

Peter Niklas Wilson

HEAR AND NOW

Úvahy o improvizovanej hudbe

hudobné  entrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Bratislava 2002

Peter Niklas Wilson

Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik

© Peter Niklas Wilson 1999

Translation © Slavomír Krekovič 2002

Obálka a grafický návrh: DUOTONE

Sadzba: Academic Electronic Press, spol. s r. o.

Vydalo Hudobné centrum, Michalská 10, 815 36 Bratislava
roku 2002 ako svoju 32. publikáciu. 259 strán. Náklad: 300 kusov

Redaktor: Peter Zagar. Jazykový redaktor: Dr. Tibor Hrozáni

Tlač: Expressprint, spol. s r. o., Bánovce nad Bebravou

ISBN 80-88884-35-7

OBSAH

Predslov	7
----------------	---

ZVUKY MYŠLIENOK

1. Improvizácia – poznámky k pominateľnému umeniu	11
2. O úžitku fajčenia fajky pre hudbu. Vilém Flusser a gesto improvizácie	31
3. Správy z jednotky intenzívnej starostlivosti: o šírení „anglickej choroby“	43
4. Zvuk a písmo. Hudobná veda a nenotovaná súčasná hudba	55
5. Mimo partitúry. Hudobný zápis, improvizácia a digitálna elektronika	67
6. Cestičky k oceánu spontánnosti: improvizácia a výtvarné umenie	79
7. Obhajoba akustickej arte povera. Improvizátor a jeho náčinie	85
8. Jazykové hry: improvizátorské regulačné systémy	91
9. Al niente: improvizácia a redukcia	99
10. Krivé zrkadlo zvukov: improvizovaná hudba a elektronika	105

HLASY A ROZHOVORY

11. Jeden z tých, ktorí neskáču cez horiace obruče: Derek Bailey (1990)	115
--	-----

12. „Nikto si to nebude pliesť s umením!“	
Derek Bailey (1998)	125
13. Majster viacznačnosti: Evan Parker (1998)	133
14. Politika spontánnosti: AMM (1993)	143
15. Pulz slobody: Tony Oxley (1994)	153
16. „Tieto podnety naďalej pôsobia“:	
Alexander von Schlippenbach (1996)	159
17. Misha Mengelberg: „Mám rád chaos!“ (1998)	169
18. Hrať bez cvičenia: Paul Bley (1989)	177
19. Nechajme dvere otvorené:	
Malcolm Goldstein (1994)	185
20. Tajomstvo jednotlivca:	
Joe a Mat Maneriovci (1996)	193
21. Zvuk v elektromagnetickom poli:	
Bob Ostertag (1996)	203
22. Hudba s otáznikom: Ernst Reijseger (1997)	215
23. Drobnokresba: Uli Fussenegger/	
Werner Dafeldecker/Burkhard Stangl (1998)	221
Zoznam literatúry	235
Odporúčaná diskografia	241
Register	247

PREDSLOV

„Keď nejaký druh nevie improvizovať, vyhynie.“ Keby sme verili tomuto výroku britského gitaristu Dereka Baileyho, nemuseli by sme si robiť príliš veľké starosti o budúcnosť rodu *homo sapiens*. Umenie hudobnej improvizácie totiž v posledných desaťročiach zažilo netušenú renesanciu. V Spojených štátoch i v Európe sa etablovala scéna voľne improvizujúcich hudobníkov, vychádzajúca z ikonoklastických impulzov free jazzu a impulzov Novej hudby po rozkvetení serializmu, prekračujúcich systém. Operuje síce na okrajoch oficiálnej hudobnej prevádzky, avšak jej vitalitu medzitým registrujú aj inštitúcie (komponovanej) Novej hudby. Takejto hudbe a jej niektorým prominentným predstaviteľom je venovaná naša kniha.

Nemenej živé ako zvuky aktuálnej improvizovanej hudby sú však aj predsudky, ktoré tieto formy hudobného života a aktivít už po desaťročia sprevádzajú – predsudky, vyrastajúce zväčša z toho, že jednotlivé fenomény a osoby vnímame ako reprezentatívne vzhľadom na celok. Kto sa však začne zaujímať o improvizovanú hudbu dneška, stretne sa s takou polyfóniou vyjadrení, postojov a úmyslov, že už vôbec nemožno hovoriť o improvizovanej hudbe v singulári. Improvizovaná hudba nie je nijaká jednofarebná plocha, ale pestrofarebná tkanina, v ktorej sa, prirodzene, niektoré vzory častejšie opakujú. Spracovanie tejto rozmanitosti (a odhalenie niektorých tvrdohlavých klíš skeptikov improvizácie) bolo cieľom eseje, ktorú som písal pred niekoľkými rokmi pre časopis *Lettre internationale*. Jednotlivé motívy z týchto *Poznámok pominuteľnému umeniu (Stichworten zu einer flüchtigen Kunst)* ma odvtedy sprevádzali, rozpracoval som ich v ďalších textoch a vlúdili sa do

rozhovorov, ktoré som viedol s hudobníkmi. Hoci väčšina z týchto kapitol vznikala v rôznom čase a z rozličných pohnútok, čo narúša homogénnosť súdržného knižného rukopisu, predstavujú tieto poznámky (tvoriace v prepracovanej podobe prvú kapitolu tohto zväzku) čosi ako červenú niť. Pozornému čitateľovi neujde, že niektoré myšlienky sa v týchto kapitolách a citátoch objavujú viackrát. V záujme samostatnosti a uzavretosti jednotlivých textov som takéto zdvojenia ponechal. Považoval som tiež za užitočné niektoré citáty hudobníkov z esejí uviesť ešte raz aj v pôvodnom kontexte rozhovoru.

Moja srdečná vďaka patrí predovšetkým hudobníkom, ktorí sa so mnou podelili o svoje názory na improvizáciu. Poďakovanie dlhujem aj časopisom a rozhlasovým staniciam, ktoré uverejnili alebo si objednali skoršie znenia niektorých kapitol – boli to predovšetkým Rolf W. Stoll (*Neue Zeitschrift für Musik*), Gisela Gronemeyerová (*MusikTexte*), Christoph Keller (*Dissonanz*), Frank Berberich a Dirk Hoefler (*Lettre internationale*), Joachim Weis (*Jazzthetik*), Bernhard Kraller (*Wespennest*), Michael Naura (Norddeutscher Rundfunk), Reinhard Oehlschlägel a Harald Rehmann (Deutschlandfunk), Carolin Naujocksová (Deutschlandradio Berlin), Juerg Solothurnmann (Radio DRS) a Ingrid Karlová (Wiener Musik Galerie). Najviac som však vďačný hudobníkom, s ktorými som mal v minulosti príležitosť zaimprovizovať si. Bez intenzívnych a obohacujúcich skúseností spoločného hrania „tu a teraz“ by tieto reflexie neboli nikdy vznikli.

ZVUKY MYŠLIENOK

1. IMPROVIZÁCIA – POZNÁMKY K POMINUTEĽNÉMU UMENIU

Výraz

Improvizovať znamená vyjadriť samého seba – taká je stereotypná odpoveď hudobníka na otázku, prečo improvizuje. Stalo sa z nej klišé a – ako pri každom klišé – pravdivé jadro zahaľuje lepkavá vrstva nerozumení a triviálností. „Výraz“ voľne improvizovanej hudby sa takto pravidelne interpretuje ako prejav momentálneho emocionálneho rozpoloženia, ako akusticky artikulovaný afekt. Výrok „hrám to, čo cítim“ je verbálnym korelátom tejto spontaneistickej filozofie. Treba preto chápať kritiku improvizácie, akým je pionier minimalizmu Steve Reich, keď na to odpovedá takto: „Keď niekto povie: človeče, improvizujem tak, ako sa cítim, moja odpoveď znie: trhni si nohou! Nezaujíma ma, ako sa cítiš, nezaujíma ma, ako žiješ alebo umieraš. Zaujíma ma iba hudba.“¹

Lenže názor o sebvýjadrení je zriedka myslený tak banálne ako pri stereotype, ktorý Reich napáda. Pre improvizátorov, ktorým sa táto hudobná prax stala súčasťou života, improvizácia neznamená predvádzanie aktuálneho stavu hormonálnej hladiny, ale je výrazom postoja ku zvuku, k nástroju, k tvoreniu hudby, postoja utváraného rokmi a desaťročiami. Hudba Dereka Baileyho, Cecila Taylora či Petra Brötzmanna a ďalších nie je barometrom aktuálnej emocionálnej formy, ale zrkadlom osobnosti – a tá sa nemení tak rýchlo, ako to požadujú niek-

¹ Mießgang, s. 153.

torí kritici, ktorí otvorenosť improvizácie pochopili nesprávne ako nutkanie na neustálu revolúciu. Improvizácia je životný postoj, jazyk s individuálnym slovníkom. Slovíčka sa ustálili, ale ešte stále možno vytvárať nové vety.

Tam, kde sa však ako modlitba opakujú vždy rovnaké vety, improvizácia skamenie do podoby rutiny, výraz zamrzne a stane sa pózou. „Pre niektorých ľudí predstavuje sebavyjadrenie vášnivý saxofón s kontrabasom a bicími nástrojmi. Pre mňa je to skôr hra rolí, v každom prípade aspoň dnes,“ hovorí anglický saxofonista John Butcher a dodáva: „Sebavyjadrenie je pre mnohých hudobníkov hlavnou motíváciou. (...) Ale chcel by som robiť aj hudbu, ktorá od toho zaujíma istý odstup.“² Medzi improvizátormi to nie je veľmi častý postoj. Nato saxofonista odpovedá: „Ale nemáte už niekedy dosť toho, že hovoríte len o sebe? Je aj iný svet muzicírovania, svet, v ktorom dúfate, že vaše objavy prekonajú vaše očakávania. Nemalo by sa to chápať ako nezainteresovanosť.“

Egocentrik – tak znie obvyklá námietka proti výrazovej sile, prezentovanej improvizátormi a apologétmi improvizovanej hudby. Nedoceňuje, že veľa hudobníkov vidí improvizáciu ani nie tak ako emocionálny ventil, prostriedok vnútornej expresie, ale ako nástroj introspekcie: improvizovaný zvuk smeruje dovnútra, nie smerom von. „Spoznanie, uvedomenie si seba samého“ považuje nemecký klarinetista Theo Jörgensmann za pohon svojej vesmírnej odysey.³ A nakoniec takáto introspekcia mnohým improvizátorom bráni emocionálne sa predvádzať a vedie ich od hľadania samého seba smerom k pokore: anglický skladateľ a improvizátor Cornelius Cardew vo svojom traktáte *Towards an Ethic of Improvisation (O etike improvizácie)* považuje pokoru (*selflessness*) za jednu zo siedmich „cností, ktoré môže hudobník rozvíjať“.⁴

² Couldry (1993), s. 45.

³ Jörgensmann/Weyer, s. 16.

⁴ Cardew, s. xx.

Instant composition

Ďalšie kliše, ďalšia fráza. Jej vznik možno ľahko pochopiť. Improvizácia pripomína niečo prechodné – a improvizovaná hudba sa spája s ľubovôľou, podradnosťou: improvizácia ako „večný porazený“ na rozdiel od svojej ušľachtilej sestry – kompozície. *Instant composition* (pojem, ktorý prvýkrát sformuloval zrejme Jim Hall)⁵ sa vyníma grandióznejšie ako „improvizácia“, sľubuje intelektuálne zrovnoprávenie – a dúfajme, že aj materiálne zrovnoprávenie prostredníctvom ochranných autor-ských spoločností: keby mohla byť spontánna kompozícia tiež tak odmeňovaná ako kompozícia s ceruzkou a papierom (a gumou!). Instant Composers Pool je názov holandského kolektívu improvizátorov, v ktorom je túžba zatratenca po spoločenskom uznaní. Je to pochopiteľné, avšak vyjadrenia o improvizovaní ako o spontánnom komponovaní zakrývajú podstatné a pozoruhodné rozdiely oboch postupov. Keby nebola improvizácia naozaj ničím iným ako variantom kompozície, zostávala by navždy poznačená stigmu druhotriednosti: príliš zriedka bude znieť „ako skomponovaná“ – v každom prípade nie tak ako dobrá skladba. Keď si však spomenieme na jej silné stránky, na momenty, v ktorých „improvizácia dokáže niečo, čo sa iným hudobným postupom nepodarí“ (John Butcher)⁶, ukáže sa jej sila. Tieto okamihy neskompovateľného, aké sa prihodia najmä v kolektívnej improvizácii, okamihy, keď improvizácia transcenduje všetky možnosti toho, čo je skonštruovateľné pomocou notácie, však nemožno označiť ako *instant composition*, ale ako instantnú mágiu.

⁵ V sprievodnom texte k LP *Piece for Clarinet and String Orchestra/Mobiles* od Jimmyho Giuffreho (Verve V 6–83 95) (znovu vydané na 2CD *Lee Konitz Meets Jimmy Giuffre*, Verve 527 780–2).

⁶ Couldry (1993), s. 42.

Súhra

Je zdanlivo jasné, čo znamená súhra, spoločné improvizovanie. Táto zjavnosť sa však opäť ukazuje ako klamlivá. Viaceré úsudky o „vydarení“ či „zlyhaní“ spoločnej improvizácie sa pri bližšom pohľade ukážu ako výroky o nerefektovaných koncepciách toho, kto ju posudzuje a v znejúcej hudbe chce nájsť potvrdenie svojich predstáv o akustickej komunikácii. Čo však znamená komunikácia v kolektívnej improvizácii? Odpovede siahajú od banálnej ozveny, pri ktorej hráč reaguje na výpoveď svojho partnera (improvizátormi posmešne označovanej ako pingpong), až k predstave skupiny ako súboru navzájom celkom nezávislých centier, v ktorom koncept vzájomného reagovania nemá miesto.

Rozšírené vyhlásenia kritikov improvizácie a samozvaných post-avantgardistov, že údajná otvorenosť voľnej improvizácie sa už medzičasom sama scvrkla na jasne rozpoznaťelný idióm, sa pri rôznosti a extrémnej heterogénosti postojov, s ktorými dnešní improvizátori k súhre pristupujú, samy usvedčujú zo lži. Môžeme rozlišovať medzi dvoma pólmi:

Seberealizácia – alebo odovzdanie sa kolektívu.

Buď interaktívne „vzájomné reagovanie“, alebo takzvaný *practice room concept*, ako ho nazval Anthony Braxton: tak, ako pri chôdzi po chodbách vysokej hudobnej školy počujeme konglomerát nekoordinovaných zvukov z rôznych cvičební, tak kolektívna improvizácia môže byť zvukovým priestorom plným samostatných tvarov. Tak, ako to vyjadril multiinštrumentalista Leo Smith, Braxtonov kolega zo zakladajúceho obdobia chicagskej AACEM (Association for the Advancement of Creative Musicians, Združenia pre rozvoj tvorivých hudobníkov): „Koncept používaný v mojej hudbe spočíva v tom, že vnímam každého hráča ako samostatnú jednotku. Každý má svoje vlastné centrum, z ktorého pri hre vychádza nezávisle od ostatných a pri rešpektovaní tejto autonómie sa nezávislé centrum improvizácie dostáva do prúdu neustálych interakcií, podľa sily individuálnych centier, tvorenej určitými jednot-

kami za istý čas. (...) Tento postoj oslobodzuje zvukové a rytmické prvky v improvizácii od toho, aby vznikali ako reakcie.“⁷

Buď snaha o štýlovú uzavretosť, o nezameniteľný skupinový zvuk, o homogénnosť zvukového materiálu, alebo hľadanie zlomov, absurdít, pripustenie „nehodného“: buď exkluzívna štýlová čistota, alebo polyštýlovosť.

Buď tkanie spoločného zvukového koberca, hra orientovaná na textúry, alebo snaha o výraznosť individuálnych tvarov, simultánnosť sôl; britský teoretik improvizácie Nick Couldry to označuje ako polaritu využívania princípov *group voice* (hlas skupiny) resp. *parallel voices* (súbežné hlasy).⁸

Zvuk buď ako kontinuum, ako neustále nanovo zafarbené, novými povrchovými textúrami obohacované pásmo, alebo ako univerzum jasne oddelených mikrotvarov: buď zvukové spriahnutie, alebo pointilizmus (Evan Parker hovorí o vrstvenej, resp. „atomistickej“ hre).⁹

⁷ Leo Smith: *Notes on My Music*. In: Smith (1973) (bez paginácie).

⁸ Couldry (1995), s. 9n. Couldryho definícia v pôvodnom znení: “In broad terms, one can distinguish in group improvisation first a type of music, which for convenience I shall label the *Parallel Voices* approach, whose preference is for each instrumental voice to be not just a colouring but an unmistakable and more or less continuous direction of its own. Each voice is that of an instrumental virtuoso. Each line of development aims to have such energy and propulsion that the listener has the choice, at least in theory, of following that line alone as a perspective on the music. As a result, when lines coalesce or merge, this is sensed as a triumph of individual skill, a ‘special moment’ rather than the basic *modus operandi* of the music.

By contrast much other group improvisation appears to start from a concern that, at the level of each ‘gesture’ or ‘moment’, all elements (texture, movement, and, if present, pitch) are united as one group gesture. I label this the *Group Voice* approach. As gestures succeed or overlap each other, the aim is to achieve a completely natural flow without relying on one or more players appearing to drive it forward individually. [...] In such playing, each player’s gestures tend to be brief, allowing space for immediate ‘comment’ by others and often requiring ‘comment’ in order to have any impact at all. [...] There are barely any recognizable ‘solo’ contributions.”

Ako príklad prístupu „súbežných hlasov“ Couldry uvádza hru Evana Parkera, Dereka Baileyho a Barryho Guya, ako príklad estetiky „hlasu skupiny“ spomína hudbu tria Butcher/Russell/Durrant, kvinteta News from the Shed, súbory Johna Stevensa a King Übü Orchestru.

⁹ Pozri KAPITOLA 13.

Buď hľadanie niečoho organického, plynutia (dve najčastejšie metafory pre špecifický druh improvizácií), alebo inscenovanie zlomov, rázných strihov: buď organická, alebo filmová estetika.

Je jasné, že pri toľkej nekompatibilnej rôznorodosti komunikatívnych konceptov kolektívna improvizácia odráža skôr proces hľadania (alebo popierania) vzájomne spoločných premís než dialóg, prebiehajúci v nejakom všeobecne akceptovanom jazyku: improvizácia je meta-komunikáciou o spôsobe hudobného dorozumievania.

A ešte jedna vec je zjavná: pokusy, ako dospieť k podstate jednotnej psychológie voľnej improvizácie, sa budú vzhľadom na túto rôznorodosť stanovísk formovať nanajvýš ťažko, alebo budú zotrvať na malom spoločnom menovateľovi fyziologických rámcových podmienok. Doposiaľ sa z prírodovedecky založenej hudobnej estetiky vždy vykľula len pozitivisticky zaodetá obmedzenosť.

Etika

Tam, kde pri muzicírovaní tak často narážame na možnosti a podmienky komunikácie, pospolitosti, dotýkame sa chtiac-nechtiac otázok morálky. Nie je náhoda, že Cornelius Cardew (ktorý konvertoval zo skladateľa na improvizátora) nazval svoje myšlienky o improvizácii *O etike improvizácie* a vydestiloval z nich „sedem cností, ktoré môže hudobník rozvíjať“: Jednoduchosť. Integrita. Pokora. Tolerancia. Pripravenosť. Identifikácia s prírodou. Akceptovanie smrti.¹⁰ Nie je náhoda, že Theo Jörgensmann svoje myšlienky o improvizácii (formulované spolu s Rolfom-Dieterom Weyerom) nazval *Malá etika improvizácie*. Nie je náhoda, že disciplína je jednou z ústredných kategórií voľne improvizujúcich hudobníkov – je paradoxné, ako povrchné to vyznieva –, že voľne improvizujúce súbory vymýšľajú katechizmy hudobného správania, explicitných alebo implicitných desať prikázaní, ktorými sa riadi ich hudobné spolunažívanie. Aj hra legendárnej talianskej improvizujúcej skupiny Nuova Consonanza sa

¹⁰ Cardew, s. xx.

pridržiavala „katalógu zákazov“, ktorý muzikológ Gianmario Borio opisuje takto: „Nepripustiť dominanciu jedného hráča, nevydať nijaký zvuk, vzťahujúci sa na tonálny systém, nevytvárať žiadnu rytmickú periodickosť, neuvádzať ľahko zapamätateľné motívy, neopakovať presne žiadne zahraté pasáže.“¹¹ Podobné príkazy a zákazy sú neprepočítateľné aj v hudbe dlhšie fungujúcich improvizačných kolektívov ako Music Improvisation Company alebo AMM a tvoria nápadný kontrast k extrovertnému spôsobu hry (*powerplay*) a imidžu „každý vie a každý smie“, k verejnej a publicistickej karikatúre voľne improvizovanej hudby.

Skupina

Otázka, či pripustiť narastanie a upevňovanie takýchto príkazov a zákazov, takýchto sociohudobných regulačných systémov, má umeleckú povahu. Sila a uzavretosť hudby dlho fungujúcich improvizačných skupín ako AMM alebo Art Ensemble of Chicago nepochybne spočívajú vo vnútorných dohodách tohto druhu. Na druhej strane niektorí improvizátori pociťujú potrebu vždy znovu dohodnúť „pravidlá hry“ a otvorenosť syntaxe pociťujú ako nenahraditeľnú výzvu improvizácie. Slovanami gitaristu Dereka Baileyho, otca európskej improvizačnej scény a jej najvýznamnejšieho teoretika: „Pri tejto [improvizovanej] hudbe som vždy pokladal za najdôležitejšie rané štádiá vývoja skupiny. Keď hudba upevní svoju identitu natoľko, že je prístupná vlastnej analýze, opisu a, samozrejme, reprodukcii, všetko sa zmení. Skupina, ktorá nazbierala potrebné skúsenosti, ktorá objavila ‚svoju hudbu‘, dosiahla štádium, keď [...] jej hudba už nie je natoľko improvizáciou.“¹²

V otvorenosti hernej situácie, ktorú Bailey na svojom každoročnom stretnutí improvizátorov Company Week dosahuje predovšetkým pozývaním extrémne rozdielnych hudobných pováh, vidí Bailey cestu k svojmu cieľu: „Pozdvihnúť spôsob tvorenia hudby nad jeho rôzne štý-

¹¹ Sprievodný text k CD *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*.

¹² Bailey, s. 133.

lové výsledky.“¹³ Evan Parker však s nemenej pochopiteľnými argumentmi zastáva opačnú pozíciu, obhajobu trvalo spolupracujúcej skupiny – a vedie neprepočuteľnú polemiku s dobre známou súborovou averziou svojho dlhoročného partnera: „Keď človek s určitými ľuďmi opakovane a pravidelne pracuje metódou kolektívnej improvizácie – teda ako stála skupina –, tak podľa mňa používa tú istú logiku a to isté praktické myslenie, ako keď denne hrá a cvičí na tom istom nástroji. Samozrejme, v stálej skupine jestvuje nebezpečenstvo zvyku a pohodlnosti, ale to sú tie isté nástrahy, ako keď celý svoj život pracujete s tým istým nástrojom. Nepretržitá práca na určitom známom materiáli, udržiavanie istej telesnej kondície vo vzťahu k nástroju – to všetko môže mať potenciálne negatívne dôsledky. Tie sú však súčasťou problému, ktorý sme sa podujali riešiť, keď sme sa rozhodli voľne improvizovať – vždy odznova. Keď označíme jeden druh opakujúcich sa okolností za kladný a druhý za celkom protirečiaci myšlienke voľnej improvizácie, tak to podľa mňa nesvedčí o zvlášť jasnom myslení.“¹⁴

Sólo

Improvizácia ako proces zhodnutia sa na dohovore; ale ako je to pri sólovej improvizácii, keď sa má hráč dohodnúť len sám so sebou? V skutočnosti niektorí improvizátori – napríklad trombonista (a skladateľ) Vinko Globokar – odmietajú improvizovanú sólovú hru práve pre jej chýbajúcu interaktívnu zložku. A aj taký nadaný sólový improvizátor ako Derek Bailey priznáva: „Nech má sólová hra akékoľvek výhody, predsa jestvuje iná, vzrušujúcejšia, magickjšia stránka improvizácie, ktorá môže byť objavená iba pri spoločnom hraní. Podstatu improvizácie, jej intuitívny, telepatický základ odhalíme najskôr v skupinovej situácii. A možné hudobné dimenzie skupinového hrania ďaleko prekračujú rozmery sólovej hry.“¹⁵

¹³ Bailey, s. 134.

¹⁴ pozri KAPITOLA 13.

¹⁵ Bailey, s. 112.

Sólová hra – v tom sa Bailey a Globokar zhodujú – má sklon stať sa katalógom osobných klišé, predvádzaním osvedčených a ohromujúcich trikov, poplatným publiku. Svoj vlastný zmysel nadobúda sólistická improvizácia ako príprava na skupinovú hru – a ako jej korektívum. „Sólisticky preverená improvizácia je (...) prameňom nevyhnutného seba-poznania. To neznamená, že ho improvizátor musí nevyhnutne prezentovať poslucháčstvu,“¹⁶ píše Theo Jörgensmann; Bailey rozpráva o svojom období, v ktorom pociťoval sólovú hru ako naliehavú nevyhnutnosť: „Bolo nutné, aby som po dlhšom období, keď som uvažoval len v skupinových dimenziách, začal analyzovať vlastnú hru a zistil, čo v nej je či nie je v poriadku. Chcel som vedieť, či jazyk, ktorý používam, je úplný, či mi môže poslúžiť všetkým tým, čo som v konkrétnej hudobnej situácii potreboval. Na to bolo ideálnou – a zdá sa mi, že možno jedinou – metódou obdobie sólovej hry.“¹⁷

Individualizácia

Veľké mená voľne improvizovanej hudby – Derek Bailey, Evan Parker, Tony Oxley, Cecil Taylor, aby sme vymenovali len štyroch bohov Panteónu improvizácie – vytvorili pre svoje nástroje nové, nezameniteľné techniky. Iní vynášli svoj vlastný, rovnako individuálny inštrumentár: preparovaná gitara Keitha Rowa; nevyspytateľná lacná elektronika Crackle Box a „elektronická rukavica“ (The Hands) Michela Waisvisza, reagujúca na gestá a pohyby; daxofón Hansa Reichela; zvukový svet malých predmetov z domácnosti, počuteľný vďaka kontaktnému mikrofónu, ako ho predvádza Hugh Davies so svojimi „Shozygs“.

Tieto techniky a zvukové generátory sú tak úzko spojené s menami a hudbou svojich tvorcov, že ich preberanie vyzerá takmer ako rúhanie. Kto preberie Taylorove clusterové behy, len ťažko unikne podozreniu z epigónstva. Kto položí gitaru na stôl a preparuje ju kovovými objektmi,

¹⁶ Jörgensmann/Weyer, s. 21.

¹⁷ Bailey, s. 105.

toho budú prirovnávať ku Keithovi Rowovi. Ako je to s možnosťou všeobecného nových techník a nástrojov? Sú oddeliteľné od syntaxe hudby svojich vynálezcov? Dnes existujú saxofonisti, ktorí hrajú multifonické zvukové pásma Evana Parkera, predĺžované donekonečna cirkulárnym dýchaním, dokonalejšie ako sám Parker. A predsa takáto dokonalosť vyznieva nezvyčajne trápne a neúčtivo. Je to paradoxné: hráč by mal radšej vynaložiť svoju energiu na to, aby vynašiel vlastný slovník a držal sa základnej lekcii improvizácie – pochopiť, že virtuoza znamená vo voľnej hudbe niečo iné ako zdokonaľovanie určitej techniky.

Nová hudba mimo hudby

Keď študent umenia Keith Rowe v päťdesiatych rokoch videl, ako Robert Rauschenberg aplikoval kovové predmety na svoje obrazy, ako dal Jackson Pollock plátno dolu zo stojana, položil ho na zem a gesticky dynamizoval nanášanie farby, objavil nový prístup k svojmu nástroju, gitare. Položil ju na zem (neskôr na stôl). Rozochvel struny pletacími ihlicami, pravítkami a kovovými svorkami, zaujal k hre nový postoj, v doslovnom aj prenesenom význame slova. Biele Rauschenbergove plátna pôsobili podobne na skladateľov ako Morton Feldman a John Cage: ticho je tu podkladom všetkého znejúceho, zrkadlom toho najjemnejšieho detailu – nové počúvanie bolo stimulované nanovo senzibilizovaným videním. Nemalo by nás až tak prekvapovať, že jediným kontaktom mnohých významných improvizátorov s akademickým svetom bola vysoká škola výtvarného umenia, a nie konzervatórium. V tomto hudobnom prispôbení nového videnia sa skrývalo v každom prípade viac umeleckého potenciálu než v niektorých artifičných multimedialných produkciách neskorších rokov.

Jedinečnosť, klíše, idióm

Aktuálna kritika improvizovanej hudby sa často zaoberá zdanlivo pádnym argumentom, že sloboda údajne voľnej hudby už dlhší čas neexis-

tuje, keďže smerovanie k otvorenosti vraj ustrnulo v nacvičených klišé jej protagonistov.

Samozrejme, v hre Evana Parkera, Dereka Baileyho, Cecila Taylora (a ďalších) sú neprepočítateľné určité obraty, opakujúce sa vzorce. Napriek tomu však uvedená kritika stavila na zlú kartu. Po prvé, pretože uvedené vzorce sú slovíčkami vlastnoručne vytvoreného jazyka. A aj keby spomenutí hudobníci iba reprodukovali existujúce „texty“ týmito novými jazykmi, nebola by hodnota ich hudby, ako hudby substanciálne novej, vlastnej a odlišnej, o nič menšia. Čo je však rozhodujúce: predstava „neidiomatickej“ (*non idiomatic*) hudby, ako ju formuloval Derek Bailey (a odvtedy sa pravidelne používa proti hudbe svojho pôvodcu), neznamenala vynachádzanie vlastnej hry vždy nanovo, existenciu permanentnej *tabula rasa*, ale vystihovala apriórnu nekategorizovateľnosť stretnutia viacerých hudobníkov, ktorí hovoria svojimi vlastnými, často nekompatibilnými jazykmi. Ani keby každý chcel prispieť svojím osobným idiómom, kolektívny výsledok nebude ešte v žiadnom prípade predprogramovaný.

Tým, že sám Bailey sa obklopuje takými rôznymi partnermi, akými sú tvorca hektických koláží John Zorn, hardcorový gitarista Buckethead, africkí perkusionisti, ikona cool jazzu Lee Konitz – skrátka každým, v koho hudbe počuje zaujímavé aspekty –, vzniká aura jedinečnosti, ktorú ešte dlho nebude možné spochybníť poukazom na individuálne klišé hráčov (a ktorá znovu potvrdzuje prednosť kolektívnej improvizácie pred sólovou).

Emócia, fysis, energia

O klišé *powerplay* už bola reč. Vychádza z určitých konštelácií, ktoré môžeme ohraničiť regionálne aj časovo: z newyorského free jazzu šesťdesiatych rokov, jeho divokých európskych ozvien (*European Echoes* je názov legendárnej platne z roku 1969) v nemeckom free jазze konca šesťdesiatych a začiatku sedemdesiatych rokov. Ak môže byť toto klišé pre mnohých zámkou na paušálnu diskvalifikáciu voľne improvizovo-

vanej hudby (akoby nebolo subtlnej, krehkej hry Art Ensemble of Chicago, AMM, Steva Lacyho, Jimmyho Giuffreho, Güntera Christmanna alebo Dereka Baileyho), iní ho rovnako paušálne zvyknú používať v pozitívnom zmysle: chvála tomu, čo má silu. Nech žije brötzmannovská *power*, preč s „neduživým“ šramotom nejakého Baileyho alebo Christmanna. Naďalej tu čulo prežíva kliše stotožnenia fyzického vyčerpania s hudobným nasadením, Anthonym Braxtonom označené ako „syndróm spoteného obočia“: len potiaci sa hudobník je dobrý hudobník. Kto sa nepotí, plodí len akademických novorodencov – mŕtvo narodené deti.

Aj niektorým improvizátorom, ktorých by sme ťažko mohli podozrievať z veľikášstva, však môžeme vyčítať, že nedbanlivým používaním pojmu emócia odbavia neobľúbenú hudbu rýchlo a pohodlne ako „neemocionálnu“. Tak napríklad Evan Parker, ktorý *score-maker*, čiže skladateľ, kritizoval ako najmenej potrebné ohnivko hudobnej reťaze, keďže vyrába len pocitovo prázdne partitúry, alebo bubeník a spoluzakladateľ súboru AMM Eddie Prévost, ktorý velebí AMM ako emocionálnu alternatívu k údajne „studenej a klinickej“ Novej hudbe. Paušálne upieranie emocionálnosti je pritom jednou z najľahších metód, ako sa vyhnúť stretu s niečím hudobne odlišným, ako odpísať toho druhého ako neľudskú bytosť bez emócií.

Úspech, zlyhanie, zámer

„Jeho vedomie sa naplňa znejúcim zvukom a uberá sa jedným smerom. [...] všetky udalosti pramenia v spontánnej podstate.“¹⁸ Rozpoznanie a realizácia prebleskujúcej „spontánnej podstaty“, tak opisuje Theo Jörgensmann prácu improvizátora. Je to popis intencionality, cieľa a smerovania a tomu zodpovedajúceho úspechu alebo zlyhania: „Spontánnu podstatu“ možno dosiahnuť alebo prehliadnuť. Takáto teleológia však pre mnohých hráčov nezodpovedá komplexnému, interaktívnemu

¹⁸ Jörgensmann/Weyer, s. 26.

procesu improvizácie. Sú zámer, kontrola, uskutočnenie vlastnej intencie naozaj rozhodujúce? Prinajmenšom v skupinovej situácii nie, tvrdí John Butcher: „V skupinovej hre je príliš veľa faktorov. Je to jediný hudobný risk, pri ktorom hráč vkladá do veci tak veľa tvorivosti a predsa má takú obmedzenú kontrolu nad výsledkom. [...] Často uprednostňujem, aspoň dodatočne, kusy, v ktorých som urobil niečo, čo je trocha vzdialenejšie od mojich normálnych zámerov, v ktorých reakcia skupiny prinútila hudobníkov transcendovať ich vlastné sklony.“¹⁹ Záver: improvizácia je jediná hudba, v ktorej „zväčša nemá veľký význam klásť si špecifické ciele“. Opäť je tu oná cnosť pokory, o ktorej hovoril Cornelius Cardew. Bezcieľnosť ako silná stránka, hudobný čas nie ako čas vývoja, ale ako otvorený priestor zážitkov: „Nejde tu o zámer, utvárať čas ako obdobie vývoja,“ píše Leo Smith o svojej filozofii improvizácie. „Namiesto toho sa čas využíva ako prvok priestoru.“²⁰ Priestor, v ktorom individuálne ciele popri kolektívnom výsledku strácajú význam: myšlienka, ktorá vždy vyplynie zo skúseností improvizátorov. Nie je už jasné, kto ktorý zvuk vyprodukoval, či niekto nejaký zvuk zahral sám, alebo či pochádza od niekoho iného – strata kontroly je oslobodzujúcim momentom.

Rituál a čas

Improvizácia je oslavou prítomnosti. Takto býva ešte silnejšie podčiarknutý ten okamih zvláštneho času odlišného od každodennosti, ktorý so sebou napokon prináša každé hudobné predstavenie – a ktorý je sľaby „svätý čas“ podľa religionistu Mirceu Eliadeho priam znakom rituálu²¹: istota nenávratného spája hudobníkov a publikum do jedného spoločenstva, oslavujúceho rituál improvizácie. „Z istého hľadiska je improvizácia najvyšším druhom hudobnej aktivity, pretože spočíva v akceptovaní osudovej slabiny hudby, jej podstatnej a najkrajšej črty: jej

¹⁹ Couldry (1993), s. 41.

²⁰ Smith (bez č. strany).

²¹ Eliade (pozri zoznam literatúry).

pominuteľnosti“ (Cornelius Cardew)²² Oslava prítomnosti, *hic et nunc*, času ako priestoru, ako to vyjadruje Leo Smith: tento špecifický časový charakter improvizovanej hudby však môžeme aj celkom vyňať z kontextu rituálnej metaforiky a presne ho hudobnopsychologicky opísať. Kým totiž väčšina západnej hudby vyžaduje od poslucháča mentálnu reprodukciu, rozpomätávanie sa na tvary aj v rámci dlhších časových úsekov, improvizovaná hudba pracuje skôr s faktorom krátkodobej pamäti – retenciou. „Dôležitým následkom sú zmenené hudobné očakávania poslucháča v porovnaní so západnou koncertnou hudbou,“ usudzuje muzikológ Dietrich J. Noll. „Vo svojej najvšeobecnejšej podobe totálna improvizácia vôbec nevyžaduje pripomínanie vytvorených motívov a pod., buduje skôr zvukové plochy, fenomény retencie. Pôsobenie voľnej improvizácie určite spočíva v retencionálnom narábaní s hudobným časom (...). Aj toto považujem za aspekt charakteru improvizovanej hudby ako *hic et nunc*.“²³

Protirituál

Predsa však sa takáto sakrálna premena pri improvizovanej hudbe spravidla nezlučuje s profánnosťou jej predvádzania. Lakonickosť sa tu povyšuje na princíp, kult koncertu je negovaný tak dôsledne, až sa stáva negatívnym kultom: všedne oblečení hudobníci, nijaký svetelný dizajn ani šou, chýba moderátorská rutina a často aj akékoľvek uvádzanie. Introvertný ponor do vlastnej hry namiesto extrovertnej gestikulácie, hudobníci sa správajú tak, akoby publikum ani nejestvovalo, akoby improvizácia nebola v skutočnosti ničím iným než, podľa ďalšieho Cardewovho vyjadrenia, „dimenziou tej najobyčajnejšej reality“. Na počudovanie sa toto odmietnutie kultu dosť často používa proti improvizovanej hudbe: kto robí tak málo rozruchu okolo hudby a používa tak málo myšlienok pri jej prezentácii, tak málo kalkuluje s účinkom, ten očividne znevažuje obecenstvo. „Hrať tak, že to vylučuje

²² Cardew, s. xx.

²³ Noll, s. 101.

väčšie publikum, ľudia chápu ako príznak namyslenej, elitárskej, „nekomunikatívnej“ hudby, ktorá sa zaoberá sama sebou, a pravdepodobne ako príznak ešte mnohých ďalších strašných vecí.“ (Derek Bailey)²⁵ Bez výhrad by sme však mohli súhlasiť len s tým, že sa „zaoberá sama sebou“. Improvizátori, ktorí sa skutočne pokúšajú o hudbu okamihu a nereprodukovujú len pripravené floskuly, sú takí pohrúžení do okamihu prítomnosti, že im už nezostávajú žiadne tvorivé rezervy pre čo najpôsobivejšie inscenovanie a projekciu výsledku. Môže to pôsobiť uzavreto, sektársky, exkluzívne – no ak to chápeme správne, svedčí to o väčšej dávke rešpektu voči tým, ktorí chcú zažiť improvizáciu, ako pozorujeme pri štylizácii improvizovanej hudby do podoby veľkolepého divadielka, „eventu“. Možno je príznačné, že improvizátori nepotrebujú okrem seba nijakých ďalších poslucháčov. Sledovať ich však môže byť zážitkom aj pre tých, čo sa na hráčskom procese nepodieľajú. Je to dialektika intimity a nadindividuálnosti, ktorú vystihol Bert Noglik, keď raz charakterizoval improvizovanú hudbu ako „súkromnú záležitosť verejného významu“²⁶ – určenú tomu, kto chce počúvať (*to whom it may concern*).

Riadená improvizácia

Dost často je to len pochybný kompromis. Hierarchia ukrytá pod pláštikom slobody. Bez záväznosti detailnej kompozície, bez otvorenosti voľného hrania. Pri pokuse spojiť to najlepšie z oboch svetov, keď je aj vlk sýty, aj ovca celá, sa vzdávame toho podstatného v oboch spôsoboch hudobnej tvorby, ktoré tu majú byť zjednotené – v kompozícii a improvizácii. Radšej by sa predsa len mohlo voľne improvizovať, alebo dôsledne komponovať. Existujú výnimky, napríklad vtedy, keď sú pokyny také rafinované, že hráčovi – pokiaľ ich berie vážne! – neumožnia uchýliť sa k svojim osobným klišé, no zároveň však ani neodbremania jeho tvorivosť presným notovým

²⁴ Cardew, s. xx.

²⁵ Bailey, s. 47.

²⁶ Sprievodný text k CD *Yarbles*, hatOLOGY 510.

zápisom. Uvedme ako príklad *Treatise*, stodeväťdesiattristranovú, jedinečne podrobnú grafickú partitúru od Cornelia Cardewa, ktorá sa napriek svojmu bohatstvu hudobných symbolov zrieka akéhokoľvek hráčskeho návodu, akýchkoľvek vysvetliviek. Nie náhodou Cardew napísal túto skladbu vtedy, keď sa po stockhausenovskom serializme priklonil k improvizácii súboru AMM (ktorého členom sa stal): písanie partitúry ako oslobodzovanie sa od „skladateľskej existencie“, pri zachovávaní „skladateľských“ (a improvizátorských!) cností ako ekonómia, jasnosť, strohosť. Ten, kto berie *Treatise* ako improvizátorskú predlohu vážne, nemôže hrať tak, ako by hral bez partitúry. Nemôže však hrať ani to, čo je tam „napísané“, pretože znaky musia byť najskôr naplnené významom. Z tohto pohľadu je *Treatise* zriedkavo šťastný prípad skladby pre improvizátorov: nové cizelovanie tvorivosti bez vopred pripravených riešení. To je však iný druh riadenia, ako keď Karlheinz Stockhausen sedí za mixážnym pultom a upravuje – či „odpráva“ – improvizované príspevky členov „svojej“ skupiny (ako sa stalo pri interpretácii jeho improvizovaných partitúr *Aus den sieben Tagen*). Či tiež obľúbené riešenie, keď sa voľne improvizované sóla stmelujú komponovanými interlúdiami v hmlistej nádeji, že by pri tom mohol vzniknúť akýsi celok.

Priestor

Voľne improvizovaná hudba nemá vlastný priestor – musí si svoje priestory hľadať. Je cudzím telesom na etablovaných fórach hudobnej prevádzky, či už sú to jazzové kluby alebo koncertné siene. Je odkázaná na vytváranie vlastných ostrovov, rezervácií. To je jej slabinou v hudobnom živote a predsa zároveň aj jej silou, pretože improvizovaná hudba si musí nielen nájsť svoje priestory, ale môže si priestor aj privlastniť tak ako nijaká iná hudba. Komponovaná hudba je umiestnená do priestoru, musí sa mu prispôbiť, môže naň reagovať nanajvýš v interpretačných detailoch – improvizovaná hudba však môže vyplývať z ducha priestoru. Nečudujme sa, že improvizátori sa zmocnili nových priestorov: podzemné garáže, vnútra priehradných múrov, vyprázdnené vo-

dojemy, schodiská, plynojemy, pamätník bitky národov v Lipsku – neexistuje hádam priestor, ktorý by medzičasom improvizátori nenaplnili zvukom, nepozdvihli ho na partnera v tvorivom dialógu.

Hudba a médium

Všeobecne známe je tvrdenie Vinka Globokara, že primeraným zaobchádzaním s platňou improvizovanej hudby je raz si ju vypočuť a potom zničiť. Spriahnutie improvizácie a reprodukcie je pochybné – vyplýva to z povahy veci. Predsa len však z toho zakrátko vyplynula akási „pracovná dohoda“: zvukový záznam bol akceptovaný, pokiaľ vznikol v duchu „verného dokumentu“, ako neprikrášlený, presný obraz predvedenia – bez playbackov, strihov a ďalšieho spracovania. Trh (a vlastná márnivosť) však nariaďovali istú pragmatickosť pri zaobchádzaní s médium a málokto improvizátor vyznával takú ideologicky podloženú mediálnu abstinenciu ako Sergiu Celibidache. Dokonca ani Vinko Globokar.

Z takejto pragmatickosti sa postupom času stala nerozlučná spriahnutosť hudby a média. Dnes sa improvizátori oveľa častejšie začínajú pohrávať so špecifikami zvukového nosiča – média diela: štúdiovo vytvárajú miniatúry primerané médiu (ktoré zriedkavejšie počujeme v zápale živého koncertu). Z improvizovaných sekvencií „komponujú“ CD na pevnom disku, ako režiséri, skladajúci jednotlivé scény. Využívajú možnosti štúdiovej techniky, ktoré zvuk spracúvajú a násobia. Improvizujú s mediálne zmrazenou improvizáciou (a „zrádzajú“ tak primát postoja „tu a teraz“), alebo improvizáciu celkom prenechávajú digitálnym zvukovým chirurgom, ktorí ju fragmentujú, manipulujú, nanovo ju skladajú a kolážujú. Improvizovaná hudba sa očividne nielenže zmierila s technickými médiami, ale konečne dosiahla aj tvorivý prienik do mediálnych inštitúcií. Platne ako *Hall of Mirrors* a *Process and Reality* Evana Parkera, *Say No More* Boba Ostertaga či *Diphthongs* viedenských improvizujúcich demiurgov Christiana Mühlbachera a Wenera Dafeldeckera predstavujú tento obrat vo vzťahu improvizátorov a technických médií.

Improvizácia a jazz

Vskutku strastiplný ľubostný vzťah. Ale nedá sa ukončiť tak jednoducho, ako by sa to niekomu páčilo. Dejiny voľne improvizovanej hudby sú bez jazzu historicky takisto nemysliteľné ako dejiny jazzu bez jeho rozplynutia vo voľnej improvizácii. Evan Parker, Derek Bailey, Tony Oxley, Manfred Schoof, Gunter Hamperl, Peter Brötzmann, Alexander von Schlippenbach, Albert Ayler – bez ohľadu na to, ako ich hudbu napokon označíme – boli „pôvodcom“ jazzových hudobníkov a ich hudobné kariéry dokumentujú pokus domyslieť historické smerovanie emancipovaného jazzu ďalej, ba až do jeho konca.

Predsa však obojstranné výhrady oddávna zatieňujú uvedomenie si spoločných koreňov. „Voľne improvizovaná hudba totiž nemá v oblasti jazzu vôbec vážnosť. Voľne improvizovanú hudbu najmenej oceňujú jazzmani.“ To nie je istotne skúsenosť len Dereka Baileyho – pričom výhrady voľne improvizujúcich hudobníkov voči jazzmanom (či proti „jazzovým“ momentom vo voľne improvizovanej hudbe) sú takisto zrejmé. Hovorí sa, že jazzmani reprodujú len klíše, ktoré navyše ani nie sú ich vlastné, ale sú to klíše celkom inej kultúry.

Ludia, prekračujúci hranice medzi jazzom a voľne improvizovanou hudbou, ako Steve Lacy, Barre Phillips, Tony Oxley, Paul Bley a ďalší ozrejmujú nezmyselnosť takýchto vzájomných vymedzení: improvizácia je životný postoj. Či a koľko prvkov používaného slovníka pochádza od Charlieho Parkera alebo Antona Webera, by malo byť vlastne druhořadé.

Skladatelia a improvizátori

Niečo podobné možno povedať o napätom pomere medzi skladateľmi a improvizátormi. Predsudok o „ľubovoľnosti“ improvizácie je rovnako pochabý ako opačný predsudok, že komponovaná hudba je „bez života“, alebo ako názor Dereka Baileyho: „Mne sa skôr zdá, že tie skladby

znejú všetky rovnako. Väčšina skladateľov, ktorých poznám, píše po celé tie roky stále tú istú skladbu.“²⁷

Nepochybne sú skladatelia, ktorí ponúkajú už len varianty schém, ustálených výrobnými značkami – a improvizátori, ktorí robia to isté. Nepochybne sú skladatelia, ktorí ťažili z tvorivosti improvizátorov. Nepochybne sú improvizátori, ktorých prieniky do kompozičného terénu sa skončili trápne. Ale to nič nehovorí o legitímnosti kompozície a improvizácie ako dvoch oddelených ciest muzicírovania – s ich vlastnými nutnosťami a nedostatkami, vlastnými odmenami. Jestvuje neskomponovateľné, takisto ako je neimprovizovateľné. Improvizovaná hudba počas svojich dejín ukázala dostatok regeneračnej schopnosti na to, aby sa mohla pokojne vyrovnáť s výčitkou zastaranosti. Ako hovorí John Butcher: „Pre mňa sú osobité kvality improvizácie dôkazom toho, že je dostatočne silná a že nepotrebuje neustále revolučné zmeny.“²⁸

Napokon, rozlišovanie kompozície a improvizácie býva založené väčšinou unáhle na vonkajších kritériách, ako je písomná forma. Avšak polarita „ústne – písomné“ sa nekryje s protipólmi „improvizované – komponované“. Tak, ako jestvuje „improvizačné komponovanie“, notované diela, ktoré sú sedimentmi improvizátorských procesov – spomeňme si na hudbu Giacinta Scelsiho –, tak máme aj ústne tradovanú hudbu so záväznosťou diela. Preto si teda aj Evan Parker myslí, že pre osobitosť voľne improvizovanej hudby je oveľa rozhodujúcejšia jej géneza prostredníctvom kolektívnych rozhodovacích procesov (*multi-mindedness*) ako zrieknutie sa modu písma. (To posúva improvizované sólo s jeho *single-mindedness* opäť o kúsok bližšie k obvyklému kompozičnému procesu.)

²⁷ Mießgang, s. 33.

²⁸ Couldry (1993), s. 46.

2. O ÚŽITKU FAJČENIA FAJKY PRE HUDBU

Vilém Flusser a gesto improvizácie

Jednou z najimponujúcejších kvalít Viléma Flussera bola jeho schopnosť odhaliť v maličkostiach to podstatné, v banálnosti vznešenosť, v každodennosti nadčasovosť. *Gestá*, čiže *Pokus o fenomenológiu* v osemnástich kapitolách, vydaný v roku 1991 (v roku úmrtia filozofa), je obsiahlym dokumentom tejto jasnozrivosti.¹ Veď ktorý mysliteľ by rozmýšľal o „geste holenia sa“ alebo „geste telefonovania“ s takou láskyplnou pozornosťou a vážnosťou? A ktorý čitateľ, neoboznámený s kľukatou logikou flusserovského diskurzu, by v kapitole o „geste fajčenia fajky“ očakával fundovanú stať o podstate bytia umenia? Navyše úvahu, ktorá prináša nielen originálny pohľad na podstatu umeleckosti, ale okrem toho uvádza aj dôležité podnety pre prirodzenú estetiku improvizácie, estetiku, ktorá je schopná uchopiť špecifickosť improvizácie ako pozitívnu kvalitu, a nie, ako sa to často stáva, iba ako neschopnosť, ako neprítomnosť textu, alebo ako archaickosť, ako predchodcu dnešného umenia.

Možno pokladať za vyššiu iróniu duchaplného esejistu, že takéto rozhodujúce náhľady nenájde práve v kapitole *Gesto počúvania hudby*, ale v kapitole, venovanej zdanlivo jednoznačnej činnosti fajčenia fajky. Alebo možno pokladať za poctu fajčiara fajky Viléma Flussera svojej vášni, že zdanlivo len konzumácii tabaku venovaná kapitola knihy o gestách je nielen najobširnejšia, ale aj najhlbavejšia.

¹ Flusser (1993) (pozri zoznam literatúry).

Nemám v úmysle úplne tu zreprodukovať myšlienkový priebeh tejto 15. kapitoly knihy o gestách, ktorý na prvý pohľad pôsobí možno bezcieľne meandrujúco, no v skutočnosti je vyslovene sústredený. Jednak by bolo nadbytočné duplikovať na tomto mieste všeobecne prístupný text, jednak by to bolo nevhodné, pretože by to pripravilo čitateľa o nenahraditeľný pôžitok zo sledovania flusserovských myšlienok prostredníctvom nenáročnej, a predsa nádherne dôkladnej a duchapľnej dikcie ich pôvodcu. Obmedzím sa preto na skrátenú parafrázu niekoľkých základných myšlienok do tej miery, do akej sa to zdá potrebné a zmysluplné pre domyslenie „gesta fajčenia fajky“ až do konca smerom k estetike improvizovanej hudby.

Čo je také na činnosti fajčenia fajky, že to zväzda na základné úvahy o podstate umeleckosti? „Gesto fajčenia fajky,“ hovorí Flusser, „nie je práca, ale [...] protiklad práce, čiže múza.“² Keďže gesto fajčenia fajky ani neslúži produkovaniu, práci (teda nie je „pracovným gestom“), ani nemôže byť jednoznačne považované za „komunikatívne gesto“, ale namiesto toho pôsobí dojmom bezúčelnosti, radí ho Flusser do tretej kategórie „rituálnych gest“. Otázka, prečo ľudia fajčia fajku, tak otvára oveľa širší obzor, pretože: „Táto otázka má paradigmatickú podobu pre celú triedu otázok. Mohli by sme v nej napríklad nahradiť ‚fajčenie fajky‘ ‚maľovaním‘ alebo ‚hrou na husliach‘“³ – činnosťami, ktoré podľa Flussera takisto spadajú do kategórie „rituálnych“ gest. Tým sme sa dostali k umeniu a k otázke o jeho zmysle.

Fajčenie fajky – Flusser líči množstvo k nemu patriacich podskupín gest s láskyplnou obšírnosťou – je „stereotypná činnosť“, teda taká, „ktorej všeobecná štruktúra je daná“⁴, ale čo v detailoch, vo výbere a zaobchádzaní s fajkou a tabakom, prináša nesmiernu rôznorodosť operácií, o ktorých zvyknú praví fajčiari fajky náruživito debatovať. A tak

² Flusser (1993), s. 160.

³ Flusser (1993), s. 161.

⁴ Flusser (1993), s. 166.

je fajčenie fajky samoučelnosťou, keďže nesleduje nijaký vonkajší cieľ, a zároveň otázkou štýlu, až otázkou estetickou. Ide o to, ako a prečo fajčiť. Preto je gesto fajčenia fajky pre Flussera paradigmatom „čistého“ rituálneho gesta, lebo: „Čím neúmyselnejšie je nejaké gesto, čím menej sleduje nejaký zámer, ležiaci mimo seba samého, tým ‚čistejšie‘ je ako rítus“⁵. Rozumej: fajčenie fajky je rítus bez transcendencie, rítus bez mágie.

Ešte stále otvorená otázka, *prečo* ľudia fajčia fajku, sa tak stáva „špeciálnym prípadom otázky, prečo zvykneme vykonávať rituálne gestá“, a Flusserova odpoveď na to sa zdá odzbrojujúco banálna: „z číreho potešenia“.⁶ Ak sa predsa len pýtame, v čom toto potešenie spočíva, čo sa v ňom vyjadruje, rýchlo narazíme na existenciálnu zložku nielen fajčenia fajky, ale rituálneho gesta vôbec – a tým aj na život umenia: „Fajčenie fajky spôsobuje potešenie,“ píše Flusser, „nie z tej či onej príčiny a nie napriek tým či oným dôvodom, ale pretože to je gesto, v ktorom sa ‚vyžívame‘.“⁷ Čo pôsobí možno presne takisto banálne, keď nerozlišujeme a nechopíme význam tohto vyžívania sa tak precízne ako Flusser: „Dôležité je pritom poznanie, že slovesá ‚vyžívať sa‘ a ‚uvoľniť sa‘ nie sú ani tak synonymá ako antonymá. Keď sa uvoľníme, stratíme sa v neštruktúrovaných pohyboch, ktoré už nie sú gestami práve preto, že ich nevykonávame ‚dobrovoľne‘. Keď sa však v niečom vyžívame, spoznáваме sami seba takpovediac zvonku a prostredníctvom toho dospievame sami k sebe, pretože potom vykonávame gestá pre nás špecificke.“ Povedané ináč: „[...] Vyžívanie sa znamená [...] premietañ zo seba von vlastnú, celkom špecifickú a s nikým iným neporovnateľnú existenciu.“⁸ Práve v tom spočíva radosť fajčiara fajky ako bezúčelné vyjadrenie vlastného zvoleného štýlu: „[...] dobrovoľne a nezámerné pritaľkať samému sebe v rámci zvoleného parametra; spoznať seba samého

⁵ Flusser (1993), s. 168.

⁶ Flusser (1993), s. 170.

⁷ Flusser (1993), s. 172.

⁸ Flusser (1993), s. 173.

podľa vlastného štýlu [...].“⁹ A o nič iné nejde ani pri živote umenia: „Slovom ‚umenie‘ myslíme také gesto, cez ktoré sa ‚vyžíva‘ bytie, keď dobrovoľne a nezámerne v rámci zvoleného parametra pritakáva samo sebe. ‚Umelecký život‘ je preto taký spôsob života, pri ktorom záleží na štýle, akým sú gestá vykonávané. ‚Umelecký život‘ tu nie je preto, aby zmenil svet, alebo bol s ostatnými v tomto svete, ale aby našiel vo svete seba samého.“¹⁰ Táto podstata umeleckej existencie, umenia ako *spôsobu života*, ako tvrdí Flusser, bola zaiste v etablovanom umení kultúry Západu rôzne pozmenená: „[...] historický vývoj na Západe nechal upadnúť podstatu umeleckého života do zabudnutia.“¹¹ Do akej miery? Do takej, že umenie v západnej kultúre mutovalo z rituálneho spôsobu života na „druh práce“, ktorú nehodnotíme na základe činnosti, ale podľa výsledku: podľa „diel“. A aj preto, že západné umenie sa chápe ako „komunikatívne gesto“, ako informačný nosič, ktorý sa neustálou originalitou neprestajne musí prekonávať, posúva sa podľa Flussera ústredný moment estetického „vyžívania sa“ do úzadia.

Pripomenutie tohto momentu nachádza Flusser v africkom umení, napríklad vo vyrezávaní masiek a v bubnovaní. Náboženskú zložku afrického umenia nepokladá Flusser za základ, ale za dôsledok estetického gesta: „Černošské umenie je samoúčelné: ľudia bubnujú, lebo im bubnovanie spôsobuje potešenie, lebo sa v tomto geste nachádzajú. [...] Práve toto sebaspoznanie vo svete vyzýva Boha, aby zostúpil dolu. [...] Boh je ‚estetický‘ fenomén, to znamená, že je jedným zo zážitkov, ktoré máme, keď sa ‚vyžívame‘.“¹² Skutočnosť, že akt bubnovania zažívajú ľudia ako istý metafyzický obrat v profánosti každodennej existencie, vychádza podľa Flussera z holistickej sily umeleckého gesta: „Náboženský prvok je ukrytý tak hlboko, že ho možno zažiť len vtedy, keď rituálne gesto zmobilizuje celé bytie [...]. Bubnovanie je sakrálne nie preto, lebo

⁹ Flusser (1993), s. 173.

¹⁰ Flusser (1993), s. 173n.

¹¹ Flusser (1993), s. 174.

¹² Flusser (1993), s. 176.

je magické, ale preto, že sa v tomto geste vyjadruje celé bytie.¹³ To, čo Flusser konkretizuje bubnovaním, platí však pre každé „čisté“, čiže mimovoľné estetické gesto, nefixované na zhotovenie diela, alebo sprostredkovanie nejakého „posolstva“: „Len pri hraní na klavíri, len pri maľovaní, len pri tancovaní spoznáva hráč, maliar, tanečník, kým je a ako tu je. Že toto sebaspoznanie môže byť náboženským zážitkom, a to vtedy, keď sami seba spoznáme ‚v celku‘, je jednou zo základných téz zen-budhizmu: preto je v ňom čisto estetické gesto (pitie čaju, aranžovanie kvetín, hranie šachu) sakrálnym rítom.“¹⁴ Je teda každý, kto pije čaj, hrá šach – alebo fajčí fajku – umelcom? Takéto stotožnenie umenia a každodennosti nedovoľuje, podľa Flussera, jedno rozhodujúce kritérium: „[...] každý z nás vykonáva predsa estetické, absurdné gestá typu fajčenia fajky. Avšak potom sa dá aj rozoznať, čo väčšinu z nás odlišuje od skutočného umelca, zenového mnícha a proroka: úplné zrieknutie sa rozumu (v zmysle vysvetliteľnosti a účelovosti) a bezvýhradné odovzdanie sa v geste a gestu.“¹⁵

Dva aspekty predurčujú pojem umenia, ktorý Vilém Flusser načrtol vo svojich meditáciách o geste fajčenia fajky, na použitie v ešte nesformulovanej estetike improvizovanej hudby: jednak aspekt mimovoľného spôsobu života, neorientovaného ani na zhotovenie diela, ani na sprostredkovanie akéhosi „posolstva“, jednak aspekt existenciálneho stavu úplného sebaspoznania a identity, ktorý v sebe zároveň nesie sakrálnu zložku.

„Umenie bez diela“, tak znie programový podtitul nemeckého vydania klasickej rozpravy Dereka Baileyho o hudobnej improvizácii.¹⁶ Étos improvizujúcich hudobníkov v ňom kryštalizuje do podoby motta:

¹³ Flusser (1993), s. 179.

¹⁴ Flusser (1993), s. 181.

¹⁵ Flusser (1993), s. 182.

¹⁶ Derek Bailey: *Improvisation. Kunst ohne Werk*. Hofheim 1987.

robenie hudby nepotrebuje písomnú fixáciu, či už ako podnet alebo ako cieľ. Slovom perkusionistu a teoretika improvizácie Eddieho Prévosta: „Umenie improvizácie spočíva v schopnosti robiť hudbu bez vopred danej formy – bez iného cieľa, ako je samotná činnosť, a bez očakávania. Takýto hudobník nemyslí na žatvu, keď orie.“¹⁷ Nemusíme sa teda vracieť, ako pri Flussserovi, k africkému umeniu alebo k japonskému čajovému obradu, aby sme našli ideál umeleckej existencie bez úmyslu „vyrábania“, umenia ako *života*, nie ako *produktu*. Prax voľne improvizujúcich hudobníkov súčasnosti je omnoho bližším príkladom umeleckého gesta v jeho čistej podobe, neprekrytej gestom práce alebo komunikácie. „Bez nejakého úmyslu a mimo samotnej činnosti“ – tento Prévostov výrok zreteľne objasňuje, že toto sebestačné gesto improvizácie ani nie je, tak ako mnohé iné umenie, *zamýšľané* ako „komunikatívne gesto“ (čo nevylučuje, že môže byť *pochopené* ako „posolstvo“). Improvizátori spravidla neimprovizujú preto, aby niečo „oznamovali“, aby čosi „vyjadrovali“ alebo priniesli nejaké „posolstvo“: ponúkajú príklad „rituálneho gesta“ mimovoľného bytia v prítomnosti. Ak toto gesto niečo hovorí, tak potom: „Som takýto a som takýto práve teraz“ – akákoľvek ďalšia hudobná sémantika je konglomerátom emocionálnych archetypov a kultúrnych výrazových klíšé, prostredníctvom ktorých poslucháč nevyhnutne filtruje všetky zvuky, čo sa k nemu dostanú, no nijaké zámerné posolstvo hráča.

„Meta-hudobník pracuje tak, že okamih predvedenia je jediným bodom, v ktorom existuje.“¹⁸ Nemusíme si osvojiť exkluzivistickú terminológiu Eddieho Prévosta; „meta-hudobníka“ možno nahradiť trochu menej prehnane „improvizátorom“, ale podstata zostáva: improvizácia je fixovaná na terajšok. Aj v tom sa stretáva gesto improvizácie s flusserovským videním umeleckej existencie: v predstave bytia tu a teraz, ktoré sa v mimovoľnom zaostrení na okamih stáva neoblomným svedectvom vlastného bytia a spôsobu tohto bytia. Prévostovými slovami: „Improvizovaná hudba nie je nijaký koníček. Rúca predstavy

¹⁷ Prévost, s. 65.

¹⁸ Prévost, s. 107.

hudby ako rozptýlenia a spotrebného tovaru, pretože sa sústreďuje na ono neúprosne ‚teraz‘. Je prostriedkom sebarealizácie, nie útekom od reality.“¹⁹ A práve takéto „bezvýhradné odovzdanie sa v geste a gestu“ (Flusser) vedie k celostnej skúsenosti, ktorá umeleckému, rituálnemu gestu poskytuje auru sakrálna a ktorá zafarbujú aj slová agnostika Eddieho Prévosta: „Zaangažovaná je celá hudobníkova podstata; nekontrolované reakcie sa spájajú s vonkajšou technikou; myseľ sa márne snaží držať krok s nevedomím. Ak má šťastie, mení sa hudobník na pozorovateľa, zatiaľ čo hudba plynie. Môže sa len prizerať, ako sa ruky pohybujú nad klávesmi/práčami/blánami. Je posadnutý.“²⁰ A: „Improvizácia je praktická a sekulárna metóda, ktorou možno prísť do styku s plynutím existencie.“²¹

Je zaujímavé viac než len ako žart, že tu Prévost hneď dvakrát používa metaforu „plynutia“ (pojem, ktorý ustavične nachádzame v rozprávaní hudobníkov o vydarenej improvizácii). Pretože to, čo tu Prévost líči, čo Flusser opisuje ako „vyžívanie sa“, ako šťastnú projekciu toho, „kto som a ako som“, sa v mnohých momentoch kryje s oným mentálnym stavom, ktorý psychológ Mihaly Csikszentmihalyi opísal ako *flow*, ako skúsenosť plynutia. „Plynutie označuje celostné zmyslové vnímanie, ktoré nastane, keď konáme s totálnym nasadením [...], stav, v ktorom podľa vnútornej logiky, nevyžadujúcej nijaký vedomý zásah z našej strany, nasleduje jedno konanie za druhým [...]. Tento stav zažívame ako jednotné plynutie od jedného okamihu k druhému. V tomto stave cítime, že [...] neexistuje rozdiel medzi nami a okolím, vzruchom a reakciou, minulosťou, prítomnosťou a budúcnosťou.“²² Takéto holistické skúsenosti, ktoré sú zároveň hraničnými skúsenosťami, alebo lepšie povedané, skúsenosťami s miznutím hraníc, nájdeme v oblasti špor-

¹⁹ Prévost, s. 120n.

²⁰ Prévost, s. 123.

²¹ Prévost, s. 107.

²² Mihaly Csikszentmihalyi: *Flow: Studies of Enjoyment*. Chicago 1974. Odkazu na pojem *flow* a jeho vzťah k mentálnemu stavu improvizátora vďačím ešte nepublikovanej práci göttingenského saxofonistu Oveho Volquartza.

tu rovnako ako v náboženskom živote – a aj v umení. Sú to fenomény, ktoré na okamih rušia hranice medzi vedomím a konaním, medzi ja a okolím a ktoré človek inak vždy pociťuje: okamihy šťastia.

„Musíme však pamätať na to, ako veľmi musí byť táto sloboda [hudobníka] usmerňovaná a plánovaná, lebo spontánna vynachádzavosť býva náchylná skôr na zradu než na osvietenie,“ varoval kedysi Pierre Boulez vo svojej často citovanej eseji *Alea*.²³ Ale čo tu znamená „zrada“? Proti tejto typicky západno-skladateľskej skepse v súvislosti so silou okamihu namieta huslista, improvizátor, skladateľ Malcolm Goldstein: „Keď vnímame improvizáciu ako proces objavovania, ktorý má niekto v istom okamihu spoločný s ostatnými, môže sa potom improvizácia nepodať?“²⁴ Túto zdanlivo rečnícku otázku by bolo možné zodpovedať vo svetle uvedeného takto: slová o „vydarenej“ improvizácii nie sú také paradoxné, ako sa zdajú. Avšak o „vydarení“ sa má hovoriť nie v zmysle úžitku improvizácie (ktorý by obstál aj pred prísnyimi kritériami diela), ale v zmysle stavu „plynutia“, v ktorom sa hudobník ocitol – a o ktorý sa chce podeliť so svojimi poslucháčmi. Mimoriadne otázna je napokon dogma inovácie, ktorej býva improvizovaná hudba často podrobovaná, dogma, ktorou býva chybné interpretovaná, aby sme sa vrátili k flusserovskej terminológii, ako „komunikatívne gesto“. Posudzovať prúd hudobných úkonov improvizátora, ktorý je zjednotený sám so sebou a ktorému sa podarí svoj špecifický spôsob bytia premietnuť do sveta, kritériami „novej“ informácie a vystaviť ho tak diktátu dynamiky ustavičného sebaaprekonávania znamená redukciu, nevystihujúcu podstatu tejto hráčskej a poslucháčskej skúsenosti.

Aké objasňujúce je pochopiť obštasťujúce, celostné, mimovoľné „vyžívanie sa“, také problematické je takúto skúsenosť „plynutia“ prisudzovať výhradne improvizácii a kategoricky ju odopierať iným formám hudobného konania. Neprekvapuje, že Flusserova reč o základnom rozdiel

²³ Pierre Boulez: *Alea*. In: Wolfgang Steinecke (Hg.): *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, zv. I, Mainz 1958, s. 44–56, tu s. 50.

²⁴ Malcolm Goldstein: *Sounding the Full Circle. Concerning Music Improvisation and Other Related Matters* (pozri zoznam literatúry), s. 34.

medzi „vyžívaním sa“ a „uvoľnením sa“ pripomína tézu skladateľa Helmuta Lachenmanna: „Komponovanie znamená: nie uvoľniť sa, ale ukojiť sa.“²⁵ A napokon – analogicky k flusserovskému „vyžívaníu sa“ – vyslovuje Lachenmann nádej, že činnosťou komponovania „sa ako prúťikár priblížime k tým zónam v nás, kde ležia naše ozajstné výrazové možnosti, sily v nás, ktoré treba vyniesť na svetlo, pretože zastupujú to, čo možno zvykneme nazývať šťastie, sloboda, pocit ľudskej spolupatričnosti a čo predsa zostane vo svojej pôsobivosti nepomenované.“²⁶ Pohrúžením sa do práce na zvuku a so zvukom preniknúť až ku skúsenosti ľudského druhu ako celku: táto utópia jedného skladateľa leží bližšie k holistickým nádejam improvizácie, čo by bolo milé vysloveným opovrhovateľom kompozíciou, akými sú Eddie Prévost alebo Derek Bailey; a je príznačné, že je to práve prominentný zástupca údajne „intelektuálnej“ a „bezkrvnej“ Novej hudby, ktorý výslovne formuluje eminentný erotický rozmer hudobnej skúsenosti prúdenia: „Komponovanie – nie uvoľnenie sa, ale ukojenie sa: a nehanbím sa ani za erotický aspekt tejto formulácie. Pretože čo iné je stretnutie tvorivej vôle a znejúcej hmoty ako stretnutie – akokoľvek komplikované – s tým, čo máme radi: ovplyvnené fascináciou, vášňou, vzájomným prenikaním, šťastím, zúfalstvom a s tým všetkým spojenou novou existenciálnou skúsenosťou samého seba.“²⁷

* * *

Spoznať v zaostrenom okamihu umeleckého gesta, kto sme a akí sme, a premietnuť túto jedinečnosť von – v tomto opise je nepochybne vyjadrené to rozhodujúce o podstate voľnej improvizácie. Toto gesto, gesto sólového improvizátora, ako ho chápe Flusser, je iste osamelé. Ale len veľmi málo improvizátorov sa obmedzuje na sólovú hru. Väčšina omnoho viac uprednostňuje improvizáciu ako akt komunikácie me-

²⁵ Helmut Lachenmann: *Über das Komponieren*. In: Musik als existentielle Erfahrung, s. 73–82, tu s. 81.

²⁶ Lachenmann, s. 81.

²⁷ Lachenmann, s. 82.

dzi viacerými hudobníkmi. Slovanmi Dereka Baileyho: „Ale napokon najväčšia výhra voľnej improvizácie tkvie v hre s ostatnými. Nech má sólová hra akékoľvek výhody, predsa jestvuje iná, vzrušujúcejšia, magickjšia stránka improvizácie, ktorá môže byť objavená iba pri spoločnom hraní. Podstatu improvizácie, jej intuitívny, telepatický základ odhalíme najskôr v skupinovej situácii.“²⁸

Tu ležia hranice modelu, odvodeného z príkladu fajčenia fajky. Niežeby bol tým spochybnený, ale podlieha ohraničeniu druhou, dialogickou zložkou. Eddie Prévost sa pokúsil zhrnúť túto dvojtvarnosť improvizácie – solipsistické gesto sebaoznania jednotlivého improvizátora a komunikatívne gesto výmeny s ostatnými – pojmovou dvojicou „heuristický dialóg/dialogická heuristika“. „Heuristika“ pritom znamená osamelé sebaoznávanie jednotlivého improvizátora, onú otvorenosť momentu vlastného hrania, pri ktorom „hudbu tvoríme a počúvame, akoby to bolo prvýkrát“, dialóg zase „interaktívne médium, v ktorom sa testujú výsledky heuristiky. Zvuky sú umiestnené ako kontrast, ako paralela, ako imitácia vo vzťahu k iným zvukom, či bez ohľadu na ne. Duchovia bojujú, spájajú sa, vzdorujú alebo ustupujú. Vnútorň dialóg sa stretáva s vonkajším.“²⁹ Tento interaktívny proces však vonkoncom nie je taký racionálny, ako by sme sa z Prévostových slov mohli domnievať. Pretože aj pri spoločnom hraní, ba práve pri ňom, sú možné hraničné situácie, zážitky prúdenia, v ktorých subjektívne úmysly zanikajú v toku imaginárneho kolektívneho ega. Všetkým skúseným improvizátorom je dôverne známa dezorientácia okolo príčiny a následku, v ktorej už človek nevie, či isté zvuky vyprodukoval on sám, alebo boli do hudby vložené spoluimprovizátormi. A ideál nadsumovosti improvizácie, sen o hudbe, ktorá nie je vysvetliteľná iba zo svojich jednotlivých súčastí, ale plodí čosi, o čom predtým hudobníci netušili, že sa v nich ukrýva, sa spája najskôr s improvizáciou ako kolektívnou skúsenosťou.

Aj tak to však v nijakom prípade neznamená, že by sa v hudobnom dialógu improvizáčne gesto automaticky menilo z mimovoľného, rituál-

²⁸ Bailey, s. 112.

²⁹ Prévost, s. 3.

neho na zámerné, a to plánovito komunikatívne. Pretože iba ten improvizátor, ktorého individuálne gestá sa presadia aj v kolektíve ako autonómne, je aj dobrým skupinovým improvizátorom. Slovom Dereka Baileyho: „Vari paradoxne som prišiel na to, že najlepším základom, z ktorého sa možno priblížiť ku skupinovému hraniu, je byť sólovým improvizátorom. Keď nejestvuje skupinová lojalita, ktorej by som mohol uškodiť, a keď má človek sólovú hru ako posledné útočisko, môže hrať s inými hudobníkmi bez ohľadu na provenienciu tak často, ako chce, bez toho, aby bol natrvalo povinný zotrvať na nejakej stylistickej alebo estetickej pozícii. Myslím, že pre improvizátora to je ideálna situácia.“³⁰

Čo robí zo spisov fajčiara fajky Viléma Flussera taký výdatný prameň pre improvizátora pri hľadaní estetického sebaubezpečenia? Myslím si, že je to improvizatívny duktus Flussеровho filozofovania. Aj v písomnej podobe zažívame Flusserove myšlienky nie ako myšlienkovú stavbu, ako dielo, ale ako proces: ako cestu. Málokedy bola Kleistova reč o pozvoľnom produkování myšlienok pri rozprávaní výstižnejšia ako pri myšlienkovom toku flusserovských textov: aj čitateľ ide cestou týchto myšlienok, i so všetkými zachádzkami, slepými uličkami, prekážkami a odvážnymi skokmi. Flusser bol menej „filozofom“ v modernom zmysle ako skôr „filozofujúcim“, tým, čo poznal partitúru dejín západnej filozofie tak dobre, že z nej nemusel neprestajne citovať, ale mohol ňou voľne narábať. Flusserove texty sú všetko iné, len nie „dokonalé“ v zmysle absolútnej striktnosti, úplnej absencie protirečení alebo nenapadnuteľných dedukcií.³¹ Svedčia o improvizátorských dispozíciách, takže im možno prepáčiť tie isté „nedostatky“ ako inšpirovanej improvizácii.

³⁰ Bailey, s. 112.

³¹ Aj kniha o gestách je nejednotná vo svojej kategorizácii ľudských gest. Kým v kapitole o fajčení fajky Flusser rozlišuje tri kategórie gest, pracovné, komunikatívne a rituálne gesto, v jednom dodatku (doplnenom do 2. vydania knihy) k nim pridáva triedu „gesta bez záujmu“ (*interessefrei*), do ktorej radí okrem iného akčnú maľbu (Flusser [1993], s. 228).

3. SPRÁVY Z JEDNOTKY INTENZÍVNEJ STAROSTLIVOSTI: O ŠÍRENÍ „ANGLICKEJ CHOROBY“

Už v raných dejinách voľne improvizovanej hudby v Európe došlo ku schizme. Masívne zvukové salvy takého Petra Brötzmanna, ktorý názvom platne *Machine Gun* takéto bojové atribúty ešte aj sám podnecoval, pociťovali britskí improvizátori ako „teutonické“. Oproti tomu britskú improvizovanú hudbu, praktizovanú hudobníkmi ako Derek Bailey, John Stevens, Evan Parker či Tony Oxley, mnohonásobne zdržanlivejšiu, krehkejšiu, transparentnejšiu, fragmentárnejšiu, menej bezprostredne emocionálnu ako jej kontinentálny protipól, charakterizoval Brötzmann ako symptóm „anglickej choroby“. Hoci počiatkové ohnisko choroby bolo lokalizované vo Veľkej Británii, vírus, ktorý spôsobil tento špecifický variant improvizácie, akoby pri bližšom pohľade predsa len prichádzal z pevniny – presnejšie z Viedne.

Tony Oxley referuje: „Keď som sa spolu s Derekom Baileym a Gavinom Bryarsom v prvej polovici šesťdesiatych rokov vzdáľoval od amerického jazzu, vplývala na nás veľmi silno napríklad hudba Antona Weberna. Komplexnosť dojmov pri počúvaní Webernových diel nás fascinovala ešte viac ako Schönbergova hudba.“¹ Derek Bailey potvrdzuje katalytické pôsobenie pointilistickej hudby Antona Weberna pri genéze toho improvizáčného jazyka, ktorý Brötzmann vnímal ako „britskú chorobu“: „Odhliadnuc od bezprostredného vplyvu hudobníkov, s ktorými

¹ Noglik (1983), s. 477.

som hral, základy môjho improvizačného jazyka sa vyvinuli zo záujmu o hudbu Schönbergovho preddodekafonického, ‚voľne‘ atonálneho obdobia, o neskoré Webernove diela a niektoré rané skladby elektronickej hudby.“² Evan Parker sekunduje: „Predtým som puristicky skúšal vystačiť si bez repetícií. To malo určite tiež čosi spoločné s vplyvom Antona Weberna.“³ A aj bubeník John Stevens, zakladateľ súboru Spontaneous Music Ensemble (SME), dáva odklon britských improvizátorov od lineárnych vzťahov a vytvorenie skratkovitého spôsobu hry do súvislosti s vplyvom Webernovej hudby: „Pracoval som nelineárnym spôsobom. Pokúšal som sa k tomu doviest skupinu tým, že som sa na okamih stiahol, aby som počul všetky nástroje hudobného kontextu namiesto lineárneho rozvíjania improvizácie. To znamenalo, že jednotlivec nerozvíjal nijaké individuálne línie. Medzi prvou a druhou platňou bol dôležitý vývoj [...], ktorý súvisel so snahou vyvíjať sa od melódie smerom k abstraktnej interakcii, viac sa orientovať na vplyv Weberna.“⁴

Webern a voľne improvizovaná hudba⁵ – to je príbeh recepcie, ktorý je nemenej bohatý na vzťahy a dôsledky ako webernovské nadšenie seriálnych skladateľov päťdesiatych rokov (a, aby sme urobili zadosť historickej dôslednosti, vonkoncom neobmedzený len na Veľkú Britániu: aj improvizátori ako americký trubkár Bill Dixon a nemecký trombonista/violončelista Günter Christmann, nie náhodou outsider na scéne raného nemeckého free jazzu, ovplyvnenej modelom *powerplay*, sa odvolávali na vzor Schönbergovho žiaka, ktorý zomrel roku 1945).

Čo z Webernovej hudby urobilo taký trvalý dojem na britských improvizátorov (a ich nebritských, rovnako zmýšľajúcich kolegov)? Ak porovnáme historický vzor s jeho improvizátorskými následkami, môžeme vypátrať štyri aspekty, ktoré mohli byť zvlášť relevantné pre improvizátorov pri hľadaní alternatív k americkým paradigmám:

² Bailey, s. 107.

³ Noglik (1983), s. 23.

⁴ Turner, s. 30.

⁵ Na zvláštne postavenie Weberna v recepcii Novej hudby medzi improvizujúcimi hudobníkmi poukazuje už Noglik (Noglik [1990], s. 274).

- zjemnenie a extrémna individualizácia zvukovej farby, akú nájdeme napríklad vo Weberových *Šiestich bagatelách pre sláčikové kvarteto op. 9*,
- extrémne zredukované jazyka a s tým prichádzajúca
- záväznosť každého zvukového prvku, protipól k virtuóznej ekvilibristike moderného jazzu (Günter Christmann: „Aj ja chcem vydávať len nevyhnutné tóny, pokiaľ som toho schopný. Do tej miery je pre mňa skúsenosť s Weberovou hudbou nesmierne šťastnou náhodou.“)⁶
- disociácia „zvukovej reči“ na zvukovú textúru, neorientovaný „zvukový priestor“, toto zodpovedá priorite bytia v okamihu, vyslovenej Johnom Stevensom (tendencia, ktorú, rovnako ako vyhrtenú špecifickosť zvukovej farby, vyjadrujú Weberove aforistické kusy z voľne atonálneho obdobia).

Hoci zárodok „anglickej choroby“ možno diagnostikovať vo Viedni a tak vytvoriť protipól k nemeckému free jazzu (jazzu v emfatickom zmysle, ako transformujúcemu sa pokračovaniu afro-americkej expresívnosti), nemali by sme si nevšimnúť, že aj britskí improvizátori ešte pozorne načúvali, čo to stvárajú Mladí divosi z New Yorku. Ibaže načúvali zrejme iným spôsobom. Z perspektívy Evana Parkera: „Keď som sa pridružil k SME, hrali sa skladby, ktoré sa prevažne podobali kusom od Ornetta Colemana, Georgea Russella alebo Erica Dolphyho. Pre všetko, čo sa hralo, jestvovali jednoznačné predobrazy. Potom sa SME scvrklo na duo, pozostávajúce z Johna a mňa, a medzičasom sme už improvizovali voľne. Nieкто by mohol povedať: škoda, lebo tá druhá hudba sa vyvíjala veľmi pekne. To je skutočne pravda, a ani som proti nej nič nemal. Neskúšal som argumentovať proti tomuto názoru; usiloval som sa skrátka rozvíjať tie momenty, ktoré sa z mojej perspektívy objavili na niektorých platniach, napr. platni dua Don Pullen a Milford Graves, momenty z hudby súboru Albert Ayler Trio so Sunnym Murrayom a Garym Peacockom, momenty na nahrávkach Roswella Ruddsa. V duchu som izoloval fragmenty materiálu od väčšieho kontextu a myslel

⁶ Noglik (1983), s. 299.

som si: keby *toto* mohol byť ten kontext, keby sme mohli vyjsť z *tohto*... Presne to som chcel. Nechcel som hrať improvizácie, ktoré by boli variáciou jednej témy, ale jednoducho hrať, byť v okamihu. A táto myšlienka vyústila do spoločného hrania s Johnom.⁷ Presnejšie povedané, kým Peter Brötzmann počul v Albert Ayler Triu v prvom rade dramatické trúbenie (*honks*), jačavé zvukové pásy, tak Evan Parker si určite všímal pletacie ihlice Sunnyho Murraysa a tie momenty, v ktorých sa Aylerovo jačanie upokojilo až na tiché vzdychy.

Avšak ani v inom ohľade nemôžeme redukovat' „anglickú chorobu“ na európske impulzy, ale musíme ju chápať ako pokračovanie amerických výskumov. Slovník britskej *improvised music* totiž vznikol z prevažnej časti z hľadania odpovede na kardinálnu otázku, ako môžu spolu hrať saxofón a bicie nástroje – teda ako by spolu mohli hrať ináč, než ukazuje vplyvný historický vzor dua Johna Coltrana a Elvina Jonesa, ktorý túto otázku pre mnohých hudobníkov a poslucháčov definitívne zodpovedal. Za poznanie, že boli možné aj iné, rovnako presvedčivé odpovede, však v neposlednom rade vďačíme vytrvalej prieskumnej práci Johna Stevensa a jeho saxofónovým dialógovým partnerom Evanovi Parkerovi a Trevorovi Wattsovi.

Až roku 1995 boli zverejnené nahrávky z augusta 1967, ktoré zo spätného pohľadu môžeme považovať za prvé jednoznačné doklady o „anglickej chorobe“: CD *Summer 1967*, ktoré obsahuje nielen prvé nahrávky Evana Parkera, ale umožňuje nám vypočúť si prvýkrát aj ranú, len deväť mesiacov jestvujúcu dvojčlennú podobu Spontaneous Music Ensemble, o ktorej rozprával Parker. Kým na začiatku toho roka mal súbor SME ešte podobu septeta (Kenny Wheeler, trúbka; Paul Rutherford, trombón; Trevor Watts a Evan Parker, saxofóny; Derek Bailey, gitara; Barry Guy, kontrabas a John Stevens, bicie nástroje), tak do leta sa skupina zúžila na duo Parker-Stevens. V neposlednom rade preto, lebo Stevens trval na novej forme „nelineárnej“ improvizácie, o ktorej bola reč v uvedenom citáte; bola to neústupnosť, ktorá zjavne narazila na istý odpor ostatných členov SME. Keď dnes, po troch desaťročiach,

⁷ Rozhovor s Evanom Parkerom, 7. jún 1998.

počívame tieto prvé záznamy dvojčlenného súboru SME a porovnáme ich s duetami Parkera a Stevensa alebo s reinkarnáciami SME zo začiatku deväťdesiatych rokov, rokov pred Stevensovou smrťou, sú rovnako pozoruhodné dve veci. Na jednej strane je to jasnosť a konzistentnosť vtedy nového jazyka už v prvých nahrávkach, na strane druhej obrovské obohatenie a zjemnenie jeho syntaxe počas týchto rokov – proces diferenciacie, kvôli ktorému rozšírené výčitky, že voľne improvizovaná hudba vraj dnes len znovu prežíva kliše z šesťdesiatych rokov, vyznievajú nemiestne. Analýza priebehu „anglickej choroby“ sa tak ukazuje zároveň ako úvaha o tom, čo môže v improvizovanej hudbe znamenať „rast“ a „pokrok“.

Načrtnime teda stručne niekoľko stupňov tohto hudobného procesu rastu, aby sme svoje tvrdenia niečím podložili.

SME, august 1967: John Stevens/Evan Parker

Nezáleží na tom, ako sa postavíme k tomuto prvému saxofónovo-biciemu vyjadreniu idey SME: sila negácie, dôslednosť zrieknutia sa je v každom prípade imponujúca a jednomyseľná. Zrieknutia sa lineárneho rozvíjania – pretože hudba je do veľkej miery „atomistická“, aby sme použili terminológiu Evana Parkera –, zrieknutia sa pulzu a metra, zrieknutia sa onej súdržnosti, dynamickosti a dramatickosti tejto nástrojovej kombinácie, ako ju brilantne predviedli Coltrane a Jones. Hudba Stevensa a Parkera je totiž vždy úsporná a transparentná, oplýva stále rovnakým pokojom a pohybuje sa v dynamickom rozpätí od pianissima po mezzoforte, aj to len v krajnom prípade. Redukovaná je nielen inštrumentácia, ale aj slovník: Stevens používa malú, vysoko „naladenú“ súpravu bicích nástrojov s hračkárskym malým bubnom, malý bubon z Ďalekého Východu namiesto zvyčajných tom-tomov a niekoľko činelov so svetlým zvukom. V dlhých úsekoch je jeho hra redukovaná na polaritu malý bubon – činel, pričom sa vyhýba obvyklým vzorcom hry na bicích nástrojoch. Parker sa zase obmedzuje na normálny, farebne konštantný a tiež dynamicky nuansovaný tón bez vibrata, ktorý je vario-

vaný pomocou registra a tónovej dĺžky. Popri jednotlivých tónoch a fragmentárnych behoch sa pokúša konštruovať aj krátke „melódie“. Sú to frázy so širokou intervalovou skladbou, pri ktorých si pomyslíme skôr na Webera než na Coltrana. Miestami skúša reagovať na Stevensove vírivé zahustenia sériami extrémne rýchlych staccatových sledov. Hudba je rovnako statická ako nehierarchická; bez deľby úloh na sólistu a sprievod, je to hudba vychádzajúca z ducha kolektívneho hlasu, *group voice* (Nick Couldry).

SME 1973: John Stevens/Trevor Watts

Na počiatku roka 1968 sa cesty Parkera a Stevensa rozišli a do roku 1976 tvorilo duo Trevor Watts – John Stevens jadro všetkých zostáv SME. *Face to Face*, zaznamenané v novembri a decembri 1973, je jedinou nahrávkou tejto dvojčlennej zostavy. Aj keď je Trevor Watts pokladaný za príznačne lineárneho hráča a Colemanovho nasledovníka – Ekkehard Jost ho charakterizuje ako „speváka“ v porovnaní so „zvukovým výskumníkom“ Evanom Parkerom⁸ –, jeho hra je tu ešte dôslednejšie atomistická ako Parkerova na nahrávke *Summer 1967*. Syntax dua možno označiť ako ďalšie destilovanie a prečisťovanie reči, nastolenej roku 1967, ktorá je očistená od každého zvyšku melodického tvarovania, redukovaná na spoločné tkanie textúry, mikroskopicky variovannej, no predsa nerozčlenenej na spôsob veľkej formy. Ako vysvetľuje John Stevens v sprievodnom komentári k *Face to Face*: „Tvárou v tvár [*Face to Face*] treba chápať doslovne. Keď Trevor a ja hráme, sedíme tak, že bubny a saxofón sú zhruba v rovnakej výške. Sedíme otočení k sebe a vzájomne si nahrávame, čo hudbe umožňuje, aby sa diala kdesi v strede. Toto je navonok veľmi zreteľný proces. Pokúšame sa náš sluch celkom otvoriť hre toho druhého a našu vlastnú hru potlačiť do úzadia, okrem momentov, ktoré druhému hráčovi umožňujú tento proces sledovať – najvyššou prioritou je optimálne pocity toho druhého. Obaja hráči

⁸ Jost, s. 286.

pracujú zároveň na tej istej veci. V tejto fáze si nevedomujeme spoločný zvuk oboch hráčov. Keď sa nám podarí celkom počuť toho druhého a zároveň (skoro nevedomky) hrať tak, aby z toho mal ošoh, môžeme sa sústrediť na celkový zvuk dua. Až doteraz sme nechali fungovať našu vlastnú, osobnú hru nevedomým spôsobom. Odteraz začíname spolu prirodzeným spôsobom komunikovať a dávame pritom pozor na skupinový pocit, ktorý sme medzi sebou vybudovali. Naším cieľom je voľná improvizácia a takáto príprava nám pomáha nadobudnúť koncentráciu, potrebnú pre dosiahnutie najlepších výsledkov. Vlastný proces, ktorý je tu približne opísaný, trvá možno len zopár sekúnd, ale týchto pár sekúnd je dôležitých, aby sme vyšli zo seba a dali sa vtiahnuť do samotnej hudby.“

SME 1981: John Stevens/Roger Smith/Nigel Coombes

Po dvojčlenných podobách s Parkerom (1967/68) a Wattsom (1968–1976) existoval súbor SME až do skorých deväťdesiatych rokov v podstate v podobe tria: formácia Nigel Coombes (husle)/Roger Smith (gitara)/John Stevens. Samotná inštrumentácia podmieňuje dve veci: nezosilnená akustická gitara Rogera Smitha zakotvuje základnú hlasitosť skupiny v pianovom rozsahu. Suchý strunový zvuk gitary a husľového pizzicata často spôsobuje, že Smith a Coombes znejú ako perkusionisti, hrajúci na jediných hyper-bicích nástrojoch. Takouto tichou, „suchou“ perkusívnou textúrou sa začína aj triová improvizácia *Reciprocal*, zaznamenaná roku 1981 na koncerte v Notre-Dame Hall v Londýne. Coombes sa spočiatku obmedzuje na brnkanie a Stevens kladie pri svojej akcii dôraz na tlmené kovové zvuky zatvorenej, metličkami udieranej hi-hatky a pridusených činelov. Tempo vzájomne do seba zapadajúcich činností je dovedna vyššie ako pri predchádzajúcich podobách SME a zosilňuje ilúziu mnohorukého hyper-perkusionistu. Coombesov prechod na hru arco po niekoľkých minútach prináša so sebou markantnú zmenu charakteru hry: vzniká dualizmus medzi výrazne melodickou hrou a perkusívnymi textúrami, vedúci (v zreteľnom kontraste

k nedramatickému začiatku) k emfatickým gradáciám, pri ktorých husle nasadzujú expresívne línie s neskororomantickými alúziami. Takéto klimatické gestá sa, pravdaže, vyskytujú predovšetkým pri interakcii huslí a bicích nástrojov: dynamika akustickej gitary je príliš obmedzená na to, aby mohla prevziať vedúcu úlohu. Posledné minúty vytvárajú tretiu, opäť jasne odlišnú hernú situáciu: držanými husľovými dvojhmatmi iniciuje Coombes plošnú hru, na čo nadväzuje Stevens so svojimi činelovými tremolami, pričom zároveň vnáša do hry tónovú kontinuitu svojej trúbky. Najvytrvalejšia zo všetkých konštelácií SME sa tak ukazuje hudobne mnohostrannejšia ako jej predchodcovia, integráciou tradičnej melodiky a typicky jazzovými stupňovanými zahusteniami istotne aj menej „puristická“, menej „čisto anglická“, pokiaľ ide o chápanie hry.

John Stevens/Evan Parker 1993: Corner to Corner

Corner to Corner, tretia a posledná nahrávka dua Stevensa a Parkera – po *Summer 1967* a *The Longest Night* z roku 1976 – ukazuje celé bohatstvo interaktívnych možností, ktoré sa zrodili už dvadsaťšesť rokov predtým, hoci vtedy ešte neboli rozvinuté. Z askézy, z negácie nelineárneho gesta vyrástol bohatý, ba prekypujúci zvukový kozmos, a to bez nejakého odvolávania sa na tradičné jazzové hodnoty, ale výlučne z vlastnej dynamiky „anglickej choroby“. Zvlášť v slovníku Evana Parkera sa ukazujú plody dlhej, tvrdošijnej práce na vlastnom výraze: namiesto monochromatickosti takmer nevariovaného normálneho saxofónového tónu zažívame teraz bohatú paletu nuansí medzi čistým šumom – lahodne plynúcim alebo perkusívne artikulovaným – a mnohonásobne modulovaným tónom. K drastickému rozšíreniu rozsahu do altissimového nástrojového registra sa pridáva veľký repertoár viac alebo menej „akordicky“ alebo „hlukovo“ pôsobiacich viaczvukov. Z ostýchavých nábehov na rýchle staccatové reťazce sa stala vybrúsená „obojsmerná“ artikulačná technika, ktorá Parkerovi umožňuje produkovať jasno a rovnomerne znejúce tónové sledy v najrýchlejšom tempe. Takisto živá je mikrody-

namika Parkerovho tvarovania, pre ktorú sú typické krátke figúry s prudko sa vzťahujúcou (a rovnako rýchlo poľavujúcou) „explozívnu“ dynamikou. K takýmto obohateniam a diferenciaciám „atomistickej“ stránky Parkerovho slovníka pristupuje nová forma lineárnosti, ktorá nepripomína ani „webernovské“ melódie z roku 1967, ani nejakú podobu zdedenej jazzovej melodiky: rozvinutým cirkulárnym dýchaním a nezávislými pohybmi oboch rúk, kombinovanými so striedaním nasadenia a prúdenia vzduchu, generuje Parker pestro sa trblietajúce nekonečné *patterns*, v ktorých môžeme počuť rôzne vrstvy imaginárnej polyfónie a polyrytmiky, analogicky k tzv. *inherent patterns* v hudbe pre východoafrický nástroj amadinda. Táto texturálna hra, založená na variačnom opakovaní modelov, je zároveň výrazom zmeneného vzťahu k prostriedku repetície – a istým odklonom od webernovského redukcionizmu, čo potvrdil Parker už v roku 1980: „Bez repetitívnych momentov je [...] ťažké skonštruovať improvizáčnu metódu. Pri Webernovi ide predsa len o celkom krátke kusy. Pracovať patrične komprimujúco pri improvizácii prináša so sebou problém vlastnej štylizácie; okrem toho je pri tom aj poriadne ťažké sprostredkovať emocionálne prúdenie.“⁹ Oproti tomu Stevens svoju paletu zvukových farieb a textúr nerozšíril v porovnateľnom rozsahu; jednako spontánne disponovanie fonémami jeho slovníka sa stalo očividne plynulejším, pričom pričlenením trúbky má možnosť presunúť interakciu z hlukovej na tónovo konkrétnu rovinu. Razantnou mikrodynamikou Parkerovej hry, prudkým striedaním hlukov a tónov, tichého a hlasného, čírym tempom artikulácie získava spoločná hra saxofónu a bicích nástrojov interaktívnu súdržnosť, ktorá bola roku 1967 ešte v nedohľadne. Evanovi Parkerovi sa podarilo modifikovať jeho inštrument na dychový bicí nástroj a tak sa stal znejúcou skutočnosťou ideál: aby duo hralo „ako jeden“. Vďaka Parkerovým novým formám kontinua sa spoločnému hraniu otvárajú aj nové podoby vrstvenej hry – v Parkerovej terminológii *laminar playing* – ktoré už nemajú nič spoločné so simultánnosťou linky dychového nástroja a figúry bicích nástrojov. Hudba britskej školy už istotne nie je taká „suchá“

⁹ Noglik (1983), s. 23.

a „neemocionálna“, ako azda kedysi pôsobila, a keď chceme stoj čo stoj hovoriť o „pokroku“ v improvizovanej hudbe, tak duo Stevens-Parker ponúka osvedčený materiál na pozorovanie.

SME 1994: John Stevens/Roger Smith/John Butcher

Počas posledných rokov Stevensovho života zaujal saxofonista John Butcher v SME miesto Nigela Coombesa. CD s názvom *A New Distance*, ktoré obsahuje snímky z roku Stevensovej smrti, ukazuje dve veci: kontinuitu Stevensovej „nelineárnej“ estetiky a jej schopnosť meniť sa v detailoch. Neprestajná prítomnosť Smithovej nezosilnenej gitary s nylonovými strunami aj naďalej uzemňuje dynamiku v tichých až najtichších oblastiach a jeho mnohostranná „hluková“ technika (v spojení s vysoko diferencovanými perkusívnymi saxofónovými technikami Johna Butchera) opäť potvrdzuje dojem, že SME je vlastne súborom perkusíí – alebo priáním zrealizovať ideál *jedného* hráča na bicích nástrojoch s nadľudským počtom končatín.

Tak ako v nahrávkach dua s Parkerom z roku 1993, aj tu prevláda dojem, že hudba sa oproti snímkam z konca šesťdesiatych a začiatku sedemdesiatych rokov zrýchlila; no zrýchlila sa nielen v premenlivej interakcii, ale aj v striedaní rôznych textúr, čo teraz celkom umožňuje tvorbu kontrastujúcich úsekov v prúde improvizácií. Namiesto „večných momentov“ záznamov dua z rokov 1967 a 1973 sa teraz stretávame s formálnou dramaturgiou rozličných zvukových pasáží. Výstižným príkladom je *A Certain Elegance*, šiesta nahrávka na spomínanom albume. Čisto hukové zvukové atómy na začiatku sa zahusťujú po zhruba 50 sekundách vírením na bicích nástrojoch a saxofónovým frulatom do hukových plôch. V 1. min. a 37. s. sa prvý jasný saxofónový tón – ktorý sa nápadne stretáva s jasným gitarovým tónom – postará o zreteľnú cezúru. Z tónu sa stanú malé behy, na ktoré odpovedajú bicie nástroje prízvukmi a sériami impulzov – dochádza k rytmickej konkretizácii a zahusteniu, čo sa v 2. min. a 45. s. opäť pointilisticky rozvláknuje. V 3. min. a 15. s. nachádzame ďalší jasný predel: hlboké saxofónové trilky, tónové repe-

tície gitary a prekrývajúci pulz hi-hatky (zhruba v pomere temp 1:3) vytvárajú „pokojnú plochu“¹⁰, ktorá je počas ďalšej minúty variovaná až do konca improvizácie transformáciami trilkov na jasnú alebo kmitaním jazyka zdrsnenú tónovú zádrž, dynamickým stúpaním a zrýchľovaním pulzu, nepravidelnými prízvukmi činelov. Skrátka, nie je to hudba, ktorá by bola akosi „mimo času“, ale vytvarovaná skladba s konkrétnou, hoci spontánnou dramaturgiou, so zavŕšeným procesom, ktorý zahŕňa do katalógu „povolených“ tvorivých prostriedkov opäť aj opakovanie a pulzáciu bez toho, aby tým hudba čo i len v náznačku získala retrospektívny alebo konvenčný ráz. Aj tu platí, že z logiky zrieknutia sa vyvinulo nové bohatstvo.

Butcher/Durrant/Russell 1992

Pozorovanie ďalšej ukážky britskej improvizovanej hudby má naznačiť, že zistený vývoj sa neobmedzuje len na súbory, v ktorých účinkoval John Stevens. „Nelineárna“ estetika raného SME, myšlienka vzájomne sa dopĺňajúcej hry bez prejavov akéhokoľvek ega mala veľký vplyv za hranicami SME, aj za hranicami Veľkej Británie. Trio saxofonistu a bývalého člena SME Johna Butchera s gitaristom Johnom Russellom a huslistom Philom Durrantom je zreteľným dokladom o pokračovaní estetiky SME. Už samotné obsadenie – s nezosilnenou akustickou gitarou a husľami – vyvoláva asociácie na epochu SME v zostave Coombes / Smith / Stevens a dôsledne nesólistická, na kolektívnu textúru orientovaná hra spôsobom *group voice* vypovedá o infekcii vírom „anglickej choroby“.

Ešte zreteľnejšie ako v spomínanej „skladbe“ posledného SME sa pri tomto triu ukazujú nové, formálno-konštruktívne tendencie v hudbe, ktorá bola spočiatku tak rigorózne amorfná. Príklad: trojminútová improvizácia *Sound Bite*. Člení sa na tri oddelené úseky:

- (a) Začiatok sa drží „atomistickej“ hoketovej techniky v rýchlom slede jednotlivých impulzov. Po 35 sekundách zostáva už len sám John Butcher a zakončuje úsek *rallentandom* tónovej repetície.

¹⁰ Používam tu pojmoslovný aparát, navrhovaný Dietrichom J. Nollom na charakterizáciu improvizovaných zvukových plôch (pozri Noll, s. 104–108).

(b) V 42. s. gitara tremolom iniciuje nepretržitú, modulovanú zvukovú plochu – jasný kontrast k pointilizmu na začiatku. Butcher odpovedá rytmicky modulovaným znejúcim tónom, ktorý prejde do drsného viaczvuku. Durrant prispieva držanými dvojzvukmi. Toto kontinuum sa pozvoľna rozpadá znovu na čiastkové udalosti, až kým sa dosiahne statická pokojná plocha: k držaným tónom huslí a tenorového saxofónu hrá Russell repetície dvoj- až trojtónových *patternov*.

(c) Opäť je to Russell, ktorý iniciuje zmenu: nezvučné gitarové arpeggio (2 min. 8 s.) otvára pohybujúcu sa, „riedku“ textúru, ku ktorej Butcher prispieva perkusívnymi *slap-tongue* tónmi a Durrant krátkymi glissandami, ako aj osamotenými tónmi. V 2. min. a 37. s. gitara pravidelnými opakovaniami definuje pulz, ktorý najskôr preberá saxofón, načo začne vzdorovať gitarovému pulzu v podobe oscilujúceho viaczvuku svojím vlastným rytmom. Husle reagujú repetíciami, pravdaže, menej konštantnými. Gitara zakončí opakovaciu hru a keď Butcher prestane, Russell a Durrant uzatvárajú dielo klasickým improvizátorským finále: pozvoľným preriedovaním *al niente*. „Symfónia v troch častiach“ sa končí, trvá presne tri minúty.

Týchto síce len zopár, ale zato presvedčivých príkladov by malo stačiť na zdôraznenie continuity a sebatransformujúcej sily hráčskej praxe, ktorú na svet priviedli John Stevens a Evan Parker. „Anglická choroba“ je nezničiteľná. Dnes vôbec nepôsobí len v duových a triových formáciách, ale pretrvala aj ako nosná syntax väčších súborov, čo dokazujú nahrávky Chris Burn's Ensemble (ktorého členmi sú Butcher, Russell a Durrant) alebo King Übü Örchesterü, založeného Wolfgangom Fuchsom (v ktorom účinkuje aj Günter Christmann). V priebehu rokov „choroba“ trvalo a plošne pozmenila aj domnelo „teutonickú“ nemeckú improvizovanú hudbu, o čom svedčí hudba Wiesbadener Improvisations Ensemble (WIE?!), hra hamburských improvizátorov Wolfganga Ritthoffa a Birgit Ulherrovej alebo estetika mladých berlínskych improvizátorov Burkharda Beinsa, Martina Renkela či Axela Dörnera. A protilátka nie je vo výhľade.

4. ZVUK A PÍSMO.

HUDOBNÁ VEDA A NENOTOVANÁ SÚČASNÁ HUDBA

Štyri anekdoty

1. Roku 1961 uverejnil americký skladateľ, dirigent a hudobný bádateľ Gunther Schuller zbierku svojich transkripcií skladieb pioniera free jazzu Ornetta Colemana.¹ Medzi týmito dielami sa nachádza aj *Una Muy Bonita*, tanečná, latinskoamericky inšpirovaná melódia. Rytmika ostinatovej kontrabasovej figúry na začiatku Schullera očividne zmiatla, takže zapísal to, čo sa dá bez ťažkostí znázorniť v 4/4 takte s niekoľkými prízvukmi na ľahkej dobe ako komplexné zložené 15/8 metrum, pričom v predsluve svojho vydania poukázal na „vynachádzavé metrické relácie“ v *Una Muy Bonita*. Schullerova notová interpretácia hudby, predtým dokumentovanej len prostredníctvom záznamu na platni, mala veľa napodobňovateľov, no očividne nikto z nich si nedal tú námahu, aby preveril schullerovský notový záznam podľa znejúcej skutočnosti Colemanovej nahrávky. Anglický muzikológ Roger T. Dean si, prirodzene, všimol rozdiel medzi zvukom a písmom. Nevyvodil však z toho pochopiteľný záver, že ide o chybu prepisu. Ba čo viac, vo svojej knihe *New Structures in Jazz and Improvised Music since 1960* píše, že 15/8 úsek témy zrejme Coleman a jeho spoluhráči hrali spôsobom rubato, pretože jazzový hudobník v tom čase nebol ešte dostatočne spriaznený

¹ *A Collection of the Compositions of Ornette Coleman*. MJQ Music, New York 1961.

s komplexnejšími metrami.² Dodatočná notačná fixácia hudby sa tak nakoniec obracia proti svojmu pôvodcovi, ktorému sa vyčíta, že svoju hudbu hral „nesprávne“, teda nie tak, „ako je notovaná“. Pri máť oka pred uchom sa opäť potvrdzuje.

2. Britský trombonista Paul Rutherford bol raz prehnane chválený za svoju interpretáciu sólovej skladby Luciana Beria *Sequenza V*. Takú vydarenú interpretáciu tohto diela, vraví nadšený poslucháč, vraj ešte nepočul. Rutherford medzitým úprimne priznal, že potom, ako zahral prvé tóny skladby podľa nôt, iba voľne improvizoval. Ako by to posudzoval entuziastický poslucháč, keby mal pred očami partitúru?
3. Keď sa pred niekoľkými rokmi rozchýrilo, že taliansky skladateľ Giacinto Scelsi väčšinu svojich diel nezapísal sám, ale že dal vlastné improvizácie, zachytené na zvukovom páse, prepisovať svojim asistentom, vyvolalo to pozoruhodný publicistický ohlas. V tejto deba-te sa pravdaže nehovorilo ani tak o špecifických kvalitách Scelsiho hudby, ako skôr o škandále, že Scelsi svoje partitúry osobne nezapísal – celkom tak, akoby Scelsi svojich poslucháčov podviedol, akoby jeho improvizovaná hudba, prepísaná inými, nemala takú hodnotu ako kompozícia. Improvizácia predávaná ako dielo: švindeľ. Vieri Tosatti, jeden zo Scelsiho transkripčných pomocníkov, potom aj zvestoval: „Giacinto Scelsi – c'est moi!“. Len ten, kto píše, sa môže nazývať pôvodcom.
4. Pred nejakým časom sa zdržiaval americký huslista, improvizátor, skladateľ Malcolm Goldstein v Prahe. S členmi jedného tamojšieho súboru Novej hudby diskutoval Goldstein o možnosti naštudovať v rámci tvorivej dielne niektoré jeho skladby, ktorých text pozostával, ako to pri Goldsteinovi často býva, iba z úspornej grafickej

² Dean, s. 22n.

notácie a niekoľkých verbálnych pokynov: bola to teda štruktúrovaná improvizácia. Hudobníkov to zaujalo, avšak vedúci súboru zostal skeptický. „Ale ako kontrolujete hudbu?“ spýtal sa Goldsteina. „Ó, to je pojem, o ktorom som nerozmyšľal“, pomyslel si Goldstein a odpovedal: „Nekontrolujem ju. Ukážem vám, čo je v rámci parametrov hudby možné, a potom vám dôverujem.“ Riaditeľ súboru sa na Goldsteina pozrel, akoby bol pomätený. Goldstein to neskôr komentoval: „Pozoruhodný moment, konfrontácia dvoch svetov, kolízia hodnotových systémov.“ Tvorivá dielňa sa neuskutočnila. Hudba, pri ktorej jednoznačný zápis neručí za istý zvukový výsledok, vyzerá nedôveryhodne.

Štyri zdanlivo nesúvisiace anekdoty a marginálie pod povrchom spája to, že vyjadrujú problémy zápisu, poukazujú na problematický vzťah voľnej hudby a fixovaného textu. Formulujú hlbokú skepsu, akú zástancovia západnej kultúry písma, či už hudobníci alebo hudobní vedci, ešte stále pociťujú voči hudbe, ktorá sa vyhyba pohodlnému analytickému prístupu prostredníctvom písma, celkom tak, akoby sme pozorovali západnú súčasnú hudbu (a len ju tu mám na muške) v rámci veľavravnej dichotómie, ako ju nájdeme ešte aj v novšom pohľade na mimoeurópske hudobné kultúry – „kultúry bez písma verzus vysoké kultúry“.³

V dvoch tematických blokoch by som chcel poukázať na problémy, ktoré ešte stále má hudobná veda, orientovaná na tradičnú analýzu diel, s hudbou, ktorá alebo úplne rezignuje na notáciu – ako napríklad free jazz či takzvaná „neidiomatická“ improvizovaná hudba – alebo rozpúšťa jednoznačnosť tradičného vzťahu písma a zvuku v neprehľadnej mnohoznačnosti – ako napríklad konceptuálne diela Cagea, fluxové partitúry LaMonte Younga, Georgea Maciunasa a ďalších, alebo skladby s hracími pravidlami Christiana Wolffa.

³ Podľa *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* (Hans Oesch: *Außereuropäische Musik* [2. časť]). Carl Dahlhaus (Hg.): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, zv. 9, Laaber 1987, s. 255.

Notácia, zvuk a intencia

Netreba obširne zdôvodňovať, že znakový systém nie je neutrálny nástroj, ale povahou svojich prvkov, ich hodnotami, hierarchiou a diferencovaním vypovedá aj o svetonázore toho, ktorý tieto znaky používa. Tradičná notácia západnej hudby je, ako je známe, vhodná pre diatonické intervalové štruktúry s chromatickými modifikáciami, do určitej miery diferencovateľnými, ale je pomerne bezradná, pokiaľ ide o presný opis a odstupňovanie zvukovej farby a dynamiky. Táto fundamentálna slabosť sa vynorila najneskôr vtedy, keď zástancovia seriálnych estetík skúšali presunúť z periférie do centra kompozičného záujmu predtým vedľajšie parametre timbru a hlasitosti: notácia sa ukázala ako nevhodná, ba až kontraproduktívna. Ako priam neschopná sa ukázala naozaj až pri aktuálnych hudobných formách, ktoré, slovami frankfurtského skladateľa Heinera Goebbelsa, „fungujú s novými skladateľskými kvalifikáciami a kritériami: už dávno nezáleží len na harmonickej, rytmickej a melodickej diferenciacii, ale napríklad aj na mixovaní, zvuku malého bubna, odstupe hlasu od mikrofónu, voľbe dozvuku a mnohom inom“.⁴ Pri takýchto hudobných parametroch konvenčná notácia zlyháva a tu sa ani dôsledne vôbec nepoužíva. Hudobná veda však z toho zjavne vyvodzuje záver, že hudba, pri ktorej nie je bežná notácia, nie je ani vážnym predmetom seriózneho analytického záujmu, ale nanajvýš témou hudobno-sociologických skúmaní: je to teda síce „fenomén“, ale skôr spoločenský ako prirodzene hudobný. „Počuť možno len to, čo sa dá zapísať“ – takto by sme mohli aforisticky obkolesiť slepú škvvrnu hudobnej vedy, ktorá rastie tak rapídne ako ozónová diera a medzitým podľa Heinera Goebbelsa ignoruje „celé inštrumentálne dejiny“, ktoré boli napísané nástrojmi ako saxofón alebo elektrická gitara „počas posledných päťdesiatich rokov“⁵. Goebbelsa by sme mohli opraviť: práveže nie „napísané“, ale vytvorené, vytvorené hudobníkmi, ako sú saxofonisti Sidney Bechet, Coleman Hawkins, Charlie Parker, Ornette Coleman

⁴ Goebbels, s. 112.

⁵ Goebbels, s. 109.

a Albert Ayler, alebo gitaristi triedy Jimiho Hendrixa, Freda Fritha či Hansa Reichela. Tieto „inštrumentálne dejiny“ rozhodne posunuli sémantiku hudobného diskurzu smerom k povahe samotného zvuku – teda k rozmeru, ktorý je notačne zvyčajnými prostriedkami ťažko dostupný a ktorý sa preto v hudobnovedných analýzach príčasto marginalizuje, prípadne celkom ignoruje. Konkrétne: kto zredukuje hudobné rozdiely medzi dvoma swingovými saxofonistami Colemanom Hawkinsom a Lesterom Youngom iba na notované a dokázateľné difereencie intervalovej stavby, tomu unikne ako významový nosič to, čo týchto hudobníkov robilo tak nesmierne vplyvnými: ich *sound*. Vibrato Sidneyho Becheta, jemný, bohato modulovaný tón Bena Webstera, suchý klavírny úder Theloniousa Monka, zavýjanie spätnej väzby Jimiho Hendrixa „hovoria“ takisto veľa ako téma niektorej Beethovenovej symfónie. Toto posunutie hudobných zmyslových rovín však nevzala na vedomie ani hudobná veda, ba dokonca ani jazzové bádanie, ktoré sa príčasto uspokojuje ešte len s analýzou motivickej práce a hrubých rytmických štruktúr.

Západné notové písmo je však predovšetkým komunikačný systém, vychádzajúci z nepísanej dohody, že hudba je štruktúrou samostatných tónových bodov, teda že je rozložiteľná na jednotlivé prvky s konkrétnymi intervalovými, rytmickými a dynamickými mocenstvami. Tam, kde je táto dohoda vypovedaná, kde sa hudba chápe ako zvukové kontinuum namiesto matérie zloženej zo zvukových atómov, tam sa dostáva notový zápis do problémov – a s ním aj kultúra analýzy, ktorá stavia iba na ňom.

„Musíte uniknúť od nôt k tónom,“ tak formuloval saxofonista Albert Ayler v šesťdesiatych rokoch svoje krédo oslobodeného zvukového prúdu. Predsa však vo vedeckej literatúre o jasse pravidelne nachádzame notové príklady relatívne atypických pasáží, v ktorých Aylerova hra spočíva na tradícii motivickej variácie, takže ju možno prinajmenšom v náznakoch skrotiť písmom. Nemôže tu prekvapiť, že iné druhy hudby, ktoré pokusom o zápis zvyčajnými prostriedkami plne a nadobro vzdorujú – napríklad hlukové, kontinuálne zvukové pásy, aké tká britský improvizátorský súbor AMM –, zostávajú hudobnovedným diskurzom cel-

kom nedotknuté, hoci tento súbor jestvuje viac ako tri desaťročia, pričom nadmieru vplyvne zasiahol až do subkultúr populárnej hudby.

Tradičnej hudobnej notácii je vlastný aj predpoklad, ktorý sa tak stal – zväčša bezdôvodne – analytickým reflexom hudobnej vedy viazanej na notový zápis: predpoklad, že to, čo je znázorniteľné notovým písmom, je *a priori* aj produktom skladateľskej imaginácie, čo má vedome a formotvorne neprestajne na očiach celok, celkovú štruktúru, formu. Stotožnenie notácie a intencie mieri, prirodzene, opäť do prázdna. Vysvetľuje to, prečo hudobní vedci zlyhávajú, keď sa pokúšajú so zvyčajným analytickým inštrumentárom dostať na telo hudbe improvizujúco komponujúceho hudobníka ako Morton Feldman, a vysvetľuje aj hnev písmovercov nad údajným podvodom Giacinta Scelsiho. Pretože keď nemôžeme veriť ani písmu, tak potom komu?

Forma

Pojem hudobnej formy ako aktu kompozičnej stavby *a priori* zostáva fetišom hudobnej vedy aj viac ako štyri desaťročia po Cageovom indeterministickom rozklade. Inak totiž nemožno vysvetliť fakt, že hudbu, ktorá neguje istotu dobre uváženej alebo prinajmenšom formovými konvenciami zaistenej kostry, hudobná veda ignoruje, prípadne ju pozoruje s neskrývanou skepsou. Tam, kde dokonca aj notované produkty cageovskej neurčitosti považujú skôr za filozofické modely než za hudobnú skutočnosť, kde sa skladby s hracími pravidlami od Christiana Wolffa chápu prinajlepšom ako hudobno-sociologické hry na pieskovisku alebo pedagogické etudy, musí hudba, ktorá sa vzdáva notačnej záväznosti aj étosu formotvornej imaginácie, buď vypadnúť z kánonu toho, čo je hudobne relevantné, alebo, a to sotva môže byť lákavou alternatívou, sa zredukujú na to, čo má so západnou „hudbou diel“ spoločné. „Ako skomponované“, resp. „ako z nôt!“. To je tá najvyššia pochvala, ktorej sa môže nenotovaná hudba z tejto strážnej veže dočkať, náramne pochybná, predsa však zdôrazňujúca spoločné namiesto odlišného, neredukovateľného, čo vytvára špecifickú kvalitu tejto inej hudby.

„Umenie improvizácie“, hovorí britský perkusionista Eddie Prévost, spoluzakladateľ už spomínaného súboru AMM, „spočíva v schopnosti tvoriť hudbu bez danej formy, bez očakávania, s tvorbou ako jediným cieľom. Takýto hudobník nemyslí na žatvu, keď orie.“⁶ Takáto rezignácia na formu a dielo, ktorá radikálne skoncovala s tradovanými samozrejmosťami hudobného konania, priviedla Prévosta k tomu, že o hudobníkoch, ktorí pracujú s touto premisou, hovoril ako o „metahudobníkoch“. „Metahudbe,“ postuluje Prévost, „môže ísť len o bytie. Logika následnosti zvukov, ktoré sa v metahudbe produkujú, nemá zmysel konštrukcie alebo formy. Samozrejme, môže jestvovať forma, ktorá z toho vyplynie a ktorú vnímame len dodatočne. Ale vzniká ako dôsledok aktivity, nie je jej podnetom.“⁷

Takáto forma *a posteriori* sa príliš skoro ocitla zoči-voči výčitkám ľubovoľnosti, svojvôle. Vyčítala sa jej však predovšetkým pominuteľnosť a jednorazovosť. Trvanie na zápise súvisí v neposlednom rade s tým, že zápis zaručuje opakovateľnosť. Len to, čo je opakovateľné, zaručuje, podľa nevyslovenej ideológie v pozadí, hudobnú závažnosť. Keď je forma len dôsledkom, nie podnetom hudobného konania, tak neexistujú ideály, podľa naplnenia alebo nenaplnenia ktorých by sme mohli hudobné konanie posudzovať, a kritériá hudobnej kompetencie, pokiaľ ide o kompozíciu i improvizáciu, strácajú pôdu pod nohami. Udivuje nás potom, že si Carl Dahlhaus dokáže predstaviť hudobne relevantnú improvizáciu len pod záštitou záväzných pravidiel? „V každom prípade [improvizácia] potrebuje nejakú oporu: použiteľné melodické obraty, nosný bas, harmonickú schému, ktorú parafrázuje, alebo tému na rozvíjanie. Ak takáto podpera chýba, nastáva nebezpečenstvo, že sa zvrhne na amorfný hukot.“⁸

„Hukot“ bez formy: azda nič nevyvoláva v hudobnej vede väčšie obavy než rozchod s tradičným pojmom formy, ako to polemicky formuloval Derek Bailey, pionier voľne improvizovanej hudby v Európe:

⁶ Prévost, s. 65.

⁷ Prévost, s. 149.

⁸ Carl Dahlhaus: *Komposition und Improvisation*, in: *Musica* 5/1973, s. 225–228, tu 228.

„Negatívna kritika voľne improvizovanej hudby v Európe mieri vždy a znovu na tie isté dva alebo tri body a jasným favoritom medzi nimi je ‚bezformovosť‘. Nemožno sa tomu čudovať, keďže hodnotiace kritériá hudobnej skladby, každej hudobnej skladby, obyčajne pochádzajú z postojov a predsudkov, ktoré zdedili pápeži európskej vážnej hudby. Nikto sa nedrží konceptu formy ako množiny ideálnych proporcií, transcendujúcich štýl a dejiny s takou húževnatosťou, ako propagandisti komponovanej hudby. [...] Mýty, básne, politické výroky, antické rituály, maľby, matematické systémy: zdá sa, akoby bolo nutné prevziať prevládajúcu šablónu, aby sme hudbu zachránili pred jej endemickou bezformovosťou.“⁹ A Bailey dopĺňa: „Neexistuje nijaký technický dôvod, prečo by improvizátor, najmä improvizátor sólistický, nemal robiť to isté. Väčšina hudobných foriem je jednoduchá, ak nechceme povedať primitívna. Ale vo všeobecnosti improvizátori nepoužívajú veľa z kostier, ktoré sú k dispozícii. Zdá sa, akoby uprednostňovali bezformovosť. Presnejšie povedané, uprednostňujú to, keď hudba sama diktuje vlastnú formu.“¹⁰ Pohnútku tohto zrieknutia sa formuloval Cornelius Cardew, serialista, ktorý (dočasne) konvertoval na improvizátora: „Z určitej perspektívy je improvizácia najvyššou formou hudobnej aktivity, pretože spočíva na tom, že akceptujeme onú osudovú slabinu, ktorá je zároveň jej podstatnou a najkrajšou charakteristikou: jej pominuteľnosť.“¹¹ Tento efemérny charakter nenotovanej hudby sa však aj tak v rukách zástancov písomnej hudobnej kultúry stáva kliatbou. Tam, kde je „bytie tak a nie inak“ hudby premisou serióznej diskusie, stáva sa pominuteľné ľubovoľným, teda irelevantným. Aby sme ešte raz citovali Eddieho Prévosta: „Myšlienka nechať hudbu hrať samu seba je v západnej hudbe anatómiou, pretože sugeruje primitivizmus. Sugeruje to nekontrolovateľné individuálne a sociálne ľudské správanie, ktoré naše sociálne kódy odmietajú.“¹² Ukazuje sa, že hudba takto vylúčená z analytickej a inter-

⁹ Bailey, s. 111.

¹⁰ Tamtiež.

¹¹ Cardew, s. xx.

¹² Prévost, s. 127.

pretačnej kultúry, to musí mať ťažké presadiť sa v hudobnom živote, kde podstatnou oporou je práve takáto tradícia písomného komentára, čo naznačuje začarovaný kruh, v mechanizme ktorého sa nenotovaná hudba rýchlo ocitá. Len na okraj možno poznamenať, že výčitka ľubovôle má potom ešte za následok to, že bytostne odlišné druhy notačne jednoznačne nefixovanej hudby – či už je to cageovská *indeterminacy*, kontrolovaná aleatorika alebo improvizácia – bývajú nediferencovane stotožňované.

Nedostatočná pripravenosť alebo nedostatočná kompetencia hudobnej vedy vyrovnáť sa s prehodnotením vzťahu zvuku a formy, aká sa prejavuje tiež (ale vôbec nie výlučne) v odrodách nenotovanej hudby súčasnosti, má dvojaké možné dôsledky: jednak to, čo Eddie Prévost nazýva „estetickým nedorozumením“ (*aesthetic mismatch*)¹³, teda komentovanie istej hudby pod estetickými premisami, ktoré sa vytvorili v kontexte celkom inej zvukovej kultúry, jednak mlčanie, čo je azda ešte trpkéjšie. Tu by sme mohli oprávnene namietať: môže to hádam byť ináč? Môžeme žiadať od analytickej tradície, aby sa zriekla svojich estetických premís, svojho metodického inštrumentára? A nevyprovokovala toto nedorozumenie sama nenotovaná hudba tým, že vyhlásila boj estetike diela a tradičnú analýzu diela vyhlasovala za nekompetentnú? To je iste pravda. Lenže: ak si chce hudobná veda zachovať svoj nárok byť oprávnená analyticky komentovať a kriticky reflektovať „tú“ hudbu, bolo by len primerané, keby sa zmenené predpoklady hudobnej produkcie stali podnetom na premýšľanie o nových modeloch rozboru novej, inej hudby. Takéto náznaky, zatiaľ ešte ojedinelé a fragmentárne, treba vytvoriť a líčil by som to príliš tmavých farbách, keby som nepoukázal aj na takéto rozptýlené svetlé body – na základe troch aspektov, ktoré som tematizoval vo svojich vývodoch.

1. So zmeneným významom zvukov – od vedľajšieho k podstatnému a od staticko-bodového k dynamicko-textúrovému – sa pokúsil už roku 1970 vyrovnáť Helmut Lachenmann, keď sa v článku nazva-

¹³ Prévost, s. 73.

nom *Zvukové typy Novej hudby*¹⁴ vydal hľadať novú systematiku, ktorá si všíma zvuk ako tvarovaný priebeh; prostredníctvom kategórií ako „kadenciový zvuk“, „fluktuálny zvuk“, „textúrový zvuk“ alebo „štruktúrový zvuk“ skúma rôzne stupne a možnosti tvorby zvuku. Z celkom inej perspektívy a na základe celkom iných zvukových fenoménov, no s celkom porovnateľným úmyslom, načrtnol hudobný vedec Dietrich Noll roku 1977 vo svojej dizertácii *K Improvizácii v nemeckom free jasse* typológiu zvukových textúr, ktorá operuje termínmi ako „súvislá plocha“, „disociatívna plocha“, „pokojná plocha“, „plná plocha“, pričom navyše ponúkol návrh časovej teórie voľne improvizovanej hudby, rozlišujúci „reprodukčný“ zmysel opakovania v komponovanej hudbe od „retenčného“ v improvizovanej hudbe, tvoriaceho jej špecifický charakter *hic et nunc*. Oba prístupy, Lachenmannov ako aj Nollov, zostali zatiaľ, žiaľ a príznačne, nepovšimnuté.

2. Keď hráči voľne improvizovanej hudby zotrávajú pri absolútnom „prítomnostnom“ charaktere svojej praxe, pri jej nenasmerovanej procesualite a efemernej povahe, zhodnú sa azda s väčšinou hudobných vedcov v tom, že kategórie a metódy analýzy, napasovanej na intencionálne a fixované diela, nefungujú. Áno, veľa hudobníkov ešte legitimizuje ignoranciu hudobnej vedy tým, že vyzdvihuje neanalyzovateľnosť svojho konania. Britský perkusionista Eddie Prévost vo svojej nedávno vydannej knihe s príznačným názvom *No Sound Is Innocent (Nijaký zvuk nie je nevinný)* medzitým ukázal, že z praxe a z vlastného obrazu improvizujúcich hudobníkov o sebe je celkom možné skonštruovať hermeneutický model, ktorý by zohľadňoval špecifiká tejto hudobnej tvorby. „Heuristika“ a „dialóg“ sú ústrednými kategóriami prévostovského modelu: heuristika ako *ars inveniendi* jednotlivého improvizátora, ktorý hľadá nový zvuk a ovláda svoju produkciu a transformáciu, dialóg ako „interaktívne médium, v ktorom sa testujú výsledky heuristiky“: teda heuristika ako sub-

¹⁴ V zbierke spisov *Musik als existentielle Erfahrung* (pozri zoznam literatúry).

jektívny, dostredivý moment improvizácie a dialóg ako jeho inter-subjektívny, odstredivý protipól, improvizácia ako dynamická, dialektická interakcia oboch momentov, ako „heuristický dialóg“ alebo „dialogická heuristika“, v závislosti od perspektívy. Tento model nie je len elegantne abstraktný, ale ponúka aj konkrétne analytické perspektívy: sólistická improvizácia, medzičasom už častý a najlepšie zdokumentovaný fenomén, ponúka možnosť študovať heuristický proces, prácu odhaľovania a tvarovania materiálu, kryštalizácie individuálnych zvukových dialektov takmer v čistej podobe, a potom na základe analýzy takýchto individuálnych subsystémov bude možné analyzovať aj dialogické štruktúry.

3. Keď hudobný vedec konštatuje, že jeho estetický a metodický inštrumentár pri určitej hudbe už nefunguje, malo by to byť podnetom na to, aby vyvinul nový, špecifický pojmový a metodický arzenál. A keď ide o hudbu, ktorá je tu a dnes praktizovaná živými ľuďmi, nič nie je bližšie, ako „kvázietnologický“ prístup. Pôsobivý príklad ponúkol nedávno, zrejme nie náhodou, práve etnomuzikológ. Americký hudobný vedec, ale tiež nadšený amatérsky jazzový trubkár, Paul F. Berliner, ktorý sa stal známym vďaka svojej vynikajúcej štúdii hudby pre nástroj mbira zo Zimbabwe, sa vždy čudoval rozdielu medzi premisami jazzovej improvizácie, ktoré uvádzali učebnice a historické knihy o jaze, a obrazom samotných hudobníkov o sebe. Tak, ako dnešný etnomuzikológ sa nepokúša aplikovať vopred pripravené pojmoslovie západnej hudby diel na celkom inú prax, ale účasťou na fungovaní cudzej kultúry sa snaží pochopiť, akými pojmami hovoria jej hudobníci o svojom konaní, ako sprostredkujú hudobnú kompetenciu, podľa akých estetických kritérií ju posudzujú, tak aj Berliner sa rozhodol podobným spôsobom prebádať „kmeň“ jazzových hudobníkov. Berliner študoval u známych jazzových hudobníkov a viedol obsérne rozhovory s viac ako päťdesiatimi predstaviteľmi newyorskej scény o ich chápaní improvizácie a z troch tisícov strán prepisov vydestiloval pletivo pojmov, modelov, hodnôt – akýsi vlastný obraz štruktúr myslenia

a konania hudobnej subkultúry. To je nepochybne náročné. Predsa sa mi však zdá, že v takejto analýze vlastného obrazu praktikov ne-notovanej hudby leží kľúč k ostrému obrazu tejto hudby s jasnými kontúrami, aký by sme mohli očakávať od hudobnej vedy.

5. MIMO PARTITÚRY. HUDOBNÝ ZÁPIS, IMPROVIZÁCIA A DIGITÁLNA ELEKTRONIKA

Vzhľadom na kvantitu dnešnej produkcie notovanej hudby sa zdá odvážne hovoriť o kríze hudobného zápisu. Rovnica, podľa ktorej sa skladateľ rovná písucemu, platí v Novej hudbe nesporne tak, ako vždy predtým, napriek všetkým útokom na *res facta* definitívnej partitúry v šesťdesiatych rokoch. Predsa však sme dnes svedkami erózie autority partitúry, ktorá z dvoch strán podryva postavenie notového písma ako samotného určujúceho média signifikantnej pokročilej hudobnej produkcie a ktorá môže byť náznakom zmeny paradigmy v súčasnej hudbe. Jednou z týchto subverzívnych síl je súčasná, opätovne posilnená kultúra improvizácie, druhou prax nezapísanej hudobnej práce v „elektromagnetickom poli“ (Vilém Flusser), ktorá sa s masovým rozšírením digitálnej elektroniky už dlhšiu dobu neobmedzuje len na sväté grály veľkých elektronických štúdií, ale ktorá sa stala aj tvorivou domácou prácou, vykonávanou v obývačkách, pivniciach a spálňach. Obe praktiky, improvizácia i digitálna, sú útokom na monopolné nároky hudobného zápisu a medzi obidvoma existujú skryté korešpondencie, ktoré však nepoukazujú len na krízu, ale aj na nové perspektívy hudobnej tvorby a tým môžu inšpirovať skladateľa (a improvizátora!) na novú definíciu svojej úlohy v hudobnom procese.

Späť k folklórnemu modu

„Obidva posledné inovatívne posuny uplynulých 10 rokov,“ ako bilancoval frankfurtský skladateľ Heiner Goebbels už roku 1989, „sa neudiali v Novej hudbe, ale v jednom prípade v disko hudbe [...], v druhom v experimentálnej [...] subkultúre. Myslím na punkové skupiny a geniálnych diletantov zo začiatku 80. rokov, špeciálne na improvizátorov takzvanej scény *noise artu* predovšetkým z New Yorku.“¹ Rozhodujúci aspekt tejto inovatívnej dynamiky spočíva, tvrdí Goebbels, v „bezkonkurenčnej vynachádzavosti“, ktorou od šesťdesiatych rokov predovšetkým improvizujúci gitaristi a saxofonisti nanovo definovali slovník svojich nástrojov, pričom túto novú definíciu notovaná nová hudba ani len približne nespacovala. Goebbels to kriticky hodnotí takto: „Tieto nástroje [gitara a saxofón] a ich party sa ešte stále posudzujú a koncipujú z hľadiska akademickej nástrojovej techniky a úplná fyzická (*körperlich*) história, ktorú na oboch nástrojoch hudobníci napísali za posledných päťdesiat rokov, sa v komplikovane vymyslených a poslušne rozvedených hlasoch ani len neobjavuje.“² Ako by sa aj mohla? Komplexnosť hracích techník, ktoré vyvinuli hudobníci ako Albert Ayler, Anthony Braxton, Evan Parker, John Butcher, Jimi Hendrix, Derek Bailey, Hans Reichel a Fred Frith, sa vysmieva notačnej fixácii, pokiaľ sa nechceme vydať do sterilného terénu hyperkomplexnosti dosahovanej od písacieho stola a odstrániť hráčov záplavou enigmatických symbolov. Uniformita notového zápisu (z pragmatického hľadiska žiaduca) sa bez toho môže ťažko vyrovnáť s reálne existujúcou pluralitou individuálnych zvukových jazykov. Pretože, ako tvrdí americký improvizátor a samplingový umelec Bob Ostertag, „celá snaha vyvinúť štandardizovaný slovník rozšírených techník priamo odporuje zvláštnostiam, poháňajúcim vpred vývoj, ktorý sa teraz skladatelia usilujú zachytiť“.³

¹ Goebbels, s. 109.

² Tamtiež.

³ Sprievodný text k CD *Verbatim*.

Skrátka, „úplná fyzická história“ inštrumentálnej hudby posledných päťdesiatich rokov sa nedá „napísať“, opísať na notovom papieri. Znamená to, že skladateľ sa už porúčal, že musí konečne uvoľniť pole tvorivým inštrumentalistom (a vokalistom)? Niektorí improvizátori to tak vidia, pritom nie bez škodoradosti namierenej na stáročia trvajúcu hypertrofiu európskeho skladateľského ega a namyslenosť nových skladateľov vo vzťahu k improvizáčnej praxi, ktorá je podľa klasického predsudku len ventilom nereflektovaných afektov.

Tento optimizmus z novej vitality improvizovanej hudby je pritom legitimizovaný nielen anarchickým bohatstvom *zvukového materiálu* súčasných improvizátorov. Nemenej rozhodujúce pre novú závažnosť improvizácie sú nové modely muzikantskej interakcie, ako ich vyvinuli, lepšie povedané vy-hrali formácie rangu britského improvizáčného kolektívu AMM, tria londýnskeho saxofonistu Evana Parkera, Spontaneous Music Ensemble Johna Stevensa, tria klaviristu Alexandra von Schlippenbacha alebo King Übü Orchesterü s medzinárodným obsadením – modely také presvedčivé a s takou štýlotvornou silou, že nad týmito súbormi sa vôbec nevynára otázka nutnosti notovaných štruktúr. Oprávnené pochybnosti o zmysle takéhoto udomácnenia anarchickej tvorivosti v ríši notovaných istôt živia najmä mnohonásobné (rovnako pre skladateľov, ako aj improvizátorov) neuspokojivé výsledky rôznych stratégií, snažiacich sa predsa len integrovať novú improvizáciu do notovaných diel s pravidlami.

V takejto *Nadbytočnosti funkcie skladateľa* (aby sme citovali názov práce Mathiasa Spahlingera – *Ver(über)flüssigung der Funktion des Komponisten*)⁴ sa manifestuje návrat hudobnej praxe k zdanlivo prekonanej metóde. Podľa britského teoretika popu Chrisea Cutlera⁵ dejiny európskej hudby utvárali „tri podoby pamäti, tri médiá, tri mody produkcie“: po prvé „biologická pamäť“, ako bola artikulovaná v kolektívne praktizovanom a ústne tradovanom „folkloristickom“ mode muzicírovania, po druhé „písomná pamäť“, čo je synonymum modu klasickej alebo ume-

⁴ Pozri zoznam literatúry.

⁵ Cutler, s. 30.

leckej hudby, a po tretie elektronická pamäť dnešnej hudby, produkovanej v štúdiu a širšej zvukovými nosičmi a médiami. Renesancia improvizácie by mohla byť podľa toho interpretovaná ako regresia, nostalgický návrat k praxi, ktorá bola negovaná zavedením písma – ako sa však ešte ukáže, veci nie sú také jednoduché.

Komponovanie v „elektromagnetickom poli“: štyri postrehy

Ak zavedenie hudobného písma znamenalo negáciu folkloristického modu, tak elektronický zvukový záznam je negáciou negácie: je to atak na autoritu písma a s tým, ako to opísal Chris Cutler, ohrozenie základov paradigmy umeleckej hudby. Tak ako pri trojitom kroku hegelovskej dialektiky, na treťom stupni sa však aj tu rušia prvky oboch anititekických pozícií, pretože nová hudobná prax, ktorá zo zvukového záznamu spravila svoje médium, spája fixáciu notového písma s primátom počúvania tak, ako je to vlastné folkloristickému modu. Elektronická pamäť má záväznosť a precíznosť, ktorú heterofónia kolektívneho spomínania v orálnej tradícii nepozná, a predsa je kompozičná práca s elektroakusticky zaznamenaným materiálom ovplyvnená onou bezprostredne akustickou empiriou, aká sa takmer stratila v dominantnej vizuálnej empirii, ku ktorej viedlo „spísomnenie“ komponovania.

To, čo bolo principiálne možné, aj keď len so značnou námahou, už s ranými formami elektronickej pamäte – emancipácia technického média od holého nosiča akustických dát až k nástroju skladateľskej imaginácie, kreatívne prispôsobenie, ktoré môžu paradigmaticky predstavovať práce Johna Cagea s gramofónmi a rádiami od roku 1939, ako aj platňové a magnetofónové montáže Pierra Schaeffera a Pierra Henryho –, sa pri dnešnej demokratizácii digitálnych hudobných pamätí stáva populárnou praxou. Fragmentácia a rekombinácia hudobnej informácie si potom od používateľa platne, magnetofónového pásu alebo rozhlasového prijímača vyžadujú značnú vynachádzavosť a vytrvalosť, takže editovanie „klikaním myšou“ je jednou zo základných operácií onej digitálnej praxe, ktorú filozof a mediálny teoretik Vilém Flusser

opísal ako „písanie v elektromagnetickom poli“, ako „písanie bez papiera“. ⁶

„Píšucemu už nejde o to, vyrobiť do seba uzavretú, hotovú, ‚dokonalú‘ novú informáciu, ale usiluje sa už jestvujúce informácie nanovo štruktúrovať a obohatiť ich zvukmi tak, že sa s tým ostatní môžu ďalej tvorivo hrať“⁷ – toľko Flusser o novej digitálnej praxi, ktorá generuje nielen novú metodológiu, ale aj novú estetiku, stavajúcu sa diametrálne proti starej kultúre písma s jej ideálom fixovaného majstrovského diela. „Pri písaní bez podkladov už nejde o to, vyhotoviť do seba uzavreté, ‚dokonalé‘ informácie (diela), ale o to, popustiť uzdu svojej kreativity v dialógu s ostatnými. Cieľom už nie je čosi vyrobiť, ale uvoľniť miesto samotnému gestu vyrábania.“⁸ Pomocou štyroch príkladov chcem v náznakoch ukázať, ako sa „gesto vyrábania“ v súčasnosti artikuluje v hudobnej práci v „elektromagnetickom poli“ samplera a digitálneho editovacieho programu.

(a) Keď Vilém Flusser hovorí o tom, že typický ideálny pisateľ v elektromagnetickom poli sa už *per se* nesnaží generovať hotové nové informácie, ale namiesto toho ho zaujíma nové štruktúrovanie už jestvujúcich informácií, tak akusticky extrémnym prípadom tohto re-kreatívneho – kritici by možno povedali parazitujúceho – postoja by mohlo byť akustické recyklovanie, ktoré kanadský skladateľ John Oswald vybavil zradnou ochrannou značkou *plunderphonics*. Oswald nevytvára ani jeden tón svojich skladieb sám. Pracuje s *electroquotes* (aby sme sa pridržali jeho rovnako vtipnej ako výstižnej terminológie), s elektronickými citátmi, alebo *plunderphones*, ktoré definuje ako „rozpoznateľné akustické citáty“.⁹ Kompozícia sa tak stáva rekombináciou – novým utváraním hudobného zmyslu z dôverne známych prvkov, kritickým rekontextualizovaním zná-

⁶ Flusser (1995).

⁷ Flusser (1995), s. 62.

⁸ Flusser (1995), s. 63.

⁹ Igma, s. 4.

mych zvukových prvkov. Oswald provokatívne predvádza takúto „tvorivú konzumáciu“ hudby (ako to pomenoval Chris Cutler v eseji o fenoméne *plunderphonics*)¹⁰ vo svojej skladbe *7th* (1988) novým usporiadaním prvkov zo 7. *symfónie* Ludwiga van Beethovena – je to záhadný atak a jeho vzorom môže byť virtuálna 10. Beethovenova symfónia, ktorú zhotovil pionier *musique concrète* Pierre Henry už roku 1979 zo stavebných kameňov tradovaných deviatich symfónií.

- (b) Ak estetika *plunderphonics* žije z rozoznateľnosti pôvodu prvkov, ktoré sú tu krížom-krážom rozptýlené a nanovo zaranžované v elektromagnetickom kaleidoskope, tak britský *sound artist* John Wall, pri všetkej podobnosti digitálnych postupov, ide konceptuálne predsa len odlišnou cestou. Obsiahly zoznam poskytovateľov elektronických výpožičiek, ktorých zvuky rekombinoval na svojom CD *Alterstill* (1995), siaha od Johna Dowlanda po Giacinta Scelsiho, od Theloniousa Monka po Johna Zorna, od This Heat až po Einstürzende Neubauten. Wallovi v jeho hudbe z hudby však vôbec nejde o hudbu o hudbe, teda o metahudbu, ktorá by kolážovito komentovala všeobecne známe slovíčka hudobnej kultúry. Hudobná intertextualita Johna Walla práve nestavia na efekte rozpoznania, ale zachováva anonymitu svojich prameňov. John Wall komponuje so zaznamenanými zvukmi tak, ako iní skladatelia narábajú s tónmi nástrojov. Jeho cieľom nie je fragmentácia, ale syntéza nových hudobných súvislostí z jestvujúcich prvkov. Sampler pritom umožňuje precizovanie zvukovej imaginácie, ktorá zostáva odopretá aj tomu najkomplexnejšiemu notovému písmu: Wall nekomponuje len so zvukom altového saxofónu, ale so špecifickým zvukom Anthonyho Braxtona prevzatým z konkrétneho záznamu. Nepoužíva zvuky bicích nástrojov, ale *konkrétny* zvuk bicích nástrojov Joeyho Barona z CD *Naked City*. Tak na *Alterstill* počujeme nielen anonymizujúcu re-kompozíciu jestvujúcich hudieb, ale aj virtuálny orchester hudobníkov, ktorí spolu mimo počítača v tejto zostave nikdy nehrali.

¹⁰ Cutler, s. 163.

- (c) Prvky, ktoré vo svojich improvizovaných sólových predstaveniach používa newyorský samplingový umelec David Shea, sú oproti tomu jasne rozpoznateľné a izolovateľné. Shea sa však nehrá, tak ako spomínaný John Oswald, s fragmentmi *jedného* hudobného objektu, ale žongluje s polyfóniou prameňov. Práve z juxtapozície, vrstvenia a prekryvania historicky, geograficky a funkčne nekompatibilných hudieb vzniká špecifické napätie hudby Davida Sheu; ide o interkultúrnu metapolyfóniu hudby v mediálnom veku. Samozrejme, pri takejto heterogénnosti kombinovaného materiálu treba pojem „formy“ reflektovať nanovo, a je príznačné, že David Shea sa pri svojom estetickom uvažovaní neodvoláva na formálne koncepty notovanej hudby, ale na techniky iného mediálneho umenia: na techniky filmu.¹¹
- (d) Zatiaľ čo tu nemáme ďaleko ku kritickej námietke proti samopašne kolážovej supermarketovej estetike, bezstarostne vykliešťujúcej všetky kultúrne vyvinuté zmyslové vzťahy, kalifornský skladateľ Bob Ostertag sa svojím využívaním samplera uberá presne opačnou cestou. „Viac-menej som sa vyhýbal samplingu ako privlastňovaniu si cudzej hudby,“ tvrdí Ostertag. „Ludia, ktorí takto pracujú, uplatňujú väčšinou takúto estetiku: niečo nájdú a potom úplne zmenia kontext, priradia to k niečomu inému, vedľa čoho by sme si to nikdy nevedeli predstaviť, a tým zmenia význam prvotného nálezu. Často z toho býva paródia. Ja sa oproti tomu pokúšam o presný opak: zoberiem zvukový materiál, ponechám ho v jeho pôvodnom kontexte, ale akusticky tento kontext zväčším tak, že obklopí poslucháča a všetko ostatné akoby pohltí. Nesnažím sa teda dať nejakému momentu nový význam, ale za pomoci hudobných prostriedkov vypreparovať jestvujúci význam.“¹² Jedným z najznámejších príkla-

¹¹ „Veľa mojich projektov vychádza z filmov.[...] Preniesol som niektoré filmové štruktúry do hudby a vytvoril som tak pravé zvukové filmy.“ (Kampmann, s. 33). V rozhovore Shea ďalej špeciálne spomína filmové techniky Jeana-Luca Godarda, ktorého *Alpha-ville* inšpiroval aj jednu z nahrávok na Sheovom CD s názvom *i*.

¹² Pozri KAPITOLA 21.

dov tejto skladateľskej praxe, pri ktorej sa zo samplera stáva akustický mikroskop, je Ostertagovo *Sooner or Later* (1991), medzičasom už klasická skladba svojho žánru: štyridsaťminútová samplerová symfónia zo zvukového záznamu trvajúceho presne 44 sekúnd, ktorý bol nahraný v El Salvadore v osemdesiatych rokoch a v ktorom počujeme žiaľom a revolučným pátosom naplnený hlas chlapca, práve pochovávaného svojho otca, zastreleného národnou gardou – vrátane zvukov rýľa.

Digitalizovaný folklór

Ako by teraz bolo možné nájsť skryté súvislosti regenerovanej improvizácie a emancipovanej digitálnej elektroniky, ktoré by, ako som uviedol na začiatku, zároveň z dvoch strán spochybnili autoritu notového zápisu ako privilegovaného nositeľa hudobnej inovácie? Utažené spojenie pred-písomného „folkloristického“ a po-písomného elektronického modu sa stane hmatateľnejším, keď vezmeme do úvahy formálne dôsledky zavedenia (notového) písma. Mediálno-teoretické reflexie Viléma Flussera sa pri tom ukazujú znovu ako mimoriadne inšpiratívne. Flusser vo svojom texte *Preč od papiera* píše: „Keď píšeme na papier, tvorivý text vytvára riadky, smerujúce k bodke. Je ‚diskurzívny‘.“¹³ A tento diskurzívny, teleologický, finálny charakter (treba v tejto súvislosti doplniť, že na ňom lipne tak notový zápis, ako aj „alfanumerický kód“) spôsobí, ako ďalej píše Flusser, „že text, napísaný na papieri, sa bude javiť ako do seba uzavreté ‚dielo‘ [...]. A to najmä vtedy, keď malo byť úmyslom pisateľa vyhnúť sa uzavretosti.“¹⁴ No pred-písomný, folkloristický, improvizátorský modus nepozná toto nutkanie na uzavretosť, na konečné rozhodnutie, pozná ho práve tak málo ako po-papierové „písanie do elektromagnetického poľa“, ktoré sa podľa Flussera emancipovalo

¹³ Flusser (1995), s. 60.

¹⁴ Flusser (1995), s. 61.

od diskurzívnych tlakov a „prerušilo súvislosť medzi myslením a hovorením. Nová elita myslí v číslach, vo formách, vo farbách, v tónoch, ale čím ďalej tým menej v slovách. Pravidlá ich myslenia sú matematické, chromatické, hudobné, ale čím ďalej tým menej ‚logické‘. Je to čím ďalej tým menej diskurzívne a čím ďalej tým viac syntetické, štrukturálne myslenie.“¹⁵ Nie je teda náhoda, že tak nové umenie improvizácie, ako aj mediálna hudba, montovaná v počítačovom procesore, sa stavajú kriticky k myšlienke uzavretej formy, definitívneho diela a namiesto toho sa prikláňajú k logike okamihu, (predbežnej, vždy revidovateľnej) verzii, realizácii (ako jednej z mnohých možností). Útok na pojem diela, ktorý mohol byť v šesťdesiatych rokoch ešte s námahou odrazený, dostáva s renesanciou improvizácie a genézou digitálnej mediálnej hudby novú dynamiku.

Druhé poukázanie na spojitosť folkloristického a technologického, elektronického modu hudby ponúka Chris Cutler vo svojej už viackrát citovanej eseji *Nevyhnutnosť a výber pri hudobných formách*. Pri diskusii o technickom zvukovom zázname ako o historicky najmladšom mode tvorby hudby Cutler totiž konštatuje, že zvukový záznam je „médiom, prostredníctvom ktorého je možné improvizáciu spojiť s kompozíciou, alebo dodatočným spracovaním premeniť na kompozíciu“.¹⁶ Inak povedané, mediálnym ukladáním do pamäte sa improvizácia nielen zbaňuje svojho efemérneho charakteru, ale vo svojej chronológii, svojej časovej dramaturgii sa ponúka slúžiť ako kompozičná dispozícia. Znovu tak oživa starý sen o kom-provizácii, syntéze improvizátorskej spontánnosti a konštruktívnej kontroly. Práca Boba Ostertaga so samplerom slúži aj tu ako osobitne výstižný príklad: „V posledných desaťročiach sme zažili príchod virtuózných hudobníkov, ktorých zručnosti sú viazané na značne osobné slovníky neortodoxných hracích techník, získaných vďaka častej improvizácii,“ diagnostikuje Ostertag, sám skúsený improvizátor, jednohlasne s Heinerom Goebbelsom,

¹⁵ Flusser (1995), s. 50.

¹⁶ Cutler, s. 39.

a dodáva: „Skladateľ teraz stojí pred hlavolamom, ako je možné pre takýchto hráčov písať.“¹⁷

Hádanka, ktorú si Ostertag pre seba vyriešil v skladbe *Say No More* (1993), keď poprosil troch spriatelенých hudobníkov – vokalistu Phila Mintonu, kontrabasistu Marka Dressera a bubeníka Joeyho Barona –, aby nezávisle od seba a bez akéhokoľvek dohovoru či predlohy zaznamenali svoje sólové improvizácie, a následne, po zostavení „inventára“ zvukov a textúr a po intuitívnych, empirických počítačových pokusoch s rôznymi strihmi a vrstveniami, z prvkov troch sól skonštruoval imaginárne trio, ktoré takto spolu nikdy nehralo a ani nikdy nemohlo hrať.

Say No More pritom tvorilo len začiatok série štyroch kusov, naplánovanej v stálej spolupráci s tromi inštrumentalistami, v ktorej sa improvizátorská spontaneita znovu odráža v digitálnom krivom zrkadle samplera: „Je to tak, akoby každý zo skupiny sedel pred zrkadlom svojej vlastnej hry – ibaže toto zrkadlo nie je rovné, ale zakrivené a v hre tak zdôrazňuje určité aspekty.“¹⁸

Komponovanie je pre improvizátorov ako práca so zakriveným zrkadlom: bez kreativity improvizátorov by obraz v zrkadle zostal prázdny, no skladateľ rozhoduje o jeho konečnej (alebo azda len dočasnej?) forme – je to syntéza spontánnosti a prítomnosti, ktorú umožňuje až sochárska zvuková práca v elektromagnetickom poli. „Keďže som komponoval priamo v audio-médiu a ako zdroj som použil improvizáciu hráčov,“ píše Ostertag v prílohe k nahrávke *Verbatim* (1996), tretej skladby tetralógie, začatej titulom *Say No More* (a medzičasom uzavretej), „mal som slobodu presne určovať, čo sa má kedy stať. Zároveň som však mohol mať istotu, že to, čo vytváram, sa z hľadiska štýlu hodí k rozšírenému slovníku každého z hráčov. Partitúra na papieri je len doplnkom k zvukovému pásu, ktorý som vyrábal, mohol som teda naznačiť veľmi špecifické udalosti a akcie s minimom notátorského úsilia. Konečne sa stiera hranica medzi improvizáciou a kompozíciou – je to úplne improvizované a pritom úplne skomponované.“ Paradoxnosť formulácie to

¹⁷ Sprievodný text k CD *Verbatim*.

¹⁸ Tamtiež.

osvetlila: staré kategórie už neúčinkujú, pretože sledujú zdedenú dichotómiu „nepísomného“ a „písomného“ muzicírovania, ktorá v Ostertagovom digitálnom svete stráca silu. (Prirodzene, s tým malým, ale významným obmedzením, že skladateľ ako redaktor improvizovanej zvukovej ponuky predsa len ťahá za dlhší koniec.)

Digitálne prepracovanie inštrumentálnej improvizácie pomenovalo jednu podstatnú, hoci vonkoncom nie jedinou možnosť kreatívnej syntézy folkloristického improvizáčného a technologického digitálneho modu. Je rovnako mysliteľné, že majster digitálnej rekonštrukcie sa rozpamätá na svoje vlastné schopnosti spontánneho muzicírovania, preto nepracuje s cudzím, ale s vlastným materiálom, improvizuje so zvukmi na počítači a produkty svojich akustických reťazových asociácií následne digitálne edituje, montuje, reviduje, rekontextualizuje – a možno nakoniec dokonca zapíše do nôt, ktoré tieto asociácie reprodukujú na obvyklých nástrojoch. Notový zápis je pritom konečným produktom, ale nie je pravým médiom hudobného objavu. Mohli by sme povedať, že ide o modernú formu kompozície v duchu fantazírovania pri klavíri, o formu, akú nám líči hamburský skladateľ Manfred Stahnke v komentári k svojmu triu *Harbor Town Love* (premiérovane roku 1994 na Donaueschingenských hudobných dňoch): „Moje trio je skladbou fiktívnej pouličnej hudby. Nie je skomponované, prinajmenšom nie vo zvyčajnom zmysle postupného zapisovania nôt na papier. *Harbor Town Love* som nahral do počítača na klaviatúre, potom som tomu dal čitateľnú podobu na monitore. Časti som analyzoval, posúval, zriedľoval, vrstvil nad seba, retušoval – možno tak, ako by mohol pracovať maliar, alebo ešte lepšie, ako dieťa, ktoré v pieskovisku stavia mesto.“¹⁹ Notovaná hudba Manfreda Stahnkeho *Harbor Town Love* je iná ako improvizácie súboru AMM, iná ako digitálne rekonštrukcie Boba Ostertaga, ale je to hudba, v ktorej notácia radikálne zmenila svoju funkciu, taká, v ktorej zápis už nie je médiom, ale len derivátom tvorivého procesu. Ako poznamenáva Stahnke v predslove, partitúra „*Harbor Town Love* nie je počítačovou sadzbou obvykle zapísaného notového textu, ale notografic-

¹⁹ Stahnke, s. 20.

kou podobizňou zahranej a potom na spôsob palimpsestu ,interpreto-
vanej‘ hudby. Znak a jeho implikácie už nie sú viac agensom textu (pa-
rametre intervalovej a časovej štruktúry). Tak fungovala európska hudba
od vynájdenia notového písma. Tu je však zahraná hudba podkladom
,počúvania-rozmýšľania‘.“ Praotcom počítačovej hudby sa asi ani ne-
snívало o tom, že raz bude počítač takto schopný navrátiť hudbe kú-
sok hravej nevinnosti, o ktorú ju okradlo písmo.

6. CESTIČKY K OCEÁNU SPONTÁNNOSTI: IMPROVIZÁCIA A VÝTVARNÉ UMENIE

„Mesto Torquay v anglickom grófstve Devon, približne v roku 1957. Chlapec, ktorý má školu už niekoľko rokov za sebou a ktorý rovnako dlho vykonáva neoblíbenú prácu v jednej tlačiarňi, spoznáva dielo maliara Jacksona Pollocka. [...] Chlapec, ktorý počul Johna Coltrana, cvičí trúbkové finesy a hľadá nové spôsoby hudobného výrazu, vstrebáva zhluky farby, explózie nefiguratívnych línií, škvŕn, machúľ, kvapiek a prichádza k záveru: „Tak by mala znieť hudba.“ Týmito slovami sa začína sprievodný text Paula Duttona k sólovému disku *A Doughnut in One Hand* od vokalistu Phila Mintona. Dynamický svet nového výtvarného umenia funguje ako katalyzátor, ako impulz na prekročenie konvencií jazzu: to, čo Phil Minton počul, keď prvýkrát videl napríklad *drip paintings* Jacksona Pollocka, takéto vízie oslobodenej, gestickej hudby mali aj iní improvizátori, ktorí boli v týchto rokoch otvorení pôsobeniu iných umení. Keith Rowe zo súboru AMM spomína na svoje začiatočnícke roky takto: „Keď sa človek zaoberal Marcelom Duchampom, Picassom a Cézannom, neskôr americkými abstraktnými expresionistami, myšlienkami, ktoré rozvinul Robert Rauschenberg, konceptmi Johna Cagea, potom mu táto rutina opakovaných chorusov v jaze pripadala taká statická a nudná, že sme chceli vytvoriť naše vlastné hudobné odpovede na to, čo sme cítili.“¹ Priepasť medzi nedogmatickou tvorivosťou, konceptuálnou inteligenciou výtvarného umenia a ochromujúcou rutinou hudby cítil aj študent umenia Peter Brötzmann: „Od Nam June

¹ Pozri KAPITOLA 4.

Paika som sa naučil, že v umení ide o to, nájsť si vlastný jazyk. Treba mať víziu a pokúšať sa k nej priblížiť tak blízko, ako je to len možné.“² Je teda viac než zaujímavé, že veľa z pionierov voľne improvizovanej hudby v Európe (popri Petrovi Brötzmannovi aj Tony Oxley, Jamie Muir, Han Bennink, Keith Rowe) bolo alebo je aktívnych ako výtvarní umelci – ide o tradíciu estetickej kongruencie výtvarného umenia a improvizácie, ktorá pôsobí až dodnes. (Uvážme len, ako veľmi sa prekrýva publikum nového umenia a poslucháčska obec aktuálnej improvizácie v porovnaní s väčšinou nevelkými záujmami špecifického jazzového publika.)

Pre zakladateľskú generáciu európskej *improvised music* boli výtvarné umenie, špeciálne to nové, divoké, gestické umenie z USA, a anarchická energia Fluxu bezpochyby ako nôž, ktorým mohla preťať putá hudobných konvencií. Išlo o oslobodenie od akademizmu a remeselného fetišizmu, vykazujúce prekvapivé analógie k emancipácii, ku ktorej dospeli niektorí americkí skladatelia v raných päťdesiatych rokoch. Earle Brown si spomína na motivácie, ktoré jeho a jeho kolegov – Johna Cagea, Mortona Feldmana – vzdialili od hudobného establishmentu: „Všetci traja máme spoločné to, že sme boli silne ovplyvnení inými umeniami. To je to, čo robilo našu hudbu takou odlišnou. Keď sme sa zoznámili, bola to výnimočná udalosť v našom živote. Každý z nás bol tak spojený s maľbou, sochárstvom, Jamesom Joyceom, literatúrou, lyrikou [...] – to nám dopomohlo k celkom prázdnej tabuli, na ktorej človek mohol začať robiť svoju prácu skoro úplne odznova.“³

Svet vizuálna však nepomohol len pri zotieraní tabule (tak, ako keď raz Robert Rauschenberg vygumoval originál kresby Willema de Kooninga, aby zdôraznil rozchod s otcovskou generáciou abstraktného expresionizmu), mohol byť nápomocný aj vtedy, keď išlo o zaplnenie prázdnej tabule novými tvarmi. Pollockovo radikálne zrieknutie sa maľovania na stojane povzbudilo Rowa, aby takisto položil gitaru na zem a narábal s ňou zvrchu. Tony Oxley zdôrazňuje význam skúsenosti

² Landolt, s. 70.

³ Grimmel, s. 49.

s procesom vzniku abstraktného obrazu pre postoj voľného improvizátora: „Myslím si, že maliarstvo ti pomáha lepšie spoznať samého seba: prečo volíš to či ono, prečo niečo vymaľuješ alebo využiješ iba časť plochy, ako tú plochu utváraš. Začínaš s bielym listom papiera alebo s prázdnu plochou a to je pre mňa ako improvizovaná hudba, kde začínaš s tichom, s prázdnu plochou a všetko, čo na nej robíš, má nejaký význam.“⁴ A tradícia grafickej notácie, ktorú založili Morton Feldman, Earle Brown a John Cage v raných päťdesiatych rokoch, našla svoje pokračovanie u praktikov novej európskej improvizovanej hudby – je to pekné striedanie vzťahov, keď pomyslíme na to, že Earle Brown vytvoril svoje prvé grafické partitúry na podklade vlastných skúseností s improvizáciami: „Nespokojnosť so seriálnymi, konštruktivistickými dvanásťtónovými skladbami som pocítil vďaka svojej jazzovej skúsenosti [...]; vždy som mal veľký rešpekt pred spontánnosťou a improvizáciou [...] Keby som nezískal skúsenosť, že hudobníkom možno dôverovať, roku 1952 by som nebol býval schopný písať čosi také ako *Folio* alebo grafické partitúry či partitúry pre kolektívne improvizácie, teda skladby, ktorých notácia umožňuje flexibilitu.“⁵

Vizuálne štruktúry tak nielen pomohli pri oslobodení hudby, ale boli aj nástrojmi jej obnoveného domestikovania so zmenenými premisami, pričom estetika a prax zaobchádzania s grafickými improvizáčnymi predlohami boli celkom heterogénne. Veľa improvizátorov, najmä takí, čo dôverne poznali príslušné vývojové smery notácie Novej hudby – medzi nimi Anthony Braxton, Manfred Schoof, Wolfgang Dauner alebo Alexander von Schlippenbach –, používalo grafické partitúry ako istý druh hudobných stenogramov, ako pragmatickú „rámcovú notáciu“, ktorej samostatná estetická hodnota bola v najlepšom prípade sekundárna, pričom jej primárny ošoh spočíval v tom, že sprostredkovala priebehy a textúry v rámci veľkej formy s minimálnou notačnou námahou, no s názornou zrozumiteľnosťou a jednoznačnosťou, pri zachovaní dostatočného voľného miesta pre improvizátorský detail. Tam, kde

⁴ Pozri KAPITOLA 15.

⁵ Dufallo, s. 89.

bol úžitok, bolo pravdaže aj riziko. Pretože tak, ako mohli byť grafické partitúry pre improvizátorov funkčné, tak mohol byť aj ich vplyv na improvizátorský proces dvojaký. V najhoršom prípade viedli do krajiny nikoho: nedosiahli záväznosť precíznej notácie, no odobrali kolektívnej improvizácii dve z jej najdôležitejších a najjedinečnejších kvalít – otvorenosť pre okamih a *multi-mindedness* (Evan Parker) tvorivého procesu.

Iných hudobníkov, ktorí narábali s grafickými predlohami, nezaujímala práve jednoznačnosť, ale neurčitost': viacznačné spôsoby čítania, neurčitost' vzťahu grafickej a hudobnej štruktúry. Earlove Brownove slávne rané listy *Folio* sú paradigmami takejto vedome mnohoznačnej notácie na pokraji ne-notácie, konceptu mnohonásobných variantov čítania, ktorý zachytil Cornelius Cardew, člen britského improvizáčného kolektívu AMM, vo svojej grafickej partitúre *Treatise* (1963–1967): „*Treatise* som písal s jasným zámerom, skladba si mala vystačiť sama, bez nejakého úvodu alebo inštrukcie, ktoré by mohli potenciálnych hudobníkov zviešť do otrockej praxe ‚robenia toho, čo vám povedia‘.“⁶ A tak 193 strán *Treatise*, enigmatický, kaligraficky vysoko elegantný svet symbolov plných alúzií na tradičnú západnú notáciu, si vystačí samo, bez jedinej inštrukcie, bez návodu na použitie, bez vysvetliviek. Môže teda improvizátor, ktorý použije *Treatise* ako predlohu, „hrať, čo chce“? Áno – a nie. Cardew píše: „Dúfam, že každý hudobník, ktorý tento kus hrá, dá niečo zo svojej vlastnej hudby – ako odpoveď na *moju* hudbu, ktorou je sama partitúra.“⁷ To, čo improvizátor zo seba vydá, nie je teda mysliteľné bez vizuálneho „filtra“ partitúry. A je veľmi pravdepodobné, že vizuálna elegancia *Treatise*, jasné kontúry symbolov, dominancia bieleho papiera, nanajvýš kontrolované, akoby jemné mechanické grafické gesto, evokujú u vizuálne senzibilných hudobníkov akustické transformácie, ktoré sú v rovnakej miere formované kontrolou, redukciami a diferencovaním – bez ohľadu na to, aké priame alebo nepriame pravidlá prevodu by si hudobník pre seba našiel. „Úzkoprsý hudobník (ako som ja sám) by mohol *Treatise* použiť ako cestičku k oceánu spontán-

⁶ Cardew, s. i.

⁷ Cardew, s. x.

nosti. Či ho to vyzbrojí na prežitie v tomto oceáne, to je celkom iná otázka“,⁸ vyjadril sa raz Cardew o potenciálnom úžitku *Treatise*. To je didaktická funkcia partitúry z perspektívy improvizácie neskúseného hráča. Práve pre zbehlého improvizátora je však vizuálna štruktúra *Treatise*, taká otvorená, no predsa taká presná a bohatá na vzťahy, tiež istou výzvou: je prostriedkom na zdolanie odporu cudzieho materiálu intenciami vlastnej hry, bez slepého odovzdania sa do služieb kompozičných zámerov. Vďaka tomuto zvláštnemu postaveniu medzi plynutím vlastnej hry a implicitnými štruktúrami cudzej grafiky je práca na *Treatise* pre improvizátora vďačnou skúsenosťou. Samotnému Cardewovi bolo pravdaže jasné, že tvorivá interpretácia takej vizuálnej predlohy, akou je *Treatise*, vyžaduje zvláštnu senzibilitu, ktorú vôbec nemožno predpokladať u bežne vyškolených hudobníkov. „Nebezpečenstvo pri tomto spôsobe práce je v tom, že veľa čitateľov partitúry bude jednoducho nazbierané hudobné spomienky vzťahovať na notáciu pred nimi a výsledkom nebude nič viac než guláš, pozostávajúci z rôznych hudobných skúseností zúčastnených. [...] Moje najvďačnejšie skúsenosti s *Treatise* umožnili ľudia, ktorí nejakou šťastnou náhodou (a) získali výtvarné vzdelanie, (b) unikli hudobnému vzdelaniu a (c) predsa sa stali hudobníkmi, t. j. všetku svoju energiu venujú hudbe.“⁹ Tento opis sa nie náhodou dokonale hodí na niektorých predstaviteľov improvizovanej hudby, najmä v Anglicku, kde veľa improvizátorov pochádzalo z *art schools*, no nie z konzervatória.¹⁰

Obraz tu teda nie je praktickým stenogramom vopred vymyslených hudobných priebehov, ale generátorom hudobných myšlienok. Podobným smerom sa uberá Fred Frith vo svojej sérii *Stone Brick Glass Wood Wire* (mimochodom inšpirovanej ranou fascináciou partitúrou *Treatise*), v ktorej ide o prevod fotografií do akustickej podoby. Fotografia je „skúmaná“ z hľadiska svojej štruktúry: najprv je tu obraz, potom hudba (inak ako v partitúre, ktorá je vyobrazením hudobnej myšlienky). Rad

⁸ Cardew, s. i.

⁹ Cardew, s. xix.

¹⁰ Pozri vyjadrenia Keitha Rowa o význame umeleckých škôl v KAPITOLE 14.

celých a vybitých tabúľ na sklenenom strope jednej továrne možno „čítať“ ako sled tónov a páuz, obraz kamenného múra ako symbol hudobných blokov. Postup, ktorý môže vyvolať obvinenie z „nemuzikálnej“ svojvôle, čo sa však dá ľahko otočiť: možno práve vzdialenosť takýchto predlôh od hudby inšpiruje na hudobné tvary, na ktoré by čisto hudobné myslenie vôbec ani neprišlo. „Nemuzikálnosť“ môže byť užitočná len tam, kde prelomí kliše „muzikálneho“.

K fascinujúcim interakciám medzi vizuálnou a hudobnou informáciou však dochádza aj tam, kde vizuálne štruktúry – ako podnety (či odrazové mostíky), ktorých spôsob čítania nie je determinovaný – neslúžia improvizátorskému objavu, ale fungujú zdanlivo ako „partitúra“ s jasným spôsobom výkladu. Funkcia partitúrových znakov, ktorú hamburský skladateľ, improvizátor a grafik Harry Nitz koncipuje pre improvizujúce súbory, je na prvý pohľad jasná a prostá: zopár symbolov určuje ambitus tónového materiálu, špecifikuje hru arco alebo pizzicato, riadi, kedy ktorý z hráčov koná – všetko ostatné zostáva zdanlivo otvorené. Skrytá sémantika týchto partitúr je však omnoho bohatšia, pretože prostredníctvom spôsobu notácie, redukcie a presnosti grafickej podoby sa hráčovi sugeruje miera transparentnosti a tvorivej disciplíny, ktorej sa sotva môže zbaviť, ak so sebou prináša takú vizuálnu citlivosť, o akej hovoril Cardew. A práve hamburská improvizáčna scéna je živým dôkazom tézy, že improvizovaná hudba profituje z vyspelejšej umeleckej senzibility, ktorá sa rozvíja skôr na výtvarných umeleckých vysokých školách, než na konzervatóriách. Harry Nitz, Helmut Neuman, Heiner Metzger, Birgit Ulherrová, Heinz-Erich Gödecke, Robert Klammer, Griet Gaethke, Hannes Wienert, Wolfram Simon – títo všetci improvizátori „unikli“ obvyklému hudobnému vzdelaniu, ale ich hudba profitovala z ich výtvarnej praxe.

7. OBHAJOBA AKUSTICKEJ ARTE POVERA IMPROVIZÁTOR A JEHO NÁČINIE

Ray Bauduc a Bob Haggart hrajú *Big Noise from Winnetka*, duo pre bicie nástroje a kontrabas. Bubeník a jeho partner si nahrávajú, vymieňajú si frázy, predvádzajú rytmickú sekciu ako kapelu v kapele. Bauduc hrá na čineloch, kravských zvoncoch a bubnoch – zrazu sa však obráti k Haggartovi, stojacemu napravo od neho, a začne svoje figúry malého bubna bubnovať na kontrabasovej strune *g*. Basista, vidiac, že jeho nástroj zmenil funkciu na ladený bubon, ani neprotestuje, ale zúčastňuje sa na hre na zmenených nástrojových identitách: rukou na hmatníku udáva svojmu partnerovi tónové výšky a tak sa obaja stávajú hráčmi na hybridnom znejúcom telese, doslova na bicom kontrabase.

Stalo sa to roku 1941 a zachovalo sa to v jednom úseku videa *Legends of Jazz Drumming, Part One*.¹ Improvizátori odjakživa menili etablované a normované techniky svojich nástrojov, ignorovali konvenciou vytýčené hranice „správneho“ a „hrateľného“ a kultivovali „chybné“ spôsoby hry; to, čo vidíme v tejto filmovej pasáži z éry swingu, nie je napokon nič iné ako aktualizácia myšlienky, ktorú William Christopher Handy opísal vo svojej autobiografii *Father of the Blues* ako prax amerických *slave fiddlers*, stupňujúcich svoju hru do tanca až po extázu: „Jeden chlapec stál za fidlikantom s párom pletacích ihiel v rukách. Odtiaľ sa

¹ *Legends of Jazz Drumming, Part One* (1920–1950). DCI Music Video, 1996.

načiahol poza ľavé plece fidlikanta, aby udieral po strunách na spôsob bubeníka.“²

Tradícia improvizovanej hudby – predovšetkým jej afro-americkej línie – bola vždy aj tradíciou nového definovania hracích techník a tento aspekt sa nielen zachoval vo voľnom jaze sedemdesiatych rokov a v hudbe tzv. *improvised music*, zbavenej jazzu, rokov sedemdesiatych a osemdesiatych, ale sa aj zradikalizoval. Pomyslime napríklad na ikonoklastickú klavírnú techniku Cecila Taylora, na viaczvukové salvy Pharoaha Sandersa, artikulované v staccatovej rýchlopaľbe, na splývavé zvukové pásy Alberta Aylera v stratosférickom registri, na spletité textúry bicích nástrojov Sunnyho Murraya, na „nemožnú“ saxofónovú polyfóniu a polyrytmiku Evana Parkera, na pozaunový viachlas Alberta Mangelsdorffa, na *table guitar* Keitha Rowa, položenú na stole a preparovanú drobnými železnými súčiastkami.

V prípade Keitha Rowa sa istotne nachádzame na priesečníku tradícií inštrumentálnej re-definície; drastická zmena významu zvukového telesa gitary, ktorú uskutočnil spoluzakladateľ súboru AMM asi v polovici šesťdesiatych rokov, nevychádza ani tak z podnetov afro-americkej hudby, ale z inovatívneho pragmatizmu preparovaného klavíra Johna Cagea a zo zmeny významu plátna, ktorú uskutočnili Jackson Pollock vo svojich *drip paintings* a Robert Rauschenberg v materiálových obrazoch s kovovými súčiastkami, aplikovanými na plochu obrazu.

Takéto radikálne nové konštrukcie inštrumentálnych identít vyprovokovali extrémne reakcie. Tí, čo sa pridržali tradovaných spôsobov hry a zvukových obrazov nástrojov, hneď považovali ich neregulárne použitie za zneužívanie. Georgia Hoppeová vo svojej štúdii *Inštrumentálna revolúcia* na príklade súčasných sólových kompozícií pre drevené dychové nástroje dokázala, ako sami skladatelia a teoretici Novej hudby svojím spôsobom vyjadrovania opätovne artikulujú to najdesivejšie z tohto spochybnenia inštrumentálnych identít, a to tým, že hovoria o „zneužívaní“ nástrojov, o „traumatickom používaní“, o „potupení“

² Citované podľa: Eileen Southern: *The Music of Black Americans*. New York/London: W. W. Norton, 2. vydanie, 1983, s. 179.

a „negácii“, ba o „znásilnení“ nástrojov, o „chorých“, „nezdravých“ zvukoch, ktoré vznikajú nerešpektovaním tradovaných spôsobov hry.³ Takéto reči, „predovšetkým znásilnenie a ono *proti prírode*,“ bilancuje Hoppeová, „vedú napospol nielen tí, ktorí by takéto konanie najradšej zakázali, ale celkom vedome práve tí skladatelia, ktorí nové hráčske techniky konštruktívne a často uplatňujú“.⁴

Aj improvizátori sú opätovne konfrontovaní s odmietavými reakciami tohto druhu, s reakciami, ktoré dokladajú, aké hlboké a citlivé sú vzťahy ľudí k hudobným nástrojom a tradíciám ich ovládania. Napríklad Fred Frith – tvorivý adept rowovských ideí v novom definovaní gitarových techník – sa vždy čuduje, prečo jeho meditácie o najrozličnejších možnostiach, ako rozochvieť struny, vnímajú ako „deštruktívne“, pričom Frithovi predsa ide oveľa menej o negáciu tradovaných techník než o hravé prebádanie interakcií bežných predmetov a gitary ako umeleckého objektu. „Odmietam slovo ‚zneužívanie‘. To slovo sa často používa, lebo znie zábavne, ale má veľmi málo spoločné s tým, čo skutočne robím. Vždy sa zabávam, keď ľudia nálepkujú môj spôsob gitarovej hry pojмами ako ‚trápenie‘, ‚zneužívanie‘ a ‚bitie‘, keď predsa zaobchádzam s nástrojom veľmi jemne – neroztrhnem ani jednu strunu. Gitara, na ktorej som hral včera večer, bola tá istá, akú som používal [v sedemdesiatych rokoch] v Henry Cow...“⁵ Takéto všeobecne rozšírené chybné vysvetľovanie pozitívnych hráčskych energií ako deštruktívneho pátosu však asi nie je náhodné, ale súvisí s nedostatkom porozumenia pre estetiku „domáceho majstra“ (alebo s profesionálnou nedôverou voči nej), pre prax „brikoláže“, ako ju presvedčivo načrtol veľký etnológ Claude Lévi-Strauss vo svojom klasickom diele *Myslenie prírodných národov (Pensée sauvage)*: „Vo svojom pôvodnom zmysle možno sloveso *bricoler* použiť pri biliardovej a loptovej hre, pri poľovačke a pri jazde na koni, ale vždy vtedy, keď chceme zdôrazniť nepredurče-

³ Georgia Charlotte Hoppe: *Die instrumentale Revolution. Entwicklung, Anwendung und Ästhetik neuer Spieltechniken für Rohrblattinstrumente*. Frankfurt/Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1992, s. 320n.

⁴ Hoppe, s. 321.

⁵ Mike Barnes: *The Frith Element. The Wire*, č. 168 (február 1998), s. 18–25, tu s. 19.

ný pohyb: pohyb lopty, ktorá sa odrazí naspäť, psa, ktorý kľučkuje, koňa, ktorý sa odchýli od rovnej dráhy, aby sa vyhol prekážke na ceste. Dnes je domáci majster človek, pracujúci vlastnými rukami a používajúci pritom prostriedky, ktoré sú v porovnaní s prostriedkami odborníka zvláštne. [...] Domáci majster je schopný vykonávať veľké množstvo najrozličnejších prác; na rozdiel od inžiniera však nerobí práce podľa toho, či má dostupné suroviny alebo náradie, ktoré musia byť, v závislosti od produktu, naplánované alebo zadovážené: svet jeho prostriedkov je ohraničený a pravidlá jeho hry spočívajú v tom, že si vystačí vždy s tým, čo je poruke, t. j. vždy s obmedzeným výberom náradia a materiálov, ktoré sú ešte navyše heterogénne, pretože ich zloženie nie je v nijakom vzťahu k momentálnemu projektu, ale je len náhodným výsledkom všetkých ponúkajúcich sa príležitostí obnoviť zásobu, obohatiť ju alebo ju zásobiť prebytkami predchádzajúcich konštrukcií alebo deštrukcií. Prostriedky domáceho majstra teda nemožno určiť s ohľadom na nejaký projekt [...], môžeme ich stanoviť len prostredníctvom ich nástrojového charakteru; inými slovami (a aby sme hovorili rečou domáceho majstra), sú to prvky, zozbierané a uchovávané na základe princípu ,to sa ešte vždy môže zísť‘.“⁶

Práve tak pracujú improvizátori: zbierajú, tak ako Keith Rowe a Fred Frith, alebo ako perkusionisti *improvised music*, bežné predmety, ktoré sa možno budú dať niekedy použiť v nejakom improvizátorskom kontexte, bez toho, aby tento kontext a presný účel predmetov vopred presne poznali: „To sa ešte vždy môže zísť“, či už sú to pletacie ihly, kancelárske spinky, stolné ventilátory alebo použité brzdové kotúče (Fred Frith: „Bolo obdobie, keď som pred každým koncertom išiel do železiarstva alebo supermarketu a vrátil som sa s novými vecami...“).⁷ Takéto prostriedky sú v porovnaní s prostriedkami odborníka-inžiniera nepochybne „zvláštne“ – v našom kontexte, napríklad, v porovnaní s expertom veľkých elektronických štúdií –, ale kto by chcel poprieť, že prag-

⁶ Claude Lévi-Strauss: *Das wilde Denken*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 10. vydanie 1997, s. 30n.

⁷ Barnes (pozri pozn. 5), s. 21.

matický, nízkorozpočtový anarchizmus akustických brikolérov často prináša rovnako bohaté výsledky ako detailne naplánované zvukové operácie hudobných inžinierov?

Skladateľ Franco Evangelisti raz hovoril o „biede“, ktorou sa vyznačuje „traumatické používanie“ obvyklých nástrojov, o traumatizácii, ktorú paradigmaticky stelesňuje Cageov preparovaný klavír, o regresívnom aspekte praxe, ktorá nepoužíva nástroj takým spôsobom, ako to zamýšľali jeho strojovia: regresívnom, pretože sa ide naspäť od dosiahnutého stavu, od zvukovej homogénnosti a precíznej kontrolovateľnosti tradičného inštrumentára a osvedčených spôsobov hry. K tomu možno poznamenať dve veci. Po prvé: mimo hudobného kontextu sa dá sotva definovať, ktoré hráčske techniky sú „regresívne“ a ktoré „progressívne“. Falzet zvukových pásov Alberta Aylera môže byť archaický potiaľ, pokiaľ pripomína minulosť extatických vokalizácií pracovných piesní na plantážach (*field hollers*). Je však zároveň prameňom bohatého, naspoločného kontrolovateľného nového saxofónového slovníka, vyvinutého napríklad postaylorovskými saxofonistami ako Evan Parker, Anthony Braxton, John Butcher alebo Mats Gustaffson. Archaizmus alebo pokrok – to sú v improvizovanej hudbe často dve strany jednej mince (ďalší príklad: rozbitie dvanásťtaktovej bluesovej šablóny Ornettom Colemanom, vysvetliteľné ako krok späť k voľnému pulzu country blues, alebo ako avantgardistické otvorenie tradičného rastra). Po druhé: po domácky vyrobená elektronika Paula Lyttona, rámy na bicie nástroje Tonyho Oxleyho, svojpomocne zostrojené z kovových stavebníc, a hráčárske arzenály ďalších perkusionistov bezpochyby majú v sebe čosi z gesta hudobnej *arte povera*. V takejto regresii sa však ukrýva bohatstvo. Jednak preto, že najrozličnejšie nepredvídané okolnosti, ktoré vznikajú pri zaobchádzaní s takýmito „lacnými nástrojmi“, sú zrejme pre improvizátora práve vítanou šancou pre terajšok, pre udalosť okamihu – a nie ako nekalkulovateľné, čiže neakceptovateľné „riziko“, ako by to videl nejaký hudobný fetišista kontroly typu Pierra Bouleza; jednak preto, že dejiny domestikácie západných nástrojov nie sú len deji-

⁸ Viac pozri Hoppe, s. 323n.

nami kultivovania a zdokonaľovania telies, vydávajúcich zvuk, ale aj dejinami strácania bohatstva, charakteru. To, čo formuloval britský vynálezca nástrojov, improvizátor, skladateľ a hudobný vedec Hugh Davies pre seba a svojich kolegov, zvukových brikolérov (Hansa Reichela, Hansa-Karstena Raackeho, Ferdinanda Förscha, Maxa Eastleyho, Davida Tudora, aby sme uviedli len niektorých), by podpísalo aj veľa improvizátorov, ktorí síce pracujú so zvyčajnými nástrojmi, ale hrajú na nich všelijako ináč než tradovanými a štandardizovanými hráčskymi technikami:

„Čo hľadá väčšina z nás? Hľadáme zvuky, ktoré sú bohatšie ako zvuky orchestrálnych nástrojov. Keď pozorujeme vývoj ktoréhokoľvek z orchestrálnych nástrojov, vždy narazíme na tie isté ideály: nástroj musí umožňovať, aby sa všetky tóny v jeho rozsahu dali zahrať rovnako hlasno a rovnako ticho, musí byť dostatočne hlasný pre väčšie sály, musí dokázať veľa vecí, ktoré chceme potom využívať – takže sme vyhrali. Nestratili sme však niečo? Keď porovnáam zvuk klavíra a čembala, čembalový zvuk mi pripadá zaujímavejší. Je menej vyrovnaný, má viac charakteru. Nepočujeme jednoducho iba nejaký tón. Akceptujeme, že naše novovytvorené nástroje sú obmedzenejšie ako tie orchestrálne, ale sú zvukovo bohatšie – a to je niekedy veľmi dôležitý prvok, môžu sa od neho odvíjať celé skladby, ktoré by sa s bežnými nástrojmi nedali vytvárať.“

Takáto nevyrovnanosť, nevypočítateľnosť nových nástrojov, alebo nových hráčskych techník na starých nástrojoch má napokon aj elementárne dôsledky pre vzťah hudobníka a nástroja, pre senzibilitu hráča. Keď skladateľ Mathias Spahlinger vysvetľuje, že neštandardné hráčske techniky hojne využíva preto, aby „vo vedomí znovu aktualizoval úžitok dialektických vzťahov medzi citlivosťou na akusticko-mechanické vlastnosti nástroja a aktívno-reaktívnym prispôsobovaním hráča, úžitok, ktorý bol potlačený do podvedomia dlhým cvičením a ovládaním zvyčajných spôsobov hry“, tak improvizátor, ktorý aktívne používa svoj slovník a svoj inštrumentár a poctivo sa otvorí okamihu, má každý deň šancu opätovne zažívať proces tejto spätnej väzby, uniknúť kostnateniu, proti ktorému musí (improvizačne skúsený) hudobník ako Spahlinger vytrvalo vystupovať.

8. JAZYKOVÉ HRY: IMPROVIZÁTORSKÉ REGULAČNÉ SYSTÉMY

Keď Christian Wolff pripravoval roku 1957 skladbu pre dva klavíry, dostal sa do takej časovej tiesne, že na podrobné vypracovanie notového textu do daného termínu nebolo možné ani len pomyslieť. Rozhodol sa teda dať dielu podobu kontrolovanej improvizácie – improvizácie, ktorá by bola taká spútaná písomnými zadaniami tónového materiálu, časovými proporciami a koordinačnými značkami pre akciu oboch hráčov, že charakter skladby, hoci nie jeho presný priebeh, by bol do značnej miery stanovený. Pri premiére – s Fredericom Rzewskim a samotným Christianom Wolffom – toto premyslené zrieknutie sa kontroly bolo také úspešné, že Wolff odvtedy povýšil to, čo bolo najprv len núdzovým východiskom, na estetický princíp. Klavírne duo, využívajúce kontrolovanú improvizáciu, sa tak stalo prototypom celého radu skladieb, ktorý sa začína *Duom pre klaviristov*, napísaným roku 1957 – prepracovanou verziou spomínaného dua. Týmto novým, otvoreným spôsobom komponovania bolo nielenže možné docieľiť výsledky, ktoré sa komplexnosťou a diferencovanosťou vyrovnali skorším, precízne notovaným dielam, ale špecifickým sústredením sa na okamih a rýchlosť reakcií, aké hudobné regulačné systémy od hráčov vyžadujú, vyšli najavo aj nové kvality, nedosiahnuteľné inými prostriedkami – či už vypísanými notovými textami alebo voľnou improvizáciou. „Tie najpresnejšie akcie sa môžu uskutočniť len v tých najvoľnejších podmienkach“ – sám Wolff tak opísal novú situáciu, ktorú vytvoril zavedením hudobných regulačných systémov. Tieto systémy sú vďaka rozmanitým prepojeniam

medzi akciami jednotlivých hráčov vždy aj sociálnymi systémami, modelmi zvukovej interakcie indivíduí. Interaktívny aspekt je potom pre Wolffa dôležitejší než otvorenie notového textu improvizátorskej individualite: „Najviac ma zaujímal vplyv konania spoluhráča na hráčov výber. Máme napr. desať sekúnd a je možné vybrať tri tóny zo siedmich... a práve vtedy, keď chcem niečo urobiť, urobí niečo ten druhý; poviem si, že možno by bolo lepšie, keby som zahral toto ako odpoveď. Nastáva teda obojstranná improvizácia, kontrolovaná obojstranná reakcia, koordinácia, ktorá vznikla v okamihu. Tento druh neurčitosti ma potom nesmierne zaujímal.“¹

Wolffov „demokratický indeterminizmus“, realizovaný v skladbách *Summer* pre sláčikové kvarteto, *For 1, 2 or 3 People* (tu nie je determinované ani obsadenie) alebo *Pairs*, si osvojili aj ďalší avantgardní kompozitista vážnej hudby, v neposlednom rade Karlheinz Stockhausen, ktorý v skladbách ako *plus-minus*, *Prozession*, *Kurzwellen* alebo *Spiral* nedal hudobníkom do rúk pevné notové texty, ale už iba symboly zvukových hier a tie majú interpretovať podľa stanovených pravidiel.

Ak boli regulačné systémy pre skladateľov osvedčenou stratégiou, ako trochu uvoľniť štrukturálne opraty a vtaiahnuť kreatívneho interpreta do realizácie diela, tak motivácia pracovať s regulačnými systémami bola pre improvizátorov presne opačná: nezaujímal ich otvorenosť, ale práve ten zvýšený stupeň záväznosti, ktorý regulačné systémy sľubovali. Inými slovami, pre skladateľov boli regulačné systémy krokom k otvoreniu sa, pre improvizátorov krokom k stabilizácii, akýmsi „nemilosrdným samaritánom“ (Adorno). Vďaka nim mohli vlastnú dynamiku improvizátorskej energie nasmerovať do určenej ohrady alebo ju prinajmenšom odkloniť od jej predvídateľnej cesty postavením strategicky umiestnených prekážok. Anthony Braxton to vyjadril takto: „Voľnú improvizáciu som pokladal za zaujímavú a potrebnú, ale nestačila mi. Prečo? Pretože som si všimol, že hra bez nôt, bez pravidiel je nevyhnutne rovnako obmedzujúca ako, povedzme, bebop alebo tradičná notovaná hudba, ba možno je ešte obmedzujúcejšia.“² Iný-

¹ Daske, s. 40.

² Wilson (1993), s. 96n.

mi slovami: *implicitné* pravidlá jestvujú vždy, aj vo „voľnej“ hudbe – či už je to dogma *energy playing* alebo uzavretosť hudobného skupinového konsenzu, ako napríklad v súbore AMM. Explicitným pravidlám tak pripadla úloha odhaliť a prehodnotiť základy normatívnej sily implicitných dohovorov, v tom najlepšom prípade ich o kúsok posunúť. Anthony Braxton doviedol túto motiváciu až do svojho konceptu regulačného systému nazvaného *conceptual grafting* (konceptuálne vrúbľovanie), teda do improvizáčnej stratégie, ktorá pozostáva v podstate z predchádzajúceho výberu a kombinácie hudobného materiálu z dvanástich základných jazykových typov (*language types*). „Najlepším spôsobom, ako pochopiť tento prístup,“ vysvetľuje Braxton, „je predstaviť si, že by ste maľovali nejaký obraz len modrou alebo zelenou farbou, alebo ešte lepšie, prevažne modrou, no s ojedinelými červenými alebo hnedými škvrnami.“³ Takáto vopred uskutocnená determinácia a hierarchizácia materiálu (pretože Braxton pri konceptuálnom vrúbľovaní rozlišuje medzi „primárnymi“ a „sekundárnymi materiálmi“), ktoré Braxton najprv vyskúšal vo svojich saxofónových sólach a potom vniesol aj do skupinových konceptov, znamenajú „kompozičný“ zásah do potenciálnej otvorenosti improvizátorského slovníka. Nehovoria však nič o „povolených“ a „zakázaných“ stratégiách interakcie medzi hráčmi. Teraz je azda vhodné navrhnúť rozlíšenie improvizátorských regulačných systémov na vokabulárne a štruktúrne, resp. interakčné systémy. Ak sa rozhodneme podrobiť pravidlám vybraný zvukový materiál alebo mody spoločnej hry a vzájomného reagovania, znamená to, že pravidlami chceme niečo dosiahnuť (niečo, čo vlastne v improvizovanej hudbe hľadáme): jednotnosť či zhodnosť materiálu, alebo ono nervózne napätie skupinovej situácie, keď každé pohodlné zotrúvanie na zabehaných hráčskych schémach, každé hedonistické vyžívanie sa v peknom súzvuuku je sabotované reakčnými (alebo opozičnými) väzbami interaktívnych pravidiel, provokujúcimi nepretržité preklápanie hráčskej situácie. Ak je Braxtonovo „konceptuálne vrúbľovanie“ príkladom prvej kategórie, potom *game pieces*, rané diela Johna Zorna, sú paradigmami tej druhej. Zorn – iste dôverne oboznámený s konceptmi Christiana Wolffa – vytvoril v skladbách *Hockey*, *Pool*

³ Wilson (1993), s. 97.

alebo *Archery* pravidlá, určujúce, *ktorý* hudobník smie hrať, *kedy* smie hrať, ale nie to, *čo* má hrať. Práve toto zarážajúce vyvarovanie sa výrokov o slovníku bolo podstatou Zornových reflexií o možnostiach komponovania pre improvizátorov. Zorn to v akejsi čiastkovej bilancii svojej práce z roku 1986 formuloval takto:

„V posledných desiatich rokoch som pracoval s hernými štruktúrami. Keď som začal pracovať s improvizujúcimi hudobníkmi, uvedomil som si, že ide o celý rad individuít; každý má svoju vlastnú, osobnú hudbu. Každý sám pracoval na svojom nástroji, aby vyvinul nanajvýš osobný jazyk, ktorý neraz nemožno zapísať do nôt. Je to často ten druh hudby, o ktorej by Boulez povedal, že nemôže byť zapísaná na notovom papieri. Môj problém bol teda takýto: ako môžem týchto hudobníkov zapojiť do kompozície, ktorá obstoí samostatne aj bez predvedenia, ktorá však inšpiruje hudobníkov na vydanie toho najlepšie zo seba a ktorá zároveň uskutočňuje moju hudobnú víziu?

Tak som dospel k rozhodnutiu, ktoré považujem za najdôležitejšie, a to: nehovoriť vôbec o jazyku či o zvuku. Celkom som to prenechal hudobníkom. Zostala mi v podstate štruktúra. Môžem hovoriť o tom, kedy sa veci budú diať a kedy sa skončia, ale nie o tom, aké sú. Môžem hovoriť o tom, kto to hrá a v akých kombináciách, ale nemôžem povedať, čo sa udeje. Môžem povedať, že čosi sa zmení, ale nemôžem povedať, aká zmena to bude. Tak som začal stavať veľmi jednoduché štruktúry, napríklad kombinácie všetkých možných dvojíc v skupine s dvanástimi hráčmi (ako v *Archery*). Vypracoval som všetky možné duá a určil som poradie, ktoré mali hráči dodržať pri rešpektovaní ďalších pravidiel. Úloha sa tak stala zložitejšou ako jednoduché napredovanie na lineárnej časovej osi. Potom som začal vymýšľať rôzne herné pravidlá, štruktúry, ktoré mali improvizujúcich hudobníkov o čosi viac baviť, mali byť o čosi vzrušujúcejšie a vyzývavejšie, ako len čítať niečo z listu.“⁴

Plodmi týchto úvah boli komplexné regulačné systémy, ako *Cobra*, kde okrem predpisov viazaných čiastočne na jednu osobu, čiastočne interaktívnych (napríklad zastavenie alebo zmena nejakého stavu, na-

⁴ Mandel, s. 17.

podobňovanie iných hráčov, hra na volanie a odpoveď medzi dvoma hudobníkmi) jestvujú aj „partizánske systémy“, ktoré hudobníkom umožňujú konať proti pravidlám, subverzívne.

Po niekoľkých rokoch ustavičného zjemňovania takýchto nevokabulárnych systémov interakcie Zorn, samozrejme, predsa len prešiel k tomu, že svojim spoluhráčom vytváral predpisy, pokiaľ ide o materiál a syntax: v skladbách na spôsob kartotečných lístkov (*filing card pieces*), ako *The Big Gundown* alebo *Spillane*, sú hudobné žánre (jazz, barová hudba pre klavír, heavy metal) a gestá vyvolávané akoby stlačením tlačidla, pričom sloboda hráča spočíva v artikulovaní vlastného dialektu požadovaného zvukového jazyka.

Hoci rozlišovanie medzi vokabulárnymi a interakčnými systémami môže byť užitočné aj z hľadiska ideálnych typov, v improvizáčnej praxi sa zväčša vyvinuli zmiešané formy. Hudobníci ako Fred Frith alebo saxofónové kvarteto Rova pracujú so značkami, ktoré špecifikujú slovník alebo štruktúru/interakciu: sú to vokabulárne znaky pre, napríklad, dlhé držané tóny, pre vyvolanie predurčených vzorcov, pre ustanovenie jasného rytmického pulzu, štruktúrne znaky pre slučkové opakovanie práve zahranej pasáže alebo pre určenie jedného hudobníka za sólistu. Keďže aj slovníkové pokyny sú spravidla skutočne otvorené – napríklad hranie ľubovoľnej ostinatej figúry alebo staccatových tónov – primát autenticity jazyka improvizátorov zostáva aj tu uchránený pred formujúcim tlakom skladateľa.

Osobná syntéza vokabulárneho a interakčného systému, ktorú vyskúšal holandský saxofonista a klarinetista Peter van Bergen so svojím súborom LOOS, je silnejšia, vyznačuje sa charakteristickou reduktívnou rigidnosťou: van Bergenove regulačné diela typu *Trelas* alebo *Factor Series*, uchovávané v takzvanej „algoritmickej podobe“,⁵ pracujú výlučne s tromi materiálovými prvkami – akord, pauza a (nešpecifikovaná) improvizácia, no nástup, poradie a opakovanie týchto stavebných kameňov nie sú determinované a rozhoduje sa o nich spontánne v procese

⁵ Podrobnosti o materiáli a štruktúre kusov obsahuje booklet CD *Fundamental*, nie bezdôvodne v podobe diagramu plynutia.

hry podľa vopred stanovených pravidiel, čo si vyžaduje špecifickú formu reaktívnej inteligencie. Van Bergen vysvetľuje: „Virtuozita je v jazze veľmi dôležitá, no v LOOS virtuozita neznamená hrať dlhé sóla, hrať rýchlejšie alebo viac tónov, ale rýchlo reagovať na veľmi malé hudobné prvky. Základom je rovnosť hráčov. V LOOS musíme všetci vedieť, kedy niekto dá znamenie, a to s veľmi malým časovým predstihom. Každý so štyroch hudobníkov má jeden akord, na nástup ktorého musí ostatných vopred upozorniť. Zmyslím si dať ostatným znamenie, že chcem zahrať môj akord, pretože ho mám rád. V momente, keď som pripravený urobiť to, však niekto iný dá znamenie pre iný akord. Musím byť teda pripravený presunúť celú svoju energiu a pozornosť niekam inam. Iní možno dokonca predbehnú niekoho zámerne; to je tiež súčasť hry a súčasť jazbovej virtuozity: pozri, aký som len rýchly.“

Tento tlak na schopnosť veľmi rýchlo sa nastaviť na novú hudobnú polohu, získať odstup od vlastných zámerov a produktívne sa vyrovnáť so zmenenou situáciou si vyžaduje flexibilitu, ktorá je osvedčeným protijedom proti zabehaným psychologickým mechanizmom „voľnej“ skupinovej improvizácie. „Jedno znamenie môže zrazu dodať hudbe celkom iný smer. Je možné hrať skladbu len s dvoma malými prvkami, čo je veľmi minimalistický prístup. Hra však môže byť aj omnoho konceptuálnejšia. Môžeme všetci opakovať svoj vlastný prvok alebo kombináciu prvkov. Keď sa rozhodneme opakovať nejakú kombináciu, máme skupinovú predstavu o smere, akým by sa hudba mala uberať – tak ako vo voľne improvizovanej hudbe, keď sa hráči navzájom nasledujú s určitým materiálom, ktorý sa vynorí. Má to veľa spoločného so psychológiou zmeny vlastných hudobných očakávaní a zaobchádzania s tým, čo sa udialo pred sekundou. Človek musí byť teda veľmi rýchly vo svojich reakciách na rozličné hudobné okolnosti, presne tak ako v improvizovanej hudbe.“⁶

Pozoruhodným a ojedinelým prípadom takýchto systémov nástupov (*cueing*) – medzičasom skutočne rozšírených – je postup, ktorý Butch Morris nazval *conduction*, dirigovaná improvizácia, hoci skupinová lídri,

⁶ Whitehead, s. 299.

ako Muhal Richard Abrams alebo John Tchicai, ho praktizovali už dávno pred ním. Druh a funkcia používaných znakov sú pritom principiálne podobné, ako sme uviedli, no s tým rozhodujúcim rozdielom, že dráhy hudobnej interakcie sú tu užšie a hierarchickejšie. Dávať znenia môže totiž iba sám dirigent. Bez hráčov by však nebol ničím: skladbu formuje v reálnom čase z reakcie improvizátorov na svoje znenia. V istom zmysle nie je táto montáž improvizátorských zvukových prvkov ničím iným, ako variantom digitálnej dekonštrukcie a rekonštrukcie improvizácie v reálnom čase, takej, akú praktizujú Bob Ostertag a duo Mühlbacher/Dafeldecker: zvuky a mikrotvary pramena z individuality improvizátorov, zodpovednosť za veľkú formu spočíva doslovne na komponujúcom, skladajúcom dirigentovi. Na mnohých môže táto procedúra pôsobiť ako vydarená kvadratura kruhu, syntéza toho najlepšieho z dvoch svetov, osobitosti improvizátorského slovníka a priezračnosti komponovanej formy. Pravdaže, takéto nadšené odporúčania čerpajú často skôr z kompozičnej ako z improvizátorskej estetiky. Rozhodnutie pre záväzného arbitra formy totiž znamená zrieknutie sa toho, čo iní pociťujú ako osobitosť, jedinečnosť kolektívnej improvizácie, ako kolektívny charakter, *multi-mindedness* (Evan Parker) hudobného hľadačského procesu skupinovej improvizácie, raz strhujúci, inokedy mučivo namáhavý. Rovnako kontroverzný princíp *conduction* znamená akceptáciu západného formálneho myslenia v žánri, v ktorom absenciu formy (v zmysle finálnej formy) niektorí jeho praktici nepovažujú za manko, ale za silnú stránku, alebo prinajmenšom za osobitosť.⁸ Debata o úžitku a uspôsobení pravidiel a znakových systémov, kompatibilných s improvizáciou, tak rýchlo vedie do húštiny fundamentálnych sporov o improvizátorskej estetike; diskusia o prvenstve procesu či výsledku, o paralelách alebo divergenciách medzi improvizáciou a komponovanou hudbou sprevádza od počiatkov a naďalej aj bude sprevádzať novú improvizovanú hudbu.

⁷ Whitehead, s. 299n. Kevin Whitehead okrem toho poukazuje na historických predchodcov van Bergenových *cueing systems* v tvorbe Mishu Mengelberga a Maartena Altena.

⁸ Pozri vyjadrenia Dereka Baileyho v KAPITOLE 4.

Azda menej sporný je samotný pedagogický úžitok improvizátorských regulačných systémov. Diela, vytvorené na princípe pravidiel, ako *vorschläge – konzepte zur ver(über)flüssigung der funktion des komponisten* od Mathiasa Spahlingera alebo *Individuum-Collectivum* Vinka Globokara so striedavým zaostrovaním na aspekty materiálu a interakcie kolektívneho improvizovania, s rovnako premysleným odstupňovaním abstraktnosti a konkrétnosti hudobných pravidiel a so „zadanými úlohami“, sú hudobnými „mysliteľskými školami“, z ktorých môžu rovnakým dielom profitovať improvizátori aj skladatelia – pravdaže, ak chcú.

9. AL NIENTE: IMPROVIZÁCIA A REDUKCIA

Improvizácia je umením nadbytku, hojnosti. Proces hry svojimi fyzickými a psychickými automatizmami generuje prúd materiálu, v ktorom sú predprogramované redundancie. Aj skladatelia využívajú plodnosť improvizácie. Pokiaľ nie sú zviazaní striktnými systémami, zbavujúcimi subjektívnosti, je aj pre nich metóda spontánneho objavovania matkou všetkých zvukov. Ibaže skladatelia si zvyčajne cenia kontrolu nad prebujneným improvizátorským prúdom reči, jeho skrotenie prostredníctvom selekcie a redukcie. Aj medzi voľne improvizujúcimi hudobníkmi boli už takí, ktorí chceli zdisciplinovať dionýzovský, hýrivý prvok nespútanej expresie. „Tvoriť hudbu s takou dávkou konkrétosti a záväznosti, ako je len možné, považujem za mimoriadne dôležité,“ zdôrazňuje napríklad Günter Christmann. „Dať sa len tak jednoducho unášať nejakými zvukovými prúdmi, čo sa podľa mňa, žiaľ, v jaze ešte stále príliš často stáva, u mňa vyvoláva nevoľnosť.“¹

Pre Christmanna, ako aj pre britských improvizátorov Tonyho Oxleyho, Evana Parkera, Dereka Baileyho a Johna Stevensa a ďalších, bol Anton Webern ideálom nepoškvrnenej hudby, zredukovanej na podstatu, estetickým, ba etickým popudom na improvizáciu bez bľabotavých bezvýznamností a rozpačitých floskúl.² Keď Cornelius Cardew pod vplyvom svojich skúseností v kolektíve AMM formuloval tézy

¹ Noglik (1983), s. 299.

² Pozri úvahy o nadšení improvizujúcich hudobníkov pre Webernovu hudbu v KAPITOLE 3.

s názvom *O etike improvizácie (Towards an Ethic of Improvisation)*, spomedzi siedmich „cností, ktoré môže hudobník rozvíjať“ (*virtues that a musician can develop*), uviedol na prvom mieste „jednoduchosť“ (*simplicity*): „Najžiaducejšie miesto je také, kde je všetko jednoduché. Tak ako pri Wittgensteinovi a jeho ‚neškodnom rozpore‘, aj tu si musíme však spomenúť, ako sme sa tam dostali. Jednoduchosť musí obsahovať spomienku na to, aké ťažké ju bolo dosiahnuť.“³ Variant jednoduchosti, ktorý vypestoval súbor AMM – takmer nekonečná trpezlivosť pri udržiavaní jednotlivých zvukových stavov, zrieknutie sa každej povrchovej dramatickosti a sólistickej profilácie –, bol zaiste viac než Webernom inšpirovaný tým, ako sa zakladatelia AMM, Keith Rowe, Eddie Prevost a Lou Gare vyrovnávali s čínskou filozofiou, so statickým vnímaním času v divadle No, s konceptmi súčasného výtvarného umenia a s myšlienkami Johna Cagea. A dominantnosť bielej plochy v Cardewovej grafickej partitúre *Treatise* (ktorá vznikla v rokoch Cardewovho členstva v AMM a ktorej uskutočnenie odskúšal s kolegami z AMM) mohla prispieť k ešte väčšiemu porozumeniu významu ne-hrania, k rešpektovaniu ticha. Keith Rowe opisuje svoj postoj k účasti na typických hodinových či viachodinových improvizáčnych seansách AMM takto: „Jedno nerobíme, a to taký druh improvizácie, pri ktorom človek niečo zoberie do ruky, pár sekúnd sa s tým hrá, potom to znova položí a zodvihne ďalšiu vec. AMM takto nepracuje. Ja mám gitaru a kúsok kovu a tento materiál využívam celú hodinu. 95 percent hráčskych možností si vôbec nevšímam. Nemám na to čas, lebo som celkom ponorený do tohto zvukového mikrokozmu. Niekedy sa celá moja aktivita odohráva na niekoľkých štvorcových centimetroch nad zvukovými snímačmi gitary, takmer ako keď sa pozeráte do mikroskopu. Ste celkom vtiahnutí dovnútra a predmety sú čoraz väčšie a väčšie. Je to jediný čas v mojom živote, keď sa plne sústredím na to, čo robím. Na jednej úrovni viem, kedy uplynuli dve hodiny, skoro na minútu presne, a na inej úrovni na čas celkom zabúdam.“⁴

³ Cardew, s. xx.

⁴ pozri KAPITOLA 14.

Mali by sme spomenúť ešte jednu zostavu ranej voľne improvizovanej hudby, ktorej postoj k hre bol takisto silno ovplyvnený reduktívnym étosom: taliansku skupinu Gruppo di Improvisazione Nuova Consonanza. Takto o jej „pravidlách hry“ píše Gianmario Borio: „Jediným pozitívnym, vždy platným predpisom bol starý princíp ekonómie kompozičnej [sic] práce; nariadené bolo úsporné používanie zvukových prvkov, práca v minimálnych oblastiach, redukcia prostriedkov, čo mimochodom pôsobilo proti bežnému sklonu v improvizácii akumulovať rozmanité materiály a rýchlo vyčerpať ich zdroje, aby sa udržala bdela pozornosť poslucháča.“⁵

Keď k európskym improvizátorom a redukcionistom zo súborov AMM a Nuova Consonanza, ovplyvneným Webernom, priberieme amerických improvizátorov ako Roscoe Mitchell a Paul Bley, ktorí takisto jasne sledujú reduktívne koncepty, dostane obľúbené klíšé obrazu divých, vzdorovitých, nedisciplinovaných, táravých improvizujúcich hudobníkov predsa len nejaké obrysy. Najmä keď už niekoľko rokov sme svedkami opätovnej recepcie reduktívnych ideí v improvizovanej hudbe, snahy o zbavenie zvukového toku hektickosti, čo možno odvodiť jednak od návratu súboru AMM na improvizáčnú scénu osemdesiatych a deväťdesiatych rokov, jednak od oneskorenej, ale o to trvalejšej recepcie hudby Giacinta Scelsiho a Mortona Feldmana. Ak klavirista Uwe Oberg venuje na svojom druhom sólovom CD dve skladby práve týmto skladateľom, svedčí to o nesmiernej odozve skladieb Feldmana a Scelsiho medzi improvizátormi – o odozve, ktorú nemožno hľadať iba vo zvukovej fascinácii ich skladbami, ale aj v tom, že Feldmanova a Scelsiho hudobná prax bola silne ovplyvnená improvizáciou. V prípade Scelsiho do tej miery, že jeho partitúry sú *de facto* improvizácie, vypracované a notované inou rukou, pri Feldmanovi zase v tom zmysle, že notový text zobrazuje intuitívne načúvanie zvukom, ich „počas rozpadu“ a ich najjemnejšie tieňovanie. V tomto načúvaní zvuk určuje dĺžku, pričom predpísaný časový poriadok tu neurčuje zvuk, tak, ako to očakávame od praxe citlivého improvizátora. Organickosť Scelsiho a Feldmanovej

⁵ Sprievodný text k CD *Gruppo di Improvisazione Nuova Consonanza*.

hudby „dýcha“, približuje sa vnímaniu času hudobníka tvoriaceho tu a teraz ; ide tu o reálny čas vynachádzania hudby, ktorý v ničom nepripomína konštruktívny čas skladateľa, pracujúceho v rastrí predurčených rytmicko-metrických schém. (Nie náhodou Scelsiho hudba – ako aj neskorá hudba Luigiho Nona – vznikla v intenzívnej výmene s interpretmi, okrem toho jej prax uvádzania potrebuje orálnu tradíciu v kruhu „zasvätených“ hudobníkov a pri redukcii na informáciu v partitúre by rýchlo vyprchala.)

„Treba hladko vyžehliť to, čo v súbore Naked City urobili zle,“ tvrdí Jim O'Rourke. „Treba tento prístup zvoľniť, spomaliť, viesť do neho viac akejsi citlivosti prstov na zvuky, viac pokoja“⁶ – to je program, ktorý chicagský multiinstrumentalista premieňa na činy, napríklad, vo svojom duu s Günтером Müllerom, švajčiarskym perkusionistom, používajúcim *live electronics*. Ich hudba má blízko k stavu pokoja, niet v nej improvizátorskej „netrzeplivosti“, je plná zmyslu pre detail, celkom v zmysle typicky o'rourkovskej zvukovej fantázie: „Rád by som raz počul Wagnerove predohry v trvaní celého *Prsteňa*, každá predohra by bola natiahnutá na päť hodín. To by určite malo nesmierne sugestívny efekt!“⁷

Tento sen o spomalení snívajú aj vo Viedni. Gitarista, skladateľ a improvizátor Burkhard Stangl nazval svoje CD, vydané roku 1996, *Hudba bez udalostí* a to, čo Stangl formuloval v prílohe k CD *Bogengänge* viedenského kontrabasového dua Werner Dafeldecker/Uli Fussenegger, by sme mohli chápať ako program novej reduktívnej estetiky viedenskej proveniencie, ako motto Stanglovho sólového CD *Récital* (1997) alebo motto *al niente* estetiky hraničných oblastí kvarteta Polwechsel (Burkhard Stangl/Radu Malfatti/Werner Dafeldecker/Michael Moser): „Anton Webern vyvoláva explóziu ‚komponovaného ticha‘ – ponárania sa do hudobného sveta ‚tichosti‘. Tak ako nanofyzika natiahla priestor smerom dovnútra a skúma ‚vnútorné univerzum‘, hudba na (spodnej) hranici počuteľnosti rozvíja krehký, zraniteľný zvukový priestor, do kto-

⁶ Büsser, s. 34.

⁷ Büsser, s. 35.

rého vkročiť si vyžaduje odvahu a oduševnenie: spoľahlivými sprievodcami sú zlyhanie, ba možné zrútenie; vpád do sveta ‚hudby bez vnútorného sveta‘ (hudby bez atómového jadra – holého obalu) vyvoláva túžbu po zvukoch. Na tomto dobre napnutom lane vystupujú obaja reduktívni virtuózi Werner Däfeldecker a Uli Füsenecker. Práve preto – napriek tomu!“ Tým sa Anton Webern stáva praotcom tretej viedenskej školy. Hudobní historici, rozmýšľajúci vo veľkých cykloch, majú také niečo radi.

10. KRIVÉ ZRKADLO ZVUKOV: IMPROVIZOVANÁ HUDBA A ELEKTRONIKA

Charlie Parker a Benny Goodman spolu prvýkrát hrali vo februári 1943, v izbe č. 305 chicagského hotela Savoy – ak to vôbec chceme nazvať spoločným hraním. Z gramofónu zneli Goodmanove šelaky *China Boy* a *Avalon*, Parker k tomu improvizoval a tento konglomerát z konzervy a živého komentára zachytil jazzový fanúšik Bob Redcross na svojom nahrávacom prístroji Silvertone-Azetat.¹ Virtuálne kvarteto Charlieho Parkera a Bennyho Goodmana je raným príkladom skĺbenia improvizácie a technológie. Živá improvizácia k zvukom prehrávača platní vôbec nie je vynálezom éry DJ-ov.

O tri desaťročia neskôr improvizoval Steve Lacy s platňou kornetistu Rubyho Braffa a výsledok zverejnil na LP *Lapis*. Roku 1991 britský saxofonista Evan Parker prehrával túto skladbu cez reproduktory jedného berlínskeho štúdia. V utesnenom lieviku sopránového saxofónu bol nainštalovaný mikrofón a rytmické ovládanie saxofónových klapiek rozhodovalo o tom, čo počuť z imaginárneho komba Lacy-Braff na vznikajúcej nahrávke, a o tom, ako to počujeme. Je to improvizácia s improvizáciou a s ďalšou improvizáciou: saxofón je filtrom mediálnych informácií.²

Improvizátori už dlho využívajú techniku ako pomocný tvorivý prostriedok. Charles Mingus nanovo nahral basové linky (na pôvodnom zázname potlačené) legendárneho koncertu v Massey Hall z roku

¹ CD *Charlie Parker – The Complete 'Birth of the Bebop'*, stash st-cd 535.

² *Lapidary* na CD *Process and Reality*.

1953 a v skladbe *All the Things You Are* zinscenoval pritom duet medzi (sotva počuteľným) Mingusom originálneho pásu a jeho *alter egom* v štúdiu. Svoj titul *Percussion Discussion*, dialóg kontrabasu a bicích nástrojov s Maxom Roachom, nahraný naživo roku 1955 v newyorskej Café Bohemia, rozšíril pre vydanie na platni na imaginárne kvarteto o dva basové hlasy, pripojené *post factum*.³ Lennie Tristano vytvoril roku 1955 vo svojom domácom štúdiu polymetrický klavírny orchester (plus obligátna hi-hatka) v skladbe *Turkish Mambo* a pracoval s pripravenými záznamami kontrabasu a bicích nástrojov, ktorých rýchlosť manipuloval (*Line Up, East Thirty-Second*).⁴ Miles Davis používal od druhej polovice šesťdesiatych rokov štúdio ako médium na dodatočné editovanie otvorených improvizácií a ich pretváranie na skladby (resp. na to, aby to robil jeho producent Teo Macero).

Pri spätnom pohľade môžeme konštatovať, že štyri najdôležitejšie funkcie elektroniky v improvizáčnom procese – a tým aj štyri rozdielne estetické prístupy k improvizátorskému využitiu technológie – vykryštalizovali najneskôr v jaze šesťdesiatych rokov.

Po prvé: elektronika ako generátor „imaginárnych súborov“, ktoré môžu klonovať jednotlivého improvizátora v orchestrálnom množstve. Priekopnícku prácu na tomto poli vykonal práve neworleansky veterán Sidney Bechet so svojimi nahrávkami *One Man Bandu*, nahratými roku 1941 playbackovým spôsobom. Lennie Tristano ukázal perspektívy tohto prístupu svojou skladbou *Turkish Mambo* (ideu využitia techniky *overdubbing* a manipulácie s rýchlosťou pásu možno odpozoroval od Les Paula, ktorého virtuálne gitarové orchestre sa už v štyridsiatych rokoch preháňali hitparádami – a už vtedy dávali tušiť banálne aspekty takejto technickej multiplikácie nástroja).

Po druhé: elektronika ako nástroj zvukovej transformácie, ktorou v jaze, fetišizujúcom pravý, „autentický“, osobný nástrojový tón, dlho

³ *Mingus at the Bohemia*, Debut OJCCD-045-2.

⁴ LP *Tristano* (Atlantic 1224).

opovrhovali; pod tlakom tvorivého uzurpovania techniky (vonkoncom nie „sterilnej“ alebo „neosobnej“) napríklad Jimim Hendrixom ju však nakoniec používali aj tam.

Po tretie: myšlienka improvizovania s mediálne zakonzervovanou improvizáciou, „improvizovania s improvizáciou“. Jazzoví hudobníci ju praktizujú, odkedy existujú gramofóny – hra spolu s platňou tu funguje ako aspekt hudobného učenia sa v mediálnej dobe. Táto prax sa však stala skutočne esteticky virulentnou až vtedy, keď sa zvukový nosič začal chápať nielen ako *play along*, ako náhrada kapely, ale aj ako sonórny kameňolom, z ktorého bolo možné ľubovoľne izolovať a kombinovať zvukové fragmenty – adekvátnu technológiu pre túto estetiku poskytla až digitálna éra. Pankultúrne samplerové improvizácie Davida Sheu sú aktuálnym dokladom takejto hudby z hudieb – hoci taký kreatívny duch ako George Russell vytvoril v skladbe *Electronic Sonata for Souls Loved by Nature* prostredníctvom dohrávaných pásov s elektronickými zvukmi a fragmentmi tradičnej africkej hudby už roku 1968 meta hudbu, v ktorej na seba vzájomne narážajú štylisticky a historicky nekompatibilné prvky.

A po štvrté: myšlienka mediálne „komponovanej improvizácie“, ktorá je vypreparovaná selekciou a editovaním z improvizovanej, mediálne zakonzervovanej suroviny – od čias Davisovho *In a Silent Way* je to bežná procedúra aj v jazzovom svete, z technického hľadiska príbuzná s opísaným improvizovaním s jestvujúcou hudbou, dbá sa však pri nej skôr na integráciu a homogénnosť než na zlomy, vystavované na obdiv. Ich spoločnou črtou je však eventuálnosť, pretože, na rozdiel od napísanej kompozície, ktorá (spravidla) zotráva na spôsobe „tak a nijako inak“, na geste definitívneho znenia, mediálne „komponovaná improvizácia“ vytvára verzie namiesto diel, pozýva na nové kreatívne štruktúrovanie jej súčastí (na transformáciu, akú predviedol trebárs Bill Laswell na CD *Panthalassa* na príklade nahrávok Milesa Davisa z konca šesťdesiatych a začiatku sedemdesiatych rokov).

Isteže, po všetkých týchto možnostiach siahala improvizovaná hudba vo svojich začiatkoch, na konci šesťdesiatych a začiatku sedemdesiatych rokov, len zriedka – možno pre svoj fundamentálne kritický vzťah k „zamrznutej“, mediálne zakonzervovanej improvizácii a odpor proti technickému fetišizmu populárnej hudby. Ak sa voľne improvizujúci hudobníci zaoberali elektronikou, tak to spočiatku vychádzalo skôr z postoja brikoléra, domáceho majstra, ktorý vytvára niečo kreatívne z odpadov a lacných produktov zo sveta techniky pomocou hravého inštinktu a anarchického „chybného používania“.⁵ Hugh Davies, bývalý asistent Karlheinz Stockhausena, člen legendárnej skupiny Music Improvisation Company (s Derekom Baileym, Jamie Muirom a Evanom Parkerom), vmontoval niekoľko bežných predmetov, ako listy lupienkovej píly, pružiny a kolieska z nábytku, do prázdnych knižných dosiek lexikónového zväzku a tento „nástroj“ vybavil dvoma kontaktnými mikrofónmi – „Shozyg“ bol hotový (názov vychádza z toho, že príslušný zväzok *New World Library of Knowledge* obsahoval heslá abecedného úseku „Sho-“ až „Zyg-“).⁶ Davies zostal dodnes verný svojej maxime, že ani jeden stavebný dielec nesmie stáť viac ako dve libry a celý inštrumentár sa musí dať dobre uložiť do jedného kufra. Aj Tony Oxley a Paul Lytton stvorili z predmetov z domácnosti, z kontaktných mikrofónov, ako aj z vlastnoručne zostrojenej (či adaptovanej) lacnej elektroniky ohromujúce zvukové svety, rovnako bohaté ako kreácie veľkých elektronických štúdií, nie však ako elaboráty montážnych procesov, trvajúcich mesiace, ale použiteľné v reálnom čase improvizácie, podobne ako Crackle Box, ktorý vymyslel Michel Waisvisz v roku 1973 a potom ho predával v malej sérii za naozaj prístupných 25 guldenov a ktorý reaguje priamo i nevypočítateľne na najmenšie pohyby prstov.⁷ Takéto príklady *live electronics* nemajetného človeka – podobné prístupu Davida Tudora, premeneného z klavírneho virtuóza na elektronického domáceho majstra (ktorý trvalo ovplyvnil minimálne Hugh Da-

⁵ O estetike brikoláže pozri Wilson (1997).

⁶ Bližšie o diele Hugh Daviesa v portréte od Roba Younga (pozri zoznam literatúry) a v zborníku *Avalanches 1990–1995*. Bratislava: Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu, 1995.

⁷ O Crackle Box pozri Whitehead, s. 95–99.

vies) – boli tou novou, piatou zložkou, ktorú vniesla európska improvizovaná hudba do diskurzu o improvizácii a elektronike. V priebehu rokov si od asketickej zdržanlivosti od štyroch zvyšných odvykla.

Ak sú možnosti a postupy dlho známe, tak z dnešnej perspektívy sú relevantné predovšetkým dve otázky: po prvé, otázka o trvalom vplyve technológie na improvizáciu, po druhé, tá o prípadnom kvalitatívnom skoku v tejto interakcii vďaka masovému rozšíreniu digitálnych technológií spracovania zvuku. „V improvizovanej hudbe bol vždy záujem o *live electronics*,“ zdôrazňuje Evan Parker, ktorého novšie elektroakustické projekty budia pozornosť aj mimo malej improvizáčnej komunity. „Vznik digitálneho spracovania signálu a dostupnejších, spoľahlivejších a prenosnejších technológií na počítačovej báze však preniesol možnosti interaktívnych prístrojov *live electronics* na celkom novú kvalitatívnu úroveň. Ľudia ako Walter Prati, Marco Vecchi a Lawrence Casserley pracujú s novými technológiami veľmi uvoľneným spôsobom. Nanajvýš dôverne poznajú dejiny elektronických hudobných technológií a je to pre nich prirodzené médium komunikácie.“

Táto „komunikácia“ niekedy pôsobí dojmom obiehanie v kruhu. Saxofonista zahrá nejaký zvuk, prístroje *live electronics* ho transformujú a vrátia späť inštrumentalistovi, ktorý reaguje na toto krivé zrkadlo svojej hry. *Live electronics* ako moderná forma improvizátorského rozhovoru samého so sebou? Evan Parker sa o jednom zo svojich uprednostňovaných partnerov, ovládajúcich elektroniku, domnieva: „Lawrence Casserley vie v človeku navodiť pocit, akoby *nehral* sám so sebou. Samozrejme, deje sa to, ale on má metódy, ako zvuk tak navrstviť, spomaliť alebo zrýchliť, že naozaj vzniká iný subjekt, nová identita. A vie veci zadržať či prerušiť, vie vyrábať prekvapenia. Nemá nijaký záujem byť len príveskom toho, čo robím ja. Aj on chce mať pocit interakcie. Materiál, s ktorým pracuje, je síce zväčša odvodený od niečoho, čo som práve zahrál, no transformácie sú také radikálne, že sa to nedá vždy rozpoznať.“

Kybernetické združovanie nástroja a elektroniky má potom, ako sa domnieva Parker, ďalekosiahle dôsledky pre improvizáciu: „Ide tu o spätnú väzbu zámerov a účinkov, ktoré závisia sčasti od vlastných

rozhodnutí, čiastočne od rozhodnutí toho druhého. To je nový spôsob, ako docieľiť kolektívny výsledok, keďže konečný zvuk závisí od úmyslov dvoch ľudí. Pri elektronickom spracovaní zvuku určujú signál, ktorý vychádza z prístroja, dve hlavy, kým v bežnej kolektívnej improvizácii hudobný celok, nie detaily konkrétneho zvukového prvku, určuje množstvo podieľajúcich sa hláv.“

Takáto spoločná sochárska práca na *jednom* zvuku je však len jednou formou improvizovanej interakcie nástroja a elektroniky. Rovnako rozšírené sa medzičasom stali spôsoby hry, pri ktorých improvizátori s elektronikou neoperujú so zvukmi vlastného súboru, ale so zvukmi zvonku, ktoré narúšajú uzavretosť improvizátorského *tête-à-tête* samplerovými vsuvkami z fragmentov „cudzích“ hudieb, každodenného hľuku, útržkami reči alebo inými digitalizovanými nálezmi – pomyslime len na improvizátorskú samplerovú virtuozitu takého Davida Sheu alebo na integráciu samplera do interaktívnej skupinovej dynamiky švajčiarskeho tria Koch/Schütz/Studer. V tomto otvorenom kontexte s jeho nevypočítateľnými kultúrnymi a sémantickými zlomami môžu aj známe zvuky dostať nové významy – domnieva sa Derek Bailey, ktorý improvizuje niekoľko rokov s manipulátormi s elektronikou, Mattom Wandom a Patom Thomasom: „Skutočnosť, že zvuky sú nahrané, že nie sú ‚pravé‘, ‚zamýšľané‘, otvára akýsi nový druh slobody. Ani jeden prvok vo vašej hudbe nič konkrétne ‚neznamená‘. Môžete prehrávať záznam, na ktorom niekto hrá *walking bass*, a nemá to nič spoločné s jazzom alebo s jazzovým rytmom: tu jednoducho niekto stlačil nejaké tlačidlo. Vie sa o tom, a tak to aj znie. Túto neadekvátnosť považujem za stimulujúcu.“ Inými slovami, rozhodujúci je kontext, nie zvuk sám osebe. Basová línia Raya Browna z nahrávky z päťdesiatych rokov, začlenená samplerom do nejakej improvizácie v deväťdesiatych rokoch, nie je už basovou líniou Raya Browna, ale historickým citátom basovej línie Raya Browna – je to rozdiel, ktorý sa akusticky možno nedá reálne spoznať, ale konceptuálne a esteticky je veľmi signifikantný, čo azda objasní myšlienkový pochod z úvahy *Postmodernizmus, irónia a potešenie* Umberta Eca: „Postmoderná odpoveď na modernu spočíva v priznaní

toho, že na minulosť, keď ju už nemôžeme zničiť, pretože jej zničenie vedie k mlčaniu, sa musíme pozeráť novým spôsobom: s iróniou, bez nevinnosti. Postmoderný postoj sa mi javí ako postoj muža, ktorý miluje veľmi múdru a sčítanú ženu a preto vie, že jej nemôže povedať ‚milujem ťa‘, lebo vie, že ona vie (a že ona vie, že on vie), že presne tieto slová už napísal, povedzme, Liala [taliansky pendant k Hedwigovi Courtis-Malerovi]. Predsa však existuje riešenie. Môže jej povedať: ‚Ako by teraz povedal Liala: milujem ťa vrúcne.‘ V tomto okamihu, keď sa vyhol falošnej nevinnosti, keď jasne vyjadril, že už nemožno hovoriť nevinne, zároveň žene povedal, čo jej chcel povedať, teda že ju miluje, ale že ju miluje v časoch stratenej nevinnosti. Keď chce aj ona hrať túto hru, prijme ľúbostné vyznanie takým istým spôsobom. Ani jeden z oboch partnerov sa nemusí cítiť naivne, obaja akceptujú výzvu minulosti, toho už dávno povedaného, čo nemožno jednoducho zmazať, obaja hrajú vedome a s potešením hru irónie... Obidvom sa však podarilo ešte raz hovoriť o láske. Irónia, metajazyková hra, maškaráda na druhú. Vďaka tomu je potom [...] tiež možné hru nepochopiť a zobrať celú vec vážne.“⁸

V tomto zmysle môžeme rozmýšľať o vzťahu hráčov so samplovanými zvukmi k svojim spoluhráčom (a k publiku) ako o vzťahu muža k jeho múdrej žene: rozprávanie sa darí len v citátoch, o ktorých ostatní vedia, že nimi sú, alebo, ako hovorí Derek Bailey: „Tu jednoducho niekto stlačil nejaké tlačidlo. Vie sa o tom, a tak to aj znie.“ Ak sa z improvizácie v mediálnom veku stáva akási „metajazyková hra“, diskurz o pluralite a disponibilnosti hudobných jazykov, tak je predsa tiež možné využiť toto miznutie autorstva hudby nie disociatívne, v zmysle koláže heterogénneho, nekompatibilného materiálu, ale integračne, v zmysle novej kvality spolupráce improvizátora a skladateľa. Dekontextualizáciu a rekontextualizáciu zvukov v digitálnom veku možno využiť nielen v dramaturgii zlomov – toho demonštratívne „nehodného“, o ktorom hovorí Bailey –, ale aj v jednej zo syntéz improvizátorského jazyka

⁸ Eco, s. 78n.

a skladateľskej fantázie. Keď hudobníci ako Bob Ostertag, Rüdiger Carl alebo viedenské duo Mühlbacher/Dafeldecker v počítači montujú virtuálne ansámblové kusy z fragmentov skutočných sólových improvizácií spriatelенých hudobníkov, vzniká hudba, ktorá by takto nikdy nemohla byť z improvizovaná a ani na papieri skomponovaná, lebo zvuky a zvukové textúry sú príliš hlboko impregnované osobnosťou ich pôvodcu. Isteže, niekto z tých, čo „požičiavajú“ zvuky, nespozná v digitálne komponovanom výsledku svoj vlastný jazyk – je to šok zo scudzenia a odcudzenia, ten však môže byť nepochybne produktívny. V zrkadlovej sieni digitálnych techník získava zvuk vlastný mediálny život. Umeniu improvizácie, často takému narcistickému, môže len prospieť, keď sa príležitostne pozrie do zrkadla, ktoré nepotvrduje len vlastné očakávaná.

HLASY A ROZHOVORY

11. JEDEN Z TÝCH, KTORÍ NESKÁČU CEZ HORIACE OBRUČE: DEREK BAILEY (1990)

Tento muž ako gitarista tanečnej skupiny? Ťažko si to možno predstaviť. Ale Derek Bailey, narodený v Sheffielde, skutočne dlhé roky hrával v komerčných kapelách a zvukových štúdiách, kým roku 1966 neodišiel do Londýna, aby s hudobníkmi ako Evan Parker, John Stevens a Paul Rutherford pracoval na improvizovanej hudbe, ktorá chcela zotrieť všetky väzby na jestvujúce hudobné idiómy. Baileyho prvé platne, vydané pod vlastným menom, pochádzajú z konca šesťdesiatych rokov, keď už gitaristovi tiahlo na štyridsiatku. Predstavuje sa v nich pointilisticky hrajúci improvizátor, ako ho poznáme aj dnes, a určite v nich nevystopujeme nijaké náznaky tanečnej hudby, jazzu či klasickej hudby. Všetkými týmito hudobnými jazykmi sa však Bailey zaoberal. Nevrhoľ sa ako autodidakt z bodu nula na voľnú hudbu. Dôverne poznal to, čo neskôr zavrhol.

Pokiaľ viem, máte za sebou vcelku konvenčné vzdelanie a učil vás klasicky vzdelaný gitarista John Duarte. Myslíte si dnes, že vám toto tradičné vzdelanie pomohlo, alebo skôr stálo v ceste vašej vlastnej hudbe?

Moje vzdelanie bolo iste tradičné, ale neprebiehalo tak, ako si to možno predstavujete. Nezačal som u Johna Duarte, aj keď som k nemu neskôr chodil na hodiny, ale absolvoval som veľa hodín u mnohých ľudí. Začal som u svojho strýka, ktorý bol profesionálnym gitaristom a možno

tým najhorším učiteľom na svete. Trvalo mi rok alebo dva, kým sa mi podarilo zabudnúť to, čo mi vštepil. Musím však povedať, že bol dobrý gitarista – a ešte aj je, pretože stále hráva, aj keď má už vyše sedemdesiat rokov. Učil som sa však väčšinou empiricky a taká bola aj moja cesta k povolaniu hudobníka. Keď som sa totiž stal hudobníkom z povolania, prestal som síce brať hodiny, no nevedel som ešte naozaj hrať. Proces učenia, aj pokiaľ ide o tradičnú hudbu, pokračoval ešte dlhé roky. Nevieť, či bolo moje vzdelanie výhodou, alebo nie. Nikdy som nemal pocit, že by som sa čokoľvek celkom naučil, v nijakej hudobnej oblasti.

Vo vašej knihe Povaha a hudobná prax improvizácie (Improvisation – Its Nature and Practice in Music) ste vymysleli výraz pre voľne improvizovanú hudbu, o ktorom sa odtedy veľa diskutovalo: neidiomatická improvizácia. To hneď vyvoláva námietku, že po troch desaťročiach vo vašej hudbe nepochybne nájdeme niečo ako rozpoznateľný idióm Dereka Baileyho...

Áno, ale to je predsa vedľajšie. Hudba ako taká, voľne improvizovaná hudba, nie je idiomatická. Ako viete, každý alebo takmer každý rok usporadúvam podujatie Company Week. Tento rok sa na ňom zúčastnilo 34 hudobníkov a sotva by ste medzi nimi našli dvoch, ktorí by voľne improvizovali takým istým spôsobom. Celé podujatie žilo pestrosťou a rôznorodosťou improvizovanej hudby. Bez nej by improvizovaná hudba sotva mala právo na existenciu. Potrebuje všetky tieto aspekty a pre mňa je jej rôznorodosť jednou z jej hlavných atrakcií. Nie, že by som sám hral vždy tak rôznorodo. Mám určite čosi ako svoj osobný prístup. Ale dúfam, že je dostatočne otvorený, aby som mohol hrať s ďalšími voľne improvizujúcimi hudobníkmi, bez ohľadu na to, aké sú ich skúsenosti – to je dôvod, pre ktorý hrám tak, ako hrám. Moja hra sa vyvinula tak, aby som mohol hrať s tými ľuďmi, s ktorými hrať chcem. A hudba ako celok iste nie je idiomatická. Keď porovnáte Luisa Moholua s Eugenom Chadbournom, nemôžete povedať, že by obaja hrali rovnaký idióm, však? Alebo Hugh Davies a Anthony Braxton. Hrajú rovnaký idióm? Používajú len rovnakú metódu hudobnej tvorby a sú idiomatickými hráčmi v zmysle individuálnosti. Myslím si teda, že ten

pojmem ešte stále platí, aj keď som ho pôvodne vymyslel len kvôli rozlišovaniu medzi voľnou improvizáciou a improvizáciou, ktorá sa viaže na určitú tradíciu.

Nemyslíte si však, že hráči v rôznych krajinách vyvinuli regionálne tradície, rôzne improvizáčne jazyky, ktoré môžeme označiť ako idiómy? Napríklad hudba priekopníckej generácie voľnej improvizácie v Anglicku, zvukovo senzibilná, transparentná, často tak pointilisticky úsporná hudba – nenájdeme tam azda veľa spoločného?

Je smiešne, ako často sa niečo také hovorí. Už dlho to totiž neplatí. Keď hovoríte o priekopníkoch voľnej improvizácie v Anglicku, polovica z nich sa medzičasom pokúša hrať jazz. Keď si dnes vypočujem niektorých z tých ľudí, s ktorými som hral pred dvadsiatimi rokmi, musím uznať, že dnes hrajú to, čo od začiatku chceli. Pokiaľ však ide o ideu akéhosi anglického štýlu, ešte nájdeme hudobníkov, ktorí hrajú týmto spôsobom – napríklad John Russell, John Butcher a Phil Durant –, no nejaký všeobecný štýl to už určite nie je. Steve Beresford takto nehraje, Tony Coe alebo Thebe Lipere tiež nie... celkovo si myslím, že toto rozlišovanie podľa národností – anglický štýl, holandský štýl – už neplatí. Väčšina hudobníkov, hrajúcich dnes túto hudbu, je oveľa mladšia. Nielen mladšia ako ja, ale tiež mladšia ako ľudia, s ktorými som hral predtým – a myslím si, že vôbec nerozmýšľajú o takých veciach. V posledných rokoch často hrám s klarinetistom menom Alex Ward. Alex Ward má dnes šesťnásť rokov a hrám s ním od jeho trinástich. Je to pozoruhodný hudobník, ktorý už má čo ukázať – hrá vynikajúco na klarinete, študuje kompozíciu, získal nejaké ceny a tak ďalej –, ale keď mal trinásť rokov, rozhodol sa, že bude hrať voľne improvizovanú hudbu. Nestará sa o takéto veci – možno o tom vie, možno ani nie. Možno by sa dalo v niektorých okamihoch povedať, že je „anglický“ hráč, ale inokedy znie podobne ako Anthony Braxton, alebo ako pozoruhodne zrekonštruovaný Artie Shaw.

V posledných rokoch sa hudobníci, ktorí sa stali známymi ako improvizátori, čoraz viac a viac zaoberajú kompozíciou. Alexander von Schlippenbach píše

partitúry pre big band, Anthony Braxton komponuje opery. Vidíte v tomto vývoji hrozbu straty improvizátorskej autentickosti?

Samotná idea kompozície bola pre mňa vždy neakceptovateľná – skutočnosť, že niekto má v rukách kormidlo a zodpovedá za všetky aspekty hudby. Myslím si totiž, že pri tom vzniká veľa odpadu. Odpad je však akceptovaný, pokiaľ sa vyskytuje v určitých podobách a pokiaľ ho podporujú akademické a publicistické kruhy. Možno sa niečo skutočne zmenilo, možno dnes ťažisko leží viac na kompozícii. V podstate sa však nič zásadné neudialo, pretože, keď sa to tak vezme, ťažisko spočívalo na kompozícii vždy. Ibaže skladatelia istý čas tvrdili, že by chceli improvizovať alebo osvojiť si aspekty improvizácie. Ale to už teraz nie je v móde. Na druhej strane sa mi zdá, že dnes existuje oveľa viac improvizujúcich hudobníkov ako predtým.

Je však predsa len neodškriepiteľné, že v súčasnosti viac a viac improvizátorov pracuje s komponovanými štruktúrami?

Nuž, áno, hudobníci totiž skúšajú využiť svoje šance. Keď im podržíte pred nosom pár dolárov, preskočia cez horiacu obruč. Mnoho z nich necíti nijaký záväzok voči improvizácii, kompozícii alebo čomukoľvek – chcú jednoducho prežiť! Nie je ľahké byť hudobníkom a navyše závažnosť je vo všetkých umeleckých formách rozložená veľmi nerovnomerne v prospech fixovaných diel, je teda problematické hrať hudbu, ktorá sa nedá zapísať. Takýto trend ma preto neprekvapuje. Obyčajne to prebieha podľa rovnakej schémy: improvizátori začnú komponovať, potom pracujú pre divadlo, tvoria hudobné divadlo a nakoniec píšú opery. Opera je tým najvyšším cieľom. Štipendiá a sumy za objednávky kompozícií pri operách sú naozaj nezvyčajné... Celý trhový mechanizmus v oblasti vážnej hudby je taký veľkorysý, že ľudia to podnecuje ísť touto cestou. Keď máš na výber, či napíšete operu alebo budete rok hrať improvizovanú hudbu, radšej napíšete operu, ak vám ide o prežitie.

Je však ešte aj iný aspekt, ktorý nemá nič spoločné s kariérou. Pre niektorých hudobníkov je improvizácia akýmsi prípravným procesom

na ceste ku komponovaniu. Improvizácia bola po stáročia jedným z aspektom skladateľskej techniky. Možno je to tak, že prvá časť životnej dráhy hudobníka je venovaná hraniu, neskoršia písaniu. Je to potom viac manažérska pozícia – nešpiniť si už viac ruky.

Je veľké množstvo stupňov medzi voľnou improvizáciou a kompozíciou – veľa improvizátorov pracuje s určitými konceptmi, vypísanými predlohami alebo ústnymi dohovormi. Ako sa k tomu staviate?

Viete, jedným z dôvodov, prečo som zhruba v polovici sedemdesiatych rokov vdýchol život podujatiu Company Week, bola nemožnosť hrať na pomerne dobre zaplatenom koncerte bez toho, aby som musel hrať skladby od niekoho iného. Všade to bolo rovnaké, v Hamburgu, Brémmach, Wuppertale, Londýne alebo Paríži: stretli sme sa, zahráli sme najprv niekoľko skladieb a potom zopár vecí bez nôt. Zdá sa, že väčšina improvizátorov chce vždy hrať hudbu bez komponovaných častí. Niektorí chceli stále písať skladby, ale zdalo sa mi, že hráči sa až tak nehrnuli hrať ich. Aby sme však dostali kšeft, museli sme mať zopár komponovaných vecí. A tak, aby som sa trochu vzoprel tomuto trendu, založil som Company Week. Nuž, boli tu aj ďalšie dôvody – jedným z nich bola moja snaha, aby to ľudia vnímali ako improvizáciu. Nechcel som napísať nejakú skladbu len preto, aby som mohol zhromaždiť skupinu hudobníkov kvôli improvizácii. Práve to sa však neprestajne stávalo. Nikdy sa nedali organizovať koncerty alebo turné, ak človek nehral vo veľkej improvizujúcej skupine pod vedením skladateľa. Mnohých zrejme vždy zaujímalo to, ako veci nejakým spôsobom riadiť. Tu sa nič podstatné nezmenilo.

V kompozícii sa azda zmenilo to, že ľudia, ktorých som poznal skôr než skladateľov, sú v posledných rokoch silnejšie ovplyvnení jazzom. To však považujem za záležitosť módy. Došlo tiež ku všeobecnej zmene: skladatelia, spolupracujúci s improvizátormi dlhší čas, čoraz viac hudobných pasáží zapisujú. Skoro všetci skladatelia – Barry Guy, Alexander von Schlippenbach či Misha Mengelberg – zvýšili stupeň svojej kontroly nad hudbou; to znamená, že spravidla prešli od grafickej notácie ku konvenčnej.

Buď majú teraz jasnejšiu predstavu o tom, čo chcú, alebo nie sú už viac ochotní prenechať hudobné rozhodovanie iným ľuďom. Je to všeobecný trend. Vcelku sa mi však nezdá, že by sa dnes viac komponovalo, aj keď pokiaľ ide o detaily, v kompozícii nastali nejaké zmeny.

Vezmime si ako príklad skladby Barryho Guya. V jeho nových skladbách ako Harmos alebo Double Trouble sú notované pasáže a medzi nimi sú úseky označené menami hráčov, ktorí majú na príslušnom mieste improvizovať. Bola by pre vás improvizácia v takomto kontexte menej zaujímavá ako voľná improvizácia?

Áno. Áno! Konečne nemusím zodpovedať nejakú otázku s váhaním alebo vyhýbavo.

Nebolo by pre vás nikdy zaujímavé, mať nejaký druh predlohy, ktorá vo pred určuje hudobné smerovanie?

Keby som žil večne, možno by ma niečo také zaujímalo. Teraz to však vnímam len ako zabíjanie času. Možno je to v poriadku. Ale keď vojdem do svojej izby a vybalím gitaru, chcem jednoducho hrať a nie skúšať takéto veci.

Veľa rokov ste pracovali na svojom osobnom hudobnom jazyku. Myslíte si, že ste dnes ešte ovplyvniteľný?

Verím, že áno. Nikdy som si nemyslel o nikom, s kým som hral, že je nejaký hudobný mesias. Nikoho takého som nestretol. O takých ľuďoch iba čítam. Až dodatočne som si uvedomil, že som sa učil od tých ľudí, s ktorými som hral – takmer od všetkých. Ale čo som sa naučil, to zistím zväčša až neskôr, a pokiaľ ide o ľudí, s ktorými hrám dnes, domnievam sa, že je to rovnaké. Aspoň dúfam. Pokladám to za fakt a ani o tom nepremýšľam. Premýšľam o starnutí, keď už to chcete vedieť. Pýtam sa sám seba, čo pre improvizátora znamená mať šesťdesiat rokov – pretože nepoznám veľa šesťdesiatročných improvizátorov. Hrám

s Alexom a ten je odo mňa o štyridsaťštyri rokov mladší. Vychádzam z toho, že šesťdesiatročný človek stráca niektoré zo svojich zručností, a dúfajme, že iné získava – tie, ktoré stráca, mu možno ani nechýbajú.

Cítite sa osamelo ako jeden z mála hudobníkov vašej generácie, ktorí hrajú túto hudbu?

Nuž, *nikdy* som v mojej generácii nepoznal nikoho, čo by hral túto hudbu. Vyrastal som s hudobníkmi, ktorí hrali celkom iné veci. Keď som začínal, vôbec som nehral voľne improvizovanú hudbu. Nehral som naozaj až do svojho tridsiateho tretieho alebo tridsiateho štvrtého roku. Necítil som sa však osamelo. Roku 1965, keď som mal tridsaťpäť rokov, som sa cítil staršie ako dnes.

Vinko Globokar raz povedal, že sólová hra je najmenej tvorivým aspektom improvizácie, lebo niečo skutočne nové vzniká len pri stretnutí viacerých hráčov. Vy hráte veľa sólovo – čo na to hovoríte?

Dávam mu za pravdu. Sólová hra je akási improvizácia druhej triedy. To skutočne magické v improvizácii sa odohráva medzi hráčmi. Keď hráte s niekým iným, môžete niečo povedať. Je to ako rozhovor, ale môžete zároveň aj rozprávať a podať istú výpoveď o tom, o čom by človek sám ani netušil. To platí nielen pre hru v duu, ale aj pre väčšie obsadenia. V sólovej hre z toho nie je nič. Sólová hra je užitočná pre hráča samého a každému by som radil venovať sa jej, ale hudobne sa radí ďaleko za hru s inými.

Paul Bley raz povedal, že sa na cvičenie pozerá ako na zlý zvyk. Pri cvičení, podľa Bleya, zdokonaľujeme isté veci, ktoré potom pri hraní citujeme namiesto toho, aby sme na hráčsku situáciu reagovali sami. Cvičíte?

Cvičím vždy, keď môžem. Myslím si, že stále cvičím oveľa viac, než hrám. Možno je to nejaká psychologická porucha. Necítim sa dobre, keď necvičím. Paul však má pravdu. Cvičenie je pre improvizátora veľ-

mi zložitou záležitosťou. Pre neho to znamená niečo iné ako pre ostatných hudobníkov. Myslím si, že cvičiť sa dá predovšetkým rozhodovanie. Pokúšam sa cvičiť v prijímaní rozhodnutí. Skúšam však hrať všetko – zvyčajné technické cvičenia, trochu Bacha; pokiaľ ešte viem hrať na gitare, nezáleží na tom, čo cvičím. A potom, jestvuje istý druh cvičenia, ktorý súvisí s improvizáciou. Nie je to bezpodmienečne to, o čom hovorí Paul – brúsenie istých klišé –, ale skôr to, čomu sa v jazze hovorí *woodshedding* (zdokonaľovanie techniky) – snaha získať väčšiu obratnosť v tom jazyku, ktorým sa práve hovorí.

Čo máte na mysli, keď hovoríte o cvičení sa v prijímaní rozhodnutí?

V improvizácii ide o voľbu medzi rôznymi možnosťami. To však zväčša nie je vedomý proces. Myslím si však, že je možné pripraviť si niečo takým spôsobom – povedzme stupnicu –, že vždy máte viac alternatív a nikdy nezahráte dvakrát to isté. Nehráte teda stupnicu smerom nahor a nadol, ale možno zopár stupňov smerom nahor, potom zasa trochu nadol, potom väčšie intervaly, potom opäť normálnu diatoniku. Z matematického hľadiska existujú stovky možností a nerozhodujete sa podľa hudobných kritérií, lebo to dobre znie, ale práve iba na základe obrovského množstva možností, ako spojiť jeden tón s nasledujúcim. Neexistuje žiadne pochopiteľné rozhodnutie, žiadna hierarchia. Keď teda hráte sled tónov od *c* po *d*, nemusí byť druhý tón nevyhnutne o celý tón vyššie, môže byť aj o septimu nižšie alebo o nónu vyššie. A potom jestvuje celá paleta zvukových farieb, z ktorých si možno vyberať: môže to byť flažolet alebo prázdna struna alebo držaná struna. V praxi tak vlastne dostanete viac alternatív, než možno zvládnuť – aspoň u mňa je to tak. Potom túto schopnosť zrýchľujete, takže už nezostáva čas na rozmýšľanie o rozhodnutiach. Preberáte rôzne možnosti a snažíte sa čo najrýchlejšie zahrať nejakú pasáž, o ktorej už vôbec presne neviete, ako bude znieť. To mám na mysli, keď hovorím o cvičení sa v prijímaní rozhodnutí. Človek necvičí z technických dôvodov. Vôbec presne neviem, čo sa pritom cvičí; možno je to duševný tréning, polovedomé cvičenie. V každom prípade mi to ráno pomáha prebudiť sa.

Ako sa dá konkrétne predstaviť taká hodina cvičenia Dereka Baileyho? Čo cvičí hudobník, ktorý chce uniknúť všetkým štylistickým konvenciam?

Je to celkom normálne cvičenie. Nehrám klasický gitarový repertoár, až na niektoré výnimky, ktoré ma zaujímajú; technicky je to pre mňa zbytočné, túto hudbu nemám rád, ale cvičím veci ako arpeggia a stupnice, normálne záležitosti a veci, ktoré som si v priebehu rokov pre seba prichystal. Jeden článok môjho prstenníka je napríklad príliš dlhý; prstenník je vcelku často ten najnepohyblivejší prst na ruke. Používam teda množstvo cvičení, pri ktorých prstenník behá sem a tam ako šialený, zatiaľ čo ostatné prsty nerobia skoro nič. Znie to hrozne, ale nejde ani tak o zvuk. Zaujímá ma to. Je to vždy lepšie ako umývanie riadu. Keď musíte cvičiť, netreba umývať. To potom musí urobiť niekto iný. Keď však nemáte čo robiť, ste kandidátom na všetky možné činnosti. Myslím si, že to je dôvod, prečo vôbec hrám na gitare.

Ešte jeden výrok Vinka Globokara: keď už nahrávame improvizovanú hudbu, tak jediným zmysluplným využitím platne je raz si ju vypočuť a potom ju zničiť. Nahrali ste mnoho platní – je ich asi osemdesiat – museli ste teda rozmýšľať o zmysle alebo o nezmyselnosti zaznamenávania voľne improvizovanej hudby.

Nahrávam platne preto, lebo ich ľudia kupujú. Keby ich nekupovali, nenahrával by som ich. Inak to pre mňa nie je veľmi dôležité. Niekedy, v zriedkavých prípadoch, sa mi však nahrávanie v štúdiu celkom páči – veľmi sa to líši od normálnej hráčskej situácie. Zachytenie improvizácie však nemá pre improvizátora nijakú estetickú hodnotu. Je to skrátka jeden aspekt bytia hudby. Aj iní hudobníci nahrávajú platne, tak prečo by to improvizátori nemali robiť? Milovníci opery budú iste tiež považovať platne za veľmi zlú náhradu operného zážitku. Keď už ľudia nebudú platne kupovať, nebudem ich nahrávať.

Intermediálne projekty s tancom, filmom, performanciami, textom atď. sa tešia u improvizujúcich hudobníkov už roky značnej obľube. Je namieste domnievať sa, že vás nikdy zvlášť nezaujímali konfrontácie s inými druhmi umenia?

Niekoľko rokov som spolupracoval s japonským tanečníkom Minom Tanakom. Bolo to zábavné. Pracovať s tanečníkom je vskutku najlepší spôsob, ako hrať sólovo. Nikdy som sa na neho totiž nepozeral. Mohli sme hrať na niekoľkých veľmi pekných miestach, keďže je veľmi obľúbený a keďže tancuje nahý, mohol som mať istotu, že obecenstvo sa určite nebude pozeráť na mňa.

Prekáža vám, keď sa na vás pri hraní pozerajú?

Nikdy som si na to nezvykol, ani po štyroch desaťročiach. V každom prípade som pri viacerých príležitostiach pracoval s tanečníkmi, prípadne som pozýval tanečníkov na Company Week, napríklad Mina Tanaku a Kathy Ducksovú, raz dokonca aj jedného klauna. Je však pravda, že moje záujmy majú v prvom rade zvukovú povahu.

12. „NIKTO SI TO NEBUDE PLIESTĚ S UMENĚM!“ DEREK BAILEY (1998)

Pred niekoľkými rokmi ste v jednom rozhovore s Johnom Corbettom¹ načrtli rozlíšenie medzi „umelcami“ a „hráčmi“ (artists and players) a pritom ste sa zreteľne zaradili do tej druhej kategórie. Mohli by ste toto rozlíšenie trochu objasniť?

Nuž, pokúsil som dištancovať od tých nechutných praktík, ktoré podľa mňa uplatňuje väčšina umelcov. Pokiaľ ide o mňa, nemyslím si, že zodpovedám predstave umelca, tak ako ho poznáme z posledných tridsiatich, štyridsiatich či päťdesiatich rokov. Ak to mám povedať na rovinu, umenie mi celkovo pripadá skôr ako zločinecké remeslo – je nečestné, nezodpovedné a zakladá sa do značnej miery na podvode. Možno by som však radšej mal hovoriť o tom, čo znamená byť hráčom. Nezaujíma ma až tak myšlienka stvoriť nejaké pozoruhodné umelecké dielo a potom zmiznúť v diaľke, zatiaľ čo obecenstvo sa zhromažďuje okolo mojej práce a tleska. V tejto aréne by som sa necítil dobre. Hranie je pre mňa činnosťou. Nemá pre mňa taký význam, aký svojej práci zvyčajne prisudzujú umelci – význam, ktorý, ak to správne chápem, nemá hraníc a ktorý dokonca môže ovplyvniť náš život. *(Sarkastický smiech.)* Nie, to sa ma netýka.

¹ Uverejnené v *Extended Play* od Johna Corbetta (pozri zoznam literatúry), s. 228–246.

Je to aj istý spôsob dištancovať od metafyziky, spojenej s tým, ako umelci obvykle chápu sami seba?

Nuž, pri diskusiách o umeleckých aktivitách sa pravidelne používa istý neznesiteľný slovník. Nemám však nič proti diskusi o hraní. Myslí si, že o tom môžeme hovoriť dvoma spôsobmi: jeden je technickej povahy – čo považujem za zaujímavú činnosť, ale na papieri to pre čitateľa nemá význam –, ten druhý je dať najavo, že o tom nebudeme hovoriť. To je obľúbená póza, odpozorovaná zrejme od niektorých veľkých hudobníkov minulosti, osobitne z jazzu. Máme teda možnosť nehovoriť o tom, alebo hovoriť o technických aspektoch. Keď zvolíme tretiu cestu, zvykne to sklzánuť do akýchsi dejín umenia, ktoré pokladám v mnohých ohľadoch za odpudivé. Možno to súvisí s tým, že mám vzdelanie hudobného remeselníka, a nie akademika.

Existuje staré kliše britskej improvizovanej hudby, insect music (hudba hmyzu) – akési hromadenie tichých zvukov. Vaše nahrávky z posledných rokov akoby toto kliše od základov rozborili. Už niekoľko rokov vás totiž počul v takých hudobných súvislostiach, ktoré by predtým nikto nepredpokladal – napríklad s hudobníkmi z rockového prostredia, alebo v hudbe na takej úrovni hlasitosti, ktorú sme predtým u vás tiež nepoznali. Pri pohľade do minulosti pôsobia orgie so spätnou väzbou, ktoré ste zinscenovali roku 1991 v rámci Company Week spolu s gitaristom Bucketheadom, ako predzvesť toho, čo malo prísť v ďalších rokoch. Ako došlo k tomuto presunu dôrazu vo vašej práci?

Nedávno ktosi počul nevydaný záznam, ktorý som nahral s bubenikom Milfordom Gravesom, a myslel si, že to je novšia nahrávka, práve pre tie aspekty, o ktorých teraz hovoríte, pre ten údajný obrat v mojej hre. Záznam však v skutočnosti pochádza z roku 1981. Ak treba nejaké vysvetlenie, tak ide o to, že som veľmi ovplyvnený hudobníkmi, ktorými sa obklopujem. V poslednom čase som veľa pracoval s mladými hudobníkmi, najmä s mladšími gitaristami. Mám ich rád. Páči sa mi ich postoj a ten hurhaj mi môže byť ukradnutý. Neprekáža mi ani, keď sa hrá ticho. Táto stránka hrania pre mňa nie je dôležitá. Dôležité je hráč-

ske okolie, to, s kým hrám. A tu sa v posledných rokoch skutočne čosi zmenilo. Súvisí to s Johnom Zornom. Pozýval ma do všetkých možných kontextov a na Company Week priviedol so sebou Bucketheada.

Pokiaľ ide o hlasnú hru, tak zmena nastala len do tej miery, že dnes mám na ňu viac príležitostí. Keď človek hrá s violončelistom a kontrabasistom, nemá veľký zmysel vyrábať extatickú spätnú väzbu, určite nie dlhšie ako niekoľko minút. Predtým som mal príležitosti hrať hlasno jedine s Hanom Benninkom. Keď som hral naposledy s Hanom, niekto mi povedal, že som bol príliš hlasný, čo ma mimoriadne uspokojilo. Keď som hral naposledy s Brötzmannom, tiež mi niekto povedal, že som hral príliš nahlas – výborne! Vôbec si neviete predstaviť, aké zadosťučinenie som pociťoval! Pri hre na gitare sa niektoré veci dajú dosiahnuť len pri tejto hlasitosti. Spôsobili to však len hudobníci, ktorými som sa v poslednom čase obklopoval. Veľmi ľahko sa dám ovplyvniť spoluhráčmi a považujem to za prednosť, pretože inak by človek v tejto hudbe veľa vecí prepásol.

Pri spolupráci s mladšími hudobníkmi, ovplyvnenými rockom, sa vynárajú prvky, o ktorých mal človek predtým pociť, že sa im vo svojej hudbe vedome vyhýbate, napríklad jasne definovaný pulz alebo dokonca metrum, čo sa mi zdá rozhodujúcejšie ako hlasitosť. V súbore Ruins napríklad často využívajú výrazne rytmické štruktúry...

Niekedy sa s tým hrám, inokedy to ignorujem. Je to pre mňa jednoducho ďalšia možnosť vyskúšať nejaké prvky. Vyše tridsať rokov, čo hrám voľne improvizovanú hudbu, som sa vedome snažil vyhýbať len jednej veci: jazzu, pretože sa podľa môjho názoru vyčerpal ako prameň improvizovanej hudby. Vedie do neproduktívnych oblastí. Iste dokážem pochopiť, prečo ľudia niečo také hrajú – napríklad, keď človek hrá na saxofóne, čo iné sa dá robiť? Veď asi preto si ho vôbec kúpil! Keď som začínal voľne improvizovať s Tonym Oxleym a Gavinom Bryarsom, želali sme si najmä vzdialiť sa od jazzu. Nemyslím si, že sa nám to naozaj podarilo. Keď som zostavoval súbor Music Improvisation Company, rozhodol som sa najprv angažovať Jamieho Muira, rockového

bubeníka, alebo niekoho, čo by naozaj chcel byť poriadnym rockovým bubeníkom. Hugh Davies sa naučil všetko, čo vie o jaze, po období účinkovania v Music Improvisation Company. Jediný jazzman, s ktorým som opakovane spolupracoval, je tanečník stepu Will Gaines – to je hádam jediný jazzman, ktorému rozumiem.

Vedome som sa teda dištancoval jedine od jazzu. Nemám nič proti hudobníkom, ovplyvneným rockom. Niektorí z nich sa mi páčia. Páči sa mi, napríklad, použitie basovej gitary v improvizovanej hudbe, čo je ešte stále dosť zriedkavé. Domnievam sa však, že situácia sa v posledných piatich rokoch radikálne zmenila, hoci to väčšinou nikto neberie na vedomie, pretože prevahu majú starší hráči a tí sú ešte stále veľmi aktívni a majú väčšie renomé. Všetci mladí hudobníci, aj keď nie sú nejako zvlášť osobití, majú predsa len rockovú minulosť, pokiaľ neprichádzajú z oblasti vážnej hudby, čo je druh sám osebe. Jazz je hudba pre špecialistov. A čo zaujímavé sa v jaze už deje okrem vlastníckych sporov? Nemám teda problémy s mladými hudobníkmi, okrem únavy; z času na čas napríklad rád hrám s DJ-mi. Niektorí DJ-i majú naozaj množstvo nápadov, ibaže ich reakčné schopnosti sú veľmi obmedzené, hoci aj medzi nimi sú rozdiely. Hra so strojmi je však samovraždou. Stroje totiž môžu hrať celý deň bez prestávky.

Výdrž nie je mojou výraznou vlastnosťou. Je pozoruhodné, keď ľudia dokážu celé desaťročia pracovať v tých istých koľajach, no mne táto schopnosť chýba. Lahko sa dám odkloniť a tak to bolo vždy. Keď som, napríklad, prvýkrát hral s Hanom Benninkom, roku 1968 alebo 1969, ľudia mi hovorili, že je to brak, a pýtali sa, prečo s ním hrám. Nepasovalo to totiž do konceptu hudby, ktorú sme údajne hrali. Niektorí z hudobníkov, ktorých som pozval na podujatie Company Week, tiež nemali nič spoločné s mojou minulosťou. Boli pre mňa jednoducho hádankou a chcel som zistiť, čo sa od nich môžem dozvedieť. Zrejme je to prejavom mojej zvedavosti.

So súborom Ruins však predsa len hráte hudbu, ktorú som prinajmenšom vo vašej hre predtým nepočul, keď sa v istých pasážach prispôsobujete explicitnému pulzu tohto dua.

Možno som vlastne frustrovaný rocker... Ale vážne, aký by malo zmysel hrať s Ruins, keby sa človek nejakým spôsobom neprispôbil ich hudbe? Nemením svoj spôsob hry, aby som s nimi hral, ale mením to, čo hrám, a je to test mojich schopností. Môj spôsob hry na gitare sa vyvinul z hrania voľne improvizovanej hudby. Zmeny, ktorými som prešiel, boli vždy následkom hrania s určitými ľuďmi. Keď teda hrám so súborom Ruins v kontexte voľne improvizovanej hudby a nedokážem absorbovať ich hudbu bez imitovania nejakého rockového gitaristu (čo nie je mojou ambíciou), a keď potom zistím, že sa mi pri mojich zásadách nedarí stať sa súčasťou ich sveta, potom s tými zásadami nie je ničो v poriadku. Musím ich teda zmeniť. Nebolo to však tak: účinkovanie s týmto súborom nebolo pre mňa práve pohodlné, ale našiel som spôsob, ako s nimi hrať, spôsob, ktorý ma uspokojoval, a to bolo pre mňa hádam hlavným podnetom na spoluprácu. Hrával som s nimi často, no teraz tento hudobný vzťah dospel ku koncu, pretože už si myslia, že sú voľní improvizátori. Domnievam sa, že sú vynikajúci hudobníci a ich hudba je skvelá, ale voľní improvizátori určite nie sú. Kontext sa teda zmenil. Namiesto toho, aby som hral ja s nimi, hrajú oni so mnou a to nestojí za nič.

Pre mnohých bola ešte prekvapivejšia platňa s predprogramovanými drum'n'bassovými stopami od DJ-a Ninja. Ako k nej došlo?

Táto hudba vznikala, okrem iných miest, aj vo štvrti, v ktorej bývam [Hackney v severozápadnom Londýne]; vtedy sa ešte volala jungle, alebo nemala ešte vôbec meno. Je tu pirátska stanica, ktorá túto hudbu vysiela, a keďže niekedy cvičím spolu s rádiom, prišla mi táto hudba náhodou do cesty a zdala sa mi veľmi živá. Tento spôsob vysielania sa mi páčil. Všetko malo akúsi kvalitu živého vystúpenia, aj spôsob reči. Uprostred nejakej hudobnej skladby objednali pizzu. A potom náhle zmizol chlapík, ktorý púšťal platne, pretože musel ísť na zábavu a pretože Delroy (či ako sa volal), ktorý ho mal vystriedať, neprišiel načas. Malo to celkom osobitú atmosféru. Hudba bola rýchla; bavilo ma hrať spolu s ňou.

Práve som sa chystal nahráť sériu platní pre Johna Zorna, na ktorej som hral s rôznymi rytmickými skupinami, okrem iných aj s Ruins a s Tonym Williamsom a Billom Laswellom. Keď sa ma Zorn spýtal, čo by som chcel robiť ďalej, navrhol som mu platňu s drum'n'bassom a poslal som mu nejaké pásky. Bol úplne nadšený. Problém bol iba v tom, že som nepoznal žiadnych DJ-ov. Prostredníctvom Laswella potom vypátral nejakého producenta tu v Anglicku, ktorý navrhol DJ-a Ninja z Birminghamu. Z technických dôvodov sme nemohli nahrávať tam, takže mi pripravil pásky, ja som ich zobral do Laswellovho štúdia v Brooklyne a nahrávky som realizoval tam.

Pásky som však trochu pozmenil. Niektoré pasáže s elektrickým klavírom v úvode som nechcel a ak sa elektrický klavír vyskytol v strede skladby, tiež som ho odstránil, takže hudba má viac páуз ako predtým. Myslím na tie ostinatové klavírne figúry – zvyknú sa niekedy v tomto žánri objavovať. Myslím si, že považujú za potrebné vnieť do neho z času na čas trochu „hudby“. Hudba ma však vôbec nezaujímala.

V deväťdesiatych rokoch ste však často hrávali aj s hudobníkmi, ktorí pracujú s live electronics – napríklad s Mattom Wandom alebo Patom Thomassom. Ako podľa vás ovplyvňuje táto technológia improvizovanú hudbu?

Predovšetkým neviem, čo títo chlapíci vôbec robia, a to vždy považujem za vzrušujúce. Človek môže hrať s vynikajúcimi hudobníkmi, ale ak už raz pozná ich prácu, má len jednu možnosť: vzťah upevňovať a pestovať. Prirodzene, všetci títo „improvizátori na dlhé trate“ tvrdia, že neustále dosahujú nové úrovne. O tom by sa dalo diskutovať. Možno dosahujú nové úrovne, ale nie sú to nevyhnutne úrovne vyššie. Nápadnou črtou dlhoročného improvizovania je napríklad to, že reakčné časy sa nie vždy skracujú. Nepretržitá práca s tými istými hudobníkmi je ťažká a ja na ňu nemám dosť schopností. Okrem toho ma to vôbec nezaujíma. Prečo by som sa nemal obrátiť na niekoho, kto má možno menšiu remeselnú zručnosť, menej skúseností ako improvizátor... Matt Wand napríklad ani netvrdí, že je hudobník. Je filmár a k produkovaniu zvukov sa dostal preto, lebo chcel robiť hudbu k filmom. Je úplne iný ako

„Nikto si to nebude pliesť s umením!“ Derek Bailey (1998)

Pat Thomas, ktorý je celkom určite hudobníkom, vynikajúcim klaviristom. A Pat robí s podobným materiálom aj niečo celkom odlišné. Ľudia ako oni sú veľmi rozdielni, nájdeme medzi nimi veľmi rôznorodé osobnosti, na rozdiel od pozaunistov, kontrabasistov alebo saxofonistov, medzi ktorými taká pestrosť vo voľnej improvizácii vôbec neexistuje. Údajne síce existuje, ale *de facto* nie. Títo ľudia však robia [s elektronikou] tie najúžasnejšie veci. Skutočnosť, že ich zvuky sú nahrané, že nie sú ‚pravé‘, ‚zamýšľané‘, otvára akýsi nový druh slobody. Ani jeden prvok v ich hudbe nič konkrétne ‚neznamená‘. Môžu prehrávať záznam, na ktorom niekto hrá *walking bass*, a nemá to nič spoločné s jazzom alebo s jazzovým rytmom: tu jednoducho niekto stlačil nejaké tlačidlo. Vie sa o tom, a tak to aj znie. Túto neadekvátnosť považujem za stimulujúcu. A určite sa mi páči aj idea, že to nikto nebude považovať za umenie. Nikto si to nebude pliesť s umením!

Keď ste teraz odhalili pôvab hráčskeho zaobchádzania s nahrávacou technikou, ako by ste reagovali na to, keby niekto vaše improvizácie nasamploval a ďalej spracoval?

Stalo sa to už viackrát. Jestvuje platňa od Otoma Yoshihideho, na ktorej použil veľa môjho materiálu. Myslím si, že ľudia s tým zväčša zaobchádzajú veľmi zdvorilo. Väčšinou sa ma vopred opýtajú. Na mojej novej drum'n'bassovej platni (pričom polovica z nej nie je drum'n'bass) je titul od Johna Oswalda, zložený z mojich dvoch rôznych nahrávok, ktoré Oswald nasamploval. Zrazu teda hrajú na gitare v štýle plinky-plonk dvaja. Nechal som ten titul tak, ako je, nechcel som k nemu nič dohrávať. Uznávam, Johnovi Oswaldovi sa podarilo hudbu tak vylepšiť, že nechcem podstupovať riziko jej vrátenia na normálnu úroveň. Nemám teda proti tomu vôbec nič a neviem, nad čím by som sa mal rozčulovať. Možno by som to vedel, keby som si myslel, že to, čo robím, je také hodnotné... Hnevá ma však, keď niekto chce vydať platňu a moju improvizáciu skráti. Stalo sa mi to už dvakrát a proti tomu namietam.

Vráťme sa ešte k rozhovoru s Johnom Corbettom: povedali ste vtedy aj to, že sa s touto hudbou po všetkých tých rokoch ešte stále cítite v defenzíve...

Nuž, nepripisujem jej nijaké veľké nároky. Nepovažujem však ani za potrebné obraňovať ju. Keby som aj musel, nevedel by som, ako. Hrám tak preto, lebo som zistil, že hrať improvizovanú hudbu týmto spôsobom mi jednoducho vyhovuje – a to je všetko. Chcem skrátka pokračovať. Úprimne povedané, nechápem, prečo ľudia túto hudbu nemajú radi. Vlastne tomu rozumiem, pretože som po celý svoj dospelý život pracoval ako hudobník; poznám obecenstvo – a tomu sa táto hudba *nikdy* nebude páčiť. Sám ju však považujem za takú fascinujúcu, aj keď počúvam iných ľudí, že sa ešte stále vždy čudujem, prečo nevyvoláva nijaké väčšie vzrušenie. Ale... ale nič!

13. MAJSTER VIACZNAČNOSTI: EVAN PARKER (1998)

Keď taliansky muzikológ Francesco Martinelli zostavoval roku 1994 diskografiu saxofonistu Evana Parkera, napočítal najmenej stopäťdesiatštyri zvukových nahrávok. Medzitým to už môže byť o pár tuctov viac. Niet pochýb o tom, že kvalitou aj kvantitou svojho diela sa Evan Parker, narodený roku 1944, stal po Johnovi Coltranovi najvplyvnejším saxofonistom avantgardy. V Spontaneous Music Ensemble bubeníka Johna Stevensa a v Music Improvisation Company (s Derekom Baileym, Hughom Daviesom a Jamiem Muirom), v dvoch najdôležitejších súboroch ranej európskej improvizovanej hudby, vyvinul Parker už koncom šesťdesiatych rokov svoj hudobný slovník: virtuóznou i originálnu transformáciu inovatívnych spôsobov hry Johna Coltrana, Alberta Aylera, Pharoaha Sandersa a Erica Dolphyho a ďalších, ktoré našli uplatnenie najmä v Parkerových sólových nahrávkach so sopránovým saxofónom (nie náhodou je jedna z jeho novších sólových skladieb venovaná Conlonovi Nancarrowovi). Tieto nahrávky zapôsobili jednak bleskurýchlou artikulačnou technikou, jednak takmer nekonečnými zvukovými pásmami, zvukovými prúdmi, generovanými cirkulárnym dýchaním, v ktorých sa vďaka vybrúsenej technike viaczvukov a pohybových sledov vytvárali polyfónne a polyrytmické iluzívne vzorce. Počnúc kompaktným diskom *Hall of Mirrors*, nahraným roku 1990 s Walterom Pratim, Parker vo svojej sólovej i skupinovej hudbe vo zvýšenej miere využíva technické možnosti štúdia a interaktívne vymoženosti digitálnych prístrojov *live electronics* – naprí-

klad na viacstopovej nahrávke *Process and Reality* a na záznamoch s britským expertom na elektronické technológie Lawrencom Casserleym (Casserley používa v IRCAM-e vyvinutý softvér na zvukovú transformáciu, ktorého programové voľby sa aktivujú cez bicie podušky a tak umožňujú rýchly improvizátorský prístup k rozličným parametrom). Jedna z posledných elektroakustických produkcí, CD *Toward the Margins* (1997), nahraná pre firmu ECM, konečne zaistila výnimočnej hudbe Evana Parkera trvalú pozornosť mimo úzkeho kruhu improvizáčnej scény, v ktorom je Parker už dlho uctievaný ako jedna z najtvorivejších postáv dnešnej hudby.

Všimol som si, ako použitie live electronics veľmi ovplyvňuje vnímanie vašej hudby. CD, ktoré vyšlo po značkou ECM, vychvaľovali do neba aj takí kritici, čo sa ináč sotva zaujímajú o váš hudobný jazyk. Aj vy máte takú skúsenosť, že faktor elektroniky kvalitatívne mení recepciu improvizovanej hudby?

Určite áno. Považujem to za trochu bizarné, pretože pre mňa je rozhodujúce ešte stále to, že ide o *improvizovanú* hudbu. Dnes je technológia hudobnej elektroniky očividne iná ako predtým, no v improvizovanej hudbe bol predsa vždy prítomný aspekt záujmu o *live electronics*, najmä v mojej kariére, a to v ktoromkoľvek jej období. Príchod digitálneho spracovania signálu a prístupných, spoľahlivých a prenosných počítačových technológií posunul dnes možnosti interaktívnej elektroniky na celkom novú kvalitatívnu úroveň. To by sa malo využiť. Ľudia ako Walter Prati, Marco Vecchi a Lawrence Casserley pracujú s novými technológiami veľmi uvoľneným spôsobom. Sú skvele oboznámení s dejinami elektronických hudobných technológií a je to pre nich prirodzené komunikačné médium. Pokiaľ ide o improvizátorský aspekt, sú tu však aj isté rozdiely. Tak ako ani tanečníci nie sú celkom šťastní pri celkom voľnej improvizácii – chcú mať určité prvky vopred stanovené –, aj u ľudí z oblasti *live electronics* existuje tendencia hľadať pevné prvky. To sa vydiskutuje v dialogickom procese skúšok a predstavení. Pre mňa ťažisko leží stále vo voľnej improvizácii.

Rozhodujúci rozdiel medzi hrou s prístrojmi live electronics a improvizovaním s konvenčnými nástrojmi spočíva však v tom, že napríklad v duu s Lawrencom Casserleym ste konfrontovaní vždy s vašimi vlastnými, digitálne manipulovanými zvukmi. Je to teda skoro ako rozhovor sám so sebou.

Lawrence Casserley vie v človeku navodiť pocit, akoby nehral sám so sebou. V skutočnosti sa to, samozrejme, deje, ale on má metódy, ako zvuk tak navrstviť, spomaliť alebo zrýchliť, že naozaj vzniká iný subjekt, nová identita. A vie hudobný tok zadržať či prerušiť, vie vyrábať prekva-
penia. Nemá vôbec záujem byť len príveskom toho, čo robím ja. Aj on chce mať pocit interakcie. Materiál, s ktorým pracuje, je síce zväčša od-
vodený od niečoho, čo som práve zahral, no transformácie sú také radi-
kálne, že sa to nedá vždy rozoznať.

Do akej miery vplýva využívanie elektroniky na spôsob, akým hráte vy sám?

Keď je materiál, ktorý vychádza z elektroniky, odvodený od mate-
riálu, ktorý práve hrám, prístup sa trochu mení. Vtedy ide o spätnú
väzbu zámerov a účinkov, ktoré sčasti závisia od vlastných rozhodnutí,
častočne od rozhodnutí toho druhého. Je to nový spôsob, ako docieľiť
kolektívny výsledok, keďže konečný zvuk závisí od úmyslov dvoch ľudí.
Pri elektronickom spracovaní zvuku určujú signál, ktorý vychádza
z prístroja, dve hlavy, kým v bežnej kolektívnej improvizácii hudobný
celok, nie detaily konkrétneho zvukového prvku, určuje množstvo po-
dieľajúcich sa hláv.

*Nie je to tak, akoby človek pracoval s nejakým skladateľom? Nieкто iný
vezme váš materiál a poskladá ho novým spôsobom...*

Iste, ale veď ja nepatrím k ľuďom, ktorí sú presvedčení, že impro-
vizácia je niečo celkom iné ako kompozícia. Považujem ju za istý druh
komponovania. Rozdiel medzi improvizáciou a inými metódami pro-
dukcie hudby je v tom, že kolektívnu improvizáciu vytvára viacero mys-
lí, čo určuje jej charakter (*multi-minded nature*). Toto rozlišovanie je ove-

Ľa dôležitejším rozlišovaním než to, či niečo je alebo nie je vopred notované.

Ak však notovaná hudba závisí od detailu nejakého procesu notácie, potom je na nej čosi umelé. Notácia je len spôsob, ako si na niečo spomenúť. Nemala by byť metódou, ako dospieť k nejakej konkrétnej hudbe. To by pre mňa znamenalo zvrátenosť celého konceptu notácie. Najprv by tu mala byť myšlienka, až neskôr notácia; notácia by nemala myšlienky *produkovať* – to by mi pripadalo nanajvýš zvrátené. Z tohto pohľadu sú improvizácia a komponovaná hudba v rovnakej miere komponované: najprv prichádza myšlienka, potom znejúca realita. Rozhodujúci rozdiel spočíva v *multi-mindedness* kolektívnej improvizácie.

Britský teoretik improvizácie Nick Couldry raz spomenul dva zásadne odlišné postoje k improvizácii: prístup, ktorý nazýva parallel voices (súbežné hlasy), kde viaceré sebestačné, virtuózne línie prebiehajú akoby nezávisle a poslucháč sa môže rozhodnúť sledovať ich aj osobitne, a prístup nazvaný group voice (skupinový hlas), vyznačujúci sa zapadaním aktivít jednotlivých nástrojov do seba, takže figúry jedného hráča – často veľmi redukované a útržkovité – dostanú svoj zmysel až v skupine hlasov. Ako príklad druhého smerovania Couldry uviedol Spontaneous Music Ensemble Johna Stevensa, ako ukážku prvého prístupu vaše dlhoročné trio s Barrym Guyom a Paulom Lyttonom. Čo si myslíte o tomto rozlíšení?

Ja by som použil termín „vrstvená hra“ (*laminar playing*) v protiklade k atomistickej hre. Je to môj opis oboch týchto prístupov. Súbor Music Improvisation Company spoznal obidve metódy veľmi skoro, či už vedome, alebo nevedome, dnes je to však veľmi zreteľné, a pocítil nevyhnutnosť uskutočniť ich syntézu. Napokon, dúfam, že pri kolektívnej improvizácii som si vedomý možností oboch prístupov. Kontext určuje, ktorá z týchto techník je v tom-ktorom čase primeraná. Ak o triu s Barrym Guyom a Paulom Lyttonom poviete, že používa len prístup paralelných hlasov, tak vynecháte veľa z toho, čo drží hudbu pokope, okrem iného aj druh akejsi hoketovej interakcie, ktorú počujeme v spoločnej hre Johna Coltrana a Elvina Jonesa

alebo Johna Stevensa a Trevora Watta. Aj to celkom určite existuje, pretože Coltrane a Elvin Jones tvoria naše hudobné korene, našu minulosť. Dokonca sa domnievam, že naša hra má bližšie k tomu, čo Nick Couldry nazýva *group voice*, ak mám rozmýšľať o nás v týchto pojmoch.

Vplyv vašej hry na celú generáciu mladších improvizujúcich saxofonistov nie je možné nepočuť – pomyslime len na Johna Butchera, Neda Rothenberga, Wolfganga Fuchsa, Michaela Riesslera, Hansa Kocha alebo Dirka Marwedela. Ako sa cítite, keď sa spätne vidíte akoby v zrkadle takýchto adaptácií vášho slovníka?

Nikdy som sa necítil ako „vlastník“ tohto jazyka. Keď človek niečo objaví, ešte to neznamená, že mu to patrí. Cena, ktorú musíte zaplatiť za prístup k tomuto jazyku, spočíva v množstve práce nevyhnutne investovanej do schopnosti ovládať tieto zvuky. Myslím si, že každý, kto je ochotný podujat sa na túto prácu, získava právo tieto zvuky používať. Nemám autorské právo ani na jednu z týchto techník; vyplývajú zo vzťahu ľudského tela a saxofónu. Prirodzene, treba zohľadniť aj prvok imaginácie – skutočnosť, že hudobníci si už niektoré tieto zvuky vedia ľahšie predstaviť, keď počuli, ako ich hrá niekto iný. Potom však treba zohľadniť aj to, že ja som bol ovplyvnený Albertom Aylerom, Pharoahom Sandersom, Coltranom, Ericom Dolphym a Johnom Tchicaim, hudobníkmi, čo podľa mňa robili nesmierne zaujímavé veci, ktoré som chcel používať a ktoré som sa pokúšal rozvíjať.

Repetícia hrá veľkú úlohu vo vašej sólovej hre, čo udržuje v chode nekonečný prúd rýchlych figúr a odhaľuje inherentné vzory v opakovaných pohybových obrazcoch. Pri tomto postupe vynikajú paralely s minimal music a s repetitívnymi technikami africkej hudby. Boli to vedomé podnety vo vašej praxi?

Rané skladby Steva Reicha pre magnetofónový pás mi pripadali veľmi zaujímavé. Gavin Bryars žil v tom istom dome ako ja a roku 1970 nás prišiel navštíviť Steve Reich; pracoval vtedy na skladbe *Four Organs*.

Gavin Bryars a Steve Reich boli vtedy takpovediac členmi malého medzinárodného spoločenstva skladateľov systémovej hudby, možno práve tej skupiny ľudí, o ktorej písal Michael Nyman vo svojej knihe [*Experimental Music. Cage and Beyond*, 1974]; počul som niekoľko záznamov na pásoch, ktoré prehrávali. Vtedy som však ešte nepoznal LaMonte Youngovu hru na saxofóne. V jeho sopranínovej hre sa vyskytovalo množstvo veľmi zaujímavých, „protoparkerovských“ techník. Myslím si, že nezvládol cirkulárne dýchanie, tým by sa jeho hra stala ešte zaujímavejšou, ale bol fascinujúci už preto, že delegoval úlohu burdónu na iných, buď na elektronické burdónové tóny, alebo na strunové nástroje, pričom sám hral nad touto vrstvou. Tým sa jeho hudba stávala v istom zmysle zaujímavejšou, no v inom zmysle jej to na zaujímavosti uberalo. Ide mi však o to, že on a ja sme celkom nezávisle od seba objavili podobné veci. Jeho objav súvisel s nezávislosťou pravej a ľavej ruky, aj keď ešte vo veľmi obmedzenej miere. Nahrávky jeho hry sú však jednoznačne precedensom môjho prístupu.

Pokiaľ ide o africkú hudbu, je iste jednou z najdôležitejších zložiek môjho hudobného cítenia; rytmy dva proti trom alebo tri proti štyrom, neustála prítomnosť polyrytmického prvku – to sú kľúčové prvky väčšiny africkej hudby. Túto polyrytmickú kvalitu sa pokúšam zahrnúť do svojej sólovej hry. Pri skupinovej hre je to jednoduchšie, pretože človek môže vstupovať do vzťahu k tomu, čo počuje, a tak docieľiť tento druh rytmickej interakcie. Keď však človek hrá sólovo, musí sám nájsť techniky na vytvorenie polyrytmiky; ja som to dosiahol tým, že som narábal s ľavou a pravou rukou ako so samostatnými jednotkami.

Tak trochu ako pravý a ľavý palec pri africkej mbire...

Nedávno som na koncerte v Glasgowe mal peru takú boľavú, že som musel aspoň na chvíľu prestať hrať, aby sa krv rozprúdila. Vybral som teda saxofón z úst a rozochvel som plátok palcom, čo skutočne znelo ako palcový klavír. Jednou rukou som pohyboval klapkami a spolu s palcom druhej som vytváral polyrytmický vzorec. Fungovalo to tak dobre, že som to ďalší večer použil znova. Možno to rozviním ďalej –

uvidíme, či v tom je ešte niečo viac. Vôbec to neznie zle, pripomína to palcový klavír, ale je to palcový saxofón!

Zdá sa, že máte záľubu vo viacznačnostiach: vo viacznačnosti monofónie a polyfónie, sóla a súboru (ktorá je zvlášť zreteľná pri projektoch s elektronikou), akcie a reakcie, ktoré v procese hry vašich skupín splyvajú.

Mechanizmy nášho vnímania majú veľa spoločného s naším očakávaním a s tým, čo sme sami sebe určili prijatím očakávania niečoho pravdepodobného. Nevyhľadávam takéto viacznačnosti vedome. Podvedome ma však určite takéto skúšky vnímania veľmi priťahujú, najmä keď konštruujem viacznačné akustické polia, ktoré možno dešifrovať rôznym spôsobom – poslucháčom, mnou ako hráčom a ostatnými hráčmi.

Vyvinuli ste špeciálnu „obojsmernú“ artikulačnú techniku, ktorá vám umožňuje vytvárať neskutočne rýchle sekvencie jednotlivito produkovaných tónov tak, že špičkou jazyka striedavo zhora nadol rozochvívate plátok. Čo vás k tomu priviedlo?

Je to jednoduché – bol to Pharoah Sanders. Siahla to až k začiatkom, keď som bol na jednej strane zbláznený do Coltranovej hudby a na strane druhej som vedel, že jadrom Coltranovho hudobného posolstva bola táto výzva: nájdi si svoj vlastný jazyk; ja mám svoj – nájdi si ho aj ty sám pre seba. Ľudia, ktorých podporoval, hovorili inými jazykmi: Pharoah Sanders, Albert Ayler. Pomyslel som si teda, že ak dokážem spojiť zvládnutie horných harmonických tónov Alberta Aylera so zúrivou, rýchlou artikuláciou Pharoaha Sandersa, posunie ma to pri hre v troch rôznych registroch, ktorú som spájal aj s Ericom Dolphym, do celkom novej polohy. Pokúsil som sa teda spojiť prvky týchto troch hudobníkov. Vedome som uvažoval o tom, ako by som mohol skonštruovať svoj vlastný jazyk. Prirodzene, je možné zotrvať pri naturalistickom ponímaní vlastného jazyka, ale keď medzi seba a realitu vložíte nástroj, ktorý vytvára hudobný prejav, potom vaša technika ovládania nástroja nevyhnutne bude určovať váš jazyk. Viem, že to znie veľmi chladne a analyticky,

podľa mňa to však nič nemení na tom, že nájdenie istého jazyka na nejakom nástroji závisí od rozvinutia technického vzťahu k nástroju. Ide to ruka v ruke.

Po prvých pokusoch som znel oveľa viac ako Archie Shepp než ako ktokoľvek z ľudí, ktorých materiál som chcel spracúvať. Pozvoľna však z toho predsa len vzniklo niečo, čo môžem nazvať mojím jazykom. Keď už človek dosiahne tento bod, tak môže všetko, čo skúša, integrovať do nového prostredia, ktoré vytvoril. Chrániť a rozvíjať vlastný jazyk je potom na jeho zodpovednosti.

Ďalší impulz pre rozvoj tejto techniky pochádza z hrania s bubníkmi, popud na vyvinutie techniky cirkulárneho dýchania pochádza zasa z hrania s elektronickými nástrojmi: spätné väzby, držané tóny, aké sa produkovali v Music Improvisation Company Dereka Baileyho a Hughu Daviesa. Veľmi ma frustrovala ich schopnosť držať tóny nekončne dlho; chcel som mať rovnaký potenciál. Za potrebou vyvinúť tieto techniky stál teda hudobný imperatív. Ovládanie nástroja je jedna vec, takisto je však podstatné mať hudobný kontext, v ktorom vaša hudobná fantázia vie takéto techniky uplatniť.

Je predsa známe, že na rozdiel, napríklad, od Dereka Baileyho ste prívržencom nepretržite spolupracujúcich súborov. Už veľmi dlho pracujete v dvoch formáciách: v triu s Alexandrom von Schlippenbachom a Paulom Lovensom a vo svojom „vlastnom“ triu s Barrym Guyom a Paulom Lyttonom. Mohli by ste opísať rozdiely medzi vašimi prístupmi v týchto dvoch rozličných kontextoch?

Ide predovšetkým o špecifiká klavírnej hry – o spôsob, ako klavír dokáže produkovať kaskády tónov, najmä keď sú ruky ďaleko od seba. Keď na to chcem reagovať, potrebujem technickú zručnosť, musím rýchlo striedať najvyšší a najnižší register môjho nástroja. Keď však klavirista drží svoje ruky blízko pri sebe a hrá všetkými desiatimi prstami v rozsahu oktávy, vzniká veľmi husté pole tónov ležiacich blízko seba a to som sa naučil simulovať tak, že som počúval hru Alexa von Schlippenbacha. Ekvivalentom v mojom triu je reakcia na hru arco alebo pizzicato Barryho Guya, ktorý sláčikom vytvára súvislý prúd flažoletov alebo flažole-

tových viaczvukov určitého charakteru. Musím nájsť techniku, pomocou ktorej dosiahnem niečo príbuzné alebo kontrastujúce. Aj hra pizzicato má svoj charakter, ktorý ma núti modifikovať moju artikuláciu tak, aby som odpovedal líniami s tou správnu váhou. Je trochu ťažšie analyticky rozlišovať medzi Paulom Lovensom a Paulom Lyttonom. Obaja narábajú s rýchlosťou, intenzitou a polyrytmikou, ale ich cit pre skupinovú dynamiku je rozdielny. Učiť sa hrať s Lovensom a s Lyttonom znamená zaoberať sa psychológiou skupinovej dynamiky a špecifickými reakciami po stránke hráčskej techniky. Obaja majú totiž značne komplikované povahy, či si to teraz uvedomujú, alebo nie – oni by mohli povedať to isté o mne.

V tomto bode sa dlhotrvajúce skupinové vzťahy stávajú zaujímavými. Človek je nútený vyrovnávať sa so sociálnymi a psychosociálnymi aspektmi. Musí si vypestovať aj schopnosť spracovať možné traumatické skúsenosti. Musí existovať vôľa, cítiaca, že pokračovanie hudobného spolunažívania je dôležitejšie než akékoľvek iné úvahy. Človek sa musí naučiť prispôbiť sa zvláštnostiam a slabinám ostatných, čo si vyžaduje určitú charakterovú črtu. Ak máte pocit, že niečo nefungovalo, mohli by ste zareagovať rýchlejšie a vášnivejšie: „To stačí! Už mám toho dosť! Nikdy viac! Ešte nikdy v živote som sa tak nehanbil!“ Nie je ľahké o tom diskutovať, lebo sa to akosi nehodí k celej ideji profesionality. Veď celé budovanie istej povesti súvisí s mýtom, že človek nikdy nič nepokazí. Tvoja profesionalita spočíva v tom, že na koncerte dokážeš vždy zahrať dobre. Nuž, pravda je taká, že na to, aby mohli byť dobré koncerty, musia byť aj koncerty zlé. Profesionalita spočíva v tom, keď nedáte tak jednoznačne najavo, že veci nebežali tak dobre, ako by mohli. Jedni to vedia lepšie ako iní. Niektorí hudobníci opustia kapelu uprostred vystúpenia, alebo sa navzájom na javisku okrikujú. Bol som v takých kapelách a mám rešpekt k vášni a poctivosti, ktoré sa tu dostávajú k slovu. Môj vlastný prístup je však trochu kontrolovanejší. Je mi milšie, keď sa takéto otázky preberajú oddelene od konkrétnych situácií. Keby ste sa ma teda teraz spýtali: „Čo sa dialo v stredu? Bol to dobrý alebo zlý koncert?“, tak by som sa zdráhal o tom hovoriť. Veď dosť často si človek myslí, že vina je v ňom. Ale niekedy sa domnieva, že vinný je niekto iný.

Keď potom začne o tom otvorene diskutovať, s odvolaním sa na konkrétne koncerty, okráda sa o možnosť mať s ostatnými hudobníkmi dôverný vzťah, pretože tí si myslia, že je typom človeka, čo vždy pripisuje vinu tomu druhému. Existujú však aj skutočné nedorozumenia a je dôležité vyrovnať sa s nimi. Keď ide o kolektívnu skladbu (*multi-minded composition*), akou je kolektívna improvizácia, automaticky vznikajú situácie, v ktorých pripisujete vinu niekomu inému, alebo ju pripisujete sebe, v ktorých ustupujete druhým, alebo máte nad nimi prevahu. Všetky tieto psychologické interakcie sú nevyhnutným následkom rozhodnutia nechať pracovať viac hláv na jednom mieste na nejakom hudobnom probléme. Po chvíli možno zistíte, že vôbec nepracujete na rovnakom probléme...

Keď mám udržať určitú skupinu spolu dlhší čas, je pre mňa sociálny a psychologický prvok prinajmenšom rovnako zaujímavý ako prvok hudobno-technický. Obidva prvky sú, prirodzene, aspektmi jednej a tej istej veci. Keď človek s určitými ľuďmi opakovane a pravidelne pracuje metódou kolektívnej improvizácie – teda ako stála skupina –, tak podľa mňa používa tú istú logiku a to isté praktické myslenie, ako keď denne hrá a cvičí na tom istom nástroji. Samozrejme, v stálej skupine jestvuje nebezpečenstvo zvyku a pohodlnosti, ale to sú tie isté nebezpečenstvá, ako keď celý svoj život pracujete s tým istým nástrojom. Nepretržitá práca na určitom známom materiáli, udržiavanie istej telesnej kondície vo vzťahu k nástroju – to všetko môže mať potenciálne negatívne dôsledky. Tie sú však súčasťou problému, ktorý sme sa poďujali riešiť, keď sme sa rozhodli voľne improvizovať – vždy odznova. Keď označíme jeden druh opakovaných okolností ako kladný, ale druhý ako celkom protirečiaci myšlienke voľnej improvizácie, tak to podľa mňa nesvedčí o zvlášť jasnom myslení.

14. POLITIKA SPONTÁNNOSTI: AMM (1993)

Názov anglickej improvizáčnej skupiny AMM je jedným z najlepšie strážených tajomstiev novej hudby. Aj tridsať rokov po založení AMM len členovia súboru vedia, čo táto skratka znamená. Už samotný okultný názov sa hodí k ezoterickému kultovému postaveniu tejto zostavy outsiderov v úrodnej krajine nikoho medzi súčasnou komponovanou a improvizovanou hudbou. Názov AMM nie je jasný ani zasvätencom, a predsa je táto skupina jedným z najvplyvnejších improvizáčnych súborov modernej doby. Radikálne zvukové sondáže AMM zapôsobili nielen na freejazzových hudobníkov, ale aj na nezávislé rockové skupiny ako Henry Cow a neskôr Sonic Youth. Pokojné, dlhé oblúky improvizácií AMM vniesli do voľne improvizovanej hudby nové chápanie času a preparovanú gitaru, ktorú vynašiel spoluzakladateľ AMM Keith Rowe v šesťdesiatych rokoch, v sedemdesiatych rokoch spopularizoval Fred Frith. Práve Keith mi rozprával o histórii AMM, o jeho genéze, o vplyve free jazzu, Johna Cagea a Marcela Duchampa, o politických konfliktoch, ktoré skupinu takmer zničilo, o vplyve skladateľa Cornelia Cardewa na hudbu súboru (a naopak) a o hudobnom étose, ktorý robí z AMM aj po viac než troch desaťročiach jeden z najpozoruhodnejších súborov na tejto planéte.

Od jazzu k Číne

História AMM sa začína roku 1964 v Londýne; začína sa spolu s protagonistami Keithom Rowom (gitaru), Eddiem Prévostom (bicie nástroje) a Lou Gareom (saxofón a husle).

„Eddie Prévost, Lou Gare a ja sme hrali v rôznych jazzových skupinách. Lou a ja sme boli v skupine Mika Westbrooka. Za rozhodujúce však stále považujem to, že sme chodili do umeleckej školy. Niektorí si raz všimli, že päť rokov na umeleckej škole znamená asi toľko ako päť rokov pestovania vlastného čudáctva, čo je veľmi výstižné. Možno sme prichádzali veciam na koreň o čosi viac, než bolo zdravé. Vo Westbrookovej kapele sme rozhodne boli veľmi nespokojní s dvanásťtaktovými a tridsaťdvaktaktovými štruktúrami a chceli sme im uniknúť. Zároveň sme však ešte veľmi podliehali vplyvu jazzu. Keby ste vtedy boli kapelu počuli, boli by ste začuli niekoľko veľmi divokých experimentov. Dnes by to pôsobilo skôr konzervatívne, ale vtedy to podľa nás hýbalo svetom.“

Najmä formálne väzby jazzu, schematické harmonické sledy, kliše vo výstavbe skladieb podnecovali zakladateľov AMM na tvorivý odpor.

„Jazzová forma bola vtedy asi takáto: spoločne sa zahrala téma, potom zahral sólo saxofonista, potom trubkár, potom klavirista, potom kontrabasista a potom možno ešte bubeník. Všetko to bolo veľmi pevne usporiadané a na konci prišla ešte raz téma. Nám sa to zdalo veľmi strnulé. Keď sme sa zaoberali Marcelom Duchampom a Picassom a Cézannom, neskôr americkými abstraktnými expresionistami, myšlienkami, ktoré rozvíjal Robert Rauschenberg, konceptmi Johna Cagea, jazzová refrénová rutina nám pripadala taká statická a nudná, že sme chceli vytvoriť naše vlastné hudobné odpovede na to, čo sme cítili.“

Už mená Duchamp, Picasso, Cézanne, Rauschenberg a Cage naznačujú, že myšlienkový svet zakladateľov AMM bol iný, možno vzdialenejší než svet pionierov free jazzu. Premena skupiny založenej jazzovými hudobníkmi na formáciu, ktorej hra už len sotva vyvolávala asociácie s jazzom, spočívala aj v tom, že k triu sa roku 1965 pripojil štvrtý človek, klasicky školený skladateľ, bývalý asistent Karlheinz Stockhausena a jedna z najbrilantnejších hláv britskej scény Novej hudby: Cornelius Cardew. Cardew viackrát rozprával o tom, ako oslobodzujúca skúsenosť hrania s AMM, náhle poznanie, že muzicírovanie na najvyššej úrovni je možné aj bez partitúr a dohovorov, od základov zmenila jeho hudobné myslenie. Cardewov traktát *Towards an Ethic of Improvisation* je pokusom o teoretickú reflexiu skúseností v AMM a Cardewove partitúry z tých čias

svedčia o túžbe oslobodiť sa od pevného notového textu so silnými pravidlami a nájsť nový, tvorivejší vzťah medzi skladateľom a interpretom. *Treatise*, rozsiahla grafická partitúra od Cardewa, pozostávajúca zo 193 strán, ktorá si vystačí bez akýchkoľvek hracích pravidiel a vysvetliviek k značkám, dostala svoju konečnú podobu až v tvorivej výmene s ostatnými hudobníkmi z AMM, aj keď súbor spravidla hral bez nejakých verbálnych, grafických či notovaných predlôh.

„Súbor AMM vtedy pracoval tak, že raz alebo dvakrát týždenne sme sa stretli a hrali. Celkom na začiatku, keď prišiel Cornelius, sme hrávali dve hodiny bez prerušenia, najčastejšie v kantíne v Royal College of Art. Nahrávali sme to na starý magnetofón Grundig – ten s „magickým okom“ – a analyzovali sme, čo sme zahrali. Corneliova skúsenosť, ktorú si priniesol so svojím klasickým vzdelaním a svojou znalosťou súčasnej hudby, bola pritom veľmi dôležitá. Bez Cornelia by sme celkom určite neurobili také rýchle pokroky.“

Cardew, najstarší zo skupiny, mal v AMM určité výsadné postavenie vďaka svojmu klasickému hudobnému vzdelaniu a postaveniu medzinárodne renomovaného skladateľa.

„Vo vnútri skupiny to nebol problém, pretože Cornelius bol veľmi úzkostlivý. Ešte nikdy predtým netvoril hudbu bez nejakých predlôh. Bol značne prekvapený, že je to vôbec možné. Napriek svojmu vzdelaniu bol teda veľmi neistý a mal veľký rešpekt pred jazzmanmi, ktorí jednoducho vedia vziať saxofón a začnú hrať. Mali sme mu teda čo ponúknuť a on mal zasa čo ponúknuť nám.“

Navonok to však predsa len bol problém, pretože ešte aj prvú platňu AMM z roku 1966 v časopisoch recenzovali ako platňu „kvinteta Cornelia Cardewa“. A takmer všetky vystúpenia nám ponúkli preto, lebo v skupine bol slávny európsky skladateľ.“

Meno Johna Cagea sme už spomenuli. V skutočnosti nemožno prepočítať ani prehliadnuť, že myšlienky guru americkej experimentálnej hudby padli v AMM na úrodnú pôdu, najmä idea zriecť sa rozlišovania medzi hudobnými nástrojmi a zvukovými zdrojmi z každodenného života, idea hudobného využitia rádia, idea nechápať ticho už len ako interpunkciu, ale ako ohnisko celej hudby. Keith Rowe však považuje za ešte

rozhodujúcejší vplyv myšlienkového bohatstva, motivujúceho Cagea na útoky proti západnej hudbe.

„Cageove myšlienky boli neuveriteľne dôležité a súbor AMM ich prijal veľmi skoro. Nebola to ani tak otázka imitácie Cagea, ako skôr vec inšpirácie tými istými myšlienkami, myšlienkami, ktoré prevzal z čínskej a japonskej filozofie. Aj my v AMM sme totiž mali svoj variant orientalizmu. Niektorí z nás sa učili čínštinu ako vizuálnu reč, ktorá nepozná jednoznačnú fonetickú korešpondenciu. Eddie Prévost, Lou Gare a ja sme sa zaoberali aj filozofiou, ktorú Ouspensky a Gurdjieff odvodili od budhizmu.

Domnievam sa, že rytmika AMM pochádza skôr z čínskej ako z africkej hudby, v protiklade k jazzu, kde hrajú úlohu africké korene vnímania času. Súbor AMM sa oproti tomu orientoval viac na východ, na statické ponímanie času japonského divadla No. Pozreli sme si predstavenia tancujúcich dervišov, predstavenia divadla Kabuki a počúvali sme čínsku hudbu.“

Pollock a gitara

Aktivita Keitha Rowa, muž, ktorému by sme krivdili, keby sme ho bez ohľadu na okolnosti označili za „gitaristu“, je v pozoruhodnej hudbe súboru AMM už z čisto vizuálneho hľadiska najvýnimočnejšia. Rowe je vynálezcom *table guitar*, na stole položenej gitary, ktorej struny sú rôzne preparované kovovými predmetmi a rozochvievané pletacími ihlicami, železnými tyčkami, malými elektromotormi alebo violončelovým sláčikom a ich zvuk sa potom podrobuje ešte ďalším elektronickým manipuláciám. Pre Rowovu estetiku aj pre celkovú estetiku súboru AMM je príznačné, že podnet na túto revolučnú premenu zvukového telesa gitary neprišiel z oblasti hudby, ale z výtvarného umenia.

„Vtedy som maľoval abstraktné expresionistické obrazy. Veľmi rád som pracoval s celkom obyčajnou farbou z domácnosti. Už vtedy som teda smeroval k inšpirácii skôr každodennými výjavmi ako svetom výtvarného umenia. Veľmi na mňa zapôsobilo, ako sa Jackson Pollock zriekol tradičných

technik maľovania na maliarskom podstavci, položil obraz na zem a spracúval ho zvrchu, čo ho oslobodilo od tradičných väzieb a čo mu umožnilo využívať zemskú príťažlivosť, maľovať kvapkajúcou farbou a pracovať v oveľa väčšej mierke. Keď študujete výtvarné umenie, tak vašim cieľom predsa nie je v pondelok maľovať ako Caravaggio, v utorok ako Delacroix, vo štvrtok namaľovať Picassa, v sobotu vyrobiť jedného Duchampa a možno v nedeľu trochu vyskúšať Jacksona Pollocka. V hudbe je to však bezmála tak: dnes hrám Liszta, zajtra Beethovena, potom Charlesa Ivesa a možno Henryho Purcella. Ja som sa však vtedy pýtal: kto som pred týmto bielym plátnom? Čo mám povedať? Nie som americký černochoch, prečo by som mal teda napodobňovať hudbu amerických černochoch? Čo je mojou vlastnou kultúrou? A toto myslenie som použil pri svojej gitarovej hre.

Keď Marcel Duchamp zobral skrutku alebo kúsok kovu a upevnil to na plátno, vznikla istá dvojnásobnosť: čo teraz vidím? Vidím Marcela Duchampa, alebo vidím skrutku, alebo umenie? A keď zoberiem pisár, podpíšem ho a zavesím na stenu, tak je to gesto umelca, ktorý vraví: som umelec a rozhodujem o tom, čo je umenie. Tieto myšlienky ma silno ovplyvnili, rovnako ako myšlienky kubistov, ktorí zrušili rozlišovanie popredia a pozadia.

Keď ste však potom počuli hru na gitare, trebárs, Barneyho Kessela, necítili ste z tohto bohatstva nič. Chcel som teda vziať toto bohatstvo konceptuálnych ideí, za ktoré vďačím svojmu štúdiu umenia, a preniesť ho na gitaru. Preto som položil gitaru na zem, ako obraz od Pollocka, aby som ju mohol ovládať zvrchu, opäť ako Pollock, aby som sa mohol zrieknuť tradičných techník a preparovať struny, vďaka čomu sa môj jazyk stával trochu duchampovský: keď vložím skrutku a maticu medzi struny a udriem na ne kúskom kovu, čo počujeme? Gitaru, kovové súčiastky, alebo mňa?“

Rádio Tirana a následky

Súbor AMM začínal roku 1964 ako trio s Keithom Rowom, Lou Garem a Eddiem Prévostom. Onedlho sa ku skupine pripojil Cornelius Car-

dew a spolu s čelistom, klarinetistom a akordeonistom Laurencom Sheaffom utvorili kvinteto, ktoré počujeme na prvej platni AMM z roku 1966. V šesťdesiatom ôsmom, keď vznikla ďalšia nahrávka, prišiel na Sheaffove miesto bubeník Christopher Hobbs, no aj on skupinu čoskoro opustil. Potom sa začal proces skupinovej dynamiky, ktorý bol živý dobovou politickou klímou a nakoniec viedol k dočasnému rozštiepeniu AMM na dva tábory.

„V AMM vznikali rôzne frakcie. V päťčlennej skupine sa jedna osoba ľahko stane obetným baránkom. Naším prvým obetným baránkom bol Laurence Sheaff. Keď ste štyria, smeruje to ku vzniku situácie dvaja proti dvom namiesto traja proti jednému. V AMM sa vyskytli všetky možné podoby situácie „dvaja plus dvaja“: Lou a Eddie meditovali, Cornelius a ja sme nemeditovali. Cornelius a Eddie prisudzovali veľkú váhu zapisovaniu hudby, Lou a ja nie – a tak ďalej. Jedným z rozhodujúcich delení však bolo celkom určite to, keď sme sa s Corneliom začali politicky angažovať a Lou s Eddieom nie. Vášnivost diskusií, ktoré z toho vznikli, viedla k rozchodu AMM. Lou a Eddie pokračovali pod názvom AMM s rovnakým étosom, ale s celkom inou hudbou.

Začiatkom roka 1972 sme ešte absolvovali posledné turné po Holandsku. Tam sme nevystupovali ako kvarteto, ale ako dve duá. Lou a Eddie hrali čosi, čo by sa azda dalo označiť za AMM-jazz: tenorový saxofón a bicie nástroje, Cornelius a ja sme vystupovali ako duo klavíra a gitary. Ešte stále som používal rádio, ale potom som napríklad vyskúšal na koncerte naladiť Rádio Tirana, ktoré prenášalo vysielanie rozhlasu Čínskej ľudovej republiky. Materiály, ktoré sme s Corneliom používali, boli skôr folkloristické. Protiklady v tom čase však boli také veľké, že súbor AMM sa štyri roky uberal rôznymi cestami.“

Ak boli politické spory rozbuškou skupinovej jednoty AMM, tak to malo dva dôvody: jednak preto, že estetika AMM – na rozdiel od niektorých súdobých freejazzových kolektívov – nevznikla z revolučného hudobno-politického podnetu, ale zo syntézy konceptov nového jazzu, novej komponovanej hudby a nového výtvarného umenia, jednak preto, lebo Keith Rowe a Cornelius Cardew sa pridali k sektárskym politickým skupinkám, ktoré vyžadovali kádrovú poslušnosť aj v umeleckej

oblasti a prejavovali málo pochopenia pre hudobné experimenty bez hmatateľného úžitku pre revolučný proces. Tak sa z Keitha Rowa a Cornelia Cardewa stali kajúnci hriešnici, ktorí opustili tabuizovanú anarchiu voľnej improvizácie a pridali sa k jednej z rockových skupín s názvom People's Liberation Music, pochádzajúcej pravým revolučným smerom.

„Domnievam sa, že problém spočíval v tom, že Cornelius a ja sme situáciu analyzovali príliš hrubo. Stotožňovali sme, napríklad, voľnú improvizáciu s anarchistickou politikou – revolúcia však mala prísť z ľudovej strany, ktorá bola centralistickou organizáciou. Centralizmus mal vtedy veľký význam. A medzi centralizmom a voľnou improvizáciou jestvoval očividný rozpor. Neskôr sme zistili, že vec nie je taká jednoduchá, ale vtedy sme tento postoj celkom nekompromisne zastávali.“

Nezávislosť a harmónia

„Vtedy“ znamená začiatkom sedemdesiatych rokov. Po tom ako Cornelia Cardewa vylúčili z AMM, venoval sa naplno až do svojej smrti v decembri 1981 politickému boju v rozličných komunistických skupinách. Keitha Rowa však čoskoro sklamala reštriktívna estetická prax politických siekt, ktorých program teoreticky podporoval. A tak v druhej polovici sedemdesiatych rokov zaznieva hudba AMM opäť a vo forme. Roku 1979 to bolo duo Keitha Rowa a Eddieho Prévosta, ktoré nahralo platňu pod názvom *AMM III*. V osemdesiatych rokoch sa pridala najprv klavirista John Tilbury, renomovaný interpret súčasnej hudby pre klavír. Neskôr sa vrátil saxofonista Lou Gare a od polovice osemdesiatych rokov hrával so skupinou príležitostne druhý uznávaný interpret Novej hudby, Rohan de Saram, violončelista z Arditti Quartet. O politike hovoria dnes členovia AMM len zriedka, a keď už, tak skôr v zmysle umierneného demokraticko-socialistického konsenzu. Idea AMM prežila estetické a politické turbulencie z konca šesťdesiatych a začiatku sedemdesiatych rokov – étos spolunažívania individuálneho a kolektívneho opisuje Keith Rowe takto:

„Podľa všetkého étos súboru AMM spočíva v tom, že každý prispieva svojím veľmi individuálnym prínosom, ktorý sa ani z hudobného, ani z ľudského hľadiska nepretína s prínosmi ostatných; sme nezávislí, a predsa spolupracujeme v najväčšej harmónii, ako trojhlasný kontrakt. Najdôležitejší je však spoločný skupinový zvuk. Najväčšia zodpovednosť, ktorú človek má, teda nespočíva v tom, aby hral individuálne dobre či pôsobivo, ale v tom, že skupine nechýba napätie a energia.“

Čo odlišuje AMM od početných ďalších kolektívov, ktoré sa dnes zaoberajú voľne improvizovanou hudbou? V prvom rade je to neobyčajný pokoj, vychádzajúci z hráčov, pokoj, ktorý nemá nič spoločné s pastorálnou zdvorilosťou alebo dokonca so sedatívmi *new age*, ale práve s dlhým dychom, veľkou trpezlivosťou a vytrvalosťou pri používaní určitých materiálov a textúr.

„Jedno nerobíme, a to taký druh improvizácie, pri ktorom človek niečo zoberie do ruky, pár sekúnd sa s tým hrá, potom to znova položí a zdvihne ďalšiu vec. AMM takto nepracuje. Ja mám gitaru a kúsok kovu a tento materiál využívam celú hodinu. 95 percent hráčskych možností si vôbec nevšímam. Nemám na to čas, lebo som celkom ponorený do tohto zvukového mikrokozmu. Niekedy sa celá moja aktivita odohráva na niekoľkých štvorcových centimetroch nad zvukovými snímačmi gitary, takmer ako keď sa pozeráte do mikroskopu. Ste celkom vtiahnutí dovnútra a predmety sú čoraz väčšie a väčšie. Je to jediný čas v mojom živote, keď sa plne sústredím na to, čo robím. Na jednej úrovni viem, kedy uplynuli dve hodiny, skoro na minútu presne, a na inej úrovni na čas úplne zabúdam.“

Pochopiteľne, takáto extatická bezčasovosť dáva podnet na náboženské povýšenie hudby. Koncerty AMM viackrát opísali výsostne metafyzickými pojmami: ako špiritistické seansy, ako akustické rituály súčasnosti. A tak nie je náhoda, že vyhlásený agnostik Keith Rowe, ktorý dnes žije v malej dedinke na západe Francúzska, odieva svoju predstavu o sebavyjadrení vo voľnej improvizácii do slov, vyúsťujúcich do náboženskej metafory.

„Vyjadriť sa voľnou improvizáciou? Tu mi ako najvýstižnejšia paralela opäť napadá výtvarný umelec. Je to presne ten istý proces. Človek

žije svoj život, pozoruje veci, skúma ich a tieto životné skúsenosti vnáša do svojej práce. Rovnako je to aj so mnou. Vôbec necvičím. Vediem život, ktorý ma veľmi naplňa. Veľa sa starám o deti. Nakupujem, varím. Žijem svoj život, staviam dom. Pokrývam strechu, murujem steny, kladím potrubie, inštalujem elektrinu a dláždim podlahu. Keď beriem do rúk gitaru, dúfam, že do hry nejako vnesiem tieto skúsenosti, obohacujúce môj život. Je to podobné ako náboženská skúsenosť: žiť správne a na konci byť možno spasený.“

Čo dalo súboru AMM silu prestáť tri desaťročia hudobných, personálnych a politických zmien, zo všetkých estetických a skupinovo-dynamických sporov vyjsť silnejší ako kedykoľvek predtým? Záverečné slová Keitha Rowa to formulujú ako paradox: sila hudby je zároveň jej slabinou.

„Sila AMM spočíva v tom, že sme neboli schopní robiť niečo iné. Je to tak trochu ako Cardewov postreh o hudbe: jej slabina je v tom, že je neuchopiteľná, v jej pomínuteľnosti, ale práve ona tvorí aj jej silnú stránku. Slabina AMM spočíva v tom, že Eddie Prévošt a ja celkom určite nie sme schopní robiť veľa vecí. Preto sme nútení robiť to, čo robíme. To sa, samozrejme, deje dobrovoľne, pretože ja som predsa tiež mohol ísť na vysokú školu a študovať hudbu. Vždy som sa však rozhodol inak. Naše obmedzenia sme premenili na silu.“

15. PULZ SLOBODY: TONY OXLEY (1994)

Jeho súprava bicích nástrojov s obrovským kravským zvoncom a vlastnoručne zostrojenými konštrukciami, plnými malých perkusívnych dielcov, je rovnako charakteristická ako jeho zvuk: polyrytmický prales pulzujúcich textúr s ohromujúcou hustotou, no s krištáľovou priehľadnosťou a presnosťou hodinového strojčeka. To, že bubeník v súčasnej improvizovanej hudbe nefunguje už len ako živý metronóm, ale stáva sa rovnocenným partnerom, je v neposlednom rade zásluhou aj hudobníkov ako Tony Oxley. Práve Oxley, narodený roku 1938 v Sheffielde, zhruba v polovici šesťdesiatych rokov v legendárnom triu s gitaristom Derekom Baileym a kontrabasistom Gavinom Bryarsom spochybnil klišéovité rozdelenie úloh v modernom jazzovom kombe a navrhol nový scenár pre tvorivého perkusionistu. Práve Oxley si už pred tridsiatimi rokmi zostavil osobný inštrumentár bicích nástrojov bez použitia zdanlivo obligátneho malého bubna, okolo roku 1970 podnikol prvé pokusy s elektronicky modifikovanými bicími nástrojmi a v osemdesiatych rokoch založil Celebration Orchestra, jednu z najoriginálnejších orchestrálnych formácií v improvizovanej hudbe. Dnes tento sympatický muž s výrazným severoanglickým prízvukom hrá okrem vlastných súborov s takými rozdielnymi typmi improvizátorov, aké predstavujú Cecil Taylor, Paul Bley, Bill Dixon, Anthony Braxton, Phil Wachsmann alebo Dieter Glawischnig. Pri všetkých týchto kvalitách je Tony Oxley, na rozdiel od niektorých voľne hrajúcich bubeníkov, oceňovaný aj tradicionalistami ako majster živej a diferencovanej metrickej hry.

Práve od tejto tradičnej roly strážcu tempa, tzv. *timekeepera*, sa v šesťdesiatych rokoch emancipoval – pod vplyvom komponovanej moderny.

„Hovorila o mne, že mám zmysel pre metrum. Musím povedať, že mi to robí dobre. Človek musí vykonať určité veci, aby to robil dobre. Veci, ktoré, úprimne povedané, počujem len pri málo bubeníkoch – možno preto, lebo o tom nič nevedia, alebo im to je jedno. No vtedy, v šesťdesiatych rokoch, som smeroval od metricky spútanej hry k otvorenejšiemu hudobnému jazyku, orientovanému viac na zvuk než na rytmus. Určite to súviselo s mojím záujmom o hudbu druhej viedenskej školy, hudbu Stockhausena a Cagea a ďalších súdobých skladateľov. Tým sa pre mňa hra na bicích nástrojoch stala zaujímavejšou. Získal som väčšiu hudobnú zodpovednosť a cítil som sa ako plnohodnotný hudobník, ktorý nie je obmedzený už len na konvenčnú úlohu bubeníka.“

Nové sebavedomie získali Oxley a jeho kolegovia z britskej avantgardnej scény neskorých šesťdesiatych rokov aj preto, že preťali pupečnú šnúru, ktorá ich spájala s ich americkými vzormi, a namiesto toho hľadali novú inšpiráciu v hudobných kultúrach Európy, Afriky a Ázie. Toto hľadanie mohlo byť veľmi plodné práve pre hráča na bicích nástrojoch.

„Zdalo sa mi, akoby bicie nástroje začali žiť vlastným životom. Odtiaľ sa človek ľahko dostal do styku s hudbou Ďalekého Východu, hudbou z Bali, gamelanom, indickou hudbou či japonskou dvornou hudbou – všade hrali bicie nástroje dôležitú úlohu. To rozširuje obzory a zrazu je človek súčasťou sveta hudby a nielen časťou jazzovej scény.“

Pravdaže, po svojej premene na „plnohodnotného hudobníka“ zostal Oxley spojený s jazzovou scénou ešte niekoľko rokov. Roku 1967 sa Derek Bailey a Oxley presťahovali do Londýna a počas ďalších rokov bol Oxley aktívny v oboch sférach: ako vedúca osobnosť mladej londýnskej improvizáčnej scény a zároveň ako vyhľadávaný sprievodný hráč amerických jazzových hviezd v renomovanom jazzovom klube Ronnieho Scotta. K veľkým menám, ktoré Oxley v týchto rokoch sprevádzal, patrili Roland Kirk, Sonny Rollins, Phil Woods, Ben Webster a Bill Evans. Oxley v nijakom prípade nechcel prísť o takéto skúsenosti v jazzovom

prostredí, no vývoj vlastnej zvukovej estetiky bol predsa len stredobodom jeho hudobníckej práce. Ak už ku koncu šesťdesiatych rokov zo svojej súpravy bicích nástrojov odstránil malý bubon, pretože ho jeho večný rachot rušil a pretože musel zvuk tohto bubna so strunami do omrzenia počúvať počas rokov v armádných kapelách, ak medzitým rozšíril svoj arzenál bicích nástrojov o kravské zvonce, činely nezvyčajných rozmerov a kovové predmety z domácnosti, tak okolo roku 1970 sa pustil do mikroskopického zväčšovania jemných zvukových textúr rôznych kovových predmetov s pomocou *live electronics* a do ich využitia v sólových vystúpeniach.

„Záleží totiž na tom, čo chcete počuť. Keď to neurobí nikto iný, musíte to urobiť sami. Chcel som počuť zopár vecí; pri ozvučených bicích nástrojoch nejde ani tak o hlasitosť, ako skôr o zvukové textúry, o to, aby sa vnútorné zvukové štruktúry tympanov, drôtov, skrutiiek a matic, strúhadiel na paradajky alebo na syr stali počuteľné. Išlo o zvuky každého predmetu, ktorý bolo možné upevniť na elektricky zosilnený rám, spojený s pedálom ovládajúcim hlasitosť, neskôr aj s kruhovým modulátorom, oktávovým deličom a kompresorom. S tým sa dalo improvizovať, čo v elektronickej hudbe nebolo bežne možné. Všetci ľudia, ktorí tvorili elektronickú hudbu, pracovali totiž niekedy aj tri mesiace na štvrthodine hudby, skladali fragmenty hádam po desaťsekundových úsekoch. To bolo pre nás nepoužiteľné. Nešiel som však len tak do obchodu niečo si kúpiť, ale dal som si nástroje postaviť istým človekom v Liverpoole špeciálne podľa mojich predstáv.“

Od konca sedemdesiatych rokov žije Oxley vo Viersene v severnom Porýní, aby unikol relatívnej izolácii britskej ostrovnej polohy a zintenzívnil svoje kontakty s hudobníkmi na pevnine. Odvtedy sme ho mohli počuť nielen ako veľmi vyhľadávaného spoluhráča západonemeckých aj východonemeckých skupín, ale už vyše desať rokov aj s jeho vlastným veľkým zoskupením, ktoré vedome označuje ako orchester, a nie ako big band: Celebration Orchestra.

„Vnímam to ako orchester, nie ako kapelu. Hudba orchestra je kontrolovaná predovšetkým grafickými pokynmi a značkami. Je to v podstate improvizovaná hudba s obmedzeným množstvom pokynov,

aby sa zabránilo prílišnému opakovaniu a aby sa možnosti orchestra s pätnástimi či šestnástimi ľuďmi využili čo najlepšie v nádeji, že sa každý v tomto rámci môže osobne vyjadriť – pretože to je predsa jeden z dôvodov, prečo človek hrá v orchestri.“

V medzinárodnom meradle je Oxley v súčasnosti asi najznámejší vďaka svojej spolupráci s klaviristom Cecilom Taylorom; toto partnerstvo sa začalo v lete 1988 vystúpením v rámci Taylorovho berlínskeho pracovného pobytu, organizovaného agentúrou Free Music Production. Je zrejmé, že spolupráca s perkusívnym „klávesovým atlétom“ Taylorom si vyžadovala osobitný tréning – motorický aj mentálny.

„Neviem, čo robili ostatní bubeníci, ktorí s ním v Berlíne hrali, ale ja som vedel, čo ma čaká, a pripravoval som sa na to. Zo skúsenosti som vedel, že keď ste na túto úlohu dostatočne fit, potom ide hranie takmer samo od seba. Ak ste raz dospeli na určitú úroveň v schopnosti udržať napätie, nie je to vôbec také ťažké. Na to, aby ste túto úroveň vôbec dosiahli, však musíte pracovať na technikách, ktoré sa vám predtým možno nezдали také dôležité, napríklad dýchanie. V istom zmysle potrebujete výdrž atléta a fantáziu Boha.“

Oxley a Taylor za celé roky spolupráce nikdy neskúšali, ani sa nedohovárali. Sloboda improvizácie, jej otvorenosť, šanca nájdania seba samého a sebarealizácie – to sú aspekty, ktoré Oxleyho aj po tridsiatich rokoch improvizovanej hudby stále motivujú.

„Myslím si, že by ste museli dlho hľadať médium alebo podobu výrazu, ktoré by vám poskytlí toľko slobody ako improvizácia, pokiaľ ide o možnosť nájsť to, čo zodpovedá vašej osobnosti, a vážne na tom pracovať. Jazzová scéna – ak sa k nej mám vôbec počítať – má zrejme schopnosť absorbovať všetko, čo *inde* nemá miesto.“

Oxley sa, mimochodom, vôbec necíti dobre v štýlovej škatuľke free jazz alebo „voľná hudba“, kam ho najčastejšie zaraďujú. Tvrdí, že tento pojem sa postupne zahmlil mnohými nedorozumeniami a klišé.

„Používa sa to v tom zmysle, že človek si môže robiť, čo sa mu zachce. S týmto významom slova *free* moja hudobná filozofia a koncepcia nemajú nič spoločné. Veľa techník nepoužívam a iné používam veľmi rád. Mnoho rokov som na nich pracoval a voľbu robím vedome. Nemô-

žem sa teda identifikovať so súčasným významom slova *free*, keďže nevystihuje rozsah práce a uvažovania, ukrytých v mojej hudbe.“

Na obale CD kvarteta Tonyho Oxleyho z roku 1993 je maľba bicích nástrojov – nie je to vôbec náhoda, pretože tak, ako napríklad jeho kolegovia Daniel Humair či Marion Brown, aj Oxley je už dlho aktívny ako výtvarný umelec. Výsostne abstraktnú maľbu, ktorej sa venuje, a prax voľnej improvizácie pritom Oxley vidí ako dva prejavy jednej estetiky: umenia nachádzania samého seba v prázdnom priestore možnosti.

„Domnievam sa, že maliarstvo vám pomáha lepšie sa spoznať: zistíte, prečo volíte to alebo ono, túto formu alebo onú farbu, prečo niečo vymaľujete alebo použijete len časť plochy, ako plochu rozvrhnete. Začínate s bielym listom papiera alebo s prázdnu plochou a pre mňa je to ako improvizovaná hudba, v ktorej začínate s tichom, s prázdnu plochou a všetko, čo na nej urobíte, má nejaký význam. Práve v tom spočíva rozdiel medzi bebopom a improvizovanou hudbou: v bebope sa hudba začína, keď sa rozbehne rytmická sekcia, zatiaľ čo improvizovaná hudba sa vynára z ticha. A nepotrebuje ani kontrabasistu.“

16. „TIETO PODNETY NAĎALEJ PÔSOBIA“: ALEXANDER VON SCHLIPPENBACH (1996)

Jedného októbrového večera roku 1966 vystúpilo na scénu filharmónie štrnásť mladých hudobníkov a doslova rozpútali búrku. Diváci Berlínskych jazzových dní reagovali nervózne. „Žartujúci muži vo filharmónii,“ hlásal istý mníchovský bulvár. Werner Burkhard však v týždenníku *Die Welt* napísal: „Radikálnosť jazyka, nespútané výbuchy burácania, syčania, kľokotania a revu, útočiace na poslucháča, nikdy neprerástli do chaosu. Aj vo vare, aj v trhavom, takmer jachtajúcom výraze bolo cítiť poriadok. Nič sa nerozpadalo. Dobrodružný projekt zbavenia jazzu jeho veľkej formy sa tu naplnil.“

Dvadsaťosemročným mladým klaviristom a vedúcim kapely, zodpovedným za tieto nové orchestrálne zvukové prejavy, bol Alexander von Schlippenbach. Skladbu, vytvorenú na objednávku Berlínskych jazzových dní, nazval *Globe Unity*. Objednali si uňho vlastne hudbu pre jazzových sólistov a sláčikové nástroje v spolupráci s Borisom Blacherom. Schlippenbach však presvedčil objednávateľa, aby zmenil rámcové podmienky, a vytvoril hudbu pre súbor improvizátorov – Manfred Schoof, Peter Brötzmann, Willem Breuker, Gunter Hampel, Gerd Dudek, Peter Kowald, Buschi Niebergall, Mani Neumeier, Jaki Liebezeit. Vystúpenie vo filharmónii odštartovalo činnosť *Globe Unity Orchestra*, legendárneho improvizujúceho orchestra, ktorý – aspoň na papieri – existuje dodnes, a popredného zoskupenia improvizujúcej internacionály.

Už v časoch *Globe Unity* Alexander von Schlippenbach vôbec nebol nepopísaným listom nemeckej scény. Odchovanec štýlov blues, boogie a bebop absolvoval učňovské roky u Guntera Hampela a Manfreda Schoofa, v najprogresívnejších nemeckých súboroch raných šesťdesiatych rokov. (Schlippenbach na to spomína takto: „Veľmi dobre sa pamätám, čo sme si vtedy predstavovali: atonálny alebo dvanásťtónový bebop. Bola to možnosť, ako spojiť nový jazyk s jazzovým nasadením.“) *Globe Unity Orchestra* pozostával spočiatku aj z členov Hampelovho a Schoofovho kvinteta, posilneného Brötzmannovým triom (Brötzmann, Kowald, Neumeier) a zahraničnými hosťami ako Claude Deron a Willem Breuker. Vďaka štúdiu na kolínskej vysokej hudobnej škole a spolupráci s Berndom Aloisom Zimmermannom, o. i. na jazzových častiach opery *Die Soldaten (Vojaci)* a na hudbe k rozhlasovej hre *Die Befristeten (Ohraničení)*, Schlippenbach dôverne poznal aj najnovšie tendencie západnej komponovanej hudby. Mal teda tie najlepšie predpoklady pre pestrú a produktívnu kariéru klaviristu a kapelníka, improvizátora a skladateľa, ktorú načrtujeme len zhruba: sólové platne, dlhoročná spolupráca v duu so Svenom Åke Johanssonom, Schlippenbach Trio (s Evanom Parkerom a Paulom Lovensom, založené roku 1970 a stále aktívne), rôzne projekty *Globe Unity Orchestra*, aranžmány Jellyho Rolla Mortona a Monka pre big band, freejazzová opereta (!) s názvom *O príčine a dôsledku názorových rozdielov pri stavbe babylonskej veže*, od 1998 vedie Berlin Contemporary Jazz Orchestra, od toho istého obdobia tiež klavírne duo s manželkou Aki Takaseovou.

Nábytok Schlippenbachovho bytu v starom dome v Moabite je už starší a driemu v ňom príbehy generácií; môže pochádzať od legendárnej, dávno nebohej tety Lili (Schlippenbach jej na svojej prvej sólovej platni venoval príkladnú fúgu, ako vystrihnutú z učebnice), ako krídlo Ibach, ktoré mu raz prenechala po jeho návrate do Berlína. Luster s vyrezávanými sovmi svieti, stojacie hodiny tikajú, čaj v pestro skombinovanom porcelánovom servise pomaly chladne a Alexander von Schlippenbach rozpráva o hudobných vzoroch, o teórii a praxi improvizácie, o troch desaťročiach free jazzu v Nemecku.

Bernd Alois Zimmermann a následky

„Vďačím mu naozaj za veľa. Ovplyvnil do veľkej miery moje hudobno-štruktúrálné myslenie. Mal predstavu guľovitého tvaru času, z ktorej odvodil, ako sám povedal, ‚pluralistický‘ kompozičný postup. To znamená, že hudobné dianie treba napríklad nechať pôsobiť na rôznych úrovniach súčasne, prekladaním rôznych časových vrstiev a dokonca rôznych štylistických rovín. Práve toto som sa pomocou jazzových prostriedkov vždy snažil dosiahnuť a aj dnes je to pri mojej orchestrálnej práci hlavným východiskom.“

Thelonious Monk

„Je to hudba, ktorá ma neuveriteľne vzrušuje, pretože sa svojím bizarným, celkom nezvyčajným jazykom snaží o rozbitie formy. Preto Monk stál často akoby bokom a celý svoj hudobný život bol konfrontovaný s výčitkami napríklad za ‚nedostatočnú techniku‘ a čo ja viem za ešte aké nezmysly. Táto hudba dáva aj podnet na to, aby ste ju hrali ináč, aby ste určité obraty interpretovali tak, či inak. Steve Lacy povedal včera v rádiu veľmi zaujímavú vec: Monkova hudba má tú výhodu – čo je zároveň aj malým problémom –, že by znela dobre, aj keby nebola správne zahraná. Existuje vraj veľmi veľa transkripcií s množstvom chýb, ale Monk sa z týchto chýb vcelku tešil a vnímal ich ako podnet pre to, aby sám robil veci celkom ináč. Pre mňa je nekonečným prameňom inšpirácie.“

Cecil Taylor – vodca alebo dobrý duch?

Irène Schweizerová: „Keď som sa snažila vyrovnáť Taylorovi a počula som ho naživo v Stuttgarte v šesťdesiatom šiestom roku, bola som úplne ‚hotová‘. Vážne som zvažovala, či neprestanem hrať na klavíri.“

„Ja som to vnímal skôr opačne. Bol som rovnako opantaný ako Irène, keď som ho počul prvý raz, ale pre mňa to bol skôr silný impulz hrať a – pokojne to poviem – vyrovať sa mu. Prvýkrát som ho videl v Rotterdame a ihneď som za ním cestoval aj do Amsterdamu, kde mal ďalší koncert. Bol to pre mňa jeden z najväčších impulzov, aké som kedy dostal, v tom najpozitívnejšom zmysle. Nezaťažilo ma to, napokon, nemám problém s vodcami a silné vzery mám celkom rád.“

Vznik tria

„[Vzniklo] podľa Taylorovho príkladu. Vypočul som si živé nahrávky z Cafe Montmartre so Sunnym Murrayom a Jimmym Lyonsom [z roku 1962] a našiel som v nich zvukový ideál. Vždy sa mi páčili skupiny bez kontrabasu, už od čias starého tria Bennyho Goodmana. Bol som skutočným fanúšikom skupiny s Teddym Wilsonom a Genom Krupom, neskôr s Lionelom Hamptonom. Tieto skupiny bez kontrabasu ma vždy zvláštnym spôsobom fascinovali. Najprv som hral s [hráčom na basovom klarinete] Michelom Pilzom a Paulom Lovensom, potom s Evanom Parkerom. Od začiatku sme si dobre rozumeli a to nám naozaj vydržalo dodnes.“

Stála skupina alebo súbor ad hoc

Derek Bailey: „Pri [improvizovanej] hudbe som vždy pokladal za najväčšie rané štádiá vývoja skupiny. Keď hudba upevní svoju identitu natoľko, že je prístupná vlastnej analýze, opisu a, samozrejme, reprodukcii, všetko sa zmení. Skupina, ktorá nazbierala potrebné skúsenosti, ktorá objavila ‚svoju hudbu‘, dosiahla štádium, keď [...] jej hudba už nie je natoľko improvizáciou.“

„S Derekom Baileym sme síce veľkí priatelia, ale v tomto ohľade mám celkom iný názor. Improvizácia hudobníkov, ktorí sa navzájom vôbec

nepoznajú, je tou najjednoduchšou vecou na svete, lebo je celkom nezáväzná. Môže sa vydať a ak sa nevydá, povedia si: ‚Jednoducho, nejde to, nič to, mali sme asi smolu.‘ Hrať spoločne dlhý čas je omnoho ťažšie, lebo vtedy vzniká tento jav: vytvoria sa isté klišé, postupy, ktoré vznikajú z očakávania, všetci sa prispôbia a hudba dostane určitý smer. Keď však tieto fázy dokážeme prekonať a keď im vieme dostatočne kriticky čeliť, dostaneme sa o krok ďalej. Hudba potom zrazu získa pevnú pôdu pod nohami, ktorá jej zväčša chýba. Podľa mňa je veľmi dôležité pokúšať sa tieto postupy ďalej rozvíjať na základe improvizácie. Som si však istý, že je len málo skupín, ktorým sa to podarilo. Všimnime si, že existujú hudobníci, ktorí hrajú spolu pravidelne, napríklad duo Misha Mengelberg a Han Bennink. Hrajú spolu ešte aj dnes a v priebehu tých rokov naozaj vyvinuli čosi, čo by bez ich príbehu vôbec nebolo možné. Preto ich hudba má dnes celkom svojské postavenie, čo môžem pokojne tvrdiť aj o mojom triu. Porovnal by som to jednoducho k práci, ktorá prináša ovocie až po určitom čase. V tomto musím pánovi Baileymu rozhodne odporovať.“

Sólová hra – improvizácia druhej kategórie?

Derek Bailey: „Sólová hra môže mať rôzne prednosti, ale existuje predsa druhá strana improvizácie: je vzrušujúcejšia a magickejšia a možno ju odhaliť len spoločnou hrou.“

„Som si istý, že pri sólovej hre takisto existuje onen ‚magický moment‘. Často si uvedomujem, že hrám najlepšie práve v stave, keď hranie ide takpovediac samo od seba. Teda nie, že by som to vopred plánoval. Keď sa dostanete do správneho švungu, máte zrazu pocit, že to ide samo od seba. A niekedy som potom sám prekvapený, ako to pokračuje.“

Cvičil improvizáciu?

Paul Bley: „Uč sa hrať bez toho, aby si cvičil.“

„Odhlídnuc od toho, že Paul Bley túto radu vyriekol pravdepodobne až vtedy, keď už mal za sebou dostatočne veľa cvičenia, existujú tu dva aspekty. Jeden je čisto fyzický. Ako klavirista sa musím udržiavať v pohybe, rovnako ako športovec. Musím si teda stále znovu nájsť čas na čisto technické cvičenia, aby som zvládol to, čo chcem robiť. Na druhej strane sa zaoberám aj materiálom. Zoberme si, napríklad, improvizáciu s dvanástimi tónmi, ktorej sa už dávno venujem a v ktorej mám určitý systém improvizácie s radmi. Nejde o fyzické, ale o výrazne psychické cvičenie, ktoré je neuveriteľne náročné a ktoré sa ani nedá dlho vydržať. Treba sa doň nútiť a niekedy na to ani nie som vo forme. Obidve techniky považujem jednoducho za súčasť každodennej práce.

Istotne existuje aj negatívne cvičenie. Človek niečo cvičí a tak sa tým presýti, že pri samotnej hre to už neznie dobre, skôr mu to pri improvizácii prekáža. Keď máte pred sebou improvizáčne vystúpenie, najlepšie je, ako som sám zistil, vôbec nepremýšľať o tom, čo vás čaká, aj keď sa to vždy ponúka: ‚začnem možno trochu pomalšie‘, alebo ‚dnes do toho pôjdem od začiatku na plné obrátky‘. Najlepšie sa hrá, keď si vopred nič nepremyslíte. Prirodzený tok, ktorý má vzniknúť, sa z nezaťaženého momentu vytvára omnoho jednoduchšie. Dlhो mi trvalo, než som si to všimol, a preto dnes pri improvizáčnych vystúpeniach vôbec nemyslím na to, čo budem hrať.“

Prvky vlastného jazyka

„Na klavíri som pre obe ruky našiel isté pozície, v ktorých sú možné šesťtónové rady a ktoré som potom rozpisal do akordickej podoby. Už len na ich nacvičenie som potreboval niekoľko rokov. Sú to veci, ktoré mám ešte dnes v ruke a ktoré mám vždy pripravené, ako hudobník, čo dokáže hrať dobre prostredníctvom tzv. *changes* – akordických zmien. Túto vskutku zvláštnu techniku možno dosiahnuť jedine tou cestou, ktorou som prešiel aj ja. Nechcem, samozrejme, stále hrať isté nemenné veci, chcem mať tento materiál (uložil som ho, takpovediac, do pamäti) vždy naporúdzi, aby som s ním mohol improvizovať v celkom rozdiel-

nych konšteláciách, rôznych tempách, rôznych polohách a aj súvislostiach. Všetky skladby som však predtým musel stotisíckrát zahrať, než som nimi mohol voľne disponovať. To je voľný prístup k materiálu, ktorý si treba najprv vypracovať.“

Komponovanie pre improvizátorov

„Študoval som kompozíciu. Keď pracujem na orchestrálnom projekte [ako Berlin Contemporary Jazz Orchestra], v ktorom hudobníci vedia veľmi dobre čítať noty, nechcem sa tejto možnosti podvoliť. Pokladám však za celkom nezmyselné túto možnosť jednoducho zavrhnúť, keďže je veľmi zaujímavá. Dobrá kompozícia má byť vždy impulzom pre improvizáciu. Nikdy som vlastne nerobil skladby, ktoré by boli od začiatku do konca rozpísané, v zásade mi ide o vytvorenie dobrého rámca, v ktorom sa istí hráči môžu naozaj rozvinúť, chcem vytvoriť impulz prostredníctvom detailu. Pomocou kompozície, harmónie, rytmu a pomocou zvukovej farby chcem hráčov naozaj posunúť ďalej. Samozrejme, chcem vytvoriť impulz, ktorý vychádza z môjho nápadu.

V istej fáze Globe Unity Orchestra to bolo ináč, keďže väčšina, aj v duchu vtedajšej doby, chcela uskutočniť náročný experiment, improvizáciu vo veľkej skupine. Za celkom voľnú improvizáciu sa veľmi jasne zasadili aj významné osobnosti ako napríklad Albert Mangelsdorff a som tiež nesmierne šťastný, že sa to podarilo, lebo týmto spôsobom vzniklo niečo, čo by asi ináč ani nebolo možné.“

Štýl alebo nápad

„Tu som celkom otvorený. ‚Osobný štýl‘ pre mňa nie je taký dôležitý ako sledovanie nápadu, ktorý ma privedie k tvarom, o akých som predtým vôbec nevedel. Idem teda vždy len za vlastným nápadom. Schönberg je mi v tomto príkladom.“

Aki von Schlippenbachová

„Čo sa našej minulosti týka, sme s Aki celkom rozdielni. Ešte ne-dávno hrala výlučne *straight jazz*. Tým, že sme spolu, ovplyvňujem ju a dnes robí aj celkom iné veci. Ja sa tiež od nej môžem veľa učiť, pokiaľ ide o veci, ktorými som sa len málo zaoberal. Aki má veľmi dobré klasické vzdelanie a priblížila mi určité technické aspekty, ktoré u mňa boli kdesi v úzadí. Myslím si, že je to dobrý doplnok.“

That's jazz!

„Všetko, čo som kedy urobil, vyšlo z tohto impulzu. Môžem povedať, že moje zvukové predstavy sú silno ovplyvnené našou západnou umeleckou hudbou, lepšie povedané Novou hudbou, ale jazz mi dáva možnosť improvizovať rytmicky s celkom presným gestom. Vždy, keď improvizujem, to možno počuť. Ide mi o istý druh nasadenia, ktoré je pre mňa veľmi dôležité. Vedieť hrať strhujúco, dať hre istý smer, v tom podľa mňa spočíva umenie a tento impulz čerpám z jazzu.“

Spolupráca a tvorba zoskupení

„Kedysi existovali hudobné zoskupenia, ktoré spolu rôznym spôsobom spolupracovali. Na začiatku to aj celkom dobre fungovalo, lebo všetci sme mali podobné záujmy. Postupom času vyšlo najavo, že ľudia majú naozaj rôzne ambície, že niektorí chcú robiť celkom iné veci, a žili sme aj na rôznych miestach ďaleko od seba. Zároveň pomerne skoro vyšlo najavo, že rôznorodé povahy sa vyvíjali rôznym spôsobom. Prišli sme sčasti aj o nové možnosti a o možnosti produkcie, ktoré sme vtedy získali. Dnes je opäť všetko v rukách takzvaného biznisu. Našťastie existujú aj životaschopné zoskupenia, ako London Musicians' Collective, ktoré organizujú úžasné tvorivé dielne a koncertné turné.“

Tridsať rokov po Globe Unity

„Môžeme si tiež všimnúť, že naši novinári, ktorí sa na začiatku tejto problematike zápalisto venovali, od nej veľmi rýchlo odskočili a svoju pozornosť zamerali na nové postupy, ako na elektrifikáciu alebo spracovávanie tradícií, aby mohli v tejto súvislosti free jazz strčiť v najlepšom prípade do historickej zásuvky, alebo ho jedným šmahom zatradiť. Rozhlasové spoločnosti, v ktorých sme ešte v sedemdesiatych rokoch mohli často niečo produkovať, sú dnes pre nás prakticky uzavreté. Kritici a novinári, prirodzene, radi prebrali tézy, že free jazz bol len prechodnou módou šesťdesiatych rokov, či hrubým omylom. Podľa mňa takéto názory sa ani nedajú brať vážne, lebo celkom odporujú všetkým vytvoreným historickým skutočnostiam, ktoré samozrejme naďalej pôsobia; ide len o módnе bľabotanie, ktoré sa zasa ľahko samo odrovná.

Naša hudba, ktorá je dokumentovaná na hudobných nosičoch, mala podľa mňa veľmi intenzívny vplyv na všetko, čo sa dnes deje v hudbe na celom svete. Na free jazz dnes predsa nemôžeme len tak zabudnúť, aj keď ho v súčasnosti tak trochu vymazávajú z dejín. Priniesol predsa novú éru v jazze a tieto podnety naďalej pôsobia.“

17. MISHA MENGELBERG: „MÁM RÁD CHAOS!“ (1998)

Slnéčné aprílové popoludnie v Amsterdame. Kulisa: kaviareň Keyzer hneď vedľa starej honosnej budovy Concertgebouw – jedna zo staromódnych holandských kaviarní, ako vystrihnutá z reklamy na cestovný ruch: vysoká tmavá miestnosť, steny zožltnuté od miliónov cigariet a cigár, tmavé drevo, luster a na stoloch namiesto obrusov malé perzské koberce, holandská útulnosť. Cez otáčacie dvere vstupuje Misha Mengelberg, hlavný predstaviteľ holandskej avantgardy, spoluzakladateľ skupiny Instant Composers Pool (ICP), ktorý dnes vyučuje kontrapunkt a kompozíciu na amsterdamskom konzervatóriu a aj napriek putu s akadémiou zostáva v jadre anarchistickým a nekompromisným čudákom; je príliš hlboko presiaknutý subverzívnymi ideami dadaizmu a fluxu na to, aby niekedy mohol patriť k establishmentu. Mengelberg pije presso, svoj elixír života. V kútiku úst chýba cigareta, ktorá k nemu od nepamäti patrila ako trne k ruži: prísne lekárske nariadenie.

Ktorí umelci na vás najviac vplývali pri vytváraní vašej vlastnej estetiky?

Pre mňa v hudbe existuje len veľmi málo ľudí. Ak sa na niekoho odvolávam, tak azda na Marcela Duchampa alebo Kurta Schwittersa, ktorí sú pre mňa dôležitejší než hudobníci. V improvizácii je zopár „hrdinov“, heroických postáv ako Duke Ellington, Thelonious Monk, Herbie Nichols, Charlie Parker a možno ešte osem alebo desať ďalších. Tam sa to však končí. Jazzová hudba ako kategória ma veľmi nezaujíma, zaujímajú ma len niektorí ľudia, ktorých môžem v tomto hudobnom žánri nájsť.

Aké zmeny vo voľnej hudbe pokladáte od jej začiatkov za najviditeľnejšie?

Pre mňa je najdôležitejšie, že v hudbe vlastne nijaká sloboda neexistuje, môžeme si len slobodne uvedomiť vlastné obmedzenia, stanoviť si vlastný hrací priestor. Jedine v tom jestvuje určitá sloboda. Ale „voľná hudba“ ako taká vôbec neexistuje. Je len viazanosť na vlastné pravidlá hrania, ktoré sa tiež môžu meniť. V šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch sme vždy hovorili o voľnej hudbe. „Aj ty hráš voľne?“ pýtali sa ma a ja som vždy musel odpovedať: „Nie, nič také, ja nehrám voľne.“ Väčšinou si však s ľuďmi, ktorí hrajú voľne, rozumiem, viem sa s nimi dohodnúť, to áno.

V čom sa teda od šesťdesiatych rokov zmenila situácia improvizujúcich hudobníkov?

Ešte stále ich vnímame ako neúplných skladateľov, s čím nesúhlasím, lebo je to neprimerané. Myslím si, že komponovanie za stolom je skôr na ústupe. V najbližších tridsiatich, štyridsiatich rokoch vymizne úplne. Po prvé, písomnou formou sa veci nedajú zachytiť lepšie než na existujúcich zvukových nosičoch. To, čo chceme zahrať, na nich zachytíme lepšie než písomnou formou a sú aj presnejšie. To, že sa nimi nedá až tak dobre spresniť spôsob hry, sa pravdepodobne tiež v budúcnosti trochu zmení. Veď už dnes môžeme o mnohom, čo sa píše a čo sa pokladá za súčasnú inštrumentálnu hudbu, povedať: áno, hudba sa dá aj rozpísať, to sa tiež robí, ale hudobníkom môžeme dať aj recept a povedať: toto sú obmedzenia, ktoré mojej hudbe dávam, môžeš s tým niečo urobiť? A v tomto prípade dostaneme zasa interpretáciu skladateľovej predstavy. Možno to nebude v zmysle reprodukcie melódií, melódia je však len znakom určitej doby, v ktorej sa melodickosť pokladá za dôležitú.

Keď hovoríte, že improvizátorov pokladajú ešte stále za skladateľov druhej kategórie, nesúvisí to náhodou s trochu problematickým pojmom instant composition? Tým, že improvizátori tento pojem používajú a tvrdia, že sú vlastne

tiež skladateľmi, ibaže tvoria v reálnom čase, stierajú sa podľa môjho názoru určité kategóriálne rozdiely medzi kompozíciou a improvizáciou.

Väčšina improvizátorov vôbec netvrdí, že sú skladatelia. S ľuďmi v mojom okolí sa skoro vôbec nerozprávam o *instant composition*. Kedysi to bol pre mňa pojem, ktorým som niečo pomenúval, ale nedržím sa ho. Už nie je pre mňa taký dôležitý.

Počas rozhovorov s improvizátormi sa často stretávam s dvoma rôznymi hudobnými postojmi. Jedni vravia: keď improvizujem, som len v prítomnosti a nerozmýšľam vo formálnych kategóriách, iní si zasa osvojili istú estetiku diela a chcú formálne pracovať na základe momentu. Kam by ste sa zaradili vy?

Mňa zaujíma prvá kategória. Myslenie vo formách spájam s komponovaním pri stole, možno nie výlučne, ale ak vôbec niekde, tak potom tam. Nezaujímam sa o formu. Zvažujem vlastne len jediné: snažím sa vyhnúť istým hudobným formulám. Viem, že existujú a že ich mnohí hudobníci používajú, ale ja ich použiť nechcem. Kladiem si obmedzenia, čo spravím a čo nie. Pri tvorbe sólovej platne som sa držal jedine týchto obmedzení. Keď hráte pol hodiny alebo viac, celkom presne počujete, či to niekam vedie. Už po minúte hrozí nebezpečenstvo opakovania. Tomu by ste sa mali vlastne počas pol hodiny vyhnúť, takže by ste si mali zhruba pamätať, čo ste urobili. U mňa to tak funguje. Niektoré veci môžete ešte neskôr využiť, iné by ste mali obmedziť. Pre vytvorenie dobrej alebo zaujímavej improvizovanej hudby nie je pre mňa dôležité, aby som stvárnil veľké a fantastické hudobné myšlienky, dôležité je len to, aby som nespravil priveľa chýb. Viac na to netreba. Veľké myšlienky prichádzajú možno tak raz za dvadsať rokov a keď máte šťastie, možno príde jedna z nich práve vo chvíli, keď sa trápите, aby ste neurobili príliš mnoho chýb. Viac ani netreba očakávať.

Mám rád chaos. Keď niekde počujem chaos, zaujme ma. Keď sa niečo príliš ponáša na nejakú formu, vravím si: no, mohli ste si aj sadnúť a jednoducho to zapísať. Nezdá sa mi to v improvizácii zaujímavé. Veľa improvizátorov však asi povie: nemáš pravdu, lebo ja sa neustále

snažím robiť to, čo som si vopred premyslel. Tak je to správne a ja to ľuďom doprajem. Nevybehnem na nich hneď s kritikou. Poviem len: ja to tak nerobím.

Možno práve preto skladatelia stále kritizujú improvizovanú hudbu, lebo v nej nenachádzajú potvrdenie ich pojmu formy...

Áno, ale ani pri komponovaní to nie je podmienkou. Aj ja komponujem. Zo všetkého, čo som v priebehu rokov napísal, sa mi najviac páčia tie časti, kde som sa v istých momentoch neriadil vôbec nijakými princípmi formy. Väčšinou teda nejde o celé diela, ale o tieto momenty – moment nie ako časový úsek, ale ako kritické miesto. Môžem to tak povedať, alebo je to nezmysel? Pravdepodobne je to nezmysel, ale vyslovil som ho, aby v tejto konverzácii zaznelo aj niečo nezmyselné. Nechcem budiť dojem, že sa tu zhovárame len o zmysluplných veciach.

Roku 1958 ste boli v Darmstade a zažili ste tam aj Johna Cagea. Čo to pre vás znamenalo?

S Cageom som sa aj stretol a zhováral. Jeho hudba ma hneď oslovila a zaujala, ale všetko to, čo bolo okolo, východná filozofia... V tom čase som už mal čo-to prečítané, Konfucia, Lao-c'a. Aj pre mňa mali istý význam, ale zdalo sa mi, že Cage prisudzuje filozofii príliš významnú úlohu. Aj celý *timing* jeho hudby je veľmi blízky, napríklad, hudobným formám tibetského budhizmu. Je to pomalý vývoj, ktorý ani nemožno nazvať vývojom. O názore, že hudba a literatúra nemajú nič spoločné, ktorý Cage vždy zastával, som si vždy pomyslel: áno, môže to tvrdiť, pokiaľ sa tak rozhodol sám za seba, má plné právo robiť si, čo chce, ale mne nič predpisovať nemôže. Je fajn, ak to tvrdí v súvislosti so svojou hudbou, ale potom patrí medzi prvých kritikov jeho úsilia naplniť toto tvrdenie. To úsilie však nie je veľmi veľké. Jeho hudba má veľmi blízko ku koncepcii *mantier*, malých textov, používaných pri meditácii. Meditácia ma nikdy nezaujímal. Pokladám ju za zbytočnú.

Ako to bolo s vplyvom hnutia fluxus?

Fluxus mi bol oveľa bližší a zaujímal ma. Prvý raz som mal pocit, že zmysluplné aj nezmyselné veci, ktoré sa pokúšam v hudbe robiť, zaujímajú aj iných ľudí, pretože ich robili a hovorili o nich. Cítil som sa viac-menej doma a udržal som si dobré vzťahy s ľuďmi z prostredia *fluxu*, napríklad s Thomasom Schmidtom a Emmettom Williamsom. *Fluxus* nemal nijaký program ani zmysel. *Fluxus* znamená len prúd. Cítil som, že mali veľmi úzky vzťah k dadaizmu a dada je pre mňa najduchaplnejší smer minulého storočia.

Na začiatku šesťdesiatych rokov ste ešte hrávali hard bop s Hanom Benninkom, ako aj s americkými hviezdami ako Johnny Griffin – mali ste nejaký zážitok iniciácie, ktorý vás priviedol k voľnej hre?

Už v päťdesiatych rokoch som pri štúdiu Monka zistil, že väčšina ostatnej jazzovej hudby, ktorú som poznal, nie je harmonicky veľmi zaujímavá. Nezerala sa mi dosť jemná. Myslel som si: títo ľudia robia vždy veľa kriku a sú v tom emócie, mňa však emócie vlastne až tak nezaujímajú. Zaujíma ma hudobný výsledok emócií, nie emócie ako také. Aj ja mám svoje emócie a nepotrebujem nikoho na to, aby ich prebúdzať. Ani v komponovanej hudbe nie sú výkriky srdca ničím skutočne zaujímavým; iba ak idú ruka v ruke so zaujímavou hudbou, som ochotný nechať ich na mňa pôsobiť.

Kde teda nastal bod, v ktorom sa vám podarilo zbaviť sa starých štruktúr?

Nebol to len jeden moment. Ešte stále z času na čas hrávam hard bop, jednoducho sa mi páči. Z historického hľadiska pravdepodobne ožívujem mŕtvolu, je mi jasné, že hard bop je mŕtvy, pokiaľ ide o hudobné myslenie. Môžem sa však angažovať ako interpret, prijať na okamih isté pravidlá hry a mať z toho potešenie. Nezaujíma ma byť celý deň avantgardistom, aj regresia je pre mňa dôležitá. Občas usporadúvam malé večierky, na ktorých hrám aj bop. Pred tromi rokmi som v New Yorku nahral dve platne s týmto

zvukom a páčia sa mi. Nie je to to, čo sa hralo v päťdesiatych či šesťdesiatych rokoch, ale to som ani nikdy nerobil. Vždy som sa snažil hrať vlastnú verziu bebopu, ktorá podľa mňa stále má do istej miery svoju platnosť. Čo sa týka mojej vlastnej hudby, nie som vôbec rigorózný. Miešam spomienky a prítomnosť, kritiku a kritiku kritiky – môže sa v nej vyskytnúť všetko. Nemám obmedzenia typu „len, preboha, žiadnu tonalitu“.

Keď v súčasnosti hovoríme o improvizovanej hudbe z Holandska, nutne narádzame na isté klišé. Hovorí sa, že holandská improvizovaná hudba je teatrálna a humorná. Čo je na tomto klišé pravda a čo nie?

Nikdy som nemyslel na to, že by hudba musela byť veselá. Zdalo sa mi jednoducho nudné robiť stále to isté a páčilo sa mi vniesť trochu smetia do môjho diela. Ako v opere. Bez smetia niet žiadnej opery. Aj vo *Wozzeckovi* či v *Lulu* nachádzame zvyšky hudobných kultúr a subkultúr predminulého storočia. Považujem to za dôležité. U Mahlera má špina dosť primitívnu formu, *Pieseň o Augustínovi* [v *I. symfónii*] je jednoduchá. Vždy som však pokladal za dôležité, aby sa trochu variovalo a komentovalo. Smeti áno, ale komentované!

Keď sledujeme publicistické reakcie na vaše dlhoročné duo s Hanom Beninkom, stále je reč o tom, že sa správate ako hudobní klauni...

Nikdy som to tak necítil. Nikdy sme nijaké klauniády nerobili. Bolo zopár vecí, na ktorých sa ľudia smiali, čo mi neprekáža. Ja som sa, napríklad, vždy smial na hudbe, ku ktorej mám vzťah, napríklad na Charliem Parkerovi; keď sa udialo niečo neobvyklé, smial som sa. Veď čo je vlastne smiech? Samozrejme, je mnoho rôznych teórií. Pre mňa je dôležitá teória, že smiech má čosi spoločné so strachom. Smejeme sa, lebo nevieme, čo iné by sme mali robiť, z neistoty, zo strachu. Nemám nič proti tomu, keď môžeme vyvolať smiech. Myslím si, že je to pre dobro poslucháčov. Musia sa so smiechom nejako vyrovnáť. Odísť alebo zostať sedieť – čo robiť? Ešte stále to neviem. Ale nikdy som nerobil nič, čo by malo vyvolať smiech. To nie je môj prístup k hudbe.

Vo svojej sólovej hre, nakoľko ju poznám, pracujete ináč ako so súborom ICP, bez pripravených tém. Máte na to nejaký dôvod?

Ak v nej sú nejaké témy, vznikajú iným spôsobom. Pre orchester ICP robím programy. Skladby sú zachytené na papieri. Začneme s niečím, potom príde niečo iné, potom niekto zahrá sólo... Pri vystúpeniach orchestra mám väčšinou na starosti réžiu. Keď hrám sólo, niet žiadnej réžie. Sám sa musím rozhodnúť, čo a ako dlho budem hrať, pričom jednoducho nesmiem urobiť priveľa chýb. Inak tam niet čo organizovať.

Čo znamená chyba v sólovej hre?

Domnievam sa, že väčšinou je chybou opakovanie. Platí to aj v malom meradle, napríklad v sekvenciách, ktoré boli zakázané aj vo výučbe kontrapunktu. Keď vzniká tvar a po ňom vznikne ďalší, do ktorého vsuniete niečo, čo má veľa súvislostí s prvým tvarom, tak ste nevytvorili dva odlišné tvary za sebou, ale ten druhý je variáciou prvého, to však nebolo vaším zámerom. Vtedy ide o chybu, ktorej by som sa rád vyvaroval.

Medzi improvizátormi existujú veľké rozdiely v názoroch na význam sólovej hry. Derek Bailey, jeden z najobdivovanejších sólistov, označil sólovú hru za improvizáciu druhej kategórie.

S tým do istej miery súhlasím. Keď hráte sám, môžete to vlastne aj zapísať pri stole. Je to však len sčasti pravda. Myslím si, že [Bailey] podceňuje vlastné možnosti, ktoré siahajú trochu ďalej.

Môžeme aj prekvapiť sami seba...

Áno, nepochybne. Pri improvizácii môžete sami seba prekvapiť. Môžete používať techniky tak rýchlo, že vznikne niečo a vy sa spýtate: urobil som to ja, alebo je to len výsledok techniky? Nie vždy to môžeme

presne rozlíšiť. Samozrejme, na niektorých miestach môžeme jasne povedať: toto patrí tam a keď to či ono nebude fungovať, tak sa opäť vrátíme k tomu istému. Naozaj prekvapivé tvary však nie sú väčšinou spojené s vedomými plánmi na premenu hudby. Sú akoby niekde schované. Potom vyskočia a vy sa len pýtate: čo som teraz spravil?

Možno vyplynú práve z uviaznutia v improvizácii...

Áno, uviaznuť a nejakým nepravdepodobným spôsobom sa znova dostať von. Túto vlastnosť kompozícia nemá, lebo pri kompozícii síce tiež môžete mať zrazu nejaký nápad umiestniť na tom-ktorom mieste niečo neobvyklé, ale potom si počkáte a na niečo už prídete. Pri improvizácii však vôbec nemáte čas premýšľať, musíte konať a nesmiete robiť priveľa chýb.

V prvej skladbe mojej sólovej platne *Mix* sa viackrát opakuje jeden motív. Prvých osemnásť minút je vlastne plynulým vývojom. Väčšinou takto nič nerozvíjam a keď si to všimnem, pokladám to za chybu. Nemám nijaký plán, tak čo by som mohol rozvíjať? Všetko, čo môžem robiť, pokiaľ nechcem narobiť priveľa chýb, je vlastne len poukladať isté veci vedľa seba. Je zvláštne (hoci to akceptujem), že tu je zrazu skladba s osemnásťminútovým vývojom; môžem ju vlastne zapísať, ísť s ňou do vydavateľstva DONEMUS a povedať: tu je moja nová klavírna skladba.

18. HRAŤ BEZ CVIČENIA: PAUL BLEY (1989)

„Myslíte si, že skladateľ je skrachovaným improvizátorom?“ Túto otázku mi položil Paul Bley dve minúty po tom, čo som ho spoznal. Rýchlo sa ukázalo, že z jeho pohľadu je to otázka rétorická. Sedíme v kaviarni v centre Viedne, okolo nás zvonía taniere a šálky, hučia hlasy, kaviarské príbehy. Paul Bley, klavirista, ktorý na konci päťdesiatych rokov hrával s Ornettom Colemanom, spolupracoval s Charlesom Mingusom a Sonnym Rollinsom, patril do legendárneho tria Jimmyho Giuffresa a ktorý dnes vystupuje ako sólista alebo so starými priateľmi Paulom Motianom, Garym Peacockom či Charliem Hadenom, mi vysvetľuje, prečo neverí v zapisovanie nôt.

Jediný rozdiel medzi improvizáciou a zapísanou hudbou je v tom, že skladateľ potrebuje tri týždne, aby odpovedal na otázku. V tomto rozhovore musím odpovedať hneď, v reálnom čase. Skladateľ by si otázku zobral so sebou domov, popísal by hľbu papiera a pripravil by si odpovede. A svet by veril, že sú to, samozrejme, aj lepšie odpovede, keďže na ne potreboval tri týždne. V skutočnosti je to tak, že kým prišli magnetofóny, museli ste prerušiť tok hudobných myšlienok, zapísať to, čo ste práve počuli, a pokračovať v práci, teda opäť si spomenúť na myšlienku, opäť ju prerušiť, zaznačiť si ju a tak ďalej – tento tok ste teda sústavne prerušovali. Luxus v podobe troch týždňov teda nie je bezpodmienečne lepšou cestou. V dnešnej dobe magnetofónov si veľa hudobníkov myslí, že ich hudba je lepšia, lebo ju celú nahrali na pás v jednom zábere namiesto sústavného prerušovania a zapisovania.

Papier je tak či onak veľmi nepresné hudobné médium. Tón, úder a frázovanie nemožno skutočne zachytiť. Na papier môžete, samozrejme, napísať množstvo bodiek a slov, ale to predsa nie je zďaleka také dobré, ako keď to, čo počujete, jednoducho nahráte a niekomu pustíte. Elektronika predbehla Gutenbergovu tlač.

Od útlej mladosti ste študovali hudbu, študovali ste na Juilliard School, takže západnou tradíciou notovanej hudby ste vlastne presiaknutý. Ako to, že ste sa od tejto tradície odvrátili?

To bolo tým, že som sa veľa zaoberal skladateľmi, študoval som kompozíciu a videl som, koľko je to práce. Keď dnes s kvartetom cestujeme, nenosíme so sebou vôbec nijaké noty, aby sme nemuseli niesť veľa vecí. Stále by sme tiež museli myslieť na to, aby sme ich zobrali so sebou na vystúpenie. Keby sme ich zabudli v hoteli, mali by sme ťažkosť. Ak dáte spoluhráčom noty, nikdy sa ich nenaučia naspamäť, ale budú stále visieť očami na papieri. Keď chcete, aby hrali spamäti, musíte im dať hudbu bez nôt. Noty sú teda barlou a to je jeden aspekt.

Druhým aspektom je fakt, že v Spojených štátoch máte na nahranie platne väčšinou tri nahrávacie termíny po troch hodinách. Súvisí to s ustanoveniami hudobných odborov. Môžem teda mať jeden termín v januári, druhý v apríli, tretí v novembri a tak trvá celý rok, kým je platňa hotová. Keď som prvýkrát prišiel nahráť platňu do Európy a spýtal som sa, kedy budeme nahrávať, odpovedali mi, že vo štvrtok. Spýtal som sa, či myslia prvú časť. Odpoveď znela: „Nie, celú platňu.“ Nakoniec som si zvykol nahráť celú platňu za jeden deň, lebo je to jednoduchšie.

Ďalej to súvisí aj s mojím štúdiom na Juilliard School, kde som získal nejaké skúsenosti s naštudovaním notovanej hudby s väčšími súbormi. Pri prvom hraní sa podarilo realizovať hudobný obsah skladby na osemdesiat percent, pri druhom hraní sa to znížilo na dvadsať a až po ôsmom alebo desiatom raze sme dospeli znova k tým osemdesiatim percentám, ktoré sme dosiahli na začiatku. Len keď sme ešte ďalej cvičili, mohli sme dosiahnuť vari deväťdesiat percent. Vtedy som si uvedomil, že mi osemdesiat percent stačí.

Nebrojíte iba proti európskemu fetišu notácie, ale aj proti rituálu neustáleho cvičenia, ktorý prikazuje nielen klasika, ale aj jazz. Čo máte proti cvičeniu?

Na to môžem odpovedať takto: pripravujem CD dua s Garym Peacockom a on sa ma pýta: „Nebudeme predsa skúšať, či áno?“ A ja na to: „Nie, skúška prebehne po nahrávaní.“

Pokiaľ ide o cvičenie, neviem si predstaviť, že po skončení tohto rozhovoru pôjdem domov a budem cvičiť rozprávanie. Keď ste dospelý, viete hovoriť. Či máte čo povedať, to je iné, ale hovoriť viete a naučili ste sa to ako dieťa. Nebezpečenstvo pri cvičení vzniká vtedy, keď cvičíte z iných ako skutočne hudobných dôvodov. Keď som hral s Charlesom Mingusom, Yusef Lateef vždy cvičil v šatni. Cvičil rad sekvencií. Hral stále to isté v rôznych tóninách. „Neznie to zle,“ myslel som si, „som zvedavý, čo zahrá na javisku.“ A večer, keď prišlo prvé saxofónové sólo, zahrал presne to isté, čo cvičil v šatni. Cvičenie môže teda predstavovať nebezpečenstvo pre hudobnú tvorivosť. Hudbu totiž naozaj tvorím vždy, keď hrám.

Mnoho klaviristov tvrdí, že musia cvičiť, lebo nemajú dosť dobrú techniku. Myslím si, že keď má niekto slabšiu techniku, musí hrať menej nôt; keď hráte menej nôt, znižuje sa pravdepodobnosť, že budete hrať zle. Slabá technika je teda dobrá vec. Je zlé, keď máte silnú techniku a nemáte čo povedať.

Zistil som, že s hudbou je to ako s láskou. Čím dlhšie sa nevidíte, tým viac po sebe túžite. Keď sa postavím na javisko po tom, čo som štyri mesiace nehral, mám v sebe skutočný zurčiaci prúd nahromadených citov.

A na záver, hudba by mala byť dialógom, nie monológom. Prihovárame sa predsa niekomu. Keď sa niekto sústavne rozpráva sám so sebou, skončí na psychiatrii. Potrebujeme poslucháčov. Ako sa teda môžeme pripraviť na situáciu, v ktorej komunikujeme so stovkami či tisíckami ľudí, keď celý čas cvičíme sami vo svojej izbičke? Naučíme sa cvičiť, ale nie hrať.

Vo vašej početnej diskografii, aspoň v tej zo šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov, prevažujú nahrávky s témami troch hudobníkov: Ornetta Colemana, Annetty Peacockovej a Carly Bleyovej...

Carla a ja sme mali šťastie, že sme náhodne stretli Ornetta počas jeho práce na západnom pobreží. Šesť týždňov teda hral s mojou skupinou, hrali sme skladby od Carly, odo mňa, od Theloniousa Monka, Charlieho Parkera a takisto aj Ornettovu hudbu. Skúšali sme každý deň a keď sme videli, koľko má Ornette skladieb, získal jeho repertoár jednoducho prevahu. Mal naozaj stovky skladieb, všetky boli veľmi dobré a pre všetky som musel vytvoriť klavírny part.

Carla a Anette sú ženy, s ktorými som žil spolu sedem rokov a len ťažko teda možno oddeliť, ktorý nápad prišiel od koho. Vymieňali sme si hudobné myšlienky navzájom a náš byt bol v pravom slova zmysle liahňou hudobných nápadov. Neustále k nám chodili hudobníci a rozoberali sme budúcnosť jazzu, ktorý sa vtedy, v šesťdesiatych rokoch, veľmi rýchlo menil. Mohli sme si teda v stredu čosi vymyslieť a vo štvrtok vystupovať, v piatok nahráť platňu a v sobotu sme boli schopní založiť nové hnutie.

Vo všetkých týchto prípadoch bola kompozícia len malou časťou hudby, ktorú sme hrali. Nerád robím rozdiely medzi kompozíciou a improvizáciou. Cieľom je predsa vytvoriť taký neviditeľný prechod, aby si publikum vôbec nevšimlo, kde sa končí kompozícia a kde sa začína improvizácia. Keď sa vám podarí toto, dostanete sa tak ďaleko, že kompozíciu nebudete potrebovať.

V šesťdesiatych rokoch ste v New Yorku patrili k užšiemu kruhu jazzovej avantgardy. Táto scéna sa vyznačovala divokou hudbou plnou energie. Necítili ste sa so svojou lyrickou a introspektívnou hrou ako outsider v porovnaní s Mladými divochmi tohto nového štýlu?

Všetci sme sa považovali za outsiderov. Kto k nám chcel patriť, musel byť radikálny. Samozrejme, vtedy existovalo veľa agresívnej hudby, ale nebola to jediná filozofia tej doby. Súvisí to do istej miery s hudobnou

stádovitostou. Keď nejaký hudobník daného hudobného hnutia hrá hutnú a agresívnu hudbu, začnú si ľudia zrazu myslieť, že hutnosť a agresivita sú typické vlastnosti nových hudobných slobôd. Tieto nové slobody však otvárajú dvere širokej palete nových foriem hry a výrazu. To, že len dve alebo tri výrazové formy získajú patričný ohlas, súvisí práve s mentalitou stádovitosti.

To isté sa dnes deje v elektronickej hudbe. Človek by si myslel, že rozšírenie elektronických klávesových, dychových a strunových nástrojov povedie k väčšej hudobnej rôznorodosti. V skutočnosti však elektronickú hudbu zväčša pestujú tí najhorší hudobníci, ktorí tvoria kulisovú alebo filmovú hudbu. Mohli by sme sa teda domnievať, že elektronická hudba ako taká vedie ku komerčnosti a triviálnosti, to však vôbec nie je pravda. Na elektronických nástrojoch nemusíte hrať v temperovanom ladení alebo s pevnými tónovými výškami. Môžete na nich hrať všetko a pritom to stálo veľkú námahu priradiť im len pevné tónové výšky. Všetci si myslíme, že tak musia znieť len preto, že prví desiaty ľudia, ktorí tieto nástroje objavili, na nich robili určitú hudbu.

V šesťdesiatych rokoch som si myslel, že existuje voľné tango, voľná atonálna, tonálna hudba, že každú hudbu možno hrať voľne a sloboda sa nemusí obmedzovať len na rýchlu, agresívnu hru.

Ste minimalistom moderného jazzového klavíra a jedným z najúspornejšie voľne improvizujúcich klaviristov. Raz ste povedali, že hľadáte zopár naozaj dobre znejúcich klavírnych tónov a tých je v závislosti od nástroja asi desať až pätnásť. O koreňoch tejto osobnej estetiky sa veľa špekulovalo – istý kritik tvrdil, že musí súvisieť s vaším pôvodom, s rozľahlosťou, neúrodnosťou a riedkym osídlením Kanady...

To sa hovorilo aj o Glennovi Gouldovi. Byť Kanadčanom, málo vystupovať, žiť v riedko osídlenej krajine, kde *aurora borealis*, polárna žiara z elektromagnetických búrok na slnku, hrá takú dôležitú úlohu, toto všetko môže tvoriť čosi ako národný charakter. S mojhou hudbou to však nemá veľa spoločného. Existuje tu podľa mňa oveľa priamejšie spojenie. Pred istým časom som prestal fajčiť a odvtedy mám zrazu plno ener-

gie, takže každý mesiac akoby som omladol o jeden rok. Mám päťdesiatosem rokov, ale cítim sa medzitým na štyridsaťosem, či dokonca tridsaťosem. Minimalistický charakter mojej hudby spočíva v tom, že som v minulosti bral veľa drog. Drogy spomalili moje myslenie, takže som strávil veľa času tým, že som načúval zvukom.

Zvuk je pre mňa dodnes veľmi dôležitý. Publikum počuje zvuk, obsah je záležitosťou pre hudobníkov a expertov. Keď sa publiku zvuk páči, môže si nájsť k hudbe vzťah. Je to ako so zaklínačom hadov, ktorý hada hypnotizuje hrou na hoboji. Pokiaľ had počuje tón hoboja, nikoho neuštipne. Keď však hudba prestane a vy ste príliš blízko pri koži s hadom, môžete mať ťažkosti.

V šesťdesiatych rokoch sa voľná hudba automaticky spájala s politickými emancipačnými hnutiami tej doby. Dnes sa na politické pozadie pozeráme trochu triezvejšie. Čo si myslíte o politickom aspekte voľnej hudby?

Voľná improvizácia je pokus o prelomenie štruktúr. Keď vnímame politické organizácie ako pevné štruktúry, ktoré treba zmeniť a prispôbiť dobe, vynára sa otázka, ako možno prelomiť štruktúry a prispôbiť ich tak potrebám ľudí bez toho, aby sa štruktúry celkom zničili. Ako možno dodať flexibilitu štruktúre? Presne tento problém sa objavuje v jaze a v improvizovanej hudbe: ako dodať štruktúre flexibilitu tak, aby sa prispôbila potrebám hráčov?

Túto politickú analógiu musíme uplatňovať aj o stupeň nižšie, na úrovni medziľudských vzťahov. Ako vytvoriť v skupine dostatočný priestor pre hudobníka? Ako riešiť problémy v skupine? Je to podobné ako vo vzťahu muža a ženy alebo v rodine. V malej jazzovej skupine ste zodpovední za hru každého jednotlivého jazzového hudobníka. Ak vy zniete úžasne, ale ten druhý nie, je to vaša vina.

Ilustrujem to na príklade medziľudských vzťahov: sedíte pri stole, pri ktorom je aj hanblivá žena a neodváži sa hovoriť, ale nik iný hanblivý nie je – keby to bola hudobná situácia, museli by tí, čo veľa rozprávajú, zostať ticho, až by hanblivej žene bolo ticho také trápne, že by začala rozprávať. Keby sa potom znova utiahla, museli by ostatní zasa zmĺk-

nuť, aby ju uistili, že môže v rozhovore hrať rovnocennú úlohu. Rovnosť je totiž ideálny stav.

Vo vašej dlhej hudobnej kariére boli stále súbory prekvapivo zriedkavé. Okrem triových zoskupení v šesťdesiatych a raných sedemdesiatych rokoch s kontrabasistami Markom Levinsonom alebo Garym Peacockom a s bubeníkmi Barrym Altschulom, prípadne Paulom Motianom, vlastne nijaké stále skupiny Paula Bleya neexistovali. Pravidelné sú skôr stretnutia ad hoc, často so starými priateľmi, alebo sólové vystúpenia. Jestvuje nejaká filozofia tejto nestálosti?

Skupina je pre mňa ako manželstvo, no nie monogamné manželstvo. Napríklad skupina Weather Report zostala dlho spolu, ale keď sa rozpadla, bolo to ako rozvod. Radšej odísť skôr, než zotrvať spolu až do rozvodu, odísť s tým vedomím, že sa ešte niekedy v tomto živote uvidíme a že každé stretnutie bude hodnotnou skúsenosťou, aj keď nevieme, kedy to bude. S Charliem Hadenom som hral roku 1957 a potom znova až v minulom auguste. Posledné, čo som mu v päťdesiatom siedmom povedal, bolo to, že sa uvidíme v utorok. Nemal som pravdu, bolo to v piatok. Odmietam teda príbehy typu: „Teraz sme spolu a teraz sa rozídeme.“

Dnes, v poslednej fáze môjho života, si chcem ešte aspoň raz zahrať so všetkými ľuďmi. Je mnoho takých, s ktorými som predtým hral, ale nič sme spolu nenahrali. Než som začal hrať voľne, hrával som aj bebop. Mal som skupinu s Jackiem McLeanom, Donaldom Byrdom a Artom Taylorom, mal som skupinu s Bobbym Hutchersonom a Scottom LaFarmor, ktorý, žiaľ, už nežije. Je mnoho bebopových hudobníkov, s ktorými chcem hrať, a mám aj mnoho obľúbených songov. Návrat piesňovej formy v súčasnosti je podľa mňa príliš jednostranný. Jazzový štandard je predsa len návrhom, ako dodržať určitý počet taktov. Nie je to železný zákon. V bebope sa raz prepísali harmónie a odvtedy sa všetci držia týchto pozmenených harmónií. Prečo by sa nemohli harmónie meniť v každom refréne? Vždy sa držíme melódie a nálady songu, ale po akordickej stránke postupujeme vždy iným spôsobom. Voľnej hudbe sa venujem už dosť dlho a tak mám chuť vrátiť sa k starým melódiám.

19. NECHAJME DVERE OTVORENÉ: MALCOLM GOLDSTEIN (1994)

„Rozprával som sa s ľuďmi z Prahy a ponúkol som im, že urobím seminár. Nemali peniaze a tak som im povedal: ‚Dobre teda, dajte mi nejaký nocľah a ľudí, s ktorými môžem pracovať, niečo na jedenie a ja to potom urobím zadarmo.‘ Nič sa však nestalo. Hudobníkov by to aj zaujímalo, ale umeleckému vedúcemu sa tento druh hudby nepáčil. Pritom som si uvedomil niečo o sebe a o politike. Keď som mu vysvetlil, ako pracujem, opýtal sa ma: ‚Ale ako kontrolujete hudbu?‘ Pomyslel som si: ‚Ó, to je pojem, o ktorom som nerozmýšľal.‘ Pozrel som sa na neho a povedal som: ‚Nekontrolujem ju. Ukážem vám, čo je v rámci parametrov hudby možné, a potom vám dôverujem.‘ Pozrel sa na mňa, akoby som sa zbláznil. Stretli sa dva svety, kontrola a dôvera. A to je politika.“

Keď improvizátor, skladateľ a tvorca rozhlasových hier Malcolm Goldstein rozpráva o svojich skúsenostiach zo sveta hudby, vždy sa ukazuje, že aj taká tichá a krehká hudba tohto svetoobčana súčasnej hudby má subverzívnu silu. Nie náhodou Goldstein jeden zo svojich textov nazval *Politika improvizácie* (*The Politics of Improvisation*). Goldsteinovým ideálom, ako hovorí názov ďalšej z jeho esejí, *Úplný hudobník vo fragmentárnej spoločnosti*, je ideál hudby, ktorá vyjadruje momentálne (tu a teraz) hľadanie autentického zvuku, nie perfektne zložené dielo. Nie je to tak len v Goldsteinových sólových improvizáciách, v takzvaných *soundings*, ktoré vždy novým spôsobom vyčerpávajú zvukový svet huslí a naplňujú vzťah medzi telesným gestom a rezonanciou nástroja, ale aj v jeho skladbách.

„V skladbách dávam priestor improvizácii, lebo chcem na vystúpení nechať otvorené dvere, aby ste mohli každý večer objavovať niečo nové. Keď my, hudobníci, niečo objavíme, objaví to aj publikum. Keď niečo ‚povieme‘, počujú diváci len to, čo hovoríme, a to ich obmedzuje. Pre mňa je proces objavovania dôležitý. Myslím si, že dáva každému viac priestoru a nikomu nevnucuje, čo je pravda, nikto nemusí opakovať, že toto je pravda, absolvovať skúšku, po skúške pravdu vrátiť, vyslúžiť si dobrú známku a žiť spokojne ďalej... život je omnoho komplikovanejší!“

Komplexnosti života sa Goldstein snaží prítakávať aj vo svojich skladbách pre sólistov alebo súbory. Goldsteinove skladby – to sú otvorené systémy pravidiel. Spájajú väčšinou grafickú partitúru so slovným vyjadreným komentárom, materiálnu predlohu s možnými prepojeniami, snažia sa o vytvorenie priestoru pre tvorivosť hráčov, maximálneho počtu otvorených možností, podľa toho, čo si vyžadujú hudobníci a situácia pri vystúpení.

„Skladba je rámec, spôsob, ako sa na niečo môžeme zamerať. Ani moje *soundings* nie sú ‚voľné‘, a tak som tento pojem prestal používať. Cage povedal, že všetko je možné a že človek by mal začínať ničím. Ja by som to formuloval ináč: všetko je možné, pokiaľ zostaneme otvorení. Nenegujem tak nič zo svojej podstaty. Všetci máme predsa mnoho rôznych zážitkov. Nechcem zamlčovať skutočnosť, že hrám rád Bacha. Nechcem zamlčovať skutočnosť, že mám dvoch úžasných synov. Chcem, aby všetky tieto skúsenosti boli otvorené a mohli vyjsť na povrch, keď je to potrebné. Nepovedal by som teda, aby sme začínali z ničoho, ale aby sme začínali so všetkým! Možno je to presne to isté, čo povedal John. Kompozícia je pre mňa ohniskom všetkého. Takzvané ‚voľné‘ improvizácie teda nie sú voľné, lebo som len akosi bytosťou v akomsi živote a nie som voľný. Ovplyvňuje ma mnoho vecí. Nie som zen-budhista, nie som osvietený. Pod ‚voľnosťou‘ rozumiem mať otvorené dvere. V *soundings* je teda viac otvorenosti, pretože nechcem nič predurčovať. Pri kompozícii je to takto: dvere sú otvorené ako predtým, ale je tu presne daný rámec činností.“

Partitúra skladby *Jade Mountain Soundings* z roku 1983 pre ľubovoľný sláčikový nástroj teda pozostáva z kresby tušom a zo štyroch strán

legandy, vysvetľujúcej, ako sa má táto topografia zvukovej krajiny čítať. Zámerne som zvolil pojem „krajina“, lebo, tak ako mnohé Goldsteino-ve skladby alebo improvizácie, *Jade Mountain Soundings* je skôr priestor možností než presne definovaný, usmernený proces, takže ako v mnohých iných skladbách, aj tu Goldsteinovi ide o fyzický moment inštrumentálnej hry, o spoločné pôsobenie telesného gesta a kmitajúcej struny bez diktátu „pekného zvuku“ (Goldstein však napriek tomu odhaľuje celkom osobitú krásu najjemnejších sonorít v hraničných oblastiach zvukov, ktoré ešte nie sú tónom, ale už nie sú hlukom). Tento cit pre priestorový a fyzický aspekt zvukov nie je náhodný. Už viac než tri desaťročia spolupracuje Malcolm Goldstein, narodený roku 1936 v Brooklyne, s tanečníkmi a prvé skúsenosti s hrou na husliach mimo usporiadaného sveta sláčikového kvarteta získal ešte ako študent hry na husliach začiatkom šesťdesiatych rokov, ako spolupracovník legendárneho súboru Judson Dance Theater.

„Spočiatku som nemal nijaké jasné znalosti o tele a priestore. Keď niečo prijmete, ide to prirodzene. Niektorým ľuďom stačí len minúta na pochopenie a spracovanie zážitku, iným to trvá dvadsaťpäť rokov. Keď som pracoval s Judson Dance Theater, bolo to akoby som chodil do školy – ani neviete, čo sa tam naučíte. Celá tá záležitosť s telom mi teda vtedy nebola vôbec jasná. Keď ma jedna tanečníčka poprosila, aby som hral na husliach bežiac po miestnosti, urobil som to. Spýtal som sa, čo mám hrať, no ona mi nevedela povedať, aby som zahral najprv C dur a potom G dur, ale povedala: ‚Zahraj niečo, čo sa hýbe.‘ A tak som to urobil.

Už na hodinách hry na husliach ma môj učiteľ pri hraní stupnice nútil robiť drepy, aby som inak dýchal. Vtedy som nevedel, o čo išlo, ale všetky tieto zážitky ma ovplyvnili. Keď dnes hovorím o tele, sú to veci, ktoré som si uvedomil až dodatočne.“

Dôležitým obdobím v „dodatočnom“ pochopení vecí bol pre Malcolma Goldsteina návrat do Vermontských lesov na severe Nového Anglicka začiatkom sedemdesiatych rokov. Dlhé roky tu Goldstein, mestské dieťa, žil skoro ako pustovník, postavil pre seba a svoju rodinu zrub, sadil zeleninu, žil bez elektriny a na svojom nástroji už nehrával

v koncertných sálach, ale v lese. Bol to odlišný spôsob počúvania, vnímania gest, priestoru a zvuku – učebný proces, ktorý sa začal v Judson Dance Theater a v súbore pre Novú hudbu Tone Roads (Goldstein stál pri jeho zrode) a pokračoval vo Vermontských lesoch.

„Keď pracujete s rukami v blate, keď sadíte zeleninu, idete lesom a pritom počúvate, ako vietor sviští medzi stromami a v každom ročnom období znie ináč, mení to vaše uši a telo. Husle som však začal počúvať ináč ešte pred odchodom do Vermontu. Učiteľ ma kedysi nechával hrať stupnicu cez tri oktávy s desiatimi dlhými ťahmi sláčika na jednom tóne. Tri oktávy nahor a nadol – naozaj dlhá doba. Nepočul som už nijaký tón, ale len zvuk a dych môjho tela. Bol to šok v pozitívnom zmysle, aj keď zo začiatku to bolo strašné, ako keď musíte štvrthodinu pokojne sedieť pri meditácii a už po troch minútach cítite, ako naozaj tuhnete a myslíte si, že už museli uplynúť aspoň štyri hodiny.

Keď som potom vo Vermonte hrával vonku, bez stien, ktoré mi nahovárajú, že mám úžasný tón, zrazu som počul každý drobný detail v polohe sláčika na strune, všimol som si, že postoj tela ovplyvňuje zvuk, a vyvinul som si cit pre najmenšie zvukové detaily. Kamarát z New Yorku ma prišiel do Vermontu navštíviť. V New Yorku nemal so spánkom vôbec problém, ale keď prišiel do Vermontu, vraví mi: ‚Nemôžem zaspať, je tu strašný hluk.‘ Ja mu na to: ‚O čom to hovoríš? Veď je tu predsa ticho!‘ Zrazu počul ináč, počul aj toho najmenšieho chrobáka, zrazu tam preňho bolo veľa zvukov. V New Yorku je toľko zvukov, že sa musíte obrniť, aby ste mohli prežiť. V prírode sa môžete otvoriť a zvyknúť si na zvuk hmyzu. Vo Vermonte som zažil tento druh otvorenia sa. Mierka života sa celkom zmení a zmení to aj hudbu.“

Goldsteinova zbierka esejí *Sounding the Full Circle* sa začína krátkym textom s názvom *Improvizácia: ľudia hrajú hudbu* (*Improvisation: People Making Music*). Na pohľad banálny názov, ale príznačný v tom, ako Goldstein zdôrazňuje sociálnu zložku tvorenia hudby. Práve to bola pohnútkou, aby sa napokon z lesov vrátil späť do miest.

„Improvizoval som vo Vermontských lesoch a bolo mi jasné, že vtákom je celkom jedno, čo robím. Robili si svoje a ja som bol nejaká iná bytosť, ktorá tiež produkovala zvuky. Nikdy sa nedozviem, či ma

počúvali, ale rozhodne mi netlieskali! Tam som pochopil, že umenie, no predovšetkým hudba, je sociálnym fenoménom. Hudba je pre mňa procesom, v ktorom sa o niečo delím s ostatnými a pri ktorom hudobníci komunikujú navzájom. Hudba nadobudne zrazu celkom iný význam, keď sa na ňu pozeráme ako na vzájomnú výmenu medzi ľuďmi.“

Goldsteinova estetika, ktorá dáva široký priestor vlastnému životu zvukov a ticha, je očividne neustále otvorená momentu a tomu, čo sa nedá predvídať, vykazuje paralely s hudobnou filozofiou Johna Cagea. Goldstein a Cage boli aj dobrými priateľmi a Cage pre Goldsteina skoncipoval verziu skladby *Eight Whiskus* pre sólové husle. Pri všetkej zhode však medzi nimi existovali aj rozdiely, pokiaľ ide o hodnotenie improvizácie, a hlbšie rozdiely, pokiaľ ide o zvuk a čas ako základy celej hudobnej tvorby.

„John bol kedysi výborným klaviristom a úžasným interpretom. Myslím si, že bol vlastne aj fantastickým improvizátorom, len o tom nevedel. Všetky texty, čo čítal, boli improvizované. Písmená boli zapísané, ale malé melódie jeho prednesu neboli notované. Bol skvelým improvizátorom, ale myslel si, že musí zaujať negatívne stanovisko k improvizácii, lebo mal isté predstavy o jasse alebo o improvizovanej hudbe, ktoré boli v tom najhoršom prípade aj opodstatnené – keď napríklad niekto hrá len to, na čo je zvyknutý, keď sa nezapočúva, nič neobjavuje, produkuje len frázy. Ja som však počul aj veľa dobrého jazu a dobrej improvizovanej hudby. V skutočnosti ma [Cage] v mojej hudbe podporoval a moje improvizácie sa mu páčili. Keď hovoril o určitých veciach, hovoril skôr o svojich predstavách vecí, ale – prepáč mi to, John – do tejto hudby nikdy naozaj nepatril.

Pre neho základom hudby nebol zvuk, ale čas, ktorý je abstraktný. Je to trochu čudné: aj keď hovoril celý čas o zvuku, jeho štruktúrnym elementom bol čas, v ktorom zvuky vychádzali na povrch ako vo vzduchových bublinách, ako to vyjadril Thoreau. To bol jeho základ. Pre mňa je základom zvuk. Keď improvizujem, o čas sa vôbec nestarám, prechádzam jednoducho od okamihu k okamihu. Ide mi o telesné gestá, o prítomnosť, o uvoľnené znenie. Rozhovor, ktorý sme spolu nikdy

nevedli, by sa začal asi takto: „John, pre teba je čas dôležitý. Pre mňa vôbec neexistuje.“

Malcolm Goldstein napísal roku 1992 sólovú skladbu na pamäť Johna Cagea *gentle rain preceding mushrooms* (jemný dážď pred hubami), ktorá sa nielen obmedzuje na štyri tónové výšky *c, a, g, e*, ale viaže sa na osobu zosnulého aj zvolenou povahou zvukov.

„Skladby, ktoré som písal pre Johna Cagea a Mortona Feldmana, vznikli ako následok ich smrti. Každá z nich bola osobnou poctou a v každej z nich je mnoho osobných detailov. Prvý zvuk v skladbe pre Cagea som vybral preto, lebo mal tak rád *col legno tratto*. Vravieval: ‚Nie je to úžasné, že inštrumentalista nemôže kontrolovať, čo sa pri tomto zvuku stane?‘ Keď totiž prejdete po strune iba drevom, neviete, kedy z nej dostanete zvuk a kedy nie. Keď po nej prechádzate vlasmi, máte to pod kontrolou.“

Goldsteinove umenie čerpá z viacerých prameňov. Patria k nim nielen hudobná filozofia Johna Cagea, skúsenosti voľnej improvizácie s freejazzovými hudobníkmi, ako Archie Shepp, európska husľová tradícia od Bacha po Bartóka, priestorová a pohybová estetika moderného tanečného divadla, ale aj umenie a filozofia iných kultúr, predovšetkým severoamerických Indiánov a kanadských Inuitov.

„Priťahujú ma mnohé kultúry, nevnímam vlastne sám seba ako človeka jednej kultúry. Každý z nás má v sebe bohatstvo pramatiek tohto sveta. Som len náhodou beloch, ale mám tiež v sebe gény, ktoré pochádzajú z rôznych kultúr. V súčasnosti ma ktovie prečo veľmi intenzívne zaujímajú práve isté prvky inuitskej kultúry – keď počúvam ich hudbu, čítam ich piesne. (Dánsky polárny výskumník Knud Rasmussen zhromaždil o nich mnoho materiálu.) Môžeme sa na to pozerať z dvoch strán. Ako na spôsob nájsť v iných kultúrach podnety, ktoré potom môžeme využiť. Ja sa však radšej prostredníctvom týchto kultúr naučím niečo o sebe, dostanem sa k pocitom vo svojom vnútri, ktoré som si predtým neuvedomoval.“

Takýto proces medzikultúrnej rezonancie sa očividne dotýka aj rozmerov, ktoré by sme mohli nazvať duchovnými. Pre Malcolma Goldsteina je však už aj samotné počúvanie procesom, hraničiacim s metafyzikou.

„Keď pozorne počúvate zvuk a jeho dych, vnímate dych sveta a to je duchovný zážitok. Zažijete tak aj pominuteľnosť bytia, zázrak toho, že všetko je jedinečné.“

20. TAJOMSTVO JEDNOTLIVCA: JOE A MAT MANERIOVCI (1996)

„V mojom živote nebolo nikdy nič dokonalé“

„Nešlo o vedomé rozhodnutie v duchu motta ‚som tvorivý človek a budem robiť skvelé veci‘. Jednoducho neviem normálne hrať, preto radšej robím veci, pri ktorých sa cítim dobre.“ Keď Joe Maneri rozpráva o tom, ako začal počúvať ináč než jeho súčasníci, ináč než hudobníci okolo neho, ktorí tak ako on vyrástli so swingom, bebopom, operou a tanečnou hudbou, robí z cnosti núdzu. Určite tu ide o poriadnu dávku zdržanlivosti, ale jedno je isté: majstrovskému klarinetistovi a saxofonistovi, skladateľovi, teoretikovi a vysokoškolskému profesorovi Josephovi G. E. Manerimu talent nespadol len tak z neba. Osud mu karty poriadne zamiešal: narodil sa roku 1927 ako syn sicílskych prisťahovalcov, vychovala ho veľmi prísna matka (otec rodinu veľmi rýchlo opustil), detstvo prežil v Brooklyne a na Sicílii, mal problémy v škole kvôli ťažkostiam s učením, získal hudobné vzdelanie; jeho prvými „profesormi“ boli obuvník Pietro Bruno, stolár Joseph Nalbene a Giuseppe DeLuca, bubeník zo susedstva – a navyše mal od samého začiatku v sebe čosi tajomné, čo ho všade okamžite stavalo do pozície čudáka.

„Keď som na svojich mainstreamových vystúpeniach ako zabávač, alebo na svadbách v improvizáciách zahral nejaký smiešny tón, všimol som si, že vedúci kapiel, ktorí chceli dobrú, solídnu, priamočiaru hru, ma už nikdy potom neangažovali. V mojej osobnosti totiž bolo niečo, čo mi nedovolilo hrať *straight*. Nemohol som jednoducho hrať, ako chceli. Mne

to znelo čudne, tak som hral, ako som chcel ja, a znelo mi to menej čudne. Keď som na vystúpeniach občas zahrал falošný tón, nebolo to preto, lebo som bol múdry a vedel som čosi o modernej hudbe, ale preto, lebo som nevedel vždy trafiť tie správne tóny. Bol som skrátka taký, nevedel som si jednoducho zapamätať nejaký song tak dobre, aby som ho zahrал čisto. V mojom živote nebolo nikdy nič dokonalé a tak to bolo aj s mojou hrou. To ma priviedlo späť k schopnosti, ktorú som mal od začiatku, k schopnosti hľadať bez toho, aby som vedel, čo hľadám.“

V polovici štyridsiatych rokov Maneri, ktorého denným chlebom sa medzičasom stalo účinkovanie v gréckych, maďarských a židovských tanečných kapelách, stretol hudobníkov, ktorí dali jeho hľadaniu smer.

„Nadišiel čas, keď mi ľudia začali hovoriť, aby som sa skúsil trochu započúvať do toho, čo sa okolo mňa deje. ‚Už si niekedy počul meno Lester Young?‘, pýtali sa ma a ja som sa opýtal: ‚Kto je Lester Young?‘ Kúpil som si teda platne od firmy Keynote. Bol som veľmi vzrušený, nevedel som sa ani dočkať, kým prídem domov a pustím si ich. Naozaj som bol akosi schopný rozpoznať, že Lester Young je výnimočným hráčom. Nevedel som síce povedať prečo, ale vedel som, že to tak je. To isté som cítil pri Charliem Parkerovi a Colemanovi Hawkinsovi.“

S klaviristom Theodorom Harrisom, gitaristom Angelom Musolinom a bubeníkom Aldom Lanfrancom Maneri založil jazzovú skupinu, ktorá už roku 1946 experimentovala s dvanásťtónovými radmi.

„Títo chlapíci mi nepriblížili len Lestera Younga, ale aj Mozarta, Stravinského, Schönberga a Debussyho. Debussy sa mi zo začiatku nepáčil. Keď som počul jeho hudbu, myslel som si, že je to hudba pre psychopatov. Za mojich čias totiž celotónovú stupnicu využívali vždy vo filmoch o psychopatoch.“

Prostredníctvom dodekafonického jazzového súboru došlo nakoniec k osudovému stretnutiu s človekom, ktorý Manerihho hľadačského ducha počas desaťročného rigorózneho vzdelávania vybavil správnym náčiním. Bol ním žiak Albana Berga a bývalý Zemlinského asistent Josef Schmid, ktorý pred nacistami utiekol do USA.

„Keď som spoznal Josefa Schmidu, sotva som vedel rozoznať basový kľúč od husľového. Celý jeho zjav ma naplňal úctou. Raz som hral

v jednom jazzovom klube s Tedom Harrisom, Aldom Lanfrancom a Angelom Musolinom, ktorí ma toho o hudbe toľko naučili. Mali sme dvanásťtónovú jazzovú skupinu a on si nás prišiel vypočuť. Nebolo mi vôbec jasné, čo je to dvanásťtónová jazzová skupina. Dali mi skrátka dvanásť tónov a povedali: ‚Zahraj to.‘ Ale spoznal som tak Josefa Schmida. Pozrel som sa na jeho tvídový oblek, motýlika, na účes ako Beethoven, na schubertovské okuliare; fajčil, ako sa fajčievalo len vo Viedni – držal cigaretu celou rukou, akoby to bol klarinet, a namiesto vdychovania len bafkal. Celá jeho fyziognómia mi hovorila: ‚Ajhľa, toto je dôležitý pán.‘ Keď som potom prišiel na prvú hodinu a uvidel plynovú piecku, malú posteľ, krídlo a všade tisíce kníh, pomyslel som si: to je ono. Naučil ma, ako písať noty, stupnice... Nech ma však učil čokoľvek, mal som k nemu takú úctu, akoby som našiel Boha.“

Počas desiatich rokov sa Maneri u Schmida vyzbrojil výbavou západného skladateľa: klavírna hra, harmónia, kontrapunkt, štylistické cvičenia od Palestrinu až po neskorú romantiku. Angažmány v brooklynských krčmách a na súkromných oslavách boli praktickým protipólom. Roku 1960 sa konečne zdalo, že roky štúdia prinesú plody. Po koncerte v Carnegie Recital Hall v máji 1961, kde Maneri prvýkrát verejnosti predstavil vlastnú tvorbu – klavírne skladby a sláčikové kvarteto – nasledovali skvelé kritiky v *New York Times* a v *Herald Tribune*. Erich Leinsdorf, šéfdirigent Bostonského symfonického orchestra, sa začal o nádejného skladateľa zaujímať, vyhľadal ho a ponúkol mu zmluvu na klavírny koncert, na ktorom Maneri pracoval v rokoch 1961 až 1963. Pre spoločnosť Atlantic Maneri nahral, medzi inými s klaviristom Donom Burnsom, kontrabasistom Donom Bealom a bubeníkom Petrom Dolgerom, hudbu, ktorá je eklektickou zmesou jazzu, gréckych rytmov, dvanásťtónových štruktúr, voľnej improvizácie (a ďalších prvkov) a patrí k najoriginálnejším a najodvážnejším improvizátorským pokusom tých rokov. Bostonský symfonický orchester však odmietol Maneriho (dodekafonickú) partitúru ako nehrateľnú (klavírny koncert uviedol až v osemdesiatych rokoch súbor *American Composers' Orchestra* pod taktovkou Gunthera Schullera) a materiál kvarteta zmizol bez uverejnenia v archívoch spoločnosti Atlantic.

V „kariére“ Joea Maneriho došlo k ešte jednému bizarnému obratu. Pretĺkal sa ako učiteľ hudby a tanečný hudobník, keď sa zaľúbil do žiačky klavírnej hry, svojej neskoršej manželky Sonje Holzwarthovej (ktorej obrazy môžete vidieť na niektorých obaloch Maneriho diskov). V nasledujúcich rokoch sa partneri nevenovali len umeniu, ale predovšetkým aj Božiemu slovu. V uliciach najnehostinnejšej brooklynskej štvrti Bedford-Stuyvesant obaja pracovali ako kazatelia, zakladali biblické skupiny a koncertovali v domovoch dôchodcov a nemocniciach. Roku 1965 svitla nová nádej: Gunther Schuller hľadal saxofonistu na uvedenie zložitej skladby Davida Reeka v Carnegie Recital Hall (v ktorej mal pôvodne vystúpiť ako sólista Ornette Coleman), odporučili mu Joea Maneriho. Maneri splnil úlohu bravúrne. Výsledok: Schuller si objednal kompozíciu *Maranatha*, bohatú, dramatickú dvanásťtónovú skladbu pre drevené a plechové dychové nástroje a bicie nástroje, ktorá mala premiéru roku 1967 v Tanglewoode. Guntherovi Schullerovi vďačí aj za koniec chudobných rokov v Brooklyne: roku 1970 Schuller, v tom čase riaditeľ New England Conservatory, priviedol Joea Maneriho ako profesora hudobnej teórie a kompozície do Bostonu, kde Maneri doteraz žije a pracuje.

Na začiatku pobytu v Bostone Maneri takmer vôbec nehral na verejnosti. Teoreticky aj kompozične ho fascinovala predovšetkým mikrotonalita, ktorú spoznal, už keď sa učil u Schmidu. Schmid mu ukázal partitúry priekopníka štvrtinových a šestínových tónov Aloisa Hábu, ale až teraz ich Maneri naozaj skúmal. Napriek určitým protestom zo strany konzervatória Maneri založil triedu pre mikrotonálnu hudbu (prvý svojho druhu v USA), založil tiež Boston Microtonal Society, vyvinul klaviatúru použiteľnú pre svoj obľúbený dvanásťtónový systém, ktorá delí oktávu na sedemdesiatdva stupňov. Publikoval (spolu so svojím žiakom Scottom A. Van Duyneom) učebnicu *Preliminary Studies in the Virtual Pitch Continuum (Úvod do štúdia virtuálneho tónového kontinua)*. Mikrotonalitu kompozične uplatnil najprv vo vokálnom parte skladby na text Dylana Thomasa *And Death Shall Have No Dominion* (pre soprán a klavír), ktorú dokončil roku 1977. Roku 1978 vzniklo prelúdiu (napísané pre dva sopránové saxofóny a zbor) k skladbe *Kain a Ábel*, prvej časti (zatiaľ

nedokončeného) cyklu *Holy Land* (1979). Nasledovala skladba pre dva klavíry v štvrtónovom odstupe. V tomto mikrotonálnom univerze vyrástol syn Mat, narodený roku 1969, s ktorým otec improvizoval od roku 1976. Mat, ktorý hrá na husliach od piateho roku, mal ako jeden z mnohých možnosť vypočuť si staré nahrávky svojho otca vo firme Atlantic. „Mal som pocit, že je to ten najlepší jazz, čo som kedy počul – a myslím si to dodnes,“ vraví Mat, ktorý v roku 1983 založil s otcom sexteto. Mikrotonálne etudy z učebnice *Preliminary Studies* patria v súbore k povinným cvičeniam. Z neskoršej skupiny Mata Maneriho Persona (s bubeníkom Randym Petersonom a Stevenom Lantnerom hrajúcim na dvoch klavíroch naladených v štvrtónovom odstupe) vzniklo pred niekoľkými rokmi dnešné Maneriho kvarteto, v ktorom basový part preberajú striedavo John Lockwood alebo Ed Schuller (Guntherov syn).

„Všetko smeruje ku komornej hudbe.“

Na Joeovej a Matovej hudbe, popri ľahkom pociť zázraku, ktorý bezpodmienečne nastane pri prvom pobyte v mikrotonálnom labyrinte, človeka ihneď zarazí jej dialogický ráz, lakonické dávanie a branie, pri ktorom jeden druhému necháva priestor a pri ktorom sólistický egoizmus ustupuje konsenzu komornej hudby. „Keď spolu hráme v kvartete, každý sa spolieha na ostatných členov skupiny,“ vysvetľuje Mat Maneri.

„Kvarteto je orientované na komornú hudbu a spoliehame sa na kompozičné nápady všetkých členov, aj keď Joe stojí jednoznačne v strede. Skúšky preberajú istým spôsobom úlohu ,tém'. Skúšaním sme vyvinuli štýl, ktorý určuje hranice žánru. Dohodli sme sa, ktorý druh rytmov máme radi, ktoré melódie sa nám páčia, a popritom je vecou každého jednotlivca tvoriť kompozície vychádzajúce z daného momentu ako jednota, štvorhlasná jednota.“

Pre úspech tejto jednoty je dôležité zabudnúť sám na seba, čo sa u jazzových hudobníkov stáva málokedy. Slovom Mata Maneriho: „Deväťdesiat percent hudby, ktorú hráme, spočíva vo vzájomnom počúvaní sa. Keď neviete byť trocha v úzadí a počúvať, čo sa deje, dostanete sa v tejto

skupine do problémov. Všetko je spolu úzko späté, ako v komornej hudbe.“ Hoci tento étos komornej hudby prešiel do krvi aj dnešným hráčom a nik sa nad ním nemusí viac zamýšľať, ich suverénna spontánnosť je stále založená na poznaní fázy, v ktorej bola improvizácia s vedeckou presnosťou analyticky dekonštruovaná. Mat Maneri spomína:

„Keď sme na začiatku improvizovali, pýtali sme sa: ‚Prečo sa nám to nepáči? Lebo sa nedržíme formy. Ale čo je forma?‘ Museli sme si ju vytvoriť. Povedali sme si: ‚Keď hrám v prvých troch minútach skladby jedno, prečo hrám v nasledujúcich minútach druhé? Možno ide o nejakú formu typu AB. Ale máme sa potom vrátiť k A?‘ Analyzovali sme formu tak, ako by sme analyzovali formu sonáty alebo menuetu. Potom sme si povedali: ‚Čo keby sme zahrli baladu? Dobré, Joe nech zahrá melódiu, mikrotonálnu melódiu. Čo s ňou urobím?‘ Mohol by som zahrat podobnú kontúru alebo harmóniu a rozvíjať ju. Randy (Peterson) k nej možno pridá svoju vlastnú melódiu na bubnoch. Chceli sme počuť modernú komponovanú hudbu, preto pre človeka, ako Joe Maneri, bolo ťažké hrať len tak s hocikým, lebo to sa len tak nedá. V kvartete sme sa snažili o kompozíciu ako štvorčlenný kolektív. Všetko smerovalo ku komornej hudbe. Nie je to iba Joe Maneri a traja ďalší hudobníci.“

Ako zázrakom toto spojenie kolektívnych nápadov funguje celkom bez záväznej a zväzujúcej konštrukcie komponovaných tém alebo iných notovaných a verbálnych predlôh. „Témy“ v typickom jazzovom zmysle by podľa Mata Manerihho vyvolávali improvizátorské gesto, ktorému sa práve chcú vyhnúť:

„Keď píšete témy pre skupinu, sugeruje to takmer voľnú formu, v ktorej môže hráč improvizovať, a myslím si, že v skupine nám o to nejde, pretože my neimprovizujeme len na melódiu. Vymýšľame melódie, vymýšľame tiež kontrapunkt, vymýšľame mikrotonálne harmónie, vytvárame istú vnútornú štruktúru – a to všetko simultánne. Často začneme, hráme päť minút a potom až do konca skladby vytvárame rôzne variácie, či ide o improvizáciu štyridsaťminútovú, alebo o šesťminútovú.“

Znie to zdanlivo paradoxne: práve úplné zrieknutie sa (notovanej) kompozície umožňuje skupine priblížiť sa takému ideálu komornej hudby, v ktorom sa každý hráč stáva rovnako dôležitým, hovorí Mat Maneri.

„Dá sa na to ísť dvoma spôsobmi. Keď ako skladateľ píšete pre istý počet nástrojov, píšete presne to, čo chcete, a nevsúvate tam improvizované pasáže. Keď ste hlavne improvizátorom, chcete okolo seba vytvoriť skupinu, čo improvizuje istým štýlom, ktorý je kolektívnou improvizáciou. Nejde o jednotlivého skladateľa, rozhodne nie u nás. Ani Coltrana si takmer neviem predstaviť bez Elvina Jonesa. Coltrane síce niekedy hral vlastné skladby, no keď počujete, ako ich Elvin hrá, uvedomujete si, že ich písal vlastne s ním.“

Joe Maneri dodáva: „Keby sme v Parkerovej hudbe, v Coltranovi alebo v hudbe iných vypustili všetky témy a vypočuli si len zvyšok, dostali by sme podľa môjho názoru presne to, čo robíme my. Nijaké témy nepotrebujeme. Keď sa Charlie Parker raz rozbehne, drží sa síce témy, ale keby to nehral Charlie Parker, nič by z toho nebolo. V konečnom dôsledku ide o neho. Ide o tvorivosť a víziu improvizátora, téma je len vedľajšou záležitosťou. Keď však Duke Ellington napíše song, je to viac než téma. *Giant Steps* a ďalšie podobné témy sú milými drobnosťami. Nie sú to melódie, nie sú to ani poriadne songy. Sú obyčajným nápadom. Na jazzovej improvizácii nie pekná téma, ale to, keď hráte songy, celé songy a počujete, ako sa niekto pohrá s harmonickou medzihrou alebo s iným úsekom. Niežeby skladba *Giant Steps* nebola výborným nápadom, ale je rozdiel medzi skratkovitou témou a songom alebo niečím obširnejším. Preto som nechcel písať témy, lebo keby som začal písať tému, napísal by som hneď ozajstnú skladbu.“

Nie náhodou citujú Mat aj Joe veľkých jazzových improvizátorov, lebo aj keď zvuk súboru Maneri Quartet (alebo inej formácie Maneriovcov) len nepatrne nasleduje jazzové konvencie, pre hudobné cítenie otca i syna je dôležitý duch, ktorý dával krídla majstrom jazzových dejín. Ako to vyjadril Joe Maneri:

„Narodil som sa v Brooklyne a, odhliadnuc od mojej matky, ktorá rada počúvala opery, vyrástol som v ére tanečných kapiel, zžil som sa s jadrom americkej improvizácie bez klasických koreňov, takže hrám

svoju hudbu vždy z perspektívy jazzu. Nezdá sa mi, že by čo len jeden tón pochádzal od Schönberga. Možno v mojej hudbe niečo z neho je, ale ja tam cítim Colemana Hawkinsa a mnoho ďalších až po Coltrana. Jazz mi koluje v krvi, som s ním zrastený.“

Nevzniká rozpor medzi Joeom Manerim, ktorý „hrá len tak z brucha“, a Joeom Manerim, konštruktivistom, Schönbergovým nasledovníkom? Schönberg, ktorý chcel postaviť do protikladu improvizáciu a konštrukciu, emócie a intelekt, však zároveň stelesnil karikatúru európskej hudobnej tradície, zdôrazňuje Joe Maneri.

„Niekedy zachádzame príďaleko, keď o Schönbergovi alebo o Bachovi hovoríme ako o Bohu. ‚Pozri, hovoria, že tu nemôžeme dať g, tak sa toho treba držať.‘ V skutočnosti však takí vôbec nie sú. V predslove k *Náuke o harmónii* Schönberg píše: ‚Keď mi niekto dá valec s tromi malými dierkami a tromi guľôčkami, môžem si sadnúť a celú vec matematicky vypočítať. Za okamih problém vyriešim a guľôčky padnú do dier.‘ Schönberg však potom dodáva: ‚Nikdy v živote také niečo neurobím. Radšej vezmem valec a budem ním kývať sem a tam ako blázon, kým guľky nedostanem do dierok. Pretože keby som si tak nepočínal, riadil by som sa teóriami.‘* Vytvárame si teda teoretických Schönbergov a Beethovenov, aj keď v skutočnosti takí vôbec nie sú, len si ich tak predstavujeme.“

Teoretik mikrotónovej hudby Joe Maneri sa v improvizáciách sotva drží vopred stanovených stupníc či modov a len sotva by považoval obchodnú značku „Mikrotonalista“, s ktorou ho vo svete improvizovanej hudby spájajú, za čosi exotické, obmedzujúce.

* Úryvok z predslovu *Nauky o harmónii* (1911) Arnolda Schönberga v doslovnom znení: „Existuje hra na cvičenie trpezlivosti, v ktorej ide o zasadenie troch kovových rúrok rôzneho priemeru jednej do druhej. Rúrky sú umiestené v presklenej škatuli. Môžete na to ísť metodicky, vtedy hra väčšinou trvá dlho, no môžete to skúsiť aj ináč: budete dovedty triasť škatuľou, až kým sa vám nepodarí rúrky zasadiť. Je to náhoda? Možno to tak vyzerá, ale ja tomu neverím, pretože za výsledkom stojí myšlienka, že samotný pohyb môže spôsobiť to, čo sa mysleniu nepodarí. Deje sa to isté pri učení? Čo dosiahne učiteľ metodikou? Nanajvýš pohyb, v lepšom prípade, ale v tom horšom prípade docieli strnulosť a strnulosť už nič neprinesie. Len pohyb na niečo slúži. Preto by sme teda nezačali hneď s pohybom?“

„V hudbe nejde o mikrotóny alebo o dvanásť tónov, ale o formu, o rýchlosť alebo pomalosť, hlasitosť alebo ticho, o rytmus. Rytmus je pre nás pravdepodobne najdôležitejší. Keď pre mňa rytmus nemá kreatívnu energiu, nepomôže mi ani päťtisíc mikrotónov.“

Päťtisíc mikrotónov možno nie – ale enigmatická tvorivá originalita, ktorá bola Joeovi Manerimu od začiatku daná, hoci ju dlhé roky vnímal ako nedostatok, živorenie a odchýlku od normy.

„Myslím si, že by sme sa dnes mali viac sústrediť na tajomstvo jednotlivca. Túto duchovnú hodnotu potrebujeme možno viac než čokoľvek iné, a ja som mal jednoducho šťastie, lebo som mal v sebe čosi, čo ma týmto smerom viedlo.“

21. ZVUK V ELEKTROMAGNETICKOM POLI: BOB OSTERTAG (1996)

Starý sen o komprovizácii

Ako sa dá dnes písať hudba, zachovávajúca štrukturálny nárok, obsiahnutý v pojme kompozícia, a zároveň zohľadňujúca hudobné obzory, ktoré otvorili veľkí improvizátori posledných desaťročí? Táto dilema znepokojuje aj tvorivé osobnosti súčasnosti, akou je i Bob Ostertag zo San Francisca: „V posledných desaťročiach sme zažili príchod virtuózných hudobníkov so zručnosťami viazanými na značne osobné slovníky neortodoxných hracích techník, ktoré získali vďaka častej improvizácii. Skladateľ teraz stojí pred hlavolamom, ako sa dá pre takýchto hráčov písať.“¹ Je to naozaj hádanka.

Šanca skladateľa stanoviť si novú zmysluplnú, nielen nostalgickú úlohu spočíva v nájdení doslovného zmyslu jeho práce – *componere*, spájanie – a v naplnení tejto činnosti novým životom vo virtuálnom priestore digitálnych technológií. Práca Boba Ostertaga poskytuje pôsobivý príklad, ako pri tom postupovať.

„Vo všetkých svojich skladbách s inštrumentalistami používam technológiu na zmenu vzťahu medzi skladateľom a hráčom, aby som mu dal nový smer,“² hovorí Ostertag. Toto „posúvanie“ však nerobí v zmysle tradičného skladateľského absolutizmu. Ostertagova spolupráca s inštrumentalistom, ktorú sprostredkováva technika, sa vyznačuje ko-

¹ Sprievodný text k CD *Verbatim*.

² Rozhovor z apríla 1996 (ako aj všetky nasledujúce neoznačené citáty).

laboratívny etosom a je otvorená (*open-ended*), nie je teda konečne a teologicky zameraná na „perfektné dielo“. Ostertagovým médiom je od konca osemdesiatych rokov digitálny sampler. To, čo bolo predtým pomocou platní alebo pásov teoreticky možné, ale prakticky ťažkopádne a nedokonalé, sa stáva hračkou: komponovanie sa z písania na papier mení na sochársku prácu so zvukom ako takým.

Slam Dunk (1989) je prvým produktom tohto „písania bez podkladov“ (Vilém Flusser) a ukazuje ešte pomerne jednoduchý, jednorozmerný model spolupráce inštrumentalistu/improvizátora a skladateľa/počítačového konštruktivistu: Ostertag pracoval so sólovými saxofónovými improvizáciami Johna Zorna, rozkúskoval ich, pretransformoval ich pomocou počítača a takto získané zvukové úseky vložil do samplera s klaviatúrou – ako materiál na improvizáciu o improvizácii. „*Slam Dunk* je z istého hľadiska sólom, lebo po celý čas hrám sám,“ vysvetľuje Ostertag, „ale z iného hľadiska je to duo s Johnom, lebo používam zvuky, ktoré pochádzajú zo vzoriek jeho hry na altovom saxofóne.“ Zorn, ako dodávateľ materiálu, sa do samotnej tvorby digitálnej metaimprovizácie nezapojil: hoci dvadsaťšesť Ostertagových improvizovaných miniatúr je vo svojej krátkosti a náhlych zmenách zvukových extrémov jednoznačne „Zornovým ovocím“, saxofonista nemal po tom, ako sa zvuky už raz dostali do Ostertagových rúk, na ďalšie dianie vôbec vplyv. Ináč to bolo v skladbe *Sleepless* (1989), ktorá vznikla v spolupráci s Ostertagovým dlhoročným partnerom Fredom Frithom. Aj tu Ostertag improvizoval so zvukmi a textúrami niekoho iného, ale v tomto prípade bol Frith osobne prítomný v štúdiu a mal možnosť svojím vlastným spôsobom odrážať obrazy ostertagovského (krivého) zrkadla svojej hry; bola to mnohostranná hra ega a *alter ega*, digitálnej pamäte a ľudskej spontánnosti. O Ostertagovej citlivosti v digitálnom zaobchádzaní so zvukovým majetkom improvizátora svedčí aj to, že sonórni homunkulovia Freda Fritha dopadli celkom ináč ako Zornove transformácie. „V Johnovej hre na saxofóne, ktorá sa vyznačuje ostrými hranami a typickými výbušnými zmenami, som tieto tendencie extrémne zosilnil. Fredov materiál je celkom iný, kontemplatívny a zvučný a vyžadoval si celkom iný prístup. Materiál ma

teda viedol dvoma celkom opačnými smermi.“ Komponovanie v digitálnom médiu ako „pocitová“ metaimprovizácia.

„Hracie pravidlá“ skladieb *Slam Dunk* a *Sleepless* boli pomerne jednoduché a kompozičný plán sa zaoberal najmä voľbou a elektronickým spracovaním zvukových prvkov, s ktorými sa následne bez ďalších predlôh improvizovalo na klávesnici. Ostertagova tetralógia *Say No More* (1993–1996) je však originálnym koncepčným dielom, vypovedajúcim o improvizácii a komponovaní v digitálnej ére. „Na začiatku tohto projektu som poprosil hráčov, aby prišli do štúdia len tak, bez vzájomného dohadovania sa, bez mojich inštrukcií a aby nahrali improvizácie.“³ Ostertag z takto vzniknutých sólových nahrávok vokalistu Phila Mintonu, kontrabasistu Marka Dressera a bubeníkov Joeyho Barona a Gerryho Hemingwaya po vytvorení „inventára“ zvukov a štruktúr na počítači a po intuitívnom odskúšaní rôznych strihov a vrstvení vytvoril imaginárne triá. Virtuálne *groovy*, rytmické vzorce, ktoré vznikli pomocou umelej synchronizácie stôp, predstierajú spolupatričnosť. Tá však vznikla len v digitálnom procesore. Opakovanie a strihy sugerujú telepatické kolektívne vedomie formy, to je však len jednou z Ostertagových rekombinátorských kapacít: improvizovaná hudba ako vysnívaná predstava skladateľa. Úspech faustovskej hry so zvukovými elementárnymi časticami závisel od definície akustických „atómov“: „Základom mojej metódy bolo rozbiť sóla na fragmenty a kúsok po kúsku z týchto črepov zostaviť kapelu. Môžeme to porovnať s rečou: keby boli zdrojom monológy, ktoré by sme rozkúskovali na jednotlivé slabiky, fragmenty by boli veľmi flexibilné, ale charakter rozprávajúceho by sa stratil – asi ako pri automatickom hlásení v telefóne. No keby boli fragmenty pridlhé, výsledkom by boli paralelné monológy, nie diskusia. Aby som mohol urobiť ansámblovú hudbu, fragmenty museli byť dostatočne komplexné na to, aby som sprostredkoval ‚hlas‘ každého hovoriaceho, ale zároveň dostatočne jednoduché na to, aby som im mohol vnútiť svoju syntax.“⁴

³ Sprievodný text k CD *Say No More*.

⁴ Tamtiež.

„Vnútiť im svoju syntax“ – aká zradná dikcia! Vari tu predsa len pod pláštikom rovnoprávnej spolupráce pracuje komponujúci Všemohúci? Mohli by sme sa na to pozeráť aj takto, ale museli by sme prinajmenšom priznať, že ide o dobrého pána, ktorý hlasom svojich (dobrovoľných) „poddaných“ poskytuje dostatok priestoru. Lebo v druhej fáze projektu, nazvanej *Say No More in Person* a vydanéj roku 1994 na CD, sú na ťahu hráči. Za pomoci zvukového predobrazu nahrávky *Say No More* a Ostertagovej realizačnej partitúry sa mali pokúsiť o opätovné vytvorenie virtuálneho súboru naživo. Na prvý pohľad nevďačná, z hráčsko-technického hľadiska miestami absurdná úloha – inštrumentálna simulácia počítačovej simulácie –, no predsa s produktívnym potenciálom. Improvizátori znovu prežívajú svoju vlastnú hru cez prizmu Ostertagovej deformujúcej montáže, spoznávajú vlastné sensoricko-motorické slovíčka v kontexte cudzej syntaxe, pričom sa im ukazujú možnosti interakcie, aké by sa pri spontánnej spoločnej improvizovanej hre len ťažko vynorili. „Akoby každý zo skupiny sedel pred zrkadlom vlastnej hry – lenže toto zrkadlo nie je rovné, ale zakrivené a tak zväčšuje isté aspekty hry.“ Inými slovami, v počítačovej simulácii *Say No More* zostávajú individuá rozoznateľné, prácou na *Say No More in Person* sa zmenia. (Ostertagova realizačná partitúra necháva dostatočný priestor pre spontánne „neplánovateľné“ varianty tohto transformačného procesu, do ktorého je zapojený aj Ostertag ako improvizátor so sámplovanými zvukmi.)

Tým sa však cesta zvukovým labyrintom spontánnosti a štrukturálneho plánovania, improvizátorskej nezávislosti a kompozičnej integrácie nekončí. Na CD *Verbatim* (1996) sa zvukový materiál *Say No More in Person* znova dostáva do digitálnej drvičky, živá simulácia virtuálnej kapely sa stáva genetickým materiálom nového digitálneho metasúboru. Ten na záver projektu *Say No More* znova pretvorili a nanovo predniesli živí hudobníci na javisku počas švajčiarskeho festivalu Taktlos v marci 1996.

„Keďže som komponoval priamo v audiomédiu a ako zdroj som používal improvizácie hráčov,“ napísal Ostertag v booklete k CD *Verbatim*, „mohol som sa slobodne rozhodnúť, čo sa kedy stane. Zároveň si môžem byť istý, že to, čo som vytvoril, sa z hľadiska štýlu organicky hodí k rozšírenému slovníku každého hráča. Partitúra na papieri je len

dotkom k nahrávke, ktorú tvorím, takže môžem zobrazovať veľmi špecifické príhody a udalosti s minimálnym notačným úsilím. Konečne mizne zlom medzi improvizáciou a kompozíciou – je to čisto improvizované a zároveň čisto komponované.“

Tradičná polarita medzi hraním „bez zápisu“ a „so zápisom“ stráca v Ostertagovom svete zmysel. Ostertagova práca predstavuje akustické vytvarovanie „textu vpísaného do elektromagnetického poľa“, ako uviedol Vilém Flusser roku 1987 v eseji *Preč od papiera*.⁵ Rozhodujúca nie je len procesualnosť, ne-konečnosť takéhoto písania, ale aj dialogický princíp tejto práce v elektromagnetickom poli. Veď ide pritom o to, aby „sme popustili uzdu vlastnej tvorivosti v rozhovore s ostatnými“.⁶

„Vymysli si, čo budeš robiť!“

Otvorenosť tohto rozhovoru a otvorenosť „konštrukčných dejín“ improvizátorsky nanovo definovaných nástrojov nie je náhodná. Bob Ostertag sa narodil roku 1957 v Kalifornii a západnú dichotómiu autorov a hráčov nenasával s materinským mliekom, ako mnoho jeho európskych kolegov-skladateľov. „Hral som na gitare v typickej mládežníckej rock'n'rollovej kapele a postupne som sa stále viac zaujímal o improvizátorskú zložku rock'n'rollovej hudby. Zároveň som sa začal zaujímať o elektronické efekty, ktoré som používal spolu s gitarou, až sa gitara stala vlastne nadbytočnou.“ O komforte samplovania v tom čase, samozrejme, ešte nemohlo byť ani reči. Ostertag vymyslel šikovné stratégie na prispôsobenie si techniky, typické pre improvizátorský spôsob muzicírovania: tvorivá premena všetkého, čo je po ruke, pre vlastnú potrebu, „zvukové majstrovanie“ s vedomým „nesprávnym ovládaním“ prístrojov, aby ich donútil do niečoho, na čo v skutočnosti neboli vytvorené.

⁵ Pozri KAPITOLA 5.

⁶ Flusser (1995), s. 63.

„V sedemdesiatych rokoch ešte technika samplovania neexistovala, aj keď som *de facto* používal vlastnú verziu samplovania. Už počas vysokej školy som si kúpil starý mellotron – čiže akýsi sampler z čias pred vznikom samplera. Keď stlačíte na mellotrone kláves, prostredníctvom prehrávacej hlavy sa prehrá pás. Kúpil som si teda mellotron a vyrobil som preň vlastné pásy, čo bolo veľmi namáhavé, pretože firma, ktorá ho vyrábala, nechcela, aby si človek robil vlastné pásy. Dali tam pás široký 3/8 palca, čo je nezvyčajná šírka. Jediné, čo sa dalo urobiť, bolo teda zobrať polpalcový pás, prehrať ho na polpalcovom prístroji a upevniť tam žiletku tak, aby sa pri prehrávaní odrezala jedna osmina šírky. Bola to nočná mora, ale bol to variant samplovania a o to mi išlo. Tvoril som aj skladby, pri ktorých som použil celý rad malých, prerobných kazetových magnetofónov, a iné, pri ktorých som prepojil tri magnetofóny.“

Iniciáciu na profesionálneho hudobníka absolvoval Ostertag roku 1978, keď ako študent na Oberlin College spoznal Anthonyho Braxtona. Braxtona Ostertagov elektronický zvukový svet fascinoval a prizval ho do svojho súboru Creative Orchestra, ktorý sa práve pripravoval na európske turné. Keď Ostertag prišiel na skúšky do New Yorku, čakalo ho nemilé prekvapenie: Braxtonové ťažké notové partitúry ani v najmenšom nebrali ohľad na to, že Ostertag používa modulárny syntezátor bez klaviatúry značky Serge, na ktorom bolo reprodukovanie konvenčného notového textu absolútne nemožné. Braxtonov lakonický komentár znel: „Ostertag, nemám na to čas – vymysli si, čo budeš robiť!“ Ostertaga to pritlačilo k múru. Po európskom turné sa usadil v newyorskej štvrti Lower East Side a stal sa členom prekvitajúcej komunity improvizátorov okolo Johna Zorna, Freda Fritha, Eugena Chadbourna, Neda Rothenberga a ďalších. Bola to scéna, ktorá inšpirovala jeho tvorivosť, no nedráždila jeho podstatný životný nerv: politické povedomie. A tak už roku 1979 nastala v jeho sľubne sa začínajúcej hudobníckej kariére rovnako náhla ako dlhotrvajúca prestávka.

„Keď padol Somoza, rozhodol som sa ísť do Nikaraguy a nahráť tam miestnu hudbu. Aj som vycestoval, ale bol som taký prekvapený tým, čo sa tam hneď po Somozovom páde dialo, že nijakú platňu som

nikdy nevydal a takmer desať rokov som sa hudbe vôbec nevenoval. Pohrúžil som sa do stredoamerickej politiky a hudbu som nechal bokom.“ Do roku 1988 žil Ostertag s malými prestávkami prevažne v Nikaragui a Salvadore, pracoval ako novinár a politický aktivista, až ho názorové nezhody s ľavičiarimi zo Salvadora prinútili opustiť Strednú Ameriku a nadobro sa otočiť revolučnému boju chrbtom. „Takmer desať rokov som na hudbu takmer vôbec nemyslel.“

Podstata okamihu

„Medzitým došlo k obrovskému technickému pokroku a keď som sa vrátil do New Yorku, syntezátory sa zdali omnoho menej zaujímavé ako v sedemdesiatych rokoch. V sedemdesiatych rokoch bol mojím hlavným nástrojom syntezátor Serge, skrinka s otvorenými tvorivými možnosťami. Keď som sa potom po desiatich rokoch vrátil, zo syntezátora sa stala nanajvýš nudná, konformná záležitosť. Samplovanie sa však postupne začalo uplatňovať v konkrétnej hudbe a začalo rozširovať jej možnosti za predstaviteľné hranice.“

Skeptici digitálnej techniky považujú práve túto bezhraničnosť za Achillovu pätu umenia samplovania: bezhraničný dosah na všetko vo zvukovom vesmíre, ako tvrdí známy argument, nutne vedie k zvukovej estetike supermarketu. Spotrebiteľ samplov (*sample-shopper*) v honbe za rýchlym vzrušením a prchavým efektom drancuje zvukové regály bez citu pre hudobný, kultúrny a sociálny kontext svojej koristi, pre auru pohodlne dosiahnuteľných zvukov. Bob Ostertag túto kritiku veľmi dobre pozná a súhlasí s ňou. Jeho skladby, vytvorené popri spolupráci so spriaznenými improvizátormi po návrate do USA, sú najlepším dôkazom toho, že komponovanie v elektromagnetickom poli nemusí byť synonymom pre eklekticizmus, ktorý len zliepa zvuky. Znie to tak paradoxne: Ostertagove samplerové fantázie sú dokonca ukážkovými príkladmi redukcie, sústredenia sa na zvukovú podstatu. Už aj preto, že sa zámerne zriekajú všeobecne obľúbených digitálnych potuliek zásobami storočia mediálnej hudby.

„Držal som si viac-menej odstup od samplovania ako prisvojovania si cudzej hudby. Estetický postoj ľudí, ktorí takto pracujú, je väčšinou takýto: nájdu nejaký materiál, celkom pozmenia kontext, postavia ho vedľa iného materiálu, tam, kde by ste si to nikdy nepredstavovali, a tak zmenia význam. Často je z toho paródia. Ja sa snažím o presný opak: vezmem zvukový materiál, ponechám ho v jeho pôvodnom kontexte, no akusticky tento kontext zväčším tak, aby poslucháča obkolesil a všetko ostatné akoby vysal. Nesnažím sa dať momentu nový význam, ale pomocou hudobných prostriedkov vypreparovať význam, ktorý je v ňom prítomný.“

Tak, ako v *Sooner or Later* (1990): krátky zvukový citát (*sound bite*) trvá celých štyridsaťštyri sekúnd a Ostertag z neho vytvoril štyridsaťminútovú skladbu. Štyridsaťštyri sekúnd počujeme hlas chlapca zo Salvadora, ktorý kope hrob svojmu otcovi, zastrelenému národnou gardou, ako prednáša za bzukotu múch hnevliivo-vzdorovitý epitaf na otca. Ostertag ukazuje tento emocionálne, politicky a historicky nabitý zvukový moment, opakuje, mení a naťahuje ho, oddeľuje v ňom obsiahnuté hudobné zložky. Uvedomuje si pritom, že hľadanie krásy v hrôze môže byť označené za nechutné estétstvo bez akéhokoľvek rešpektu.

„Chápem ľudí, ktorí skladbu odmietajú. Pre mňa táto skladba balansovala na hrane – na hrane etickej zodpovednosti. Istotne je to najchúlostivejšia skladba, akú som kedy vytvoril. Skoro vždy, keď ju hrám, ľudia odídu zo sály, alebo sú veľmi nahnevaní. Tak to má byť, dokonca sa o to snažím. Chcel som, aby to bol desivý zážitok.“

Podobný postup nájdeme aj v Ostertagovej skladbe pre Kronos Quartet *All the Rage* (1992). Všetky zvuky – inštrumentálne, ako aj nahrané na páse – pochádzajú z rovnakého zdroja, z audiozáznamu násilnej demonštrácie homosexuálov v San Franciscu v októbri 1991.

„Všetky sláčikové party sú odvodené z nahrávky. Na začiatku bola nahrávka demonštrácie, z ktorej som vytvoril skladbu na spôsob konkrétnej hudby, s podobnými prostriedkami ako v skladbe *Sooner or Later*. Potom som si každý úsek prešiel a spýtal som sa: čo zaujímavé sa tu deje? To, čo som vybral, som prepísal pre sláčikové nástroje, pričom som použil počítačový program na rozoznávanie tónových výšok.

Na niektorých miestach je to jasné: v mase ľudí kričí žena a prvé husle presne napodobňujú jej krik. Na konci skladby je slučka a v nej traja ľudia kričia „burn it down!“ („spáľte to!“) a husle si tieto výkriky prirhávajú vďaka transkripcii, ktorá presne sleduje každý odtienok hlasu. Potom počuť rozbíjanie skla. Zvuk som nahral a znásobil som ho, až znel, akoby sa rozbíjali milióny okien. Zaujímavé na tomto zvuku boli vysoké frekvencie, interferencie a záchvevy. Chcel som ich prepísať, ale zvuk bol taký hustý, že v ňom bola obsiahnutá takmer každá frekvencia; filtroval som ho, až kým nezostali len tie oblasti, v ktorých sa podľa môjho názoru nachádzal zaujímavý materiál. Potom som ho asi dva dni prepisoval pomocou špeciálnych programov na rozoznávanie tónovej výšky do notovej podoby, no aj tak mi zostali tisíce nôt. Vygumoval som z nich toľko, aby zostala jedna hudobná línia, ktorá sledovala priebeh zvuku skla. Túto líniu som posunul o štyri oktávy nižšie a stala sa hlasom pre čelo, ale na prvé počutie si nevšimnete, že bola odvodená zo zvuku skla.“

Sooner or Later je sólom pre improvizujúceho hráča na sampleri s klaviatúrou (s daným materiálom a predurčenými parametrami) a *All the Rage* je detailne notovaná skladba pre sláčikové kvarteto so sprievodom pásu, estetický základ zaobchádzania s konkrétnym zvukom je však v oboch skladbách rovnaký. „Máte dokumentáciu momentu a pokúšate sa ho zväčšiť na obrovskú veľkosť, obaliť ním poslucháča a už ho nepustiť.“ Je jasné, že zvuky, ktoré Bob Ostertag vo svojich skladbách spracúva, nie sú ľubovoľné *objets trouvés*, iba prchavo fascinujúce svojím zvukom, ale akustické ohniská ľudskej skúsenosti – autobiografické podstaty.

„Zvuk musí mať čosi spoločné s mojim životom, *Sooner or Later* sa vzťahuje na moju dlhoročnú prácu v Salvadore, v San Franciscu demonštrovali homosexuáli a lesbičky, teda moja komunita v mojom meste. Snažím sa nájsť východiskový materiál, v ktorom je na malom zvukovom úryvku zašifrovaná veľmi komplexná situácia, v jedinom zvuku je ukrytá politika momentu, osobný vzťah momentu, pocit, sexualita momentu – stretávajú sa v ňom všetky nitky. Stáva sa to len v niektorých nahrávkach a tie sa ťažko hľadajú.“

Aj keď je Ostertag medzičasom – právom – oslavovaný ako najskúsenejší (a najreflektovanejší) protagonista umenia samplovania, samplovanie preňho nie je modlou. „Samplovanie je pre mňa iba kompozičný nástroj. Cieľom komponovania je pre mňa konfrontovať svet bezhraničných možností s istými obmedzeniami a povedať si, že budem pracovať v rámci týchto hraníc. Presne to pri smplovaní aj robím.“ Ostertag, ktorý už ako mladík spoznal francúzsku hudbu pre magnetofónový pás, priekopnícke práce Pierra Schaeffera a Pierra Henryho, opätovne poukazuje na historické vzory svojej sochárskej práce so samotným zvukom.

„Také isté techniky sa používali v konkrétnej hudbe. Keď si vypočujete francúzskych skladateľov ranej konkrétnej hudby, alebo rané pásy Steva Reicha, všimnete si naozaj rovnaké techniky. Nie sú tam rozhodujúce rozdiely, len v detailoch. Dnes sa venujeme konkrétnej hudbe s väčšou slobodou a možnosťami, konkrétnej hudbe, ktorá môže byť skutočne improvizovaná.“

Technologická kóda

Ostertagovými nástrojmi sú počítač Macintosh, sampler Ensoniq a rôzne programy na nahrávanie a spracovanie zvukov, ktoré sú bežne dostupné (Pro Tools, Emagic Logic Audio, Macromedia Deck II). Technológii Digital Signal Processing (DSP) v užšom slova zmysle Ostertag takmer nevyužíva, lebo mu prekáža svojská zvuková charakteristika týchto postupov. Programy využíva najmä na výber a fragmentovanie materiálu, alebo na umožnenie prístupu k istým častiam vzoriek prostredníctvom klávesnice. Ako presne prebieha digitálny rozbor?

„Postupy, ktoré uplatňujem, sú časovo veľmi náročné. Materiál rozkúskujem na malé fragmenty a pokúšam sa oddelené kúsky nanovo pospájať, ako keby ste sa snažili jednotlivé obrazy filmu prebudiť do nového života tým, že ich nanovo usporadúvate. Povedzme, že mám jednu zvukovú vzorku, ktorá trvá päť sekúnd. V tomto zvuku sú obsiahnuté rôzne zaujímavé udalosti. Ak vo vzorke nájdem desať zaujímavých

udalostí, spravím si z nej desať kópií. Na každej z kópií zmažem všetko okrem udalosti, o ktorú mi ide. Ostatné miesta však nevystrihnem, ale vyplním ich tichom. Keď potom stlačím tlačidlo samplera, ktorý prehrá desať kópií zároveň, znie to ako jedna vzorka. No a keď na vystúpení naživo zmením rýchlosť prehrávania desiatich jednotlivých kópií, dostanem efekt, akoby som vzorku v reálnom čase rozobral, lebo udalosť, ktorá sa odohrá na istom mieste, teraz sa napríklad začne neskôr, alebo zopakujem nejaký element v slučke, zatiaľ čo ostatné nezopakujem a tak ďalej. Vytváram si tak ozajstnú slobodu manipulovať zaujímavým spôsobom so zvukmi v reálnom čase. Vyžaduje to však veľa prípravy. Napríklad: namiesto využitia digitálneho programu na spracovanie zvukov, ktorý vyrába fázové posuny, navrstvím na seba početné kópie vzorky na jeden kláves, ale o čo silnejšie na kláves udriem, o to viac sa posunú fázy kópií. Týmto spôsobom môžem naozaj veľmi jemne improvizovať s posúvaním fáz namiesto toho, aby som jednoducho zapol fázový posun. Podľa toho, ako vzorky rozdelím na klávesnici a navrstvím na seba, dostanem rôzne možnosti. Vyžaduje si to, ako som už povedal, dosť prípravy, preto vôbec nesamplujem naživo.

Rozdiel medzi mnou a komerčnými variantmi samplovania je v tom, že nepracujem s doslovným opakovaním vzoriek. To je môj základný princíp. V samplovaní používam veľa slučiek (*loops*), ale body opakovania sa stále menia. Sústavne robím malé variácie, mením dĺžku, rýchlosť prehrávania. Snažím sa vyhnúť pocitu pevného časového rastra, ktorý je typický pre veľkú časť hudby tohto žánra.“

22. HUDBA S OTÁZNIKOM: ERNST REIJSEGER (1997)

Na koncerte Ernsta Reijsegera je možné všetko. Staré, úctyhodné violončelo drží ako gitaru a hrá na strunách prívieskom z hotelového kľúča, bubnuje na vzácnom dreve, akoby to bola koža kongu, k inštrumentálnym melódiám nonšalantne pridáva pískaný kontrapunkt, hlasno tlačí starý nástroj na ostni po pódiu a keď mu na struny nestačia prsty, pomôže jednoducho brada. Ernst Reijseger – klaun európskych improvizátorov? Vizuálny rozmer jeho hry môže vyvolávať podobné povrchné označenia. Rozhodujúce sú však muzikálnosť, precíznosť a fantázia, akými eklektický virtuóz naplní na pohľad aj tú najabsurdnejšiu činnosť zvukovým zmyslom – a vďaka tomu tvorí z najrozličnejších prameňov hudbu stojacu mimo štylistických kategórií, otvorenú pre každý zvuk, čo skríži tomuto zvedavému a komunikatívnemu hudobníkovi cestu.

Čo hľadáte v improvizácii? Akú skúsenosť pri nej, a len pri nej, získavate?

Je ľahšie hovoriť o výsledkoch ako o motivácii, ktorá ich predchádza. Motivácia opätovne používať túto metódu rokmi, samozrejme, rástla. Nie som ten typ, čo by hneď na úvod povedal: som improvizátorom z presvedčenia. Rád improvizujem a dostal som sa tak ďaleko, že to aj rád predváždam. Počiatky však boli iné, pre mňa improvizácia vznikla výlučne z lásky. Môžem teraz hovoriť o výhodách a nevýhodách improvizácie, ale pre mňa je improvizácia len metódou, tak ako interpretácia hudby. Majú veľa spoločného, ale vždy ma zaujme ich rozdielnosť – pri

improvizácii môžete na mieste zmeniť názor, cítite neistotu. Rokmi sa, samozrejme, prispôsobíte nástroju, vlastná kondícia a metodika hrajú dôležitú úlohu; metódou improvizácie – lebo ja ju vždy nazývam metódou – sa najviac zabávam, keď vďaka svojej kondícii a výmene hudobného materiálu s kolegami dospejeme k hudobnému výsledku. Mám rád tento prostriedok, ale nepovažujem ho za čosi výnimočné. Je to len iný druh práce a, žiaľ, je to tiež práca ako hocičo iné.

Sú improvizátori, čo rozmyšľajú veľmi „kompozične“ a formálne, zdôrazňujú jednotu kompozície a improvizácie, iní zasa vyzdvihujú rozdiely, improvizáciu opisujú ako prax, v ktorej nejde o výsledok, ale o bytie tu a teraz. Kam by ste sa v rámci tejto škály zaradili?

Vaše rozdelenie je príliš vyhranené. Improvizácia mi dáva obidve možnosti: môžem sa dobre koncentrovať na okamih, ale aj počúvať, čo sa deje, a tak improvizovať s formou, hoci na začiatku forma vôbec neexistovala. Zároveň s hudobným obsahom možno improvizovať aj formu.

Myslím si, že tu je ešte jeden aspekt, ktorý súvisí s nahrávaním improvizácie. Teraz ma nahrávate DAT rekordérom. Je čoraz jednoduchšie zhotoviť dobrú, kvalitnú nahrávku a stále viac sa to začína podobať komponovaniu: z nahrávok si môžete vybrať, čím sa budete prezentovať. Podobnosť s kompozíciou spočíva v tom, že improvizáciou produkuje veľa hudby, ktorá je možno zaujímavá v istom okamihu, ale nie stále, a keď sa chcete prezentovať, často vyberiete jednu z deväťdesiatich deviatich nahrávok.

Názory na sólovú improvizáciu sa veľmi rozchádzajú. Derek Bailey zašiel tak ďaleko, že ju označil ako improvizáciu druhej kategórie, zatiaľ čo skutočná improvizácia sa vraj odohráva v kolektíve. Čo na to hovoríte?

Vôbec sa nesnažím definovať zmysel improvizácie. Všetci sa niečím vyznačujeme: našou chôdzou, rečou, slovnou zásobou, slovami, ktoré používame. Abstraktná komunikácia s kolegami samozrejme ponúka väčšie možnosti. Na hudbe je pekné to, že keď hráte s ostatnými, zniete

ináč a prídete na iné nápady, takže prekročíte hranice, spoznáte iných hudobníkov; skúmate to, čo už ostatní urobili, pripravujete sa na stretnutie s inými hudobníkmi, poriadne sa sústreďíte a nezľaknete sa divokých hudobných nápadov. To je jedna strana veci. Na druhej strane je pre výsledok improvizovanej hudby, samozrejme, veľmi dôležité, s kým sa dáte dokopy, s kým chcete hrať. S niektorými ľuďmi by som veľmi rád hral a mám aj zoznam ľudí, s ktorými by som ešte rád, alebo znova po istom čase, improvizoval. Pripomína mi to šachovú hru s ľuďmi a nesúvisí to len s inštrumentáciou, ale aj s osobnosťou, s človekom, s ktorým hráte. Je to dôležitá súčasť hudby.

Čo pre vás teda znamená sólová hra?

Mám ju rád. Rád si zahrám sám, bez toho, aby niekto vplýval na moju hudbu, a rád som sám sebe publikom. Hrám na svojom nástroji, vlastné nápady, hrám všetko, čo sa mi vynorí v hlave, a som zvedavý, ako to bude znieť, ako to pôjde, či je v tom nástroji ešte nejaká hudba – som rovnako zvedavý, ako by to išlo s ostatnými. Nevidím v tom nijaký rozdiel. Sólová hra mi však pomáha, je pre mňa cvičením v trpezlivosti hrať vlastnú hudbu nielen v prítomnosti ostatných, dodáva mi istotu, že môžem počkať a možno aj sám niečo povedať, keď sa ma spýtajú.

Hovorili ste, že sa na improvizáciu s ostatnými pripravujete. Čo sa týka súkromnej prípravy, teda cvičenia, názory improvizátorov sa tiež veľmi odlišujú. Niektorí nevezmú nástroj okrem vystúpenia ani do ruky, iní cvičia stále. Aký význam má pre vás cvičenie a čo cvičíte?

Veľa improvizujem sólovo, ale bez publika sa môžem zastaviť v jednom bode. Nikto na mňa netlačí, nemusím sústavne meniť tému. To je pre mňa cvičenie: nikto mi nepozerať ponad plece, keď hrám, čo sa mi náhodou zapáči. Už dlho som presvedčený o tom, že to, čo sa mi v danom okamihu náhodou páči, pripadá ostatným v tom istom momente príliš nudné. Rozdiel je v tom, že hráte sám, a nikto vás nepočúva, nemusíte rozprávať príbeh. Robím to rád a často. Často sa tiež musím

nútiť, aby som vzal nástroj do ruky, ale keď už raz hrám, mám problém prestať.

Hrali ste s európskymi, ázijskými, africkými a americkými hudobníkmi a vo vašej hudbe sa odzrkadľujú mnohé vplyvy. Môžete vôbec povedať, aká je vaša tradícia?

Úplne zmätená. Hral som na flaute a ako sedemročný som dostal violončelo. Učil som sa rád a vždy som popri cvičení improvizoval, pričom slovo „improvizovať“ som vtedy vôbec nepoznal. Môj oveľa starší brat mal jazzové platne. Na gymnáziu sa to potom zvrhlo. Najprv som na súťažiach spoznal iných hudobníkov, ktorí boli omnoho starší než ja, mali šestnásť rokov a ja len dvanásť alebo trinásť. Chodil som s nimi na koncerty a odvtedy som počúval všetko: indickú hudbu, hudbu z Afriky, jazz, komponovanú hudbu. Toto všetko sa deje od mojich trinástich rokov. Svoju tradíciu môžem nazvať zmätenou, prípadne neexistujúcou. Keď som mal štrnásť rokov, začal som hrať v popových skupinách. Otec jedného spolužiaka mi zhotovil ozvučené violončelo, aby som mohol hrať s bubnami a elektrickými gitarami. Tam sa to, pre mňa celkom prirodzene, začalo. Čudujem sa iba, že ostatní violončelisti sa nevyvíjali rovnako. Mám len jediné vysvetlenie – len na to, aby ste sa vyrovnali so všetkou violončelovou literatúrou, by ste potrebovali tri ľudské životy. Možno je medzi hráčmi na sláčikových nástrojoch ešte stále vysoké kultúrne povedomie, takže všetci majú strach podniknúť riziko a znovu objaviť koleso, čo som ja často robil. Nikdy som necvičil celú violončelovú literatúru, len základy. Skladby, ktoré hrá každý čelista, som si len so záujmom vypočul, ale nikdy som ich necvičil. Tak som sa rozhodol. Sám som si na svojom nástroji našiel technické riešenia, ktoré sú už, samozrejme, dávno spracované v klasickej literatúre...

Keď ste mali roku 1987 na podujatí October Meeting príležitosť vytvoriť formáciu podľa vlastného želania, vytvorili ste veľmi pestrý multikultúrny orchester hudobníkov z USA, Karibskej oblasti a Európy...

Hudobníci zo Surinamu a Curaçaa nemajú kontakt s okolitou scénou. Bolo zaujímavé zoznámiť dobrého kontrabasistu ako Gerald Veasley s bubeníkom a gitaristom (a zároveň skladateľom) z Karibskej oblasti, Eddym Veldmanom a Frankym Douglasom. V mojom orchestri boli hudobníci z Južnej Afriky, Ameriky a tiež Johannes Bauer. Kombinácia hudobníka z vtedajšej NDR a basgitaristu z Ameriky, ktorý hral neskôr so Zawinulom, bola taká idiotská, a predsa sa v nej vytvorilo to správne napätie a vzišla z nej zaujímavá hudba – to je pre mňa fascinujúce. Vytvoril sa tak istý druh hudby, ktorý by ináč nevznikol. A na to som hrdý.

Vo vašej hre je mnoho prvkov, ktoré pôsobia humorne, aj keď možno neúmyselne – mnohé vaše techniky, ako hra bradou alebo používanie hotelového kľúča ako predimenzovaného brnkadla, pôsobia výrazne scénicky, aj keď je možné opodstatniť ich aj z čisto hudobného hľadiska...

Diváci nie sú na to zvyknutí, aj vinou médií. Ľudia chcú dnes vopred vedieť, o čo pôjde, čo môžu očakávať. Len o tom to je. Pôsobí to veselo a zároveň to vyzerá idiotsky. No má to, samozrejme, aj svoje nevýhody. Nikdy sa nesnažím byť zámerne vtipný. To sa ani nedá. Je to podobné, ako keby ste sa snažili robiť zámerne peknú hudbu. Akým konceptom krásy by ste sa riadili? Sú to podobné problémy. Hrať na čele týmito technikami v dnešnej dobe, keď nie sme na nič zvyknutí, má svoje nevýhody. Podobne je to s Hanom Benninkom: nie sme zvyknutí skúmať, aký bohatý je vlastne jeho slovník. Je to rovnaké nedorozumenie, ako keď o mne sústavne píšú: „violončelo si položí na kolenná a hrá na ňom ako na gitare“ – to si ľudia pamätajú. Nič proti tomu nemám, ale je to, samozrejme, veľmi povrchné.

Humor a eklekticismus – je to rovnaké kľúčé, s ktorým bojuje celá holandská improvizovaná hudba?

Podľa mňa ide o veľké nedorozumenie. V Holandsku sa počas hry neobávame, že budeme ironickí, alebo že vyvoláme nejaké otázky. Je to

úprimné, ale často to nesprávne chápú tak, že tieto otázky existujú akoby popri samotnej činnosti. Je to však jednoducho súčasť mojej povahy. Vždy som bol taký, možno za to môže môj bezbožný otec. Bol som vystavený mnohým vplyvom, ale nijakým pravidlám. Kladiem si otázky celkom prirodzene, aj pri vlastných aktivitách sa pýtam: teraz som vážny, ale prečo a načo? Možno to súvisí s výchovou, ale pokiaľ ide o humor, nechávam posudzovať iných, či je niečo vtípné, alebo nie. Nikdy sa nesnažím byť vtípný, snažím sa len tvoriť hudbu. Snažím sa len o hudbu, o nič iné.

October Meeting je príkladným stretnutím, kde si hudobníci môžu splniť svoje vlastné prania. Keby ste dnes mali finančné možnosti urobiť niečo presne podľa vlastných predstáv – čo by ste urobili?

V poslednom čase nepotrebujem bezpodmienečne publikum. Hral by som chvíľu bez publika, nahrával by som a vydával platne. Istý čas by som sa pred divákmi vôbec neukázal. Pozýval by som rôznych ľudí, lebo mám dlhý zoznam ľudí, s ktorými by som chcel pracovať. Príkladom môže byť klasická hudba: Gustav Leonhardt nahral pre jednu spoločnosť všetky Bachove kantáty. Som presvedčený, že moja a jeho hudba sú podobné; je toľko kvalitných vecí, že by bolo možné zostaviť obrovský katalóg. Rád by som urobil televízny program, ktorý by sa volal *Bez slov* a bol by snímaný len jednou alebo dvoma kamerami. Nijaké technické hlúposti, obraz by bol síce nudný, ale zato s veľmi dobrou hudbou a vysokou kvalitou nahrávky.

Rád by som dlhší čas pracoval na svojej hudbe. Keď máte koncert, hráte možno dve hodiny, ale ste dva dni na cestách. Podmienky sú celkom nanič, preto žiarlim na divadelníkov, ktorí sú celý týždeň v jednom divadle a ešte k tomu hrajú každý večer to isté. My hudobníci máme ešte jednu špecialitu: môže sa nám stať, že každý večer budeme hrať čosi iné. Publikum sa môže rozhodnúť, že príde znovu a povie: čo budete hrať tentoraz? Žiarlim aj na staré časy, keď skupiny hrali celý týždeň v jednom klube. Táto kultúra je preč, dnes máte samé *one-nighters*, v každej sále iba jeden koncert – a na to vôbec nie je dôvod. Už sme sa odnaučili byť zvedaví týmto spôsobom. Všetko sa však vráti.

23. DROBNOKRESBA: ULI FUSSENEGGER/WERNER DAFELDECKER/ BURKHARD STANGL (1998)

Ešte prednedávnom bola Viedeň pre priaznivcov súčasnej hudby akéhokoľvek druhu mŕtvym mestom. Jej morbidne renomé sa za posledné roky natrvalo zmenilo založením súboru Klangforum Wien (inicialoval ho skladateľ Beat Furrer) a novými podujatiami súčasnej hudby ako sú festivaly Wien modern a Hörgänge, ale aj živou činnosťou novej generácie improvizátorov, ktorá vyniká najmä bezhraničnou energiou a koncentráciou na najsubtílnejšie detaily zvuku. V apríli 1998 sa mi podarilo zhromaždiť okolo jedného stola troch najvýraznejších zástupcov novej generácie hudobníkov: gitaristu Burkharda Stangla, ktorý sa za hranicami regiónu preslávil spoluprácou s rôznymi súbormi Franza Koglmanna, a dvoch kontrabasistov Wenera Dafeldeckera a Uliho Fusseneggera, ktorí spoločne vedú ambiciózne vydavateľstvo Durian. Polia pôsobnosti týchto troch hudobníkov sa rôzne prekrývajú: Stangl a Dafeldecker hrali dlhé roky v avantgardných jazzových formáciách, ako TonArt a Die Vögel Europas, kým nezaložili súbor Polwechsel (zba-vený všetkých jazzových reminiscencií). Fussenegger a Dafeldecker nahrali ako kontrabasové duo CD *Bogengänge*. Fussenegger, kontrabasista s klasickým vzdelaním, ktorý sa k improvizovanej hudbe dostal až neskôr, je zakladajúcim členom súboru Klangforum Wien; na projektoch súboru sa v uplynulých rokoch zúčastňovali aj Stangl a Dafeldecker (ako interpreti a skladatelia). Stangl a Fussenegger poskytli surovinu v podobe sól pre počítačom montovanú a editovanú imaginárnu skupinovú

hudbu *Diphthongs* od Wenera Dafeldeckera a Christiana Mühlbachera. Fussenegger bol hudobným režisérom pri nahrávaní platne Stanglovho súboru Maxixe (do ktorého patrí aj Dafeldecker), ako aj pri CD *Ereignislose Musik* (*Hudba bez udalostí*). Pri fľaši veltlínskeho zeleného som sa viedenských hudobníkov pýtal na ich koncept redukovanej hudby, na ich pohľad na kompozíciu a improvizáciu v digitálnej ére. Čoskoro sa medzi mojimi spoločníkmi rozprúdila živá diskusia, takže kladenie otázok, alebo zasahovanie z mojej strany bolo zbytočné. Nasleduje výber z tejto plodnej a vyčerpávajúcej diskusie.

P. N. W.: *Burkhard, jeden z tvojich diskov si nazval Ereignislose Musik. Všetci, samozrejme, vieme, prinajmenšom od čias Cagea, že ticho alebo stav bez diania z prísnom zmysle slova neexistuje. Čo si týmto názvom chcel povedať?*

B. S.: Išlo o dve veci. Jednak o reflexiu toho, v akom svete sa pohybujem, čo všetko ku mne prúdi, množstvo zvukových udalostí, s ktorými som denne konfrontovaný. Druhá vec vychádza z praktického hrania: chcel som tvoriť hudbu, v ktorej by som sa neustále snažil o prenos veľkého počtu informácií a v ktorej môže byť hustota akousi značkou kvality. Zo spojenia týchto dvoch línií sa časom vykryštalizovala akási nespokojnosť; mal som chuť postaviť sa tomu trochu na odpor a zvolil som tento provokatívny názov preto, aby som nasmeroval pozornosť na čosi, čo nie je bombastické, veľké a lineárne, aby som v hudbe presadil akúsi drobnokresbu a zároveň dal rôznym prvkom Novej hudby, ako aj voľne improvizovanej hudby, novú formu. Tak je to, napríklad, v koncerte pre pozauny [pre Radu Malfattiho, na CD *Ereignislose Musik*], v ktorom celé úseky obsahujú len voľné pokyny – tie však jasne určujú istú zvukovú konšteláciu.

P. N. W.: *Pojmom „nesúdržnosti“, ktorý sa vyskytuje aj v anglickom názve CD – Loose Music –, naznačujúš jasnú asociáciu s Mortonom Feldmanom, lebo práve jeho hudba sa týmto termínom označovala. Kto si túto platňu, alebo aj CD Polwechsel, vypočuje, začne vašu hudbu porovnávať s Feldmanom alebo s Giacintom Scelsim. Predstavujú pre vás títo hudobníci čosi, na čo sa odvolávate?*

B. S.: Pre mňa rozhodne áno.

W. D.: Samozrejme sa na nich odvolávame, aj keď sa tomu vždy trochu čudujem. Feldmanova hudba a hudba na CD *Polwechsel* sú celkom odlišné, až na glissandovú skladbu Michaela Mosera, pri ktorej si viem predstaviť asociácie so Scelsim.

B. S.: Podľa mňa je problematické, keď teraz uvádzame mená, keď sa na niekoho odvolávame, ako si povedal, lebo potom sa zdá, že to v hudbe priamo počuť. Mnohé dôležité postavy hrajú pre mňa istú úlohu, ale to ešte neznamená, že ich nájdete v mojej hudbe. Pre *Ereignislose Musik* je, napríklad, veľmi dôležitý Pergolesi – *Stabat mater*, také statické, pokojné, intímne dielo –, avšak nijaký priamy vzťah tu nenájdete. Nejde ani tak o hudobno-technickú rovinu, ako o istý druh intímnej atmosféry s tým spojenej. Ak hľadáme niekoho, na koho sme sa odvolávali, treba rozhodne spomenúť aj Helmuta Lachenmanna, najmä pokiaľ ide o zvukovosť, zmysel zvuku. Zároveň však na nás stále pôsobia klasici improvizovanej hudby.

P. N. W.: *Sú zjavné redukcionistické tendencie vo vašej hudbe podmienené len vývojom v hudbe, alebo ste sa inšpirovali aj inými umeniami?*

W. D.: Je jednoducho zaujímavé vidieť, pokiaľ zvuk vydrží, ako dlho udrží napätie, kedy ho treba zmeniť alebo urobiť pauzu.

U. F.: S pojmom „redukcionistický“ vlastne nemôžem celkom súhlasiť. Mohol by platiť v klasickom hudobnom zmysle, teda v situácii, keď máte pocit, že s určitými hudobnými parametrami by sa malo za nejakú časovú jednotku čosi stať – potom by sme mohli hovoriť o redukcii. Buď nejaká hudba je, alebo nie je – „redukovanie“ hudby vlastne vnímam ako paradox.

B. S.: Pri hraní tejto hudby mi nikdy nenapadlo, že to je redukcionistické. Vždy sa mi zdalo neuveriteľne napínavé a vzrušujúce hrať s minimom materiálu a sledovať, aké sily sú s týmto materiálom spojené.

U. F.: Pri počúvaní tejto hudby vzniká možno celkom iná perspektíva, lebo priebehy v rôznych parametroch – či už je to rytmus, zvuk, akord atď. – sú omnoho subtilnejšie a ich výskyt je redší. Napriek tomu by som ich nerád označil za redukcionistické. Niečoho je tu „menej“. Ide o vedomé zrieknutie sa čohosi.

P. N. W.: *Zdá sa ti to príliš asketické?*

U. F.: Áno, znie to tak.

W. D.: Mnohé zvuky, ktoré zaznievajú na klasickom freejazzovom koncerte, nájdete aj v našich skladbách, len precíznejšie sformulované. Napríklad keď na mojom nástroji, kontrabase, zahrám veľmi rýchly pulz, dostanem takzvané vedľajšie produkty, ako škipot strún a podobne. Všetko je už v hudbe obsiahnuté, ja iba zameriam pozornosť na škipot struny a vyskúšam, aké rôzne druhy škipotu z neho môžem vyrobiť a akým spôsobom ho môžem natiahnuť, čo je veľmi zaujímavé.

P. N. W.: *Bolo by teda lepšie povedať, že vaša hudba nie je redukcionistická, ale prináša zmenu mierky?*

W. D.: To je dobrý opis.

U. F.: Je to ako s drogami, nerozširujú vedomie, ale posúvajú ho. Vnímanie sa presunie, ale jedna oblasť vnímania sa tak stratí. Myslím, že tak je to aj v hudbe.

W. D.: Keď zostaneme pri obraze kontrabasistu, ktorý hrá rýchly pulz, v prvom rade vnímame rytmický obraz. Keď z tohto pulzu vyberieme nejaký malý prvok, stále pracujeme s rovnakými prostriedkami.

Rytmus ako prvok môže zostať zachovaný a je možno iným spôsobom abstraktný ako zvukovosť rýchleho pulzu.

P. N. W.: *Je to iný pohľad.*

U. F.: Musím dodať, že zmena mierky spôsobuje veľký rozdiel vo vnímaní. Je veľký rozdiel, či sa na niečo pozeráme pod lupou alebo mikroskopom, alebo len tak. Presne tento akt – sadnúť si za mikroskop, aj ako poslucháč – možno odhalí istú priepasť, pretože ináč je to ťažko pochopiteľné...

W. D.: ... pre poslucháčov, ktorí sú predsa priveľmi zameraní na seba...

U. F.: ... a vrzgajú stoličkami.

B. S.: Túto hudbu však napriek všetkému možno hrať aj pred veľkým publikom. Nedávno sme hrali program z *Polwechsel* v Londýne v plnom divadle. Technika sa nám zdala príliš hlučná, preto sme ju vypli. Osvetlenie sa pokazilo, takže sme mali len štyri žiarovky a hrali sme akusticky. Hrali sme hodinu a v hľadisku bolo naozaj ticho. Po vystúpení nám búrlivo tleskali. Teda, niežeby táto hudba v sebe nemala nijakú zmyselnosť. Miera zmyselnosti je veľmi vysoká, keď sa na ňu pripravíte a pokúsite sa zabudnúť na konvenčné počúvanie.

P. N. W.: *Ako vlastne vznikla sieť medzi improvizáciou a Novou hudbou, ktorá vás troch už po tri roky stále spája v rôznych konšteláciách?*

W. D.: Pre mňa bol východiskovým bodom súbor TonArt, ktorý vo mne prebudil záujem o súčasnú hudbu. Na mňa a na Burkharda, s ktorým spolupracujem už pätnásť rokov, na začiatku veľmi vplýval Franz Koglmann a veci, ktoré sám robil, ako aj tie, ktoré ho zaujímali, alebo na ktoré poukazoval. Dôležitá bola aj tvorivá dielňa s Billom Dixonom, ktorú organizovala Wiener Musik Galerie a na ktorej sa spoznali mnohí ľudia. To boli vlastne moje začiatky.

B. S.: Zároveň sme sa dostali do kontaktu so súčasnou hudbou a s ľuďmi, ktorí pracujú na tejto scéne. Pre mňa to bola konkrétne Donna Wagnerová, ktorá pôsobila v rôznych zoskupeniach, ale zároveň hrala v súbore Klangforum Wien už od jeho založenia.

U. F.: Predtým som hral veľa starej hudby. Po niekoľkých rokoch som toho mal dosť a začal som sa viac venovať Novej hudbe, takže som prišiel do kontaktu s celkom inými hudobníkymi osobnosťami. S Wernerom som odohral jeden koncert a hneď sme aj nahrali CD, bez veľkého dohovárania sa. Zdalo sa mi vlastne celkom prirodzené pristupovať k veciam týmto spôsobom. Vo Viedni sa to celkom pekne vyvinulo. Človek cíti, že aj medzi jednotlivými koľajami, ak ich tak môžem nazvať, sa toho veľa deje a že sa všetci vzájomne obohacujú. Preto mám pocit, že hudba v tomto meste už ožila.

B. S.: Medzitým sa už vytvorila dosť veľká skupina hudobníkov, ktorí sa zaoberajú aj improvizáciou aj Novou hudbou. Napríklad v súbore Klangforum sedia najmenej piati hudobníci, s ktorými by ste mohli zahrať koncert improvizovanej hudby.

U. F.: Aj to sa mení. Na konci osemdesiatych rokov, v začiatkoch zoskupenia Klangforum Wien, by nebolo mysliteľné zadávať objednávky na kompozície Franzovi Koglmannovi, Wernerovi alebo Burkhardovi. Hodnotenie voľnej improvizácie a jej predstaviteľov sa celkom zmenilo. Keď Klangforum porovnáme s podobnými súbormi v iných krajinách, napríklad vo Francúzsku, zistíme, že tam k takýmto interakciám nedochádza v tomto rozsahu.

B. S.: Badať to medzičasom aj na podujatiach. Dnes už je nemysliteľné, aby na kedysi čisto klasickom festivale Hörgänge nebola improvizácia alebo avantgardný jazz. Zároveň Alois Fischer [usporiadateľ festivalu Ulrichsberger Kaleidophon] zostavuje v Ulrichsbergu program koncertov Novej hudby na veľmi vysokej úrovni. Veci sú dnes prepoje-

né a hudobníci, ktorí hrajú súčasnú hudbu naozaj dobre, majú aj skúsenosti s improvizovanou hudbou. Aspoň sa mi to zdá.

P. N. W.: Medzi priekopníkmi improvizovanej hudby sú takí, ktorí kompozíciu zásadne odmietajú, a takí, ktorí aspoň zdôrazňujú kategorickú odlišnosť medzi kompozíciou a improvizáciou. Ide podľa vás o jasný dualizmus hudobných postupov? Alebo sa rozdiely stierajú?

W. D.: Otázkou je, kde sa začína kompozícia, kedy začína pôsobiť. Vtedy, keď si niekto vymyslí zvuk a potom ho zaznačí na papier? Vtedy, keď si niekto vymyslí zvuk a verbálne ho sprostredkuje? Alebo ho nahrá a zahrá? Najprv by sme si museli tieto veci definovať. Je teda ťažké na túto otázku odpovedať.

P. N. W.: Ako to definuješ pre seba?

W. D.: Pre mňa táto otázka ani neexistuje, mne je to jedno. Ľudia to chcú niekedy vedieť, dokonca často, väčšinou. Preto o tom musíme rozmýšľať. Najradšej by som na túto otázku neodpovedal, lebo pre mňa osobne nemá vôbec význam. Museli by sme sa opýtať, aké sú výhody komponovanej hudby a aké sú jej nevýhody. Túto otázku by som chcel dať do obehu.

B. S.: Kedysi, keď ešte neexistovali záznamové médiá ako fonograf, platňa, CD alebo pevný disk, to bolo možné ľahšie rozlišovať. Ústne podanie textov, piesní, eposov atď. a prvotná ústna tradícia boli prerušené kompozíciou, ktorá zasa otvorila nové možnosti. Dnes je to, samozrejme, ťažké. Keď niekto sedí za počítačom a dlho na niečom pracuje – ako hudobníci z oblasti elektronickej hudby, z drum'n'bassovej scény –, tam, kde písmo pozostáva len z frekvenčných vln, ak to chceme nazvať písmom, nemôžeme už používať klasický pojem kompozície.

Výhody kompozície spočívajú v tom, že myšlienku, ktorú máte a ktorú sa pokúšate vyvinúť v procese kompozície – teda, že ju zapíšete a pís-

mo potom spätne pôsobí na vás –, môžete spracovať do istej podoby a stať sa jej autorom, čo by ináč nebolo možné.

W. D.: Tu musím zasiahnuť: autorstvo môže získať aj ten, kto sedí za počítačom a z dlhého tónu vyprodukuje desaťminútovú skladbu. Potom je autorom tejto skladby.

B. S.: Hovorím o reprodukovateľnom autorstve.

W. D.: Je to reprodukovateľné, pretože sa to spustí, len čo stlačíš kláves.

B. S.: Keď hovoríme o súboroch, v ktorých potrebujeme interpretov na uskutočnenie myšlienky, tak musí existovať nejaký spôsob zápisu, ináč sa skladba nedá reprodukovať.

U. F.: Spôsob, akým Brian Ferneyhough píše partitúry, s ktorými potom každý musí bojovať, predstavuje isté gesto. Preniesť sa dá len pomocou zapísanej partitúry. Samozrejme, záleží na tom, aké pocity chceme vyvolať. Každá metóda má výhody a nevýhody. Dnes už všetci uznávajú, že rôznymi metódami vyvoláme rôzne pocity. Nie je možné zapísať vydarený improvizovaný koncert, ani keby sme ho prepísali jedna ku jednej – lebo taký koncert sa dá len zahrať, no nie reprodukovať –, rovnako ako je náročné docieľiť Ferneyhoughove alebo Lachenmannove gesto na koncerte improvizovanej hudby. Preto je pre mňa zaujímavé pracovať obidvoma spôsobmi.

B. S.: Keď niekedy hrám notované skladby – vlastné alebo niekoho iného – páči sa mi na nich akýsi druh istoty. Vstupujete do služieb nejakej cudzej alebo vašej vlastnej myšlienky. Napriek tomu však pri improvizácii jestvuje neopakovateľný moment, ktorý v písanej hudbe nikdy nedosiahnete. Moment istoty z naplnenia notového textu si môžem vychutnať len preto, lebo viem, aké pekné je voľne improvizovať.

P. N. W.: *Ako vyzerajú, napríklad, kompozičné predlohy pre album Polwechsel?*

W. D.: Máme veľmi konkrétne predlohy. Konkrétne časové predlohy, časové rastre, v ktorých sa uplatňuje určitý materiál. Tento materiál je formulovaný relatívne precízne, tak, ako to je len možné. Je tam napísané, ako treba vytvoriť zvuk, ktorý som predtým vyskúšal, okrem pozauny, kde som bol odkázaný na sluchovú skúsenosť.

B. S.: Možno k tomu poviem niečo aj ja, keďže som tie skladby musel hrať. Skladby sú presne definované. Neexistuje nijaký slobodný priestor (ktorý vlastne tak či tak neexistuje – pojem voľnej improvizácie je podľa môjho názoru veľmi sporný). Momenty, v ktorých môžem hrať dve minúty s určeným materiálom, sú jedinou možnosťou slobodného konania, malý rámec, ktorý mi Werner vyhradil na voľnú akciu. Dôležité je tešiť sa z tohto rámca a pokúsiť sa presne určeným materiálom vyklenúť oblúk dvoch minút. Je to veľká úloha.

W. D.: Samozrejme, ten rámec je dynamicky štruktúrovaný, aj čo sa týka hustoty.

P. N. W.: *Do akej miery bola predurčená štruktúra kontrabasových duet na CD Bogengänge?*

W. D.: Uli a ja sme si sadli do miestnosti, ktorá mala podľa nášho názoru dobrú akustiku, a tam sme dva dni vždy po štyroch či piatich hodinách improvizovali...

U. F.: ... pričom sme si pripravili materiál. Nezačali sme jednoducho voľne hrať, ale pre isté úseky sme určili relatívne prísne zvukové obmedzenia.

W. D.: Vzniklo tak osem alebo desať hodín materiálu; sadli sme si do strižne, vypočuli sme si materiál a komponovali sme z neho CD. Aj

strižňa je miesto pre kompozíciu, keď máte vyklenúť viac ako šesťdesiatminútový hudobný oblúk.

U. F.: ... Z materiálov, ktoré časovo takmer vôbec nesúvisia a ktoré dodatočne montujete.

P. N. W.: *Burkhard, v sprievodnom texte k albumu Bogengänge cituješ Malcolma Goldsteina, ktorý povedal: „Pre mňa je zaujímavejšie počuť zvuk sláčika na strune (...) než predstava, že zahrám nejakú notu (pri ktorej nemyslím na sláčik na strune, ale na notu [...], ktorá je abstrakciou)“.* Je pravda, že aj u vás, hoci v detailoch sa od Goldsteina líšite, je v popredí práca na konkrétnom zvuku – v protiklade skôr ku koncepčným improvizáčnym stratégiám, ktoré sa viac zaujímajú o interakciu, o psychologický proces, než o konkrétny zvukový obraz?

B. S.: S tým môžem plne súhlasiť. Zvuk je stredobodom našej práce.

W. D.: K tomu sa pripájam.

P. N. W.: *Werner, chcem sa ešte spýtať na jeden z tvojich posledných projektov, na album Diphthongs. Tu sa totiž stretávame s konkrétnym príkladom naozaj hmlistého pojmu kompozície – vytváraš skladby, ktoré síce majú záväznosť kompozície, ale nevznikajú v písanom médiu, vo fantázii jedného tvorcu, ale z imaginárneho kolektívu hlasov desiatich nezávisle nahraných sólistov. Táto metóda má predobrazy – predovšetkým projekt Say No More od Boba Ostertaga, aj keď ten je zvukovo celkom odlišný.*

W. D.: Keď sme začali pracovať na projekte, Ostertagova práca ešte nebolo zverejnená. Nič som teda o ňom nevedel. Bola to moja prvá práca s počítačom, elektronické spracovanie akustickej hudby. Skúsili sme z improvizovaného materiálu, ktorý sme mali od našich hudobníkov, skonštruovať presvedčivé skladby. Pre mňa má toto CD skôr dokumentárny charakter, z môjho pohľadu – poviem to na rovinu – nie je veľmi vydarené.

B. S.: Pokiaľ ide o metódu, považujem túto prácu za veľmi zaujímavú. Práca v humanitných vedách je starou podobou samplovania a remixovania. Využívate myšlienky iných a skúšate si vytvoriť sám pre seba nejakú súvislosť, ktorá je potom niečím vlastným.

P. N. W.: *A aké to bolo pre teba ako hráča? Wernerovi si prenechal sólovú improvizáciu a teraz sa počuješ na CD Diphthongs v celkom inom kontexte...*

B. S.: Zdá sa mi to veľmi napínavé. Rád by som sa počul v mnohých ďalších kontextoch.

U. F.: Zaujímavý je aj výber materiálu. Viete, čo ste hrali, a keď potom počujete, čo z toho sa naozaj použilo...

B. S.: ... a čo z toho malo pre niekoho druhého význam, to je veľmi zaujímavé.

U. F.: Samozrejme, začnete premýšľať, čo by ste si sami vybrali. Tento spôsob práce pokladám za naozaj primeraný dobe a čudujem sa, že sa nevyužíva vo väčšej miere.

B. S.: V oblasti remixovania sa už o tom hovorí...

U. F.: Áno, ale je to idiomatically oveľa zviazanejšie.

B. S.: Áno, je tu aj problém autorstva, ktorý sa v diskusiách vždy objaví. Už padla otázka, či sa potom na CD objavíš ako skladateľ, či dostaneš tantiémy, aj keby to bolo pravdepodobne iba päť alebo desať šilingov, ale ide o princíp.

U. F.: Mám na to celkom iný názor. Myslím si, že právo na kompozíciu by sa malo v súčasnej dobe, keď je samplovanie a skladanie prvkov z najrôznejších oblastí na dennom poriadku, definovať skôr na základe vyvinutej aktivity než na základe prvotného vytvorenia niečoho.

Ten, kto niečo vytvoril alebo zložil, má na to právo. Pri *Diphthongs* to môžeme presne povedať. Keď som v štúdiu nahrával svoje sólo, snažil som sa za tri štvrté hodiny zahrať aj zopár hudobných skladieb, nie iba poskytnúť materiál. Z neho však boli vystrihané veľmi malé kúsky a tie nemali nič spoločné s „kompozičnou“ prácou, ktorú som tam improvizátorským spôsobom odviedol. V takomto prípade by sa mi zdali nejaké skladateľské nároky dosť trúfalé.

W. D.: Pri tomto projekte som pochopil, že naša metóda nebola celkom správna. Pozvať desať sólistov, z ktorých každý poskytol hodinový materiál, bol dobrý nápad. Problém bol však v tom, že sme im nedali nijaké predlohy, takže materiál bol veľmi rôznorodý.

B. S.: Samozrejme, aj výber zúčastnených – ako je to aj v mojom súbore Maxixe – je už súčasťou kompozičného procesu.

W. D.: Väčšinu času sme potrebovali na výber materiálu. Vypočuli sme si desať hodín a na pevný disk sme z toho prehrali možno štyri hodiny, ktoré pozostávali z celkom krátkych, stredne dlhých až pätnásťsekundových zvukových vzoriek. Najdlhšie časti, ktoré trvali tri až štyri minúty, sme nazvali „štruktúry“. Potom sme sa pokúsili materiál vrstviť, zbaviť ho subjektívneho posluchového zážitku, alebo ho k nemu pridať. Na to, aby sme vytvorili produkt, pod ktorý by som sa mohol plne podpísať, by sme potrebovali ešte jeden-dva roky práce s materiálom. Finančne to však nebolo možné.

V súčasnosti dosť veľa pracujem na počítači a pracujem na skladbách, ktoré pozostávajú z veľmi malých častí a z veľmi pomalých vývojov. Je to neskutočne ťažká práca. Preniesť do počítača prácu, ktorú v tejto oblasti robíme so skupinou Polwechsel, je podľa mojich skúseností oveľa ťažšie, než pracovať s ľuďmi v reálnom čase.

U. F.: Práve to robí podľa mňa album *Diphthongs* zaujímavým: načisto artifične gesto, ktoré sa poslucháčovi prihovára. V tom je sila albumu...

W. D.: ... a zároveň jeho slabina.

B. S.: Chcem ešte niečo dodať k predchádzajúcej diskusii – kde sa začína alebo nezačína kompozícia. Keď sa na slovo „kompozícia“ pozrieme z etymologického hľadiska, znamená vlastne „spájať“, „pracovať na niečom“. *Diphthongs* je v tomto zmysle pre mňa kompozíciou bez písma, je umením pracovať dlhý čas s materiálom, sondovať a vrstviť ho, tým, čo skladateľ v tradičnom zmysle slova robí za písacím stolom a zaznamenáva tradičným notovým zápisom. Myšlienkové pochody a čas, kým ste schopní dosiahnuť istú komplexnosť a zaznamenať ju, či v tvojom prípade skôr zapamätať si ju, to je podobný kompozičný proces.

Rozdiel oproti improvizácii je v tom, že tento proces v nej nenastáva a že práca – už samotná schopnosť konať tak, aby vznikla hudba – vychádza z iných parametrov, z iných predpokladov: napríklad, z práce na nástroji, zo schopnosti komunikovať s ľuďmi v danej situácii.

Pre mňa je dôležité, aby sa veci nemiešali. Pojem *instant composition* pokladám za úplný nezmysel, lebo je to len pokus improvizácie priblížiť sa ku kompozícii s cieľom získať väčšiu váhu. Mne sa to nepáči. Pre mňa kompozícia stojí mimo reálneho času, aj mimo hudobného času, zatiaľ čo improvizácia je hudba v reálnom čase.

U. F.: V konečnom dôsledku to však zostane vecou osobného ohodnotenia. Album *Bogengänge* je naozaj hraničným prípadom medzi improvizáciou a kompozíciou. Na jednej strane by sme mohli povedať, že je komponovaný, pospájaný, na druhej strane sú na ňom dlhé, čisto improvizované pasáže. Kam by si to vlastne zaradil ty?

B. S.: Do kompozičnej práce. Hovoril si, že existovali materiálové predlohy...

W. D.: Ústne dohody!

B. S.: Ústne či písomné – v práve platí aj ústna dohoda ako zmluva, keď je pri nej niekto tretí. Po prvý: najprv ste uzavreli zmluvu, povedz-

me, na štyridsaťpäť minút a očividne ste sa jej držali. Po druhé: nasledovalo stvárnenie. V tretej fáze ste potom kompilovali materiál, vytvorili ste oblúk.

P. N. W.: *Myslím si, že na príklade Bogengänge vidíme, ako je možné spojiť improvizátorské a kompozičné pracovné postupy, takže na konci vznikne hybrid rôznych postupov.*

U. F.: Pri počúvaní sa asi ťažko rozlišuje medzi kompozíciou a improvizáciou, právne je to tiež ťažké. Rozoznať to možno ľahko iba pri hraní. Pocit z hry pri improvizovaní a z hry komponovaných skladieb, akokoľvek notovaných, je predsa len veľmi odlišný.

W. D.: V ideálnom prípade je to však podobné. Ja som síce nikdy nehral také komplikované skladby ako ty, ale z času na čas som interpretom a v ideálnom prípade mám pri interpretácii dobrý pocit, ktorý môžem porovnať s pocitmi pri improvizácii.

U. F.: Predsa je to však iné, vytvoriť čosi z prázdneho priestoru, predovšetkým pokiaľ ide o interakciu so spoluhráčmi...

W. D.: To sa však predsa deje aj pri kompozícii.

U. F.: Predlohy sú však celkom iné. Pri dobrej kompozícii fungujúcu interakciu zabezpečuje notový text. Túto istotu pri improvizácii nemáš, preto si myslím, že ak tam dôjde k interakcii, vyvolá to celkom iný pocit, pretože nie je taká samozrejma.

B. S.: Výrazným rozdielom v pociť z hry zostáva to, že pri improvizácii nie je potrebný vizuálny aspekt, písomný obraz. Základný rozdiel spočíva v tom, či robíte hudbu sprostredkovane alebo nie.

ZOZNAM LITERATÚRY

Vyčerpávajúcu bibliografiu na tému improvizácia možno nájsť v publikáciách od Feištovej (s ťažiskom na improvizácii v Novej hudbe) a Fähdriča. Tu uvádzame len literatúru, ktorá je relevantná pre našu knihu.

DEREK BAILEY

: *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*. London: The British Library National Sound Archive, 1992.

MIKE BARNES

: *The Frith Element*. The Wire 168 (február 1998), s. 18–25.

PAUL F. BERLINER

: *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago und London: The University of Chicago Press, 1994.

MARTIN BÜSSER

: „Der Herzschlag ist nicht langsam genug“ (*Jim O'Rourke*). Jazzhetik 3/1998, s. 32–35.

CORNELIUS CARDEW

: *Treatise Handbook*. London/Frankfurt/New York: Edition Peters, 1971.

JOHN CORBETT

: *Extended Play. Sounding Off from John Cage to Dr. Funkenstein*. Durham und London: Duke University Press, 1994.

NICK COULDRY

: *Freedom and Reason. Nick Couldry in Conversation with Saxophonist John Butcher*. Rubberneck 13 (máj 1993), s. 39–46.

NICK COULDRY

: *Turning the Musical Table. Improvisation in Britain 1965–1990*. Rubberneck 19 (jún 1995).

CHRIS CUTLER

: *File Under Popular. Texte zur Populären Musik*. Neustadt: Buchverlag Michael Schwinn, 1995 (orig. *File Under Popular – Theoretical and Critical Writings on Music*, London: ReR Megacorp, 1985/1991).

MARTIN DASKE

: *Eine welt, die anders orientiert wäre. Christian Wolff im Gespräch mit Martin Daske*. MusikTexte 4 (apríl 1984), s. 40–45.

ROGER T. DEAN

: *New Structures in Jazz and Improvised Music since 1960*. Milton Keynes und Philadelphia: Open University Press, 1992.

RICHARD DUFALLO

: *Trackings. Composers Speak with Richard Dufallo*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1989.

UMBERTO ECO

: Doslov k románu *Meno ruže*. Nem. *Namen der Rose*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1986.

MIRCEA ELIADE

: *Das Heilige und das Profane*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1990.

WALTER FÄHNDRICH (Hg.)

: *Improvisation. 10 Beiträge*. Winterthur: Amadeus Verlag, 1992.

SABINE FEIBT

: *Der Begriff »Improvisation« in der neuen Musik*. Berliner Musik Studien, zv. 14. Sinzig: Studio, 1997.

VILÉM FLUSSER

: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Bensheim und Düsseldorf: Bollmann Verlag, 1993.

VILÉM FLUSSER

: *Die Revolution der Bilder. Der Flusser-Reader zu Kommunikation, Medien und Design*. Mannheim: Bollmann Verlag, 1995.

VINKO GLOBOKAR

: *Individuum – Collectivum*. Saarbrücken: Pfau-Verlag, bez uvedenia roku.

HEINER GOEBBELS

: *Prince and the Revolution*. In: Albrecht Riethmüller (Hg.): *Revolution in der Musik. Avantgarde von 1200 bis 2000*. Kassel: Bärenreiter, 1989, s. 108–115.

MALCOLM GOLDSTEIN

: *Sounding the Full Circle. Concerning Music Improvisation and Other Related Matters*. Sheffield/Vermont (vl. nákl.), 1988.

WERNER M. GRIMMEL

: *Freies Spiel der Kräfte. Werner M. Grimmel im Gespräch mit Earle Brown*. Neue Zeitschrift für Musik 6/1996, s. 46–51.

GEORGIA CHARLOTTE HOPPE

: *Die instrumentale Revolution. Entwicklung, Anwendung und Ästhetik neuer Spieltechniken für Rohrblattinstrumente*. Frankfurt/Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1992.

NORMAN IGMA

: *Recipes for Plunderphonic. An Interview with John Oswald*. Musicworks 47, s. 4–10.

THEO JÖRGENSMANN/ROLF-DIETER WEYER

: *Kleine Ethik der Improvisation*. Essen: Neue Organisation Musik, 1991.

EKKEHARD JOST

: *Europas Jazz*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1987.

WOLF KAMPMANN

: *Soul Sampling: David Shea*. Jazzthetik 10/1996, s. 32–35.

HELMUT LACHENMANN

: *Musik als existentielle Erfahrung*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996.

PATRICK LANDOLT

: *Peter Brötzman. Genie des Dilettanten*. DU 7/1998, s. 70–72.

CLAUDE LÉVI-STRAUSS

: *Das wilde Denken*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997.

HOWARD MANDEL

- : *"I have a lot of little tricks..." Harvey Mandel interviews John Zorn.* Ear Magazine, October 1986, s. 16 a 17 (nemecky: „*Ich habe viele kleine Tricks...*" *John Zorn im Gespräch.* MusikTexte 23, február 1988, s. 28–30.).

THOMAS MIEßGANG

- : *Semantics. Neue Musik im Gespräch.* Hofheim: Wolke Verlag, 1991.

BERT NOGLIK

- : *Jazz-Werkstatt International.* Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1983.

BERT NOGLIK

- : *Klangspuren. Wege improvisierter Musik.* Berlin: Verlag Neue Musik, 1990.

DIETRICH J. NOLL

- : *Zur Improvisation im deutschen Free Jazz. Untersuchungen zur Ästhetik frei improvisierter Klangflächen.* Schriftenreihe zur Musik, Zv. 11. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1977.

MICHAEL NYMAN

- : *Experimental Music. Cage and Beyond.* London: Studio Vista, 1974.

EDWIN PRÉVOST

- : *No Sound Is Innocent. AMM and the Practice of Self-Invention. Meta-Musical Narratives. Essays.* Matching Tye/Essex: Copula, 1995.

LEO SMITH

- : *notes (8 pieces). source, a new world music: creative music.* Bez udania miesta (vl. nákl.), 1973.

MATHIAS SPAHLINGER

- : *vorschläge. konzepte zur ver(über)flüssigung des komponisten.* Rote Reihe, zv. 70. Wien: Universal Edition, 1993.

MANFRED STAHNKE

- : *Versuch über das Hörendenken.* Positionen 23 (máj 1995), s. 19–24.

ANDREW TURNER

- : *John Stevens ...Spontaneous Music (Part 2).* The Wire 2 (1982/83), s. 30 a 31.

KEVIN WHITEHEAD

: *New Dutch Swing*. New York: Billboard Books, 1998.

PETER NIKLAS WILSON

: *Anthony Braxton. Sein Leben, seine Musik, seine Schallplatten*. Waa-
kirchen: Oreos Verlag, 1993.

PETER NIKLAS WILSON

: *Aufbrüche im Abseits. Medientechnologie und musikalische Kreativität
– ein Ensemble der Widersprüche*. In: Helmut Rösing (Hg.): *Step
Across the Border. Neue musikalische Trends – neue massen
mediale Kontexte. Beiträge zur Populärmusikforschung 19/20*,
Karben: CODA Musikservice 1997.

ROB YOUNG

: *contact highs [Portrait Hugh Davies]*. *The Wire* 168 (február 1998),
s. 26–28.

ODPORÚČANÁ DISKOGRAFIA

Nasledujúci zoznam obsahuje nosiče, o ktorých sa hovorí v knihe, ako aj vybrané nahrávky spomínaných či portrétovaných hudobníkov. Nejde teda ani o reprezentatívnu diskografiu improvizovanej hudby, ani o výber toho najlepšieho, ale iba o niekoľko diskografických odkazov, v nádeji, že počúvanie vzbudí ďalšiu chuť na produkciu týchto alebo iných improvizátorov. Tam, kde to bolo možné, obmedzil som sa na novšie, dostupné vydania nahrávok na CD.

ALBERT AYLER TRIO

: *Spiritual Unity* (ESP 1002-2)

AMM

: *AMMMUSIC* (RÉR Megacorp AMMCD/Matchless) (1966)

: *Laminal* (Matchless MRCD31)

: *To Hear and Back Again* (Matchless MRCDO3)

: *It Had Been an Ordinary Enough Day in Pueblo, Colorado* (ECM/JAPO 60031)

: *Generative Themes* (Matchless MRCDO6)

: *Combine + Laminates* (Matchless MRCD26))

: *Newfoundland* (Matchless MRCD23)

DEREK BAILEY

: *Solo Guitar Volume 1* (1971) (Incus CD 10)

: *Solo Guitar Volume 2* (1991) (Incus CD 11)

: *Guitar, Drums'n'Bass* (Avan 060)

DEREK BAILEY / JOHN STEVENS

: (Incus CD14)

Odporúčaná diskografia

DEREK BAILEY / BARRE PHILLIPS

: *Figuring* (Incus CDOS)

DEREK BAILEY/LOUIS MOHOLO/THEBE LIPERE

: *Village Life* (Incus CDO9)

DEREK BAILEY/JOHN ZORN/WILLIAM PARKER

: *Harras* (Avan 056)

DEREK AND THE RUINS

: *Saisoro* (Tzadik TZ7205)

ARCANA (Derek Bailey/Bill Laswell/Tony Williams)

: *The Last Wave* (DIW-903)

DEREK BAILEY/PAT METHENY/GREGG BENDIAN/PAUL WERTICU

: *The Sign of 4* (Knitting Factory Works KFW 197)

: *COMPANY91*, Volume 3 (Incus CD18) (obsahuje duo Dereka Baileyho a Bucketheada)

BERLIN CONTEMPORARY JAZZ ORCHESTRA

: *The Morlocks and Other Pieces* (FMP CD 61)

PAUL BLEY

: *12 (+6) in a Row* (hat ART CD 6081)

PAUL BLEY/EVAN PARKER/BARRE PHILLIPS

: *Time Will Tell* (ECM 1537)

PAUL BLEY TRIO

: *Closer* (ESP 1021-2)

PAUL BLEY/GARY PEACOCK/TONY OXLEY/JOHN SURMAN

: *In the Evenings Out There* (ECM 1488)

PAUL BLEY/GARY PEACOCK/PAUL MOTIAN

: *Not Two, Not One* (ECM 1670)

ANTHONY BRAXTON

: *Wesleyan (12 Alto Solos)* 1992 (Hat ART CD 6128)

CHRIS BURN'S ENSEMBLE

: *Navigations* (Acta 12)

JOHN BUTCHER

: *London and Cologne Saxophone Solos* (Rastascan BRD 026)

- BUTCHER/DURRANT/RUSSELL
: *Concert Moves* (Random Acoustics RA O 11)
- RÜDIGER CARL
: *Virtual Cowws* (FMP OWN-90009)
- GÜNTER CHRISTMANN/TORSTEN MÜLLER
: *Carte Blanche* (FMP 1100)
- DAFELDECKER/FUSSENEGGER
: *Bogengänge* (Durian 099CD)
- HUGH DAVIES
: *Interplay* (FWR CD 39-V0697)
- GLOBE UNITY ORCHESTRA
: *Rumbling* (FMP CD 40)
: *20th Anniversary* (FMP CD 45)
- VINKO GLOBOKAR
: *5, die sich nicht ertragen können!* (FMP 1180)
- MALCOLM GOLDSTEIN
: *"Goldstein plays Goldstein". Live at Da Capo in Bremen 1994* (D'C 2)
- MALCOLM GOLDSTEIN/PETER NIKLAS WILSON
: *Monsun* (True Muze TUMU 9801)
- GRUPPO DI IMPROVVISAZIONE NUOVA CONSONANZA
: (Edition RZ 1009)
- ICP ORCHESTRA
: *Bospaadje Konijnehol I/II* (ICP 028/029)
- THEO JÖRGENSMANN/ECKHARD KOLTERMANN (German Clarinet Duo)
: *Hommage à Jimmy Giuffre* (kip 7)
- KING ÜBÜ ÖRCHESTRÜ
: *Binaurality* (FMP CD 49)
- KOCH/SCHÜTZ/STUDER
: *Hardcore Chambermusic* (Intakt CD 042)
- LOOS
: *Fundamental* (Geestgronden 10)
- JOE MANERI/MAT MANERI
: *Blessed* (ECM 1661)

Odporúčaná diskografia

JOE MANERI QUARTET

: *Coming Down the Mountain* (hatOLOGY 501)

JOE MANERI QUARTET

: *In Full Cry* (ECM 1617)

CHRISTIAN MARCLAY/GÜNTER MÜLLER

: *Live Improvisations* (For 4 Ears CD 513)

MISHA MENGELBERG

: *Impromptus* (FMP CD 7)

: *Mix* (ICP 030)

: *Misha Mengelberg* (AI O10/BV Haast)

MISHA MENGELBERG TRIO

: *Who's Bridge* (Avan 038)

PHIL MINTON

: *A Doughnut in One Hand* (FMP CD 91)

BUTCH MORRIS

: *Conduction # 70*

: *Tit for Tat* (For 4 Ears CD 927)

: *Berlin Skyscraper '95* (FMP CD 92/93)

MÜHLBACHER/DAFELDECKER

: *Diphthongs* (Durian 005-2)

GÜNTER MÜLLER/JIM O'ROURKE

: *Weighting* (For 4 Ears CD824)

UWE OBERG

: *Piano Works 95-95* (Orkestrion Schallfolien FTF 009)

BOB OSTERTAG

: *Attention Span* (ReCDec 33)

: *Sooner or Later* (ReCDec 37)

: *All the Rage* (Nonesuch 7559-79332-2)

: *Say No More* (ReCDec 59)

: *Say No More in Person* (Transit 44 44 44)

: *Verbatim* (Rastascan Records BRDO29)

JOHN OSWALD

: *Discosphere* (ReR JOCD)

: *Plexure* (Avan 016)

TONY OXLEY

: *The Tony Oxley Quartet* (Incus CDIS)

EVAN PARKER

: *Process and Reality* (FMP CD 37)

: *50th Birthday Concert* (Leo CD LR 212/213) (so Schlippenbachom/
Lovensom resp. Guyom/Lyttonom)

EVAN PARKER/NED ROTHENBERG

: *Monkey Puzzle* (Leo CD LR 247)

EVAN PARKER/JOHN STEVENS

: *Corner to Corner* (Ogun OGCD 005)

EVAN PARKER WITH NOEL AKCHOTÉ, LAWRENCE CASSERLEY
AND JOEL RYAN

: *“Live at Les Instants Charivés”* (Leo CD LR 255)

EVAN PARKER WITH JOHN RUSSELL, JOHN EDWARDS, MARK
SANDERS

: *London Air Lift* (FMP CD 89)

EVAN PARKER ELECTRO-ACOUSTIC ENSEMBLE

: *Toward the Margins* (ECM 1612)

POLWECHSEL

: *Polwechsel* (hat [now]ART 112)

EDDIE PRÉVOST

: *Loci of Change. Sound and Sensibility.* (Matchless MRCD32)

HANS REICHEL

: *The Death of the Rare Bird Ymir/Bonobo Beach* (FMP CD 54)

: *The Dawn of Dachsmann... Plus* (FMP CD 60)

: *Stop Complaining/Sundown. Duets with Fred Frith and Kazuhisa Uchi-
hashi* (FMP CD 36)

ERNST REIJSEGER

: *Colla parte* (Winter & Winter 9100 12–2)

ERNST REIJSEGER/LOUIS SCLAVIS

: *Et on ne parle pas du temps* (FMP CD 66)

KEITH ROWE

: *A Dimension of Perfectly Ordinary Reality* (Matchless Recordings
MRI9)

Odporúčaná diskografia

ALEXANDER VON SCHLIPPENBACH/AKI TAKASE

: *Live in Berlin 93/94* (FMP OWN-90002)

ALEXANDER VON SCHLIPPENBACH/SUNNY MURRAY

: *Smoke* (FMP CD 23)

SCHLIPPENBACH TRIO

: *Elf Bagatellen* (FMP CD 27)

: *Physics* (FMP CD 50)

DAVID SHEA

: *i* (sub rosa SR 79)

WADADA LEO SMITH

: *Kulture Jazz* (ECM 1507)

SPONTANEOUS MUSIC ENSEMBLE

: *Summer 1967* (Emanem 4005)

: *Face to Face* (Emanem 4003)

: *Live at Notre Dame Hall* (SFA 112)

: *Quintessence* (Emanem 4015)

: *A New Distance* (Acta 8)

BURKHARD STANGL

: *Ereignislose Musik – Loose Music* (Random Acoustics RA 015)

: *Récital* (Durian 006-2)

CECIL TAYLOR

: *Garden* (hat ART CD 6050/6051)

: *Double Holy House* (FMP CD 55)

: *The Tree of Life* (FMP CD 98)

TAYLOR/PARKER/OXLEY

: *Celebrated Blazons* (FMP CD 58)

JOHN WALL

: *Alterstill* (UtterPsalm CD2)

JOHN ZORN

: *The Parachute Years 1977-1980* (Tzadik 7316)

: *Cobra* (hat ART CD 60401/2)

: *Spillane* (Elektra Nonesuch 7559-79172-2)

REGISTER

- AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians)* 14
Abrams, Muhal Richard 97
Adorno, Theodor Wiesengrund 92
Altena, Maarten 97
Altschul, Barry 183
AMM 17, 22, 26, 59, 61, 69, 77, 79, 82, 86, 93, 99–101; 143–151
Arditti Quartet 149
Art Ensemble of Chicago 17, 22
Ayler, Albert 28, 45, 46, 59, 68, 86, 89, 133, 137, 139
- Bach, Johann Sebastian 122, 186, 190, 200, 220
Bailey, Derek 11, 15, 17, 19, 21, 22, 25, 28, 35, 39–41, 43, 44, 46, 61, 62, 68, 97, 99, 109, 111, 112; 116–125; 126–133; 134, 141, 154, 155, 163, 164, 176, 217
Baron, Joey 72, 76, 205
Bartók, Béla 190
Bauduc, Ray 85
Bauer, Johannes 219
Beal, Don 195
Bechet, Sidney 58, 59, 106
Beethoven, Ludwig van 59, 72, 147, 195, 200
Beins, Burkhard 54
Bennink, Han 80, 127, 128, 163, 173, 174, 219
Benny Goodman Trio 162
Beresford, Steve 117
Berg, Alban 194
Bergen, Peter van 95–97

Register

- Berio, Luciano 52
Berlin Contemporary Jazz Orchestra 160, 165
Berliner, Paul F. 65
Blacher, Boris 159
Bleyová, Carla 180
Bley, Paul 28, 101, 121, 163, 164; *177–183*
Boulez, Pierre 38, 89, 94
Borio, Gianmario 17, 101
Braff, Ruby 105
Braxton, Anthony 14, 22, 68, 72, 81, 89, 92, 93, 116–118, 153, 208
Breuker, Willem 159, 160
Brötzmann, Peter 11, 28, 43, 46, 79, 80, 127, 159, 160
Brown, Earle 80–82
Brown, Marion 157
Brown, Ray 110
Bruno, Pietro 193
Bryars, Gavin 43, 127, 137, 138, 153
Buckethead [Brian Carroll], 21, 126, 127
Burkhard, Werner 159
Burns, Don 195
Butcher, John 12, 13, 15, 22, 29, 52–54, 68, 89, 117, 137
Byrd, Donald 183
- Cage, John 20, 57, 60, 70, 79–81, 86, 100, 143, 144, 154, 172, 186, 189, 190, 222
Caravaggio, Michelangelo Merisi da 147
Cardew, Cornelius 12, 16, 23, 26, 62, 82–84, 89, 99, 100, 143–149, 151
Carl, Rüdiger 112
Casserley, Lawrence 109, 134, 135
Celebration Orchestra 153, 155
Celibidache, Sergiu 27
Cézanne, Paul 79, 144
Coe, Tony 117
Coleman, Ornette 45, 48, 55, 58, 89, 177, 180, 196
Coltrane, John 46–48, 79, 133, 136, 137, 139, 199, 200
Coombes, Nigel 49, 50, 52, 53
Corbett, John 125, 132

- Couldry, Nick 12–15, 23, 29, 48, 136, 137
 Courtis-Maler, Hedwig 111
Creative Orchestra 208
 Csikszentmihalyi, Mihaly 37
 Cutler, Chris 69, 70, 72, 73, 75
- Dafeldecker, Werner 27, 97, 102, 103, 112; 221–234
 Dahlhaus, Carl 57, 61
 Dauner, Wolfgang 81
 Davies, Hugh 19, 90, 108, 116, 128, 133, 140
 Davis, Miles 106, 107
 Dean, Roger T. 55
 Debussy, Claude 194
 Delacroix, Eugène 147
 DeLuca, Giuseppe 193
 Deron, Claude 160
Die Vögel Europas 221
 Dixon, Bill 44, 153, 225
 Dörner, Axel 54
 Dolger, Peter 195
 Dolphy, Erik 45, 133, 137, 139
 Douglas, Franky 219
 Dowland, John 72
 Dresser, Mark 76, 205
 Duarte, John 115
 Duchamp, Marcel 79, 143, 144, 147, 169
 Ducksová, Kathy 124
 Dudek, Gerd 159
 Durrant, Phil 15, 53, 54, 117
 Dutton, Paul 79
 Dylan, Thomas 196
- Eastley, Max 90
 Eco, Umberto 110, 111
Einstürzende Neubauten 72
 Eliade, Mircea 23
 Ellington, Duke 169, 199
 Evangelisti, Franco 89

Register

Evans, Bill 154

Feldman, Morton 20, 60, 80, 81, 101, 190, 222, 223

Ferneyhough, Brian 228

Fischer, Alois 226

Försch, Ferdinand 90

Frith, Fred 58, 68, 83, 87, 88, 95, 143, 204, 208

Flusser, Vilém 31–39, 41, 42, 67, 70, 71, 74, 75, 204, 207

Fuchs, Wolfgang 54, 137

Furrer, Beat 221

Fussenegger, Uli 102, 221–234

Gaethke, Griet 84

Gaines, Will 128

Gare, Lou 143, 144, 146, 147, 149

Giuffre, Jimmy 13, 22

Glawischnig, Dieter 153

Globe Unity Orchestra 159, 160, 165

Globokar, Vinko 18, 19, 27, 98, 121, 123

Godard, Jean-Luc 73

Goebbels, Heiner 58, 68, 75

Gödecke, Heinz-Erich 84

Goldstein, Malcolm 38, 56, 57; 185–191; 230

Goodman, Benny 105, 162

Gould, Glenn 181

Graves, Milford 45, 126

Griffin, Johnny 173

Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza 16, 101

Gurdjieff [Gjurdžiev], Georgij Ivanovič 146

Gustafsson, Mats 89

Guy, Barry 15, 46, 119, 120, 136, 140

Hába, Alois 196

Haden, Charlie 177, 183

Haggart, Bob 85

Hall, Jim 13

Hampel, Gunter 28, 159, 160

Hampton, Lionel 162

- Handy, William Christopher 85
Harris, Theodore 194, 195
Hawkins, Coleman 58, 194, 200
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 70
Hemingway, Gerry 205
Hendrix, Jimi 58, 68, 106
Henry Cow 87, 143
Henry, Pierre 70, 72, 212
Hobbs, Christopher 148
Holzwarthová, Sonja 196
Hoppeová, Georgia Charlotte 86, 87
Humair, Daniel 157
Hutcherson, Bobby 183
- Chadbourne, Eugene 116, 208
Chris Burn's Ensemble 54,
Christmann, Günter 22, 44, 45, 54, 99
- Instant Composers Pool (ICP)* 13, 169, 175
Ives, Charles 147
- Jörgensmann, Theo 12, 16, 19, 22
Johansson, Sven Åke 160
Jones, Elvin 46, 47, 136, 137, 199
Jost, Ekkehard 48
Joyce, James 80
- Kessel, Barney 147
King Ubu Orchestrii 15, 54, 69
Kirk, Roland 154
Klammer, Robert 84
Klangforum Wien 221, 226
Kleist, Heinrich von 41
Koch, Hans 110, 137
Koglmann, Franz 221, 225, 226
Konfucius 172
Konitz, Lee 21
Kooning, Willem de 80

Register

Kowald, Peter 159, 160

Kronos Quartet 210

Krupa, Gene 162

Lacy, Steve 22, 28, 105, 161

LaFaro, Scott 183

Lafranco, Aldo 194, 195

Lachenmann, Helmut 39, 63, 64, 223, 228

Lantner, Steven 197

Lao-c' 172

Laswell, Bill 130

Lateef, Yusef 179

Leinsdorf, Erich 195

Leonhardt, Gustav 220

Lévi-Strauss, Claude 87, 88

Levinson, Mark 183

Liebezeit, Jaki 159

Lipere, Thebe 117

Liszt, Franz 147

Lockwood, John 197

London Musicians' Collective 166

LOOS 95, 96

Lovens, Paul 140, 141, 160, 162

Lyons, Jimmy 162

Lytton, Paul 89, 108, 136, 140, 141

Macero, Teo 106

Maciunas, George 57

Malfatti, Radu 102, 222

Mahler, Gustav 174

Maneri, Joseph 193–201

Maneri, Mat 197–201

Maneri Quartet 199

Mangelsdorff, Albert 86, 165

Martinelli, Francesco 133

Marwedel, Dirk 137

Maxixe 222, 232

McLean, Jackie 183

- Mengelberg, Misha 97, 119, 163; *169–176*
 Matzger, Heiner 84
MIC (Music Improvisation Company) 17, 108, 127, 128, 133, 138
 Mingus, Charles 105, 106, 177, 179
 Minton, Phil 76, 79, 205
 Mitchell, Roscoe 101
 Moholo, Louis 116
 Monk, Thelonious 59, 72, 160, 161, 169, 173, 180
 Morris, Butch 96
 Morton, Jelly Roll 160
 Moser, Michael 102, 223
 Motian, Paul 177, 183
 Mozart, Wolfgang Amadeus 194
 Mühlbacher, Christian 27, 97, 112, 222
 Müller, Günter 102
 Muir, Jamie 80, 108, 127, 133
 Murray, Sunny 45, 46, 86, 162
Music Improvisation Company, pozri *MIC*
 Musolino, Angelo 194, 195

Naked City 102
 Nalbone, Joseph 193
 Nancarrow, Conlon 133
 Neuman, Helmuth 84
 Neumeier, Mani 159, 160
News from the Shed 15
 Nichols, Herbie 169
 Niebergall, Bushi 159
 Ninj (DJ) 129, 130
 Nitz, Harry 84
 Noglik, Bert 25, 43–45, 51, 99
 Noll, Dietrich J. 24, 53, 64
 Nono, Luigi 102
Nuova Consonanza, pozri *Gruppo di...*
 Nyman, Michael 138

 Oberg, Uwe 101
One Man Band 106

Register

O'Rourke, Jim 102

Ostertag, Bob 27, 68, 73–77, 112; 203–213; 230

Oswald, John 71–73, 131

Ouspensky [Uspenskij], Piotr Demianovič 146

Oxley, Tony 19, 28, 43, 80, 89, 99, 108, 127; 153–157

Paik, Nam June 80

Palestrina, Giovanni Pierluigi da 195

Parker, Charlie 58, 105, 169, 174, 194

Parker, Evan 15, 18–22, 27–29, 43–47, 49–52, 54, 68, 69, 82, 86, 89, 97, 99, 105, 108, 109, 115; 133–142; 160, 162, 180, 199

Paul, Les 106

Paecock, Gary 45, 177, 179, 183

Peacocková, Annette 180

Peoples's Liberation Music 149

Pergolesi, Giovanni Battista 223

Peterson, Randy 197, 198

Phillips, Barre 28

Picasso, Pablo 79, 144, 147

Pilz, Michel 162

Pollock, Jackson 20, 79, 80, 86, 146, 147

Polwechsel 102, 221–223, 225, 229, 232

Prati, Walter 32, 109, 133, 134, 151

Prévost, Eddie 22, 36, 37, 39, 40, 61–64, 143, 144, 146, 147, 149, 151

Pullen, Don 45

Purcell, Henry 147

Raecke, Hans-Karsten 90

Rasmussen, Knud 190

Rauschenberg, Robert 20, 79, 80, 86, 144

Redcross, Bob 105

Reek, David 196

Reich, Steve 11, 137, 138

Reichel, Hans 19, 58, 68, 90

Reijseger, Ernst 215–220

Renkel, Martin 54

Riesler, Michael 137

- Ritthoff, Wolfgang 54
 Roach, Max 106
 Rollins, Sonny 154, 177
Rova Saxophone Quartet 95
 Rothenberg, Ned 137, 208
 Rowe, Keith 19, 20, 79, 80, 86, 88, 100, 143, 145–151
 Rudd, Roswell 45
Ruins 127–130
 Russell, George 45, 107
 Russell, John 53, 54, 117
 Rutherford, Paul 46, 56, 115
 Rzewski, Frederic 91
- Sanders, Pharoah 86, 133, 137, 139
 Saram, Rohan de 149
 Scelsi, Giacinto 29, 56, 60, 72, 101, 102, 222, 223
 Shaw, Artie 117
 Shea, David 73, 107, 110
 Sheaff, Laurence 148
 Shepp, Archie 140, 190
 Schaeffer, Pierre 70, 212
 Schlippenbach, Alexander von 28, 69, 81, 117, 119, 140; 159–167
Schlippenbach Trio 160, 162
 Schmid, Josef 194–196
 Schmidt, Thomas 173
 Schönberg, Arnold 43, 44, 165, 194, 200, 201
 Schoof, Manfred 28, 81, 159, 160
 Schubert, Franz 195
 Schütz, Martin 110
 Schuller, Ed 197
 Schuller, Gunther 55, 196
 Schweizerová, Irène 161, 162
 Schwitters, Kurt 169
 Simon, Wolfram 84
SME (Spontaneous Music Ensemble) 44–50, 52, 53, 69, 133, 136
 Smith, Leo 14, 15, 23, 24
 Smith, Roger 49, 53
 Somoza Debayle, Anastasio 208

Register

- Sonic Youth* 143
Spahlinger, Mathias 69, 90, 98
Spontaneous Music Ensemble, pozri *SME*
Stahnke, Manfred 77
Stangl, Burkhard 102; 221–234
Stevens, John 15, 43–54, 69, 99, 115, 133, 136
Stockhausen, Karlheinz 26, 92, 108, 144, 154
Stravinskij, Igor 194
Studer, Fredy 110
- Takaseová, Aki 160
Tanaka, Min 124
Taylor, Art 183
Taylor, Cecil 11, 19, 21, 86, 153, 156, 161, 162,
This Heat 72
Thomas, Pat 110, 130, 131
Thoreau, Henry David 189
Tchicai, John 97, 137
Tilbury, John 149
TonArt 221, 225
Tone Roads 188
Tosatti, Vieri 56
Tristano, Lennie 106
Tudor, David 90, 108
- Ulherrová, Birgit 54, 84
- Van Duyne, Scott A. 196
Veasley, Gerald 219
Vecchi, Marco 109, 134
Veldman, Eddy 219
Volquartz, Ove 37
- Wachsmann, Phil 153
Wagner, Richard 102
Wagnerová, Donna 226
Waisvisz, Michel 19, 108
Wall, John 72

- Wand, Matt 110, 130
Ward, Alex 117
Watts, Trevor 46, 48, 49, 137
Weather Report 183
Webern, Anton 28, 43–45, 48, 51, 99, 101–103
Webster, Ben 59, 154
Westbrook, Mike 144
Weyer, Rolf-Dieter 12, 16, 19, 22
Wheeler, Kenny 46
Whitehead, Kevin 96, 97, 108
Wienert, Hannes 84
Wiesbadener Improvisations Ensemble (WIE?!) 54
Williams, Emmett 173
Williams, Tony 130
Wilson, Teddy 93, 108, 162
Wittgenstein, Ludwig 100
Wolff, Christian 57, 60, 91–93
Woods, Phil 154
- Young, LaMonte 57, 138
Young, Lester 58, 194
Young, Rob 108
Yoshihide, Otomo 131
- Zawinul, Joe 219
Zemlinsky, Alexander von 194
Zimmermann, Bernd Alois 161
Zorn, John 21, 72, 93–95, 127, 130, 204, 208

PUBLIKÁCIE HUDOBNÉHO CENTRA

Knihy

Ján Albrecht: *Človek a umenie*

Roman Berger: *Dráma hudby*

Jozef Cseres: *Hudobné simulakrá*

Miroslav Filip: *Súborné dielo I. Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*

Miroslav Filip: *Súborné dielo II. Analýza zvuku*

(ed.) Marián Jurik, Peter Zagar: *100 slovenských skladateľov*

Yveta Kajanová: *Slovník slovenského jazzu*

Ferdinand Klinda: *Organ v kultúre dvoch tisícročí*

Jozef Kresánek: *Hudba a človek*

Jozef Kresánek: *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*

Bystrík Režucha, Ivan Parík: *Ako čítať partitúru*

Igor Stravinskij: *Hudobná poetika, Kronika môjho života*

Noty

Alexander Albrecht: *Sonáta F dur pre klavír*

Johann Sebastian Bach: *Pätnásť dvojhlasných invencií, Pätnásť trojhlasných
sinfónií; Malé prelúdiá*

Ján Levoslav Bella: *Súborné dielo – Skladby pre klavír; Skladby pre husle,
violončelo (fagot, harmónium) s klavírnym sprievodom; Komorná tvorba
pre sláčikové nástroje; Sláčikové kvarteto g mol; Nokturno pre sláčikové
kvarteto; Sláčikové kvinteto d mol*

(ed.) Juraj Fazekaš: *Album skladieb pre violončelo a klavír*
Stephen Heller: *Etudy pre klavír*
Viliam Kořínek: *Slovenské ľudové piesne pre husle*
Jacques Féréol Mazas: *Melodické etudy pre husle*
(ed.) Antoni Sawicz: *Sonáty pre zobcovú flautu (priečnu flautu, hoboje, husle)
a basso continuo*
Mikuláš Schneider-Trnavský: *Piesňová tvorba*
Mikuláš Schneider-Trnavský: *Prelúdiá pre organ*
Fernando Sor: *Etudy pre gitaru*
Eugen Suchoň: *Slovenská jednohlasná omša, Tri modlitby*

Publikácie si môžete objednať písomne, faxom (02/5920 4842), alebo elektronickou poštou (slovedit@hc.sk).

Distribúcia do zahraničia: www.guttenberg.sk

Navštívte našu internetovú stránku www.hc.sk/edicne.

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA