

Vybrané reflexe festivalu soudobé hudby MusicOlomouc 2016 (3.–12. října 2016)

Jiří Kubíček: Konvergence (5. října 2016) – Hudba a ztišení

Hudba a ztišení, tak by se dal ve zkratce shrnout další koncert z cyklu Music Olomouc, který proběhl 5. října opět v Uměleckém centru UP. Vystoupil zde ansámbl Konvergence, vedený Ondřejem Štochlem. Všem uvedeným skladbám byl společný jednak důraz na témbrovost jednotlivých nástrojů a použitých technik a jednak práce s tichem. V průběhu večera zazněly jak skladby zavedených skladatelů (Tristan Murail, Salvatore Sciarrino, Jakob Ullmann), tak i současných českých autorů z okruhu skladatelského sdružení Konvergence (Tomáš Pálka, Michaela Pálka Plachká, Ondřej Štochl). V rámci recenze není prostor na podrobné hodnocení všech skladeb, z nichž každá byla – přes výše naznačené spojitosti – svěbytným dílem. Zastavme se spíše u některých otázek, které koncert před pozorným posluchačem rozprostřel.

Je to především otázka zvukovosti. Jestliže hledání nových zvukových možností začalo být významně akcentováno již v hloubi 19. století, pak ve století dvacátém se stalo jednou z hlavních hybných sil vývoje hudby. V extrémní podobě se s touto snahou setkáváme již v roce 1913 v Russolově manifestu *Umění hluku* a dlouhou řadu skladatelů, kteří tomuto úsilí zasvětili značnou část své tvorby, zde nemá smysl vyjmenovávat. Pokud však dnes, v roce 2016, posloucháme vyluzování netradičních zvuků na tradiční nástroje – glissanda, šustění smyčcem na zatlumené struny, flažolety, pizzicata či ševelící tremola a samozřejmě preparovaný klavír – jedná se již spíše o dávno nadužívaná klišé, na nichž není nic nového a dnes už vlastně ani netradičního. Proč tedy k hledání nových zvuků vůbec využívat tyto nástroje, jejichž zvuková paleta je z podstaty věci omezená – v době, kdy elektronika umožňuje vytvořit jakýkoliv představitelný zvuk? A nebo, chceme-li se vyhnout „mrtvé“ elektronice a nadále využívat k vytváření zvuku vibrací fyzických objektů, proč nepoužít i jiné předměty a netýrat stále dokola jen nebohé housle, violoncella a klavíry? Možná je ve hře jakýsi pocit identity hráče, který je se svým nástrojem odmalička takřikajíc srostlý a nechce se ho vzdát. Nebo zde už o hledání nových zvuků nejde? Ale o co tedy? Má snad toto dnes již tradičně „netradiční“ používání tradičních nástrojů nějaký hlubší sémantický význam?

Predvedené skladby a jejich provedení nabídlo i další otázky, které rozsah této recenze neumožňuje podrobněji otevírat. Patřila sem například absence intenzity (jakkoli ztišené), vnitřního napětí, které vnímáme třeba v obdobně znějících skladbách Antona Weberna, jednoho z „otců zakladatelů“ hudby, pracující s tichem i s neobvyklými zvukovými kombinacemi. Je to problém těla, energie, fyziologického působení hudby, které by se mělo přenášet z interpreta na diváka. A je to otázka, o co zde vlastně jde – totiž jestli jsme svědky avantgardního experimentování nebo spíše jakéhosi modernistického mainstreamu, sázejícího na osvědčené postupy.

Je to tedy v posledku otázka možných přístupů recipienta, jeho poslechových strategií – jak s takovými skladbami vlastně naložit. Otázka, na kterou si každý musí odpovědět sám.

Alexandra Švehlová: Dunami Ensemble (10. října 2016) –
Nehybné disonantné dobrodružstvo Dunami ensemble na MusicOlomouc

Po vystúpení tradičnejšieho Kühnovho smiešaného sboru v Redute Moravské filharmonie sa v pondelok, 10. októbra, predstavil brnenský projekt Dunami ensemble. Koncert prebiehal pomerne netradične až od desiatej večer v podkroví Jezuitského konviktu Umeleckého centra Univerzity Palackého, konkrétne v drevenej sále divadla K3.

Dunami ensemble založil pred piatimi rokmi skladateľ a gitarista František Chaloupka ako autorský súbor čerpajúc inšpiráciu nielen z vážnej a avantgardnej hudby, ale aj ambientu, experimentálnej tvorby či z jazzu a rocku. Na MusicOlomouc sa Dunami ensemble ukázalo v zložení Radim Hanousek (soprán saxofón), Antonín Mühlhansl (alt saxofón), Pavel Zlámal (tenor saxofón) a Radek Zapadlo (tenor saxofón), okrem iného sú ale členmi ansámblu aj napríklad akordeonistka Lucie Vítková, saxofonistka Lucie Páchová, gitarista Jan Navrátil či keyboardista Michal Indrák. Saxofónové kvarteto včera predviedlo premiéru Chaloupkovho diela *Chata v Jezerní kotlině* spolu s chlapeckými vokalistami Dominikom Urbánkom a Patrikom Prachárom. Nepatrnú hereckú rolu si zahrli aj členovia divadelného spolku Na Balkoně Kvido Lotrek a Vít Zborník.

Kompozícia Chaloupky sa opiera o dej dobrodružnej novely pre mládež Jaroslava Foglara s rovnakým názvom. Chaloupkove prevedenie je vymedzené dvomi priestormi – les Jezerní kotliny a chata. Scéna diela a herecké prevedenie boli poňaté minimalisticky rovnako ako jej hudobný priebeh. Akčný, dobrodružný príbeh Foglara sa tak premenil v statickú plochu. Detskí speváci Urbánek a Prachár hrali hlavné postavy novely, Ludvu a Pavla. Saxofónové kvarteto s indiánskymi maskami zas predstavovali vymyslený kmeň Kří, o ktorom písal román Ludva. Pomäteného Derneta a „Tleskača“ ku koncu predviedli Lotrek so Zborníkom.

Dielo bolo poňaté značne aleatórne, hudobníci mali určitú voľnosť najmä čo sa týka dynamiky, rytmu či nástupu. Oporou im bola len slovná partitúra určujúca napríklad základné tóny trylkov pripomínajúcich spev Indiánov, melódie „árii“ zas boli spievané či hrané z pamäti. Prvý obraz kompozície tvoril pohyb saxofonistov uviazaných na lane.

Kráčanie vpred bolo dopĺňané akcelerovaním a crescendom hraných trylkov, naspäť zas cúvali s postupným zoslabovaním a spomaľovaním toku hudby. Zvukové plochy sa veľmi pomaly rozvíjali. Zaujímavý kontrast k scéne lesa miestami vytváral až industriálne znejúci zvuk vytvorený súhrou celého kvarteta saxofónov. Druhý obraz, chata, bol charakteristický úvodnými akordami hranými na mikrotonálne naladenom ukulele. Ukončil ho dialóg spievanej, miestami mikrotonálnej, „árie“ chlapcov a saxofónov imitujúcich a kánonujúcich túto melódiu. Občasná neistota intonovania chlapcov, ktorí sa museli náročne vyladovať v hudbe plnej disonancií, mala svoje isté čaro a osobne by som to nemenila za čistý, presný spev. Tretí obraz uzatvárajúci dielo bol akoby reprízou prvého návratom k priestoru lesa. Záujem tu určite vzbudilo vytvorenie dojmu vystreľovania šípov Indiánmi lukostreleckým postojom a slapovaním na náusť saxofónov.

Divadlo K3 tak znovu hostilo bizarnejšiu vlnu súčasnej vážnej hudby po nemeckej dvojici Leise Dröhnung. Oproti nim však *Chata v jezerní kotlině* nebola len akousi avantgardnou exhibíciou, ale komorným, intímnym prevedením Foglarovej novely, v ktorom, keď poslucháč odhodí povrchnosť, nájde ľúbozvučnosť a krásu disonancií a mikrotonality.

Ali Yansori: Leise Dröhnung (October 3, 2016) – The Uncanny and the Objectified

Any avant-garde art relies on subversion; last night's performance was no exception. For our purposes, it suffices to point out two such subversions. We can locate the first subversion in the general structure of the concert: a series of compositions were performed with short intervals in between; these intervals did indeed form a running theme throughout the concert, and they were cued by playing a few seconds of popular music. Why such usage of popular music as intervals? In order to understand the purpose of these planned intervals, we need to take into account the psychological effect induced by this strange usage of popular music in an atmosphere where popular music does not belong. Normally, in everyday life, we find ourselves in situations where most things are familiar and more or less meaningful; nevertheless, once in a while we find ourselves in unfamiliar situations that can evoke a sense of dread. Thus, the first subversion that we need to reveal consists in reversing this setting: during the concert, whatever the listener encounters does not make immediate sense except for the intervals. In such a situation, the listener comes across the known object as an anomaly, and this makes the listener experience the familiar as something uncanny (*unheimlich*) in the Freudian sense. We could even argue that the intervals were the whole point of the concert, and not the performed compositions; the compositions were only means to render the familiar as something *unheimlich* and anxiety-provoking.

In order to better understand the second subversion, we will focus on Maierhof's *Splitting 27* and its attempt at bridging the gap between noise and music. The work deals with the old question, "Where do we draw the line between noise and music?" and in a way, Maierhof's compositions are musical manifestations of the movement that had started long ago by Marcel Duchamp: by substituting objects (which have always considered to

be separate from the work of art) with the work of art and by presenting that object as an artwork, the boundary between the two diminishes more and more. However, Michael Maierhof adds his own spice to this.

Normally, we try to domesticate noise, and “domestication” by definition means adaptation to a life with humans. By filtering noise and ever refining it, we try to extract aesthetics out of the turmoil of noise, and by doing so, we inevitably treat noise as an object which can be manipulated. This is where Maierhof comes into play; if noise and its more refined version in the form of sound are really to be treated as brute objects, we can simply redefine the boundary by mixing up their orderly arrangement. As Adorno indirectly points out in his *Filmtransparente*, a work of art could be the result of objectification. From the position of the composer, the movement from acoustics to music involves working with acoustic elements as objects, whereas the music (as an aesthetic experience) forms subjectively on the side of the listener in the form of an “interior monologue”.

In some of Maierhof’s other compositions (such as *Splitting 4*), he is indeed heavily relying on the simple Dadaist trick of substitution in a musical setting: the composer uses objects which are not typically considered to be musical instruments – not surprisingly, the sound they produce is not musical either – and then the composer presents the noise as an artistic composition. In *Splitting 27*, however, Maierhof gives this old trick a twist: the noise itself is treated as an object and it is produced by what is already considered to be a musical instrument. Therefore, *Splitting 27* needs to be viewed alongside the composer’s other projects. Such a point of view reveals not only the boundary between music and noise to be more obscure than previously thought, but also the boundary between musical instruments and normal objects are rendered equally obscure.

Ali Yansori: Kühnův smíšený sbor (October 9, 2016), Knut Nystedt (*O Crux*, op. 79, 1978) – Paradoxes of Faith

In today’s secular age, one might be tempted to easily disregard sacred choral music as passé: God died and sacred music should be buried along with him. I am personally prone to take such an approach; however, once in a while, one comes across a composition which is more than a religious outcry – it is philosophical; Nystedt’s *O Crux* is indeed such a composition with existentialist tendencies. *O Crux* is not meant to make us all sing a tune to praise the Lord; it is meant to remind us of the anguish of Christian faith. In today’s secular society, the real challenge for a composer of sacred music is writing a choral composition which is both secular and religious. Following Slavoj Žižek, we could even argue that atheism and Christianity are two sides of the same coin; that is why faithlessness and religiosity need to be two concurrent aspects in a choral work that bears the title *O Crux*; and this is precisely the path Nystedt chooses to follow. The message of the composition becomes very clear at the beginning of the work when the unison of the soprano suddenly splits into dissonance upon pronouncing the word “crux”. What is to be noted is that this unison is not broken into any typical dissonance; it is broken into two

voices uttering the word “crux” with the interval of a minor second: the interval which has been traditionally considered to be the most dissonant. The tension thusly created transforms the work into something full of angst and despair – a truly Kierkegaardian work: it rejects faith as an aesthetic emotion. Only under such an interpretation of Christianity, the composer becomes free to depict musically Christian faith with all its inherent paradoxes. The composition is dissonant through and through; such usage of dissonance is a testimony to the realisation that religious faith cannot be depicted in what has been (traditionally) defined as aesthetic – it resides beyond the aesthetic realm.

There is a strange moment when the chorus sings “Aaah” as if though the singers were in agonising despair. One might wonder why the choir suddenly falls into sighing in agony. Kierkegaard might perhaps provide us with an answer:

Anti-Climacus says that when Christ resolves to become the Savior of the world, a sigh goes through all humanity: Why are you doing this, you are making us all unhappy – simply because to become a Christian in truth is the greatest human suffering.¹

This sigh could be interpreted as the sigh of despair; in fact, Anti-Climacus is the pseudonym under which Kierkegaard wrote *The Sickness Unto Death*: a book in which Kierkegaard claims that “despair is the sickness unto death,”² and that “the opposite to being in despair is to have faith.”³ The twist is that in order to believe, the individual paradoxically needs to experience despair:

The content of Christian *Faith* is salvation. [...] Salvation thus involves the identity of man and God. [...] How do I, a finite mortal, concretely experience my *identity* with God? I experience it in my own radical despair, which – paradoxically – involves a loss of faith: when, apparently forsaken by God, I am driven to despair, thrown into absolute solitude, I can identify with Christ on the Cross.⁴

Thus, the irony is that, in general, true liturgical music must abandon traditional notions of aesthetics in order to be true to Christian faith – something that Nystedt has achieved by taking advantage of modernism.

¹ Søren Kierkegaard, *Kierkegaard's Writings, XX: Practice in Christianity* (Princeton: Princeton University Press, 1991), 331–332.

² Søren Kierkegaard, *Kierkegaard's Writings, XIX: Sickness Unto Death: A Christian Psychological Exposition for Upbuilding and Awakening* (Princeton: Princeton University Press, 1983), 18.

³ *Ibid.*, 49.

⁴ Slavoj Žižek, *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Women and Causality* (London: Verso, 2005), 40.