

Lesní fáze a létající tepich

Miroslav Srnka

Tento rozhovor se rodil poměrně dlouho. Nemá smysl předstírat, že je výsledkem spontánní rozmluvy – vznikal písemně v nesčetných výměnách a zpovídáný k věci přistupoval s velkou pečlivostí a rozvahou. Točí se však vesměs kolem témat, která našimi setkáními a diskuzemi rezonují už nějaký ten rok, byla takříkajíc načata s mírou spontaneity nanejvýš dostatečnou. Fenomenálně úspěšný skladatel Miroslav Srnka (*1975) má o své práci co říct a dovede to říct velmi dobře. Jak už to bývá, tento fakt nesvědčí pouze o Srnkových vyjadřovacích schopnostech, ale také a především o kvalitách jeho hudby jako takové. Neříká se nadarmo, že hudba je znějící myšlení.

Kdybich chtěl někomu představit tvoji hudbu, ukázal bych mu skladby pro smyčce...

Pro smyčce píšu nejsvobodněji. Začal jsem jako šestiletý na houslích, mám ke smyčcům „fyzický“ vztah. Já bych ukázal asi jedinou maličkou skladbu, *Simple Space* pro cello a harmonický nástroj.

Dosvědčuji, že je krásná. Nicméně, proč zrovna tuhle?

Protože jsem při jejím psaní přestal jakkoli tlačit, psal ji pro vlastní radost, dopřál si veškerý čas, který si žádala, a dovolil si porušit škatulky. Do krajně avantgardního cello zaznívají zcela netonálně řízené durové akordy. Začalo v ní všechno, co dnes dělám. Tehdy jsem o tom neměl ani potuchu. Považoval jsem ji za oddechovou miniaturu vedle „podstatných“ kusů.

Tvůj *Smyčcový kvartet č. 3* a klavírní kvintet *Pouhou vlnou* dělí čtyři roky, za které jsi jako skladatel ušel dlouhou cestu a která se o dalších pár let později zdá vrcholit v dalších smyčcích – triu *Tree of Heaven* a kvartetu *Engrams*. Z tvého pohledu: odkud kam tato cesta vedla?

Od představy, jak se skládat má, ke stavu, jak si skládání představuju já sám.

Rád bych tu tvou představu skládání trochu prozkoumal. Na první pohled je nápadné, že tvoje skladby z posledních let jsou zvukově a artikulačně asi tak o půlku hubenější, zato asi dvakrát delší. Proč?

Jako studentovi mi přišlo, že soudobá hudba se točí kolem dvou prototypů: „rychlé hlučné nadupané desetiminutovky“, anebo „pomale tiché kontemplativní půlhodinky“. Tehdy mi vyhovovala ta sportovnější možnost. Ale záhy mi došlo, že takové psaní je snadné: v takové formě nejde o nosnost konceptu nebo prvků samotných, ale o takové nahuštění materiálu, že jej nelze vstřebat v reálném čase. Posluchač se nestačí divit, hudebníci jsou spokojeni s gejzírem technik a kritik si je jist, že toto je „hardcorová“ soudobá hudba.

Ale neměl bych tyhle skladby (*Les Adieux*, *Smyčcový kvartet č. 3*, *Magnitudo 9.0*, *Tak klid*) dehonestovat, vytvořil jsem si jimi základní repertoár pro kmenová obsazení a jsem jim vděčný za prvotní rozjezd.

Pak mě ale začaly zajímat otázky, kterými se kompoziční technika příliš nezaobírá: hlavně paměť a očekávání, spojitost a souvislost, balance a nepřímá úměra. Jak dlouhý časový úsek je ještě rytmus, jak velký už forma? Jak dlouho si paměť podrží nějaký prvek a očekává jeho opakování? Kdy už ho zapomene, aby

Text: Petr Bakla

jeho návrat byl překvapivý? Do jaké míry musí prvek vystupovat z proudu, aby působil samostatně? Můžu zhušťování jednoho parametru vyvážit řidnutím jiného, tak aby vznikl pocit změny, ale nikoli gradace nebo degradace? Přeskládal jsem svou práci za tímhle účelem. A vznikly z toho artikulačně štihlejší „nerychlé dvacetiminutovky“.

Zmínil jsi možnost „vstřebání v reálném čase“. Je tady určité rozcestí: zda koncipovat skladby spíš jako vycizelované „objekty“, do kterých je třeba pronikat opakovaným poslechem, nebo spíš jako „epické“ tvary, které posluchače vedou a nenechávají za sebou, ovšem za cenu jisté redundance a rétoričnosti, která při opakovaném poslechu může skladbu brzdit. Jak tento rozpor pocituješ, vezmeme-li v úvahu, že vytváříš pevně fixované partitury, „opera perfecta pro opakované použití“?

Snažím se dosáhnout pomalých změn na pomezí rytmu a formy, které nejsou ani tak rychlé, aby vznikalo gradační drama, ani tak pomalé, aby přestaly být sledovatelné. Potřebuji přesně načasované tempo a neúspěšnost. Na hraně redundance. Ta ale může být i subjektivním dojmem vycházejícím z přednastaveného očekávání jisté hustoty hudebních informací. Posloucháme jinak nabitě rihmovské orgie, jinak renesanční polyfonii, jinak na taneční party, jinak ve feldmanovském transu (který by šlo nazvat geniálním ztělesněním redundance). Pokaždé máme nastavený jiný modus vnímání času. A ty moje pomalé transformace potřebují vlastní modus, ani trans, ani orgie, ani gradaci. Řekl bych klikatou „cestu“, po které musejí provádět interpreti. Daří se to při dlouhodobé spolupráci: u Engrams se to kvartetu Diotima beze zbytku povedlo po tři čtvrtě roce provádění, kdy se všem plochám podezřelým z redundantnosti dostalo významu a smyslu. Do té doby jsem mnohokrát slyšel, že je skladba moc dlouhá. Jen se posluchači nemohli shodnout, jestli její první nebo druhá polovina.

Vydal jsem se směrem, který nevede ani k epickému tvaru, ani k detailní vycizelovanosti, ale k transformačnímu tvaru s posilováním interpretovy svobody v detailu „opusu perfectum“. Žádám od hudebníků stále víc vlastních rozhodnutí, někdy je to vyvádí z míry, protože moje partitury jsou čím dál omezenější jen na výšku a délku tónů. Ani vycizelovanost neopouštím, používám ji výběrově, tam, kde přicházejí výrazné paměťové zastávky, které chci přesně vymodelovat.

Tohle mám už delší dobu – jakoby všechny ty „advanced techniques“, ty úžasné vynálezy nové hudby, ztratily energii a vyčerpaly se. Hudba, která mě zajímá, bývá shodou okolností dělaná skoro jen z „normálních tónů“. Pozoruješ to taky? U sebe, u jiných...?

Všechna hudba, co mě kdy zajímala, byla perfektně udělaná z pohledu „normálních tónů“. Neřekl bych ale, že se „advanced techniques“ vyčerpaly. Jenže jako princip už mají pár křížků na zádech. Už si nevystačí s kouzlem právě objeveného, čili rychle poznáme, kdy jsou samoučelem, a nudíme se. Leč nadlidsky schopní interpreti jsou inspirativní a nebezpeční: jejich nekončící nabídky nástrojových technik jako skladatelé i nadále lehce podlehneme. Dnes je potřeba „techniques“ rovnoprávně zapojit, ne je do skladby připichovat jako paví brka. Vyhodnotit je ne jako techniky, ale jako barvy a zvuky se svým významem. Baví mě hledat souvislost mezi nimi a strukturou z „normálních tónů“. Když hudba z „normálních tónů“ dokonce umí organicky a souvisle přejít do barvy a techniky, pak to začíná být napínavé.

Mluvil jsi o transformaci, cestě... Takže existuje nějaké „odněkud“ přes „někudy“ po „někam“. Zeptám se natvrdo: vyprávíš příběhy?

Zajímavé, že ses zeptal na příběhy zrovna teď, protože před chvílí jsem mluvil o cestě v modech poslouchání a o transformaci hudební struktury, vůbec ne o příbězích. Nechtěl ses rovnou zeptat, jestli píšou symfonické básně? Dostávám často podobnou otázku.

Tohle tázání po příběhu jsem asi sám přiznal, že jsem dříve ke skladbám prozrazoval inspirační zdroje: většinou narativní a citově nabitě. Až moc.

Teď už to nedělám, protože inspirace jsou mezitím abstraktnější a protože příběhy svádějí k vulgarizaci. Nevím, čím přesně, asi kvůli posvátné představě, že „ta pravá“ soudobá hudba smí vyvěrat pouze z abstraktních a racionálně kontrolovaných kompozičních struktur. Otázku po příběhu zřejmě provokuju také tím, že v detailu pracuju s evokativním nábojem zvuku a jeho barvy. Nejvíc jsem to okoukal od Dvořáka a Janáčka. Kdybych dostudoval doktorát z hudební vědy, tak jsem se zabýval počítačově akustickou analýzou těchto složek u pozdního Janáčkovy díla. Leč nedostudoval, jen aplikoval. Třeba v *Reading Lessons* jsou zvuky odvozené od možných zvukových představ, stresového vnímání a halucinací v době, kdy jsme dlouhodobě zavaleni tmou. Po premiéře se jeden pán, co si buď spletl Čechy s Jugoslávií anebo skladatele a Jamese Blunta, přišel



zeptat, jestli jsem to sám prožil v té válce. A že to tam všechno slyšel... Kvůli evokativní zvučkovosti je hudba v detailu dramatická. Ale ne programní. Programnost nebo příběh považuju za otázku formy. A formu mých skladeb neurčuje „příběh“, nepíšu „symfonické básně“ končící soutokem dvou řek. Forma mých skladeb je – jako jejich další složky – matematicky úzkostlivě rozvržená. Kdybys viděl několikametrový graf časové spirály, která je v základu formy opery *Make No Noise*... Americký muzikolog Michael Beckerman má teorii, že melodická linka Novosvětské – tohohle krystalického ztělesnění „absolutní“ hudby! – je vlastně doslovné zhudebnění textu Longfellowovy Písně o Hiawathovi. A umí to do nahrávky kompletně zarecitovat. Je-li to pravda, poškodila by se pověst Novosvětské, kdyby se k tomu Dvořák přiznal? Nebo naopak, kdyby Strauss u Alpské ty hory z názvu vyškrtl?

A stejně jako jsem přestal prozrazovat inspirační příběhy, tak jsem se také zařekl mluvit o kompozičních technikách, protože zplošťuji přijímání hudby.

Přiznáme-li „evokativnost“ detailu, pak není důvod nepřiznat ji i celku – a tvé skladby prostě jakousi příběhovost evokují, i tam, kde ji neinzeruješ. Tolik k motivaci mé otázky. Ale těžko můžu přistoupit na to, že své hudbě ublížíš, když řekneš něco o backgroundu svých kompozičních strategií, lhostejno, jsou-li tzv. racionální nebo tzv. citové. Smetana taky asi nepsal o soutoku, ale ta představa pro něj byla výsledkem nějaké heuristiky skladatelských inspirací, která mu umožňovala pracovat. Takže sem s tím!

Nejprve konstruuju síť všech parametrů, které se navzájem prolínají. To je nejzdlouhavější a nejobtížnější část: jak udělat takovou plochu ze všech dílčích sítí? Například když melodický sled svým opakováním tvoří nekonečnou smyčku, svým překládáním přes sebe zároveň vícehlasou strukturu a ta vícehlasá struktura zase v každém okamžiku odpovídá zvolenému harmonickému sledu. Musí to na všech průřezech pořádkem štymovat. Někdy to vypadá neřešitelně. Ale obvykle je jedno správné a překvapivě snadné řešení. Vznikne abstraktní plocha, která leží „za“ konkrétní skladbou. Takový „tepich“ od rohu k rohu. Když ho dotkám, tak pak mám před sebou obrovskou strukturu, geometricky pravidelnou, opakovatelnou všemi směry. Přichází „lesní fáze“. Chodím dlouhé dny nejradši někde po lese a snažím se tu strukturu v hlavě „naposlouchat“, abych si ji uměl komfortně zvukově představit a mohl v ní objevit ty „hezky

fleky“. Strukturální uzly, v nichž se překrytím děje něco zvláštního. A pak je moje práce dost opačná tomu, co bývá zvykem v soudobé hudbě: při psaní v podstatě už nevrstvím, nepřidávám, nepřipojuju, ale naopak vybírám, izoluju, vyzdvihuju prvky z té veliké plochy možností.

Má každá skladba svůj vlastní tepich, nebo uděláš z jednoho víc skladeb, které jsou pak výsledkem pokaždé jiné procházky po tomtéž koberci?

To je výborná otázka, jde přesně k podstatě takového způsobu psaní. Je-li tepich dostatečně bohatý, lze z něj napsat několik úplně rozdílných skladeb. Tak to bylo na začátku. Třeba právě *Les Adieux* a kusy kolem jsou z víceméně stejného materiálu. Bylo na hlavu se naučit s tím tepichem vůbec nějak pracovat, takže změnit ho po každé skladbě bylo nad mou mozkovou kapacitu. U těch prvních skladeb jsem si vlastně ani nebyl vědom, že pracuji s nějakým tepichem. Pak ale přišel cvik a nadhled, začal jsem pozorovat tenhle způsob práce obecněji a objevoval jeho velkou otevřenost. Když jsem dostal v roce 2009 Siemensovu cenu, využil jsem příležitosti, abych půl roku nepsal žádnou skladbu, ale jen bez nároku na bezprostřední výsledek zkoumal tenhle druh skládání – zkoušel jsem, skicoval, vyhazoval, trénoval, učil se. Začal jsem zase konzultovat s Milanem Slavic-kým. Bylo to ohromně poučné, připadal jsem si jak pěvec se svým vokálním koučem. Už byl tehdy velmi nemocný. První skladbou z toho nového „metatepichu“ pak byly jemu věnované jednohlasé *Coronae* pro hornu sólo. Od té doby měním tepichy mnohem výrazněji pro každou skladbu. Proměna často spočívá v tom, že zůstane vrstva, co ještě není vyčerpána, a přeloží se v jiném parametru něčím úplně novým.

Zmiňoval jsi geometrickou pravidelnost. Pomáháš si při tkaní tepichu nějakou vizuální představou nebo analogií z vizuálního světa? 2D nebo 3D?

Bingo: i notová osnova je vlastně prostě 2D. Ale nepravidelně plizované, protože je v ní zabudován ten těžko snesitelný diatonický základ, škobrtání mezi půltóny a celými tóny. Vždycky mě iritovalo, že prostá chromatická stupnice nemá na osnově hlavičky srovnané v přímce. Takže jsem si notovou osnovu při své práci zrušil a dělám skici na spojitou plochu, na jednoduchý graf s časem na ose x a frekvencí na ose y. Na něj se dají pohodlně pokládat jednotlivé strukturální sítě. Pohyb po něm si často představuju nejdřív jako linie a křivky, které se pak kvantizují protínáním se s nespojitým

rastrem oněch sítí. V poslední době přibývá i třetí osa z, protože se teď pitvám v i „hloubce a vzdálenosti“ některých parametrů. Vzdálené forte se stane neslyšitelné. Barva se vzdáleností odfiltruje. Souzvuk a rytmus se v dálce zjemní do nepozorovatelného zrnění. Harmonie se vyboulí z plochy. Díky „hloubce“ struktura třeba spojitě vplývá do ticha, přechází do šumu, šum do artikulace, artikulace do rytmu, získává tím plasticitu, propojuje parametry.

Ten tepich sám se mi začal prohýbat, je čím dál proměnlivější. A méně materiální – stává se z něj set pravidel, jak se ten a ten parametr může, nebo naopak nemůže, chovat. Je to podobné matematickým modelům, které zkoumají pohyb jednotlivých ptáků nebo ryb v hejnech. Každý jedinec se řídí několika jednoduchými pravidly a reaguje na pohyb jedinců kolem sebe. Tak vzniká pohyb masy. V poslední době se mi z tepichu ležícího stává spíš tepich létající.

Teprve nakonec to musím „napravit“ do té kostrbaté 2D-osnovy. Proto je pro mě psaní not na linky zplošťující, je to úplně poslední fáze. Často i velmi rychlá, protože už jen překódovávám do srozumitelného média zvaného partitura. To někdy dohání k šílenství objednavatele, protože nemůžou z partitury až do úplného konce vidět žádný vzorek.

Uvažoval jsi někdy o tom, že bys víc zůstal ve fázi původního „setu pravidel“ a méně „kódoval do 2D“?

Princip procházky po koberci otvírá i možnosti pro improvizaci. Uvažuju o zběsilé skladbě nejspíš pro ansámbl, kde muzikanti dostanou pouze koberec a mantinely svojí cesty po něm. Stačí je pak časově koordinovat a měla by vzniknout strukturálně velmi pevná improvizace. Jako by se tepich stal jazzovým standardem.

Pokud jsem koberec někdy zcela opustil a dal do skladby něco úplně jiného, dopadlo to špatně. Proto jsem sám se sebou bojoval u obou loňských jevištních děl, protože ta nejsou jen o hudbě. Jak dostát nárokům scény a nezradit svoje principy. U dětského komiksu pro Semperoper jsem se dotlačil až na hranu. Proto strukturálně přísní skladatelé můžou psát pro jeviště obtížně. Divadlo mě i přesto začalo hodně bavit.

K tvým jevištním dílům se hned dostaneme, ale nejdřív bych se rád dotkl tvého přístupu k vokální hudbě jako takové. Co pro tebe znamená práce s hlasem? Jaký text a jak a proč vůbec ho zhudebňovat? Jak se jako „strukturu-

álně přísný skladatel“ vypořádáváš se sémantickou stránkou textu?

K vokálnímu mi to trvalo docela dlouho, ke scénickým dílům jsem se dostal zprostředkovatně a velká většina mých kousků je instrumentální. Asi kvůli té mé „narativnosti“ v instrumentální hudbě mě ale ke zpěvu od začátku někdo ponouká...

Lidský hlas mě fascinuje. Je to kategorie sama pro sebe, je zanesena největšími klišé, stylovými manýrami, technickými omezeními i lidskou „náročností“ (jedna sólistka mi kupříkladu po zkoušce ukázala zdvihnutý prostředníček). Ale zároveň je lidský hlas schopný účinku, který vyráží dech.

S výběrem textu je to jako s jakýmkoliv nakopnutím: prostě si ho člověk přečte, už ho to nepustí a pocítí „vedle“ textu ohromný prostor pro zvuk. Pak je třeba pro každý text najít dramaturgickou „nutnost“ pro zhudebnění a pro zpěv. Například v *My Life Without Me* je to žena, která svoji situaci ohmatává v dialozích. Jenže se všemi kolem se mýjí, takže jsem z textu udělal takovou „monokantátu“ pro ansámbl a sopranistku a partnery jejich dialogů vymazal. Slyšíme jen její část textu. To je prostor pro zhudebnění.

Určitě se kloním ke stavebně velmi prostým, významově velmi otevřeným textům. Přistupuju k nim odshora, od syntaxe, ne od detailní sémantiky slov nebo kvality hlásek. Úměrně je analyzuju, přepisuju, drasticky zkracuju a zjednodušuju, až se v tom textu objeví struktura, která může být další vrstvou tepichu, a tudíž spolupracuje se zvukem. Tohle ale posluchač nevnímá: myslím, že se mnohem víc fixuje na barvu hlasu, pohyb po rejstřících, zhuštění nebo naopak roztaženost textu v čase a dokonce i frekvenci a délku nádechů. To všechno se snažím dostat do souladu s tepichem.

Mohl bys něco říct o genezi tvého dosud asi nejvýznamnějšího scénického (a potažmo vokálního) díla, komorní opeře *Make No Noise*?

To musím zpět ke svému prvnímu scénickému útvaru *Wall* z roku 2005. K tomu jsem přišel jako slepý k houslím, nebylo moc času. Vylouplo se z toho jedinečné setkání – libreto napsal Jonathan Safran Foer, soprán zpívala tehdy začínající Anna Prohaska. Ovšem první kontakt s velkým operním domem byl zdrcující. To, jak se nerespektuje, co skladatel napsal (ačkoli byl nejprve vyzván k úzké spolupráci s inscenačním týmem...), mě vedlo k přísaze, že do opery už nikdy nevstoupím. Ale dva roky poté mi nakladatel doporučil stipendium v Britenově Aldeburghu. Přistupoval jsem k tomu

laxně, motivační dopis sesmolil po uzávěrce a pak za pár měsíců zvoní telefon, že jsem byl vybrán na celoroční program pro mladé profesionály kolem opery. Po prvních třech pobytech v Aldeburghu jsme se dali dohromady s australským režisérem Mattem Luttonem, našli si jeho krajana Toma Hollowaye jako libretistu a požádali o druhou část stipendia k podpoře napsání kusu podle scénáře Isabel Coixet k filmu *Secret Life of Words*. Aldeburgh nás skoro nepochopitelně podporoval při práci a při studijních cestách mezi Prahou, Aldeburghem, Kodaně, Oslem, Melbourne a Sydney. K projektu pak přistoupil Ensemble Modern, Olivier Pasquet (sound designer na volné noze z ircamského hnízda) a premiéru nakonec produkovala Bavorská státní opera na svých Letních slavnostních hrách 2011. Přejde mi to teď až těžko uvěřitelné... Skladatelsky to znamenalo s přestávkami tři roky práce a celý hrozen menších děl kolem, které fungovaly jako testery. Druhá zkušenost s velkým operním domem byla opačná, velký respekt a podpora. Asi i proto, že jsme s režisérem a libretistou spolupracovali celou dobu, dávno před první notou v partituře. Na samém začátku jsem netušil, že se z toho vyklubá moje největší zkušenost. Naučila mě spolknout skladatelské ego.

Syžet *Make No Noise* (znásilněná a mučená žena a popálený muž pronásledovaný pocity viny se pokoušejí restartovat své životy) je, abych tak řekl, typicky srnkovský, je to rozhodně pokračování linie inspiračních příběhů, které jsi prozradil k nejedné své koncertní skladbě. Proč tě přitahuje odvíjet svoji hudbu od těchto tragických věcí?

Ano, přitahují mě extrémní životní situace. Asi bych neřekl tragické, ale existenciální. Proč? To nevím. To není o vědění. Líp asi umím říct, co mě na nich přitahuje – že jsou singularitou, kde najednou vyplují „centrální otázky“: proč, pro co, pro koho, a jak... Když jsem v roce 2004 dával první německý rozhovor, řekl jsem, že umění je jen o lásce nebo o smrti. Dlouho jsem tehdy váhal, jestli to takhle vypálit. Vypálil, a taky za to dlouho sklízel. Že je to trapné, netrendy, rozervaně romantické, vyprázdněné, klišé. Ale myslím si to dodnes. Klidně budu netrendy... Asi bych už dnes neměl odvalu to takhle vystřelit, a přidal bych ještě svobodu. Pro mě žádné umění není o strukturách. Ty jsou pouze prostředkem, jak posluchače dovést do stavu, kdy začne přemýšlet jinak a jinudy a ty nepříjemné otázky si položí. Někoho k tomu přimějí sprejeři, někoho Star Wars, někoho Duchampův pisoár.

Odmítáš udělovat své hudbě zdání hodnoty tím, že bys hovořil o sofistikovanosti kompozičního procesu. Mluvit o cizí bolesti je lepší?

Naše evropské životy počátku 21. století jsou tak zajištěné a ploché. Postrádají vlastní vyrušení. Hledám ho jinde. Velké, katastrofální a i pastózně opatetizované syžety (*Magnitudo 9.0, Reading Lessons*) jsou z období tak do roku 2007, od té doby to ohmatávání přechází do víc privátní, subtilní a abstraktní roviny. Poprvé – i pro mě neočekávaně – v *Simple Space* z roku 2006 (vlastně z let 2004 až 2006, touhle sedminutovkou jsem se mořil jeden a půl roku, žila si sama vedle větších věcí). A pak v *Make No Noise*. Hlavní postava Hanna má za sebou nepředstavitelné věci, ale celá opera je až „potom“, o jejím návratu. O tom, jak se Hanna na jevišti „učí“ zpívat, aby nakonec zvládla artikulovat svůj druhý život novým klidným hlasem – takovým, jakým si zpíváme v koupelně nebo při vaření. Je i o mém vlastním učení se sdělovat něco jemnějšího.

Matt, Tom a já jsme jeli do Kodaně, do institutu několikanásobné kandidátky na Nobelovu cenu míru, neuvěřitelné dámy Inge Genefke, kde vracejí do života lidi, kteří prošli fyzickým mučením, tak jako Hanna. A Inge uspořádala privátní setkání se dvěma svými bývalými pacientkami. My se svými zajištěnými a plochými životy bez centrálních otázek před nimi seděli a poslouchali, jak byly schopné klidným hlasem vyprávět, čím si prošly. Jak se dostaly tam, kam potřebuje i Hanna. Máme my právo vůbec něco takového zpracovávat? Inge na to opáčila, že dokonce musíme, protože můžeme jedním večerem sdělit něco, co ona lékařskými metodami a vědeckou řečí někdy dělá roky. To byl závazek třetího druhu a povzbuzení, že taková témata relevantní je, když se vyvaruje povrchnosti a citového vydírání. Snažili jsme se udělat intimní příběh bez patosu. Inge je nakonec jednou z postav na jevišti. Přijela na premiéru, aby sama sebe z první řady viděla. Třáslý se nám kolena.

Tohle všechno bych bral, ale – a teď odbočím trochu od opery – kardinální otázkou pro mne zůstává, zda se tu nepřečunují možnosti hudby jako takové. Nemám celkem pochybnost u literatury, filmu apod., prostě u pojmových a zobrazujících uměleckých disciplín, že jsou schopny (a právy) se těmito „singularitami lidské existence“ zabírat. Ale hudba je toho v pravém slova smyslu schopna jen právě skrze tu literaturu (text nebo libreto, autorský komentář, název) okolo. To, že to Hanslick napsal už před sto padesáti lety, na tom nezmění



z opery Make No Noise (foto Wilfried Hösl)

ani ň. Dál už je to jen více či méně uvěřitelná sugesce, asociace, snaha o jakýsi symbolismus (hluboké klastry vs. vysoké smyčce a zvony jako povinná výbava „duchovních“ skladeb, například). Srdceryvný autorský komentář lze přilátat k téměř jakékoli skladbě a nedá se to nijak verifikovat, skepse velí považovat to za snahu autora opatřit skladbě alibi, které učiní eventuální estetické otazníky nerelevantními, ba téměř nevkusnými. O skladbě věnované obětem té či oné hrůzy se hůř říká, že je to nudná epigonská sračka. Nebylo by férovější si přiznat, že tím, že sis vybral hudbu a ne třeba psaní románů, jsou pro tebe určité typy výpovědi o světě nedostupné?

Miroslav Srnka (*1975)

je v současné době zřejmě nejuspěšnějším českým skladatelem v mezinárodním měřítku. Jeho skladby jsou objednávány a prováděny špičkovými interprety a ansámblly (např. Ensemble Intercontemporain, Klangforum Wien, Ensemble Modern, Quatuor Diotima, ensemble recherche a mnoho dalších) a objevují se na významných evropských festivalech. Vedle dalších ocenění je Srnka nositelem ceny pro mladé skladatele hudební nadace Ernsta von Siemens. K jeho posledním úspěchům patří uvedení celovečerní komorní opery *Make No Noise* v rámci festivalu Bavorské státní opery Mnichov či nastudování dětského „operního komiksu“ *Jakub Flügelbunt... und Magdalena Rotenband oder: Wie tief ein Vogel singen kann* v Semperově opeře v Drážďanech. Na letošní listopad je plánována premiéra Srnkova klavírního koncertu ve vídeňském Musikvereinu. Miroslav Srnka vystudoval muzikologii na Filosofické fakultě UK a kompozici na pražské AMU ve třídě Milana Slavického.

Jenže já souhlasím, že konkrétní pojmové výpovědi jsou hudbě nedostupné. Je potřeba oddělit doprovodné texty od těch singularit.

Ty doprovodné texty mluví o inspiraci instrumentální hudby. Neříkám jimi, že ta hudba o tom pak něco pojmového a konkrétního vypovídá. Přiznání inspirace může akorát konkretizovat posluchačovy asociace. Někomu stimuluje fantazii, někoho dráždí. A jsme zpět u Hiawathy a Novosvětské.

Dlouho jsem si lámal hlavu, jestli vůbec nějaké texty ke skladbám dodávat. Napsat komentář je dnes jakýsi kánon soudobé hudby. Dramaturgové chtějí originální texty, co usnadní poslech, přidají autorský punc, sofistikovaně dodají hodnotu a hloubku. Asi před půl rokem jsem se rozhodl, že už je psát nebudu. Z těch důvodů, které popisuješ. Abych nevydíral a abych si nebudoval alibi.

Dřív jsem si myslel, že k umění patří bezpodmínečná otevřenost a upřímnost. A že když něco bylo inspirací, tak se to má přiznat. Naivní blbec... V posledních letech se přikláním na kunderovskou stranu, že je to celé čistší bez komentáře. A pro mě pohodlnější.

Ty singularity, které otevírají jiný prostor a provokují tázání, to je něco úplně jiného. O tom existují tuny popsaného papíru všemožnými estetickými teoriemi. Každý tomu říká jinak, nikdo to nezvládne pojmenovat univerzálně, ale všichni společně tuší, o co jde. Umí tam dovést stejně dobře Brahmsova První jako Wagnerův Liebestod. Stejně Ligetiho Klavírní koncert jako Griseyho Quatre chants. Stejně dobře hudba jako básnička, román nebo film. Je jedno, jestli pojmově nebo nepojmově. Ani literatura nebo film žádné „centrální otázky“ přímo nevyslovují. Rafinovaně je obalí a doveďou tě do stavu si je položit. A o to jde: o ten stav. Hudba do něj transportuje svými prostředky, kterým pro sebe říkám proud energie (ostatně to fyzikálně proud energie vlastně

je...). Umí tam dovést plný sál lidí simultánně. Je zábavné sedět při koncertě v Rudolfinu na empoře a vidět na posluchače. Jasně se pozná na jejich pohledu, kdo se transportoval. Neurovědci v posledních letech při zkoumání mozku prý zjistili, že jazyk a hudba stimulují podobné oblasti v mozku. Možná, že ta pojmovost tedy není vůbec podstatná. Jsem zvědav, co neurovědci dál zjistí a jaký kus estetiky si pro sebe ukradnou. Takový Hanslick s tomografem.

Prosil bych tedy specifikovat fundamentální rozdíl mezi skladatelem a výrobcem pervitinu.

Skládání je legální... Jinak toho mají hudba a drogy asi překvapivě dost společného. Hudba prý umí vyvolat tzv. „chills“, příjemné vzruchy vyvolávající nával krve do mozkových oblastí, na které má vliv i dopamin při konzumaci návykových látek. Ale to bychom si měli už pomalu nějakého neurovědce přizvat...

Ono „otevření do jiného prostoru“ je určitě jednou ze schopností umění. To ale mluvíš o hudbě spíš z pozice toho, kdo poslouchá (například) dílo někoho jiného. Vlastními artefakty se člověk většinou nedojímá, nebo je to na pováženou. Co tvé skládání přináší přímo tobě? Odhlédnuto od vnějšího potvrzení, které má jistě svou cenu, co je pro tebe zdrojem uspokojení z tvé vlastní hudby?

Svoje vlastní artefakty mimo koncerty neposlouchám. Připadá mi to narcistní.

Ano, skládání přináší mi vnější potvrzení a od minulého roku i jediné živobyť. Je to moje vášeň, je to návykové. Po dvojčáře přichází uspokojení, tak jako u každého po dopsání diplomové práce. Společné „chills“ při práci a zkoušení se skvělymi muzikanty taky stojí za to. Největší uspokojení je ale pocit, když člověk začne při psaní opravdu poslouchat, o co si hudba a materiál říkají. Cítí se pak jen jako filtr. Když je doopravdy poslušný, je výsledek nejlepší. Někdy úplně odlišný od toho, co si „skladatel“ původně naplánoval.

□