

Světlo v době televizního temna

*Motto: Žijeme v době televizního temna – jsme zahlceni zprávami, ale informací se nám nedostává.
(We live in tv-darkened times – over-newsed and – under-informed.)*

John Cage

Málokterý ze současných skladatelů udělal pro svoje kolegy více než **Ernstalbrecht Stiebler**. Přes čtvrt století (1969-1995) byl hudebním redaktorem Hessenského rozhlasu a v této funkci se zasloužil o mimořádnou podporu soudobé hudby. Je fakt, že rozhlasové stanice v Německu hrají poměrně důležitou kulturní roli: objednávají nové skladby a pořádají festivaly, vytvářejí obecné povědomí o hudebních hodnotách a také vydávají nahrávky. Ernstalbrecht Stiebler patřil k nejagilnějším redaktorům právě v tomto směru. Vedl pravidelný pořad „Studio nové hudby“ (Studio neuer Musik), podílel se na produkci mnoha CD vydaných Hessenským rozhlasem a také labelem Hat Hut (zejména nahrávky skladeb „The New York School“ - John Cage, Morton Feldman a Christian Wolff). V sedmdesátých letech organizoval a podílel se na provedení i nahrávkách velkých projektů Dietera Schnebela *Choralvorspiele* a *Maulwerke*. V roce 1989 založil a řídil koncertní cyklus „Fórum nové hudby“ (Forum Neue Musik). Jako rozhlasový producent získal dvakrát Prix Italia (za *Piece for Peace* od Alvina Currana a za operu *Die Blinden* od Waltera Zimmermanna). Napsal nespočet textů a komentářů k nahrávkám soudobých autorů. Všechna ta práce, kterou věnoval propagaci tvorby jiných, poněkud zastínila skutečnost, že on sám je pozoruhodným a vysoce osobitým skladatelem, který vždy stál mimo dobový mainstream.

Ernstalbrecht Stiebler se narodil roku 1934 v Berlíně. Studoval hru na klavír a kompozici na Musikhochschule v Hamburku. Důležitým podnětem byly pro něj Darmstadtské prázdninové kurzy (Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik), kterých se účastnil v letech 1958-1961. V roce 1959 zde absolvoval kurz u Karlheinz Stockhausena. Ovšem Stieblerova vlastní tvorba se brzy odklonila od těchto vzorů. V bouřlivé atmosféře přelomu padesátých a šedesátých let, kdy šlo především o obohacování výraziva a hledání nových zvukových prostředků, kdy se skladatelé předstihovali v komplikovaných strukturách a množství použitých zvuků, Ernstalbrecht Stiebler pociťuje potřebu opačnou – chce tvořit hudbu založenou na střídmosti a oproštěnosti, hudbu bez velkých vnějších efektů, která proniká do jádra zvuku. Na přelomu let 1962 a 1963 vzniká smyčcové trio nazvané *Extensions I*. Tato skladba je počátkem Stieblerovy osobité cesty. Je zde jen málo tónů, žádné tehdy obvyklé permutace, zato repetitivnost a pohyb k větší a větší redukci hudebního materiálu. Skladba je založena na extenzi, roztažení časových ploch věnovaných jednotlivým intervalům. Pozoruhodné je, že tuto hudbu píše obklopen snahami o co největší pestrost a příkré kontrasty, strukturální komplexnost a rozšiřování hudebních hranic. Byla to vlastně jeho reakce na dobovou estetiku, na její snahy o „dobývání nových území“. Stiebler však cítil, že právě zde vstoupil na zcela neznámou půdu. Proti rozbíjení tradičních hudebních kategorií postavil snahu o novou, elementární kontinuitu – k obohacení hudebního výrazu se dobral zvukovou askezí.

V tomto přístupu byl Stiebler na evropské půdě poměrně osamělý a bezpochyby patřil k nejradiálnějším. O pokusech Giacinta Scelsiho nebylo tehdy v Německu prakticky nic známo, ostatně ten byl v Itálii dlouho považován za zcela skurilní figurku; a americká „minimal music“ byla v té době v plenkách. Jako skladatel byl Ernstalbrecht Stiebler skutečný outsider, který se nevezl v žádném z tehdejších stylových „vlaků“.

Jeho snahy o „zadržení“ zvuku jej dovedly k proměně vnímání hudebního kontrastu a změny. Tón jakoby „položený pod mikroskop“ se stává něčím více než pouhou „cihlou“ v hudební stavbě. Dochází ke změně „hudební perspektivy“ – redukce materiálu vede k obohacení sluchové a hudební zkušenosti.

Ve svém osobitém kompozičním přístupu vycházel z kritiky tehdejší „Neue Musik“. Nebyla to kritika ve smyslu odsouzení z konzervativních pozic, které kritizovaly *Novou hudbu* pro opuštění klasického ideálu a zavedení hlukových materiálů, rozpad tradičních forem a extrémní výrazové polohy. Stieblerův pohled na *Novou hudbu* je střízlivý: pod povrchem nebývalých zvukových úkazů experimentálních skladeb či improvizčních projevů rozeznává úsilí o znovuoživení evokačních magických funkcí, které byly během staletí z evropské klasické hudby vypuzeny. Výnosem papeže Řehoře Velikého, který zakázal při bohoslužbách spontánní hudební projevy začíná dlouhý proces „domestikace“ hudebních energií, který vede přes lokajské uspokojování hedonismu aristokratů až k měšťáckému konzumu, který chápe hudbu jako pouhý doplněk znaků společenského statutu. Zakladatelé moderní hudby pak chtěli – byť nejspíše na úrovni velmi nevědomé – tuto ztracenou sílu znovu najít. Luigi Russolo se snažil svými *intonarumori* („hlukostrojí“) vrátit hudbu do stavu jejího magického působení pomocí vysoce komplexního zvuku. Vždyť jsou to právě různé hluky, chřestění, bubnování a skřeky, kterými se šamani dostávají do tranzu a tím do spojení s nevědomými vrstvami psychiky. Nakonec soudobá hudba nemá svoje stabilizované místo v tomto sekularizovaném světě a žije víceméně na festivalech, což jsou jakési zdegenerované výroční rituály – podobně jako nákup v supermarketu představuje zdegenerovaný lov.

Z určitého hlediska žijeme stále v džungli: jen namísto krvežíznivých a nenasytných šelem jsou tu mezinárodní korporace, státní instituce, dopravní nehody atd. - nebezpečí číhá kdekoliv na každém kroku. Podle Stieblera pak novodobí „šamani“-skladatelé produkují elektronické šумы a rozmanité pazvuky ve snaze oslovit archaické složky osobnosti posluchačů pomocí „hrůzostrašných“ hudebních projevů – tajemno a děs patří odjakživa k sobě. Tyto hudební rituály – pokud se nezvrhnou v (tak časté!) pouhé vnějškové napodobování bez hlubšího účinku – mohou mít významnou očištnou funkci pro společnost, která je tak zoufale psychicky znečištěná jako ta naše.

Mýtus o faunu Panovi, kterému nymfa Syrinx unikla v podobě rákosu, ale znovu ožívá ve zvuku jím vyrobené flétny, je Stieblerovi symbolem lidského pojetí hudby. Tón představuje zvláštní kvalitu v nekonečném světě zvuků a seřazení tónů do stupnice (jakékoliv) otevírá *hudební prostor*, v němž vznikají intervaly a realizují se vzájemné tonální vztahy.

Tento „hudební prostor“ je však virtuální skutečností ve fantazii každého posluchače. Stiebler rád připomíná poznámku z Kafkova *Deníku*: „Každý člověk nosí v sobě místnost. To se dá ověřit i sluchem“ (Jeder Mensch trägt ein Zimmer in sich. Das kann man sogar durch das Gehör nachprüfen.) Vnitřní prostor, v němž existuje slyšená hudba, je ovšem proměnlivý a přesahuje do akustického prostoru v němž hudba zní. (Na to nás upozorňuje Cageova skladba *4'33"*.) Otázkou je však *co* do tohoto prostoru vstoupí.

Současnému skladateli se nabízí nebývalý výběr zvukových prostředků, větší než kdykoliv v historii. Padla starodávná kompoziční tabu, zdá se že všechno je možné. (Ve skutečnosti všechno bylo možné vždycky – jen ono „všechno“ znamenalo vždy něco jiného.) Skutečně *všechno* ale i při nejlepší vůli použít nelze. Pro Ernstalbrechta Stieblera byla vždy zcela zásadní otázka výběru. Bohatství možností chápe jako výhodu značně iluzorní – podobně jako život v nadbytku zakrývá duchovní chudobu a duševní ubohost. Pro jeho tvorbu je důležitá koncentrace na zúžené pole – žádné bezbřehé varianty ani nekonečné omílání minimalistickéhoustru. Redukcionistické komponování pro něj začíná tam, kde minimalismus končí ...

O redukci prostředků šlo vlastně vždy – mluví o ní Igor Stravinskij, Schönbergova „kompoziční metoda s dvanácti navzájem k sobě vztaženými tóny“ sloužila stejnému cíli. Webernova redukce dvanáctitónové řady na malé, tří- a čtyřtónové skupiny je dalším pokračováním a jeho emancipace pauzy dává vyniknout jednotlivému tónu. Cageova sebekázeň, s jakou přijímá rozhodnutí náhody, v něčem dokonce předčí Schönbergovu disciplínu.

Ale v dalším vývoji dochází k ještě výraznějšímu zjednodušení: Steve Reich ve svých raných skladbách redukuje průběh skladby na jediný postupný proces a La Monte Young setrvává v *Composition 1960 No. 7* na neměnném zvuku čisté kvinty. Při takovýchto krajně redukovaných skladbách dochází k podstatné proměně sluchové zkušenosti. Nové informace je tu dosaženo právě posílením redundance, onoho nadbytečného opakování, kterému se dřívější skladatelé snažili vyhybat jako čert kříži! Ke slovu tu přichází i zvuk prostoru – nejen akustického, ale i mentálního a emocionálního. Hudební elementy, pokládané dříve za bezvýznamný detail v rámci celku, vystupují do popředí a dostávají nový význam.

Ve skladbách Ernsta Brechta Stieblera jde právě o toto znovuobjevení prostoty.

Základem jeho kompoziční techniky je řádek partitury jako základní stavební jednotka. Každý další řádek pak přináší nepatrnou proměnu daného materiálu. Stírá se tak rozdíl mezi starým a novým, hudba dlí *mezi* těmito pojmy. Stieblerovy na pomalosti (a tedy na zvýšené pozornosti ke všem podrobnostem) založené skladby vystihují (mimo jiné) jeden důležitý aspekt života: pozvolnou proměnu, již si běžně nejsme příliš vědomi – jsme ještě to, co jsme byli před chvílí? Při poslechu Stieblerovy hudby se stáváme součástí skladby a ona součástí nás. Nezahluje nás „zprávami“. Prožívá s námi naše plynutí času a my je prožíváme s ní. Nesnaží se nás pobavit, uchvátit, něčím se „předvést“ – to vše jsou nakonec jenom kličky, jakými se uniká z přímého mezilidského kontaktu. Stieblerova hudba sdílí s námi náš dech, naše pozvolné stárnutí.

Setkání s ní je vzácné, musí se vyhledávat. Na velkých festivalech moc nezdolala, na to je příliš intimní - a mezi tuctové „šamany“ Ernsta Brechta Stiebler rozhodně nepatří.

Přiznám se, že za léta, kdy jsem s touto hudbou přišel poprvé do kontaktu (bylo to na privátně vydané antologii, kterou se Eberhard Blum loučil s profesionální dráhou flétnisty – a byl to právě on, kdo mě na Stieblera upozornil!) mám jeho skladby čím dál raději. Představují pro mne světlo v době televizního temna. Přinášejí onu lidskou kvalitu, která se snad zjevila poprvé v tónech Panovy píšťaly, ale pak byla na dlouhou dobu překryta nánosy kulturního balastu, který zákonitě vzniká v procesu *ars imitatio artis*. Stieblerova velikost spočívá v odmítnutí veškerých pokusů, které na umělce všude číhají a kterým tolik skladatelů propadá. Zřeknutím se vnějškovosti a soustředěním na cosi hluboce základního získává Stieblerova hudba zvláštní „terapeutickou“ kvalitu. Zatímco většina soudobé hudby podává nejspíše diagnózu autora a jeho společenských podmínek, u Stieblera dochází pomocí zvukové askeze k proměně hudební funkce. Tyto skladby poskytují posluchači jaksi větší prostor pro fantazii, umožňují mu ponořit se do zvuku, který je zdánlivě hladký jako zrcadlo vodní plochy. Jsme-li schopni přijmout jejich „chudobu“ a „neměnnost“, budeme překvapeni zjištěním, kolik se tu toho děje! V orchestrální skladbě *Unisono diviso* (1999) dojde k velkým a dramatickým událostem, přestože vychází z jediného tónu – exponovaného v různých nástrojových kombinacích, oktávových polohách a mikrointervalových alteracích. U *Extensions III* (1979) se zase nechce věřit, že tu hrají jen tři nástroje: zdánlivě nehybná a téměř prázdná plocha se po čase vyjeví jako plná života.

Nakonec snad Stieblerovu tvorbu nejuvstíženěji popisují jeho vlastní slova, která použil o Mortonovi Feldmanovi: *Nejde tu o žádné zvukové opojení ani o žádný šok, ale o koncentraci na ono místo mezi „uvnitř“ a „vně“, kde se kontury rozplývají. Rozplývají se ne snad pro nepřesnost, právě naopak: díky preciznosti jeho reduktivní techniky, při které se – jako pod mikroskopem – linie stávají plochami a body poli. Poli plnými napětí!*

