

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Skladba a teorie skladby

DISERTAČNÍ PRÁCE

KOMPOZÍCIA V REÁLNO M ČASE

VYBRANÉ ASPEKTY TVORBY PRE ANSÁMBEL

Mgr. et Mgr. art. Miroslav Tóth

Vedoucí práce: doc. MgA. Mgr. Michal RATAJ, Ph.D.

Oponenti práce: Michal NEJTEK, Ph.D., prof. PhDr. Július FUJAK, PhD.

Datum obhajoby: 12. září 2019

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Composition and theory of composition

DOCTORAL THESIS

REAL-TIME COMPOSITION

SPECIFIC ASPECTS OF CREATING FOR ENSEMBLE

Mgr. et Mgr. art. Miroslav Tóth

Thesis advisor: doc. MgA. Mgr. Michal RATAJ, PhD.

Examiners: Michal NEJTEK, PhD., prof. PhDr. Július FUJAK, PhD.

Date of thesis defense: September 12, 2019

Přidělovaný akademický titul: PhD.

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Kompozícia v reálnom čase. V kontexte autorských skladieb pre ansámbeľ hráčov
--

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků disertační práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Souhlasím s využitím této bakalářské práce pro prezenční studium v knihovně AMU.

.....
datum odevzdání práce

.....
podpis autora

Abstrakt

V práci sa budeme venovať významu, pôvodu a použitiu označenia *kompozícia v reálnom čase* s ohľadom na diela vznikajúce pre dirigenta a ansámbel hráčov. Zameriame sa na vymedzenie pojmu cez problematiku otvoreného diela. Zároveň nahliadneme na vývoj termínu kompozície v reálnom čase tak, ako vznikal v podhubí počítačových systémov od polovice 20. storočia, a ako sa neskôr transformoval do hudobného myslenia. Na príkladoch rozboru skladieb Milana Adamčiaka, Daniela Mateja a vlastnej opery sa pokúsime predstaviť odlišné realizačné prístupy.

Kľúčové slová: otvorené dielo, kompozícia, improvizácia, reálny čas a transformácia interpretácie.

Abstract

The thesis is devoted to the meaning, origin, and using the title real-time composition in relation to the works created for the conductor and ensemble of players. We focus on the definition of the term through the issues of open work. At the same time, we look at the development of the concept of the real-time composition as it was developed from the foundations of the computer systems from the half of 20th century and how it was transformed to the music thinking later. On the examples of the analyses of the compositions from Milan Adamčiak, Daniel Matej and the own opera, we try to present different approaches to realization.

Keywords: open work, composition, improvisation, real-time and transformation of interpretation.

Pod'akovanie

Ak dizertačná práca Kompozícia v reálnom čase nadobudne nejakú zrozumiteľnú podobu, potom to bude zásluhou doc. Michala Rataja, PhD., bez ktorého nezištného, ľudského a úprimného kritického náhľadu by som ju nikdy nedokončil.

Pod'akovanie patrí aj Michalovi Nejtkovi, PhD., a prof. Júliusovi Fujakovi, PhD., za to, že si našli čas na kritickú oponentúru, a zároveň Michaele Rosovej za cenné pripomienky k štruktúre a štylistike textu.

Ďakujem všetkým interpretom a organizátorom, ktorí umožnili uvedenie mojich diel, ako aj Milanovi Adamčiakovi, Danielovi Matejovi a Jaroslavovi Šťastnému za možnosť nahliadnúť do ich spôsobu práce a za odpovede v rámci rozhovorov, ktoré ma priviedli k lepšiemu pochopeniu kontextov improvizovanej hudby v Čechách a na Slovensku. Ďakujem aj mojej žene za jej trpezlivosť so mnou počas písania práce.

V neposlednom rade patrí moje pod'akovanie Katedre skladby HAMU v Prahe nielen za odpovede pre prieskum, ale hlavne za milé prijatie a spoluprácu. Škola mi počas štyroch rokov vytvárala podmienky, za ktorých všetky moje spomínané (a mnohé ďalšie) diela mohli vzniknúť.

„Proč najednou vzniká tolik skupin a stylů, které se vzájemně vylučují?“

Jean Francis Lyotard

„Sekvence uspořádané do grup transformací se jako kolem zárodečné molekuly připojují k počáteční skupině, jejíž strukturu a vlastnosti reprodukuje.

Vzniká mnohorozměrné těleso, jehož ústřední části prozrazují uspořádanost, zatímco na obvodu dosud vládne nejistota a zmatek.“

Claude Lévi-Strauss

OBSAH

1	Úvod	10
2	OTVORENÉ DIELO	29
3	KOMPOZÍCIA V REÁLNO M ČASE	39
3.1	Vznik diela „tu a teraz“	40
3.2	Vývoj real-time a definovanie rozhrania	41
3.3	Možné formy kompozície v reálnom čase	45
3.4	Interpretácia ako novo definovaný druh	46
4	ANALÝZA SKLADIEB	50
4.1	Milan Adamčiak – Foglio 7° di Requiem	51
4.2	Daniel Matej – Possible Stories (...and Other Stories)	56
4.3	Miroslav Tóth – Záhada tyče	62
4.3.1	Námet Záhady tyče	65
4.3.2	Genéza libreta Záhady tyče v kontexte trilógie Tyč.....	66
4.3.3	Štruktúra, ústredný obraz a naštudovanie diela	72
4.3.4	Skladobné celky a rozvrhnutie hudby do štruktúry opery	76
4.3.5	Porovnanie skladobných celkov	82
4.3.6	Interpreti.....	84
4.3.7	Dirigent a gestické znaky.....	87
5	Záver	93
6	Zoznam použitej literatúry.....	97
7	Príloha č. 1. Libreto Záhady tyče.....	104
8	Príloha č. 2. Prieskum	111
9	Príloha č. 3. Rozhovor s Jaroslavom Šťastným (Petrom Grahamom)...	115
10	Príloha č. 4. Rozhovor s Danielom Matejom	121
11	Príloha č. 5. Skladobné celky opery Záhada tyče.....	126

1 Úvod

Počas prednáškových prezentácií svojich opier som sa stretával s rôznymi reakciami a občas aj s úvahou, či to, čo predkladám akademickej obci, ešte vôbec zapadá do nejakého úzu, či to ešte zodpovedá nejakým kompozičným zvyklostiam. Pochybnosti zrejme podnietili viaceré aspekty mojich prác. Predovšetkým sa ponúkala otázka, či rozsah používanej improvizácie v diele neprevyšuje kompozičný aspekt. Na to pochopiteľne nadväzovala ďalšia – ak je podiel vkladu interpretov taký vysoký, ako je to potom s autorstvom? Čo je to za kompozíciu, keď má vlastne neobmedzené, otvorené množstvo vyznení? Je toto dielo opera, alebo nie je? Medzi načúvajúcimi vznikali „tábory“, ozývali sa odlišné, niekedy až protichodné názory, a niekto povedzme ku konečnému názoru ani nedospel.

Postrehy a námietky „konzervatívneho krídla“ mi napokon pomohli k tomu, aby som sa hlbšie zamyslel a prehodnotil možnosť sformulovať svoje postupy textovo. Uvedomil som si, že potrebujem rozvíjať argumentačný slovník. Nie kvôli hudobnej advokácii, ale kvôli množstvu nových, nepoznaných epistém, ktoré naďalej vyvstávajú. Než sa pokúsim vyššie spomenuté postrehy „konzervatívcov“ rozvinúť, načrtnem širší kontext vlastnej tvorby, bez ktorého sa zrejme plnohodnotná diskusia nezaobíde.

Aktivity ansámblov alebo orchestrov zameraných na kolektívnu improvizáciu majú v Čechách a na Slovensku (alebo v bývalom Československu) viac ako päť desaťročí trvajúcú tradíciu. Pri ich zrode, umeleckom vedení a dramaturgii stáli alebo stále stoja autori známi nielen ako improvizátori, ale aj ako skladatelia. K skĺbeniu týchto dvoch pozícií dochádza z toho dôvodu, že niektoré telesá si nárokuje nielen na vytváranie kolektívnej – voľne improvizovanej hudby, ale aj na interpretácie grafických partitúr alebo konceptuálnych diel. Pred rokom 1989 to bol napríklad ansámbl *Hudba dneška* (1964-1971)¹ Ladislava Kupkoviča, *QuaX* (1966-1969)² Petra Kotíka, *Žabý*

¹ In: *Hudba dneška: Ansámbl pre Novú Hudbu*: [online]. [cit. 2019-05-06]. Dostupné z: <http://ladislav-kupkovic.com/sk/tvorba-a-resume/hudba-dneska/>

hlen (1978 – 1982)³, *Agon Orchestra* (1983)⁴ Petra Kofroňa, Miroslava Pudlák a Martina Smolku, *Transmusic company* (1989-96, 2009)⁵ založené Milanom Adamčiakom, Petrom Machajdíkom a Michalom Murínom a *VENI ensemble* (1988)⁶ Daniela Mateja. Po roku 1989 vznikli *VAPORI del CUORE* (1993)⁷ s Danielom Matejom, Marekom Piačekom, Ľubomírom Burgom, Martinom Burlasom, Ronaldom Šebestom a Petrom Zagárom, *Ensemble Mi-65* (2011)⁸ s Carstenom Seiffartom a Danielom Matejom, *Pražský improvizačný orchester* (2012)⁹ s Georgom Cremaschim a Petrom Vrbom, *Brno Improvisers Unit* (2012)¹⁰ alebo *Divergent Connections Orchestra* (2014)¹¹ s Pavlom Zlámalom, *Stratocluster* (2014)¹² s Ian Mikyskom, *Cluster ensemble* (2009)¹³ Ivana Šillera, mnou založené *Frutti di Mare* (2007 – 2011), *Musica falsa et ficta* (2006)¹⁴, ale napríklad aj v New Yorku formovaný ansámbl *NYC Constellation Ensemble* (2016) či *OPERA ensemble* (2016)¹⁵ Lucie Vítkovej alebo *S.E.M. Ensemble* (1970)¹⁶ Petra Kotíka rámcovo presahujúce regionálne pôsobenie.

Literatúru, ktorá by detailnejšie pojednávala o ich pôsobení či o tom, v čom sa líšia ich poetiky, technika hry, prístupy k autorstvu a kolektívnej tvorbe, dodnes

² In: *QUaX Ensemble* [cit. 2019-05-06]. Dostupné z:

https://monoskop.org/QuAX_Ensemble

³ In: *Žabí hlen*. [online]. [cit. 2019-06-18]. Dostupné z:

<http://www.querilla.cz/?s=cd&id=58>

⁴ IN: *Agon Orchestra* [online]. [cit. 2019-06-18]. Dostupné z:

http://2002.archatheatre.cz/czech/archiv/agon_01.htm

⁵ In: *Transmusic Comp.* [online]. 31 March 2017 [cit. 2019-05-06]. Dostupné z:

https://monoskop.org/Transmusic_comp

⁶ In: *VENI ENSEMBLE* [online]. 14. 02. 2018 (aktualizované) [cit. 2019-05-06]. Dostupné z: <https://hc.sk/hudba/teleso-detail/427>

⁷ In: *VAPORI DEL CUORE* [online]. 07. 08. 2017 (aktualizované) [cit. 2019-05-06].

Dostupné z: <https://hc.sk/hudba/teleso-detail/426>

⁸ In: *Ensemble Mi-65 performing "TRANSMusic (VARIATIONS)"* [online]. 20. november 2011 [cit. 2019-05-06]. Dostupné z: <http://www.soundexchange.eu/blog/?p=48>

⁹ In: *PIO* [online]. [cit. 2019-05-06]. Dostupné z:

<https://www.georgecremaschi.com/pio.html>

¹⁰ ZLÁMAL, Pavel. Volná hudba, vedení a práce improvizačního ansámblu [online]. Brno, 2016 [cit. 2019-05-05]. Dostupné z: <<https://is.jamu.cz/th/jicom/>>. Disertační práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, str. 52.

¹¹ Tamtiež, s. 90.

¹² In: *Stratocluster* [online]. [cit. 2019-05-06]. Dostupné z:

<https://ianmikyska.com/music/bandsensembles/stratocluster/>

¹³ In: *Cluster ensemble* [online]. [cit. 2019-05-06]. Dostupné z: <http://www.cluster-ensemble.com/aboutus/?lang=sk>

¹⁴ In: *Miroslav Tóth* [online]. [cit. 2019-05-06]. Dostupné z: <http://kraa.sk/miroslav-toth/>

¹⁵ In: *ABOUT* [online]. [cit. 2019-05-06]. Dostupné z:

<https://www.vitkovalucie.com/about/>

¹⁶ In: *THE S.E.M. ENSEMBLE* [online]. 3. január 2018 [cit. 2019-05-06]. Dostupné z:

<http://semensemble.org/about>

nenájde. Existuje len v podobe krátkych príspevkov, recenzií koncertov, sound-paintingových¹⁷ príručiek, alebo krátkych, selektívnych pojednaniach, ako napr. v dizertačnej práci Pavla Zlámala¹⁸ alebo pripravovanej práci Lucie Páchovej na brnianskej JAMU. Spomenúť môžeme rovnako text Óscara Rodriguesa¹⁹, ale tu ide o portugalský kontext, aj keď zaujímavý autorský pohľad. Práve Zlámala a Rodrigues otvárajú tému vnútornej procesuality. Akým spôsobom, kto a prečo sa rozhoduje práve pre toto či iné konkrétne vyznenie? Táto otázka mi pripadá kľúčová, keďže aj moje vlastné diela, predstavované v tejto práci, predpokladajú viac ako dvojgeneračné kultúrne podhubie.

Ak sa vrátíme späť k názorovým táborom, k otázkam z úvodu práce, konzervatívne krídlo sa usilovalo obhájiť vyhranené žánrové hranice, ktoré by sa nemali prekračovať, pretože by sme sa mohli stratiť v nejasnostiach pri výklade toho, čo je kompozícia z kontextuálneho ohľadu. Treba dodať, že pritom nepopierali, že dejiny do istej miery stoja na porušovaní pravidiel, ale zároveň trvali na tom, že sa odvíjajú práve z komunikácie s minulosťou a formujú vyhraňovaním podoby autorstva – známeho dnes ako autorský podpis pod dielo.

¹⁷ Myslená je dirigentská technika riadenej improvizácie, ktorú zaviedol a rozvíja americký skladateľ Walter Thompson. Jedná sa o multidisciplinárny kompozičný jazyk, ktorý sa zväčša realizuje počas koncertných prevedení. Pozri kapitolu Kompozícia v reálnom čase.

¹⁸ ZLÁMAL, Pavel. Volná hudba, vedení a práce improvizatívneho ansámbľu [online]. Brno, 2016 [cit. 2019-05-05]. Dostupné z: <<https://is.jamu.cz/th/jicom/>>. Disertační práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta.

¹⁹ RODRIGUES, Óscar. *Real-Time Composition as a Strategy for the 21st Century Composer: A dissertation submitted in fulfillment of the requirements for the degree of Master of Composition and Music Theory*. Porto, 2016. Dizertačná práca. Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo.

Kompozícia a improvizácia vo výukovom procese

Od 16. storočia používame anglické slovo „composition“, ktoré si našlo obdobné ekvivalenty aj v iných jazykoch a ktorým sa označujú hudobné diela rozpoznateľné v rozličných predvedeniach ako aj aktivity vytvárania nového skladobného celku (alebo kusu)²⁰. Jeho pôvod je latinský – „componere“ znamená poskladať, pospájať, rozmiestniť, slovom skomponovať. Z toho sa zreteľne odvíja aj spomínaná „aktivita“ alebo proces „of creating music, and the product of such activity“²¹, teda komponovanie skladby.

Od čias prvých notových zápisov v západoeurópskej tradícii môžeme sledovať snahu o vytvorenie sofistikovaného systému na zaznamenanie tohto druhu kreativity – hudobnej kompozície. Notový zápis priniesol so sebou akceleráciu horizontálnej, vertikálnej, inštrumentačnej a akustickej (sónickej) zložky. Skladatelia vyvíjali myšlienkový nástroj, z generácie na generáciu komentovali a prepracovávali súbor pravidiel alebo zákonitostí, rozvíjali náuku o harmónii a kontrapunkte, neskôr o inštrumentácii a skladbe, až po rôzne publikácie z nedávnej minulosti otvárajúce skladobný svet elektronickej alebo rôzne akusticky ponímanej tvorby. A tieto zákonitosti sa podarilo do súčasných dní rozšíriť na „x“ systémov reprezentovaných „y“ skladateľmi. Vysokoškolský hudobno-vzdelávací systém, zavedený v 20. storočí v Československu, však pritom nevytvoril na začiatku svojho vzniku prostredie, ktoré by umožňovalo rozvíjať v rámci štúdia skladby improvizáciu v širokom slova zmysle. I keď treba zároveň podotknúť, že výučbový proces ponúkal možnosť rozvoja generálneho basu²². Súviselo to s tradíciou výučby z predchádzajúcich storočí. Historický argument, že improvizácia bola spojená s kompozíciou pred 20. storočím rovnako ako po ňom, teraz ponechajme bokom – vzdelávací systém improvizáciu do výukového procesu plnohodnotne nezaradil. Výuka skladby predstavovala samostatný performatívny svet a zručnosti, ktoré sú k nej potrebné, sa rozvíjali a dodnes zväčša

²⁰ „Since the 16th century the English word and its cognates in other languages have been applied to pieces of music that remain recognizable in different performances as well as to the action of making new pieces.“ In: *Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press, 2001 [cit. 2019-05-03].

²¹ Tamtiež.

²² Tvrdenia vyplývajú z malého prieskumu, ktorý bol vytvorený na Katedre skladby HAMU (viď. príloha č.2) alebo interview s Danielom Matejom a Jaroslavom Šťastným (viď. príloha 4. a 3.).

rozvíjajú na inom princípe ako v prípade improvizácie. Dôkazom toho je aj výučba improvizácie v konzervatoriálnom cirkevnom alebo jazzovom oddelení (ten má zastúpenie už aj na vysokej škole).

Pre lepšie pochopenie tejto situácie som sa pokúsil o vytvorenie modelového malého prieskumu, ktorý nájdete v prílohe č. 2. Zámerom bolo vytvorenie prehľadu o podobách formovania predmetu skladby na akademickej pôde Katedry skladby HAMU z pohľadu improvizácie, čo samozrejme tento prieskum nemôže plnohodnotne zastúpiť. K tomu sa pridali úvahy o vzťahu k improvizácii a kompozícii na Katedre skladby JAMU v Brne a VŠMU v Bratislave od Jaroslava Šťastného a Daniela Mateja. Samozrejme, takto vymedzený rámec výskumu bol pomerne uzavretý, nedostal som sa napríklad ku podrobnému porovnaniu situácie na iných školách, čo nesporne tiež mohlo priniesť zaujímavé výsledky, aj tak si však myslím, že napokon poskytol nejakú predstavu a priniesol podnety na zamyslenie. Preto padlo rozhodnutie zaradiť výsledky dotazníka do prílohy, pretože podobný výskum vyžaduje rozsiahlejší druh analýz a porovnaní, ktoré prekračujú rámec tejto práce.

Môžem konštantovať, že odpovede²³ Mateja so Šťastným sa rámcovo zhodujú s odpoveďami respondentov, pedagógov z HAMU, že improvizácia sa v Česko - Slovensku pred rokom 2000 buď vôbec nevyučovala alebo len čiastočne vo forme výuky generálbasu.

²³ Zdroj: mailová komunikácia z mája 2019 s Danielom Matejom po otázke z prieskumu – Miroslav Tóth: „V akej podobe a či vôbec bola improvizácia v minulosti (pred rokom 2000) včleňovaná do osnov pre skladateľov na Katedre skladby VŠMU?“ **Daniel Matej:** „Podľa mojich vedomostí (a skúseností) sa improvizácia ako predmet na Katedre skladby a dirigovania nevyučovala ani v osemdesiatych (počas môjho štúdia) ani v deväťdesiatych (počas môjho doktorandského štúdia a pedagogických začiatkov) rokoch minulého storočia a ani po roku 2000. V roku 2004 som zaviedol predmet Štúdium repertoáru 20. storočia - alokovaný bol však na Katedre teórie hudby - s cieľom vzdelávať interpretov študujúcich na HTF VŠMU v oblasti interpretácie hudby 20. a 21. storočia. Predmet sa postupne vyvinul smerom k hre tzv. otvorených partitúr (impulzom bolo okrem iného aj to, že som chcel, aby tento predmet bol otvorený všetkým študentom HTF, teda aj tanečníkom (preto sme ho zaviedli ako tzv. výberový predmet), čím sa postupne vytvoril priestor aj na skúšanie tzv. neidiomatickej improvizácie (ktorú otvorené partitúry, resp. tzv. "veľká aleatorika" v mnohých prípadoch aspoň čiastočne využívajú). Pre túto príležitosť bol vytvorený občasný súbor studEND.doc, ktorý sa vždy nanovo vytvoril na konci jednotlivých semestrov s cieľom verejne prezentovať výsledky vyučovania v danom semestri v podobe koncertu... Ideu aj obsah predmetu som po čase preniesol sčasti do edukačného projektu VENI ACADEMY, sčasti do vyučovania na Katedre hudobnej výchovy (od škol. roka 2014/15) pod názvom Hra v ansámblí.“ A in: Príloha č. 3. **Jaroslav Šťastný:** „Existoval předmět Improvizace pro varhaníky - já jsem to měl na konzervatoři v Brně u Josefa Pukla. Začínali jsme hraním stupnicových chodů oběma rukama zároveň - 2:1, 3:1 atp. Šlo o to nezastavit se, neleknout se disonance, udržovat stálý pohyb. Ale nějak moc daleko jsme se nedostali.“

Keď som spomínal, že prieskum aj v takomto obmedzenom rozsahu priniesol určité impulzy, predovšetkým som si pri pohľade na odpovede začal klásť otázku, čo sa stalo v dvadsiatom storočí, ak sa pri zostavovaní výučbového plánu pre skladateľov improvizácia obišla, slovom, ak nebola zaradená do výučbového procesu tak ako kompozícia. Prečo sa na školách nevytváral priestor pre ucelenejšie rozvíjanie improvizácie? A napokon, prečo vlastne na akademickej pôde dochádza k oddeleniu kompozície a improvizácie?

Na to, aby sme si takéto otázky dokázali aspoň sčasti zodpovedať, museli by sme sa bližšie pozrieť na vývoj školstva už pred 20. storočím, potom samozrejme na stav v priebehu 20. storočia a sledovať vývoj až do dnešných dní.

Na druhej strane, toto je povedzme konvenčný prístup, ktorý sa odráža od dejinného pohľadu, usiluje sa o bežné zakotvenie predmetu v historickom kontexte. To nepochybne má svoju tradíciu a opodstatnenie, ale nemali by sme popritom stratiť zo zreteľa fakt, že sa celé takéto podujatie dá veľmi jednoducho spochybníť postrehom, že to, čo sa dostane na akademickú pôdu, čo sa práve spomínaným spôsobom historicky podloží a ukotví, sa týmto spôsobom môže zároveň sterilizovať, či vyslovene umŕtviť. V rozhovore (vid. prílohu č. 3) som sa pýtal Jaroslava Šťastného:

„Podľa teba je teda správne, ak kompozícia a improvizácia zostanú ako nezávislé odbory? Čo sa vlastne deje, ak "skladba" nevie v sebe automaticky zahrnúť náuku o improvizácii?“

Odpoveď:

“Potrebuje vôbec improvizace nějakou nauku? K čemu by to bylo dobré? Jak by taková nauka mohla vypadat? Neskončilo by to ve stejné sterilitě jako nauka o harmonii či kontrapunku? Když už víme, jak na to, tak už podle těch pravidel nikdo nedokáže napsat nic kloudného...”

Odhliadnuc od tohto tvrdenia vplyv a zastúpenie vyučujúcich na širšiu implementáciu výukových syláb improvizácie nie je natoľko závažný, aby akademické prostredie nevyvolávalo spomínanú otázku spomenutú v úvode, či teda ide alebo nejde o kompozíciu alebo improvizáciu v mojej opere Záhada tyče. Opakujem, otázka

nie je zle postavená a je oprávnená, dobrá a mala by sa klásť, aj kebyže sa improvizácia vyučuje rovnocenne s kompozíciou. Snažím sa čitateľovi priblížiť, kto si ju kladie a prečo práve týmto spôsobom – skladatelia, ktorí prešli alebo prechádzajú výukovým systémom v Česku alebo na Slovensku, práve preto, že si ním prešli.

Problémy definovania kompozície v reálnom čase

Ako sme už načrtli, problematika včlenenia improvizácie do skladobného celku súvisí so spôsobom interpretačného stvárnenia „až“ počas predstavenia. V skladbách s dominantným improvizáčným vstupom je pre nezúčastnené osoby takmer nemožné vopred si predstaviť, ako to bude znieť. Neostáva teda nič iné než počkať si na koncert a potom „uvidíme“, resp. „vypočujeme si“. Ako poslucháčom koncertu je nám jasné, že interpreti nám môžu predostrieť viacero verzií diela.

Vyprofiloval sa nám tu predpoklad, že dielo môže byť otvorené rôznymi spôsobmi či v rôznej miere. Škála sa pohybuje od absolútne otvoreného až po dielo, ktoré je ohraničované nejakými pravidlami. Otvorenosť sa vytvára formou procesuality. V našom prípade sa zameriame na médium komorného ansámbľu pozostávajúce z hráčov, ktorí túto mieru procesuality vytvárajú v spolupráci s dirigentom. V tretej kapitole dospievam k tvrdeniu, že technológia vnútorných priebehov sa označuje termínom *kompozícia v reálnom čase*.

Pochopiteľne, po vymedzení definície sa otvára pole ďalších otázok a nejasností. Je každá jedna kompozícia vytváraná rovnakým spôsobom a každá v reálnom čase? Čo to vlastne znamená kompozícia v reálnom čase? Je náš výrokový rámec správny povedzme s ohľadom astrofyzikálneho určenia reálneho času? Aký reálny čas myslíme a čo to vôbec je? Ak myšlienku dovedieme ešte ďalej – existuje v hudbe aj nejaký nereálny čas? Nie je potom označenie „reálny čas“ vlastne dosť nejasné? Na tieto otázky sa však pozrieme neskôr, v kapitole o vzniku pojmu „kompozícia v reálnom čase“ v počítačovom prostredí. Predbežné informácie o problematike nám postačujú na to, aby sme s pojmom mohli zmysluplne operovať.

Termín, pravda, naráža aj na nejasnosti ohľadom úlohy autorstva pri interpretácii. Členovia ansámbľu vnášajú svoje názory do podoby skladby mierou, ktorá rozhodne prevyšuje interpretačné zvyklosti 19., 20., ale aj 21. storočia. Napokon, stretol som sa aj s otázkou – je toto ešte kompozícia, keď sa v nej toľko improvizuje? Postreh smeroval aj k tomu, že každé nové prevedenie môže mať úplné iné vyznenie.

Ak túto otázku – problém vyznenia diela – podrobíme detailnejšiemu skúmaniu, môžeme sa začať pýtať, či jedna a tá istá skladba je stále jednou a tou istou kompozíciou, ak má pri nasledujúcom predvedení inú podobu. Ak modifikujeme, rekontextualizujeme alebo deštruujeme predošlú podobu skladby v záujme novej a inej, nesvedčí to vlastne o dosť monolitnom rozmýšľaní, ak napriek tomu zahŕňame všetky tie rôzne vyznenia stále pod jeden názov? Má „názov skladby“ naozaj naďalej slúžiť na označenie viacerých vyznení, aj keď sú natoľko odlišné, že sa sotva podobajú? Pochopiteľne, postupujeme týmto spôsobom bežne, vytvárame jednotiacu názvoslovnú prehľadnosť pomenovania, aby sme poslucháčom pomohli s identifikáciou. Na druhej strane, nejaký hypotetický „hudobný aktivista“, keby existoval, by sa právom mohol pýtať – je to spravodlivé voči jednotlivým dielam, ktoré nadobúdajú rôzne podoby?

Nečakám, že na tieto načrtnuté problémy v tejto práci nájdem absolútne odpovede. To nie je možné už len preto, že máme do činenia so živou, premenlivou a nové idey prinášajúcou hudobnou kultúrou. Zároveň je tu aj moja neobjektívnosť, posudzujem koniec koncov aj vlastné kompozície v reálnom čase. Množstvo zručností som pritom nadobudol vďaka skúsenosti z dirigovania alebo perfoamencie, čo vo mne vytvára prirodzený odpor analyzovať vlastné postupy, ktoré vznikali často spontánne a môžu odporovať rámcu známych pravidiel, podľa ktorých má mať kompozícia racionálny základ. Skôr by som teda ponúkol analýzu týchto skúseností, analýzu procesu, než sa pokúšal o syntézu a ukotvenie hotových záverov.

Nechcem na tomto mieste rozoberať výrokovú logiku, ale v skratke by som sa pozastavil aspoň nad tým, ako by potom v porovnaní s racionálnym základom kompozície vyzeral neracionálny. Bol by spontánny, intuitívny, alebo odporujúci chápaniu východnej alebo západnej tradícii? Upozornil by som aj na to, že pokiaľ dirigujete dielo prostredníctvom kompozície v reálnom čase, rozhodujete o charaktere vyznenia vďaka voľbe konkrétneho interpreta alebo kolektívu hráčov v zlomkoch

sekundy. To sú situácie, ktoré sotva kompozične nachystáte. Môžete mať nejaké záruky vo forme predpripravenej štruktúry, voľby spoľahlivých gest, skúsených interpretov, lenže množstvo istôt môže do viesť interpretáciu do tzv. šedej zóny predpokladaných okolností – a následne stráca na zaujímavosti. Jednoducho povedané – nepripravená, mimo všetkých predpokladov zahraná súvislosť od interpreta môže byť cennejšia ako prichystaná časť, pretože vám pomôže dielo obohatiť. V horšom prípade to samozrejme môže byť naopak, ale aj s takouto situáciou sa musíte vedieť vysporiadať, nech to znie akokoľvek zvláštne. Ako dirigent som si viackrát overil, že ju jednoducho treba rozvíjať.

Interpretácia formou kompozície v reálnom čase predpokladá neustále kreatívne napĺňanie linearity, vertikality a formy v jednom okamihu a zároveň neustále kritické zhodnocovanie diela. Musíte vkročiť do sveta, ktorý v krátkych okamihoch ponúka množstvo variantov, ktoré po vašom výbere vytvárajú reťazce ďalších možností, z ktorých vznikajú ďalšie varianty a tak ďalej, a tak ďalej... Až sa napokon musíte rozhodnúť, či vytvárate podobu takzvanej nenávratnej formy, alebo sa podľa svojej pamäťovej schopnosti dokážete navrátiť k variantom, ktoré ste už použili. Akási racionalita sa dostáva na úroveň inštinktu, reflexu a zhodnotenia miery množstva dávkovania hudobnej matérie. Určujúci je rozmer skúsenosti hráča a nezabudol by som na vlastné vnímanie percipientov – poslucháčov. Je pochopiteľné, že aj oni rozoznávajú performatívnu nerozhodnosť, neschopnosť alebo nemožnosť dosiahnutia nečakaných detailov, zvrátov a vytvárania štrukturálnych celkov.

Tým sa dostávame späť k diskusii s konzervatívami z nášho pomyselného tábora – áno, na tomto stupni je naozaj ťažké posúdiť, či je dielo viac improvizáciou alebo kompozíciou. Obidva determinanty (určujúce činitele) koexistujú v symbióze. Rovnako je tomu aj vo vzťahu opera verzus hudobné dielo alebo autor verzus interpret.

Príbuzný problém nejasnosti nám vyvstane pri rozbere *Foglio di 7° - Requiem* (1968) od Milana Adamčiaka, kde môžeme debatovať o tom, či je jeho requiem viac výtvarné alebo hudobné dielo. Adamčiakove partitúry sa vystavujú vo svetových galériách a zároveň hrajú v koncertných sálach a kluboch. Majú teda dvojaké použitie.

Na druhej strane, v súvislosti s mojou operou *Záhada tyče* sa vynorila otázka, prečo nesie názov opera, keď pritom postráda operný spev a dielo pôsobí skôr ako hudobno-javiskový útvar. Narážame teda na problematiku hybridizácie, multiplikácie alebo interakcie viacerých zložiek umenia v jednom tvare a zároveň schopnosti performatívnej flexibility v koncertných prostrediach.

V priebehu vyše štyristodvadsiatich rokov sa opera formovala do podoby, v ktorej ju ešte dnes môžeme počuť v klasických operných domoch. Nadobudla deklamačné hudobné a dramaturgické prvky spájané s vyhranenou predstavou libreta, prejavu a ďalších zvyklostí. Keď ide o programovú dramaturgiu operných domov, dominuje repertoár z obdobia konca 18., 19. a začiatku 20. storočia. Tam niekde je zakotvená argumentačná báza prirovnávajúca *Záhadu tyče* s operou. Jedno z vysvetlení prináša dramaturg Lukáš Jiříčka. Operu chápe ako tú, ktorá „stále stavia na klasickom hierarchickom modeli nadvlády hudby a libreta nad možným scénickým tvarom. Dramaturgie také panuje nad diskurzívni vrstvou umění, neomezuje sa pouze na možné kombinace jednotlivých elementů.“²⁴ *Záhada tyče* by mohla byť teda chápaná viac ako hudobné divadlo. Ako budem bližšie špecifikovať v texte, má niečo z obidvoch – vykazuje prvky opery aj hudobného divadla –, kým formu preberá z operného sveta. Je to dané tým, že námet pojednávajúci o budúcnosti opusteného človeka na planéte, mesiac pred smrťou, so stratou schopnosti verbalizovať dej, potláča predpoklad, že libreto by malo byť dominantnou zložkou, a zároveň sa vizuálna deklamácia stáva rovnocenná s hudobnou, zatiaľ čo hudobná má otvorený tvarový priebeh.

Keďže takto definované skladby sa vyskytujú v rôznych formách, a to nielen v Adamčiakovej alebo mojej tvorbe, prácou by som rád aspoň trochu prispel k hlbšiemu pochopeniu problematiky spomínanej „nejasnosti“, ktorá napokon môže napomôcť rozoznávaniu hybridizácie kompozičných a interpretačných techník, žánrov a štýlov na pozadí improvizácie.

²⁴ In.: JIŘIČKA, Lukáš. *Dobyvatelé akustických scén: od radioartu k hudebnímu divadlu: Goebbels, Neuwirth, Ammer, Oehring*. V Praze: NAMU, 2015, s. 26.

Improvizácia

Dejiny západoeurópskej improvizácie boli vytvárané vo vzťahových konštantách voči hudobnému modelu alebo predlohe. Model, keď ide napríklad o melódiu, bas, témy alebo časti témy, menšie alebo väčšie skladobné celky, vytváral hudobnú materiú, ktorá sa improvizáciou komentovala alebo rozvíjala. Vďaka nej nadobudlo dielo ďalšiu podobu. Definícia *Oxford Dictionary of Music* hovorí, že improvizácia je „the creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed. It may involve the work’s immediate composition by its performers, or the elaboration or adjustment of an existing framework, or anything in between. To some extent every performance involves elements of improvisation, although its degree varies according to period and place, and to some extent every improvisation rests on a series of conventions or implicit rules.“²⁵ Vidíme, že pojem je tu vymedzený tak široko, že by sa dal poľahky použiť na väčšinu kreatívnej činnosti, rovnako ako je tomu v prípade vyššie spomenutej definície kompozície.

Rovnako ako pri kompozícii, aj pri improvizácii môžeme tvrdiť, že je vyjadrením schopnosti, danosti alebo predpokladu vytvárania kreatívnej variability. Lenže variabilita v improvizácii nie je myslená len ako schopnosť tvorby variácií, či už na mikro (tematických) alebo makro (formových) úrovniach, ako je tomu v kompozícii. Ak sa pozrieme na dva príklady ansámbovej variability s improvizačným pozadím, výsledok bude iný pri zvukových vzťahoch takmer jedno-tónového ansámbľu Le Monte Younga a iný princíp nájdeme v metažánrových strihoch *Cobry* Johna Zorna. Oproti sebe stoja homogénny, reduktívny, jednoliaty a zvukovo repetitívny Youngov ansámbel a heterogénny, strihový, nepredpokladateľný, necyklický Zornov koncept hry. Obidva prístupy prinášajú modely neukončených foriem, kedy na nahrávkach alebo koncertoch začínajú diela v iných podobách, než v akých skončili na predošlom.

V týchto dvoch príkladoch by sme len s ťažkosťami analyzovali príklady variačného hudobného rozmýšľania známeho zo západoeurópskej tradície, pretože je

²⁵ In: NETTL, Bruno, Rob C. WEGMAN, Imogene HORSLEY, et al. *Improvisation. Grove Music Online* [online]. Oxford University Press, 2019, 2019 [cit. 2019-06-18]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013738?&mediaType=Article#omo-9781561592630-e-0000013738-bibliography-4>

negované. Forma si hľadá novú podobu, inšpiráciu preberá z východných náboženstiev alebo mystických smerov.

Umberto Eco v príspevku *Zen a západ*²⁶ kriticky opisuje, ako vlna východnej spirituality rozširujúca sa v USA po druhej svetovej vojne ovplyvňovala kultúrne povedomie. Implikovala princíp neukončenosti aj v hudbe²⁷. Eco videl základný rys umenia v zenovej antilogike²⁸ – v odmietaní symetrie. Podľa neho bol dôvod zrejмый: „symetrie stále predstavuje určitý model rádu, sít vrženou na spontánnosť, výsledok určitého kalkulu.“²⁹ Či už to mohol byť zen-budhizmus (Young) alebo neskôr kabala (Zorn), Eco na konci 50. rokov v podstate predpovedal prichádzajúcu otázku novej hudby, ktorej budúcnosť mala spočívať „v naprostém odevzdání se náhodě, nebo v uspořádaní ‚otevřených‘ struktur, které se přesto řídí určitými vzorci formálních možností.“³⁰

Ale čo s totálnou premenlivosťou v hudbe, ktorá sa vyvinie sama zo seba a na nič neodkazuje? Čo s hudbou bez rozvíjania tématizmu, melódie, harmónie, modelu alebo niečoho, čo by odkazovalo k pomyslenej jasne definovanej predlohe na spracovanie? Akú má podobu? Skúsme sa pozrieť na úlohu hráča, aby sme z jeho strany vedeli zodpovedať na túto skutočnosť.

Perspektívy hráča

Prelom 19. a 20. storočia priniesol podobu nového performeru a transformáciu tradičného interpreta na improvizátora, ktorý môže a nemusí pri hre sledovať zámer skladateľa. Rozširovanie záznamovej technológie a mediálnej distribúcie umožnilo sledovať proces zmeny v jazzovej hudbe, kde sa prejavoval najmarkantnejšie. Skladateľ už nemusel byť nevyhnutným tvorcom diela. Improvizácia vytvárala nové

²⁶ In: ECO, Umberto. *Otvorené dielo: forma a neurčenosť v súčasných poetikách*. Preložila Zora OBSTOVÁ. Praha: Argo, 2015. str. 209 - 229

²⁷ Eco opisuje skladateľa Johna Cagea, s ktorým sa stretol Young na Darmstadtských kurzoch.

²⁸ V zen budhizme platí meditácia bez formy (tzv. Zazen – najmä v škole Sótó zen). Škola Rinzai zen je konfrontovaná s otázkou, ktorá je v intenciách racionality neriešiteľná (tzv. kóan).

²⁹ Tamtiež, s. 215.

³⁰ Tamtiež, s. 217.

melodicko–harmonické kontexty. Ten, kto improvizoval (a tento faktor napokon rozhodoval aj o tom, ako sa predával album), mal predpoklad posunúť „štandard“ – skladbu do nových kontextov, teda rekontextualizácii.

Neskôr, po období druhej svetovej vojny, keď zanikol nárok na prácu s „modelom“ alebo predlohou, pri tematickom alebo harmonickom improvizovaní, ostal „iba“ improvizátor, teda voľne improvizujúci hráč. Vyznačoval sa jedným špecifikom, ktorým oplývali skladatelia v dobách fixnej tradície – a to schopnosťou na mieste vytvoriť novú hudbu bez toho, aby sa akokoľvek dopredu pripravil. Improvizácia ako tvorba v reálnom čase sa stávala charakteristickým znakom koncertov. Rozdiel medzi skladateľmi a improvizátormi bol v identite a v historickom pozadí. Prvý si niesol niekoľkostoročnú tradíciu, druhý ju poprel.

Ako sme naznačili, aktívne zapájanie sa interpreta do tvorby je jedným zo spoločných menovateľov skladieb, ktoré tu budeme skúmať. V porovnaní so štúdiami skladieb v známej Ecovej eseji „Otvorené dielo“ však ide o odlišnú situáciu. V prípade Stockhausenovho *Klavierstück XI.* alebo Beriovej *Sequenz Per Flauto Solo* neinterpretuje skladbu autor diela, sú určené pre interpreta. Obidvaja skladatelia ostávajú v pozícii sediaceho publika, sledujúceho priebeh koncertu. Boulez si *Tretiu klavírnu sonátu* interpretoval sám. To je rozdiel a zároveň premostenie k tej podobe autorstva, akú máme na mysli my.

Ak vstupuje autor na pódium, stáva sa súčasťou procesu tvorby. Berie na seba zodpovednosť za realizáciu diela. Už zbežný pohľad do dejín hudby ukazuje, že vystupovanie autorov alebo skladateľov predvádzajúcich vlastné dielo bolo od počiatku bežnou záležitosťou. Rovnako to platí aj pre formy predvádzania hudby, ktoré využívajú prvky improvizácie v skladbe alebo improvizáciu ako samostatný akt predvádzania hudby na rôzne témy, motívy³¹. Počas dejín hudby existovala aj nezapísaná hudba, ktorá sa prenášala orálnou tradíciou. Postavenie, ktoré získala improvizácia v dnešnej hudobnej kultúre, nie je teda fenoménom 20. storočia, ale, ako bolo vyššie spomenuté, skôr odrazom toho, že sme technologicky schopní zaznamenať a dokumentovať akékoľvek prejavy hudby. Takže aj prejavy otvorenosti diela sa posudzujú podľa etapy minulého storočia.

³¹ Odporúčam knihu zo začiatku 20. storočia Ernsta Feranda: *Die Improvisation in der Musik.*

„Otvorenosť“ ako spôsob performatívneho prístupu sa vyvíjala postupne a nadobudla nový význam nielen v kontexte kompozície. V jej rámci sa iný – nekonvenčný, neidiomatický, indeterministický, voľnosť hľadajúci spôsob vyznenia stal aktuálnym a hľadal si nové podoby existencie. Nakoniec, otvorenosť si dokázala vytvoriť opodstatnenie vlastnej existencie aj bez toho, aby bola súčasťou konvencionalizovaného systému. Akcelerátor odkrývajúci nové možnosti podoby skladby sa ukrýval v novom použití improvizácie.

Otvorené dielo vo forme, akú ponúkajú priekopníci grafických partitúr ako John Cage, Earl Brown, Cornelius Cardew, Karlheinz Stockhausen, Anestis Logothetis alebo predstavitelia kolektívnej hry (napr. AMM, Art Ensemble of Chicago, John Zorn a ďalší) či sólovej hry (Derek Bailey, Evan Parker, Anthony Braxton, Cecil Taylor a ďalší), prináša väčšinou niečo „nové“ v zmysle:

- a) hudobnej poetiky. Od konca druhej svetovej vojny sa objavilo niekoľko hudobných prúdov, napr. postserializmus (Boulez, Stockhausen), „cageovská línia“ aj s jeho popieraním (Morton Feldman, Earl Brown, Philip Corner a ďalší), freejazzová (Cecil Taylor, Ornette Coleman, Albert Ayler), postmoderná / metažánrová (John Zorn, Otomo Yoshihide, Uri Caine, John Oswald), avant-gardne rocková (Henry Cow, Sonic Yount), a podobne;
- b) vzťahu skladateľ – interpret. Interpret sa ocitá v novej pozícii, má priestor na to, aby zasahoval do diela, keď ide o dĺžku trvania, voľbu tónov a prostriedky realizácie – ako v prípade Cornelius Cardewej skladby Threatise;
- c) vzťahu dielo – poslucháč. Happening, akčné umenie, performance a podobné hraničné umelecké tvary spôsobom realizácie „diela“ stierajú hranicu medzi publikom a interpretom a zahŕňajú oboch do realizácie diela. Napr. koncom 80. rokov vytvoril konceptuálny umelec Christian Marclay inštaláciu Footsteps v Shedhalle Zürich (1989), ktorá pozostávala z platní rozložených na podlahe³². Diváci počas prehliadky vytvárali chôdzou ryhy na ich povrchu. Na každej LP tak vznikla iná hudobná „potlač“, čo spôsobovalo, že pri prehratí vznikol vždy iný zvukový výsledok. Jedno z mnohých vysvetlení je aj to, že

³² In.: Cseres, Jozef: Hudobné simulakrá. Bratislava: Hudobné centrum 2001, s. 64

- autor Marclay vytvoril priestor pre vznik rôznorodých platňových „nahrávok“, na ktorom sa spolupodieľali návštevníci inštalácie;
- d) prístupu k hudobnému nástroju, tj. hľadanie nových spôsobov hry, extenzívnych prejavov a netradičných, nekonvenčných postupov, ako napríklad americký skladateľ Harry Partch alebo nemecký Helmut Lachenmann;
 - e) predvádzania vždy nového hudobného tvaru, keďže rovnomenná skladba môže na každom koncerte mať inú zvukovú podobu, tvar alebo priebeh, ako napr. americký saxofonista a skladateľ Anthony Braxtona alebo rumunská skladateľka a dirigentka Anna-Maria Avram;
 - f) skladby stotožnené s osobnosťou autora, kde je celkové vyznenie skladby spájané s pôvodným tvorcom. Zjednodušene povedané, ak by sme zadali realizáciu Zornovho projektu *Cobra* niekomu inému ako samotnému Zornovi, znela by inak ako v prípade Zornovej interpretácie, išlo by o ďalšiu interpretáciu Zornovej idey bez ohľadu na to, kto by sa postaral o jej reálne znenie.

Prezentovaných šesť bodov vyjadruje, koľko rovín môže „otvorené dielo“ zrkadliť. Ide o pomerne komplikovanú, viac-úrovňovú spleť možností, ktoré si vyžadujú aktívneho a kooperujúceho performeru, ktorý sa aktívne účastní procesu tvorby diela. Interakcia, ktorá takto vzniká, predstavuje niečo zásadnejšie než interpretácia diela. Interpret sa tu v podstate stáva spolutvorcom diela. Spojenie „v podstate“ je vybrané zámerne, pretože ak nejde o voľne improvizujúci ansámbl hráčov, ktorému prináleží kolektívne autorstvo, u drvivej väčšiny diel sa autorstvo vzťahuje len na jednu osobu. Ak teda hovoríme o nejakej zmene, maskovaní alebo transmutácii pojmu autorstvo, tak len s ohľadom na to, čo vykonáva, čím sa zaoberá a čo prináša.

Voľne improvizujúci hráč rozohral hru hudobnej abstrakcie v totálnom zmysle. Popretie dejín alebo zabudnutie na ne prinieslo oddelenie od kontextuality, teda – slobodu (free) v hudbe (music). V inom meradle sa to dialo pri zavedení dodekafonického systému v 20. rokoch minulého storočia, ale systém rozvíjaný

skladateľom Arnoldom Schönbergom a jeho nasledovníkmi predsa len integroval staré formy a rozvíjal expresivitu neskorého romantizmu.

V prípade voľnej improvizácie nešlo o kompozičné stratégie alebo štrukturálne prístupy a expresivita mohla mať rôzne podoby. Ako príklad môžeme uviesť anglického gitaristu Dereka Baileyho, ktorý odmietal nahrávanie koncertov – považoval to za formu dokumentácie, ktorá odcudzovala zdieľaný zážitok hráča a publika.

Ďalej nás bude zaujímať okamih, keď do otvoreného diela vstúpil hráč so skúsenosťami s voľnou alebo aj inou formou improvizácie. Predmetom záujmu už nebolo to, či a nakoľko nejaké dielo dokáže byť otvorené, pretože rolu skladateľa nahradzoval improvizátor. Či už *free* alebo *free music*, *free improvise music*, *free improvisation*, alebo *free jazz*, v každom prípade to prinieslo nové chápanie improvizácie. *Free* znamenalo odklon od spôsobu, akým sa dovtedy chápalo kreatívne vytváranie hudby, ako aj od dovtedy stanovených a platných idiómov, pravidiel a naučených postupov. *Free jazz* predsa len stále komunikoval a komunikuje s jazzom, aj keď sa voči nemu vyhranil, a to, ako bude nižšie rozvedené, nielen vytváraním novej kauzality, ale aj spoločensky a politicky.

V roku 2017 vydal americký saxofonista Jack Wright knihu *The Free Music*, kde vysvetľuje vznik voľne improvizovanej hudby cez sociálno-politicko-antropologický činiteľ. Vytváranie analýz skladieb a rozbor extenzívnych techník, charakteristických pre tento žáner hry, nie sú pre neho také dôležité ako to, aký vplyv malo na vznik voľne improvizovanej hudby okolie. Wright poukazuje na viacero podstatných momentov vzniku a prerodu *free*.

V prvej časti knihy si v tomto kontexte všíma boj o rasovú rovnoprávnosť v USA, keď si afro-americká kultúra začiatku 60. rokov vytvárala revolučnú obdobu hudby ako nástroj sebaidentifikácie a formu odboja proti bielemu apartheidu. Boj bol podľa neho až taký vyhranený, že americkí „blacks engaged with nationalism knew they were struggling alongside Africans to redefine culture for themselves against European control“³³. Vznikal free jazz. Ornette Coleman, jeden z jeho priekopníkov,

³³ In: WRIGHT, Jack. *The Free Musics*. Spring Garden Music Editions. Poland: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017.

doň pritom hneď na začiatku vniesol aj pre nás zaujímavý koncept voľnej skupinovej improvizácie s odvolaním sa na tradíciu New Orleans.

Coleman posunul diskusiu o kolektívnom diele do úplne novej roviny. Jeho tvrdenie, že jeho skupina „nemá pred vystúpením žiadnu predstavu o konečnom výsledku. Každý hráč môže prispieť s tým, čo cíti v hudbe v ktoromkoľvek momente (...) Hudobníci sú úplne slobodní, a tak, samozrejme, konečný výsledok závisí od muzikálnosti, emočnej výbavy a vkusu jednotlivých členov“³⁴ predstavovalo nový postoj vo vzťahu ku kolektívnej hre a k dovtedajšiemu pohľadu na úlohu člena „skupiny“. Ak by sme na tomto mieste aplikovali politický slovník, zrejme by sme použili výraz „demokratizácia hudobného kolektívu“. V tom istom období anglický saxofonista a improvizátor, neskôr skladateľ Cornelius Cardew vytvoril z členov *Scratch Orchestra* delegátov. Rozhodovali o experimentálnom štatúte koncertu. Uznávalo sa hlasovaním alebo náhodnými operáciami (hlasovanie malo pomôcť najprv k tomu, ktorá z týchto dvoch metód sa použije)³⁵. Cardew so svojimi rovesníkmi vytvoril prototyp improvizujúceho ansámblu, ktorý hrával absolútnu improvizáciu, konceptuálne návrhy, alebo smeroval ku grafickým zápisom.

Pokiaľ rozlišujeme vo free jaze viaceré vývojové tendencie, potom do prvej vývojovej línie patrila hudba klaviristu Cecila Taylora, trubkára Donalda Cherryho, saxofonistu Alberta Aylera a koncom 60. rokov – v neskorom období – saxofonistu Johna Coltranea. Ten sa podľa Wrighta intenzívne zaoberal mimozápadnou hudbu, čo predstavovalo krok smerom k africkej seba-identifikácii, a vnášaním nových prvkov do free jazzu.

V druhej vlne sa už nachádzal aj Charlie Haden (neskôr slávny vďaka politicko-reakčnému bigbandu Liberation Music Orchestra), ktorý sa za svoje oslobodzovacie postoje počas koncertu s Ornettom Colemanom vo vtedajšom portugalskom fašistickom režime dostal na niekoľko dní väzenia. Aj keď to nebolo pravidlom, free jazz bol s politikou úzko spojený. Koniec 70. rokov priniesol nástup afro-futurizmu, ktorý kombinoval mystiku, rituálnosť, archetypy a free jazz. Uviesť môžeme napríklad zoskupenia Sun Ra Arkestra, Art Ensemble of Chicago alebo tvorbu Georgea Russella

³⁴ COLEMAN, Ornette: *Zmena storočia*. In: COX, Christoph a Daniel WARNER, ed. *AUDIOKULTÚRA: Texty o modernej hudbe*. Bratislava: Hudobné centrum, 2013, s. 298.

³⁵ CARDEW, Cornelius: *SCRATCH ORCHESTRA. Návrh štatútu*. In: COX, Christoph a Daniel WARNER, ed. *AUDIOKULTÚRA: Texty o modernej hudbe*. Bratislava: Hudobné centrum, 2013, s. 278.

a Rashaana Rollanda Kirka³⁶. Nezanedbateľný prínos k podobe free jazzu predstavovala takmer metažánrová – chronotransdukčná nahrávka opery *Escalator Over the Hill*³⁷ od Carly Bley.

V súvislosti s vývojom voľne improvizovanej hudby, ktorý v 60. rokoch simultánne prebiehal aj na európskom kontinente, spomína Wright predovšetkým Dereka Baileyho, ktorý v 80. rokoch vydal knižné pojednanie *Improvisation: Its Nature And Practice In Music*. Bailey prináša vymedzenie pojmu „neidiomatickej hry“. Wright to zhrnul takto: „analysis of an idiom commonly says where a particular music can be expected to go, ‚non-idiomatic‘ tells us nothing concrete and guides us to no shore.“³⁸ Bailey označuje rôznorodo voľnú improvizáciu výrazmi ako „totálna improvizácia“, „otvorená improvizácia“, „voľná hudba“ alebo podľa neho najčastejšia „improvizovaná hudba“. Následne poukáže Bailey na jej slabú a silnú stránku, pričom prvú vidí aj v nejasnej identite: „svedčia o nej ťažkosti s jej zaškatuľkovaním. Je to logické: voľne improvizovaná hudba je aktivitou spájajúcou priveľa rôznych hráčov, priveľa rôznych prístupov v hudbe, dokonca aj priveľa rôznych koncepcií improvizácie na to, aby sa dali spojiť pod jeden názov.“³⁹ Voľne improvizovaná hudba si pritom hľadala aj nové miesta, ktoré presahovali rámec koncertnej sály alebo klubu.

V 90. rokoch nemecký kontrabasista Peter Niklas Wilson vo svojej knihe *Hear and Now* poznamenal, že improvizovaná hudba si môže priestor privlastniť. Svoj vlastný nemá⁴⁰. Podľa Wrighta prichádzala táto tendencia už od 70. rokov v období, kedy sa voľne improvizovaná hudba hrala v priestoroch nezávislých od koncertných pódii.⁴¹ Tu išlo o iné chápanie využitia priestoru než v prípade ukážok zo 60. rokov. Nie

³⁶ ESHUM, Kodwo. *Operačný systém prestavby zvukovej reality*. In: COX, Christoph a Daniel WARNER, ed. *AUDIOKULTÚRA: Texty o modernej hudbe*. Bratislava: Hudobné centrum, 2013, s. 194.

³⁷ "Like an electric transformer, *Escalator Over the Hill* synthesizes and draws on an enormous range of musical materials – raga, jazz, rock, ring modulated piano sounds, all brought together through Carla Bley's extraordinary formal sense and ability to unify individual but diverse musical sections by means of the editing of the record medium... The opera is an international musical encounter of the first order." In: Cott, J., 'Escalator': Grand, Horse & Jazz Opers *Rolling Stone*, March 4, 1971, s. 10.

³⁸ In: WRIGHT, Jack. *The Free Musics*. Spring Garden Music Editions. Poland: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017, s. 161.

³⁹ BAILEY, Derek: Voľná improvizácia. In: COX, Christoph a Daniel WARNER, ed. *AUDIOKULTÚRA: Texty o modernej hudbe*. Bratislava: Hudobné centrum, 2013, s. 300.

⁴⁰ In.: WILSON, NIKLAS, Peter: *HEAR AND NOW*, Úvahy o improvizovanej hudbe. Bratislava: Hudobné centrum 2002, s. 26.

⁴¹ WRIGHT, Jack. *The Free Musics*. Spring Garden Music Editions. Poland: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017.

skladateľ, ale improvizátor ako realizátor vlastného zámeru objavuje ďalší priestor. Stála za tým túžba vymaniť sa z koncertne-zúženého idiómu realizácie hudby na pomyslenom pódiu. Presnejšie, nastalo hľadanie toho, čomu všetkému sa môže improvizácia vystaviť, aby sa mohla inšpirovať prostredím v ktorom znie, keďže jedným z podstatných atribútov improvizovanej hudby je práve interakcia s okolím. A interakcia s okolím znamená, že voľná improvizácia sa môže spätne včleniť do kompozície, ovplyvniť ju a posunúť do nových súvislostí.

2 OTVORENÉ DIELO

„ a. Užívajte tento materiál a netrápte sa s nejakou konkrétnou časťou.

b. Nezneužívajte tento materiál na vytváranie jediných „správnych“ predvedení, predvedení bez ducha či rizika. (...)

c. V každom predvedení musí byť niečo jedinečné. (...)

d. Napokon, odporúčam čo najmenej skúšok, aby boli všetci trochu nervózni – a samozrejme, pripravte si nejaké „núdzové povely“, ak by niečo nevyšlo. Verte mi, prídu dni, keď nevyjde vôbec nič. Snažte sa tiež udržať hudbu na „ostrí noža“, aby sa zachovala „iskra invencie“, a zachovajte si zmysel pre humor.

Veľa šťastia,

Anthony Braxton

Mills College 1988

P.S. (A prosím vás, nech vaša hudba nie je príliš „čačaná“.)⁴²

Vrátíme sa k vysvetleniu toho, kedy sa dielo stáva otvoreným, a ako termín fluktoval v myšlienkovom prostredí od 50. rokov 20. storočia a pokúsime sa vytvoriť odrazový moment pre pochopenie ďalších súvislostí v predkladanej práci.

Ako spisovateľ Umberto Eco, tak aj klavírista Glenn Gould priniesli na prelome 50. a 60. rokov minulého storočia postrehy, na ktorých je badať úsilie o zmenu pri interpretácii a načúvaní diela (Gould) alebo pochopenie zmien kompozičnej paradigmy (Eco). Spolu s týmito postrehmi prichádzala potreba zmeny kultúrneho pohľadu na pristupovanie k autorstvu, a teda aj k spracovaniu diel. Bolo to obdobie, keď sa

⁴² In: BRAXTON, Anthony, ÚVOD DO KATOLÓGU DIEL, COX, Christoph a Daniel WARNER, ed. *AUDIOKULTÚRA: Texty o modernej hudbe*. Bratislava: Hudobné centrum, 2013, s. 241.

otvorená tvorba začala rozvíjať aj mimo reflektované pole skladateľskej tvorby, ako o nej písal Eco.

Esej *Otvorené dielo* (*Opera aperta*, 1962), ktorú Eco napísal ako tridsaťročný, bola nielen významným príspevkom do diskusie o povahe umeleckého diela, ale zasiahla aj do „širších kontextov semiotických skúmaní kultúrnych prejavov“⁴³. Eco upozorňuje na pozíciu prijímateľa, adresáta alebo čitateľa, ktorému sa pri „čítaní“ diela otvárajú nové významové skutočnosti. Poukazuje na novú perspektívu, z ktorej dielo znova ožije, navrhuje odlišný spôsob štrukturalistickej analýzy. Ako príklad uvádza Eco biblického textu, poukazujúc pritom na jeho štyri významy:

- doslovný,
- alegorický,
- morálny,
- anagogický.

Ecovej teórii by sa dalo vyčítať, že relativizuje samu možnosť interpretácie umeleckého diela, keď vedľa seba stavia nekonečné množstvo interpretačných riešení. Eco však argumentuje, že nie je možné vymaniť sa spod „dohľadu“ autora. Čitateľ si teda môže zvoliť svoj vlastný interpretačný „kľúč“ podľa momentálneho naladenia, no štruktúru diela, ktorá je daná jeho autorom, nemôže prekročiť.

Skôr ako sa hlbšie ponoríme do Ecovho textu, pozrime sa na jednu reakciu, ktorá sa objavila o tri roky neskôr. Francúzsky antropológ a filozof Claude Lévi-Strauss predstavil v rozhovore⁴⁴ s Paolom Carusom z roku 1966 presne opačnú koncepciu umeleckej tvorby – umelecké dielo považoval za uzavreté. V jeho ponímaní predstavuje dielo predmet obdarený presnými vlastnosťami. V Lévi-Straussovom ponímaní nebolo možné pristupovať k dielu ako k „otvorenému“, lebo autor ho už raz vytvoril, a preto v istom zmysle „prejavuje pevnosť a konzistenciu krištáľu“⁴⁵. Eco v reakcii na Lévi-Straussa potvrdzuje svoju tézu o otvorenom diele, a to analýzou Baudelairovho sonetu *Mačka*. Poukazuje na prítomnosť čitateľa v texte ako na

⁴³ In: *Marcelli, Miroslav: Text ako sieť, sieť ako text*. *Rozhledy, Česká literatura* 4 / 2004 I. [online] 2001 [cit. 20. apríla 2009]: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/kolokvia/2/a2.pdf>, s. 521.

⁴⁴ CARUSO, Paolo. Exploring Lévi-Strauss: Interview. *Atlas*, vol. XI. (apríl 1966), s. 245.

⁴⁵ In.: *Marcelli, Miroslav: Text ako sieť, sieť ako text*. *Rozhledy, Česká literatura* 4 / 2004 I. [online] 2001 [cit. 20. apríla 2018]: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/kolokvia/2/a2.pdf>, s. 521.

„výsledok navzájom prepojených operácií textových interferencií na základe intertextuálnych skúseností“⁴⁶. Odkrýva zmenu v postoji k vnímaniu diela z pozície adresáta / čitateľa – dielo podľa neho vyžaduje spoluprácu a vyskúšanie si celého radu interpretačných možností, ktoré „ak nie sú nekonečné, tak ich je v každom prípade viac“. Umelecké dielo je podľa Eca, ako to charakterizuje filozof Miroslav Marcelli, „otvorené, pričom táto jeho vlastnosť vyzýva k hľadaniu relevantných semiotických základov“⁴⁷.

Ako sme spomenuli vyššie, esej bola prvýkrát publikovaná v roku 1962. Zaujímavý je na nej vzťah k dobovému hudobnému kontextu. Eco vysvetľuje problematiku „otvorenosti diela“ (v podkapitole „Poetika hudobného diela“) na príkladoch inštrumentálnej hudby. Odkazuje na *Klavierstück XI* Karlheinz Stockausena (1956), *Sequenzu Per Flauto Solo* Luciana Beriu (1958), ďalej na skladbu či presnejšie projekt *Scambi* (1957) belgického skladateľa Henriho Pousseura a *Sonate pour piano N° 3* Pierra Bouleza (1958). Vybrané príklady ilustrujú Ecovu koncepciu „otvoreného diela“, keď sa interpretovi ponecháva značná sloboda v tom, akým spôsobom sa rozhodne skladbu hrať. Zmena paradigmy nastáva, keď hráč nemá voľnú ruku iba v interpretovaní skladateľských inštrukcií (čo je typické pre klasickú hudbu), ale musí sa rozhodovať aj za touto hranicou, napr. o tom, ako dlho hrať tón alebo ako zoskupiť tóny za sebou. Eco poukazuje na to, že tým všetkým sa vyznačuje práve skladba s prvkami improvizácie.

„Otvorenosť diela“ má charakter dlhodobého vývoja hudobného myslenia a je úzko spätá na jednej strane s improvizáčným umením a na druhej s náhodnými operáciami v hudbe. Nemecký skladateľ a teoretik Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), žiak Johanna Sebastiana Bacha, svojho času vyrobil kocku, ktorej jednotlivé čísla predstavovali časti menuetu⁴⁸. Náhodná operácia hodenia kocky určila výstavbu skladby. Rozdiel v prístupe k otvorenosti diela v 18. a 20. storočí spočíva okrem iného v tom, že autor z druhej polovice 20. storočia by otvoril interpretáciu jednotlivého čísla podľa vlastnej predstavy, a nie autorovej. Ako si spomenieme na vyššie uvedený príklad z tvorby Karlheinz Stockhausena, vzdialenosť medzi jeho a Kirnbergerovými

⁴⁶ Tamtiež, s. 521.

⁴⁷ Tamtiež, s. 521.

⁴⁸ KIRNBERGER, Johann Philipp. *Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettencomponist* [online]. [cit. 2018-05-17]. Dostupné z: <http://www.pian-e-forde.de/noten/pdf/109599.pdf>

ideami v podstate nie je až taká veľká, skôr by sa dalo hovoriť o nadväznosti. Rozdielne sú pochopiteľne východiská; v Stockhausenovej skladbe nachádzame odkaz k americkým indeterministickým postupom (v dielach Cagea alebo Mortona Feldmana), kým Kirnberger rozvíjal dobovú teóriu hry odvodenú od teórie stolových hier, spájajúc ju s kombinatorickou matematikou. Eco na istú dejinnosť konceptu poukazuje sám, výstižne pritom pomenúvajúc potrebu (nielen súčasného) umelca, ktorý sa skúšal „vymaniť z miest, kam viedol historický vývoj estetickej vnímavosti a ktoré faktory modernej kultúry ho k tomu viedli.“⁴⁹ Eco podotýka, že Beriove alebo Stockhausenove diela nie sú otvorené iba v metaforickom zmysle, ale považuje ich za oveľa hmatateľnejšie, ľudovo povedané „nedokončené diela, ktoré autor predáva interpretovi tak trochu jako dílky stavebnice, jako by ho ani nezajímalo, co z nich nakonec vznikne“⁵⁰. Zároveň prízvukuje, že v tomto prípade je „úplná forma“ diela uzatvorená, ale svojím spôsobom na tisíce spôsobov interpretovateľná, „aniž by byla jakkoli dotčena jeho neopakovatelná jedinečnost. Každá recepce je tak interpretací i provedením“, pretože dielo pri každom novom uvedením oživa v novej perspektíve⁵¹.

Eco ďalej poznamenáva, že by bolo trúfalé interpretovať barokovú poetiku ako vedomé vytváranie teórie otvoreného diela, pri letmom pohľade do histórie sa však predsa len stretávame s pozoruhodným rysom „otvorenosti“ (v modernom slova zmysle) – a to okrem iného v barokovej „otvorenej forme“⁵². V jej prípade prebiehalo prehodnotenie a odmietanie statickosti, ktorú neskôr prinášala klasická forma, ako „prostoru rozvíjeného kolem středové osy, ohraničeného symetrickými liniemi a ostrými uhly, směřujícími ke středu tak, aby spíše než pohyb zdůrazňovali představu 'esenciální' věčnosti“; tento prístup bol teda hľadáním akýchsi čistých, priehľadných línií a tvarov. Naproti tomu baroková forma, ako ďalej konštatuje Eco, bola dynamická, smerovala k neurčitému účinku „střídáním plnosti a prázdnoti, světla a stínu, křivkami, lomenými liniemi, různými uhly sklonu“⁵³. Mala navodzovať dojem skôr postupne rozvíjajúceho sa priestoru. Divák ho vnímal pri chôdzi, prechádzajúc z miesta na miesto a skúmajúc vždy ďalší a ďalší aspekt diela. Baroková vizualita ho nútila skúmať dielo, ktoré pri tom podliehalo neustálej premenlivosti. Eco zdôrazňuje,

⁴⁹ In: Eco, Umberto: *Otevřené dílo* I. [online], [cit. 21. apríla 2009]. Dostupné z: <http://cirkus-umberto.ic.cz/OperaAperta.pdf>, s. 5

⁵⁰ In: ECO, Umberto. *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Přeložil Zora OBSTOVÁ. Praha: Argo, 2015. s. 66.

⁵¹ Tamtiež, s. 65. až 66.

⁵² Tamtiež, s. 69.

⁵³ Tamtiež, s. 69.

že „barokní spiritualita je považovaná za první zřetelný projev moderní senzibility právě proto, že se zde člověk poprvé vymaňuje z područí určitého kánonu (garantovaného kosmickým řádem a stálostí esencí) a v umění i ve vědě se ocitá tváří v tvář proměnlivému světu, který od něho vyžaduje kreativní přístup.“⁵⁴

Ak sme Ecovou *Operou apertou* prehodnotili či doplnili diskusiu o podobe otvorenosti diela a zakončili ju krátkym pohľadom na neurčitosť tvarov v barokovej architektúre⁵⁵, môžeme to brať ako dobrý úvod k ďalšej zastávke – ku kanadskému klaviristovi Glennovi Gouldovi, známemu nielen svojimi interpretáciami diela Johanna Sebastiana Bacha, Georga Friedricha Händela, ale aj hudobno-kritickými textami, v ktorých predznamenoval voľné narábanie s reprodukovanou hudbou. Gould „nabádal“ k prístupu otvorenosti diela ešte skôr, než ho začala vytvárať kultúra postmoderny po 60. rokoch.

Eco a Gould sa narodili v tom istom roku – 1932. Epistémy Eca a Goulda, na prvý pohľad oddelené a možno vzdialené, začnú vykazovať jasnú príbuznosť, práve ak ich zasadíme do širšieho kontextu rozmýšľania v 60. rokoch 20. storočia – o variabilite podôb jedného a toho istého diela predovšetkým. Gould sa vyznačoval neobvyklou schopnosťou vytvárať celý rad interpretačne rôznorodých variantov jednej skladby. Nebolo by to možno až také výnimočné, jeho koncentrácia na Bachovo dielo však umožnila zreteľnejšie zvýrazniť práve schopnosť neurčitosti, presnejšie multiinterpretáciu. S Gouldom prichádza poznanie, že podoba jedného diela nemusí byť interpretačne ustálená. Porovnanie interpretácie Goldbergových variácií (1955 a 1981) alebo spôsob nahrávania *Fúgy a mol* z Bachovho *Dobre temperovaného klavíru* v hudobnom štúdiu prináša na tú dobu nový pohľad na historicitu. Predstavuje jednak oživenie a jednak predefinovanie. Po viacerých záberoch (tzv. *alternative takes*) sa Gould rozhodol, že na expozíciu a záver *Fúgy a mol* použije „panovačný“ záber č. 6. „Perlivejší“ charakter bol vítaný v prípade záberu č. 8, a to v epizodických moduláciách v strednom diele fúgy⁵⁶. Zaradenie viacerých a odlišných úsekov do jedného diela umožnila Gouldovi štúdiová postprodukcia, ktorej sa venoval po tom, ako v tridsiatich rokoch ako koncertný umelec skončil so živými vystúpeniami.

⁵⁴ Tamtiež, s. 69.

⁵⁵ Ucelený pohľad nájdete aj v knihe Gilles Deleuza *Záhyb: Leibniz a baroko*. Přeložila Marie CARUCCIO CAPORALE. Praha Herrmann, 2014.

⁵⁶ In: GOULD, Glenn, PERSPEKTÍVY NAHRÁVANIA, COX, Christoph a Daniel WARNER, ed. *AUDIOKULTÚRA: Texty o modernej hudbe*. Bratislava: Hudobné centrum, 2013, s. 149.

Podľa Gouldových predstáv sa v ideálnom prípade mali v budúcnosti sami poslucháči stať tými, ktorí si podľa ľubovôle vytvoria výsledné podoby skladieb, a to z rôznorodých interpretácií. Kultúra voľného spájania týmto dostala výrazný impulz. Samozrejme, na rozdiel od futuristov, dadaistov alebo členov slávneho Bauhausu tomu výrazne pomohla technologická revolúcia a šírenie počítačových a hardvérových systémov medzi širokú verejnosť, predovšetkým od 80. rokov.

Ak sa zhodneme na tom, že kultúra DJ-ingu priniesla v 80. rokoch rozhodujúci moment plunderfonickej⁵⁷ manipulácie, tak pri zrode nového diela bola vytváraná skladba z viacerých a cudzích hudobných segmentov. Udialo sa to kolážou tvorenou výberovým prehrávaním rôznych LP vinylov alebo štúdiovým strihovým postprocesom. Potom kanadský klavirista Glenn Gould v polovici šesťdesiatych rokov nabádal k technologickej revolúcii, aby si ideálnu predstavu nahrávky vytvoril z viacerých interpretácií jednej skladby sám poslucháč: „Zanietenému znalcovi vlastne nič nebráni v tom, aby sám sebe bol strihačom, realizoval s pomocou týchto zariadení svoje interpretačné predstavy a vytvoril si tak svoju vlastnú ideálnu interpretáciu“⁵⁸.

Úloha spracovávaní viacerých cudzích skladieb otvorila tému falzifikácie – ako je pre Goulda príznačné, trochu v inom, nie nutne negatívnom svetle: „Keď spoločnosť uzná falzifikátorovu zručnosť a nebude ho odsudzovať za zisťnosť, umenie sa stane skutočne neoddeliteľnou súčasťou našej civilizácie.“⁵⁹ Ďalej, v eseji *Perspektívy nahrávania*⁶⁰ (1966), Gould predstavuje rolu napodobňovateľa na príklade holandského maliara Han Van Meegerena (Henricus Antonius van Meegeren), ktorý nekopíroval tvorbu už jestvujúcich barokových maliarov, ale vytváral nové obrazy ako nerozpoznateľné kópie⁶¹. Tento postup Gould prenáša do oblasti hudby a opisuje „neznámeho výrobcu neautentizovaného tovaru“, ktorého označuje v kontexte elektronickej kultúry ako emblematického. Táto kultúra, či takzvaná elektronická doba, Gouldovi vyhovuje, keďže nahrávky vytvárané v štúdiu sú potom odolné voči aplikácii podobných estetických záverov.

⁵⁷ OSWALD, John, Požičal si a vylepšil. Etika hudobného dlhu, COX, Christoph a Daniel WARNER, ed. *AUDIOKULTÚRA: Texty o modernej hudbe*. Bratislava: Hudobné centrum, 2013, s. 163.-170.

⁵⁸ GOULD, Glenn, PERSPEKTÍVY NAHRÁVANIA, COX, Christoph a Daniel WARNER, ed. *AUDIOKULTÚRA: Texty o modernej hudbe*. Bratislava: Hudobné centrum, 2013, s. 154.

⁵⁹ Tamtiež, s. 153.

⁶⁰ Tamtiež, s. 152. – 153.

⁶¹ Van Meegeren je autorom najdrahšie (priznaného) falzifikátu v dejinách do zbierky Hermanna Göringa.

Interpret, ktorý sa simultánne stal hudobným režisérom, mohol nahrávaciu frekvenciu rozdeliť do niekoľkých dní, ktoré nemusia nasledovať za sebou, ale trvať napríklad počas celého roka. Následná finalizácia nahrávky môže pozostávať zo zlepenia častí z viacerých verzií záznamu. Interpret teda dostal možnosť vyjsť z pozície, kde subjektívne vyjadruje názor, do roly toho, kto objektivizuje, posudzuje a vyberá (segmentuje) podľa uváženia, ktorá časť nahrávky lepšie dotvorí celok. Takýto okamih, takýto druh práce by sa počas živého koncertu realizovať nemohol.

Segmentácia vytvára podľa Goulda názor na štýl. Štýl ako jav sa podľa neho nedá nastrihať. Gould považuje za nepodstatné, „či niekto k tomuto názoru dospel pred nahrávkou alebo po nej (...). Podstatná je jeho existencia, nie prostriedky, akými ho uplatňuje“⁶². Delenie diela na menšie segmenty zároveň prináša novú perspektívu, ktorou sa dielo dá zhodnotiť, a teda predstavuje pre interpreta či hudobného režiséra metódu kritickej analýzy diela. Samotné vytváranie výslednej podoby diela prostredníctvom viacnásobnej interpretácie sa stáva neustálym hľadaním najlepšej verzie, zodpovedajúcej predstave. Gould otvoril diskusiu o nespočetných riešeniach tvorby, možnostiach interpretácie aj o pozornejšom načúvaní samotného diela.

Oddelenie živého koncertného aktu od práce na reprodukovanej nahrávke bolo jedným z dôvodov, prečo Gould prestal v roku 1964 verejne vystupovať. Nechcel byť predmetom posudzovania z „horného balkóna“ v koncertnej sále, čo sa podľa neho pri opočúvaných kusoch koncertného repertoáru stávalo bežne. V priestoroch nahrávacieho štúdia začal potom uplatňovať postup dodatočného vkladania nápadov, v ktorom nachádzal „prekonanie obmedzení, ktoré predstavivosti kladie verejné predvedenie“⁶³. Zážitky, ktoré poslucháčovi dokáže sprostredkovať elektronicky prenášaná hudba, pokladal za neverejný akt zdieľania hudby, ktorý bol v jasnom protiklade ku koncertnej praxi.

Gouldom myslená *elektronická doba* predstavovala teda možnosť selektívneho výberu podľa vlastného uváženia (akoby „prepnutím tlačidla“), čo v percepcii hudby vzhľadom na pozíciu recipienta znamená zásadný dejinný posun. Experimentálna scéna tento moment manipulácie využíva dodnes ako ideový, prípadne štrukturálne-

⁶² Tamtiež, s. 148.

⁶³ Tamtiež, s. 149.

tektonický princíp realizácie. Voľný strih, iracionálny skok alebo prekvapivá zmena tvoria častokrát nedeliteľnú súčasť koncertov (to samozrejme znamená, že tu sa tento prvok uplatňuje v „real-time“). Kultúra „tlačidla na ovládači“ priniesla požiadavku vyrovnáť sa s multi-úrovňovým, neustálym, zrýchleným strihom (takým esenciálnym v reklamách, videoklipech a hlavne v komerčných filmoch), pretože bolo treba udržať pozornosť (za každú cenu). To zmenilo aj premisu hierarchických vzťahov medzi skladateľom, interpretom a poslucháčom. Do možnosti výberu vstúpil najnovšie svojím spôsobom aj posledný menovaný – pravda, nie počas koncertu, ako skôr pri domácom počúvaní. Začalo sa uvažovať nad tým, aký vlastne je poslucháč, ktorý vyrástol na možnostiach diaľkového ovládača a dnes na „scrollovaní“ mobilných zariadení, zvyknutý ľubovoľne triediť, preskakovať, jednoducho rozhodovať sa a selektovať obsah. Na druhej strane sa tento model strihovej premennej prenáša aj do tvorby, keď v real-time je posudzovaná schopnosť autora alebo interpreta s ňou narábať.

Gould vo svojich úvahách o podobách hudby v najbližších rokoch rátať s jedným faktorom – postupnou stratou záujmu o jasnú identitu autorstva v tvorbe. Gould sa nazdával, že hudobné umenie bude v elektronickej dobe nielen ornamentom, ale súčasťou našich životov. Alebo, presnejšie, že dielo môže povstávať zo zvyškov, útržkov tvorby ostatných autorov. Napokon, tradičná predstava autorstva prešla značnými modifikáciami a tento vývoj mohol pokračovať práve smerom k ďalšej eliminácii, k potlačeniu pozície a významu autora v procese tvorby. Ako to sám výstižne zhrnul, predstava tvorivého činu ako niečoho, čo vychádza z „individuálneho názoru“ a zároveň ho „absorbuje a pretrváva, sa bude musieť radikálne premyslieť“⁶⁴.

Na záver kapitoly si dovoľím krátky dodatok, odbočujúc od Goulda a Eca, a približujúc sa dnešnej diskusii, že rola autora, jeho relevantnosť, dôležitosť aj význam sa v postmoderne a situácii, ktorá nastala po nej, skomplikovali. Na krátky okamih by som sa chcel dotknúť problému s tzv. vzorkovaním (samplingom) v kontexte vytvárania nových diel, pretože to súvisí so spôsobom uvažovania prenášaného až do dnešných podôb otvorených diel.

⁶⁴ Tamtiež, s. 157.

Roland Barthes vo svojom dnes už klasickom výroku vyhlásil, že „autor je mŕtvy“⁶⁵, a Michel Foucault sa v rovnakom duchu spýtal: „Čo je to, meno autora?“⁶⁶. Slovom, postmoderná filozofia „autora“ významne spochybnila. Rovnako ako iné druhy umenia reagovala na tento paradigmatický posun aj hudba. Odpoveď na to, ako sa to na poli hudby prejavilo, je možné nájsť v otázke, ktorú neskôr položil Jozef Cseres v knihe *Kto zdedil copyright?*⁶⁷. Než sa na ňu pozrieme bližšie, najprv sa pokúsme pochopiť tendencie, ktoré s takzvanou postmodernou prišli.

Začnime u Michela Foucaulta. V jeho ponímaní prestáva byť meno autora predmetom diskurzu, stále však vo vzťahu k diskurzu vykonáva určitú rolu: „Takové jméno autora umožňuje přeskupování určitého počtu textů, jejich delimitování, (...) kladení do protikladu voči jiným textům“⁶⁸. Vo Foucaultovej koncepcii autor nie je pôvodcom nových myšlienok, ktoré by dosiaľ neboli použité. Autora z neho robí iba to, že má „nadání funkcí autora, zatím co jiní ji nemají (...), jaksi beží na hranici textů, že je vykrojuje, že sleduje jejich kostry, že projevuje jejich způsob bytí, nebo že jich přinejmenším charakterizuje“⁶⁹. Osoba autora sa rozplýva vo vždy nanovo preformulovanej minulosti. Na dielo sa potom Foucault pozerá ako na spleť, kombináciu a nové preformulovanie textu, ktorý vydáva osoba autora v novom „knižnom obale“ pod vlastným menom.

Ak ponecháme bokom tradíciu anonymnej hudby, pozbavenej podpisu a určenia autorstva, známej z predrenesančnej tvorby, markantný príklad v hudobnej oblasti nájdeme napr. na konci 80. rokov. Technologický pokrok, resp. rozšírenie technológie do domácností umožnil realizáciu barthesovskej myšlienky „absencie autora“ a foucaultovej „spleti“ v nevídanom rozsahu, a to v podstate tým, že priniesol možnosť prenosu a multiplikácie zvukov na základe transformácie krátkych akustických vzoriek (po anglicky „sample“ ako krátkej audio-nahrávky) do digitálnej podoby s cieľom ich ďalšieho počítačového spracovania⁷⁰. Z dnešného pohľadu to

⁶⁵ Cit.: Barthes, Roland: Smrť autora. In.: Profil súčasného výtvarného umenia 1-2/2001, s. 8.

⁶⁶ Cit.: Foucault, Michel: Co to je, jméno autora? In.: Antológia textov. Predmet Všeobecná teória umenia. Bratislava: VŠVU v Bratislave, s. 48.

⁶⁷ Cit.: Cseres, Jozef: Hudobné simulakrá. Bratislava: Hudobné centrum 2001, s. 57.

⁶⁸ Cit.: Foucault, Michel: Co to je, jméno autora? In.: Antológia textov. Predmet Všeobecná teória umenia. Bratislava: VŠVU v Bratislave, s. 50.

⁶⁹ Cit.: Foucault, Michel: Co to je, jméno autora? In.: Antológia textov. Predmet Všeobecná teória umenia. Bratislava: VŠVU v Bratislave, s. 50.

⁷⁰ In: Cseres, Jozef: Hudobné simulakrá. Bratislava: Hudobné centrum 2001, s. 58.

pôsobí mimoriadne sebavedomo a potvrdzuje sa tým diskurz, ktorý visel vo vzduchu viac ako dve desaťročia.

Práve toto opisuje spomínaný Cseres v *Hudobných simulakrách*, piatej kapitole svojej knihy, s prihliadnutím na rok vydania knihy 2001 stále aktuálnej, a to aj pokiaľ ide o dnešný hudobný kontext. Sampling ako forma recyklácie, rekontextualizácie, a niekedy aj ako akt politickej⁷¹ alebo pop-globalizačnej reakcie odzrkadľuje dnešnú dobu. Ak má človek „šťastie“ a je napr. v práci dennodenne vystavený hudbe z komerčných rádii v kombinácii s kontaktom s hudbou pri nákupoch, na koncertoch a z vlastnej „domácej“ zbierky, vzniká nová kvalita reciprocitu. Ak ju otočíme na akt tvorby, sampling je ideálnou technológiou. To, čo sa odohráva okolo nás, vieme vtlesniť do jedinej skladby. Príklad Johna Oswalda, ktorý v roku 1993 nahral album *Plexure* so vzorkou viac ako tisíc citátov, je dnes už viac ako dvadsaťšesť rokov starý. Danú situáciu komentoval Jozef Cseres: „Realita sa zmenila na techno-mediálnu koláž, jej reflexia sa už nepíše, ale strihá a lepí.“⁷².

V predchádzajúcich textoch sme sa dostali od esteticko – poetického konceptu otvorených diel, cez free jazz, free music až k novej techno – mediálnej realite. Tento moment nám umožní odraziť sa do ďalšej časti práce, k pochopeniu problematiky kompozície v reálnom čase, ktorá má schopnosť premostiť tieto oblasti.

⁷¹ v diele Bob Ostertaga

⁷² In: Cseres, Jozef: *Hudobné simulakrá*. Bratislava: Hudobné centrum 2001, s. 60.

3 KOMPOZÍCIA V REÁLNOM ČASE

Na nasledujúcich riadkoch sa pokúsime o vlastnú definíciu pojmu, ktorý budeme neskôr dopĺňať o výroky ostatných autorov.

Kompozícia v reálnom čase je unikátne vytváraný a prispôsobovaný systém organizácie hudobnej matérie v dielach dosahujúcim výsledný tvar počas koncertných, nahrávacích alebo „domácich“ prevedení. Zahŕňa v sebe zvýšenú reaktivitu na okolité prostredie formou preberania podnetov a ich okamžitého spracovania. Tým kladie osobité nároky na akceleráciu hudobného myslenia. Je schopná prijímať a poskytnúť rôzne druhy spracovania výstupov. Závisí to od podoby média, ktoré tento druh spracovania hudobnej matérie použije.

Môže ísť o spracovanie toku dát (prostredníctvom počítačových systémov) alebo inštrumentačných prístupov (napr. soundpainting technikou pri dirigovaní ansámblu hráčov). To sú len dva vybrané okruhy, na ktoré sa zameriame, s tým, že práca s ansámblom je pre nás ústredná. Kompozícia v reálnom čase má konštrukčné ukotvenie odvodené z tzv. otvorených systémov – tzv. *open works* a *open sources*⁷³. I keď ide o dva oddelené pojmové svety a komunity (na jednej strane skladatelia / performer a na druhej programátori alebo užívatelia otvorených operačných systémov), otvorenosť, neustála možnosť zásahu, premenlivosť, vylepšovanie a zdieľanie vyjadruje základné charakteristiky, ktoré sú esenciálne a platné pre oba.

⁷³ „Realtime algorithmic composition attracts much interest, as can be seen by the success of systems where users define their own realtime algorithmic composition applications (e.g., Max and SuperCollider), and systems implementing specific composition techniques (e.g., the Real Time Composition Library – an extension for Max – by Karlheinz Essl)“. In: ANDERS, Torsten a Eduardo R. MIRANDA. CONSTRAINT-BASED COMPOSITION IN REALTIME [online]. Interdisciplinary Centre for Computer Music Research University of Plymouth, 2008, s 1.

3.1 Vznik diela „tu a teraz“

Terminologické vymedzenie kompozície v reálnom čase z pohľadu computeringu a umenia sa formuluje ako diskurz, ktorý dodnes hľadá odpoveď na to, čo samotný pojem predstavuje, ako si ho vysvetľovať a hlavne ako s ním narábať. Pojmy ako *interaktívna kompozícia* alebo *real-time systems* formulujú náplň, obsah alebo skutkový základ Kompozície v reálnom čase.

Prvýkrát sa s označením (ako rozhrania) stretávame v knihe Jamesa Martina *Real-Time Computer Programming*⁷⁴. Martin píše, že real-time počítačový systém môže byť zadaný ako počítač, ktorý riadi prostredie (*environments*) prostredníctvom prijímania dát (inputs), procesuje ich a je schopný ich (ako spracované dáta) dostatočne rýchlo vrátiť do výstupu (outputs). Odohráva sa to v čase, v ktorom sú dáta stále schopné ovplyvniť prostredie (*environments*)⁷⁵. O niekoľko rokov neskôr priekopník interaktívnych systémov Joel Chadabe definoval real-time kompozíciu ako interaktívnu metódu, kedy real-time počítačové hudobné systémy komponujú a performujú hudbu⁷⁶. Portugalský skladateľ Óscar Rodrigues považuje Chadabeho „interactive composing“ za „being a two stage process, involving a design stage, where a compositional procedure is defined and created, and an operation stage, where the said process is set in action and where the composer/performer interacts with the system“⁷⁷. Hovorí o vzťahu systém a tvorca. Vytvorený systém je schopný vytvárať samostatne rad operácií v systéme. Systém pri interpretácii diela môže mať schopnosť vytvárania nových súvislostí.

⁷⁴ MARTIN, James Programming real-time computer systems. Prentice-Hall series in automatic computation. Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J., 1965.

⁷⁵ „A real-time computer system may be defined as one that controls an environment by receiving data, processing them, and returning the results sufficiently quickly to affect the environment at that time.“ In: tamtiež, s. 4.

⁷⁶ „Interactive composing is the name I have given to a method for using performable, real-time computer music systems in composing and performing music.“ In: CHADABE, Joel. Interactive composing: An overview. Computer Music Journal, 1984, s. 22– 27.

⁷⁷ RODRIGUES, Óscar. Real-Time Composition as a Strategy for the 21st Century Composer: A dissertation submitted in fulfillment of the requirements for the degree of Master of Composition and Music Theory. Porto, 2016, s. 9.

3.2 Vývoj real-time a definovanie rozhrania

Definovanie interakcie rozhranie existuje v podobe hardvérového (modulárneho) a počítačového systému (a teda aj vo forme live electronics nástrojov), ale aj v podobe vytvoreného súpisu pravidiel, teda systému, ktoré realizujú hráči. Rozhranie je teda individuálne a často originálne vytvorený systém spracovania a distribúcie matérie. Pri niektorých zámeroch tvorby sa v počítačových softvéroch vyznačuje tzv. *open source* softvérovou metódou, ktorá umožňuje voľný zásah do technológie systému, čím vznikajú ojedinelé prístupy. Na to slúžia softvéry ako SuperCollider, Pure Data alebo MAX. Aj vďaka tomu sa môžeme v Čechách stretnúť s tzv. laptopovými orchestrami alebo združeniami performerov, ktoré v reálnom čase kódujú zvukovú výslednicu. Ide o „medzinárodné združenie tvorcov algoritmických vizuálov a elektronických hudobníčok / hudobníkov rešpektujúcich tradíciu live codingu, umeleckej formy využívajúcej živé písanie kódu, vytvárajúcich nástroje pre zvuk, obraz priamo pred zrakmi divákov“ – ako napríklad Kolektiv⁷⁸.

Rozhrania vytvárajúce priestor pre organizáciu a distribúciu matérie⁷⁹ boli a stále sú závislé od technologického vývoja. Krátky exkurz do histórie prvých počítačov z 50. až 60. rokov 20. storočia s označením „real-time“ nám napomôže k objasneniu vzťahu:

- okamžitej časovej reakcie (*real-time response*),
- pri zadaní vstupov (*inputs*) a
- následného spracovania do výstupov (*outputs*).

Vymedzenie časovej súvislosti – okamžitej reakcie je kľúčové a tvorí ústredný interaktívny zmysel samotných koncertných udalostí. Zároveň zaujíma dôležité miesto v argumentácii, ak si kladieme otázku spomenutú v úvode – čo pre nás znamená reálny čas. Odpoveďou je ten *okamžitý*, tzv. okamžitá odozva v počítačových segmentoch (*real-time response*), zohľadňujúca dobu, ktorá ubehne prinajmenšom

⁷⁸ Kolektiv [online]. [cit. 2018-05-08]. Dostupné z: <https://k-o-l-e-k-t-i-v.github.io/>

⁷⁹ Môže byť audio, akusticky nástrojová, pohybová, svetelná alebo v podobe projekcie (video / mapping), atď.

medzi dvoma udalosťami a ktorej trvanie je vyjadrované základnou jednotkou sekundy.

Obdobie druhej svetovej a neskôr studenej vojny prinieslo v USA obavy o bezpečnosť a s nimi spojenú požiadavku na stavbu spoľahlivých obranných raketových systémov, neskôr vytváranie prvých orbitálnych alebo mimo-orbitálnych letov alebo stavbu satelitov. Vznikla požiadavka na zariadenie, ktoré je schopné vyhodnocovať situáciu, a „real-time“ systémy, ktoré by umožňovali okamžitú reakciu. Dopyt v tomto segmente sa zvyšoval zároveň so životnou úrovňou strednej triedy (napr. požiadavka efektívnej selektívnosti v oblasti finančníctva, medicíny alebo hazardu, počítačových hrách, atď.). Tieto a mnohé iné odvetvia prispeli k vytvoreniu prvých počítačových zariadení, ktoré obsahovali rozhranie reálneho času. Podstatným cieľom definovania funkcionality bolo „the notion of control - the system under real-time control must be both deterministic and stable“⁸⁰.

K prvým systémom v histórii americkej armády patria počítače Whirlwind a SAGE. Whirlwind I. bol prvý digitálny vákuovo trubicový počítač operujúci výstupmi v „real-time“. Bol schopný „paralleling data processing with a physical process in such a fashion that the results of the data processing are immediately useful to the physical operation“⁸¹.

Počítač SAGE (v rozlohe 2000 metrov štvorcových a váhe 250 ton⁸²) priniesol nové prvky, ako:

- zachovávanie kompletného, aktualizovaného obrazu vzdušnej a pozemnej situácie v širšom okolí krajiny,
- okamžité a presné spravovanie moderných zbraní, vytváranie aktuálneho obrazu situácie vo vzdušnom priestore, ako aj vytváranie prehľadu o posádke veliacej vzdušnému vojenskému konfliktu.⁸³

⁸⁰ In: LAPLANTE, Phillip A., Eileen P. ROSE a Maria GRACIA-WATSON. An historical survey of early real-time computing developments in the U.S. *Real-Time Systems* [online], 1995, s. 199.

⁸¹ Tamtiež, s. 199.

⁸² SAGE [online]. [cit. 2019-06-20]. Dostupné z: <https://history-computer.com/ModernComputer/Electronic/SAGE.html>

⁸³ „Maintain a complete, up-to-date picture of the air and ground situation over wide areas of the country; Control modern weapons rapidly and accurately; Present filtered pictures of the

SAGE bol prvým real-time systémom kontroly schopným prijímať dáta (inputs), spracovávať ich (processing) a vytvárať výstupy (outputs) v podrobne určenom čase. Ako real-time systém manažmentu informácií poskytoval informácie na požiadavku rozhodnutia Air Force, ktorá následne vyhodnocovala situáciu. A napokon, bol to viacnásobný systém real-time komunikácie, keďže bol súčasťou siete viacerých počítačov, nešlo iba o jedno zariadenie. Z týchto dôvodov sa často uvádza ako prvý „real-time system“.⁸⁴

Pre vývoj real-time počítačových rozhraní bolo dôležité zavedenie pozemných systémov určených na podporu riadenia medziplanetárnych misií od spoločnosti IBM. IBM vyvíjala a dodávala hardvérové a softvérové systémy pre počítačové komplexy v reálnom čase agentúre NASA (RTCC). Každý vesmírny let Apollo bol vybavený touto obsluhou.

Systém mal za úlohu analyzovať, vyhodnocovať a teda aj sledovať kozmickú loď Apollo s lunárnym modulom a raketovým systémom SATURN V. Na splnenie tejto úlohy bolo prepojených päť systémov výpočtovej techniky IBM System 360 / Model 75 prostredníctvom prepínacej siete podobnej Gemini 7090. Zaťaženie spracovania sa tak mohlo zvýšiť a systém bol rozdelený do programových subsystémov v reálnom čase⁸⁵:

- Launch subsystem,
- Telemetry Subsystem,
- Orbit computation program subsystem,
- Trajectory determination program subsystem,
- Mission planning program subsystem,
- Digital command subsystem,

air and weapons situations to the Air Force personnel who conduct the air battle.” Tamtiež, s. 202.

⁸⁴ „It was a real-time control system because it was capable of receiving data, processing it, and producing outputs in time to affect the functioning of the environment at that particular time. SAGE was a real-time management information system because it provided information upon request for decision making by the Air Force personnel. And finally, it was a real-time communication system because it was a network of computers, not a single computer. For these reasons it is often cited as the first real-time system.” Tamtiež, s. 203.

⁸⁵ MARTIN, James Programming real-time computer systems. Prentice-Hall series in automatic computation. Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J., 1965., s. 207.

- Reentry subsystem.⁸⁶

Real-time sa stalo rozhraním, ktoré už dokázalo vyhodnocovať a zadávať viacero parametrov za jeden okamih. To bol dôležitý krok v oblasti deduktívneho vytvárania súvislostí. Okrem toho, že napr. pri kozmických letoch systém dokázal vyhodnocovať kritické situácie, rovnako vznikol zárodok niečoho, čomu dnes hovoríme ako systém vytvárajúci sústava algoritmov. Tento princíp funkcionality sa postupne začal prenášať aj do oblasti umenia.

Americký skladateľ a vývojár v oblasti interaktívnych hudobných systémov Joel Chadabe skonštruoval s Robertom Moogom v roku 1971 analógový počítačový systém CEMS, ktorý umožnil skomponovať a uviesť jeho skladbu *Ideas of Movement at Bolton Landing*. O generáciu mladší kanadský skladateľ a tvorca interaktívnych zvukových rozhraní a generatívnej hudby Arne Eigenfeldt poukazuje na to, že išlo prvý príklad „interaktívnej kompozície so vzájomným vzťahom ovplyvňovania sa medzi hráčom a nástrojom“⁸⁷. Chadabe vysvetľuje, ako sa vytváral na tú dobu nový vzťah vzájomného ovplyvňovania sa medzi nástrojom a hráčom. Vznikalo rozhranie, v ktorom je „nástroj naprogramovaný tak, aby generoval nepredvídateľné informácie, na ktoré reaguje hráč počas prevedenia“⁸⁸. Chadabe pokračuje vysvetlením vzťahu, ktorý sa v kompozícii v reálnom čase ukázal ako kľúčový: „V rovnakom čase má hráč aspoň čiastočne nástroj pod kontrolou. Keďže nástroj ovplyvňuje hráča, zatiaľ čo v tom istom čase zároveň hráč „ovplyvňuje“ nástroj, ich vzťahom je vzájomné ovplyvňovanie sa, čiže v konečnom dôsledku interakcia.“⁸⁹ Pravidlo interakcie je inšpiratívnou ideou, vysvetlením, ako funguje princíp kompozície v reálnom čase, a zároveň nahliadnutím do otázky kreatívnej procesuality aj v oblasti ansámblovej hry. Od teórie počítačových systémov sa tak presúvame k živým hudobníkom, kde koncept real-time zasahuje do širokého okruhu ďalších aspektov kompozičného a interpretačného umenia.

⁸⁶ Tamtiež, s. 208 – 209.

⁸⁷ „This was the first instance of what he called interactive composing, "a mutually influential relationship between performer and instrument." In: EIGENFELDT, Arne. Real-time Composition or Computer Improvisation? A composer's search for intelligent tools in interactive computer music. *Proceedings of the Electronic Music Studies*, 2007, s. 146.

⁸⁸ „(...) the instrument is programmed to generate unpredictable information to which the performer reacts during performance." Tamtiež, s. 146.

⁸⁹ „At the same time, the performer at least partially controls the instrument. Since the instrument influences the performer while, at the same time, the performer 'influences' the instrument, their relationship is mutually influential and, consequently, interactive" Tamtiež, s. 146.

3.3 Možné formy kompozície v reálnom čase

Z dôvodu heterogénosti prístupov, ktoré môže pod seba poňat kompozícia v reálnom čase sa pokúsime vytvoriť prehľad pojmov, ktorými sa vyznačuje a ktoré zároveň vplývajú na jej existenciu (vytváranie).

Napr.:

- *live performance*;
- *kompozícia* (ako zásobnica historicky rôznorodých prístupov k tvorbe textúry a formy);
- *improvizácia* (real-time kreatívne rozvíjanie textúry a formy);
- *komprovizácia* (spájanie kompozície a improvizácie);
- *otvorené dielo*;
- *interaktívnosť* (vzájomne ovplyvňovanie sa medzi hráčom a počítačom alebo dirigentom s hráčmi);
- *v kolektívnosti / ansámblovej hre* (vytváranie spoločnej skladby počas koncertu alebo štúdiového nahrávania);
- *jedinec / sólista* (vytvárajúci autonómne skladby);
- *umelá inteligencia* (schopná samostatne vytvárať dielo);
- použitie alebo spájanie *determinizmu a indeterminizmu* v rámci jedného diela;
- *procesualita*;
- *intervencia* (v prípade, že dielo je vytvárané v nečakanom vstupe performeru do verejného priestoru a akt prevedenia sa odvíja v závislosti od reakcie prostredia);
- *identita* (ide o tému definovania autorstva v diele);

Je to množstvo označení, ktoré by vyžadovali špeciálne rozvedenie, vysvetlenie, zatriedenie, čo tento druh práce nedovoľuje. Ale z nasledovného výberu môžeme usúdiť, že z pohľadu hudobného myslenia sa nejedná v prípade kompozície v reálnom čase o stanovený alebo určený žáner alebo štýl. V jej prípade hovoríme o postupoch, ktoré vyúsťujú do konkrétneho, hybridného alebo objavného štýlu alebo žánru. Závisí od zámeru autora alebo kolektívu hráčov. Ide o akúsi metódu, ktorá je spôsobom

uvažovania nesúcim prvky experimentu, technickej progresivity, a teda istého laborovania.

Kompozícia v reálnom čase sa teda sústreďí na vznik diela – „tu a teraz“. Ron Pellegrino, americký skladateľ a autor množstva kníh o nových médiách a algoritmickej kompozícii, zaoberajúci sa kompozíciou v reálnom čase, považuje real-time composing za takú starú „as composers thinking out loud on their instruments“⁹⁰.

3.4 Interpretácia ako novo definovaný druh

Rozdiel medzi kompozíciou v reálnom čase a kompozíciou⁹¹ z pohľadu interpretácie hráčom spočíva v tom, že zatiaľ čo pri tradičnej – fixnej kompozícii interpretujeme nemenný zápis, pri kompozícii v reálnom čase sa interpretuje zámer definovaný konceptom, gestickými znakmi alebo voľnou improvizáciou. Tu nachádzame ten spomínaný moment, keď interpret v klasickom poňatí zaniká a stáva sa spoluautorom, spolutvorcom alebo konglomerátom matérie. Skladateľ vytvorí koncept, víziu a smerovanie, dokonca aj ovplyvní tvar, ale podstatnou zložkou je matéria. Vtedy je určujúcou otázkou to, akých hráčov skladateľ skombinuje. Zásadne sa tým prehodnotila úloha interpretácie. Zatiaľ čo kompozícia potrebuje na interpretáciu diela štýlovo alebo žánrovo poučeného interpreta, kompozícia v reálnom čase potrebuje navyše hráča so schopnosťou okamžitej (reflexívnej) interakcie s dirigentom (vytvárajúcim znakové gestá, ktoré improvizáciou hráč pretvára do matérie) a v najlepšom prípade multi-štýlového a žánrového performerera.

⁹⁰ Pellegrino spoluzakladal v 80. rokoch The Real* Electric Symphony (R*ES). Išlo o premenlivé medzinárodné združenie skladateľov / performerov zameraných na integráciu zvuku, svetla, pohybu a environmentálneho dizajnu. Rozptyl obsadenia R*ES zahŕňal vlnové syntetizátory určené na tvorbu zvuku, videa a laseru, tradičné a novodobé vymyslené akustické nástroje, mikropočítače, filmový, diaprojektorový, video a laserový projekčný systém, ľahké objekty (plastiky), tanečníkov a divadelné vstupy. Umelci podieľajúci sa na projekte mali od 18 do 83 rokov a ako píše, boli kombináciou „represent the gamut of professional artistic and academic career evolution“. In: PELLEGRINO, Ro. A Ode to Electronic Instruments in the Arts. [Http://www.ronpellegrinoselectronicartsproductions.org](http://www.ronpellegrinoselectronicartsproductions.org) [online].

⁹¹ In: BLUM, Stephen. Composition. *Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press, 2001, 2001 [cit. 2018-04-22].

Dirigentova úloha nie je ponímaná v tradičnom duchu, teda aby rytmickým, agogickým a dynamickým zjednocovaním a vnášaním interpretačného názoru vytváral nový variant interpretácie fixnej skladby. Dirigent v našom ponímaní inšpiruje, rozvíja kreativitu hráčov a hlavne vytvára formu kompozície v reálnom čase. Interakcia medzi dirigentom a ansámbľom je určujúcou mierou pri vytváraní zvukovej matérie. Ústredným nástrojom komunikácie dirigenta s ansámbľom, v koncepte ktorý smeruje do diel ako vlastná opery *Záhada tyče* alebo *Oko za oko*, je *gesto*. *Gesto* obsahuje štvorúrovňové pole významovostí, ktorými sú:

- *kto* bude hrať,
- *čo* bude hrať,
- *ako* bude hrať a
- *kedy* začne a prestane hrať.

Túto logiku zadávania zadefinoval začiatkom 70. rokov 20. storočia Walter Thompson, americký skladateľ a soundpainting dirigent. Thomson vytvoril autonómny systém znakov / gest (ktorých je viac ako tisíc) ako univerzálny „live composing sing language for the performing and visual art“⁹². Thomson dodnes vytvára viac-významové gestá, ktoré majú hráči možnosť interpretovať. Miera improvizácie je riadená a vopred určená dirigentom, je však na hráčoch, ako *gesto* interpretujú. To totiž neobsahuje konkrétne noty, ale môže obsahovať výšku, voľbu textúry, tempo, dynamiku, charakter alebo alúziu na štýly a žánre hudby. Pri Thomsonovom systéme zadávania formou *soundpaintingu* pritom – dalo by sa kriticky vytknúť – dochádza k tomu, že zväčšujúce sa množstvo informácií svojím spôsobom obmedzí kreativitu hráčov. Jednoducho, Thomsonov systém dokáže dodať kompletnú informáciu toho, čo majú hráči vytvárať. Podotknem, že preto som pomenoval vlastnú techniku znakového dirigovania – gestické dirigovanie, aby sa odlišilo od Thompsonovej soundpainting.

⁹² In: THOMPSON, Walter. *Soundpainting: The Art of Live Composition*. New York: Walter Thompson, 2006., s. 2.

Neodvodzoval som gestá od neho, ale Thompson bol pre mňa príkladom toho, že aj týmto spôsobom je možné vytvárať a riadiť improvizáciu alebo skladbu.

Existujú formy dirigovania, pri ktorých dirigent vytvára iba kombinácie hráčov a neurčuje charakter toho, čo budú hrať. Tento model môžeme vidieť v spôsobe práce Georga Cremasheho s Pražským improvizačným orchestrom. Daniel Matej pri dirigovaní vybraných diel zväčša určuje časový priebeh voľby hráčov a kontroluje štruktúru grafickej partitúry, samotné tvarovanie diela ponecháva na hráčoch. Hráči sú potom skôr improvizátori než interpreti v tradičnom ponímaní. Majú väčšiu mieru voľnosti v hre. To samozrejme nevytvára nič o tom, či formou soundpaintingu alebo inou technikou dirigentského zadávania dosiahneme lepšiu kvalitu diela, v tejto chvíli len uvádzame niektoré rôzne formy real-time kompozície. A treba podotknúť, že pri soundpaintingu alebo voľnejších spôsoboch dirigovania môžeme dosiahnuť podobný zvukový výsledok. Soundpainting pritom umožňuje lepšie definovanie zámeru dirigenta alebo autora.

Keď ide o zloženie ansámblov, najčastejšie sa stretávam s kolektívom hráčov obsluhujúcich akustické alebo elektronické nástroje, interferenčné a zvukové objekty, spevákov, básnikov, tanečníkov alebo VJ-ov (obsluhujúcich video rozhranie). Čerpám zo svojich poznatkov a skúseností s Pražským, Krakovským, Veni, Mi-65, Musica falsa et ficta orchestrami alebo ansámblami a rovnako z poslucháčskej skúsenosti Viedenského alebo Budapeštianskeho improvizačného orchestra.

Pri ansámblovom hraní ide o spomínaný vzťah dirigenta s ansámblom, ktorý by mal byť vzájomne motivujúci sa. Ak dirigent vytvára formu spôsobom gestického (alebo iného) zadávania, hráči vo vnútri ansámbľu pracujú na úrovni tvorby textúry. Keďže ide o individuálny vklad jednotlivých hráčov, textúry môžu byť u každého hráča rôznorodé alebo aj príbuzné k spoluhráčom. Hráč má síce menší vplyv na výsledok formy, ktorú zhotovuje dirigent, ale keďže pozná kontext hudby, ktorá zaznela, má možnosť pri nasledujúcich zmenách gest dirigenta vniesť moment následnosti alebo nadväznosti. Pochopiteľne, rovnako tak môže vniesť moment odlišnosti a prekvapenia. Tým chcem poukázať na to, že dirigent síce vytvára formu, ale hráč modeluje jej vyznenie na úrovni rytmu, melódie, farby, dynamiky, štýlu, žánru, atď. Preto sa často

výsledné dielo pomenováva ako kolektívna tvorba, aj keď autorom diela je pôvodne označený jeden autor (čo nemusí byť dirigent diela).

Aby sme lepšie pochopili, ako rôzne aspekty kompozície v reálnom čase môžu v praxi fungovať, pozrime sa na tri modelové situácie otvorených partitúr.

4 ANALÝZA SKLADIEB

Kým pristúpime k analýze opery *Záhada tyče*, načrtneme hudobný kontext dvoch diel, ktoré tiež pracujú so systémom organizácie prostredníctvom otvoreného diela. Či už je to *Foglio 7° di Requiem* (1968) Milana Adamčiaka (1946 – 2017) alebo *Possible Stories (...And Other Stories)* (1994) Daniela Mateja, vyvstávajú pred nami útvary s pevnou formou, v rámci ktorej je možné voľne vytvárať premenlivú textúru.

Adamčiakové alebo Matejové diela priniesli v minulosti dirigovanú kolektívnu improvizáciu, polyžánrovosť, integráciu field records (zvukových nahrávok z externých prostredí), grafický zápis priebehu, interpretov aj bez akademického vzdelania alebo spojenie autora a performeru v jednej osobe. Zároveň som mal aktívnu skúsenosť ako interpret s viacerými skladbami obidvoch autorov. Adamčiakove grafické partitúry uvádzam ako člen ansámblu Mi-65 od roku 2011 alebo hosť vo Veni ensemble. V roku 2010 sme uviedli s improvizáčným ansámblom *Musica falsa et ficta* Matejove *Possible Stories (...and Other Stories)*, zároveň som hrával aj na koncertoch s ansámblom doc.END v Matejovej dramaturgii.

Vyššie uvedené vytvára v kontexte práce rozmanitú mozaiku impulzov. Adamčiak alebo Matej priamo nevyplývali na môj spôsob práce, ktorý predstavujem, ale obidvaja patria medzi vybraných protagonistov otvorených diel alebo kompozície v reálnom čase v kontexte prostredia, v ktorom pôsobím.

Pri analýze *Záhady tyče* sa zameriame na jej špeciálny znak a to využívanie dvoch paralelných foriem v jednotnom čase – jednej pevnej a druhej nanovo vytváranej. Pochopiteľne, tento moment odlišuje *Záhadu tyče* od Adamčiakového a Matejové diela, pretože spomínaný druh úvahy organizácie formy stavia vedľa seba koncertné a hudobno javiskové diela. Jedným dychom ale dodávam, že moment využívania konceptualizácie performatívnosti (prvky „teatrálnosti“) sú v Adamčiakových a Matejových skladbách detekovateľné taktiež.

Kým sa dostaneme k analýze vlastného diela, pozrime sa na dve cudzie skladby nesúce prvky otvorenosti a rovnako interpretované kolektívom hráčov a dirigentom. Obidve vznikli v minulom storočí.

4.1 Milan Adamčiak – Foglio 7° di Requiem

The image shows a handwritten musical score for 'Foglio 7° di Requiem' by Milan Adamčiak. The score is written on a single page and includes parts for Soprani e Tenori, Alti e Bassi, Coro Primo, and Coro Secondo. It features complex rhythmic patterns, including a large blacked-out section, and dynamic markings like 'largo' and 'presto'. A central box contains the Latin text 'requiem aeternam dona nobis domine' with 'attacca' below it. The bottom part of the score includes a section for 'et lux perpetua luceat eis' with violin and viola parts.

obrázok 1.: Milan Adamčiak, Foglio 7° di Requiem (1968)

V roku 1970 Milan Adamčiak, ešte ako študent muzikológie, uviedol na poslednom festivale Smolenické semináre priestorové dielo *Dislokácie*. Z týchto seminárov sa uskutočnili tri ročníky, počnúc rokom 1968. Skončili sa s nástupom normalizácie⁹³.

⁹³ Z pôvodných zakladateľov seminárov Ivana Párika, Petra Kolmana, Ladislava Kupkoviča a Petra Faltina, práve Faltin s Kupkovičom emigrovali v období niekoľkých mesiacov po okupácii. In: *Smolenické semináre 1968-69-1970* [online]. 13.02.2012 [cit. 2019-05-26]. Dostupné z: <http://www.sonicart.sk/archives/2591>

V roku 1968 sa seminárov zúčastnili skladatelia Karlheinz Stockhausen, Józef Patkowski, Ulrich Dibelius, Hans Peter Reinecke, Eduard Herzog, Peter Faltin, Ladislav Kupkovič, Peter Kolman, Ivan Parík a ďalší.

V roku 1969 to bol György Ligeti, Henryk Górecki, Boleslaw Szabelski, Carl Dahlhaus, Hans-Peter Reinecke, Hans G. Helms, Diether de la Motte, Vinko Globokar, Vladimír Lébl, Petr Kotík a QuAX Ensemble, Peter Faltin, Ladislav Kupkovič, Peter Kolman, Jozef Malovec, Roman Berger, Ivan Parík, Juraj Hatrík a iní.

A napokon v roku 1970 Mauricio Kagel, Carl Dahlhaus, Siegfried Palm, Christoph Caskel, Karlheinz Boettner, Edward H. Tarr, Michal Bristinger, Dénes Zoltai, Tibor Kneif, Jan Kapr, Ivan Parík, Ilja Zeljenka, Milan Adamčiak, Ladislav Mokrý alebo Ladislav Burlas.⁹⁴

V období podnetných seminárov vytvoril v roku 1968 Adamčiak grafickú partitúru *Foglio 7° di Requiem* umožňujúcu viacero variantov výkladu. Doteraz skladba neznela. Na nasledujúcich stranách prinášame vlastnú interpretáciu a analýzu diela.

Podnázov partitúry – „*Requiem*“ – odkazuje na významové narábanie so zádušnou omšou. Skladba je venovaná Adamčiakovej prvej láske, ktorá predčasne zomrela na nevyliciteľnú chorobu⁹⁵. K samotnej grafickej partitúre nie je žiadny návod alebo autorský výklad, ako by mala znieť.

Rozmery partitúry sú 33 x 45 cm a pri nákrese bol použitý tuš na papieri⁹⁶. Mohli by sme ju rozdeliť na tri bloky, kde Adamčiak naznačuje trikrát smer interpretácie zľava doprava. Môžeme ho interpretovať najmenej tromi spôsobmi:

- 1.) ide o simultánne prevedenie všetkých troch blokov naraz, alebo

⁹⁴ In: CHALUPKA, Ľubomír. *Smolenické semináre 1968-69-1970* [online]. 13.2.2018 [cit. 2018-05-22]. Dostupné z: <http://www.sonicart.sk/archives/2591>

⁹⁵ Zdroj: Michal Murín (z mailovej komunikácie), keďže táto partitúra sa môže nesprávne vykladať ako reakcia na príchod okupačných vojsk do Československa.

⁹⁶ ADAMČIAK, Milan. *Foglio 7 di Requiem, tuš na papieri, 33x45 cm*. In: *Artandconcept* [online]. 1968 [cit. 2018-03-04]. Dostupné z: <https://www.artandconcept.eu/milan-adamiak-2/>

2.) partitúra sa má čítať zľava doprava – najprv prvý, druhý a nakoniec tretí blok, ako naznačujú šípky, alebo

3.) vzniká postupná kombinácia jednotlivých blokov, a to vertikálnymi šípkami v bloku I. a III.(?). Naznačuje kresba *tutti* so šípkou nadol, že sa v tom momente zapájajú všetky spomínané hlasové a nástrojové obsadenia, alebo naznačuje *pizz.* so šípkou nahor v bloku III. vzájomné a opätovné zapojenie dvojzboru z bloku II.?

S pohľadom môjho výkladu je teória znenia všetkých troch blokov naraz najmenej pravdepodobná, pretože neexistuje jasne stanovený zámer autora – i keď šípky na konci blokov naznačujú smerovanie alebo spôsob čítania partitúry.

Blok I.

Pozostáva z troch grafických vrstiev. Prvý je určený pre organ (org.) 1. a 2., *tutti* (*tutti / tutti molto profondi*) so šípkou ukazujúcou smer nadol. Ide o spojenie s dvojzborom, pretože ak si všimneme čiaru v poslednej štvrtine obrázku, nájdeme prepojenie obidvoch blokov. V prvom bloku zaznejú v poslednej štvrtine ešte xylofón a *blocchi* (*xlf e blocchi*) a tympan (*tymp.*).

Blok II.

Vytvára priestor pre dvojzbor kombinovaný z: „*CORO PRIMO – SOPRANI E TENORI* a *ALTE E BASI; CORO SECONDO – SOPRANI E TENORI* a *ALTI E BASSI*“. Horizontálna dvojčiara určuje tempo skladby po prvýkrát v skladbe (od *largo* po *presto* alebo naopak). Blok II. má dve vymedzené časti. V prvej Adamčiak vytvára kontrapunkt medzi zborovými spevákmi. Spevácke party naznačujú v prvej časti polyfonické vyznenie. V druhej sú už *tutti* súzvuky na texty „*et lux perpetua*“ a „*requiem aeterna*“. Ide o samostatný úsek (štvorec s textom) – *requiem* (fermáta) *aeternum* (fermáta) *dona* (fermáta) *nobis* (fermáta) *domine* (attaca). Záver zborovej

časti hrajú unisono bicie nástroje – *tom-toms*, *timpani*, *bonghi* a *campane* – so zborovými hlasmi.

Blok III.

Pozostáva z kresieb kruhu a ďalej štyroch horizontálnych tvarov, naznačujúcich odlišnosť vyznenia. Ak nadväzujeme na zborový záver druhého bloku, potom interpretáciu kruhu ponechal Adamčiak dvojzboru.

Vychádzajúc z tohto predpokladu, v strede kruhu je naznačený intervalový rad, ktorý sa dá vysvetliť ako hranie v troch registroch, ktoré sa medzi sebou striedajú podľa naznačených výmen. Podľa tradičného zoskupenia zboru by sme ich mohli deliť na vrchný (soprán), stredný (dajme tomu: alt / tenor / barytón) a spodný (bas). Počas výmen najviac priestoru pre znenie získava stredná línia (alt / tenor / barytón). Vo vnútri kruhu sú plné a prázdne menšie kruhy rôznych veľkostí. Zmena veľkosti môže napomôcť interpretačnej detailizácii alebo aj destabilizácii časových hodnôt. Dvojznačnosť obsažnosti menších kruhov vo vnútri jedného väčšieho môže vypovedať o práci s dynamikou časti ako aj o možnosti práce s výrazom – použitím extenzívnosti prejavu.

Po interpretácii kruhu (bez časového vymedzenia) pokračujú sólové party anglického rohu (*cor. ingl.*), sólo hlasu (*voce solo*) a huslí, viol, violončiel a kontrabasov (*violini e viole; contrabassi e vcli.*). Čiary môžu predpovedať dynamický priebeh. Pokračuje anglický roh a sólo hlas crescendo a decrescendo s určením smerovania výšky zvuku. Husle a violy naznačujú deformatívnosť zvukového prevedenia, ktorá by sa dala prirovnať k neklasickému hraniu alebo vytváraniu tónu s jasne naznačeným výškovým pohybom. Violončelá a kontrabasy vizuálne predznamenávajú jednoliato znejúci zvuk, ktorý je prerušovaný akcentáciou cez čiaru v podobe „v“.

Blok III. uzatvára text „et lux perpetua luceat eis“ so šiestimi bodkami za textom, naznačujúc dohranie, zotrvanie alebo pokračovanie.

Trvanie diela nie je v Adamčiakovom *Requiem* určené. Partitúra (zrejme) vyžaduje dirigenta, ktorý je schopný výkladom a gesticky uskupovať jednotlivé

Adamčiakove symboly a určovať charakter improvizačného narábania a nakoniec kompozičného dotvorenia. Dirigent by mal vytvárať jednotu a súhru. Pravda, môžeme si položiť otázku – potrebuje toto dielo súhru? To už závisí od toho, či sa zvolí cesta novej koncepcie, alebo sa zohľadní akási interpretačná tradícia, ktorá sa vytvorila v prostredí grafických partitúr vzniknutých v 60. rokoch minulého storočia.

Adamčiakovo *Requiem* neurčuje ani priestorové rozmiestnenie hráčov a zboru. Otvárajú sa pred nami minimálne dve možné riešenia: môžeme pristúpiť ku klasickému deleniu publika a hráčov na pódiu, ale zároveň (v súlade s dobovou tradíciou koncertov či diel ako Zeljenkove *Hry pre 13 spevákov hrajúcich na bicie nástroje*) môžeme rozmiestniť hráčov po priestore, dokonca sa zbor môže po priestore presúvať. Je to otázka prístupu a netradičného dotvárania partitúry. Pokiaľ má partitúra otvorené zvukové a tónové narábanie, prečo neposkytnúť možnosť akuzmatického náhľadu a nepridať aj priestorové?

Ako sme mohli vidieť na predchádzajúcich riadkoch, z analýzy Adamčiakovej partitúry sa vlastne stáva viacero hypotéz vyznenia - možno sa objavilo viac otázok, než koľko sa podarilo zodpovedať, a zároveň sa rozšíril aj samotný diskurz otvorenosti diela.

4.2 Daniel Matej – Possible Stories (...and Other Stories)

Obr. 2.: Daniel Matej, Possible Stories (...and Other Stories).

Milan Adamčiak bol jedným z učiteľov a motivátorov slovenského skladateľa Daniela Mateja počas jeho štúdií na Bratislavskej VŠMU v osemdesiatych a deväťdesiatych rokoch dvadsiateho storočia. Matej sa zúčastnil vystúpení súboru Transmusic company vedeného Adamčiakom ako performer. Neskôr, v roku 1992, organizoval v rámci festivalu Večery novej hudby návštevu Johna Cagea v Bratislave, s ktorého tvorbou ho Adamčiak oboznámil. Počnúc študijnými rokmi a dnešnými dňami končiac, Matejov vzťah k Adamčiakovi (aj ku Cageovi) dokladá množstvo vystúpení, kde sa interpretovali grafické partitúry, konkrétne v súboroch ako VENI ensemble, VENI academy, doc.END a ensemble Mi-65. Nie sú to zanedbateľné osobnosti v jeho umeleckom živote. Adamčiak pokladá Matej za jedného z najinšpiratívnejších slovenských umelcov „o to viac, že je umelcom ,obrátaným do mnohých strán', teda intermediálnym.“⁹⁷ I keď rozmer intermediality sa premietol do

⁹⁷ In: HEVIER ML., Daniel. *Daniel Matej – Treba aktívne počúvať* [online]. 2018 [cit. 2019-05-08]. Dostupné z: <http://www.musicpress.sk/rozhovory/daniel-matej-treba-aktivne-pocuvat>

Possible Stories (...and Other Stories) len čiastkovo, ide o dielo kombinujúce najrozmanitejšie skladobné, interpretačné a realizačné prístupy s použitím mg. pásu, sampleru, extenzívneho hlasového prejavu, siedmich ľubovoľných nástrojov a riadeného dirigovania.

Zapisovať *Possible Stories (...and Other Stories)* začal Matej v roku 1992 v juhoanglickom meste Dartington počas kurzov elektronickej a environmentálnej hudby u Roberta Worbyho a Trevora Wisharta. Bol to už iný sled súvislostí vstrebaných do jednej kompozície, než tomu bolo v prípade Adamčiaka. Dvadsaťdeväťročný Matej tu otvoril inú kreatívnu cestu, keď priebeh skladby organizoval na princípe číselnej štruktúry. Odvodil ju z dátumov narodení, úmrtí a citácii z náhrobkov nebožtíkov⁹⁸, pričom do skladby sa mu prostredníctvom terénnych nahrávok podarilo integrovať zvuky mesta. Nájdeme ich v troch vstupoch, keď zaznievajú zo sampleru v kombinácii so sólistami.

Čo sa týka interpretov, Matej kombinuje hráčov s rôznym vzdelanostným pozadím aj žánrovými prístupmi. Moment spájania interpretov s akademickým a autodidaktickým pozadím bol známy vo fluxových a postfluxových súboroch, ako aj v Transmusic company Milana Adamčiaka. V Matejovom prípade bol úplne prirodzený a napokon rozšírený o nové kombinácie.

V roku 1994 uviedli *Possible Stories (...and Other Stories)* v bratislavskom Dome kultúry Dúbravka súbor POŽON SENTIMENTAL ako premiéru, reprízovali ju potom v ten istý rok v Štúdiu 12 počas Večerov novej hudby VAPORI del CUORE so speváčkou Ingrid Hrubanovičovou, akordeonistom Martinom Jurčom, violončelistom Petrom Michoněkom, klarinetistom a basklarinestom Ronaldom Šebestom, klaviristom a klávesákom Petrom Zagarom, flautistom Marekom Piačekom, el. gitaristami Martinom Burlasom a Davidom Drummom, bicistom Danielom Balážom a Matejom ako hráčom na gong a dirigentom.

V roku 2010 uvádzala skladbu *Musica falsa et ficta* v nasledujúcom zložení: hobojsťka Paulína Rónaiová, flautistka Veronika Vitázková, violončelista Andrej Gál, tubista Dominik Kobulnický, vibrafonista Dalibor Kocián, vokalista a obsluhovač sampleru Tobiáš Potočný, bicista Adam Matej, violončelista Jonatán Pastirčák,

⁹⁸ In: TÓTH, M.: Kompozícia v reálnom čase, Príloha č. 4., Rozhovor s Danielom Matejom, HAMU, 2019.

saxofonista Miroslav Tóth a Matej ako dirigent. V rozmedzí rokov 2016 a 2017 uvádzali skladbu súbory VENI a Cluster ensemble.

Na nahrávkach z mg. pásu alebo sampleru počujeme hlasy britského trombonistu, skladateľa a improvizátora Hilaryho Jefferyho, skladateľa Roberta Worbyho a Kevina Jonesa. Hovoria vety z náhrobkov, ako napríklad:

„ALSO DOROTHY, HIS WIFE, DAUGHTER OF SIR GEORGE TRENCHARD, KNIGHT WHO DEPARTED THIS LIFE THE 6th DAY OF JUNE ANNO DOMINI 1650“ alebo „IN THE MIDST OF LIFE WE ARE IN DEATH!“⁹⁹

Matej zahrnul do skladby báseň „Orangutan“ anglickej poetky a skladateľky Josephine Wilson. Je umiestnený v kadencii a zaznie z audio záznamu narozprávaný Jefferym:

„AND THE THREE SENIORS BEGIN ALLELUIA. LEADROLLS OUT LIKE PARCHMENT OVER CURVING BUTTRESSES ||: ALLELUIA : ||. PINNED TO THE BREAST OF A HILL A SCULPTED ANGEL ALLELUIAH. RIVER BREAKS IN WAVES. WE SEE SUN'S LIGHT ON RIVER THROUGH A COLONNADE: ALLELUIA.“¹⁰⁰

Ako som naznačil, skladba iniciovala v roku 1994 založenie ansámblu VAPORI del CUORE z pôvodných členov POŽOŇ SENTIMENTAL, ktorého umelecký vedúci Marek Piaček sa rozhodol súbor nasmerovať k odlišnej poetike, než akú predstavovala práve predložená skladba *Possible Stories*. Piaček smeroval k aluzivite, aká sa spájala s hudbou mestskej, kaviarenskej kultúry pripomínajúcej medzivojnové obdobie (klavír, husle, flauta a akordeón). Moment voľnej improvizácie prestával byť v tvorbe súboru POŽOŇ SENTIMENTAL dominantný¹⁰¹.

Aj keď dielo vo vysvetľujúcej poznámke predpokladá, že by sa mohlo hrať bez dirigenta, Matej ako ukazovateľ časového priebehu sa stal neodmysliteľným. A dirigent napokon nielen určuje priebeh skladby, ale pôsobí aj ako stimul performatívnej kvality

⁹⁹ MATEJ, D.: *Possible Stories (...and Other Stories)*, partitúra, vo vlastníctve autora, 1993, s. 1.

¹⁰⁰ Tamtiež, s. 4.

¹⁰¹ Piaček spoluvytvoril v POŽOŇ SENTIMENTAL kvarteto hráčov premošťujúcich pop kultúru a súčasnú vážnu hudbu. Matej vytvoril súbor zameraný na čiastočne a voľne improvizovanú hudbu.

a ovplyvňuje vyznenie. To môže mať rozličný charakter. V partitúre sú vyznačené v piatich bodoch. Citujem v skratke:

A – znamená hlasnú, spojitú (t.j. neprerušovanú) a „hustú“ hudobnú udalosť (napr. rýchle sledy clustrov alebo trilkov),

B – prevažne lineárnu hudobnú udalosť (napr. melodické frázy alebo motívy),

C – tichú, prerušovanú a „riedku“ hudobnú udalosť,

D – je extrémnym príkladom „A“,

E – znamená pomalé vleklé a spojité melodické tvary (improvizovanie rozlúčkových, pohrebných nápevov a podobne).

Technicky vzaté, Matej vytvoril partitúru, ktorá má podľa dostupných dvoch koncertných záznamov v podaní VAPORI del CUORE (1994)¹⁰² a Musica falsa et ficta (2010)¹⁰³ dĺžku 21:51 min. (1994) a 18:25 min. (2010). Ako interpret z predvedenia v roku 2010 zo svojej skúsenosti poznamenávam, že pre Mateja bola partitúra priestorom, do ktorého počas skúšok pred koncertami zasahoval – skracoval, vynechával alebo zvýrazňoval úseky, ktoré sa mu zdali v danej chvíli a pri danej kombinácii hráčov nadbytočné alebo nevhodné na rozvíjanie.

Nasledovný súčet realizačných techník nám bližšie objasní Matejov model včleňovania presných techník do štruktúry skladby zapísanej v partitúre. Vytvára kombináciu osemnástich blokov (či už dlhších alebo kratších) pozostávajúcich zo:

- zvukových vstupov z nahrávky hlasov / TAPE (5x),
- zvukových vstupov / SAMPLERu a dvoch sólistov (3x),
- sólových speváckych vstupov (6x),

¹⁰² In: CD VAPORI DEL CUORE – POSSIBLE STORIES, Divis Slovakia, 2011, Bratislava

¹⁰³ Daniel Matej: Possible Stories (...and Other Stories) / Musica falsa & ficta: video záznam koncertu [online]. 2010 [cit. 2019-05-12]. Dostupné z: <https://vimeo.com/12074788>

- číselne - organizačných vstupov pre ansámblovú improvizáciu vo vybraných charakteroch (A až E) vybraných hráčov (31x – verzia 1994 a 20x – verzia 2010),
- presne rytmizovaný kolektívnych vstupov (14x – 1994 a 10x – 2010),
- generálnych páuz (10x) v rozmedzí od jednej po pätnásť sekúnd,
- úderu na tam-tam, veľký činel alebo čínsky gong (10x – 1994 a 7x – 2010),
- kolektívneho trilku alebo energického tremola (23x – 1994 a 16x – 2010),
- kolektívneho crescenda a decrescenda (11x).

Nota bene, ako píše Matej vo vysvetlivkách, „v improvizácii sa treba vyhnúť akýmkoľvek improvizáčnym klišé, resp. stereotypom!“¹⁰⁴ Matej podčiarkuje ústredný moment a upozorňuje čomu sa vyvarovať. Myslí tým klišé z improvizáčnych postupov jazzových, popových, folklórnych hráčov? Alebo varuje budúcich interpretov pred zautomatizovanými, nazáživnými a stereotypnými výstupmi? Myslím, že pravda je niekde uprostred. Ako sám hovoril v súvislosti postcageovským prístupom k happeningu v súbore u Amdačiaka, tak vo VAPORI del CUORE im „imponoval prienik drive-ového elementu, či už z jazzu, rocku alebo iných žánrov. Mali sme túto hudbu radi a chceli sme to preniesť na terén improvizovanej hudby.“¹⁰⁵

Vymedzenie sa voči poetike o sedemnášť rokov staršieho Adamčiaka spočívalo v tom, že v improvizáčnej zložke *Possible Stories (...and Other Stories)* si našli miesto aj žánre z rockovej, jazzovej alebo free jazzovej hudby. Matej ich spojil s voľne improvizovanou hudbou a včlenil do pevnej formy. Jednoducho povedané, ústrednou sa stala rytmika, „beat“, čo ho odlišovalo od neidiomaticky improvizáčného prístupu

¹⁰⁴ In: MATEJ, D.: *Possible Stories (...and Other Stories)*, partitúra vo vlastníctve autora, 1994, s. 105.

¹⁰⁵ TÓTH, M.: Interview s Danielom Matejom. In: *Kompozícia v reálnom čase*, 2019, Praha, Príloha č. 4, dizertačná práca.

v Adamčiakovom (ale aj v Cageovom) prípade. Hudobná matéria *Possible Stories* získala rockovejší náboj včlenením sady bicích alebo el. gitary do ansámbľu. Metažánrové stredanie blokových vstupov (spomínané charaktery A až E) dodávali dielu punc strihovej metódu o ktorú sa v tom istom čase pokúšal John Zorn napríklad v projekte *Cobra*, aj keď v Zornovom prípade išlo iný princíp organizácie prostredníctvom „kartičiek“. V tej dobe Matej o Zornových zámeroch netušil (vid. príloha č. 1).

Z ohľadu vytvárania formy štrukturuje Matej svoje dielo tradične. Po formálnej stránke ho nenecháva otvorené. Prehľadne strieda jednotlivé časti a vopred fixuje ich pozície. Zarovň tým predznamenáva dĺžku vyznenia. Ako bolo spomenuté, ak príde počas skúšok k zhode, ktoré časti sa hrajú, tak potom sa to udeje aj na koncerte.

4.3 Miroslav Tóth – Záhada tyče



Fotografia 1.: Jana Wernerová v úlohe riaditeľky, Miroslav Tóth ako dirigent a Martin Burlas v úlohe ministra. Foto: Gabriel Švajko.

„*Záhada tyče* existuje ako ‚vypustená‘ entita. Má vlastný život, algoritmus a aj pri splnení istých formotvorných princípov vytvára stále nové nástrahy a scénické riešenia, ktoré prekvapujú aj mňa, a naďalej mi umožňuje nanovo objavovať jej vnútorný svet,¹⁰⁶ napísal som minulý rok v príspevku do časopisu *Kød*, kde som sa snažil priblížiť genézu a procesualitu diela, ale zároveň aj to, že v ňom existuje jeden paradox – a to ten, že *Záhada tyče* si obrazne povedané žije vlastným životom.

Opera predstavovala záverečnú časť trilógie *Tyč* (2014 – 2018). Predchádzali jej dve rôznorodo priestorovo zasadené a kompozične riešené diela – *Zázračná masážna tyč pre úradníkov vo verejných inštitúciách* a *Tyč*.

Z pohľadu hudobnej kompozície tu nachádzame systém, ktorý funguje na princípe hry – dirigent dostane partitúru v podobe šiestich skladobných celkov, z

¹⁰⁶ TÓTH, Miroslav. Otvorená opera – entita, ktorá žije vlastným životom. *Kød*. Bratislava: Divadelný ústav, 2018, 12(7), s. 4.

ktorých päť voľne distribuuje po štruktúre opery. Už len týmto vznikajú odlišné vyznenia diela.

Pevnú formu Záhady tyče tvorí trinásť obrazov zadaných v librete. Podľa nich sa riadia dirigent, režisér, herci, tanečníci a napokon je aj diváci s programovým bilténom v ruke. Literárne povedané, tzv. pevná forma vytvára obsah, pričom paralelne uskupovaná - „nanovo vytváraná“ forma je vystavávaná z predprichystaných šiestich skladobných celkov. Jedná sa o hotové skladby, ktoré sa voľne rozvíjajú počas predstavenia. Dirigent určuje miesto, množstvo a deformatívnosť vyznenia jednotlivého skladobného celku. Od predstavenia k predstaveniu sa nanovo štruktúruje hudobná forma a ovplyvňuje charakter diela.

Skladobnej celky sú štruktúralne, tónovo a rytmicky definované bloky hudby, ktoré dirigentovi slúžia ako material. K nemu môže kedykoľvek siahnuť a aplikovať ho v rámci ktorejkoľvek zo trinástich častí opery. Podrobnejšie predstavíme jednotlivé celky nižšie. Celky majú pomenovania:

1. *Introduction,*
2. *Waiting for a Better Times,*
3. *Short Stories,*
4. *Dead Misionn,*
5. *Strange Canon,*
6. *From the Bottom of Lava.*¹⁰⁷

Ako je načrtnuté, tak do podoby skladobných celkov je možné zasahovať pomocou gestického dirigovania. Tým sa pretvárajú. To je dôvod, prečo som zaradil do kapitoly o Záhade tyče vysvetlenie dirigenstkých gest použitých predtým vo vlastnej video opere *Oko za oko* (2015).

Čo sa týka pozadia vzniku, táto opera sa formovala vo svete delených javiskových a hudobných poetík, ktoré síce zdieľajú so sebou divadelné pódium¹⁰⁸, ale

¹⁰⁷ Vid'. príloha č. 5.

prinášajú rôzne pohľady na to, akú podobu môže mať opera ako druh v dnešných dňoch. Okrem iného so sebou prináša otázku, nakoľko jednotlivé stvárnenia patria do žánru opery a nakoľko do hudobného divadla, prípadne či sa vlastne neblížia úplne inému dramatickému alebo postdramatickému útvaru¹⁰⁹. Detailnejší pohľad na vznik nových javiskových útvarov označuje Lukáš Jiříčka za dôsledok konvergencie „dvojdomych umělců“ prepájajúcich vo svojich dielach „performance, happening, divadelní event, operu, hudební divadlo anebo galerijní instalaci“¹¹⁰. Prisudzuje to povojnovému technickému a reprodukčnému rozvoju „soudobé vážné hudby, oblastí rozhlasového umění v podobě soundscape, sound poetry, hörspielů, rozhlasových dokumentů, rozhlasových her, rozhlasových oper.“¹¹¹

Spletité metažánrové spájanie útvarov stvorilo aj *Záhadu tyče*. Hudba v *opere* bola nakombinovaná z techník veľkej a malej aleatoriky, strihovej metódy a gestického dirigovania v skladobných celkoch „Short Stories“, v „Dead Mission“, „Waiting for a Better Times“ alebo „From the Bottom of the Lava“, kde vytvárala reduktívne temne ambientné a zvukovo rôznofarebné sónicke plochy. V Obraze 4.: „Open office“ využila free jazzový drive v metrorytmickej škále. V Obraze 9.: Očista priniesla voľne vedený kánon v časti „Strange canon“ či parafrázy repetitívnych modelov minimal music v „Introduction“. Takýto idiomatically široký záber na hráča kladie isté nároky. Preto rola interpreta pri výbere kombinuje improvizátora a interpreta v jednej osobe.

Záhada tyče ďalej mieša žánry opery s dokumentárnosťou, autorským, hudobným, pohybovo-tanečným divadlom, sci-fi (v popredí témy sociálneho experimentu) a hybridizuje hudobné zložky, o ktorých budeme pojednávať nižšie.

¹⁰⁸ Príklad uvádzam pre kontext *Záhady tyče* na festivale Opera Nova 2018 v Prahe, kde zazneli rôznožánrové útvary, ako napríklad Philip Glassová - Changing Parts, Markova Piačeková - Apolloopera, Dmitrij Šostakovičova - Orango / Antiformalistický jarmark, Josefova Bergova - Eufrides před branami Tymén / Provizorní předvedení opery Johannes doktor Faust, Milošova O. Štědroňova - Don Hrabal, Jiřího Kadeřábekov - Žádný člověk, Michalova Nejtekova - Pravidla slušného chování v moderní společnosti a Ivanov Acherov - Sternenhoch.

¹⁰⁹ *Co je dnes ještě opera? Opera Nova v Operním panoramatu Heleny Havlíkové* [online]. 28.6. 2018 [cit. 2019-05-23]. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/kultura/co-je-dnes-jeste-opera-opera-nova-v-opernim-panoramatu-heleny-havlikove.A180628_151310_In_kultura_jto

¹¹⁰ In: JIŘIČKA, Lukáš. *Dobyvatelé akustických scén: od radioartu k hudebnímu divadlu : Goebbels, Neuwirth, Ammer, Oehring*. V Praze: NAMU, 2015., s. 301.

¹¹¹ In: JIŘIČKA, Lukáš. *Dobyvatelé akustických scén: od radioartu k hudebnímu divadlu : Goebbels, Neuwirth, Ammer, Oehring*. V Praze: NAMU, 2015., s. 301.

Diváka prináša na pódium. Eleváciu s publikom stavia priamo do deja na javisko. Chce sa vyhnúť štandardnému oddeleniu návštevníka od pódia, a teda nazeraniu na predstavenie z odstupu.

4.3.1 Námet Záhady tyče

Záhada tyče pojednáva o osídľovaní planéty Pluto, ako prestupnej stanice pre ďalšie vesmírne bádania. V prípade takýchto vzdialených miest boli technologicky realizovateľné iba jednosmerné misie, takže tí, ktorí sem prišli, nemali možnosť návratu na Zem a vedeli o tom. Na Zemi tak či tak vypukla globálna katastrofa, takže bolo lepšie na ňu zabudnúť. To, čo sa deje v danej chvíli s posádkou, ako sa zmenilo jej hierarchické uskupenie, ako vznikali sureálne bytosti, ako aj téma sociálneho experimentu sa stali ústrednými pri námete opery.

V bulletine¹¹² k predstaveniu sa nachádza krátka časť z denníku – výskumníka Samuella. Samuello zachytáva posledné dni posádky. Odsek sa stal predlohou pre samotnú operu:

„Dúfali sme v tú nekonečnú diaľnicu zo Solarisu. A nič. Najprv som zomieral v kine, keď som nechápal tvoj nekonečný záber na diaľnici, Tarkovskij. Ale až teraz, miliardy kilometrov od Zeme som pochopil nezmyselnú nudu, to prechádzanie, trávenie a zažívanie času. Tým, že nás poslali v kapsulách na znudenú pustatinu pokrytú metánovým snehom, tak sme iba dokázali to známe, že aj tak nevieme prežívať inak ako v hierarchizovaných inštitúciách. Dokumentujeme, dokumentujeme a ako magori, dokumentujeme. Ľudstvo je zaostalé. V kuse niečo dokumentuje. Zbytočná pamäť, ktorá je nanič. Miliardy kilometrov od domova mi nadriadená hovorí o svojom otcovi, ktorý ju začal navštevovať v podobe výťahovej šachty. Pije s ním čaj a konverzuje o frekvenčných pásmach vysielajúcich z mozgov myší. No, konverzuje? Nie. O rozprávaní na tejto misii nemôže byť ani len zmienka. My tu metalovo growlujeme,

¹¹² In: *Záhada tyče / súčasná opera* [online]. 2018 [cit. 2019-05-23]. Dostupné z: <https://naperone.sk/blog/104-zahada-tyce-sucasna-opera>. Autor námetu a libreta je Miroslav Tóth.

keďže nám odstránili hlasivky. Toto je najabsurdnejší a zbytočný pokus ľudstva, aký kedy bol vymyslený. Sme ďalšia misia, zatiaľ čo na Zemi sa udusili. Čo si asi mysleli, keď sme šli sem – pre slávu smrti? Nabudúce sa strčím do sudu ako Diogenes zo Sinópy, milý Tarkovskij. Nemal som nikdy ísť do kina, nikdy by som sa sem neopovážil prísť...“¹¹³

Zmienka o metalovej technike prejavu, tzv. „growlingu“, nás zároveň oblúkom vracia k začiatkovej scéne opery, k prvému obrazu, kde dirigent Samuellovi vyberá hlasivky a tak zakladá deklamačný charakter opery. Žáner tým hneď na začiatku prichádza o svoju najcharakteristickejšiu črtu – klasický operný spev.

4.3.2 Genéza libreta *Záhady tyče* v kontexte trilógie *Tyč*

Na jeseň v roku 2014 som v rámci projektu K.A.I.R. absolvoval trojmesačnú rezidenciu v Holandskom Arnheme, ktorej záverečným výstupom bola site-specific opera v dvoch častiach – *Zázračná masážna tyč pre úradníkov vo verejných inštitúciách* (v premiére uvedená 20. decembra). *Zázračná masážna tyč* sa stala východiskom pre nasledujúce dve pokračovania trilógie v podobe jednočasťovej video opery *Tyč* (premiéra 28. júna 2016 na festivale KIOSK v Žiline) a jednočasťovej javiskovej opery *Záhada tyče* (premiéra 19. apríla 2017 košickej Tabačke Kulturfabrik).

Námet a dramaturgia trilógie sa formovali postupne. To, že má trilógia odlišné štýlové stvárnenia (site-specific, video a javiskovú podobu), prisudzujem skôr zhode okolností¹¹⁴, a zároveň zrejme išlo o prirodzené nadviazanie na skúsenosti s video operou *Zub za zub* (2013) a video-javiskovou operou *Oko za oko* (2015).

¹¹³ Tamtiež.

¹¹⁴ Prípravu predstavenia sprevádzali isté komplikácie, len štyri mesiace pred premiérou sa menil režisér a dramaturg, v každom prípade premiéra diela, písaného na objednávku pre Tabačku Kulturfabrik, prebehla podľa plánu.

V dramaturgii trilógie sa dá pozorovať určitá príbehová cirkulácia, návraty k pôvodným východiskám a napokon aj hereckým konšteláciám. Takto sa tu postupne z troch pohľadov ukážu napríklad podoby administratívneho vzťahu medzi nadriadenými a podriadenými v prostredí fiktívnej verejnej inštitúcie.

Písanie libriet sa odvíjalo v troch rovinách. Zreteľný bol autorský vklad, svoju úlohu popri ňom však zohrali aj inšpirácie odvodené z výrazových prostriedkov románu *Proces* od Franza Kafku, a napokon som do konceptu aspoň čiastočne chcel zahrnúť obrazotvorné postupy a prácu s časom, aké môžeme vidieť vo filme *Solaris*, adaptácii románu poľského spisovateľa Stanislava Lema v réžii Andreja Tarkovského.

Kafka, ak si bohaté interpretácie jeho mnohoznačného diela dovoľím zhrnúť v niekoľkých pre mňa kľúčových bodoch, vyobrazuje svojho protagonistu K. ako človeka blúdiaceho, mátožného, ktorý čaká na svoj súdny proces, vinu si nepripúšťa, zároveň je očividne neschopný nadväzovať kontakty a jeho príbeh sa uzatvára dosť nepredvídateľnou popravou v kameňolome. Všetky tieto okolnosti a z nich vyplývajúca atmosféra pomáhali tvarovať a umocňovať postavu zamestnanca Samuella. Inšpirujúca bola aj Kafkova fragmetnárnosť, keď sa zlomové dejové a obrazové situácie nijako motivačne či psychologicky nepripravujú a nevysvetľujú. Tento moment sa prenášal aj do hudobnej zložky.

Solaris priniesol do *Záhady tyče* tému osídľovania vzdialenej planéty, na ktorej sa zrejme pôsobením prostredia zhmotňujú spomienky alebo predstavy jednotlivých členov posádky. Keď sa postava filmu prostredníctvom takéhoto náhľadu do vlastnej psyché dozvie niečo o svojej skutočnej podstate, pokúsi sa o samovraždu. Preto v jednom zo záverečných obrazov *Záhady tyče* uteká hlavná postava na neobývanú pustatinu pokrytú metánovým snehom.

Ako som naznačil vyššie, libretá jednotlivých opier mali niekoľko ďalších styčných bodov – pripomeniem teda obdobne nejasný, nevysvetlený, nedoriešený príbeh a potom nečakané vstupy protagonistov zamieňané vecami. Pozrime sa v krátkosti na tento moment.

Rovnocennosť medzi živými osobami a vecami si môžeme ukázať na príklade *výtahovej šachty* symbolizujúcej tri podoby v troch operách. Tie boli zastúpené viacerými vyobrazeniami a prechádzali z jednej opery do ďalšej, a to v inej podobe,

pod iným pomenovaním ako si to môžeme ukázať na príklade vsadenia výťahovej šachty do deja Zázračnej masážnej tyče:



Fotografia 2.: Zázračná masážna tyč pre úradníkov vo verejných inštitúciách. Výťahová šachta. Foto: Maxim Tyminko.

Spomínaná výťahová šachta zohrávala v Tyči rovnakú úlohu, ako v Záhade tyče schody poznania a pohyblivá elevácia.



Fotografia 3.: video opera Tyč. Schody poznania. V úlohe riaditeľky – Jana Wernerová. Foto: Miroslav Tóth.

Rovnako sa menila podoba postavy riaditeľky, zamestnancov, ale aj vysávača, hriankovača a ventilátora – postavy a veci boli vytvárané tak, aby zažívali opätovný začiatok v každom novom pokračovaní trilógie.

Hierarchické rozvrhnutie vzťahu nadriadený-podriadený sa nemenilo ani v *Záhade tyče*, základná konštitučná podoba (od najvyššie nadriadeného po najnižšieho) na pracovisku ostávala nemenná.



Fotografia 4.: *Záhada tyče*. Martin Burlas v úlohe ministra zasúvajúceho eleváciu. Foto: Gabriel Švajko.

Hierarchiu našej fiktívnej inštitúcie si môžeme prezrieť zvrchu nadol asi takto: *výtahová šachta – minister – riaditeľka – vysávač – hriankovač – ventilátor – traja zamestnanci*, a na spodku sa ocitol *organický nábytok* (ako najnižšia forma pracovno-právneho pomeru).

Jednotlivé situácie podstúpili v priebehu trilógie určitú transformáciu – napríklad vyobrazenia ústredného vzťahu riaditeľky s podriadeným, či ešte konkrétnejšie scény odvolávania nie sú vo všetkých troch pokračovaniach rovnaké. V *Zázračnej masážnej tyči* toto odvolanie postupne kryštalizuje v duete medzi riaditeľkou a zamestnancom a po oboznámení sa podriadeného s výpoveďou nasleduje jeho podpis.



Fotografia 5.: Zázračná masážna tyč pre úradníkov vo verejných inštitúciách. Duetto odvolávania. V obsadení riaditeľky – Edita Karkoschka, zamestnanca – Marek Kundlák. Foto: Maxim Tyminko.

Vo video opere *Tyč* prebehne moment odvolávania počas diskusie v okolí pracovného stola. Riaditeľka neprivolá zamestnanca na „koberček“ ani pred neho nepoloží výpoveď; o zamestnancovom ďalšom údele rozhoduje postava ministra.

V spoločnom obraze (fotografia 3.) vidíme riaditeľku a zamestnanca ako položené telá na nábytku. Zámer je nejednoznačný. Na konci video opery síce zrazu vidíme Samuela vo funkcii ministra, to však iba znejasní priebežnú úlohu riaditeľky, jej pozíciu a vôbec celkovú dejovú líniu. V *Tyči* sa mení hierarchické rozvrstvenie po obraze, na ktorom leží riaditeľka na schodoch poznania vytvorenom z kostí všetkých tých, ktorí dosahovali najvyššie pozície v inštitúciách (pozri fotografia 3.).



Fotografia 6.: video opera *Tyč*. V pracovni ministra. Zľava: zamestnanec – Samuel Szabo, riaditeľka – Jana Wernerová, sekretariát – Lenka Pastorová a minister – Martin Burlas. Foto: Miroslav Tóth.

V *Záhade tyče* je nejasné ukončenie pracovného vzťahu, tu už v úplne odlišnom prostredí – na inej planéte, zobrazené v scéne, kde zamestnanec Samuello balí riaditeľku do potravinárskej fólie.

Tu už teda vidíme prerod vzťahu riaditeľky a zamestnanca znázornený metaforicky, jedna postava fixuje, znehybňuje druhú prostredníctvom fólie. Pomer submisívnosti a dominancie medzi nimi však pritom nie je daný, permanentne sa obmieňa.



Fotografia 7.: *Záhada tyče*. Obraz 9.: *Očista*. Samuel Szabo a Jana Wernerová. Foto Gabriel Švajko.

V okamihoch ako sa naznačí vytvorenie vzťahu medzi riaditeľkou a zamestnancom, nastáva v predstaveniach trilógie dejovo-obrazový zvrät. V *Zázračnej masážnej tyči* vstúpi na scénu spomínaná Výťahová šachta, v *Tyči* sa zobrazia Schody poznania a v *Záhade tyče* vstúpi do ďalšieho obrazu Pohyblivá elevácia.

Jednotlivé opery sa odohrávajú v rôznych časových obdobiach, zasadené do rôzneho prostredia. *Zázračná masážna tyč* bola predvádzaná v opustených kancelárskych priestoroch holandského Arnhemu, v budove určenej na predaj alebo

zbúranie. Atmosféra miesta tak pomohla posunúť dej do kancelárskych prostredí prelomu 70. a 80. rokov minulého storočia. Video opera *Tyč* sa v tomto smere zasa vyznačovala filmovou poetikou šesťdesiatych rokov minulého storočia. A napokon *Záhada tyče* nás preniesla do budúcnosti, na nenávratnú misiu na planéte Pluto, kde sa nachádza posádka približne mesiac pred smrťou.

4.3.3 Štruktúra, ústredný obraz a naštudovanie diela

Záhada tyče je členená do trinástich obrazov zapísaných v librete nasledovne:

Obraz č. 1.: Amputácia hlasiviek

Obraz č. 2.: Metasvetlo (gumovanie pamäti)

Obraz č. 3.: Tehotenstvo všetkých

Obraz č. 4.: Rozhovory o ničom. Nábytok ministra

Obraz č. 5.: Vysávanie

Obraz č. 6.: Kognitívne štiepenie pozornosti zamestnancov

Obraz „x“ : Oživíme

Obraz č. 8.: Hriankovač

Obraz č. 9.: Očista

Obraz č. 10.: Rozhovory s výťahovou šachtou pri čaji

Obraz č. 13.: Metasvetlo II. (gumovanie pamäti)

Nezapísané, akési povedzme fiktívne časti, a to jedenásta a dvanásta, vytvárajú priestor pre otvorený dramaturgický alebo hudobný vklad. Zároveň je to malý kľúč k novej interpretácii, k ďalšiemu režijnému rozvíjaniu domnelej „záhady“.

Od Obrazu 1. po Obraz 2. sa definuje prostredie, ktoré cituje, rozvíja alebo aluzívne naráža na obrazy video opery *Tyč*. Návratnosť môžeme vidieť v obraze „Rozhovory o ničom“ v kancelárii ministra, vo vysávaní zamestnancov alebo napríklad

v „Kognitívnom štiepení pozornosti zamestnancov“. Do týchto metamorfujúcich scén a mierne obmieňaných príbuzných výjavov boli včlenené úplne nové obrazy, ako napríklad „Amputácia hlasiviek“, gumovanie pamäti v „Metasvetle“ či „Tehotenstvo všetkých“.

Pre lepšiu názornosť a hlbšie pochopenie pracovného a tvorivého procesu sa pozastavím pri Obraze „x“.: Oživíme. Je to dueto pre hriankovač a audio záznam. Záznam bol nasnímaný štyri mesiace pred uvedením opery, pozostáva z protichodných názorov protagonistov a jeho predmetom je ten kritický moment, keď sa v projekte vymenil režisér aj dramaturg. Záznam vznikol pri obede v reštaurácii, mimo skúšobných priestorov aj času na skúšky vyhradeného.

Ukážka z Obrazu „x“.

Zuzana Psotková: „Vieš, ale čo bolo pre nás na tom akože blbé, v ten prvý deň sme strávili super, veľmi príjemne a že nám to všetkým došlo až doma, ako keby. Na druhý deň sa to malo začať robiť a nám došlo, že to nie je možné urobiť.“

Jana Wernerová: „Áno, toto je veľmi nepríjemné.“

Zuzana Psotková: „Kebyže sme z fleku povedali, že to takto nejde, ale my sme takí, že sa v kuse snažíme namotať: Pôjde to, pôjde to a zrazu príde ten moment, že nepôjde to a musíme s tým ísť von. Čiže mňa toto mrzelo za nás, že sme to hneď nepovedali, že to sa nestihne, to sa nedá a zamyslíme sa!“

Jana Wernerová: „To som tiež ja hovorila, to si pamätám, že ráno som prišla s tým, že niečo je vlastne zlé a celé doobedie som riešila: že kurva, takto to nemôže dopadnúť... Ale veď ja si ani nepamätám o čom to bolo.“

Miroslav Tóth: „Povedala si, že si mala počúvať vlastnú dušu.“

Jana Wernerová: „Áno, presne, povedala som, že mala som počúvať svoju dušu a mala som vedieť, keď mi moja duša hovorila, že nemám ísť do toho projektu, tak bol výsledok toho, že sa nikdy nepočúvam. Ja sa nikdy nepočúvam! Chápeš to? To je na tom to úplne zlé. Najhoršie na tom je, že som sa to dozvedela na druhý deň ráno a cítila som sa ako úplný debil celé dopoludnie, že som to včera na tej skúške nepovedala.“

PK: „Ešte jedna vec: aj z teba bolo cítiť také, že sa ti to vymklo z rúk, že ti to niekto zobral a teraz nám tu chce niečo prezentovať ani nevie čo a sám si sa dostal na našu stranu, že Miro mal byť vlastne ten, čo to celé riadi, a on je chudák mimo úplne a teraz idem od znova robiť niečo úplne nové, tak to sa nám zdalo: tak na tomto sme sa teda nedohodli.“

JW: „Ale on bol hrozne sympatický. Strašne bol sympatický ten chalan, to ma najviac na tom mrzí, že bol strašne sympatický, že sa s ním možno nikdy nestretneme...”

PK: „Aj vzdelaný, aj vzdelaný vyzeral byť.”

JW: „Tak to bude celé zlé, nepríjemné stretnutie, nebude to príjemné to stretnutie a pritom bol strašne sympatický.”

Samuel Szabo: „Ja som sa k tomu iba dostal tak, že ja som videl, čo robíte, a nevedel som, čo robíte. Vyzeralo to, že ľudia, príbehy, emócie a v jednom momente ťahá foťák: cvak, cvak, cvak na každého a všetci ste sa tvárili urazene: Čo si nás fotíš, čo, aha? A tak ste zaujali obranný postoj: To si nás fotíš!?”

Nahrávka vniesla do opery kolektívnu spomienku. V pozícii stredového obrazu v polovici diela vychýľuje na chvíľu deštruuje štruktúru a žáner opery. Postavy, ktoré sú zároveň protagonistami nahrávky, nachádzame v *Záhade tyče* na Plute. Obraz „Hriankovač“ je krátka vsuvka, ktorá prelína obraz „x“ s deviatym.

Pri spomínanom porovnaní s video operou *Tyč* prinášajú obrazy 9. až 13. zároveň niečo nové, konkrétne „Očistu riaditeľky“ a „Rozhovory s výťahovou šachtou pri čaji“, kde zvukový záznam prináša rozhovor o smrti Galilea Galileiho a priznanie otcovstva výťahovej šachty.

Na ukážku výňatok z dialógu:

Výťahová šachta: „Nie. Toto je legenda. Nemáme na to žiadny dôkaz.”

Riaditeľka: „Zbytočne umrel? Teda, že keď umieral, vlastne už mu to bolo asi aj jedno.”

Výťahová šachta: „Takéto predpoklady sem nestrkajte. Viete, že jeho syn vymyslel¹¹⁵ operu. Nikto netuší, čo za tým bolo z tohto ohľadu.”

Riaditeľka: „Nebola vtedajšia inkvizícia tak trochu bigotná?”

¹¹⁵ Na upresnenie – reč je o Vincenzovi Galileiovi, ktorý bol otcom Galilea Galileiho, nie synom, a skôr než k opere ako takej prispel k formovaniu recitatívu v monódii, ktorá sa v opernom žánri neskôr rozvinula. Zomrel v roku 1591.

Výtahová šachta: „Dal by som otázku inak. Nakoľko by ste uverili tomu, že ja som váš biologický otec?“

Riaditeľka: „Asi tak, ako kebyže sa mám ísť teraz poprechádzať do metanového snehu v španielskych čižmách zo 16. storočia.“

Výtahová šachta: „Ja si nerobím srandu.“

Réžia predstavenia nebola autorská, ako to bolo v prípade *Zázračnej masážnej tyče* alebo *Tyče* – oslovený bol Jan Komárek, svetelný dizajnér a tvorca vlastných svojráznych autorských projektov, ako bola napr. inscenácia *Útroby kravy* (2010) či *Jak zabíť Hamleta* (2016). Jeho osobitá, strihová, kolážovitá a surreálna poetika sa odrazila aj vo vizuálnej podobe *Záhady tyče*. Komárek zároveň obsluhoval aj svetelný dizajn predstavenia.

Počas skúškového procesu Komárek vytváral rozdielne režijné riešenia pre danú scénu alebo obraz. Herci si pre to našli pomenovanie „sociálny experiment“, ktorý napokon dosť presne vystihoval nielen réžiu, ale svojím spôsobom aj námet. Fyzicky náročné naštudovanie, forma štruktúry pozbavená jasnejšej dejovosti ako aj tmavá a stroboskopická svetelná výprava predstavovali faktory, ktoré napomáhali otvárať priestor pre nečakané situácie. Podobný tvorivý impulz predstavovalo aj „DIY“ technické zázemie svetelných objektov umiestnených na pódiu a v tme častokrát prepájaných performermi. A treba poznamenať, že práve toto svetelno-technické zázemie napokon dobre korešpondovalo s námetom zanikajúcej misie a technologického rozpadu.

4.3.4 Skladobné celky a rozvrhnutie hudby do štruktúry opery

Skladobný celok je uzavretý kompozičný útvar, ktorý je nachystaný na voľné nasadzovanie, rozvíjanie alebo ako odrazovaný moment pre úplne novú hudbu. Pritom, ak by sme sa ho rozhodli interpretovať v zanotovanej podobe, tak by sa jednalo o plne autonómnú kompozíciu. Lenže, Záhada tyče umožňuje tieto skladobné celky pretvárať počas predstavenia formou riadenej improvizácie. Pre trinásť častí opery je ich nachystaných šesť. Týchto šesť celkov distribuuje v diele dirigent podľa vlastného uváženia. Presnejšie, distribuuje ich päť, pretože prvý skladobný celok – *Introduction* je fixne určený pre začiatok predstavenia, kedy sa publikum usádza na svoje miesta. Výsledne znenie celkov vytvára dirigent kombináciou zápisu z partitúry a gestického dirigovaním. Rovnako interpreti ansámbľu majú pred sebou party skladobných celkov a improvizáciou ich rozvíjajú podľa gest dirigenta. Tým sa kombinuje kompozíciu s improvizáciou.

Než pristúpime k poznámkam ohľadom interpretov a dirigenta, predstavíme si jednotlivé skladobné celky. Tie sa totiž pri samotnom uvádzaní opery voľne distribuovali naprieč dielom a tento prístup pozíciu hráčov, rolu dirigenta aj interpretačný vklad celého súboru pochopiteľne značne ovplyvnil.

Ako je spomenuté vyššie notový materiál pre dirigenta a interpretov predstavuje dovedna šesť skladobných celkov, z ktorých len päť podliehalo spomínanej voľnej distribúcii v rámci rozsahu opery. Skladobné celky nesú podnázvy, ktoré s názvami častí v opere zámerne nekorešpondujú, aby sa žiadny konkrétny celok apriórne nefixoval na vybraný obraz v štruktúre opery. Jedinou výnimkou je „Introduction“.

4.3.4.1 Introduction

„Introduction“ nastupuje v časti, keď sa otvoria dvere do sály a vchádza publikum. S hudbou, ktorá zaznie neskôr v predstavení, charakterovo kontrastuje. Sadzbovaná je ako minimalisticky repetitívna hudba, pričom part bicích nie je zapísaný a ostáva teda na zväžení hráča, ako sa improvizatívne zapojí. Ostatní hráči interpretujú fixnú štruktúru. Dynamiku určuje dirigent v závislosti od pohybu divákov usádzajúcich sa na miesta.

6

100

Soprano sax.

tenor II

tenor III

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. II

Mar.

Accord. Peter

Accord. Adam

Notový príklad 1.

4.3.4.2 Waiting for a Better Times

Tento skladobný celok si kladie za cieľ vytvárať postupným vrstvením jednotlivých nástrojov zvukový cluster. Ponúka sedem dielov, kde sa jednotlivé výšky a charaktery vyznenia menia. Nástupy a hudobné prerušenia hráčov určuje dirigent. Ten zároveň môže zasahovať do priebehu dirigentským gestom „gliss“ alebo „pitch“,

čím sa menia výšky tónov hráčov. Treba podotknúť, že tak ako aj pri iných celkoch, aj pre tento môže dirigent vybrať len nejaký okruh hrajúcich hudobníkov. Tak sa ponúka možnosť pre vytváranie sól alebo menších obsadení z celku.

Waiting for a Better Times The Mystery of the Bar

Miroslav Tóth

cold atmosphere / dead land
conductor showing an order of players

1 2

Soprano sax. 1
Soprano sax. 2
Tenor sax
Trombone 1
Trombone 2
Trombone 3
Marimba
Electric Guitar
Accordion 1
Accordion 2

continue
molto vib.
pp
continue
molto vib.
pp
continue
pp
continue
pp
continue
pp
with razor/all
continue
pp
continue
pp
continue
pp
continue

Notový príklad 2.

4.3.4.3 Short Stories

Tento celok tvoria rytmické patterny vystavané na princípe veľkej aleatoriky. Predprichystávajú rýchlu strihovo-dirigentskú metódu, pri ktorej sa môžu medzi sebou obmieňať vybrané nástrojové skupiny. Partitúra má deväť dielov. Aby sme si lepšie vedeli predstaviť praktické uplatnenie – napríklad keď sme tento celok použili

v Obraze 6., umožnil nám vytvárať malé segmenty, ktoré boli podľa ľubovôle zastavované gestom „break“. To svojím spôsobom konvenovalo deju na scéne, kde práve organický nábytok (tanečníci) presúva televízor po pódiu v relatívne rýchлом tempe.

Short Stories
The Mystery of the Bar

Miroslav Tóth

Notový príklad 3.

4.3.4.4 Dead Mission

Ide o zvukovo kompaktný, paralelný, takmer až tonálne znejúci celok, vytvárajúci dôraz na terciovú akordickú výstavbu. Pozostáva z desiatich dielov. Podobne ako pri „Waiting for a Better Times“, aj tu dirigent vyberá, ktoré diely sa budú hrať v akom poradí. Od dirigenta závisí dĺžka trvania jednotlivých dielov, ako aj voľba počtu repetícií jednotlivých úsekov. V treťom diely sa nachádza jeden z ústredných motívov opery, prechádzajúci viacerými časťami (pozri tab. 2). Bicie majú voľný spôsob hry, podobne ako tomu bolo v „Introduction“. Gitarista má vyznačený tónový rad, ktorý môže používať voľne.

Ded Mission
The Mystery of the Bar

conductor showing bars length

Mikolaj Tóth

Notový príklad 4.

4.3.4.5 Strange Canon

Pozostáva z introdukcie a dvoch dielov. Na úvod ho podniety rytmicky predprichystané sólo bicích. Pozostáva z úderu vytvoreného z gesta „sforzato“. Keďže ide o veľmi pomalé tempo, z toho vyplýva aj samotné vyznenie kánonu. Dirigent následne ľubovoľne vyberá nástupy hráčov. Pri realizácii napokon slúžil Strange Canon ako sprievodná časť k aluzívnemu opernému spevu riaditeľky, k jej árii v obraze „Očista riaditeľky“. Jednotlivé hlasy sú na seba voľne a postupne kladené, kým sa nevytvorí sled desiatich nástrojov vytvárajúcich spleť polyfonických melódií. Zvukovosť je prerušovaná gestom výrazným tutti - „sforzatom“.

STRANGE CANON (The Mystery of the Bar)

EXTREME GRAVE Miroslav Tóth

Alto (Michael) *pp*
Soprano (Gergo) *pp* *classique tone*
Tenor (Viktor) *pp* *growling*
Trombone I *pp*
Trombone II *pp*
Trombone III *pp*
Marimba *pp*
Electric Guitar *pp*
Accordion Peter *p*
Accordion Adam *p*

Notový príklad 5.

4.3.4.6 From the Bottom of Lava

Celok pozostáva zo šiestich dielov a tridsiatich úsekov. Zámerom je vytvoriť „zvukovú hmotu“ parafrázujúcu „lávú“. Hráči majú pred sebou maloaleatorické patterny. Vznikajú polyfónne a polymetrické štruktúry, ktoré majú pri poslednom úseku v tridsiatej časti svoju zvukovú – tutti gradáciu. Preto bol celok nasadený na niektorých predstaveniach ako záverečná časť vykombinovaná s gestickou technikou „sumo“, ako tomu bolo pri premiére v Tabačke Kulturfabrik (pozri porovnávajúcu tabuľku v podkapitole 4.3.5).

PART: FTB O MGL
"FROM THE BOTTOM OF LAVA"
(Death Sam)

Notový príklad 6.

4.3.5 Porovnanie skladobných celkov

Porovnajme dve predstavenia, z ktorých je k dispozícii videozáznam ¹¹⁶. V nasledujúcej tabuľke sa pokúsím poukázať na rozdielnosť nasadenia jednotlivých skladobných celkov. Uvidíme, nakoľko bude z takejto analýzy zrejma otvorenosť diela.

Treba podotknúť, že poradie používania skladobných celkov bolo na prvom uvedení (2017) určené vopred, až pri ďalších troch uvedeniach (2018) sa tento pôvodne fixný prístup postupne uvoľnil. Dôvodom bola potreba flexibilnejšie reagovať na spevákov a tanečníkov, ale aj snaha dielo otvoriť ďalším možnostiam, ponechať ho živšie a funkčné nielen ako pevný, nemenný výsledok umeleckého úsilia, ale aj ako akýsi sociálny experiment na javisku.

¹¹⁶ Záznam z predstavení v Košiciach: https://youtu.be/3Ny_xoRdby8 a Prahe: <https://youtu.be/b2IQVRIYjGq> a <https://youtu.be/3XDRhBrkYCQ>

V nasledujúcej tabuľke si môžeme všimnúť symboly v stĺpci „zhoda“, pričom „o“ znamená zhodu v predstaveniach, „x“ odlišné nasadenie skladobného celku do obrazu a „xo“ vyjadruje, že prevedenie z Prahy pridáva alebo kombinuje ďalší celok do obrazu použitý predtým pri Košickej premiére.

	Košice – Tabačka Kultur fabrik 19.04.2017	Praha – Národní divadlo 21.06.2018	zhoda
Ouvertúra (znie počas príchodu publika)	<i>Introduction</i>	<i>Introduction</i>	o
Obraz 1.: Amputácia hlasiviek	<i>gestické dirigovanie</i> (spevákov)	<i>gestické dirigovanie</i> (spevákov)	o
Obraz 2.: Metasvetlo (gumovanie pamäte)	<i>Dead Mission</i>	<i>Waiting for a Better Times</i>	x
Obraz 3.: Tehotenstvo Všetkých	<i>Dead Mission</i>	<i>gestické dirigovanie</i>	x
Obraz 4.: Rozhovory o ničom (nábytok ministra)	<i>Short Stories & gestické dirigovanie</i>	<i>Short Stories</i>	xo
Obraz 5.: Vysávanie	<i>gestické dirigovanie</i>	<i>Dead Mission</i>	x
Obraz 6.: Open office (kognitívne štiepenie pozornosti zamestnancov)	<i>Short Stories gestické dirigovanie („metal“)</i>	<i>Short Stories gestické dirigovanie („metal“)</i>	o
Obraz „x“: Oživíme (hommage á autorské divadlo) Obraz 8.: Hriankovač	(zvukový záznam) (v predstaveniach boli obrazy	(zvukový záznam) spojené do jedného)	o
Obraz 9.: Očista	<i>Strange Canon & gestické dirigovanie („sforzato“)</i>	<i>Strange Canon & gestické dirigovanie („sforzato“)</i>	o
Obraz 10.: Rozhovory s výťahovou šachtou pri čaji	<i>Waiting for a Better Times & From the Bottom of the Lava & gestické dirigovanie</i>	<i>From the Bottom of the Lava & gestické dirigovanie</i>	xo
Obraz 13.: Metasvetlo II. (gumovanie pamäte)	<i>From the Bottom of the Lava & gestické dirigovanie</i>	<i>Dead Mission & gestické dirigovanie</i>	xo

Tab. č. 1.

Z takejto komparácie dvoch predstavení vyplýva, že nastalo:

- päť zhôd („o“),
- tri odlišné riešenie obrazov („x“) a
- tri kombinácie riešenie predstavení („xo“).

Samozrejme, obrazy, kde bola použitá technika „gestického dirigovania“, vytvárali jedinečné, pri nasledujúcich predstaveniach neopakovateľné celky.

Ak si výsledok chceme vyjadriť percentuálne, zisťujeme, že pri nami analyzovaných jedenástich častiach, teda introdukcii a desiatich obrazoch nastala:

- 45,45 % zhoda medzi predstavami („o“),
- 27,27 % zastúpenie má odlišné riešenie („x“) a
- 27,27 % má kombinované riešenie („xo“).

Pri poslednom uvedení na Novej scéne Národného divadla vznikala dostatočný priestor na to, aby sa v niektorých častiach objavili opäť úplne nové tvary, ktoré sa pri predošliach predstavách nevyskytovali. Stalo sa tak napríklad medzi obrazmi 6. a „x“ alebo 9., 10. a 13. Jednalo sa o malé útvary. Vznikali výlučne improvizátnou technikou dirigentských gest a slúžili pre premostovanie, nadpájanie alebo okamžitú zmenu charakteru vyznenia predošlého obrazu.

4.3.6 Interpreti

Ako herecké obsadenie, tak aj hudobný ansámbl *Musica falsa et ficta* bol typologicky nakombinovaný z hráčov schopných s ľahkosťou sa presúvať medzi žánrami, štýlmi a interpretáciou dirigentských techník (gest). Ide o teleso s premenlivým obsadením z Čiech, Slovenska, Maďarska a Poľska. Od svojho vzniku v roku 2006 podstupuje určité obmeny od diela k dielu. V čase, keď som hráčov oslovil s ponukou účinkovať v *Záhade tyče*, už som s väčšinou z nich spolupracoval v zoskupeniach ako *Funeral Marching Band*, *Thisnis*, *Shibuya Motors*, *Ensemble E-65*, *Krakow Improvisers Orchestra*, *Frutti di Mare* alebo vo vlastnom projekte *Tridsaťtri astrálnych tiel / Ďalšie variácie pre Goldberga*.

I keď to boli (s výnimkou jedného) hráči s akademickým vzdelaním a niektorí z nich sú, ako bolo naznačené vyššie, aktívni koncertantní hráči¹¹⁷, ich hráčske

¹¹⁷ Patria sem etablovaní koncertní sólisti klasickej a súčasnej hudby ako trombonista Márton Kuna alebo akordeonista Peter Katina. Kuna je zároveň lídrom, aranžérom a skladateľom jazz funkového projektu *Fourtissimo*. Katina vydal osem CD venovaných súčasnej akordeónovej hudbe. Bicista Áron Porteleki je vyhľadávaný bubeník známy zo spolupráce s menami ako Clayton Thomas, Hilary Jeffery, Akosh S., Mihály Dresch, István Grensó, Vitor Rua alebo Andreas Backer. Medzi kľúčových hráčov patrí saxofonista Gergő Kováts, ktorý sa ako jediný hráč podieľal na celej trilógii aj v projekte *Oko za oko*. V prípade gitaristu Michała

skúsenosti zahŕňali aj improvizovanú hudbu v podobe voľne improvizovanej, free jazzovej, jazzovej hudby, funku, avantrocku, postrocku, hardcoru, noisu, worldmusic alebo folklóru.

V tabuľke je profil hráčov naznačený z pohľadu ich skúseností s oblasťou improvizovanej hudby, pričom výber je zúžený na šesť žánrov.

	Súčasná hudba	Jazz	Free jazz	Voľne impr. hudba	World music	Avantrock
Peter Katina akordeón	x			x		
Ádam Móser akordeón			x	x	x	
Márton Kuna trombón	x	x			x	
Péter Magyar trombón	x	x				
Nándor Kasza trombón	x	x				
Gergő Kováts saxofón	x	x	x	x	x	x
Michael Jermář saxofón	x					
Viktor Kapusi saxofón		x	x	x		x
Michał Dymny el.gitara	x	x	x	x		
Lenka Novosedlíková marimba	x			x		
Áron Porteleki bicie a viola	x	x	x	x	x	x
Miroslav Tóth dirigent	x		x	x		x
súčet	10	7	6	8	4	4

Tab. č. 2.

Súčet ukazuje, že najväčšie zastúpenie má skúsenosť so súčasnou hudbou (83,33%) a najmenšia s avantrockom alebo worldmusic (33,33%). Smerodajný je údaj o ôsmich hráčoch (66,66%) venujúcich sa voľne improvizovanej hudbe, keďže poukazuje na jednu z dominantných žánrových preferencií. Dvaja hráči, Porteleki a Kováts, majú aktívnu skúsenosť so všetkými žánrami a v súlade s tým pri nácviu aj

Dymneho ide o mimoriadny gitarový zjav schopný okamžite rozpoznať a parafrázovať vertikálny a horizontálny priebeh. Schopnosť vytvárať nové variatívne textúry (od štandardných modelov rôznych žánrov až po sónické experimenty) sa uňho snúbi s nadštandardnou gitarovou technikou. Skladateľka a perkusionistka Lenka Novosedlíková vystupuje na množstve koncertov ako hráčka na bicie nástroje a perkusie.

uvedení diela patrili medzi kľúčových hráčov. Samozrejme, interpretačnú podobu súčasnej hudby by bolo možné škálovať ešte ďalej, napríklad by sme sa mohli pozrieť na predchádzajúcu koncertnú či sólistickú činnosť jednotlivých hráčov alebo na ich pôsobenie v iných ansámloch. Nám však v každom prípade šlo predovšetkým o zachytenie ich skúseností s vybranými podobami žánrov, pretože práve tie sa prejavili pri interpretácii diela.

Vo všeobecnosti tieto údaje beriem skôr s „nadhľadom“, jednoducho ako možnosť zamyslieť sa nad hráčskym potenciálom a možným pozadím mojej preferencie pri zostavovaní ansámbľu. Zámerom bolo koniec koncov zhromaždiť rovnocenných interpretov – ich predchádzajúce skúsenosti sa samozrejme do nejakej miery zohľadňovali, rozhodujúca však bola ich schopnosť kolektívnej súhry, schopnosť integrovať štýly alebo žánre, s ktorými predtým ani nemuseli mať skúsenosť, ako aj okamžitej reakcie na dirigentské gestá.

Opera spojila hráčov do jedného uceleného telesa, obrazne povedané, vytvorili citlivo reagujúcu neurónovú sústavu. Ako som spomenul vyššie, predošlé skúsenosti sa zohľadnili pri výbere hráčov, ale počas naštudovania diela na ne v podstate musíte zabudnúť a pokúšať sa vytvárať špecifický druh zvukovosti určený práve pre operu. V takomto prípade úloha dirigenta spočíva vo vytváraní impulzov, nasmerovaní a dávkovaní matérie. Ak by sme sa držali vyššie nadhodeného obrazu, potom je dirigent mozog, ktorý štruktúruje a koordinuje priebeh. „Nadstavbou“ mozgu¹¹⁸ je autor diela, ktorého vkladom sú skladobné celky, ale aj libreto, námet, výber hercov, hráčov, režiséra a hudobný materiál¹¹⁹.

Inštrumentačne bol súbor pre operu vyriešený ako symetrický rad malých nástrojových skupín. Oproti sebe sú radené tri trombóny, tri saxofóny, dva akordeóny, dvoje perkusie (bicie a marimba), pričom el. gitara mala dvojitú funkciu s možnosťou modifikácie zvuku do basového registra.

Ako inštrumentalisti, tak aj speváci mali predošlú skúsenosť s rôznymi podobami extenzívnych techník¹²⁰. V speváckej zložke sú dve hlavné postavy –

¹¹⁸ Je to pokus o vtip, ale akési „božstvo“ to nie je. Jednoducho je to „iba autor“.

¹¹⁹ O dirigentovi budeme ešte hovoriť nižšie; o autorovi diela by sa ťažko pojednávalo objektívne, keďže je zároveň autorom tejto dizertácie.

¹²⁰ V kapitole o projekte Oko za oko sú naznačené prostredníctvom dirigentských gest.

riaditeľka, zamestnanec Samuello – a potom vedľajšie, ako dvaja zamestnanci, minister a Výťahová šachta, ktorá zvuk vytvára audio záznam riadený z réžie.

Speváci dostali zadanie vytvárať hlasovou extenzivitou odťažitosť, odcudzenie, a svojím spôsobom negovať inštrumentálnu zložku. Realizovalo sa to improvizovaným growlingovým extenzívnym hlasovým prejavom¹²¹. Výnimkou bolo Samuellovo sólo v prvom a deviatom obraze, teda v „Očiste riaditeľky“ s improvizovanou alúziou na operný spev, a tiež náznaky fistulových improvizovaných melódii, ktoré môžeme badať v duetách vysávača so zamestnancom Petrom (za podpory organického nábytku – Nely) v piatom obraze. Obraz sprevádza ansámbl prostredníctvom spracovania hudobného celku „Dead Mission“ alebo dirigentsko gestických zásahov (pozri tab. 2).

4.3.7 Dirigent a gestické znaky

Dirigent vytvára rad podnetov, znakov alebo znamení, ktoré určujú nástupy nielen hudobníkom, ale aj spevákom, tanečníkom, hercom a napokon aj svetelnému dizajnérovi. Dirigent ústredným koordinátorom priebehu *Záhady tyče*. Prostredníctvom gesticko – pohybovej expresivity dirigovania vytvára paralelný performatívny objekt, modelujúci priebeh predstavenia. Zároveň je vovedený do deja v hereckých vstupoch. Stane sa tak na začiatku v Obraze 1.: „Amputácia hlasiviek“ ako aj v Obraze „x“: „Rozhovory s Výťahovou šachtou pri čaji“.

Dirigent pozná pamäti štruktúru obrazov opery, skladobné celky a znakové gestá. Ansámbloví hráči majú pred sebou hudobné party (šesť skladobných celkov). Charaktery znakových gest majú naučené pamäti. Platí, že keď dirigent zvolí znak a interpreti sa nachádzajú pri vybranom úseku skladby, začnú ho rozvíjať. Dirigent do tohto rozvíjania môže zasahovať, upraviť tempo, dynamiku, expresiu a dokonca štýl znenia. Štýl znenia sa mení napr. zmenou metroritmického alebo charakterového

¹²¹ Pred uvedením diela prešli speváckym nácvikom extenzívnych hlasových techník pod mojím vedením.

vyznenia. Napr. na to slúžil v opere symbol „metal“, „heart“, „scratch“, „sumo“ alebo „óhm“.

Dirigentské gestické znaky boli prebrané z vlastnej video opery *Oko za oko* (2015). Gestá môžu vytvárať nové alebo samostatné skladobné celky v rámci diela.

I napriek môjmu oboznámeniu sa s Walter Thompsonovou technikou *soundpaitingu* (vid'. str. 48) som sa rozhodol vytvoriť pre svoje javiskové diela *Oko za oko* a *Záhadu* tyče vlastný systém dirigentských gest. Thompson vytvoril viac ako tisícku znakov. V mojom prípade sa jedná o pár základných gest. Rozhodla o tom skúsenosť s hráčmi, ktorými dlhodobo spolupracujem. Hráči v *Musica falsa et ficta* dosiahli aktívnu mieru interakcie, že popri známých gestách som mohol počas predstavenia vytvárať nové. Tu platí zásada, ktorú som sa snažil vysvetlovať, že dirigentské gesto je symbol vzniknutý práve na to, aby sa neopakovala fixná predstava vyznenia, ale aby hráči dostali priestor utvoriť niečo čo predtým nevytvorili.

K vytvoreniu vlastných dirigentských gest som sa prepracoval cez rôzne workshopové vedenia improvizovaných kurzov v Bratislave, Budapešti, Krakove alebo v Prahe. Pracoval som s viacerými interpretmi a ustálil tieto gestá za posledné obdobie siedmich až ôsmich rokov cez rôzne projekty, ale počnúc *Musicou Falsou et Fictou* a *Frutti di Mare*.

Najdôležitejším momentom bolo pripraviť improvizátorov na absolútnu pohotovosť a schopnosť zareagovať na neočakávané situácie. Napokon, ako sa to stalo aj v operách, v istých okamihoch som prestával jednotlivé gestá používať a začal vytvárať nové, voľné, na mieste vymyslené znaky, ktoré hráči interpretovali. Tieto znaky som nikdy nezapisoval a nesnažil zapamätať. To je dôvod prečo som neaplikoval Thompsonov systém. Príde mi zviazaný, predimenzovaný, pre môj účel komplikovaný. Samozrejme, množstvo performerov ho aplikuje na vysokej úrovni, pohotovo a zaujímavo, ale ja som mal pocit, že pre vlastné dirigovanie môžem vymyslieť jednoduchšie postupy. Na druhej strane, pri počte skúšok s ansámbľom som sa chcel oveľa viac venovať kreatívnemu rozvíjaniu ako memorovaniu desiatok symbolov s interpretmi.

Dirigentské gestá boli zámerne navrhnuté a vyberané tak, aby boli jednoznačné a viditeľné pri zadávaní a aby okamžite podnecovali interpretačnú kreativitu. Gesto udáva charakter improvizovanej hudby. Vytvára agogiku, inštrumentáciu a dynamiku stvárnenia.

V nasledujúcich odsekoch predstavíme symbolov, ktoré bolo v Záhade tyče používané. Pri samotnom predvedení dirigent hráčom najskôr určí znak alebo kombináciu viacerých znakov a až potom znak nasadí.



Symbol „óhm“ predstavuje tvorbu ambientnej plochy. Nástroje alebo hlasy vytvárajú jemné, subtílné, nerušivé tóny alebo zvuky. Je na každom interpretovi, pre ktorý druh interpretácie sa rozhodne. Dirigent môže zadávať kombinácie nástrojov/hlasov medzi viacerými interpretmi naraz a tak vytvárať textúru odlišných plôch. Keďže dirigent má možnosť dávať nástupy jednotlivým hráčom, zastavovať ich a kombinovať, prípadne meniť dynamiku, vzniká vo forme pohyb. To platí pri každom geste. Tónové, harmonické ukotvenie nie je určené pri týchto druhoch gest. Iba v prípade, ak dirigent neskombinuje vybrané gesto s napr. nižšie spomenutým „A“ (tón A) s vybraným symbolom. Vtedy interpreti zahrajú v ľubovolnej výške znejúci tón „a“ napr. v charaktere „ohm“.



Symbol „sforzato“ znamená pre všetky nástroje zvoliť ľubovoľný tón a zahrať ho v čo najkratšom trvaní. Kreativita predvedenia tkvie v schopnosti hráčov meniť pri každom zadaní ľubovoľné výšky tónov a charakter interpretácie a v schopnosti dirigenta spojiť ansámbel do jednotného unisona, napríklad vo *fp* (fortepiano).



Symbol „sumo“ – najspodnejší tón alebo zvuk zahrať *ff* (fortissimo) s veľmi dlhým doznením. Využíva sa pri kompaktnom „drone“ unisóne zvukov v basovom registri.



Symbol „sacra“ znamená vytvárať melódie s asociáciou chrámovej hudby. Hráči využívajú vlastnú skúsenosť s chrámovou hudbou a tak prirodzene vytvárajú rozličné hudobné útvary.



Symbol „scratch“ znamená vytvoriť zvuk „scratch“ v predurčenej dynamike. Speváci môžu zvoliť rôzne fonémy, ako napríklad *kíííí, szíííí, ch, szzz* a podobne. Napríklad bubeník spodnou hranou paličky prechádza po čineli a vytvára zvrchné alikvotné tóny. Violončelista silne pritláča slák na úrovni kobyľky a postupne vytvára hluk. Saxofonista vytvára rad zhlukov technikou „growlingu“ alebo pomocou „nátisku“ zubami o plátok.



Symbol „x“ – naznačuje individuálny vklad jednotlivého člena ansámbľu. Každý hráč si vymyslí vlastný charakter vyznenia a nemení počas celého predstavenia. Týmto dirigent dostáva nové, nepreddefinované vstupy, ktoré môže včleňovať do diela.



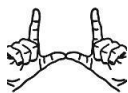
Symbol „metal“ znamená charakter energetickej hry metalovej hudby v extrémne rýchlom tempe.



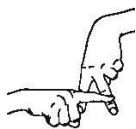
Symbol „free improvising“ predstavuje voľnú improvizáciu v strednom tempe v dynamike *mf*. Väčšinou slúži ako protiklad k symbolu „metal“, keď je potrebné uvoľniť napätie alebo znížiť extrémnu dynamiku.



Symbol „heart“ znamená pokyn improvizovať vyznenie romantických balád, „sladčakov“ a pomalých lúbezných piesní. V interpretácii sleduje podobný charakter ako symbol „sacra“.



Symbol „u“ predstavuje pokyn pre spevákov začať spievať na samohláske „u“.



Symbol „a“ predstavuje pokyn pre spevákov a inštrumentalistov začať spievať na samohláske „a“.



Symbol „g“ znamená zahrať tón „g“ v ľubovoľnej výške. Takto podľa potreby môže dirigent utvárať ľubovoľné tóny, ktoré dokáže vytvoriť gestom. Samozrejme, môže využiť aj kombináciu, kedy napr. jednému hráčovi zadá „c“, ďalšiemu „g“ a inému „e“.

Dirigent určuje aj dynamiku a tempo vyznenia diela. Pohybom ruky môže určiť charakter „glissanda“, či okamžitého začatia alebo uzavretia frázy. Po zadaní číslice jeden až osem môže tiež zmeniť výšku tónu o daný interval. Ak napríklad vytvorí zvukovú plochu cez symbol „ohm“ a ukáže dvojku a smer „hore“, charakter zvukovej plochy sa „premoduluje“ o sekundu vyššie. Stanovanie vychodzieho tónu môže byť prostredníctvom gesta alebo nemusí byť vôbec keďže využitie tehcniky intervalového posunu reaguje už na vzniknutú situáciu. Zaujímavý zvukový moment vzniká pri intervalovom posúvaním clustrov.

Ako bolo spomenuté odlišné gestá, na viacero hráčov, môžu byť zadané cez jeden spúšťací moment. Udeje sa to tak, že dirigent označí interpretov, každému z nich predvolí znak, určiť dynamiku vyznenia a vytvorí jednotný spúšťací impulz. Predtým môže byť ticho alebo dirigent môže zadávať gestá počas znenia hudby.

Rozdiel medzi rolami dirigenta v projekte *Oko za oko* (napokon aj v *Possible Stories*) a v *Záhade tyče* je v tom, že v *Záhade tyče* nielen zasahuje do skladobných celkov, ale aj volí vybranú časť skladobného celku podľa momentálneho rozhodnutia.

Jednotlivé skladobné celky sú pritom predpripravené tak, aby mohli zaznieť aj ako hotový kompozičný tvar.

Možnosť voľnej distribúcie a rozvíjania jednotlivých piatich hudobných celkov v opere otvára pred dirigentom viaceré možnosti:

- *voľného rozmiestňovania skladobných celkov* alebo iba jednotlivých celkov štruktúrou opery (medzi 2. až 6. a 8. až 13.),
- *vytvárania nových hudobných útvarov* iba prostredníctvom znakových – sound-painting príkazov (bez toho, aby bola aluzívne pripomínaná alebo nejako inak komentovaná a rozvíjaná jedna z piatich častí),
- *kombinácie* dirigentských znakov v jednotlivých skladobných celkoch.

Kombinácie týchto predpokladov vytvárajú zo *Záhady tyče* otvorené dielo vznikajúce v reálnom čase. Jeho otvorenosť je multiplikovaná na úrovni interpreta aj dirigenta. Táto multiplikácia alebo interpretačná variabilita však znemožňuje dielo zopakovať dvakrát v tej istej podobe, čo je dôkazom toho, že kompozícia v reálnom čase je možná, a že vytvára živý diskurz medzi štruktúrnou kompozíciou a voľnou improvizáciou.

5 Záver

V úvode práce sme načrtli otázky týkajúce sa faktorov formujúcich podobu diela a predovšetkým problematiku definovania kompozície v reálnom čase. Nadhodila sa otázka, či je opera *Záhada* tyče ešte kompozíciou, alebo už by sa mala posudzovať ako improvizácia? Pri určitom zjednodušení môžeme dospieť k záveru, že ide o kombinovaný formát, v skutočnosti je však odpoveď trochu komplikovanejšia. Po technickej stránke je opera pretkávaná rôznodruhovými štruktúrami, otvorenými aj fixnými momentami, kompozíciou v reálnom čase, formovou paralelnosťou obrazovej a hudobnej štruktúry, problematikou scénickej koordinácie a hybridizácie námetov z predchádzajúcich libriet a žánrových podzložiek.

Ďalej sme v úvode načrtli históriu tvorby pre ansámble v Československu, ktorej počiatky sú situované do šesťdesiatych rokov minulého storočia. Množstvo vymenovaných súborov dokladá pomerne značný záujem telies o otvorené diela, tento bod by si však zaslúžil hlbšiu pozornosť a širšie štúdium, na ktoré v tejto práci, vzhľadom na jej odlišné zameranie, nebolo možné sa podujť. Vytvorenie komplexnejšieho obrazu, informovaného relevantnou historiografiou a analýzou diel v spomínaných krajinách, by mohlo byť úlohou do budúcnosti. Obzvlášť by bolo treba zamyslieť sa nad tým, aké ďalšie útvary využívajú princíp otvorenosti a aké podoby môže kompozícia v reálnom čase nadobúdať u iných autorov. Rovnako sa otvára otázka, nakoľko sa dá pozorovať postupná transformácia pozície skladateľa – improvizátora a interpreta u nás, akými zmenami prešla a kde je dnes.

S touto úvahou o neúplnosti mapovania hudobnej scény sa pridala otázka ako je to s dnešnou podobou opery a hudobných diel v Čechách? Tiež sa jedná o potenciálny výskum do budúcnosti, ktorý by ďalšie štúdium rozhodne nemalo obchádzať. Malo by sa jednať o pokus o zachytenie živého operno–hudobno–divadelného prostredia, ktorý by vytvoril potrebný kontext.

Pozrime sa na vybraný a zrejme nekompletný súpis operných a hudobno-javiskových diel, ktoré vznikli za posledných desať rokov. Determinant výberu som si zvolil podľa podnázvu – opera alebo hudobno-javiskové dielo.

Svetové premiéry českých autorov v Čechách v období 2009 – 2019:

	Premiéra	Názov	Autor	Označenie	Libreto
1.	2009	Společná smrt milenců v Šinagawě	Ondřej Kyas	celovečerná opera	Pavel Drábek
2.	2010	Dýňový démon ve vegetariánské restauraci	Ondřej Kyas	celovečerná opera	Pavel Drábek
3.	2010	Ela, Hela a stop	Lukáša Sommera	jednoaktová opera	Václav Havel
4.	2011	La Dafne	Vít Zouhar a Tomáš Hanzlík	opera	Ottavio Rinuccini, Rocc
5.	2013	Ponava (Zmizelé řeky)	Ondřej Kyas	celovečerná opera	Pavel Drabák
6.	2013	Sezname, otevři se!	Martin Smolka	hovorená opera	Jiří Adámek
7.	2013	Palackého truchlivý konec	Miloš Štědrón	bábková komorná opera	Miloš Štědrón
8.	2014	Legenda o Kateřině	Sylvia Bodorová	opera	Sylvie Bodorová
9.	2014	Stalo se Slovo	Jan Fila	opera - oratórium	Petr Beneš
10.	2014	Mistrovská díla	Petr Kotík	„takmer prednáška“, komorná opera	Petr Kotík, Michael Raum
11.	2015	Chameleon	Miloš Štědrón	operné fraška	Miloš Štědrón
12.	2016	Táhly zvlněný pohyb podélného předmětu	Petr Cígler	opera	Odo Macháček
13.	2016	William William	Petr Kotík	tanečná opera	Petr Kotík
14.	2016	Čaroděj a jeho hudba	Ondřej Kyas	celovečerná opera	Pavel Drábek
15.	2016	Bludište seznamů	Martin Smolka	hovorená opera	Jiří Adámek
16.	2017	Jsem kněžná bláznů	Lenka Nota Foltýnová	komorná operu	Olga Sommerová
17.	2017	Žádný člověk	Jiří Kadeřábek	hudobno – scénické dielo	Katharina Smitt a Lukáš Jiříčka
18.	2017	Pravidla slušného chování	Michal Nejtěk	opera	Jiří Adámek
19.	2017	Don Hrabal	Miloš Orson - Štědroň	opera	Miloš Orson - Štědroň
20.	2018	Sternenhoch	Ivan Acher	opera	Ivan Acher
21.	2018	Němý kanár	Rudolf Komorous	komorná jednoaktová opera	Georges Ribemont - Dessaignes
22.	2018	NAD HLA VOU	Vít Zouhar	hudebno vizuální hra	
23.	2019	Tramvestie	Petr Wajsar	opera	Pavel Novotný

Tab. č. 3.

Svetové premiéry českých autorov v zahraničí v období 2009 – 2019:

24.	2011	Make No Noise	Miroslav Srnka	komorná opera	Tom Holloway
25.	2013	Biedermann und die Brandstifter	Šimon Voseček	opera	Šimon Voseček
27.	2016	South Pole	Miroslav Srnka	opera	Tom Holloway
28.	2016	Hybris	Šimon Voseček	opera v dvoch dejstvách	Zine Tornquist
29.	2019	Vor dem Gesetz	Martin Smolka	pre hovoriacich hudbníkov s vedľajšími nástrojmi	Jiří Adámek, Franz Kafka
30.	2018	Seven Stones	Ondřej Adámek	opera	Sjón

Tab. č. 4.

To znamená aspoň tridsať nových, pôvodných diel len za posledných desať rokov, pričom zoznam by rozhodne bol dlhší, keby sme nazreli aj do oblasti radioartu, rádio-opier, divadelno–hudobného happeningu, performance alebo hybridizujúcich útvarov. Aj táto sumarizácia nám však stačí na to, aby sa dalo konštatovať, že *Záhada* tyče bola uvedená v kontexte pomerne rozvinutého hudobno–divadelného prostredia v Českej republike.

V kapitole o otvorenom diele sme sa zaoberali základnými úvahami o podobe otvoreného diela, ako aj všeobecnejšími postrehmi o posune interpreta do roly autora, a to prostredníctvom analýz esejí Umberta Eca alebo Glenna Goulda. Ide o texty z konca päťdesiatych a začiatku šesťdesiatych rokov. Akú podobu má zapísaný spôsob uvažovania v dnešných dňoch v našom prostredí alebo v zahraničí sme sa pokúsili v práci podčiarknuť zahrnutím literatúry, ako napríklad publikácie *AUDIOKULTÚRA* Christophu Coxa a kol. alebo spomínanej knihy Lukáša Jiříčku *Dobyvatelé akustických scén* zaoberajúcej sa rôznymi formátmi od radioartu až po hudobné divadlo. Ďalej napríklad ľavicovo anarchistický pohľad na sociálno–hudobné zákulisie dejín prináša kniha o voľnej improvizácii *Free Music* od Jacka Wrighta. Wright nás sprevádza nielen impulzmi, ktoré viedli k vzniku žánru a štýlov, ale poskytuje aj spletitú úvahu o vzťahu muzikanta k dielu, spoločnosti a prostrediu. Podotýkam, na encyklopedicky vzácne knihy *Svět jiné hudby 1. a 2. díl* od Zdeňka a Petra Slabého alebo napokon aj

na dlhodobejšiu snahu Júliusa Fujaka poukázať na koreláciu v komprovizácii nabádajú k ďalšiemu vysvetleniu vzťahu improvizácie a kompozície¹²².

Kapitola o kompozícii v reálnom čase poukazuje na súbor problémov, ktorý tento pojem obnáša. Pokúsili sme sa všimnúť si prostredie, v ktorom vznikala, a uvedomiť si širšie súvislosti pohľadom na etymológiu pojmu. Vytvoril sa tak predpoklad, prečo je termín spájaný s ansámblovou hrou a nie len s oblasťou počítačovej procesuality. Argumentačne sme pritom stavali na skutočnosti, že je to určitý druh živej procesuality riadenej dirigentom a hranej špecificky vybranými ansámblovými hráčmi a extenzívnymi spevákmi.

V analýze vybraných prác Daniela Mateja a Milana Adamčiaka sme poukázali na istý vzťah k poetike otvoreného diela a na to, že v ich diele sa rovnako môže vyskytovať prvok kompozície v reálnom čase. Vďaka príkladom uvedeným v skorších kapitolách sme videli, že nešlo vyslovene o priekopníkov, isté predzvesti konceptu otvorených diel sa dajú vystopovať hlbšie do minulosti. V súlade s tým, aj dielo ako *Záhada tyče* rozvíja niečo, čo je už svojím spôsobom zavedené.

Uvedomujem si, že pojem kompozícia v reálnom čase, aj keď zhruba možno vymedzený, v podstate vyvoláva celý rad nových otázok. Ak tento fakt vyprovokuje nejaké ďalšie názorové strety alebo nové pohľady, dalo by sa to chápať ako potvrdenie, že diela podobného razenia majú už viacero rokov zastúpenie aj u nás a zatiaľ sa k nim jednoducho hľadá vhodný spôsob verbalizácie¹²³.

¹²² In: FUJAK, Július: *Various Comprovisations: Texts on Music (and) Semiotics*. University of Helsinki: Acta Semiotica Fennica XLVII, 2015.

¹²³ Nedá mi necitovať rozhovor s Jaroslavom Štastným, ktorý to vystihol ako, že „jazyk se utváří používáním a to závisí na životních podmínkách. Proč máme tak málo jazykových výrazů pro různé druhy zvuku či hudebních událostí, je zjevně důsledkem toho, že většinu lidí to vlastně moc nezajímá. Takže se raději handrkujem o slovíčka, než bychom vymysleli něco trefného...“. Pozri príloha č. 3., s. 115.

6 Zoznam použitej literatúry

BAILEY, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. New York: Da Capo Press, 1993. ISBN 9780306805288.

CARUSO, Paolo. Exploring Lévi-Strauss: Interview. Atlas, vol. XI. (april 1966)

CSERES, Jozef. *Hudobné simulakrá*. Bratislava: Hudobné centrum, 2001.

CIPRIANI, A., CIARDI, F., CECCARELLI, L., & CARDI, M. (2004). Collective composition: The case of Edison Studio. *Organised Sound*, 9(3), 261-270.

COX, Christoph – Daniel WARNER (eds.): *Audiokultúra: texty o modernej hudbe*. Preklad Ivan KOSKA a Peter ZAGAR. Bratislava: Hudobné centrum, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Záhlyb: Leibniz a baroko*. Přeložil Marie CARUCCIO CAPORALE. Praha: Herrmann, 2014.

ECO, Umberto. *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Přeložila Zora OBSTOVÁ. Praha: Argo, 2015. ISBN 978-80-257-1158-3.

FUJAK, Július: *Tvorivosť v načúvaní hudobného tvaru. Interpretačné sondy nekonvenčnej hudby*. Nitra: Filozofická fakulta UKF v Nitre, 2006.

FUJAK, Július: *Various Comprovisations: Texts on Music (and) Semiotics*. University of Helsinki: Acta Semiotica Fennica XLVII, 2015. ISBN 978-952-68257-5-5.

CHADABE, Joel: Interactive composing. An overview. *Computer Music Journal*, 1984, s. 22–27.

CHALUPKA, Ľubomír: Vývoj po roku 1945. In.: ELSCHKEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO Art & Science, 1996.

GOTTSCHALK, Jennie.: *Experimental Music Since 1970*. London: Bloomsbury Academic, 2016. ISBN 978-1-62892-247-9.

GRIFFITHS, Paul: *Modern Music: The Avant Garde Since 1945*. London: J M Dent & Sons Ltd 1981.

JIŘIČKA, Lukáš. *Dobyvatelé akustických scén: od radioartu k hudebnímu divadlu : Goebbels, Neuwirth, Ammer, Oehring*. V Praze: NAMU, 2015. ISBN ISBN978-80-7331-375-3.

MARTIN, James. *Programming real-time computer systems*. Prentice-Hall series in automatic computation. Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J., 1965.

MOJŽIŠOVÁ, Michaela. *Napísal som maličkú operku...: Premeny komornej opery na Slovensku*. Bratislava: VEDA, 2018. ISBN 9788022417044.

MURÍN, Michal (ed.): *Avalanches 1990 – 95*. [Zborník Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu.] Bratislava: Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu – SNEH, 1995.

NYMAN, Michael. *Experimentálna hudba: Cage a iní*. Preklad Peter ZAGAR. Bratislava: Hudobné centrum, 2007.

OLIVA, Achille Bonito: *Ubi Fluxus ibi motus 1990 – 1962*. Milano: Mazzotta, 1990.

KERSHAW, Baz. *Theatre ecology: environments and performance events*. Pbk. ed. Cambridge, England: Cambridge University Press, 2009. ISBN 9780521120746.

KOFROŇ, Petr: *Tón ne! Čítanka pro ty, kdo pochybují o smyslu nové hudby*. Brno: Hos, 1998.

LANDY, Leigh. *Understanding the art of sound organization*. Cambridge, Mass.: MIT Press, c2007.

RODRIGUES, Óscar. *Real-Time Composition as a Strategy for the 21st Century Composer: A dissertation submitted in fulfillment of the requirements for the degree of Master of Composition and Music Theory*. Porto, 2016. Dizertačná práca. Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo. Vedoucí práce Prof. Dimitris Andrikopoulos.

SLABÝ, Zdeněk K.: *Svět jiné hudby*. Praha: Volvox Globator, 2002.

THOMPSON, Walter. *Soundpainting: The Art of Live Composition*. New York: Walter Thompson, 2006.

TOOP, David. *Into the Maelstrom: Music, Improvisation and the Dream of Freedom: Before 1970*. 1. London, New York: Bloomsbury Academic, 2016. ISBN 978-1628927696.

WILSON, Niklas Peter: *Hear and Now: Úvahy o improvizovanej hudbe*. Bratislava: Hudobné centrum, 2002.

WRIGHT, Jack. *The Free Musics*. Poland: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017. ISBN 1537777246.

Internetové odkazy

ABOUT [online]. [cit. 2019-05-06]. Dostupné z: <https://www.vitkovalucie.com/about/>

ADAMČIAK, Milan. Foglio 7 di Requiem, tuš na papieri, 33x45 cm. In: *Artandconcept* [online]. 1968 [cit. 2018-03-04]. Dostupné z: <https://www.artandconcept.eu/milan-adamiak-2/>

Agon Orchestra [online]. [cit. 2019-06-18]. Dostupné z: http://2002.archatheatre.cz/czech/archiv/agon_01.htm

ANDERS, Torsten a Eduardo R. MIRANDA. *CONSTRAINT-BASED COMPOSITION IN REALTIME* [online]. Interdisciplinary Centre for Computer Music Research University of Plymouth, 2008, 2008 [cit. 2018-04-14]. Dostupné z: <https://pdfs.semanticscholar.org/67ef/749fdf76ddcfe7f374184556b846bf121e1c.pdf>

BLUM, Stephen. Composition. *Oxford Music Online* [online]. Oxford University Press, 2001, 2001 [cit. 2018-04-22]. DOI: 10.1093/gmo/9781561592630.article.06216. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006216>

CAMILLERI, Frank. Collective Improvisation: The Practice and Vision of Ingemar Lindh. *TDR/The Drama Review* [online]. 2008, **52**(4), 82-97 [cit. 2018-04-26]. DOI: 10.1162/dram.2008.52.4.82. ISSN 1054-2043. Dostupné z: <http://www.mitpressjournals.org/doi/10.1162/dram.2008.52.4.82>

Cluster ensemble [online]. [cit. 2019-05-06]. Dostupné z: <http://www.cluster-ensemble.com/aboutus/?lang=sk>

Co je dnes ještě opera? Opera Nova v Operním panoramatu Heleny Havlíkové [online]. 28.6. 2018 [cit. 2019-05-23]. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/kultura/co-je-dnes-jeste-opera-opera-nova-v-opernim-panoramatu-heleny-havlikove.A180628_151310 In *kultura_jto*

ČMELÍKOVÁ, Anna. Prostorové kompozice českých a slovenských autorů: Analýza vybraných skladeb z přelomu 60. a 70. let 20. století. [online]. Brno, 2015. Dostupné z: <https://theses.cz/id/px9lsw>. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce PhDr. Martin Flašar, Ph.D..

DUDAS, Richard. "Comprovisation": The Various Facets of Composed Improvisation within Interactive Performance Systems. *Leonardo Music Journal* [online]. 2010, 20, 29-31 [cit. 2018-04-26]. DOI: 10.1162/LMJ_a_00009. ISSN 0961-1215. Dostupné z: http://www.mitpressjournals.org/doi/10.1162/LMJ_a_00009

EIGENFELDT, Arne. Real-time Composition or Computer Improvisation? A composer's search for intelligent tools in interactive computer music. *Proceedings of the Electronic Music Studies*, 2007, 2007. <http://www.sfu.ca/~eigenfel/RealTimeComposition.pdf>

EIGENFELDT, Arne. Real-time Composition as Performance Ecosystem. *Organised Sound* [online]. Cambridge University Press, 2011, 2011, (16), 145 - 153 [cit. 2018-04-17]. DOI: 10.1017/S1355771811000094. Dostupné z: http://journals.cambridge.org/abstract_S1355771811000094

Eco, Umberto: Otevřené dílo I. [online], [cit. 21. apríla 2009]. Dostupné z: <http://cirkus-umberto.ic.cz/OperaAperta.pdf>

Ensemble Mi-65 performing "TRANSmusic (VARIATIONS)" [online]. 20. november 2011 [cit. 2019-05-06]. Dostupné z: <http://www.soundexchange.eu/blog/?p=48>

ESSL, Karlheinz. *RTC-lib: Real Time Composition Library* [online]. 2018 [cit. 2018-04-14]. Dostupné z: <http://www.essl.at/works/rtc.html>

HEVIER ML., Daniel. *Daniel Matej – Treba aktívne počúvať* [online]. 2018 [cit. 2019-05-08]. Dostupné z: <http://www.musicpress.sk/rozhovory/daniel-matej-treba-aktivne-pocuvat>

Hudba dneška: Ansámbl pre Novú Hudbu: [online]. [cit. 2019-05-06]. Dostupné z: <http://ladislav-kupkovic.com/sk/tvorba-a-resume/hudba-dneska/>

KIRNBERGER, Johann Philipp. *Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettencomponist* [online]. [cit. 2018-05-17]. Dostupné z: <http://www.pian-e-forte.de/noten/pdf/109599.pdf>

Kolektiv [online]. [cit. 2018-05-08]. Dostupné z: <https://k-o-l-e-k-t-i-v.github.io>
Marcelli, Miroslav: Text ako sieť, sieť ako text. *Rozhledy, Česká literatura 4 / 2004 I.* [online] 2001 [cit. 20. apríla 2009]: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/kolokvia/2/a2.pdf>

LAPLANTE, Phillip A., Eileen P. ROSE a Maria GRACIA-WATSON. An historical survey of early real-time computing developments in the U.S. *Real-Time Systems* [online]. 1995, 8(2-3), 199-213 [cit. 2018-04-25]. DOI: 10.1007/BF01094343. ISSN 0922-6443. Dostupné z: <http://link.springer.com/10.1007/BF01094343>

MARCELLI, Miroslav: *Text ako sieť, sieť ako text*. In: *Rozhledy, Česká literatura 4 / 2004 I.* [online] 2001 Dostupné na: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/kolokvia/2/a2.pdf> [Cit. 2009-04-20].

MAYALL, Jeremy. *Cross-genre Hybridity in Composition: A systematic method* [online]. [cit. 2018-04-14]. DOI: 10.1017/S1355771815000357. ISBN 10.1017/S1355771815000357. Dostupné z: http://www.journals.cambridge.org/abstract_S1355771815000357

Miroslav Tóth [online]. [cit. 2019-05-06]. Dostupné z: <http://kraa.sk/miroslav-toth/>

MUSCUTT, Keith. *Composing with Algorithms: An Interview with David Cope*. *Computer Music Journal* [online]. 2007, 31(3), 10-22 [cit. 2018-04-26]. DOI: 10.1162/comj.2007.31.3.10. ISSN 0148-9267. Dostupné z: <http://www.mitpressjournals.org/doi/10.1162/comj.2007.31.3.10>

NETTL, Bruno, Rob C. WEGMAN, Imogene HORSLEY, et al. *Improvisation*. *Grove Music Online* [online]. Oxford University Press, 2019, 2019 [cit. 2019-06-18]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013738?&mediaType=Article#omo-9781561592630-e-0000013738-bibliography-4>

PELLEGRINO, Ron. An Ode to Electronic Instruments in the Arts. *Http://www.ronpellegrinoselectronicartsproductions.org* [online]. Ron Pellegrino and Electronic Arts Productions, ©1996-2004, [cit. 2018-04-15]. Dostupné z: <http://www.ronpellegrinoselectronicartsproductions.org/Pages/Real-timeComp.html>

PIO [online]. [cit. 2019-05-06]. Dostupné z: <https://www.georgecremaschi.com/pio.html>

QUaX Ensemble [cit. 2019-05-06]. Dostupné z: https://monoskop.org/QuAX_Ensemble

SAGE [online]. [cit. 2019-06-20]. Dostupné z: <https://history-computer.com/ModernComputer/Electronic/SAGE.html>

Smolenické semináre 1968-69-1970 [online]. 13.02.2012 [cit. 2019-05-26]. Dostupné z: <http://www.sonicart.sk/archives/2591>

SOLOMON, Larry: *Music Parametric Analysis*. [online] 2002. Dostupné na: <http://solomonsmusic.net/paramet.htm> [Cit. 2009-04-20]

TAGG, Philipe: *Simple Semiotic Analysis of Music*. [online] 2009. Dostupné na: www.tagg.org/teaching/analys/SemioMus.ppt [Cit. 2009-04-20]

Stratocluster [online]. [cit. 2019-05-06]. Dostupné z: <https://ianmikyska.com/music/bandsensembles/stratocluster/>

THE S.E.M. ENSEMBLE [online]. 3. január 2018 [cit. 2019-05-06]. Dostupné z: <http://semensemble.org/about>

Transmusic Comp. [online]. 31 March 2017 [cit. 2019-05-06]. Dostupné z: https://monoskop.org/Transmusic_comp.

VAPORI DEL CUORE [online]. 07. 08. 2017 (aktualizované) [cit. 2019-05-06]. Dostupné z: <https://hc.sk/hudba/teleso-detail/426>

VENI ENSEMBLE [online]. 14. 02. 2018 (akualizované) [cit. 2019-05-06]. Dostupné z: <https://hc.sk/hudba/teleso-detail/427>

VESELÝ, Karel. *Umělá inteligence skládá hudbu. Máme se bát?* [online]. 12. říjen 2016 [cit. 2018-05-02]. Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/umela-inteligence-sklada-hudbu-mame-se-bat-5193558>

Wikipedia contributors. Whirlwind I. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2018, 13 April 2018 19:50 UTC [cit. 2018-04-26]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Whirlwind_I&oldid=836279809

Záhada tyče / súčasná opera [online]. 2018 [cit. 2019-05-23]. Dostupné z: <https://naperone.sk/blog/104-zahada-tyce-sucasna-opera>. Autor námetu a libreta je Miroslav Tóth.

Žabí hlen. [online]. [cit. 2019-06-18]. Dostupné z: [Http://www.guerilla.cz/?s=cd&id=58](http://www.guerilla.cz/?s=cd&id=58).

Video záznamy

Daniel Matej: Possible Stories (...and Other Stories) / Musica falsa & ficta: video záznam koncertu [online]. 2010 [cit. 2019-05-12]. Dostupné z: <https://vimeo.com/12074788>

Záznam z predstavení Záhady tyče v Košiciach: https://youtu.be/3Ny_xoRdby8 a Prahe: <https://youtu.be/b2IQVRIYjGg> a <https://youtu.be/3XDRhBrkYCQ>

Video opera Tyč: https://www.youtube.com/watch?v=RsuiLLjr_K8

Video opera Oko za oko: <http://signalsfromarkaim.blogspot.com/2016/03/sfa059-miroslav-toth-oko-za-oko.html>

7 Príloha č. 1. Libreto Záhady tyče

Predkladám čitateľovi libreto, ktoré slúžilo ako predloha pre naštudovanie. Z toho dôvodu sa môžu zadania odlišovať od stvárnenia na pódii.

Miroslav Tóth

Záhada tyče

Žáner neriešiteľnosti existencie opernej bytosti na planéte 134330
v trinástich obrazoch, z ktorých dva sa stratili nevedno kam

12.04.2017

Obsadenie

Minister: Martin Burlas

Riaditeľka: Janka Wernerová (extenzívny mezzo soprán)

Zamestnanci: Samuello brat dáždoviek (growling), Zuzana (growling), Peter(growling)

Organický nábytok: štyria tenečníci

Operná trilógia bude zakončená v podobe novej variácie inštitucionálno - opernej parafrázy plnej záhadných výjavov. Tentokrát miliardy kilometrov od zeme, na planéte 134330, kde ľudstvo postavilo prechodnú základňu.

Život na 134330 znamenal nemožnosť návratu pre tých, ktorí sa ju rozhodli osídliť. Po prvých mesiacoch záujmu nastali roky postupného zabudnutia. Ďalšia misia na Pluto nakoniec nastala až o 67 rokov neskôr ako bol pôvodný plán. V opere rekonštruujeme posledné dni posádky, podľa denníku Samuella.

princíp: zdôvodnenie metalového, chrčavého hlasu, prečo ho teda používame v opere
spôsob: tieňohra

„Nieкто“ vyberá mandle prísediacemu Samčovi. Počas toho spievajú extenzívny chorál. Vidíme tieň alebo pri odvážnejšom prevedení detaily. Samčo sa otočí hlavou k publiku a zaspieva sólo k publiku. Jeho hlas je metalový growling, ktorý znamená predznamenanie nového ministra, ktorý na konci opery nahradí toho starého.

Pridá sa „Nieкто“ a obsluhujúci personál do hromadného growllovacieho chorálu.

Zdôvodní sa chrčavá extenzívnosť a nemožnosť operného spevu v tejto opere.

Obraz č. 1.: Amputácia hlasiviek

Entrée pre postavy hrajúce v opere

všetky postavy stoja + Samčo ako ten ktorému trhajú hlasivky (+ obsluhujúci personál)

technika: sólo + a capella zbor

Obraz č. 2.: Metasvetlo (gumovanie pamäti)

princíp: vygumovanie pamäte.

Ožarujúce svetlo navodzujúce dojem záblesku zrodu nového slnka je príznakom zastavujúceho sa času alebo výsledkom pokazeného experimentu. Nikto už na to nemôže prísť a už v tej danej chvíli je zdôvodnenie ožarovania publika a hercov opery bezpredmetné.

Obraz č. 3.: Tehotenstvo všetkých

Entrée II. pre postavy v opere, tentokrát všetky tehotné

princíp: Opäť sú všetci na pódiu, akoby znova začínala opera. Obyčajnosť zobrazenia, pokus o nový prvý obraz, ale pritom nevieme prečo sú všetci tehotní.

Muži, ženy, deti, všetci sú tehotní. A nasleduje:

INTERMEZZO : prerod niektorých ľudí na organický nábytok (Nela, Anders a Heiki)

Obraz č. 4.: Rozhovory o ničom. Nábytok ministra

Jedno monologické recitativo a tri duettá

princíp: preskupovanie organického nábytku podľa momentálnej požiadavky ministra a následné (nutné) tri audiencie.

Minister telefonuje. Je to minimalistické zdvíhanie sluchátka, recitativo vlastnej požiadavky a minimalistické pokladanie sluchátka do pôvodnej polohy. Okolo neho a pod ním sa prestavuje nábytok z ľudí. Je to budúcnosť ľudstva. Nemusíme sa hýbať, stačí si len priať podobu stoličky, kvetináču, domácej fontány, stolu, gauču alebo knižnice.

Nasledujú tri stretnutia. Príchod zamestnanca nie je vlastne jeho fyzickým chodením. V tejto opere ľudia nechodia. Nepotrebujú to. Majú na to organický nábytok. Každé prinesenie zamestnanca bude prevedené inou technikou. Toto je stredovek budúcnosti.

1. Organický nábytok prinesie zamestnankyňa Zuzku, rozhovor a odnesenie Zuzku.
2. Ďalej, prinesenie riaditeľku, rozhovor a odnesie riaditeľku.
3. Prinesenie Samuella, rozhovor a odnesenie Samuella.

Obraz č. 5.: Vysávanie

+ arioso vysávača a na záver dueto so zamestnancom Petrom

princíp: vysávač vlastne nakoniec spieva, ale i tancuje. Je to motív z predošlej opery, ale v tomto pokračovaní nemôžeme tento zázračný prístroj na vycucívanie vzduchu a odpadu opomenúť. Mimo to, má nádherný zvuk, ktorý sa dá modifikovať.

Vysávač by mohol mať tri hadice (alebo jednu), ktoré sa voľne pohybujú a nahmatávajú prostredie. Pricuciava sa na telá odpočívajúceho nábytku. Na záver prevezme hadicu od vysávača Peter (zamestnanec), povysáva a zaspieva s ním duet.

Obraz č. 6.: Kognitívne štiepenie pozornosti zamestnancov

princíp: openoffice a potrestanie zamestnanca za pozeranie alebo hranie hry

spôsob: miešenie zborového spevu, nahrávky zbor a show Bennyho Hilla / vytvoriť obrazec / video na ktorom je show Bennyho Hilla

Zbor, sóla. Upriamená pozornosť na troch zamestnancov, nábytky pod nimi a neskorší príchod riaditeľky, ktorá označí zamestnanca Samuella ako toho, kto prepol na show.

Zamestnanci ako tri osoby, ktorí pracujú a pritom nad ich hlavami sa premietajú videá z vlastného života na planéte Zem. Sú to videá, ktoré boli s nimi nafilmované polroka dozadu. Zrejme ich spracovávajú alebo sa oddávajú spomienkam a neskôr sa prepnú na Bennyho Hilla.

Pracovnú náplň treba doriešiť podľa potreby:

- 1. spracovávajú videá zo svojho života,*
- 2. hrajú tetris,*
- 3. spracovávajú nahrávku ústneho harmonikára z Medzilaboriec.*

Spracovávanie audio - video nahrávky v prostredí openoffice.

Video a zvuk sa môže prelínať a vytvárať trojitú hudobnú vrstvu so spievajúcimi zamestnancami.

Nevieme kto prepne na show. Zvuky sa vzájomne prelínajú. Prichádza moment zborového striedania sa medzi spevom zamestnancov, hrou harmonikára a zvukmi zo show.

Nasleduje príchod alebo zjavenie riaditeľky, ktorá označí zamestnanca Samuella.

OSTRÝ STRIH

Obraz „x“: Oživíme

princíp: hommage à autorské divadlo

spôsob: rozprávanie ako zaznamená spomienka

Herci riešia reálne odžitú situáciu. Je prehrávaná ako záznam. Odohrala sa v januári v Košiciach, počas prípravy na predstavenie.

Situácia vysvetľuje záhadu samotnej opery. Ak nie, tak ale aspoň zmení čas, priestor a prevedenie – žáner hry.

Dialógy:

Peter Kočíš: „(eee)...Oživíme. A zrazu z toho bol mesiac, dva, dobre že nie tri mesiace no a takáto dohoda nebola. No, my sme mali aj iné veci na práci.“

Janka Wernerová: „Ja neviem, ja si už nepamätám, to ste si vy dvaja mali vyriešiť. Hlavne oni dvaja si mali vyriešiť, prečo my ostatní sme sa stali súčasťou tohto problému, ale zároveň si myslím, že všetko zlé je na niečo dobré, že to sa nejako..“

PK: „...ja chcem k tomu ešte dodať: taká ta príprava na akože autorské divadlo, že si pozeráme crash-testy deň predtým a to bola celá príprava na to skúšanie, tak sa mi to zdalo celé také nedostatočné.“

Zuzka Psočková: „Ja som mala pocit, že sme takí zneužití alebo, že sme sa ocitli v situácii, ktorá je skurvene nepríjemná pre nás a nie vlastným príčinením. Lebo keď sa ocitnem v takej situácii, lebo sama si zato môžem, tak ok, ale zrazu, to bolo také...“

JW: „Ale ten chalan bol hrozne príjemný, hrozne bol milý...”

ZP: „Mňa to hrozne mrzelo kvôli nemu, že bol príjemný a zrazu to bolo celé nepríjemné.”

PK: „Prepáč, ale prvý deň prišiel a on si nepozrel ani našu webku, on nás nepoznal prakticky. Pýtal sa nás na veci, ktoré si kludne mohol naštudovať predtým. Keď už idem s niekym spolupracovať, tak musím hádam vedieť kto to je a ten deň, čo sa môžeme venovať niečomu, tak pozeráť našu webku spolu s ním a ukazovať mu čo sme urobili.”

JW: „Ale on bol hrozne mladý, ešte. On bol ešte mladý. On bol tak 10-15 rokov mladší ako my. Ja to celé chápem, proste to nezobral za správny koniec.”

PK: „Ja to nechápem. Ja by som sa trošku inak trošku pripravil. Keď idem s niekym robiť, tak by som si minimálne pozrel nórske tanečníkov, že čo a aké predstavenie urobili alebo choreografku, ktorá niečo urobila. Ale nie v deň toho, si teraz predstav teraz tento deň, že si pozerám tvoju webku, čo si robila a ukáž mi, čo si ty vlastne za divadlo?”

Nela Kornetová: „Jo, jo, jo.”

PK: „Čo si ty vlastne za choreografku, vlastne ako sa ty voláš? No vieš, asi tak.”

ZP: „Vieš, ale čo bolo pre nás na tom akože blbé, v ten prvý deň sme strávili super, veľmi príjemne a že nám to všetkým došlo až doma, ako keby. Na druhý deň sa to malo začať robiť a nám došlo, že to nie je možné urobiť.”

JW: „Áno, toto je veľmi nepríjemné.”

ZP: „Kebyže sme z fleku povedali, že to takto nejde, ale my sme takí, že sa v kuse snažíme namotať: Pôjde to, pôjde to a zrazu príde ten moment, že nepôjde to a musíme s tým ísť von. Čiže mňa toto mrzelo za nás, že sme to hneď nepovedali, že to sa nestihne, to sa nedá a zamyslíme sa!”

JW: „To som tiež ja hovorila, to si pamätám, že ráno som prišla s tým, že niečo je vlastne zlé a celé doobedie som riešila: že kurva, takto to nemôže dopadnúť.. ale veď ja si ani nepamätám o čom to bolo.”

Miroslav Tóth: „Povedala si, že si mala počúvať vlastnú dušu.”

JW: „Áno, presne, povedala som, že mala som počúvať svoju dušu a malo som vedieť, keď mi moja duša hovorila, že nemám ísť do toho projektu, tak bol výsledok toho, že sa nikdy nepočúvam. Ja sa nikdy nepočúvam! Chápeš to? To je na tom to úplne zlé. Najhoršie na tom je, že som sa to dozvedela na druhý deň ráno a cítila som sa ako úplný debil celé dopoludnie, že som to včera na tej skúške nepovedala.”

PK: „Ešte jedna vec: aj z teba bolo cítiť také, že sa ti to vymklo z rúk, že ti to niekto zobral a teraz nám tu chce niečo prezentovať ani nevie čo a sám si sa dostal na našu stranu, že Miro mal byť vlastne ten čo to celé riadi a on je chudák mimo úplne a teraz idem od znova robiť niečo úplne nové, tak to sa nám zdalo: tak na tomto sme sa teda nedohodli.”

JW: „Ale on bol hrozne sympatický. Strašne bol sympatický ten chalan, to ma najviac na tom mrzí, že bol strašne sympatický, že sa s ním možno nikdy nestretneme...”

PK: „Aj vzdelaný, aj vzdelaný vyzeral byť.”

JW: „Tak to bude celé zlé, nepríjemné stretnutie, nebude to príjemné to stretnutie a pritom bol strašne sympatický.”

Samuel Szabo: „Ja som sa k tomu iba dostal tak, že ja som videl čo robíte a nevedel som čo robíte. Vyzeralo to, že ľudia, príbehy, emócie a v jednom momente ťahá foťák: cvak, cvak, cvak na každého a všetci ste sa tvárili urazene: Čo si nás fotíš, čo, aha? A tak ste zaujali obranný postoj: To si nás fotíš!?“

JW: „Mňa najviac sralo deň na to, ako som zareagovala na to, keď on vytiahol ten foťák: on vytiahol svoj foťák, Peťo sa tváril – jedol si svoj dortík a akože úplne mu to bolo jedno. Zuzka sa na neho pozerala takým štýlom: „No, foť si ma, foť si ma!“ a ja, keď si nás fotil som sa otočila z profilu... Ja som sa otočila z profilu, ja piča som riešila nie to, čo sa tu deje, ale to ako budem vyzeráť na tej fotke. To bolo úplne zlé a vieš ako som si to vyčítala na druhý deň? Strašne. Ja som chcela zareagovať ako Zuzka, kludne si ma odfoť, pozriem sa ti do očí, ale ja som riešila: Kurva, teraz si ma nefoť, teraz nevyzerám dobre. To je úplne zle.“

NK: „No, já jsem byla v Norsku.“

STRIH, NÁVRAT DO OPERY

Obraz č. 8.: Hriankovač

princíp: ako vysávač

spôsob: horiaca topinka do kúdelu dymu

V hriankovači zhorí topinka. Topinka dymí. Krásne dymí. Je čierna. Koniec pointy.

Obraz č. 9.: Očista

Balet v sprchovom alebo inom očistnom kúte s náznakmi árie. Sólo riaditeľky.

spôsob: strihanie dlhočizných chlпов v sprche. Pretože ľudia, ktorí sú vo vesmíre dlhší čas začínajú mať obrovské rašenie chlпов. Spôsobuje to úbytok magnetického pola pôsobiaceho na Zemi. Stratou pôsobenia tohto pola sa ľudstvo navracia do praveku a stáva sa extrémne chlpatím. Všade.

Riaditeľka stojí v sprche. Vidíme telo obrastené dlhými chlpmi, cez ktoré nie je vidieť nič zo ženského tela. Riaditeľka vytiahne nožnice, nôže alebo skalpel Odstrihne časť chlпов rastúcich pod celou jednou a potom druhou rukou. Prestrihne pod prsiami. Vytvorí dokonalá čiaru obopínajúcu prsia.

Obraz č. 10.: Rozhovory s Výťahovou šachtou pri čaji

Do kancelárie riaditeľky vstúpi Výťahová šachta. Zistíme, že rada konverzuje pri čaji.

Zobrazenie Výťahovej šachty a diskutujúcej riaditeľky. Minister stojí pri Výťahovej šachte.

Je to rozprava akú by sme očakávali vo filmovej sci-fi klasike. Však, o čom inom sa môže rozprávať výťahová šachta s človekom, ako nie o tom, aké to bolo v roku 1601 s povahou heliocentrickej astronómie vo svetle biblických zjavení? Výťahová šachta prináša všetky krásne dialógy o živote, ale aj priznanie že je otcom riaditeľky, lenže riaditeľka požiada o výpoveď a rozobratie kostí schodmi poznania.

Riaditeľku na jej pozícii nahradí zamestnanec Sameullo, ktorého predtým potrestala. Samčo je vlastne potrestaný tým, že sa stane novým riaditeľom bez toho, aby sa ho na to niekto pýtal.

Spôsob: už aj zamestnanci sú nábytky. Hlavné postavy obrazu: výťahová šachta (minister), riaditeľka a zamestnanec Samčo

Prevedenie:

Na pódium vstúpi výťahová šachta. Riaditeľka jej naleje čaj do šálky. Riaditeľka komunikuje cez kazetový magnetofón (nahraté záznamy dialógu). Vedú konverzáciu, uvoľnene, ale predsa len niekedy s náznakom vášnivého dialógu. Dialóg o filozoficko – teologických a esteticko pseudovesmírnych čajových úskaliach.

Po rozprave ozrejmi výťahová šachta, že je jej biologickým otcom. Riaditeľka to považuje za nezmysel. Podá výpoveď. Nebaví ju taká práca - do stratena, niekde vo vesmíre, na Plute.

Dialóg:

Výťahová šachta: „Inkvizícia v roku 1616 poverila teológov, aby zhodnotili povahu heliocentrickej astronómie vo svetle biblických zjavení. Aký bol ich záver?“

Riaditeľka: „V ich správe bolo uvedené, že heliocentrický model je bláznivý a absurdný vo filozofickej podstate a formálne heretický, keďže explicitne protirečí viacerým pasážam Svätého písma.“

Výťahová šachta: „Všetci dobre vieme, že to bola záverečná správa komisie.“

Riaditeľka: „Po prvé, bola to iba záverečná správa komisie a nie oficiálne vyhlásenie Cirkvi. Po druhé, teológovia neargumentovali – ako si mnohí mylne myslia – tým, že heliocentrický model je chybný, lebo protirečí Biblii. V skutočnosti argumentovali presne opačne, pretože výslovne uviedli, že heliocentrizmus je „chybný a absurdný“ filozoficky, teda vedecky. Až s vedomím, že ide o filozofickú absurditu, urobili teológovia záver, že heliocentrický model protirečí Biblii, a nie naopak.“

Výťahová šachta: „Čo sa stalo potom?“

Riaditeľka: „Galileo dostal na základe pokynu od pápeža Pavla V. príkaz od kardinála Bellarmína.“

Výťahová šachta: „Aby nezastával, neučil alebo neobhajoval Kopernikovu astronómiu.“

Riaditeľka: „Dobre, ale keď Galilea odsúdili, zamrmlal si „a predsa sa točí!““

Výťahová šachta: „Nie. Toto je legenda. Nemáme na to žiadny dôkaz.“

Riaditeľka: „Zbytočne umrel? Teda, že keď umieral vlastne už mu to bolo asi aj jedno.“

Výťahová šachta: „Takéto predpoklady sem nestrkajte. Viete, že jeho syn vymyslel operu. Nikto netuší, čo za tým bolo z tohto ohľadu.“

Riaditeľka: „Nebola vtedajšia inkvizícia tak trochu bigotná?“

Výťahová šachta: „Dal by som otázku inak. Nakoľko by ste uverili tomu, že ja som váš biologický otec?“

Riaditeľka: „Asi tak, ako kebyže sa mám ísť teraz poprechádzať do metanového snehu v španielskych čižmách zo 16 storočia.“

Výťahová šachta: „Ja si nerobím srandu“

Riaditeľka: „Veď ani ja, a tak končím. Teraz končím. Idem sa poprechádzať po Plute v španielskych čižmách“

Výťahová šachta odíde aj s riaditeľkou.

APOTEÓZA: Obeta riaditeľky (odvolanie)

Riaditeľka sedí pod schodmi vykladanými z ľudských kostí. Vysávač vyťahuje z nej kosti. Vyskladáva z nej schody v nekonečnom schodisku z ľudských pozostatkov. Schody poznania.

Za ministrov stôl si zasadne zamestnanec Samuello, nový riaditeľ.

Obraz č.13.: **METASVETLO II.**

princíp: vygumovanie pamäte II.

...už za pochodu pokľudnej hudby. Málo tónov.

KONIEC

8 Příloha č. 2. Prieskum

Na katedre skladby HAMU v Praze som oslovil jedenástich respondentov. Odpovedali siedmi. Položených bolo päť otázok. Mená neuvádzam z dôvodu objektivizácie.

Prieskum sa uskutočnil v máji 2019.

1. V akej podobe – ak vôbec – bola improvizácia v minulosti (pred rokom 2000) včleňovaná do osnov pre skladateľov na Katedre skladby HAMU?

1.: Moc se na to nepamatuji, protože improvizace nebyla v popředí mého zájmu. Bez záruky – myslím, že byla jako nepovinný předmět. (Dala by se asi vyhledat brožura studijních plánů z té doby.)

2.: Dle mých informací okrajově (generálbas).

3.: Katedra skladby HAMU neměla nikdy vyhraněný reprezentativní stylový program, a proto nemohu posoudit, jestli ve výuce jednotlivých pedagogů měla improvizace jako, řekněme, kompoziční disciplína své místo.

4.: ...pokud vím, tak v žádné, nebo pouze okrajově v rámci individuálních potřeb v hodinách kompozice.

5.: Ne.

6.: Nevzpomínám si, že by se před rokem 2000 učila na katedře skladby improvizace. Na konzervatořích je improvizace přidruženým předmětem pro klavíristy, většinou se ale chápe jen jako improvizace klavírního doprovodu k lidové písni (s přihlédnutím k využití při korepetičích tance atd.).

7.: Nejsem si ničeho takového vědomý.

2. Mali ste ako študent nejakú podobu improvizácie v náukovom procese? Ako prebiehala výuka?

1.: Ne, tento předmět jsem si nezapsal (pokud byl k dispozici).

2.: Improvizaci jsem se věnoval od malička. Byl jsem jako kluk primáším cimbálové muziky a i při studiu klavíru mě vedli např. k doprovodu lidové písně bez not apod. Na konzervatoři se ale improvizaci nikdo nevěnoval.

3.: Kdepak! V době mého studia v první polovině 50. let 20. století nemohla být o improvizaci jako samostatné kompoziční formě řeč.

4.: Ne.

5.: Žádný – improvizace není součástí mého kompozičního procesu.

6.: Jen na konzervatoři, viz první otázka. Později jsem prošel soukromým školením jazzové improvizace.

7.: Já jsem improvizoval od malička. Každý koncert na ZUŠ byl pro mě trauma, protože hraní z not bylo pro mě trauma. Impro se mnou začala dělat tehdy má kantorka, která pochopila, že mučit mě etudama není dobrá cesta... Během pobytu v CA v rámci Fulbrightova stipendia jsem tomu dal volný průběh a zbytek znáš...

3. Aký máte vzťah k improvizácii vo vlastnom procese tvorby alebo kreativity?

1.: V době studií jsem byl celkem zdatný improvizátor v konvenčním smyslu: schopnost intuitivně doprovodit ostatní hráče (na klavír), podílet se na připravené improvizaci „na dané téma nebo v daném stylu“, improvizace partu v rámci „aleatoriky“, pokud to interpretované dílo požadovalo, apod.

Ve vlastní tvorbě spíše někdy zapojuji prvek náhody, který je vždy podřízen vyššímu kompozičnímu konceptu řízenému jiným principem, nikoliv improvizací nebo uplatněním náhody v rámci „makroformy“ (např. ve smyslu J. Cage). Jde tedy spíše o dílčí uplatnění aleatorického principu než o improvizaci jako základní metodu vytváření díla. Příkladem může být např. Trio pro klarinet, violu a klavír z roku 2001, kde se pracuje s asynchronními party, jejich prokomponovanou synchronizací a opětovným uvolněním souhry.

2.: Skládání a improvizace pro mě byly a do značné míry stále jsou dvě úplně odlišné a oddělené činnosti. Improvizuji na nástroj, skládám v tichu... V poslední době pozoruji mezi těmito úkony určitý průnik při práci se zvukovými analýzami. Jako by do této činnosti vstupovala jakási improvizací hravost. Nicméně to je příprava materiálu. Při vlastním komponování neimprovizuji.

3.: Můj vztah k improvizaci není ani jednoznačně pozitivní ani negativní. Záleží na více faktorech: žánru skladby, zda jde o samostatné a ucelené dílo nebo pouze o přechodnou plochu v nesamostatném postavení v průběhu skladby, zda jde o improvizaci originální či reprodukcí, tj. vycházející z momentální dispozice autora, nebo je-li rozvíjením přejatého tématu atd. Mám k improvizaci jistou nedůvěru, především k té takzvané kolektivní. Někaké zachytivé body pro rozvíjející se hru mohou být dány, v jazzu nebo ve folkloru např. jsou dané harmonické nebo formální postupy, prostě tím dostáváme jakousi předpokládanou formu a naplnění původního významu slova improvizace v jazyku latinském, tj. improvideo – nepředvídat, není vlastně dokonalé.

Na druhé straně můžeme improvizacemi posilovat skladatelskou nápaditost, při kolektivní hře schopnost naslouchat druhým, osvobození od zápisu pak uvolnit pozornost i k možnostem nástroje a nesporně i upoutat pozornost publika.

4.: Při vlastní tvorbě jako vítané rozšíření možností celkového vyznění v rámci plánované tektoniky a formy.

5.: Ne.

6.: Komplikovanější a ne úplně dořešený. Improvizaci občas používám při snaze nalézt nějaké kompoziční řešení, které by mě jinak nenapadlo. Improvizací plochy v rámci skladby používám jen tehdy, když spolupracuji s interprety, kteří jsou smysluplné improvizace v rámci celku schopní.

7.: Rád kombinuji velmi strukturální přístup při kompozici pro akustické nástroje s velmi improvizovaným přístupem v elektronice a naopak. Ve filmové a divadelní a radiové tvorbě naopak impro zpravidla bývá klíčovým postupem.

4. Ak bol druh improvizácie súčasťou vašej hráčskej alebo skladateľskej aktivity, akú metódu performatívnosti ste uplatňovali?

1.: Vzhledem k tomu, že improvizace není mým primárním zájmem, nemohu tuto otázku zodpovědět.

2.: (spojil 4. a 5. otázku do jedné odpovědi)

3.: Viz. výše.

4.: Dílo od díla...

5.: Nebyl.

6.: Nevím přesně, co máš na mysli... Když hraji v kapelách, používám v posledních letech volnou improvizaci s tematickými prvky, jde mi o vytvoření homogenního diskursu skladby. Pokud improvizaci použiju v rámci psaného díla pro jiné interprety, snažím se je tímto způsobem přimět k jinému typu myšlení, k tomu, aby překročili sebe sama a zahráli něco radikálně jinak. Ne vždy se to daří, někdy je lepší nebýt líným a zapsat všechno detailně – i když to ve výsledku třeba bude znít jako improvizace.

7.: Takovou, že hrát na cokoliv se může, i když to neumím virtuózně – zpravidla v úzké návaznosti na zvukovou postprodukcii.

5. Máte vo svojej tvorbe (nejaké) diela s prvkami improvizácie?"

1.: Již zmíněný Dvojkonzert pro klarinet, altový saxofon a orchestr.

2.: Ano. Aevum, Songs of Immigrants.

3.: Naimprovizoval jsem se 15 let na taneční oddělení LŠU v Radotíně bohatě, šlo ale o specifický žánr lidového tance, byť jsme s kolegyní vlastně na počátku stavby chystané skladby vycházeli sice z dané melodie, ale pak už se rodila samotná skladba z řetězu improvizací podchycených do určité formy. Šlo ovšem o tance dětí.

Ve svých vážnohudebních dílech jsem se improvizaci svou osobní i nárokovanou u interpretů spíše vyhýbal. Chcete-li jí docílit umělecky uspokojivý výsledek, musí interpreti mít cit pro styl, v němž pracujete, a také potřebné znalosti o něm.

Tady jedno upozornění: jestliže jsem v mnoha skladbách užíval tzv. prostorovou notaci, příp. dával možnost muzikantům v daných rozměrech uplatnit volné zacházení s předloženým notovým materiálem, nepovažoval jsem to za skutečnou improvizaci v pravém jejím smyslu. Byla to místa, která se na naší domácí scéně označují za tzv. „malou aleatoriku“, a to je mi protivné.

Přiznávám jednu skladbu, kde je improvizace jednotlivce i kolektivu vyžadována: jsou to *Hrátky pro altsaxofon a orchestr*, které jsem komponoval pro Jiřího Stivína. On byl vyzván na místě kadence improvizovat hráčsky i vizuálně na jakýkoli nástroj a v průběhu skladby třikrát provokovat vždy v partituře předepsanou skupinu dechových nástrojů ke společné improvizaci.

4.: Ano: hlavně díla pro konkrétní interprety (např. půlvečerní kompozice „Kevel“ pro Clarinet Factory a 4 tanečníky – řízená improvizace, i když v průběhu zkoušek postupně přesněji zapisovaná) a různé stupně improvizace v komorní, ale i orchestrální hudbě, nejnověji v Zion Symphony (bude mít premiéru příští rok v Los Angeles). Mám rád, pokud mohu dát interpretům určitou svobodu a najdeme společnou cestu k cíli, který byl zamýšlen.

5.: Ne.

6.: Ano, např. Ignition I pro ansámbl Why Not Patterns, který jsme založili s Mirkem Pudlákem. Jde v zásadě o jednoduché použití patternů (systém Rileyho In C) a signály

spouštěných tutti refrénů. V průběhu zkoušení skladby jsme zjistili, že zajímavější je nechat se původním tvarem patternu inspirovat k vlastní hudební imaginaci.

7.: Od posledního klavírního koncertu MOVIS (impro kadence) přes řadu dalších v posledních letech, kde hledám hranici mezi pevným zápisem a prostorem pro interpreta, který má sám rozhodnout o tom, jaká bude výsledná podoba znějícího tvaru... ongoing proces☺

9 Príloha č. 3. Rozhovor s Jaroslavom Štastným (Petrom Grahamom)

(2018-2019)

Počas písania dizertačnej práce o Kompozícii v reálnom čase z ohľadu ansámbovej hry narážam na viacero problémov, ktoré sú spojené buď s nejasnými pojmami, alebo nezmapovanou históriou a hudobno-výučbovým procesom v 20. storočí, v ktorom prežívame dodnes. Pri pohľade na minulé storočie „prežila“ kompozícia ako viacúrovňový predmet v silne majoritnom postavení. Bol toto prirodzený historický proces? Nebola pred 20. storočím súčasťou vedomostí skladateľov rovnako aj schopnosť improvizácie? Prečo umenie fixácie (skladba) je dodnes vo výučbe dôležitejšie ako umenie pohotovej kreativity (improvizácie)? Súvisia s tým písané dejiny hudby? Dodnes nie sú v Česko-Slovensku komplexnejšie reflektované dejiny otvorených diel, ktoré stierali hranicu kompozície a improvizácie. Tie sa začali v šesťdesiatych rokoch minulého storočia.

Preto som sa položil niekoľko otázok českému skladateľovi, improvizátorovi a pedagógovi Jardovi Štastnému, ktorého texty som našiel v *Slovenskej hudbe* zo začiatku 90. rokov. Bolo mi jasné, že sa mi dostalo príležitosti viesť rozhovor s mimoriadne rozhladeným pozorovateľom a performerom, schopným verbalizovať niekedy až absurdné momenty, ku ktorým nás moje otázky pomaly viedli.

Ako si vysvetľuješ pojem neidiomatická hudba?

Jako každý zavedený pojem je poněkud ošidný. Pokiaľ vím, je to výraz Dereka Baileyho, ktorý tým možná chcel hlavne charakterizovať svoju vlastnú hudbu. Ale tým si samozrejme nejsem jist, pretože tu jeho knížku o improvizácii jsem dosud nečetl. (Mám ji slíbenou od Pavla Zlámala, ale zatím jsme na to vždycky zapomněli...) Mně třeba připadá vhodnější termín volná hudba, který má větší otevřenost a neváže se na jednu charakteristiku.

Ako v tom prípade dochádza k realizácii neidiomatickosti?

Ono totiž plno prvků „neidiomatické“ hudby se stalo za tu dobu obecně užívanými idiomy – nakonec lidi jsou v podstatě opice – opičí se jeden po druhém; dějiny hudby jsou toho dokonalým příkladem. Jak to je u mne, nedokážu říct. Já – jak při kompozici, tak v improvizaci – vlastně používám plno idiomů posbíraných odkudkoliv a spíše nějak splácaných než „umělecky ztvárněných“. Pro mne je slepenec zrovna tak dobrý materiál jako žula! Pomníky budovat nepotřebuji.

Nie je termín „volne improvizovaná hudba“ príliš zovšeobecňujúci? Čo to vlastne je? Mám pocit, že inklinuje „k všetkému a ničomu“... Dotýkame sa problémov lingvistiky, ale teraz mi ide skôr o to, ako to ponímaš ty.

O lingvistice nic extra nevím, snad jen to, že jazyk se utváří používáním a to závisí na životních podmínkách. Proč máme tak málo jazykových výrazů pro různé druhy zvuku či hudebních událostí, je zjevně důsledkem toho, že většinu lidí to vlastně moc nezajímá. Takže se raději handrkujem o slovíčka, než bychom vymysleli něco trefného...

Kdysi jsem poradil Pavlu Zlámalovi, aby ve své disertaci používal termín „volná hudba“ – právě pro jeho větší obecnost, než třeba „neidiomatická improvizace“ nebo „volně improvizovaná hudba“, neboť i v této oblasti se vyskytují různé idiomy a postupy víceméně fixované praxí. Jsou přece improvizátoři, kteří mají svůj vlastní „slovník“, nezřídka obsahující jen málo „výrazů“, ale přesto s ním dokážou vytvářet zajímavou hudbu. Jiní zase (včetně mne!) hrají jaksi spontánně, ale stejně z toho lezou věci pobrané bůhvídkde. Nicméně, jako u čehokoliv, tyhle vnější znaky nerozhodují o kvalitě – v tom smyslu, že když někdo napíše skladbu třeba v sonátové formě, bude to automaticky lepší, než když někdo jiný zpatlá

nějakou koláž. Mám za to, že blbá věc se dá udělat jakýmkoliv způsobem, ale dobrá se povede vždycky jen náhodou. A to platí i pro velké Mistry! (Jenže těm se pro těch pár opravdu povedených věcí všechno promine – nakonec je zajímavé i to, jak se k tomu mistrovství propisovali.[1])

Pokud tedy mluvím o volné hudbě, mám tím na mysli něco, co vzniká bez předem určené strategie interakcí různých lidí – a to i v případě sólového vystoupení; tam se na tom podílí publikum. A dokonce i při sólové hře bez obecenstva, jde o interakci různých osob v nás samotných.

Čo si myslíš o termínš Kompozícia v reálnom čase a Otvorenom dielo?

Záleží na tom, kdo to dělá. Jak už jsem říkal – blbá věc se dá udělat jakýmkoliv způsobem, dobrá vznikne vždycky jen náhodou. Teď nemluvím jen o hudbě, ale tam to platí obzvlášť. Pro mne je rozdíl mezi kompozicí a improvizací v postoji k času: kompozice se obrací do budoucnosti – jde v ní především o jakýsi plán do budoucna. Prostě vymýšlíš něco, co se bude odehrávat někdy jindy, a ani nevíš, jestli se toho dožiješ. Předáváš pomocí nějakého druhu záznamu myšlenek nějaký návod, jak si počínat, i kdybys u toho nebyl. Samozřejmě je dost důležité u toho aspoň někdy být, protože tvůj návod nemusí být vždy správně pochopen. To už je zřejmě povaha textu jako takového, že připouští různé výklady i při přesném dodržení litery. Že jeho fixovaný tvar je otevřen dalším významům, jichž si autor vůbec nemusel být vědom. Tedy kompozice je sice jednou napsaná, ale existuje pouze v různých interpretacích. Autorův záměr se pak dá odečítat z porovnávání těchto interpretací. Protože se vlastně nikdy nesetkáváme s dílem samotným, ale vždy pouze s nějakým druhem interpretace. Autor pak může na základě své zkušenosti s provedením své dílo revidovat, dělat různé verze či úpravy, ale nevyhne se tomu, že jeho hudba přichází k posluchačům pouze zprostředkovaně. A ti ji vnímají zase skrze filtr své poslechové zkušenosti, což může způsobit i to, že dílo nevnímají vůbec. Kupodivu to platí dokonce i pro elektroakustická díla fixovaná třeba na magnetofonovém pásu – tam dochází k interpretační změně už třeba použitím jiných reproduktorů a změněným kontextem provedení...

Na druhé straně jsou improvizální projevy, ať kolektivní nebo sólové, zaměřeny vždy na přítomný čas. Hudbu není možno oddělit od toho, kdo ji hraje. Ten člověk není nikým nahraditelný. A jakkoliv je formální struktura takové hudby volná a otevřená, stává se v momentě znění naprosto uzavřenou a není možné ji nijak opravit. Je to bezprostřední prožitek přítomnosti, nevratný a okamžitě mizející. Hudba vzniká zároveň s ubíhajícím časem a spolu s ním i mizí. Výsledkem otevřeného procesu je tedy uzavřený, neopakovatelný tvar. Nahrávka se má k němu jako fotografie ke konkrétnímu zážitku, je pouze připomínkou, informací o něčem, co bylo. Nikdy nemůže být původním zážitkem samotným – ani ve své pohyblivé verzi (film). Takže otevřenost díla vytváří uzavřený výsledek, zatímco uzavřené dílo zůstává stále otevřeno nespočtu interpretací. (Tohle ovšem není myšlenka moje, ale říkal to tady v Brně Keith Rowe.) Takže je to celé domotané... Ale já s ním souhlasím a z tohoto hlediska je celá debata o kompozici v reálném čase a otevřeném či uzavřeném díle celkem bezpředmětná. Když něco děláš, tak ti z toho vždycky vyjde něco jiného, než zamýšlíš. "Ech, je to divný svět – aby ho husa kopl!"[2])

V akej podobe existovala neidiomatická hudba v Čechách pred rokom 1989 a po ňom? Kto ju realizoval, v akej kvalite a kvantite?

No, já taky všechno nevím. Věděl jsem, že v Olomouci existovalo Free Jazz Trio, ty jsem však slyšel až někdy v roce 1979, ale nebyl jsem úplně nadšen, byť jsem velmi cenil jejich snahu. Iniciačním zážitkem pro mne byl koncert Tria Jiřího Stivína (Petr Marcol – kontrabas, Milan Vitoch – bicí), bylo to začátkem sedmdesátých let v Pionýrském domě v Lužánkách. To jsem slyšel takovou muziku poprvé naživo a cestou z toho koncertu jsem měl pocit, že se vznáším. Četl jsem taky knížku Lubomíra Dorůžky *Tvář moderního jazzu*, ta byla pro mne hodně důležitá. Na základě popisu hry Cecila Taylora jsem si začal u klavíru vytvářet svoji představu, jak by to mohlo vypadat, ale trvalo ještě hodně dlouho, než jsem jeho hudbu

doopravdy uslyšel. A hrál skoro stejně jako já – akorát o hodně líp! Jinak slyšeným vzorem bylo pro mne třeba sólo Martina Kratochvíla na LP *Conjunctio* (Jazz Q a Blue Effect, 1970). Absorboval jsem do své hry taky prvky hudby Oliviera Messiaena či Karlheinz Stockhausena a podobných – občas se dalo něco takového slyšet i v rádiu (poslouchával jsem Studio Neuer Musik Lothara Knessla z Vídně) nebo na deskách u přátel. Moje improvizace ale nikoho z muzikantů nebavily, neviděli v tom smysl, nikdo se mnou ještě dlouho nechtěl nic takového hrát. V roce 1978 jsem se dostal se svou tehdejší přítelkyní, která studovala germanistiku, do NDR. V Drážďanech nás čekal její kamarád a řekl nám, že jdeme na koncert. Nevěděl sice, co to bude, ale ujišťoval nás, že to bude dobré... Ukázalo se, že to byl společný freejazzový koncert východoněmeckých muzikantů s hosty ze Západu. Byli to: Peter Brötzmann na tenor saxofon, Alexander von Schlippenbach na klavír, bratři Johannes a Konrad „Conny“ Bauerovi na trombóny, na kontrabas hrál Harry Miller a na bicí Han Benink. Byli jsme po cestě už hodně unavení, ale na tom koncertě z nás všechno spadlo, v jejich hře byla obrovská energie! Přitom hráli dvě hodiny bez pauzy. To byl teprve opravdu iniciační zážitek!

Po roce 1989 se však vyhrnulo plno mladých muzikantů, kteří hráli všechno možné, a tím pádem i volnou improvizaci, ale šlo to trošku mimo mne. Měl jsem rodinu, malé děti, nikam jsem moc nechodil, ale občas jsem se o něčem dozvídal, většinou z nějakých novin. Samozřejmě jsem občas slyšel něco na zahraničních festivalech, Steva Lacyho v Miláně 1991, Barryho Guye s Evanem Parkerem a Paulem Lovensem + nějakými třemi laptopisty (bez nichž by se to klidně obešlo) v Donaueschingen 2001. Přes svoji studentku Jennifer DeFelice (jednu dobu jsem taky učil na FaVU) jsem se seznámil s Ivanem Palackým – ona s ním tehdy hrála v kapele Sledě, živé sledě. To byl pro mne hudební objev a Ivana od té doby řadím k nejzajímavějším brněnským hudebníkům. On potom kapelu rozpustil a začal se věnovat zvukové improvizaci, takže jsme začali občas hrát spolu. Morgan O'Hara nazvala naše duo Palagrachio – první (mini) CD nám vyšlo u mnichovské společnosti Graphon, kterou vede moje kamarádka Judith Egger, a Morgan nám na to udělala obal. Pár vystoupení i nahrávek jsme s Ivanem spáchali, vždycky se vzájemně překvapujeme, hraji s ním velmi rád. Přes něj jsem se taky seznámil s Georgem Cremaschim, Petr Vrba se mi dokonce ozval sám. Trochu jsem jim pomáhal s ustavením Pražského improvizacího orchestru, ve kterém jsem také nějakou chvíli působil. Neformálně jsem si zahrál s ledaským, kdo se v Brně objevil. Moc rád vzpomínám na moje inkognito vystoupení s triem Axel Dörner, Ivan Palacký a Petr Vrba na loňské Noci kostelů v Husově sboru v Brně. Oni byli spolu na krátkém turné a v poslední chvíli mě Ivan přizval, abych se k nim přidal na varhany. Nebyl jsem nikde uveden, na kůru byla tma a já jsem z varhan doloval tichounké zvuky podobné tomu, co dělali oni. Protože měli reproduktory po celém prostoru, tak v publiku nikoho nenapadlo, že část z těch zvuků jde rovnou z varhan. Ale pro posluchače to byl fascinující zážitek a pro mne taky.

Ako to bolo s výučbou improvizácie v tvojom prípade?

Když se (tuším v roce 2005) Daniel Forró, který učil na JAMU mimo jiné taky improvizaci, přestěhoval do Japonska, pověřil mne tehdejší děkan Ivo Medek, abych převzal výuku po něm. Tak začala moje pedagogická praxe. Začátky byly ovšem docela krušné, studenti kladli tuhý odpor věcem, které jsem s nimi chtěl dělat. Byly tam dvě varhany, obě jak vystřížené z módních žurnálů, a ty se nechtěly do ničeho zapojit, pořád se jen pochichtávaly. Kluci se před nimi nechtěli ztrapňovat. Pochopil jsem to, až když jednou chyběly a najednou se v hodině začalo něco dít, vznikla hra s objevováním zvuků a jejich kombinací. Vzpomněl jsem si na indické přísloví „jedna leklá ryba otráví celý rybník“ a od té doby jsem se snažil takové typy hned na první hodině odhalit a odradit. Ale v průběhu času přicházeli spíše zajímaví studenti. Patřila mezi ně Lucie Vítková, která v improvizaci objevila svoji doménu, Lucie Páchová, která dnes na toto téma píše pod mým vedením disertaci. Chodil tam vynikající basklarinetista Hanuš Axman a pak taky přijel z Finska Pavel Zlámal – ten už ale byl vnitřně připraven, takže mu stačilo jen malé povzbuzení a vydal se vlastní cestou. Velmi si cením toho, že mne bere do některých svých projektů. Dobře se mi s ním hraje, protože jeho projev není ničím svazující. Kdybych tam nebyl, tak by se nic nestalo – a to mi právě dává ten pocit svobody. Přitom je jako instrumentalista na nesrovnatelně vyšší úrovni než já... Možná právě proto se s ním tak dobře hraje. Mými hodinami prošlo už docela dost studentů. Co to komu

dalo, musejí říct oni. Některým určitě nic. Jiným snad něco. Ale já jsem s nimi prožil mnoho velmi pěkných „moments musicaux“, a to taky stojí za to, ne?

Ako to bolo s výučbou improvizovanej hudby pre skladateľov na vysokých školách v kontexte Československa, ak by si šiel do histórie pred rokom 1989?

Pokud vím, nic takového na vysokých hudebních školách v té době nebylo. Ano, existoval předmět Improvizace pro varhaníky – já jsem to měl na konzervatoři v Brně u Josefa Pukla. Začínali jsme hraním stupnicových chodů oběma rukama zároveň – 2:1, 3:1 atp. Šlo o to nezastavit se, neleknout se disonance, udržovat stálý pohyb. Ale nějak moc daleko jsme se nedostali. Měl jsem taky výuku generálbasu u Vratislava Bělského. To bylo zaměřeno velmi prakticky: uvědomovat si, které tóny patří do kterého akordu a co z nich vybrat, aby se to hodilo k doprovodu melodie. Docela jsem to snad zvládal, ale interpretace barokní hudby mě tenkrát až tak moc nelákala. Klavíristé asi měli „Klavírní improvizaci“, ale co se v ní dělalo, nevím. Možná doprovody lidových písní nebo nějaké improvizace v historických stylech. Nikdy jsem je však neslyšel něco takového hrát, takže se to asi moc nedělalo. Tyhle individuální předměty se učily i na JAMU. Pro skladatele nebylo nic. Mluvím samozřejmě o Brně, ale že by se v Praze dělalo něco víc, to silně pochybuji. □□

Myslíš, že v 20. století se oddělila kompozice od improvizace?

V dřívějších staletích se výuka kompozice zakládala na určitých dovednostech, jako harmonie, kontrapunkt, hra generálbasu atd., takže skladatelé mysleli v těchto kategoriích (něco jiného by pro ně zřejmě nebyla hudba) a nebyl pro ně problém to rovnou improvizovat. Existovala určitá harmonická schémata, resp. postupy, které vlastně používali všichni. Veřejně předváděné improvizace, jež byly velmi ceněny – více než skladby (!) –, byly v podstatě nenapsanými kompozicemi, možná trochu rozevlátějšími nebo zmatenějšími, ale v zásadě se to psaným kompozicím docela podobalo; aspoň tak to vypadá podle dobových popisů (pokud to nejsou nějaké pozdější podvrhy). Velcí skladatelé minulosti byli zároveň ceněnými improvizátory, ale pochybuji, že by improvizace byla nějak vyučována, spíše si to každý pěstoval sám. Bylo by však potřeba prozkoumat nějaké autentické doklady, já nejsem příliš kompetentní, abych o tom mluvil. Jakkoliv se nějaké divoké hudební improvizace dají předpokládat např. v prostředí pařížské bohémy druhé půle 19. století, byly to nejspíše věci, které se tak jak tak vztahovaly spíše ke klasickým vzorům, třebaže ty mohly být velmi silně karikovány.

Teprve kolem poloviny 20. století, kdy už existovala koncepce hudby osvobozené od harmonie a začala se zkoumat kvalita jednotlivých zvuků, které mohly vstupovat do poměrně volných vztahů mezi sebou, vznikly podmínky pro rozvoj improvizace tohoto druhu. Na jedné straně byli někteří jazzoví hráči v USA, kteří se usilovali vymanit ze sféry showbusinessu, v Evropě pak třeba amatérští hudebníci, jejichž vzdělání bylo spíše výtvarné, hledali způsob, jak uplatnit tvořivost a originalitu, jež byla základním požadavkem ve výtvarné oblasti, i v hudbě. Zároveň pak někteří skladatelé (Franco Evangelisti, Cornelius Cardew, Christian Wolff, Frederic Rzewski atd.) nacházeli ve volné improvizaci východisko z rigidnosti kompozičních systémů jakéhokoliv ražení. Jistě v tom byla i snaha nastolit nějakou jinou sociální situaci, např. zrušit rozdíl mezi tvůrci, interprety a posluchači – skladatelé sdružení v Musica elettronica viva nabízeli posluchačům nástroje a vybízeli je, aby se připojili k jejich hře.

Spomenul si skladateľov, ktorí nachádzali východiská z rigidnosti kompozície v improvizácii. Vedel by si si spomenúť na autorov alebo autorky, ktorí či ktoré to spravili naopak – integrovali improvizáciu do kompozície a vytvorili skladbu, ktorá by sa dala označiť za kompozíciu v reálnom čase? Ak áno, čo ti na tom pripadalo zaujímavé?

Napadá mě třeba Annette Krebs, která mi říkala, že si předem připraví určité zvukové události, jež má fixované, byť ne notované. Při improvizaci s ostatními se pak volně rozhoduje, co z toho kdy použít. Je to tedy jakási obdoba „velké aleatoriky“, jak ji pojímal Stockhausen

(*Klavierstück XI*). Podobně Ivan Palacký mi říkal, že si někdy nachystal i určité seřazení zvuků a používal je fixním způsobem při více vystoupeních, kde s ním improvizoval pokaždé někdo jiný, tedy to přicházelo vždy do nového kontextu. Na druhou stranu třeba Anthony Braxton sice notačně fixoval jakési konkrétní průběhy, ale v jejich realizaci připouštěl či dokonce vyžadoval velkou individuální volnost a vkládání improvizovaných sól. Cecil Taylor zase učil svoje spoluhráče svoje témata z paměti, aby byli lépe připraveni na vlastní improvizace. Klarinetisté Michael Thieke a Kai Fagaschinski (vystupující jako duo The International Nothing) vytvářejí na improvizacním základě zcela přesně fixované skladby, které dokonce notují – nikoliv ovšem do partitury pro někoho jiného, ale jako samostatné party sami pro sebe: Michael si píše spíše noty a Kai spíše hmaty. Seijiro Murayama ve svých kompozicích určuje pouze pořadí a kombinace jednotlivých hudebníků, ať už hrají cokoli. Ostatně už John Cage ve skladbách jako *Four*⁶ (vlastně to začíná už v *Theatre Piece*, 1961) nechává hráče vybrat si svůj vlastní materiál, který pak používají libovolně v rámci daného časového rozmezí.

Podľa teba je teda správne, ak kompozícia a improvizácia zostanú ako nezávislé odbory? Čo sa vlastne deje, ak "skladba" nevie v sebe automaticky zahrnúť náuku o improvizácii?

Já nemám potřebu určovat, jak by co mělo být, a asi by to ani nebylo dobré, stanovovat nějaká kritéria, metodiku atd. V mém přirozeně naivním pojetí by se mělo vyučovat HUDBĚ v její celé šíři, tj. nerozlišovat jednotlivé obory jako kompozice, improvizace, nástrojová hra, rozbor skladeb, dějiny hudby, estetika atd. Co je to platné, když je někdo z pohledu nástrojové výuky vynikající instrumentalista, ale jeho hra postrádá vkus či základní znalosti z dějin, nebo když nezahraje ani ťuk bez not? Ale to je samozřejmě utopická představa, kterou si nechávám pro sebe. Kdo by na to stačil? Vyžadovalo by to součinnost různých pedagogů a ta je zjevně nereálná. Takže adeptům hudby nezbyvá nic jiného než si poradit sami, nejvíce bude záležet na těch, kteří je povedou. Vybrat si dobrého učitele je asi největší úkol pro studenta.

Zajímavá je pro mne ta druhá otázka. Potřebuje vůbec improvizace nějakou nauku? K čemu by to bylo dobré? Jak by taková nauka mohla vypadat? Neskončilo by to ve stejné sterilítě jako nauka o harmonii či kontrapunktu? Když už víme, jak na to, tak už podle těch pravidel nikdo nedokáže napsat nic kloudného...

Podle mého názoru Cardewova „Etika improvizace“ bohatě stačí. Samozřejmě zajímavé a inspirativní jsou třeba články Burkharda Beinse a dalších hudebníků, kteří se k této problematice vyjadřují, ale docela mě děsí představa, že by se snad mohlo zavést něco jako „unifikovaná teorie improvizace“, podle níž by se učilo na celém světě. Ale to už jsou jen moje bláznivé fantazie. Věřím, že něco takového jsi ani nemyslel. Možná jsem tuto otázku úplně nepochopil. □

Náukou o improvizácii som myslel vytvorenie akýchsi postupov. Znamená to potom, že pokladáš za nesprávny krok vytváranie nejakých poučiek, skrípt alebo náuk z improvizovanej hudby. Predpokladáš ustrnutie alebo následnú sterilitu. Nestane sa to však rovnako aj bez vytvorenia náuky?

Potřeba vytvářet nějaké nauky, poučky, pravidla, metodiky atd. znamená, že už je daná věc mrtvá, nebo umírá, a někdo ji chce zachytit, aby to předal. Jenže tímto způsobem se zachycují pouze vnější znaky, a z nich jen to, co někomu připadá nejtypičtější. Tak se stalo, že z harmonie vznikla nauka o harmonii, totéž se stalo s kontrapunktem; nauka o hudebních formách vzniká až v 19. století a je odvozena jen z vybraných skladeb, nevystihuje zdaleka všechno, co se v dřívější době dělalo. Samozřejmě, že tyto věci jsou taky užitečné, jsou součástí vzdělání. Ale na jejich základě se nikdo nestal Bachem nebo Mozartem. Maximálně mohou vzniknout více či méně zručné padělky. K čemu jsou dobré? Aby se dotyčný předvedl, že to taky „umí“. Umět to může, ale není mu to nic platné. Všechno vzniká z určitého cítění, které vytváří daná doba, které má daný člověk. To je nám už zcela cizí, takže v běžné

interpretaci „klasického repertoáru“ převládá jakási faleš, která vzniká právě z toho, že dnes už nemáme ten cit pro míru – něco je přehnané, něco nedotažené. To, čemu se říká „romantická interpretace“, vzniklo až po Druhé světové válce a výsledkem je cosi, co působí strašně nepřesvědčivě. Shodou okolností takhle hrají všechny ty světově velebené hvězdy klasické interpretace. Zdá se, že to nikomu nevadí, protože propaganda je opěvuje, ale mě to sere – jednak se vytváří jakési zdání vyšší kvality, než jaké to je doopravdy, ale taky mě děsí, že by to takhle mohlo za pár let dopadnout se současnou improvizovanou hudbou. Ta se v posledních letech docela rychle rozšiřuje, protože kdo by se v dnešních ekonomických podmínkách zdržoval s komponováním a nacvičováním, které nikdo nezaplatí, že? Zde vidím trochu nebezpečí v pragmaticky založených talentovaných muzikantech, kteří lehce odkoukají pár cizích manýr, přidají k nim svoje technické schopnosti, přizpůsobí to vulgárnímu vkusu, který vlastně sdílejí... Pak se určitě vynoří nějaký prefíkaný manažer, který v tom zavětrí díru na trhu a byznys pro sebe. Udělá z někoho hvězdu a všichni ho budou napodobovat. A bude to celé v prdeli, jako je dnes rock.

Jistěže o improvizované hudbě se dá psát i teoreticky, a někteří muzikanti to dělají i velmi fundovaně, ale ti především objasňují svoje vlastní pohnutky a způsob hudebního myšlení. To je velmi užitečné a je dobré to znát. Ale vytvářet nějakou „jednotnou nauku volné improvizace“, kterou by ministerstvo zařadilo do osnov a inspektoři by to chodili kontrolovat? Jen to ne!

Ja by som si celkom rád prečítal o tvojich skúsenostiach s výukovým procesom – dalo by mi to možnosť nahliadnúť, ako verbalizuješ proces hry, možnosť dozvedieť sa viac o tvojom prístupe, aj keď som sa nezúčastnil na tvojich prednáškách. Napríklad by som rád vedel, čo sa v tebe odohráva, ako vnímaš okolie, než zaznie prvý zvuk / tón, keď improvizuješ?

Neposílal jsem ti rozhovor s Vladimírem Micenkem? On se mě ptal na totéž a tak jsem mu k tomu něco řekl, co asi platí pořád. V zásadě nikoho nic neučím. Jen se je snažím přimět k tomu, aby si uvědomovali, co dělají, a aby si hlavně uvědomovali existenci ostatních. Mám za to, že ve volné improvizaci je nutno přijmout cokoli, co dělají druzí – přijmout to za svoje! Pak na to můžeš reagovat, pak se začne rozvíjet skupinový proces. Jak to funguje? To pořád zkoumám a ještě jsem na to nepřišel.

Té otázce „co pro mne znamená svět předtím, než zazní první zvuk“ jaksi nerozumím. Nikdy jsem o tom neuvažoval. Svět je pro mne to, v čem žiji, celý můj život je improvizace, ať dělám co dělám, nic není výsledkem promyšlené úvahy. Improvizuji ve všem, ať mě někdo poslouchá nebo neposlouchá. Necítím žádný rozdíl mezi „předtím“ a „potom“. Nebo jsem si to ještě neuvědomil.

Pro každého asi něco jiného – pro mne je to příliš obecná otázka, na kterou neumím nějak obecně odpovědět. Snad by se dalo říci, že první zvuk je něco jako první krok na nějaké cestě. Kam dojdeme a co cestou zažijeme, je otázka těch dalších.

A ako pokračovať ďalej?

Kdoví? Stejně vždycky uděláme jen to, co z nás vyleze. I když jsme si to třeba vůbec nepředstavovali. Kolikrát jsem se chystal, že zahraju něco konkrétního, co jsem si vymyslel předem, ale při hře jsem si na to ani nevzpomněl...

Osobné poznámky:

[1]Teď ze mne samozřejmě mluví závist někoho, kdo by se nezhrabal ani na zlomek jejich díla. To je potřeba si přiznat!

[2]Citováno volně podle Josefa Lady: O kocouru Mikešovi

10 Príloha č. 4. Rozhovor s Danielom Matejom

Daniel Matej: POSSIBLE STORIES (...AND OTHER STORIES)

for mg. tape, sampler, voice and seven instruments

Interview s Danielom Matejom sa uskutočnilo 24. marca 2010, deň pred koncertom v Košiciach, keď malo dielo zaznieť v podaní ansámblu *Musica falsa et ficta*, a to druhýkrát – sedemnást rokov po prvom oficiálnom uvedení.

Program koncertu:

Daniel Matej – Structures, Pages (...and Improvisations) – Part 1
Martin Burlas – Sen pre video a komorný orchester (2010)
Daniel Matej – Possible Stories (...and Other Stories) (1992/2010)
pre 9 improvizujúcich hráčov a mg. pás
Shibuya Motors – Dunkeltherapie (2011)
Daniel Matej – Structures, Pages (...and Improvisations) - Part 2

Daniel Matej, dirigent, hlas, elektronika, objekty
Miroslav Tóth, umelecký vedúci Musica falsa et ficta

Miroslav Tóth: Kedy a pri akej príležitosti vznikla skladba *Possible Stories (...and Other Stories)*?

Daniel Matej: Skladba, alebo teda jej pôvodný koncept vznikol Dartingtone, v juhozápadnom Anglicku, kde som bol na kurzoch elektroakustickej hudby. Dá sa povedať, že vznikla náhodou, ale mala fatálne dôsledky, čo sa týka mojej tvorby. Zároveň generovala rôzne iné veci. Bola iniciačným impulzom pre založenie súboru VAPORI del CUORE, ktorý potom fungoval s prestávkami pätnásť rokov. Na kurzoch v Dartingtone som mal v rámci jedného zadania spraviť nahrávky zvukových objektov v prírode a z toho potom spraviť elektroniku.

Lektor Trevor Wishart mal mozgovú príhodu a z dvojtýždňového kurzu sa stalo niečo podivné. Väčšinu času preležal v nemocnici. Bolo to hrozne zvláštne. Zaskočilo nás to. Povedal som si, že sa tu môžeme dva týždne len tak poflakovať, žiadny náhradný program sme nemali, alebo niečo urobiť, pokiaľ som tu. Rozmýšľal som teda, čo by to mohlo byť. A stala sa ďalšia vec fatálneho významu. Zoznámil som sa s trombonistom Hilarym Jefferym, s ktorým sme si okamžite padli do oka. Pocítili sme náhlu blízkosť jeden k druhému. Rozprávali sme sa o umení. Hilary si tam vtedy privyrábal tak, že pracoval v kuchyni a staral sa o rôzne pomocné práce. Zároveň sa účastnil kurzov v jazzovej sekcii. Riešili bigbandový jazz, improvizáciu a tak ďalej, a začali sme sa rozprávať. V priebehu dvoch či troch dní mi napadol koncept. Strávil som nejaký čas na stredovekom cintoríne v Dartingtone. Z machmi obrastených náhrobkov som si čítal – tak trochu úctu, ako aj úsmev vzbudzujúce – nápisy všelijakých dedikácií tamojším zosnulým šľachticom. Vymyslel som, že by som mohol spraviť skladbu, ktorá je organizovaná číselnou štruktúrou, dátumami narodení a úmrtí všetkých tých nebožtíkov. Dodo Piaček (Jozef Piaček), otec Mareka Piačeka to raz nazval, že je to akoby koncept podobný rodine Adamsovcov, čo sa mi celkom páčilo, pretože tam ide tiež tak trochu o strieľanie si zo záhrobných vecí. Zároveň som bol užasnúť atmosférou cintorína. Bol to náhly inšpiračný zdroj, s ktorým som nerátal. K tomu sa pridalo, že sme chodili nahrávať zvuky do prírody, a aj to, ako som sa skamarátil s Hilary Jefferym. Povedal mi, že by si rád zaimprovizoval a bolo dobré niečo vymyslieť. V priebehu jedného dňa som vymyslel koncept tejto skladby, s tým, že ju nacvičíme s jazzmanmi, ktorí mali aj iných kamarátov, otvorených hrať aj iné veci ako bigbandový jazz. Dali sme sa narýchlo dokopy s jedným bubeníkom, basgitaristom a ešte tam boli dvaja či traja hudobníci. Založili sme teda „pracovný“ súbor Heart Trash Cemetery Tower

of Power Swinging Band. Názov je v podstate nezmysel. Koncert mal byť v Dartingtone, ale ja som musel odísť na posledné dva dni do Londýna, a keďže koncert sa nedal preložiť, neuskutočnil sa. Kapela Heart Trash Cemetery Tower of Power Swinging Band tak vlastne nikdy nevystúpila, ale zato sa z nás s Hilarym stali celoživotní priatelia. A vznikla moja nová – a prvá – skladba, ktorá zahŕňala prvok improvizácie. Tektonická vrstva alebo stavebná štruktúra skladby je riadená číselnými vzťahmi. Nevedel som, že to bude mať nejaké dôsledky, lebo sa to stalo v roku 1992. Šanca uviesť skladbu na Slovensku sa odvtedy neukázala a ani som to nemal dotiahnuté do finálnej podoby, ako je to zaznamenané dnes. Vo VENI ensemble, ovplyvnení Cageom a návštevou samotného majstra v roku 1992, sme sa vtedy začali čoraz viac rozprávať a venovať interpretácii otvorených partitúr. Partitúr, kde sú určité veci dané a kde treba tvorivý vklad zo strany interpreta. S našimi kolegami nám to nejakو nešlo, chceli hrať notovanú hudbu, kým viacerí členovia VENI ensemble boli voči myšlienke otvorených partitúr ústretoví. Väčšinou sme boli skladatelia, ako Marek Piaček alebo Maťko Burlas. Povedali sme si, že skúsime taký projekt zorganizovať. Celkom náhodou prišiel Marek Piaček v roku 1994 a povedal nám, že je tu možnosť odohrať koncert súboru, ktorý by sa volal Požož sentimentál. Tak sme vystúpili v roku 1994 ako Požož sentimentál v dome kultúry Dúbravka. Pre túto príležitosť som teda napokon dokončil skladbu Possible Stories... Čiže tá mala vtedy v Anglicku akoby predpremiéru (ktorá sa však napokon neuskutočnila), a oficiálne sa uviedla na inauguračnom koncerte Požož sentimentálu. Po tom koncerte, pre ktorý spravil skladbu aj Marek Piaček, Martin Burlas, Peter Zagar a ja sme zistili, že existujú dosť rozdielne predstavy o tom, ako majú vyzeráť čiastočné pripravené, čiastočne improvizované skladby.

Hlavne predstava hudby Požož sentimentálu, ktorú nastolil Marek Piaček, sa viaže na inú predstavu hudby, než aká sa hrala v ten večer. Povedali sme si to s Marekom v čase, keď ešte ľudia nepoznali Požož sentimentál ako dnes – vtedy Požož sentimentál ešte len hlbil svoju brázdú na slovenskej hudobnej scéne a nebolo jasné, kadiaľ sa bude uberať. Ja som si predstavoval viac improvizovanú a poloimprovizovanú hudbu. On to chcel ťahať skôr akoby kaviarenským štýlom. Dohodli sme sa teda, že pre koncepty, ktoré chceme realizovať v duchu „possible stories“, musíme vymyslieť nový názov, a tak Marek prišiel s názvom VAPORI del CUORE, čo je útržok jedného verša zo Sanguinetiho textovej predlohy, ktorú použil Berio v skladbe *Laborintus*. Toto je teda pozadie vzniku súboru VAPORI del CUORE, ako aj histórie mojej skladby *Possible Stories (...and Other Stories)*. Oficiálny prvý koncert tejto „novej kapely“ bol v júni 1994 v rámci Večerov novej hudby, kde zaznela – konečne v „ideálnej verzii“ – aj táto moja „dartingtonská kompozícia“, pričom ďalšie skladby pre túto príležitosť vytvorili aj David Dramm, Peter Machajdík, Martin Burlas a Marek Piaček. Každý z nich predstavil vlastnú verziu otvorených partitúr. Časť partitúry bola daná a druhú sme museli skúšaním a improvizáciou akoby „dokončiť“. Tak to teda celé vzniklo – v roku 1994.

Nakoľko sa vplyv poloimprovizovanej tvorby a konkrétne tejto skladby odzrkadlil v tvojej nasledujúcej tvorbe?

Dva roky predtým sme hrávali v Transmusic company s Milanom Adamčiakom – to bola pre nás veľká pocta, že nás mladých zavolať do svojho projektu. Po čase sme si povedali, že by sme chceli hrať improvizovanú hudbu, ale trochu inú ako Transmusic company. Chceli sme hrať improvizovanú hudbu fixovanú rytmicky, akoby s rockovým feelingom. Nie v šľapajach, ako to robil Milan Adamčiak s Transmusic company. Bola to veľmi abstraktná neidiomatická improvizácia, kde v úvodzovkách boli nejaké rytmické patterny zakázané, proste sa to tam nehodilo. V jednom interview, neviem, či to povedal Rony Šebesta alebo ja, jeden z nás skrátka povedal, že minimalizmus na nás vplýval v rôznej miere, ale vplýval nespochybniteľne. Išlo o cyklické myslenie. Proces sa od začiatku vyvíja v metroritmických cykloch. Keď som začal koncipovať skladbu Possible stories, toto všetko bolo od začiatku prítomné. Uvedomil som si, že som ovplyvnený repetitívnou hudbou, rockovou hudbou, ale aj „cageovskou“ abstrakciou, aspoň do istej miery... Myslím si, že skladba typu *Possible Stories* by sa v mojej tvorbe skôr či neskôr objavila aj tak, ale napokon všetko urýchlila tá náhoda, o ktorej som hovoril pred chvíľou, keď som nemal čo robiť na kurzoch. Tú príležitosť bolo treba využiť, boli tam anglickí jazzoví hráči. Prenos do slovenských podmienok bol daný založením kapely... No a potom som urobil ešte niekoľko ďalších skladieb, kde je ponechaný priestor pre improvizáciu... Na prelome 1998 až 1999 som spravil skladbu *4 Waltzer für Walter*, ktorá je

založená na slovných pokynoch. Bolo to pre priateľa Waltera Zimmermana k jeho päťdesiatke. Päťdesiat ľudí z celého sveta bolo oslovených, aby mu spravili jednu A4 do zošita, ktorý mu prichystala jeho manželka – knižná grafička. Mal som napísať skladbu na jednu A4. Rozhodol som sa, že napíšem slovnú partitúru. Napriek tomu, že o otvorených partitúrach často hovorím a realizujem ich aj na kurzoch, aj ako interpret, nepovažujem sa za skladateľa, ktorý by vo veľkej miere využíval improvizáciu. Moja druhá stránka ako skladateľa bol napríklad súbor VAPORI del CUORE, ktorého som bol vedúci, ako aj ďalšie moje kapely, kde sme postupne prechádzali od konceptuálnej hudby čiastočne zachytenej notovým alebo iným zápisom k úplne voľnej improvizácii. Ako skladateľ to až tak veľmi nekombinujem. Buď robím komponovanú, notovanú hudbu, alebo sa venujem voľnej improvizácii ako v OVER4tea, don@u.com alebo VAPORI del CUORE. Čiže neintegrujem to vo svojej tvorbe nejako výrazne otvoreným spôsobom komponovania. Venujem sa improvizovanej, ale aj komponovanej hudbe.

Possible Stories predstavuje príklad otvorenej partitúry. Nakoľko je determinované autorstvo interpretmi, ktorých si mal k dispozícii?

Toto je večná otázka tzv. kooperatívnych projektov medzi skladateľom a interpretom, na ktorú sa nedá nikdy všeobecne odpovedať. Vždy závisí od toho, ako to posudzujeme. Keby vznikol fiktívny súdny spor, musela by ho rozhodnúť akási umelecky kvalifikovaná komisia. V *Possible Stories (and Other Stories...)* je dané takmer všetko okrem konkrétnych tónov, zvukov alebo akordov. Štruktúra je prísne generovaná číslami. Čísla určujú počet hráčov, ktorí hrajú, počet patternov, modelov, ktoré sa hrajú v danej sekunde. Generujú inštrumentáciu, štruktúru, ako aj tri typy „hudieb“, teda takú, v ktorej prevažuje melodicko-harmonický element, hudbu s punktuálnym charakterom a vyslovene noisový typ hudby. Interpret to teda svojím spôsobom musí mať fakt nacvičené. Musí vedieť, akú hudbu ide hrať v rámci segmentu, či to bude noisová vrstva alebo ambientno utišená-meditatívna alebo melodicko-harmonická plocha. Vopred vie, akú bude mať štruktúru a tempo, ktoré určujem ja. To, čo vkladá sám, sú konkrétne zvukové prejavy. Konkrétne tóny, hlukové prvky alebo hluk kombinovaný s metroritmikou. V skladbe je dané prakticky všetko okrem konkrétnych tónov alebo zvukov. Dá sa teda povedať, že je to dosť „klasická“ skladba.

Poznal si v 1992 tvorbu Johna Zorna, má skladba nejakú spojitosť s jeho tvorbou?

Musím otvorene povedať, že neviem. Určite som začal počúvať Zorna veľmi intenzívne v období po vzniku skladby. Niečo som o ňom vedel. Neviem si spomenúť, či som od neho niečo počul aj predtým, ale Cobra sa k nám dostala cez Jozefa Cseresa alebo Michala Murína až neskôr na CD. Nemal som žiadne nahrávky, nebol internet, nebolo si to kde vypočuť. Pripúšťam, že Zorn robil projekty, ktoré mi imponovali v spôsobe myslenia. Tú hudbu som začul v jeho *Cobre*, bolo to však takmer s určitosťou neskôr ako v roku 1992. Vedel som, že sa tam gestami dorozumieva s inými hudobníkmi, ale o ňom som nič konkrétne nevedel. Môžem teda s čistým svedomím povedať, že som ho neplagizoval. Nebola to priama reakcia na to, že som videl Zorna a snažil som sa ho napodobniť.

Zaujímavý je práve rok vzniku 1992, pretože Zorn na pomedzí 80. a 90. rokov využíva princíp strihovej metódy...

Veci visia vo vzduchu. Verím tomu, že nositelia hudobného myslenia sú jednotlivci, ktorí sa prejavujú cez médium hudby. Vydávajú zo seba umelecké výsledky, ale zároveň je to vec presahujúca do širších kontextov. Zjednodušene povedané – niečo visí vo vzduchu, niečo sa zrodí a niekto to šťastne pomenuje, ale ten potenciál je tu už dávno... Povedal by som to takto – to, že barok sa začal vo Florentskej camerate, je výsledkom toho, že sa náhodou stretla skupina ľudí a pomenovala to. Pritom potencialita pre vznik barokovej hudby bola už päťdesiat rokov predtým. Slovom, niekto prišiel a urobil to ako prvý. Zorn, aj keď ho považujem za génia nápaditosti, by to v roku 1920 svojím spôsobom nemohol spraviť. Nahromadili sa určité predpoklady v médiách, hudobnom myslení. Boli tu Cage, otvorené partitúry, free jazz, celá generácia 60. rokov, fluxus. Zorn začal aplikovať slobodné, kreatívne myslenie, aplikovať ho v

symbióze s rockovou hudbou, jazzom a inými žánrami... To je to, k čomu sa chcem vrátiť a čo sme si povedali aj my vo VAPORI v súvislosti s Adamčiakovým postcageovským prístupom k happeningu, postfluxovými vecami. Nám skôr vtedy imponoval prienik drive-ového elementu, či už z jazzu, rocku alebo iných žánrov. Mali sme túto hudbu radi a chceli sme to preniesť na terén improvizovanej hudby.

Od vzniku skladby uplynulo viac než sedemnást' rokov. Ako pri spätnom pohľade vnímaš ju a možno aj celé to obdobie?

Je to zvláštne, pretože skladba sa odvtedy nikdy nehrala. Hrala sa len raz, chýbali jej teda reprízy, potrebné na to, aby sa skladba „usadila“, či takpovediac „dovyvinula“... Som teda zvedavý, čo prinesie jej druhé uvedenie vo vašom podaní. Niektoré veci sa posunuli. Budú tam iní muzikanti, iné prvky hudobníckeho feelingu. Napriek tomu si myslím, že štruktúra je natoľko pevná, že skladba sa bude podobať na tú verziu spred sedemnástich rokov.

Aké zmeny nastanú?

To neviem, na to by sa opýtať potom. Partitúra sa nemení. Budete hrať z tých istých partov ako pred sedemnástimi rokmi. Pravdepodobne vypustím niektoré úseky, lebo sa mi zdajú až príliš dlhé. Pôvodná verzia mala 25 minút, ale z nahrávky som ich napokon vyškrtol a zdalo sa mi to príhodné. Tie vyškrtnuté veci sa už teraz hrať nebudú, ale to je len pár segmentov. Ale skladba ani charakter hudby sa určite meniť nebudú. Stále si za tým stojím tak, ako som to chcel urobiť pôvodne – či už sa to niekomu bude alebo nebude páčiť.

Ked' ide o improvizovanú scénu u nás, aké boli možnosti realizácií v 90. rokoch?

Tu je treba kriticky reflektovať, aby sa nevytvárali mýty. Myslím si, že naozaj niečo vzniklo. Ochota ľudí z VENI ensemble hrať otvorenejšie skladby vyústila do vzniku súboru VAPORI del CUORE. VAPORI del CUORE uznali aj kritiky na medzinárodnej ako aj domácej scéne ako zaujímavý ansámbl. Na druhej strane, na Slovensku si treba brať do úvahy vrstvy jednotlivých kultúrnych zložiek. Jednotlivé kultúrne zóny častokrát reprezentuje jediný ansámbl alebo človek, pretože sme malá scéna. Skoro nič sa u nás nedeje, nemôžeme sa porovnávať s Rakúšanmi, Poliakmi, atď. A keď si uvedomíme tieto tenké vrstvy, z ktorých sa skladá náš kultúrny priestor, myslím, že sme my sme vtedy boli práve tou jednou vrstvou. Ovplyvnili sme nejakých ľudí, napríklad okolo NEXTu, A4-ky už je rozvinutá scéna a neskromne si myslím, že na tom máme zásluhu aj my, že sme prinajmenšom spustili iniciáciu – rovnako, ako nás ovplyvnil Milan Adamčiak, aj keď od toho štýlového ideálu sme sa odklonili. Kontaminoval nás ideami ako náš starší priateľ, učiteľ. A čo sa mi zdá po rokoch zaujímavé, keď sa na to pozerám spätne, ako účastník – na jednej strane sme si veľmi blízki: Marek Piaček, Martin Burlas, Peter Zagar, Ľubo Burg, atď., kým na druhej strane sme strašne rozdielni v poetike aj niektorých iných veciach. Koncept notovanej, otvorenej alebo pripravenej štruktúry, ale aj koncepcie celkovej skladby alebo projektov boli u jednotlivých ľudí natoľko odlišné, že neumožňovali, aby sme sa vzájomne natoľko inšpirovali. Keď si vypočuješ Marekovho *Corrada*, Petra Machajdika alebo Davida Damma, ktorý hral s nami ako hosť, robil remix skladby od Sex Pistols, to sú všetko úplne odlišné veci. Každá jedna skladba sa strašne líši od druhej, a to je dobré. Častokrát vidíte v krajinách, kde má improvizovaná hudba tradíciu, ako v Nemecku či Rakúsku, že si je príliš podobná. Myslím, že nám sa podarilo diverzifikovať – prirodzene, tým, že každý z nás je iný.

Keby som tento problém skúmal ďalej, venovali by sme sa procesualite v improvizácii, ale položím ti radšej otázku, ktorú vlastne chápem ako jednu zo svojich východiskových téz, keďže sa na poli improvizovanej hudby pohybuješ viac než pätnásť rokov. Existuje vôbec improvizovaná hudba? Nie je to druh nezafixovanej, predpripravenej hudby?

Keď si čítaš Wilsonovu knižku o improvizovanej hudbe, čítaš výpovede Dereka Baileyho, Johna Tilburyho, Corneliusa Cardewa, je tam vidieť, ako sa to medzičasom posunulo od tej totálnej abstrakcie, ktorá bola až náboženstvom... Vniesť nejaký pravidelno-rytmický element do improvizovanej hudby v 60. rokoch bol takmer hriech...

Teraz som si spomenul: Daan Vandewalle, fantastický klavirista, ktorého aktivity pokrývajú oblasť od klasickej po súčasnú, brilantne improvizovanú hudbu – ktorú hrával s Fredom Frithom a Chrisom Catlerom – keď počul CD VAPORI, strašne sa mu to páčilo a povedal (čo možno odpovie na tvoju otázku): keď sa pozerá na improvizovanú hudbu ako celok od začiatku až po dnešok, pri súboroch, ako je VAPORI del CUORE, si uvedomil, že nám je akoby jedno, ako dospejeme k výsledku, ale chceme hrať určitý typ hudby. V konkrétnom zmysle. To podľa mňa trafil veľmi presne. Nám to imponuje. Tým zároveň povedal, že improvizovaná hudba sa posunula o generáciu ďalej. Generácia, ktorá prišla po abstrakcionistoch, začína hrať hudbu, ktorú si predstavuje pri komponovaní. Keď máme radi určitý typ noisovej scény a vnesieme pri improvizácii jednotlivé elementy do hudby, alebo máme určitý súbor elektroniky na vytváranie určitých hlukov, štruktúr, to je štýlotvorný element, ktorý sa tam prejaví. To, že si človek rozhodne kúpiť také a také krabičky, vytvárať také a také loopy, je ukážka istého druhu estetiky. Neplatí to, čo niekedy platilo v Cageovskej estetike, že sa treba zbaviť estetického hodnotenia, subjektívneho názoru. Do improvizovanej hudby sa oblúkom vracia prirodzený estetický subjektivismus. Máme za sebou skúsenosť z rockovej, súčasnej a klasickej hudby. Keď improvizujeme, akoby v reálnom čase komponujeme niečo, čo máme nahrubo pripravené v hlave. To je spôsob, ktorým rozmýšľame aj vo VAPORI del CUORE, aj v don@u.com. Jednoducho, to je to, čo nás baví, a nebavilo by nás rozmýšľať inak. Musel by som sa siliť do takejto postcageovskej otvorenej abstraktnej improvizácie, kde začnem z ničoho. Keď ideš na koncert, v skutočnosti síce začínaš z ničoho, ale to „nič“ je už akoby niečo predpripravené. Štartovacia plocha je tvoja štýlová preferencia, vzájomné porozumenie medzi ľuďmi. Nerád improvizujem s úplne neznámymi ľuďmi. Nemám rád *jam sessions*. Keď sme vytvorili kapelu, poznali sme sa, približne viem, čo zahrá Ľubo Burggr alebo Marek, aj keď je to vždy iné... Alebo Martin Siewert, keď používa gitaru. Keď začnem robiť nejaké chvenia, už skoro stopercentne predvídám, čo spraví Martin. Nejde o konkrétny zvuk, ale o proces, o to, čo sa bude diať. Myslím si, že sme to posunuli do takej prirodzenej muzikality. Stáva sa z toho normálna hudba.

Zaujímavé, že hráč nemusí vytvárať nový hudobný materiál, ale operuje jednotlivými kombináciami...

V kombinovaní materiálu, procese, akým sa to spracováva, keď sa posúvaš v čase skladby... Niektorí majú rád hektické zmeny. Mne napríklad nie je dnes až taká blízka hektika Johna Zorna. Nebaví ma do takej miery hrať rýchlymi strihmi, agresívne a tak. Našiel som si priateľov, ktorých to tiež až tak nebaví, preto má naša hudba skôr taký „vleklý“ charakter, aj keď niekedy to je aj energetickejšie, niekedy ambientnejšie. O procese alebo procesualitu ide skôr vo väčších cykloch. Rozmýšľame vo väčších blokoch, ktoré sú postavené na cykloch. Nepovedali sme si dopredu, že budeme hrať vo väčších blokoch, cykloch, našli sme si to prirodzene, je to naše prírodné hudobné cítenie.

11 Príloha č. 5. Skladobné celky opery Záhada tyče

SKLADOBNÝ CELOK 1

Introduction The Mystery of the Bar

Miroslav Tóth

1
allegro

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 1-14) features Soprano sax, Tenor sax 1, Tenor sax 2, Trombone 1, Trombone 2, and Trombone 3. The second system (measures 15-24) includes Tenor sax 1, Tenor sax 2, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, and Maracas. The third system (measures 25-47) includes Tenor sax 1, Tenor sax 2, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Maracas, and two Accordions. The score includes various musical notations such as dynamics (mf), articulation (accents), and performance instructions like 'free around' for the maracas. The tempo is marked 'allegro'.

2

free around

Accord. 1

Accord. 2

2

3

legato

mf

p

p

p

p

mf

mp

55

Soprano sax.

Tenor sax 1

Tenor sax 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Mar.

Accord. 1

Accord. 2

69

Soprano sax.

Tenor sax 1

Tenor sax 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Mar.

Accord. 1

Accord. 2

4

mf

p

p

p

mf

mp

83

Soprano sax.

Tenor sax 1

Tenor sax 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Mar.

Accord. 1

Accord. 2

96

Soprano sax.

Tenor sax 1

Tenor sax 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Mar.

Accord. 1

Accord. 2

109

Soprano sax.

Tenor sax 1

Tenor sax 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Mar.

Accord. 1

Accord. 2

5

117

Soprano sax.

Tenor sax 1

Tenor sax 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Mar.

Accord. 1

Accord. 2

6

SKLADOBNÝ CELOK 2

Miroslav Tóth

Waiting for a Better Times
The Mystery of the Bar

cold atmosphere / dead land
conductor showing an order of players

1 2

Musical score for measures 1 and 2. The score includes parts for Soprano sax 1, Soprano sax 2, Tenor sax, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Marimba, Electric Guitar, Accordion 1, and Accordion 2. Measure 1 features a 'continue' instruction and a *pp* dynamic. Measure 2 features a 'molto vib.' instruction and a *pp* dynamic. The Electric Guitar part includes the instruction 'with razor/all'.

3 4

Musical score for measures 3 and 4. The score includes parts for Sopr. I, Sopr. II, Tenor II, Tbn. I, Tbn. II, Tbn. III, Mar., E. Gr., and two Accord. parts. Measure 3 features a *pp* dynamic and a 'molto vib.' instruction. Measure 4 features a 'large vib. (1/2 tones)' instruction, a *pp* dynamic, and 'metal mute' instructions for the Trombone parts. The Electric Guitar part includes the instruction 'multiphonics'.

Musical score for measures 39-48. The score includes parts for Soprano I, Soprano II, Tenor II, Trombone I, Trombone II, Trombone III, Maracas, and Electric Guitar. The score is divided into two systems, each containing measures 5 and 6. The first system (measures 39-48) features a dense texture with many notes. The second system (measures 49-58) features a similar texture with some notes marked *pp* and *without mute*. The score includes various dynamics such as *pp* and *ppp*, and performance instructions like *metal mute*, *without mute*, and *large vib. (1/2 tones)*. The score is written in 4/4 time and includes a key signature of one sharp (F#).

Musical score for measures 59-68. The score includes parts for Soprano I, Soprano II, Tenor II, Trombone I, Trombone II, Trombone III, Maracas, and Electric Guitar. The score is divided into two systems, each containing measures 7 and 8. The first system (measures 59-68) features a dense texture with many notes. The second system (measures 69-78) features a similar texture with some notes marked *pp* and *ppp*. The score includes various dynamics such as *pp* and *ppp*, and performance instructions like *flageolets*. The score is written in 4/4 time and includes a key signature of one sharp (F#).

SKLADOBNÝ CELOK 3

Short Stories
The Mystery of the Bar

Miroslav Tóth

1 Prestissimo

2

3

4 Legato

5

6

7

Musical score for an orchestra, showing staves for Soprano I, Soprano II, Tenor III, Trombone I, II, III, Maracas, Euphonium, and two Accordion parts. The score is divided into measures 8 and 9.

Measure 8:

- Sopr. I: *f*, *p*
- Sopr. II: *p*
- Tenor III: *p*
- Tbn. I: *p*
- Tbn. II: *p*
- Tbn. III: *p*
- Mar: *p*
- E. Ger: *f*
- Accord. (top): *p*
- Accord. (bottom): *p*

Measure 9:

- Sopr. I: *pp*, *staccato*
- Sopr. II: *pp*, *staccato*
- Tenor III: *pp*, *staccato*
- Tbn. I: *pp*, *metal mute*
- Tbn. II: *pp*, *metal mute*
- Tbn. III: *pp*, *metal mute*
- Mar: *pp*, *legato*
- E. Ger: *f*
- Accord. (top): *pp*, *legato*
- Accord. (bottom): *pp*, *legato*

SKLADOBNÝ CELOK 4

Ded Mission
The Mystery of the Bar

conductor showing bars length

1 2 3 Miroslav Tišh

Soprano sax
Tenor sax 1
Tenor sax 2
Trombone 1
Trombone 2
Trombone 3
Electric Guitar
Marimba
Accord. 1
Accord. 2

4 5

Soprano
Tenor I
Tenor II
Tbn.
Tbn.
Tbn.
E. Gtr.
Mar.
Accord.
Accord.

This musical score page features the following parts and markings:

- Soprano:** Starts at measure 9 with a *non vib.* instruction. Measure 10 begins with a *p* dynamic.
- Tenor I & II:** Both parts start at measure 9 with *p non vib.* and continue with *p* dynamics through measure 10.
- Tbn. (Three parts):** All three parts start at measure 9 with *p non vib.* and continue with *p* dynamics through measure 10.
- E. Gtr. & Mar.:** Both parts have a melodic line starting at measure 9.
- Accord. (Two parts):** The upper part starts at measure 9 with *p* and *mp* dynamics. The lower part starts at measure 9 with *p* and *mp* dynamics. Measure 10 begins with *p* and *mp* dynamics.

Rehearsal marks 9 and 10 are clearly indicated at the beginning of their respective measures.

SKLADOBNÝ CELOK 5

Strange Canon
The Mystery of the Bar

Miroslav Toth

EXTREME GRAVE

1

Alto sax
pp classique tone

Soprano sax (Gergo)
pp growling

Tenor sax
pp

Trombone 1
pp

Trombone 2
pp

Trombone 3
pp

Marimba
pp

Electric Guitar
p

Accordion 1
p

Accordion 2
p

11

Alto

Soprano

Tenor

Tbn.

Tbn.

Tbn.

Mar.

E. Gtr.

Accord.

Accord.

21

Alto
Soprano
Tenor
Tbn.
Tbn.
Tbn.
Mar.
E. Gtr.
Accord.
Accord.



31

Alto
Soprano
Tenor
Tbn.
Tbn.
Tbn.
Mar.
E. Gtr.
Accord.
Accord.

41

Alto
Soprano
Tenor
Tbn.
Tbn.
Tbn.
Mar.
E. Gtr.
Accord.
Accord.



51

Alto
Soprano
Tenor
Tbn.
Tbn.
Tbn.
Mar.
E. Gtr.
Accord.
Accord.

SKLADOBNÝ CELOK 6

PART: FTB O MGL.
 "FROM THE BOTTOM OF LAVA"
 (Death Sam)

I. **II.**

1 *Lento / free metrum* *relative pitch* *dolce gliss* *mf* *no gliss*
 2 *small gliss with accent*
 3 *dolce gliss* *mf*
 4 *small gliss without accent*
 5 *mf*
 6 *p* *f*
 7 *no gliss* *mf*

Trombone I
 Trombone II
 Trombone III

8 *relative pitch* *dolce gliss* *mf*
 9 *small gliss with accent*
 10 *mf*
 11 *mf*
 12 *f* *p*
 13 *mf*
 14 *mf*

Alto
 Tenor I
 Tenor II
 Tbn. I *legato*
 Tbn. II *legato*
 Tbn. III *legato*

III. **IV.**

15 *f*
 16 *mf*
 17 *mf*
 18 *mf*
 19 *f*
 20 *f*

Alto
 Tenor I
 Tenor II
 Tbn. I
 Tbn. II
 Tbn. III

E. Gr. *relative pitch* *dolce gliss*
 Accord. *relative pitch* *dolce gliss*
...and from box to other box continue upper
...and from box to other box continue down

Musical score for measures 21-25. The score includes parts for Alto, Tenor I, Tenor II, E. Gu. (Electric Guitar), and Accord. (Piano). Measures 21, 22, 23, 24, and 25 are marked with arrows and boxed numbers. The piano part features a dynamic marking of *mf*.



V.

Musical score for measures 26-30. The score includes parts for Alto, Tenor I, Tenor II, Tbn. I, Tbn. II, Tbn. III, E. Gu., and Accord. Measures 26, 27, 28, 29, and 30 are marked with arrows and boxed numbers. The piano part features a dynamic marking of *f* and a section labeled "lowest register".