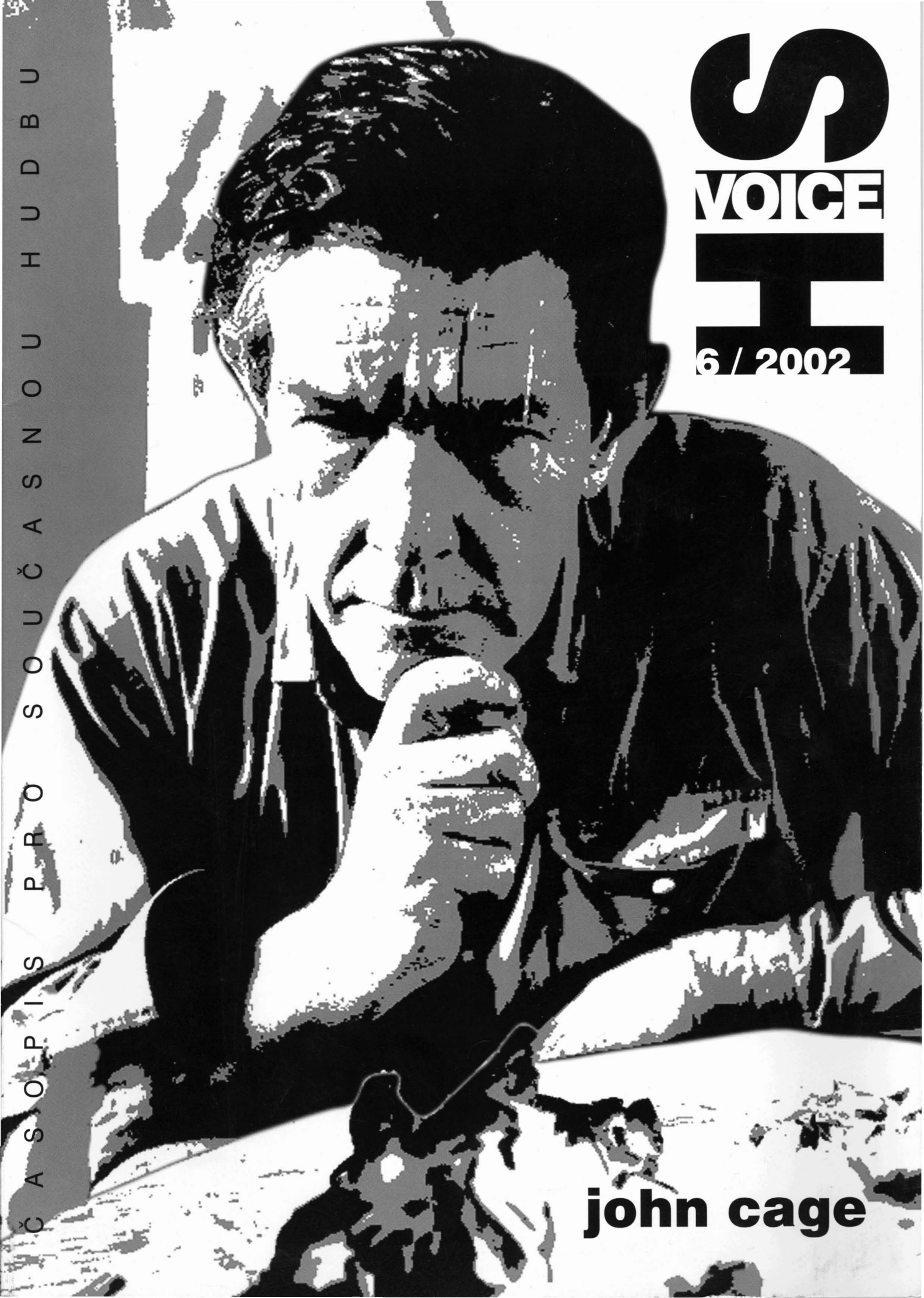
VOICE

6 / 2002

ČASOPIS PRO SOUČASNOU HUDBU



john cage

Milí čtenáři,

toto číslo je zvláštní hned z několika důvodů. Začněme tím nápadnějším: s časopisem dostáváte také CD, na němž najdete výběr z toho, o čem jste si u nás za uplynulé dva roky přečetli. Snažili jsme se zařadit na něj i věci, které jinde nenajdete a doufáme, že ve vás vzbudíme zájem o další tvorbu uvedených umělců.

Toto číslo je věnováno Johnu Cageovi, skladateli a „hudebnímu mysliteli", který ovlivnil snad vše, co se v hudbě (nebo alespoň v té eperimentálnější části hudebního spektra) posledních desetiletí odehrálo. Letos uplynulo deset let od jeho smrti a devadesát let od narození.

Nabízíme dva zaajímavé pohledy na Cage: jeden pináší jeho dlouholetý spolupracovník a interpret Petr Kotík, druhý Jaroslav Šťastný, skladatel, který má ke Cageovi svým uvažováním o hudbě blízko. Naopak pohled Johna Cage na svět vám přiblíží ukázka z jeho deníku (který pro porovnání přinášíme dvojjazyčně a v původní grafické úpravě) a jeho poznámky o filozofovi H. D. Thoreauovi.

Jubilantkou - dosud žijící - je také skladatelka Pauline Oliveros a desetileté výročí oslavilo i pozoruhodné seskupení Zapomenutý orchestr země snivců. O tom i o jiném si v tomto čísle můžete přečíst.

Náš časopis sice uzavírá teprve druhý rok své existence, ale již dnes si můžeme plánovat budoucnost, přinejmenším první číslo příštího ročníku, s nímž se na vás budeme těšit.

Příjemné čtení Vám přeje

Matěj Kratochvíl

obsah

Pupeční šňůra Petra Kotíka (Tereza Havelková)
rozhovor 2

John Cage / Deník:
Jak napravit svět (Tím jen všechno zhoršíš)
(přeložil Radek Tejkal) 5

S Johnem... (Laura Kuhn / přeložil Radek Tejkal)
vzpomínka 8

O Johnu Cageovi (Jaroslav Šťastný) 9

John Cage o H. D. Thoreauovi
(přeložil Radek Tejkal) 12

7hz – Sound is very strong (Petr Ferenc)
reportáž 14

Chrom-vanad universal a nebeské varhany (Pavel Klusák)
Orloj snivců Jaroslava Kořána 16

Zhluboka poslouchat (Matěj Kratochvíl)
Zvuky a myšlenky Pauline Oliveros 17

Kunuk – Eskymácké poselství (Markéta Dvořáková)
rozhovor 19

Ze všech stran
glosář: reedice 2002 21

recenze CD 22

HIS VOICE 6/2002,
ČASOPIS PRO SOUČASNOU HUDBU

Vydavatel:
Hudební informační středisko o.p.s.

Redakce:
Tereza Havelková
(šéfredaktorka),
Matěj Kratochvíl,
Ivo Medek,
Petr Ferenc
(redaktoři)

PR: Jan Vávra

Fotografie v tomto čísle:
Karel Šuster (s. 14)
Markéta Dvořáková (s. 19)
archiv Jaroslava Kořána (s. 16)
archiv HIS

Grafická úprava:
Martina Kacetlová

Ofsetové lithografie:
IDEA F

Tisk:
OTTOVA TISKÁRNA

Adresa redakce:
Besední 3,
118 00 Praha 1,
tel.: 02/57 31 24 22,
fax: 02/57 31 74 24,
e-mail: his@vol.cz
http://www.musica.cz/hisvoice

Předplatné šesti čísel včetně poštovného: 200 Kč,
studenti a důchodci: 100 Kč.

Cena jednoho výtisku: 30 Kč.

ISSN: 1213-2438

Časopis vychází s podporou
Ministerstva kultury ČR,
a **Nadace Český hudební fond**

Prodejní místa:
Praha: Divadlo Archa (pokladna), Na Poříčí 26, Praha 1 / Unijazz, Jindřišská 5, Praha 1 / Knihkupectví Prospero, Divadelní ústav, Celetná 17, Praha 1 / Volvox Globator, Opatovická 26, Praha 1 / **Brno:** Knihkupectví Barvič-Novotný, Česká 13, Brno / Indies, Kobližná 2, Brno / KIC (Kulturní a informační centrum města Brna), Radnická 12, Brno

HIS VOICE

6 / 2002

V pupeční šňůra

PETRA KOTÍKA

TEREZA HAVELKOVÁ

Kdybych chtěla být kousavá, řekla bych, že má Petr Kotík na Johna Cage patent. Nicméně je pravda, že je – jak sám upozorňuje – druhým nejstarším žijícím Cageovým spolupracovníkem. Interpretaci Cage se soustavně věnuje od 60. let a se skladatelem byl po celou dobu v osobním kontaktu. Ať už tedy s jeho – často velmi příkře formulovanými – názory souhlasíme nebo ne, k interpretaci Johna Cage má jistě co říct.

■ **Kdy jste se s Cagem poprvé setkal?**

To bylo ve Vídni, v roce 1964, během prvního roku mého studia na vídeňské akademii. Studoval jsem kompozici a flétnu a jedním z mých profesorů byl Fridrich Cerha, který mi jednoho krásného jarního dne zavolal a řekl mi, že přijede Cage, jestli bych s ním nechtěl hrát. Cage jsem do té doby znal jen z několika málo textů které jsem četl. A také jsem slyšel nahrávky z koncertu v Town Hall (ke 25. výročí Cagovy skladatelské práce). Moc jsem ale o té hudbě nevěděl a nikdy jsem neviděl noty. Takto připraven jsem se dostavil na zkoušku koncertu – hráli jsme Atlas Eclipticalis ve tříhodinové verzi, pouze party pro perkuse. Tato skladba se pro mě stala téměř osudovou, protože jsem ji nepřestal provádět dodnes a s ní jsme také v New Yorku v roce 1992 začali Orchestr S.E.M. Později jsem si uvědomil, že celý večer byl vlastně legendární. Bylo to vystoupení Merce Cunninghama a jeho taneční skupiny s programem, který nesl název Event Nr. 1. Když jsem pak v roce 1969 přijel do New Yorku, Cage mě vzal ke Cunninghamovi do studia a tam ležely krabice se starými programy. Jeden z nich ohlašoval provedení Event Nr. 85. A já jsem se zúčastnil provedení toho prvního!

V Cunninghamově studiu taky mimochodem visel plakát jejich pražského koncertu, na který byli nesmírně hrdí, protože Pragokoncert, který vůbec netušil, co to vlastně do Prahy přijíždí, vyvěsil po celém městě plakáty, na kterých stálo: Merce Cunningham Dance Company, John Cage, David Tudor, Musica Viva Pragensis, Robert Rauchenberg, a pod tím „West Side Story styl tance". Do Fučíkárny přišlo tenkrát asi 3 000 lidí.

■ **Takže jste se pak setkali ještě v Praze...**

Ano, po jarním vídeňském koncertě přišla Praha v září téhož roku – to už jsem zorganizoval, aby se zapojil taky soubor Musica Viva Pragensis. Hráli jsme mimo jiné Cageův Koncert pro klavír a orchestr s Davidem Tudorem u klavíru, v už zmíněné Fučíkárně. K tomu se váže taková historka. Stejně jako ve Vídni Cerhu mě v Praze Cage požádal, abych sehnal nějaké hudeb-

níky – bez jakýchkoliv specifik. Přivedl jsem dobrovolníky ze souboru, přišli jsme na zkoušku a čekali jsme – hodinu, dvě hodiny, muzikanti už byli nervózní. A pak přišel Cage, viděl dva trombonisty a povídá: je mi líto, ale potřebuju jenom jeden trombon. Šel jsem těm trombonistům říct, že jeden musí domů, a strhla se bitka. Musím podotknout, že tenkrát vůbec nešlo o peníze, chtěli si prostě zahrát. Tak jdu zpátky za Cagem, zeptat se, jestli by s tím nešlo něco udělat, a on, že to není žádný problém, ať mu přinesu ten trombónový part. Vzal ho, roztrhl ho na dvě půlky a povídá, ať tam přepíšu časy, zdvojnásobím je, že tím pádem můžou hrát oba trombóny, každý jinou půlku trombónového partu. To mě v devadesátých letech přivedlo na myšlenku rozšířit v Koncertu pro klavír orchestr na dvojnásobek, takže jsme vlastně měli dva orchestry – celkem 26 lidí místo 13, což samozřejmě znělo daleko líp. Cage to napsal pro 13 lidí jenom proto, že ho ve snu nenapadlo, že by někdy mohl mít prostředky na to najmout víc než 13 lidí...

■ **Vypráví se, že vám John Cage pomohl ve Spojených státech k zelené kartě...**

Je naivní se domnívat, že by pro imigrační úředníky John Cage něco znamenal. Ono vlastně taky nešlo o zelenou kartu, ale o přistěhovalecký status. Bylo mi protivné žádat o politický azyl, protože i když jsem měl v Československu dost problémů, rozhodně jsem nebyl politický běženec, mé důvody byly pracovní. Tak jsem ty formuláře vyplnil jako kdybych byl Angličan, Francouz, Ital nebo Švéd. A napsal jsem tam, že jsem hudebník. Moje žádost byla zamítnuta, protože hudebník pro imigrační úředníky není profese. Když jsem se na imigrační úřad šel zeptat, co teď, tak mi řekli, že mám právo zažádat v kategorii pro výjimečné osoby – úředník chvíli vzpomínal, a pak z něj vypadlo, že třeba jako zpěvák Chevalier. Bylo mi jasné, že to nemůžu dostat. Nicméně jsem v té kategorii požádal, a protože jsem potřeboval doporučení, napsal mi ho mimo jiné i John Cage. Nakonec mi to dali. Proč, to opravdu nevím. Ale pochybuju, že by to bylo jenom kvůli Cageovi.

■ **Pojďme se posunout k interpretaci Cageovy hudby. Cageovy partitury jsou natolik otevřené, že se zdá, že nabízejí široké pole pro interpretaci. Myslíte si, že to je pravda?**

To je naprostý omyl. Nějaké pole pro interpretaci tam je, ale to je v každé hudbě, to dělá z hudby živé médium. V tom se Cageova hudba nijak neliší...

■ **Dobře, řekněme, že mohou být naplňovány různým konkrétním hudebním obsahem...**

Největší nedorozumění vyplývají z uvažování o historických dílech, jako kdyby se jednalo o něco současného. Když chcete uvažovat o Cageovi a jeho díle z 50. a 60. let, musíte si uvědomit, co to bylo za léta a za jakých okolností Cage tehdy pracoval. Nikdo z těch dnes známých skladatelů – Cage, Feldman, Brown, Wolff, a s nimi Tudor – neočekával úspěch nebo zájem široké hudební veřejnosti. U Cage se tento přístup projevoval tak, že mezi lety 1952 a 1970 všechno v podstatě komponoval buď přímo pro Tudora, nebo měl při tom Tudora na mysli. Tehdy to prakticky nikdo jiný nehrál a Cage ani neočekával, že by se tato situace mohla změnit. Tudor a Cage byli jako dvojčata, prakticky se od sebe nehnuli. Když se v roce 1970 Tudor rozhodl, že už s Cagem tímto způsobem nebude dál spolupracovat, byl to pro Cage šok. Když se mi o tom tehdy zmínil, řekl, že teď všechno bude muset psát jinak, že to bude muset být daleko technicky snazší, aby to mohl hrát sám.

■ **Víte, proč to Tudor udělal?**

To by bylo na samostatný rozhovor. V krátkosti se dá se říct, že Tudor začal pracovat nezávisle, jako skladatel a hlavně jako tvůrce „live electronic music", a uvědomil si, že už v tak úzké spolupráci nemůže dál pokračovat, protože mu to zabírá moc času. David Tudor byl velmi svérázná osobnost, velmi americky svérázná osobnost, takového toho pionýrského typu – na všechno si přijít sám, všechno si sám udělat, sám vykoumat. Byl známý tím, že ačkoli pro něj v padesátých letech komponovali prakticky všichni – Boulez, Stockhausen, Pousseur, Brown, Bussotti ad. – nikdy jim nepovolil, aby se zúčastnili nastudování svých skladeb. Byli vždy postaveni před hotovou věc, až při provedení. A byli nadšení, i když z toho Tudor třeba udělal něco, co vůbec neočekávali...

■ **Měl John Cage přesnou představu o tom, jak by interpretace jeho děl měla vypadat? Myslíte, že je některý přístup k interpretaci Cage více legitimní než jiný?**

V hudbě existují dva aspekty interpretace: první je notový záznam a druhý, naprosto stejně významný, je interpretační tradice, něco, čemu říkáme styl, co vede přímo ke skladateli. Teprve když se tato tradice přeruší, zmizí z povědomí, zjistíme, jak je notový záznam nedokonalý a neúplný. To nejdůležitější, to co z partitury dělá hudební dílo, nenajdeme v žádném notovém zápisu. Platí to pro Chopina, Čajkovského, Wagnera, ... Dneska to máme jednodušší, protože existují nahrávky. Ale například způsob, jak se hraje Beethoven, jde přímo k tomu, jak to hrál on sám. Od něj to okoukali jeho žáci a ti to učili další, a i když se to neustále proměňuje, je tam pořád ta pupeční šňůra, která vede přímo ke skladateli. Proto máme problém s barokní hudbou, která se přestala na nějakých sto let hrát...

A jak hrát Cage? Ten samotný nápad, že si koupíte noty, nic o tom nevíte a myslíte si, že se z těch not a pokynů dá všechno vyčíst je asi tak nesmyslný, jako kdybyste se chtěla naučit hrát na flétnu korespondenčním kurzem, po e-mailu. Tak se hudba nedělá. Když chcete hrát Cage dobře, musíte samozřejmě respektovat partituru, ale ta vám neřekne všechno. Cage nepsal do pokynů věci, které jemu a Tudorovi byly naprosto jasné.

■ **Můžete uvést příklad toho, co jim třeba bylo jasné?**

To je v každé partituře jiné. My jsme například dělali Variations IV, myslím že to bylo v roce 1990, a Ben Neill který se mnou tenkrát pracoval, měl spoustu nápadů, jak na to. Variations IV je vlastně takové napůl divadlo a napůl hudba, noty tam žádné nejsou, jen instrukce. Mě se Benovy nápady

moc nezdály, tak jsem zavolal Cage a on nás pozval k sobě, abychom se na to podívali. Myslel jsem, že to bude trvat pár minut, ale nakonec jsme tam byli dvě hodiny. Ukázalo se, že je to všechno naprosto exaktně myšlené, a pokaždé když Ben namítal, že v instrukcích stojí „taky něco jiného", Cage mu říkal: „Na to neberte žádný ohled, to je ‚third level', vyšší třída, a tam vy ještě nejste." Všechny ty různé možnosti byly myšleny pro Tudora, který hrál Cage celý život. Když něco děláte dvacet, třicet let pod správným vedením, tak můžete dostat svobodu a stejně se „strefíte". Ale když to děláte poprvé, tak se na takové „svobody" neohlížejte. Rachmaninov byl znám tím, že když hrál své klavírní koncerty, tak tam občas něco zaimprovizoval. Ale nějaký učitel z hudební školy si to nemůže dovolit. Je to trochu jako v Zen-buddhismu, kde se zkušený mnich trefí do terče, i když je úplná tma... ale když začínáte, tak si musíte rozsvítit a vzít si brýle.

■ **Takže zpět ke Cageově představě o tom, jak by to mělo vypadat...**

Žijeme v kultuře, která je postavená na osvícenské iluzi, že lidi vědí, co chtějí. Nikdo si netroufne říct, že neví, co chce, aby se neznemožnil. A Cage byl v padesátých letech jeden z prvních, který upozorňoval na to, že nic nechce. Věci organicky vycházejí jedna z druhé. Existuje hloupý názor, který lze slyšet od profesorů na všech univerzitách, že skladatel komponuje hudbu, kterou vnitřně slyší, a že to je vyjádření toho, co chce. Kdyby to tak bylo, tak by Beethoven nemusel Fidelia dvakrát předělávat. A Mahler korigoval svoje partitury skoro pořád – vlastně dodnes nejsou dodělané, jsou „hotové", jen protože umřel. Znamená to, že byl špatný skladatel, protože přesně nevěděl, co chce?

■ **Jak to tedy bylo s Cagem? Prostě našel ideální médium v Tudorovi?**

Ano, měl naprostou důvěru v to, co z toho Tudor udělá, a ten z toho vždycky udělal to, co to mělo být. Někdy se stane, že lidi mezi sebou mají duševní spojení, že se doplňují. Jejich spojení bylo perfektní a Cage záměrně nechával některé věci otevřené.

Co se však dneska ukazuje jako problém – a možná to Cageovo dílo zničí tak, že nebude možné ho vzkřísit – to jsou některá Cageova společensko-ideologická přesvědčení. I když fungovala dobře co se týče umělecké strategie, byla škodlivá s ohledem na praktické situace, především interpretaci. Jedním ze základních kamenů Cageova myšlení bylo zavrhnutí hodnotového soudu. Prostě se odstřihl od posuzování věcí, a to naprosto konsekventně. Takže i když někdo jeho hudbu příšerným způsobem „voral", tak nevstal a nezačal na něj řvát, co si to dovoluje, ale prostě seděl a nic neřekl, a pak odešel. Problém je, že se tento jeho postoj často chápe jako souhlas s tím, co se dělo. Jde to tak daleko, že jsou hudebníci, které Cage naprosto nesnášel, a kteří si o sobě myslí, že je měl strašně rád.

■ **Takže provedení nikdy nekomentoval.**

Ne.

■ **Když jste se ho ale předtím zeptali, tak vám poradil...**

Pokud měl člověk iniciativu, tak byl velmi ochotný pomoct.

■ **Přece jenom tedy měl nějakou představu...**

Byl to proces.

Nedávno jsem si zase znovu uvědomil, že něco, co nás spojuje – mě, Luciera, Wolffa, i Cage, i když je hudba každého z nás tak strašně jiná – je ten vzrušující moment, kdy člověk uvede nějaký proces do pohybu způsobem, že jako výsledek tento proces vyprodukuje něco, co člověk nepředvídal. Dialog mezi záměrem, strategií, se kterou člověk pracuje, a akceptace určitých nepředvídaných výsledků.

Co nás spojuje, je zajímavá otázka. Každá doba má společné jmenovatele, podle kterých se pozná, že to je baroko, romantismus, renesance... A my děláme, podle tradičních kritérií, velmi různé věci, které jako by neměly souvislost. Ale to není pravda. S odstupem času se určitě ukáže, že naše práce není tak různorodá, najde se společný jmenovatel. Jsou určité věci, které visí ve vzduchu a na které přijde spousta lidí nezávisle, které jsou výrazem své doby. Třeba fakt, že se Duchampovo Velké sklo rozbilo, protože ho vezli z Brooklynského muzea, kde bylo vystavené, do Connecticutu a hodili ho na nákladák bez jakékoli ochrany. Duchamp ho dal znovu dohromady – lepil ho asi dva roky – a potom řekl: „Já jsem si na ty praskliny zvykl a začínám je mít rád." Mluví o touze po preciznosti, ale zároveň akceptování náhodných elementů. To byla dvacátá léta. Ale tendence akceptovat náhodné elementy se objevují celé dvacáté století.

■ **Myslíte si, že dnešní interpreti musí být schopní tenhle dobový pocit vnímat, aby Cage mohli „správně" interpretovat? Co když nemají onu „pupeční šňůru"?**

Oni ji musejí mít. Jsou tu lidé, kteří s Cagem pracovali, a s těmi to pokračuje dál.

■ **Co ti, co s Cagem nepracovali? Mají vůbec šanci najít přístup ke Cageově hudbě?**

Možné to snad je, ale je to nepravděpodobné. Jsou nahrávky, lze si spoustu věcí přečíst...

■ **Správná interpretace by tedy měla respektovat interpretační tradici...**

Existuje jen jedna správná interpretace. A v rámci té je spousta variací, samozřejmě. Ale věci dávají smysl jen zevnitř. Interpretace někoho, kdo k tomu přistupuje zvenku, je naprosto bezpředmětná. Je to jako kdybych komentoval fotbal, I když o něm nic nevím. Každý fanoušek by se mi vysmál.

■ **Je možné onu správnou interpretaci nějak charakterizovat?**

To je těžké. Ale nejdůležitější věcí pro interpretaci Cage je disciplína, nikoli volnost. Právě proto, že je tam tolik možností. Čím máte víc možností, tím musíte být disciplinovanější, jinak se to rozpadne. To platí nejen pro hudbu, ale taky pro život. Cage charakterizoval disciplínu následujícím způsobem: „Člověk nemůže dělat to co chce, ale všech-

ny možnosti jsou otevřené." Nebrat zřetel sám na sebe, jít přes své vlastní ego.

■ **Co si myslíte, že je v Cageově díle to centrální, nejživotnější?**

V Ostravě jsem dirigoval Wagnerovu ouverturu k Tristanovi a Isoldě a Liebestod, a tak jsem se o Wagnerovi trochu vzdělával a objevil jsem, že Cage a Wagner jsou naprosto paralelní figury, každý pro své století. Narodili se ve stejnou dobu, Wagner ve třináctém, Cage ve dvanáctém roce, jejich nejdůležitější dílo, kterým se zapsali na světovou scénu, vzniklo v obou případech v roce 57 – Orchestr pro klavír a orchestr v roce 1957 a Tristan a Isolda v roce 1857, oba byli kontroverzní ještě padesát let po vzniku těchto děl – Mahler si dovolil dirigovat Tristana bez velkých škrtů poprvé až někdy začátkem 20. století, a oba byli velcí ideologové socialistického ražení, dokonce se říká, že se Wagner zapletl do zapálení opery v Drážďanech a proto musel utéct do ciziny, a když mu bylo povoleno se vrátit do Německa, tak měl zakázané Sasko. Jedním z jeho nejbližších přátel byl Bakunin a někteří kritikové popisovali Wagnera jako komunistu. Cage i Wagner uveřejňovali texty, kterými ovlivnili svou dobu, nejenom po stránce hudební, ale široce společenské – měli veliký vliv na intelektuální život své doby.

Co se týče životnosti díla, myslím si, že Cageova důležitost začíná v 50. letech. Za prvé Music of Changes pro piáno. Pak Koncert pro klavír a orchestr a Atlas Eclipticalis. A další krok byly Etudes Australes a pak Freeman Etudes. Těmto dílům se musí rozumět, aby člověk mohl říct „Já vím, co to je Cageova hudba". Stejně tak, jako musíte znát Eroicu, poslední kvartety, těch pár klavírních sonát, sedmou symfonii, abyste mohla říct, že znáte Beethovena. První symfonie nestačí.

■ **Co si myslíte, že je to nejdůležitější, co jste se vy osobně od Cage naučil?**

Před nedávnem jsem byl vyzván, abych napsal něco o tom, jaký na mě měl Cage vliv. Uvědomil jsem si, že to, co se běžně popisuje jako vliv, je vlastně imitace. A ta má s vlivem málo společného. Společnost naneštěstí oceňuje, když jeden imituje druhého. Mě imitace nikdy nepřitahovala, a proto možná moje hudba zní úplně jinak než jakákoli jiná...

Přišel jsem s pracovní hypotézou, že vliv je vlastně utvrzení člověka v názoru, který už předem měl. Dělat nezávislou práci a zaobírat se nápady, které ještě nikdo neměl, je nejen těžké, ale přináší to celou škálu nejistot a zmatků. Člověk neví, na čem je, neví, co vlastně dělá (a spousta nápadů, které má, samozřejmě za nic nestojí a skončí na smetišti). Když ale objevíte, že směrem, kterým jdete, se ubírá i někdo jiný, je to určité potvrzení správnosti vlastní práce, a to člověka může ovlivnit neuvěřitelným způsobem. Takový vliv měl Cage na mě. Nepamatuju si, že bych se někdy s něčím setkal a řekl si: „No to je ohromný!" a udělal otočku o sto osmdesát stupňů. Ale když jsem se setkal s Cageovými názory, najednou to korespondovalo s tím, co jsem sám cítil. A kdyby tady Cage nebyl, kdo ví, jestli bych byl natolik silný, abych tímhle směrem pokračoval sám o sobě. Ale Cage tu byl, já jsem se s ním setkal, a takhle mě to ovlivnilo. Dává to smysl?

■ **Dává. Setkáním s velkou osobností můžou v člověku vykrystalizovat věci, které jenom tušil, ale neartikuloval...**

Něco takového se mi přihodilo. V roce 1974 jsme měli s Cagem obrovský konflikt. Cage tenkrát prohlásil něco, co podle mě popřelo to, co z ideologického hlediska tvrdil předtím. Což mě do jisté míry šokovalo... Ale nakonec jsem zjistil, že měl vlastně pravdu.

Dělali jsme provedení Song Books v Buffalu a jeden z hudebníků se rozhodl provedení sabotovat, což způsobilo veliký skandál, a navíc tam hrály roli určité osobní záležitosti, takže se Cage strašně urazil. Byla to skladba, kde si Cage výslovně nepřál žádné zkoušky. Byl to výraz anarchistické ideologie – každý hráč má nastudovat svůj part a nakonec se to všechno sejde při provedení. Racionální odůvodnění toho, proč nemají být zkoušky bylo, že by jeden interpret mohl ovlivňovat druhého a někdo by dokonce mohl dominovat. Ale když se nezkouší, tak se projeví krása anarchie, kdy každý dělá svoje, a když nešlápne tomu druhému na paty, tak to všechno jde krásně harmonicky dohromady.

My jsme samozřejmě neměli žádné zkoušky, já jsem nevěděl, co kdo bude dělat, a Julius Eastman se rozhodl dělat skopičiny, které pak způsobily ten skandál. Cage po koncertě přišel na pódium a říká: „Co tohle mělo znamenat?" A já na to: „No, já jsem nevěděl co přijde, my jsme neměli žádné zkoušky." A on se ke mně obrátil a povídá „Ale ty jsi vedoucí souboru!"

A já jsem si uvědomil – ne hned, trvalo mi to nějakou dobu – že měl vlastně pravdu. Že když se podepíšu jako umělecký vedoucí S.E.M. Ensemble, tak jsem zodpovědný za to, co tam ten ansámbl dělá. Nemůžu se vymlouvat na to, že má skladatel nějaký pitomý návody že se má nebo nemá zkoušet, názory jak se to má nebo nemá dělat.

A od té doby jsem se začal dívat velmi kriticky na jakékoli pokyny a názory. Takže například některé Cageovy orchestrální věci diriguju I když on říká, z ideologických důvodů, že tam dirigent nemá být. Dělat věc se sto členným orchestrem bez dirigenta – jak to vyžaduje ve skladbě 103 – je úplný nesmysl. V Kolíně nad Rýnem na tom při premiéře potili krev týden, a nahrávka z koncertu ukazuje, že to bylo katastrofální provedení. My jsme to s Janáčkovou filharmonií nazkoušeli za čtyři hodiny a bylo to naprosto vynikající. Jedna z věcí, která mě strašně mrzí je, že se Cage nedožil mé práce s orchestrem. Jsem přesvědčen, že by se mnou v mnohém souhlasil, tak jako souhlasil, když jsem navrhl určité změny v Ryoanji.

■ **Jak to člověk pozná, které pokyny má respektovat a které ne?**

To je „third level".

■ **Myslíte si, že jste již dosáhl „third level"?**

To doufám, po čtyřiceti letech práce by bylo smutné, kdyby tomu tak nebylo. A když ne já, tak kdo? Patřím k několika málo lidem, kteří pracovali s Cagem takřka bez přerušení od počátku šedesátých let. ■

JOHN CAGE / DIARY: HOW TO IMPROVE THE WORLD (YOU WILL ONLY MAKE MATTERS WORSE) 1965
JOHN CAGE / DENÍK: JAK NAPRAVIT SVĚT (TÍM JEN VŠECHNO ZHORŠÍŠ) 1965 / (výňatky)

XXIII. LET'S CALL IT THE COLLECTIVE CONSCIOUSNESS (WE'VE GOT THE COLLECTIVE UNCONSCIOUSNESS). THE QUESTION IS: WHAT ARE THE THINGS EVERYONE NEEDS REGARDLESS OF LIKES AND DISLIKES? BEGINNING OF ANSWER: WATER, FOOD, SHELTER CLOTHING, ELECTRICITY, AUDIO-VISUAL COMMUNICATION, TRANSPORTATION. FORM OF ANSWER: GLOBAL UTILITIES NETWORK. Do not fear that as the globe gets utility organized your daily life will not remain (or become as the case may be)

disorganized, characterized by chaos, illuminated anarchically. You'll have nothing to do; so what will you do? A lifelong university (Fuller)? In the lobby after La Monte Young's music stopped, Geldzahler said: It's like being in a womb; now that I'm out, I want to get back in. I felt differently and so did Jasper Johns: we were relieved to be released. XXIV. Knowing-seeing, conforming with reality. Anscombe's a feminist, insists on wearing pants. Obliged to lecture dressed in a dress, she took one with her, changed into it, lectured, changed back, walked home (teaching all the time) in pants. As was said, "When will you undress yourself of your ideas?" No escape. Billy Klüver said, decision of judge in South America (e.g.) is taken as precedent by judge in Sweden. Brown's work (Life Against Death) is prophetic (also de Kooning's remark: we no longer have tragedy; the situation an individual may be in is only pathetic): society as a mass is what needs psychoanalysis. (Thus polymorphous perversity, necessity of Utopia.) Looking at billions, unlike Nehru, we must treat them as one person. XXV. SHE SAYS LIFE IS LIKE A BLANK WALL, IMPASSIBLE. CORRECT DEDUCTION: SHE IS IN LOVE. Klüver: MTU lists many international agreements re Morse code, telegrams, telephones, radio, television,

emergency signals, meterological information, frequencies and powers of stations, means to prevent static. "How would it be if these agreements didn't exist?" (ITU ask.) "No press-news, no pictures in the papers, no exchanged radio programs, no static-free radio reception, no meteorological prognoses, no storm warnings, no security at sea, in air." Klüver reports: ITU (International Telecommunication Union) was established in 1865 (nine years older then UPU - post - and seventeen older then railroad agreements). XXVI. The truth is that everything causes everything else. We do not speak therefore of one thing causing another. There are no secrets. It's just we thought they said dead when they said bread. Or that we weren't tuned in when transmission took place. Being told about global services, Barnett Newman emphasized the importance of the art. Society has tape recorders, radio broadcasts, and also copyright laws (which it considers extending). (Gets in its own way). Get rid of copyright (this text is copyright). We're making nonspecialist interpretations. Automation. Alteration of global

XXIII. NAZVĚME TO KOLEKTIVNÍM VĚDOMÍM (KDYŽ UŽ MÁME KOLEKTIVNÍ NEVĚDOMÍ). OTÁZKA: CO JE NEZBYTNÉ PRO KAŽDÉHO BEZ OHLEDU NA JEHO ZÁLIBY A NELIBOSTI? ZAČÁTEK ODPOVĚDI: VODA, JÍDLO, PŘÍSTŘEŠÍ, OBLEČENÍ ELEKTŘINA, AUDIOVIZUÁLNÍ KOMUNIKACE, DOPRAVA. TVAR ODPOVĚDI: GLOBÁLNÍ SPOTŘEBNÍ SÍŤ. Nemějte strach, že když zeměkoule bude spotřebně organizová, váš běžný život přestane (nebo se případně stane)

dezorganizovaným, charakterizovaným chaosem, prosvícen anarchií. Nebudeš muset nic dělat; co tedy budeš dělat? Celoživotní universita (Fuller)? Ve foyeru, když skončila La Monte Youngova hudba, řekl Geldzahler: Jako bych byl v matčině lůně, teď, když jsem venku, chci zase zpět. Měl jsem jiným pocit, stejně jak Jasper Johns: Úlevu že jsem na svobodě. XXIV. Vědouce vidět, ve shodě s realitou. Anscombová je feministka; vymiňuje si nošení kalhot. Když jí nařídili vyučovat v šatech, vzala si je s sebou, převlékla se do nich, vyučovala, převlékla se nazpět, odešla domů (stále vyučujíc) v kalhotách. Někdo řekl, "kdy se vysvlečeš ze svých idejí?" Není úniku. Billy Klüver řekl, že rozhodnutí soudu v Jižní Americe (např.) se bere jako precedens u soudu ve Švédsku. Brownovo dílo (Život proti smrti) je prorocké (de Kooningova poznámka: tragedie se nekonají; situace, do kterých se jedinec může dostat, je pouze patetická): Společnosti jako celku je třeba psychoanalýzy. (Viz. polymorfní perverznost, nezbytnost Utopie.) Všechny ty biliony, vyjma Nehrua, musíme brát jako jednu osobu. XXV. ŘÍKÁ ŽIVOT JE JAKO PRÁZDNÁ ZEĎ, NECITELNÝ. SPRÁVNÝ ZÁVĚR: JE ZAMILOVANÁ. Klüver: MTU registruje množství mezinárodních dohod o morzeovce, telegramech, telefonech, rádiu, televizi,

nouzových signálech meterologických informacích, frekvencích a elektrárnách, opatřených proti rušení. "Co by se stalo, kdyby tyto dohody neexistovaly?" (MTU se ptá.) "Žádné tištěné zprávy, žádná fotografie v novinách, žádná výměna radioprogramů, žádný nerušený příjem rádia, žádné předpovědi počasí, žádné bouřkové signály, žádná bezpečnost na moři, na vzduchu." Klüver informuje: MTU (Mezinárodní telekomunikační unie) byla založena v roce 1865 (o devět let dříve než UPU - pošta - a o sedmnáct let dříve než železniční dohody). XXVI. Pravdou je, že všechno způsobuje vše jiné. Proto neříkáme, že něco může způsobit něco jiného. Tajemství neexistuje. Jenom jsme špatně rozuměli: běda místo chleba. Nebo jsme nebyli na správné vlně, když se vysílalo. Jak Barnett Newman[1] slyšel o globálních službách, zdůraznil význam umění. Společnost má magnetofony, rozhlasové programy, a také zákony o autorských právech (které se mají rozšiřovat). (Hází si klacky pod nohy). Pryč s copyrightem (tento text má copyright). Amatérsky se vzájemně prolínáme. Automatizace. Přeměna globální

society through electronics so that world
will go round by means of united
inteligence rather than by means of
divisive intelligence (politics,

economics). Say this idea has no basis
in fact but arose through bruising
misinformation. no sweat. It arose
(the idea exists, is fact). XXVII.
Do not imagine there aren't many things
to do. We need for instance an
utterly wireless technology. Just as
Fuller domes (dome within dome,
translucent, plants between) will give
impression of living in no home at
all (outdoors), so all technology
must move toward way things were,
before man began changing them:
identification with nature in her manner
of operation, complete mystery. Fuller
prophecy at end of Tomkins profile
of him editorially (New Yorker)
eliminated. Subject: global
network for electrical power (including
China who'd participate in a spirit
of practicality). Fuller's remarks
considered laughable in view of
November blackout. (We need another
blackout, one that isn't so pleasant,
one that'll suggest using out heads the
way Fuller uses his). XXVIII. We've
poisoned our food, polluted our air
and water, killed birds and cattle,
eliminated forests, impoverished,
eroded the earth. We're unselfish
skilful: we include in our acts to
perform - we've had a rehearsal -
the last one. What would you call it?
Nirvana? "Not only was instant
universal voice communication forecast
by David Sarnof, but also instant

television, instant newspapers, instant
magazines and instant visual
telephone service ... the development of
such global communications system
would link people everywhere ... for
reorientation toward a 'one-wold
concept of mass communications in an
era marked by the emergence of a
universal language, universal
culture and universal common
market.'" XXXIX. POPULATION.
Art's obscured the difference between
art and life. Now let life obscure
the difference between life and art.
Fuller's life is art: comprehensive
design science, inventory of world
resources (if enough mined copper
exists, re-use it, don't mine more:
same with ideas.) World needs
arranging. It'll be like living a
painting by Johns: Stars and
Stripes'll be utilities, our daily
lives the brushstrokes. McLuhan: Work's
obsolete. Why? Work's partial
involvement in activity. Activity is
now necessarily total involvement (cf.
work of artists, work not involved in
profit). Why total involvement?
Electronics. Why everything-at-once?
The way we-thing are. Yathabhutam.
Where there's a history of
organisation (art), introduce disorder.
Where threre's a history of
cdisorganisation (world society),
introduce order. These directives are
no more opposed to one another then

cmountain's opposed to spring
wheather. "How can you believe this when
you believe that?" How can I not?
Long life.

společnosti elektronizací, takže světem
bude točit sjednocená
inteligence místo rozdvojené
inteligence (politika,

ekonomie). Říká se, že se tato idea
nezakládá na faktech, nýbrž že povstala otěrem o
mylnou informaci. Bez námahy. Povstala
(idea existuje, je faktem). XXVII.
Nemysli si, že není spousta
práce. Potřebujeme například zcela
bezdrátovou technologii. Jako jsou
Fullerovy kopule (kopule v kopuli,
průsvitné, mezi nimi rostliny) poskytující
dojem,že vůbec nebydlíme v domech
(venku), tak se musí veškerá technologie
ubírat směrem ke stavu, který existoval,
než ho člověk začal měnit:
Identifikace s přírodou při jejím způsobu
fungování, čirá mysterie. Fullerovo
proroctví v závěru Tomkinsova[2]) profilu
redakce (New Yorker)
vyškrtla. Téma: Globální
elektrická síť (včetně
Číny, která by participovala v duchu
účelnosti. Fullerovy poznámky
byly pro smích už z hlediska
listopadového kolapsu. (Potřebujeme ještě
jeden kolaps[3]), tentokráte méně zábavný,
abychom se naučili používat naši hlavu tak
jako Fuller tu svou). XXVIII. Otrávili
jsme svou potravu, zamořili svůj vzduch
a vodu, pozabíjeli ptáky a zvířata,
vymýtili lesy, vyčerpali a
rozrušili půdu. Jsme nesobečtí,
schopní: mezi svá předsevzetí jsme
zařadili - zkouška už byla -
i to poslední. Tak ho nazveme?
Nirvana? "David Sarnof předpovídal
nejen okamžitou verbální komunikaci,
ale také okamžitou

televizi, okamžité noviny, okamžité
časopisy a okamžitě vizuálně-
telefonní službu ... vývoj tohoto
globálního vizuálního systému
by spojil lidi všude v
nové orientaci na 'jednotný celosvětový
koncept masové komunikace v éře
charakterizované nezbytností
univerzální řeči, univerzální
kultury a univerzálního společného
trhu.'" XXXIX. POPULACE.
Umění zastřelo rozdíl mezi
uměním a životem. Nyní nechť život zastře
rozdíl mezi životem a uměním.
Fullerův život je uměním: komplexní
vědecká projekce, inventář světových
zdrojů (máme-li dostatek vytěžené
mědi, pak ji opět využijme, netěžme další:
to samé s myšlenkami.) Svět
je třeba uspořádat. Pak budeme žít jako
na Johnsonově obraze: Hvězdy
a pruhy budou věcí spotřeby, náš běžný
život jako tahy štětcem. McLuhan: Práce se
přežila. Proč? Práce je specifickou
angažovaností. Nyní je
nezbytná totální angažovanost (viz.
práce umělců, práce neorientovaná
na profit). Proč totální angažovanost?
Elektronika. Proč všechno najednou?
Poněvadž my jsme ty věci. Yathabhutam.
Tam, kde jsou dějiny
organizace (umění), tam proniká nepořádek.
Tam, kde jsou dějiny dezorganizace
(světové společenství)
tam proniká řád. Tyto téze si
navzájem neodporují víc než hora

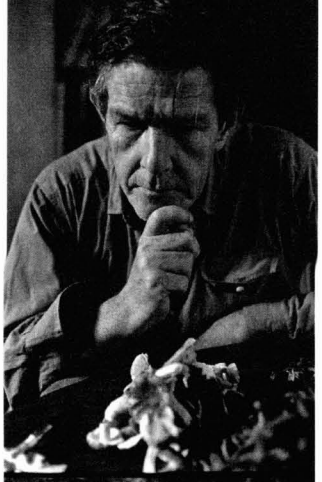
odporuje jarnímu
povětří. "Jak můžeš věřit v to, když
věříš v ono?" Proč bych nemohl?
Žij blaze.

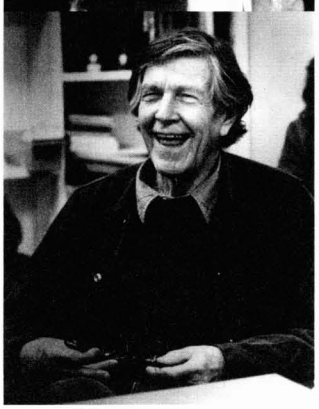
Poznámky překladatele:
[1] Barnett Newman – americký malíř
[2] Calvin Tomkins – americký publicista
[3] celý New York půl dne bez elektřiny

©1969 John Cage,
přetištěno s laskavým svolením
Wesleyan University Press

Z knihy A Year from Monday
přeložil Radek Tejkal.

Překládáno z originálních textů
s přihlédnutím
k překladu do němčiny
od Klause Reicherta.





JOHN Cage

LAURA KUHN

s Johnem...

Pozdě odpoledne jsme přijeli do Bratislavy, kde končila namáhavá cesta přes Německo a Rakousko, která trvala necelých 24 hodin. Po dvou tiskových konferencích, jedné vernisáži, četných rozhovorech a setkáních nám zůstalo 45 minut na to, abychom snědli pochybnou makrobiotickou večeři v hotelové jídelně připomínající jeskyni.

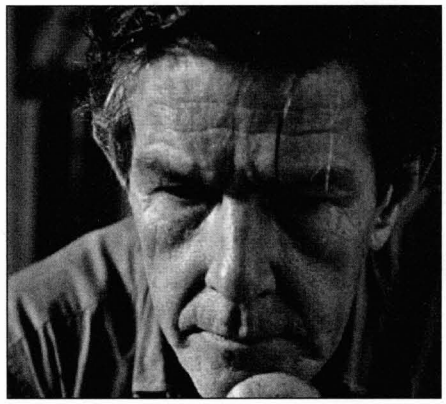
Číšnice, která byla kromě nás v místnosti jediná, nás hrdě posadila poblíž koncertního křídla. Jakmile jsme se pustili do jídla a začali si klidně povídat o zážitcích uplynulého dne, začal pianista značně okázalého vystupování hrát směs amerických populárních melodií. Při druhém refrénu "New York, New York" à la Frank Sinatra odložil John svou vidličku. "Tady se nedá jíst, " řekl znechuceně. Pokynula jsem na číšnici. "Mohla byste prosím poprosit pianistu, aby toho nechal?" zeptal se John. Změřila si ho nedůvěřivě "Copak, nemáte rád hudbu?". John, aniž by hnul brvou, řekl: "Ne." Obratem byla u pianisty a zašeptala mu Johnovu prosbu do ucha. Ten dohrál svůj šlágr, přičemž na nás celou dobu zamračeně pokukoval a pak popuzeně odběhl do kuchyně.

Když se sál opět utišil, začali jsme zase jíst. Už za několik okamžiků se z reproduktorů restaurace ozvalo vysílání místního rozhlasu. Tentokrát jsme byli vystaveni ušiřvoucímu náporu heavy metalových hitů. Chystala jsem se k boji, odložila jsem vidličku a podívala se při tom v očekávání nejhoršího na Johna. To, co jsem uviděla, mne překvapilo: John se usmíval téměř blaženě. S jiskrou v oku vzhlédl a prohlásil vesele: "Tohle je mnohem zajímavější."

New York, 19.leden 1993

(přeložil Radek Tejkal)

Druhá polovina letošního roku je ve znamení cageovských výročí:
John Cage – muž, který změnil tvář hudby –
se narodil 5. září 1912 a zemřel 12. srpna 1992.
John Cage je osobností velmi známou,
jeho dílo je obsáhlé a životní osudy složité.
Nabízíme vám dva pohledy na něj:
americká muzikoložka Laura Kuhn
napsala vzpomínku na společnou návštěvu Bratislavy.
Článek Jaroslava Šťastného vznikl bezprostředně po Cageově
smrti, domníváme se však, že svým obsahem je stále aktuální.



JAROSLAV ŠŤASTNÝ

...o Johnu Cageovi

Johna Cage potkalo to neštěstí, že se stal slavným, ba co víc – stal se symbolem avantgardního umění. Zařadil se tak do galerie symbolů, kterými si dnešní konzumní člověk značkuje svůj svět. Osobnosti, která se stane symbolem, se používá jako pojmu, aniž by se někdo příliš zajímal o její dílo, kvůli němuž se vlastně symbolem stala. Tak je například Albert Einstein symbolem pro vědu, Franz Kafka pro literaturu, Marylin Monroe pro sex. O symbolech se nepřemýšlí a v běžné praxi jsou ještě dále redukovány: Einstein je pak zastupován vypláznutým jazykem, Kafka potištěným tričkem a M.M. jednou, všude opakovanou fotografií ...

Tak daleko se sice John Cage nedostal, ale velmi často se s ním zachází jako s pojmem, jehož obsah se pokládá za natolik samozřejmý, že není třeba se jím zabývat. Jeho bohatá a komplikované tvorba je často redukována na *4'33"* (skladbu známou spíše podle reputace než z přímé zkušenosti), občas se připomíná první „happening" v Black Mountain College a pak už jméno Cage reprezentuje jen anarchii a vágní řeči o náhodě, podle kterých se vlastně v umění „může všechno". Je fakt, že Cageův příklad vyvolal řadu ozvěn, velmi často motivovaných pocitem „to bych uměl taky ..." Jestliže však Cageova hudba přetrvává oproti jeho následovníkům, je to důkazem, že jeho umění zase nebylo tak povrchní, jak se mnohým svého času zdálo.

Cageova vystoupení – ať už v kterémkoliv období – vyvolávala ostrou kritiku, jejíž osten byl vyprovokován střetem jeho tvorby s předzjednanými názory a hluboce zakořeněnými konvencemi. Kritikové však většinou odhalují sami sebe jako netrpělivé a negativně naladěné pozorovatele, jejichž útoky obvykle míří na fiktivní cíle, vytvořené ve vlastních hlavách. (Příkladem za všechny je Alan Watts, který ve své stati *Beat Zen, Square Zen* odsoudil Cage víceméně na základě informací z druhé ruky. Když později poznal Cageovu hudbu i učení blíže, svůj názor změnil. Je ovšem pravda, že Cageova hudba (zejména v období šedesátých a sedmdesátých let) byla často prováděna naprosto neadekvátním způsobem, což přirozeně vyvolávalo matoucí dojem. Díky několika zodpovědným interpretům se však postupně podařilo tuto situaci změnit, takže dnes se již mnohem častěji setkáváme s interpretací „historicky poučenou".

Daleko nebezpečnější pro Cage se nakonec ukázali jeho přívrženci, kteří rovněž tak překrucovali fakta, dodávali Cageovým výrokům vlastní výklad či je přímo nahrazovali vlastními myšlenkovými vývody. Skladatel Richard Toop si dokonce dal tu práci, že vyhledal všechna ta místa, kde se Cageovi uctívači a apologeti z řad filosofujících historiků umění totálně mýlí ve svých výkladech Cage a nahrazují je vlastními fantaziemi. Je to nakonec podobná metoda jako u jeho kritiků a společným jmenovatelem je povrchnost. Tak se vyjevuje, že i tak vážené osobnosti jako T.W. Adorno, Susan Sontag nebo Frederic Jameson v podstatě používají Cage v dosti svévolných interpretacích (Sontag a Jameson poukazují na – ve skutečnosti nepodložené – paralely se Samuelem Beckettem), spíše jako marionetu pro vlastní názory a cíle. Jejich argumenty však prokazují pouze chatrnou znalost Cageova hudebního díla i základních estetických premis, která je ostatně i pro mnohé jiné Cageovy „přívržence" typická.

K nim je konečně třeba přiřadit i filmového režiséra Petera Greenawaye, který svým dokumentem o sérii londýnských koncertů u příležitosti Cageových sedmdesátin v roce 1982, podal spíše matoucí obraz publicistického typu než adekvátní vhled do Cageovy osobité poetiky.

Kdo byl tedy John Cage?

Jeho životní příběh je známý: narozen 5.9. 1912 v Los Angeles, byl synem svérázného a podnikavého vynálezce, pocházejícího z rodiny přísných metodistických kazatelů (Johnův dědeček založil First Episcopal Methodist Church). Skladatelova matka zase byla velmi činná společensky a založila několik dodnes existujících ženských spolků. Na klavír jej v dětství učila teta Phoebe, matčina sestra. Ta jej vychovávala na hudbě salonních skladatelů – Bach, Mozart a Beethoven jí připadali pro děti nevhodní ...

Od útlého věku byl rovněž velmi podnikavý – ve dvanácti letech například vedl rozhlasový pořad pro skauty, který dosáhl značné popularity mezi mladými posluchači a udržel se ve vysílání po dva roky.

Střední školu vyšel jako nejlepší žák v historii školy. Studium na Pomona College však nedokončil a raději procestoval Evropu, kde objevil nejen Bacha a Beethovena, ale i moderní hudbu. Na Mallorce se poprvé pokusil komponovat. Zpočátku jej přitahovalo malířství, postupně však dospěl k rozhodnutí věnovat se hudbě. Velký vliv na něj měl také hudební experimentátor Henry Cowell, který jej upozornil na existenci mimoevropských hudebních kultur a doporučil mu studium u Arnolda Schönberga, který tehdy žil v Los Angeles. Schönbergovi dal slib, že se bude po celý život věnovat hudbě. (Schönberg však vyčítal mladému Cageovi, že nemá dost rozvinuté harmonické cítění. Na Schönbergův výrok, že „studovat hudbu bez citu pro harmonii znamená mlátit hlavou do zdi", odpověděl Cage: „pak tedy budu mlátit hlavou do zdi celý život.")

Založil a vedl soubor bicích nástrojů, se kterým se prosadil mezi nejvýbojnější skladatele své doby. Jako klavírní doprovázeč v hodinách moderního tance vynalezl „prepared piano."

Od poloviny čtyřicátých let spolupracoval s tanečníkem Mercem Cunninghamem a spolu vytvořili koncepci představení vzájemně nezávislé hudební a taneční složky. Působil jako hudební ředitel (a zároveň řidič) v Merce Cunningham Dance Company, kde provozoval především vlastní hudbu, ale také vybíral hudbu jiných autorů.

Cage

...předává interpretům jakési „pomůcky", s nimiž je možno
– podle poměrně rafinovaného návodu –
vyrobit vlastní verzi díla, jehož identita zůstává v ryze konceptuální rovině.

V kompozici zdůrazňoval princip „vynalézání" a vyvinul osobitou estetiku, založenou na objektivizaci hudební výpovědi, snažil se vytvářet hudbu „osvobozenou od vkusu a vzpomínek." K tomuto účelu začal používat techniku otázek a na ně předem připraveného okruhu odpovědí, které pak vybíral pomocí náhodných operací z tabulek staročínské věštecké knihy I Ging.

Začátkem padesátých let se kolem něj utvořil okruh skladatelů (Morton Feldman, Earle Brown, Christian Wolff) běžně označovaný jako New York School. Nepominutelnou roli zde sehrál fenomenální klavírista David Tudor, jehož schopnosti byly mimořádnou pobídkou pro celý jeho skladatelský okruh. („Snažili jsme se, abychom ho nenudili", vzpomíná na tuto dobu Christian Wolff. Později, když Tudorův věhlas dosáhl i do Evropy a houfy skladatelů jej zahrnovaly svými výplody, Tudor úplně přestal hrát na klavír a věnoval se kompozici v oblasti „live electronic".)

Příležitostně působil pedagogicky na různých amerických univerzitách. V roce 1961 vyšel v nakladatelství Wesleyan University Press první výbor jeho textů nazvaný příznačně *Silence* (Ticho). Tato kniha měla velký dopad mezi intelektuální mládeží, která se chopila Cageových myšlenek o otevřenosti uměleckého díla, vzájemném prostupování různých uměleckých oborů, včlenění náhody do tvůrčího procesu, otázek indeterministických konceptů atd. Právě touto knihou se mu podařilo oslovit širší umělecké a intelektuální kruhy a vyprovokovat v nich živý tvůrčí kvas. Postupně vycházely u stejného vydavatele i další sbírky Cageových textů. V pozdějších knihách však postupně převažují texty spíše poetického charakteru. V některých je řeč zcela rozložena do nesrozumitelnosti a stává se pouze organizovaným zvukem (vlastně hudbou).

Cage byl přesvědčeným „anarchistou" – ve smyslu odmítání centralizovaného pohledu, hierarchie a odstranění lineárního vývoje v rámci díla – mnohé jeho skladby mají charakter výseků z nekonečna (řecké slovo „arché" znamená počátek, anarchie je tedy stav bez počátku).

Cageovu hudební tvorbu je možno rozčlenit do několika poměrně odlišných období. Není to úkol snadný, protože mnohé prvky, jež by se nabízely k taxonomii nejsnáze, přecházejí z jednoho období do druhého. Budeme-li úplně struční, musíme uvést alespoň tato: nejprve to byl zvýšený zájem o nové („nehudební") zvuky, charakterizovaný manifestem *The Future of Music – Credo* (1938), v němž požaduje naprostou svobodu v kombinování jakýchkoliv zvuků a prorokuje enormní nárůst významu elektronických prostředků v hudbě. Už v tomto období začíná s tvůrčím využitím gramofonů v roli hudebních nástrojů a na začátku čtyřicátých let se u něj objevují předzvěsti hudebního minimalismu. Zároveň zde dominuje snaha o matematicky organizovanou konstrukci hudebního času. Na základě racionálního sestavování předem připravených prvků skladby, přišel na myšlenku kombinovat je náhodně. V té době dostal od svého žáka Christiana Wolffa anglický překlad staročínského věštecké traktátu I Ging a tabulka čtyřiašedesáti hexagramů, s nimiž orákulum pracuje, se stala jeho základní kompoziční pomůckou už na celý zbytek života. Ve své tvorbě pak stále více inklinoval k využívání prázdnoty a ticha, což bylo do značné míry ozvěnou estetiky Dálného Východu, jehož filosofií se v té době intenzívně zabýval. Dlouhá ticha, objevující se ve skladbách od roku 1950 jsou vlastně výrazem tohoto vlivu – z této hudby „mluví Nicota" („speaks Nothingness").

Cage sám popisuje zážitek z takové hudby ve své *Lecture on Something*:

„Při poslechu této hudby slouží jako odrazový můstek první zvuk, který se objeví; odrazí nás do nicoty a z této nicoty se vynoří něco dalšího atd. jako střídavý proud. Žádný zvuk se nebojí ticha, které jej umlčí. A žádné ticho není těhotné zvukem."

Zážitek návštěvy ve zvukotěsné komoře, kde nečekaně uslyšel dva zvuky – hukot krevního oběhu a šum nervového systému – jej přivedl k poznání, že absolutní ticho neexistuje, že je naopak někdy i velmi hlučné, protože náš život je neustále plný zvuků... Tak došlo k vytvoření Cageovy zřejmě nejznámější či spíše nejproslavenější a nejdiskutovanější kompozice *4'33"* [ticha pro klavír]. Revolučním přístupem bylo opuštění strukturální organizace ve prospěch aktivního poslechu které vedlo až ke koncepci hudebního indeterminismu (tedy ke kompozici z předem neznámých prvků - historickým precedentem tohoto přístupu je například Bachovo *Umění fugy*, které je čistě abstraktní kompozicí bez určení nástrojů).

Po tomto období „vyprázdnění od záměru" přišla série děl používajících jako základního materiálu nějaké už organizované předlohy, např. mapy hvězdné oblohy či dokonce cizí skladby, které byly radikálně přepracovány s využitím náhodných postupů. Poslední období pak reprezentují tzv. „Number Pieces", jejichž názvy jsou vyjádřeny pouze číslicí, která znamená počet hráčů. Tyto skladby vznikaly na objednávku profesionálních hudebníků – proto se v nich znovu objevují hudební zvuky (tóny), ale jejich rozmístění v čase je naprosto nepředvídatelné, neboť mají být hrány libovolně v rámci daného rozmezí.

Co nám dal?

Cage byl hudebním reformátorem, jeho optimismus čerpal ze zdrojů modernismu, který se živil utopickou vizí budoucnosti. Jeho východiska se podobají rétorice, jakou nacházíme u Bauhausu, u ruských konstruktivistů, u Mondriana a De Stijl, u Corbusiera a nebo i u Bretona. Ačkoliv k surrealismu se Cage stavěl spíše odmítavě, některá jeho díla (např. velký cyklus scénických „písní" *Song Books*, operní cyklus *Europeras* nebo rozhlasová hra *James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: An Alphabet*) vykazují stopy surrealistické imaginace Přehodnotil vžité postoje našeho nazírání na hudbu. Přitom šlo o víc než jen o osvobození od hierarchismu funkční harmonie a omezenosti hudebního materiálu na tóny. U Cage je přehodnocena celá

představa budoucnosti hudby, do té doby ovládaná koncepcí lineárního vývoje, logicky směřujícího ke stále vyšší komplexnosti vrcholící v díle Arnolda Schönberga a jeho následovníků. Cage vychází filosoficky z Henryho Davida Thoreaua, u něhož nachází vzor pojetí svobody, respektující individuální odlišnosti bez potřeby podřizovat se jednotnému zákonu. Oproti Kantovu pojetí hudby, odvozenému z klasicistního umění jeho doby, kladoucímu rovnítko mezi pojmy svobody, nutnosti a finality, je cageovsko-thoreauovské pojetí založeno na preferenci spontaneity, nehierarchičnosti, otevřenosti, proměnlivosti, nefixovanosti, nahodilosti, vzájemného respektu a neodsuzování.

Způsob, jakým toho dosahuje, představuje zavedení prvku náhody do hudební kompozice. Ačkoliv okrajově se podobné pokusy v evropské hudbě vyskytovaly už dříve (například u Mozarta), Cage tento přístup akcentoval v míře dosud nebývalé. Svou radikálností podnítil celé hnutí zejména ve výtvarném umění, kde se problematika vztahu náhody a řádu stala jednou z nejaktuálnějších otázek na poměrně dlouhou dobu.

Ke konci padesátých let dospěl k pojetí hudby založené na principu neurčenosti (indeterminacy). Jeho skladby z tohoto období jsou spíše návody ustavujícími pravidla hry, jejíž konkrétní podobu si musí interpret sestavit sám. Místo notového zápisu předává Cage interpretům jakési „pomůcky", s nimiž je možno – podle poměrně rafinovaného návodu – vyrobit vlastní verzi díla, jehož identita zůstává v ryze konceptuální rovině. Podstatou však není – jak by se snad mohlo zdát - nějaká libovolná improvizace, při které je skladatel pouze kýmsi, kdo propůjčuje své jméno umění či neumění druhých, nýbrž disciplinovaná akce, zosnovaná a do značné míry předurčená skladatelem, i když jednotlivé elementy díla podléhají výběru interpreta, resp. realizátora.

K tomuto pojetí Cage dospěl zejména v kontaktu s klavíristou Davidem Tudorem, jehož mimořádné schopnosti a záliba v obtížných úkolech, rébusech a hlavolamech stimulovaly vynalézavého Cage k vymýšlení podobných věcí.

V „indeterministické kompozici" má hráč za úkol sestavit seznam vlastních zvuků, nebo akcí, které pak dosazuje do plánu, odvozeného z „kompozičních pomůcek" (což jsou obvykle transparentní fólie s různými symboly, z jejichž náhodné vzájemné pozice se pomocí měření odečítá výsledný tvar díla). Každý hráč si tedy musí, podle tohoto návodu, vyrobit vlastní verzi, která už pak je víceméně fixovaná a vyžaduje disciplinovanou interpretaci. V koncepci indeterminismu došel Cage k naplnění ideálu hudby „osvobozené od vlastního vkusu a vzpomínek", zbavené subjektivismu a psychologie. Neboť navzdory své pověsti skandálního skladatele (je nutno poznamenat, že skandály většinou vznikaly ze střetu Cageových požadavků s mentalitou orchestrálních hráčů, kteří se cítili tímto způsobem inzultováni a na vysokou míru svobody reagovali nezodpovědným, někdy i agresívním chováním, které s pokyny partitury nemělo nic společného) je jeho hudba svým způsobem „uměřená", objektivizující, apollinská a vlastně spirituální. Jeho základními výrazy jsou „tranquility" (klid), „calmness" (mírnost) a „emptiness"(prázdnota). Není bez zajímavosti, že koncem čtyřicátých let, v článku Forerunners of Modern Music, přiznává inspiraci Mistrem Eckhartem, středověkým německým mystikem, na jehož učení se mnohokrát odvolává:

„Hudba povznáší, protože dokáže přimět duši k činnosti. Duše je sběračem nesourodých prvků (Mistr Eckhart) a její činnost naplňuje člověka mírem a láskou."

Jestliže Cage ve svých textech často požaduje „osvobození se od ega", jestliže upřednostňuje ticho jako základ hudby, „pokorné přijímání čehokoliv, co se stane" a „oproštění se od libosti a nelibosti, od vkusu a vzpomínek," je to nepochybným znakem spirituálního zaměření jeho tvorby. A když mluví Mistr Eckhart, jako bychom slyšeli vysvětlení smyslu Cageovy tvorby:

„V mlčenlivosti, v tichu má být poslouchán slovo Boží. K tomuto Dílu není lepší cesty než skrze mlčenlivost a skrze ticho. Má být slyšeno takové, jaké je..., protože je-li si člověk vědom nicoty, je mu slovo sděleno a jasně odhaleno."

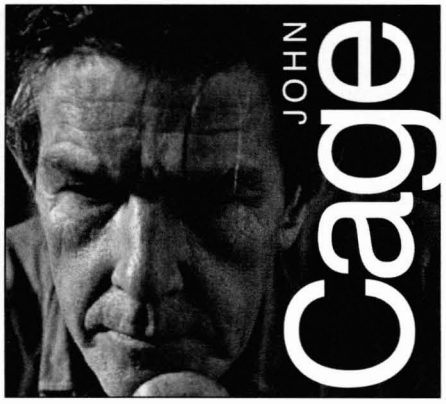
Cageův přístup není v zásadě „umělecký" – kdy zraňovaná subjektivita podává svoji diagnózu, s níž se příjemce uměleckého díla může identifikovat. Jeho přístup je v zásadě „teologický" či „kazatelský" – neboť ukazuje cestu, po níž je třeba projít a povzbuzuje k přijetí sebe sama. Nabádá ke „ztišení", v němž teprve můžeme vnímat Krásu.

Zvuky nebo chování mohou působit ošklivě kvůli tomu, co Cage nazývá sebevyjádření: totiž podléhání závislostem našeho egoismu.

Tím se vysvětluje i role náhody, která byla u Cage od začátku padesátých let tak důležitá – je to pouhá pomůcka, metoda, jak vyřadit subjektivní rozhodování, v němž se vždy projevují osobní sklony. Nakonec nejlépe to vysvětluje sám:

„Náhodné operace nejsou tajemným zdrojem „správných odpovědí". Jsou prostředkem k určení jedné odpovědi z mnoha a zároveň prostředkem k osvobození Ega od vkusu a paměti, potřeby zisku a moci, k utišení Ega, takže zbytek světa může vstoupit do jeho prožívání, ať venku či uvnitř."

Může se to zdát směšné, ale nemalou roli v orientaci jeho kompozičního myšlení sehrála kazatelská minulost jeho předků, kteří byli zanícenými metodisty. Tato denominace klade na první místo „správnou metodu" přístupu k Bohu a Cage je rovněž tak důkladně metodický. Tvůrčí postup je pro něj důležitější než výsledek – ten je ochoten přijmout jakýkoli, byla-li dodržena metoda... Skladby z období „indeterminacy" nejsou než obnaženými metodami, zbavenými všeho konkrétního – to už je individuální záležitostí každého jedince, který si sám vytváří svoji Cestu. ■



...o H. D. THOREAUOVI

Přeložil RADEK TEJKAL

1976

Básník Wendel Berry učil na univerzitě v Kentucky a žil v blízkém údolí, kde žil už jeho otec, děd a praděd. Cítil se spřízněn s tímto krajem, který je jen řídce osídlen. Později, když jsem si vyrazil na výlet tímto směrem, jsem ho navštívil, a spolu s jeho ženou a dětmi jsme vyrazili na houby. Večer přinesl Thoreauovy Deníky (Journals) a otevřel je na náhodné straně. Hned jak jsem se pustil do čtení, bylo mi jasné, že se s touto knihu musím blíže seznámit - a od té doby s ní stále pracuji. Bylo to v roce 1967.

1978

Připomíná mi to Thoreauova slova, a také se tak cítím: "Není důležité jaký tvar dává sochař kameni, nýbrž jaký tvar dává kámen sochaři." Nemyslím si, že být umělcem je nějak podstatné. Můžete být instalatéři nebo čističi silnic a přitom být umělci, pokud svou práci prožíváte jako svůj život; co děláte a jak, z toho se skládá váš život, a to vám dává chuť a radost ze života. Vše se neustále mění, nikdy nedosáhneme konečného tvaru ani stavu. Musím se opět vrátit k Thoreauovi a jeho Waldenu, protože Walden vychází z otázky: Stojí život za to? Celá kniha je vyčerpávající souhlasnou odpovědí. Dospěl k tomu jen tím, že měl uši a oči otevřené a stálou vědomou účastí na své každodenní práci.

1982

Dobře víte, jak se zajímám o Thoreaua. Jednou dostal dopis od svého nakladatele se vzkazem, že se jeho kniha neprodává. Byla to jediná kniha, kterou za života publikoval. Jediné exempláře, kterých se zbavil, byly ty, které daroval. Nakladatel se ptal: "Co uděláme se zbytkem?" Jednalo se o 700 či 800 knih z celkového nákladu 900. A Thoreau mu odpověděl: "Dobrá, pošlete mi je." Sroubil si truhlu a s knihami ji postavil do mansardy. Ten den si napsal do deníku: "Dělá mi dobře, když se nikdo o mou práci nezajímá, protože mi to dává volnost jít jakýmkoli směrem, kterým je třeba jít." Já to nyní mohu převést do protikladu se stejným smyslem. Mohu říct: "Dělá mi dobře, že se tolik lidí zajímá o mé dílo, protože vím, že nebudou nic namítat, když se ve svém díle pustím směrem, kterým se musím dát."

1982

Můj postoj ke stáří, to je vděčnost za každý den. Chudák Henry David Thoreau zemřel v čtyřiačtyřiceti. Víte, že měl ve zvyku chodit v Concordu po ulicích uprostřed zimy jen tak bez šatů. To jistě muselo místní měšťany hrozně provokovat. Později pak nějaká žena kladla každoročně květiny na Emersonův hrob, a pokaždé, když míjela Thoreaův prohodila: "A pro tebe nic, ty potrhlý ateisto! " Teď, když jsem zestárnul a je mi dvakrát tolik jako Thoreauovi, jsem za celý ten čas vděčný. Udivuje mě, že nyní, když mi zbývá méně času, než který jsem prožil, stále víc spěchám a zajímám se o všechno možné. Žádné poflakování si už nemohu dovolit.

1975

Jsem na rozpacích, když při čtení Thoreaua zjišťuji, že téměř každý nápad, který jsem kdy měl, má svou cenu. Thoreau mě svou životností stále posiluje. Loni jsem například narazil na tohle: "Pobývám-li v lese, a les není ve mně, jaké právo mám pak být v lese?" Tohle opakuji ve svých knihách pořád dokola. Docela nedávno jsem se nadchnul pro Thoreauovi kresby; možná jsem první, kdo o nich řekl, že jsou krásné. Thoreau prohlásil, že nejpodmanivější stránky v jeho Denících jsou ty, které obsahují hrubé kresby. Myslím, že by mohly být ještě podmanivější, kdyby se vyjmuly z jakéhokoli kontextu.

1976

Tyto diapozitivy jsou Thoreauovy kresby a podle mého názoru jsou jedinečně krásné. Na Thoreuových kresbách je krásné to, že jim chybí jakékoli sebevyjádření. A chování publika na dnešním představení působilo nechutně právě pro přemíru sebevyjadřování. Pískání a opičení se jsou jen hloupou kritikou. Byl to divoký večer [v Miláně], neboť jakmile jsem začal číst třetí část z "Prázdných slov" (Empty Words), začal sál bouřit. Nikdo neodešel - bylo tam na tři tisíce lidí, nýbrž přidali se, abych tak řekl, k mému představení. Někteří byli proti tomu, co jsem dělal, a někteří byli pro to, co jsem dělal, a mnozí chtěli dělat, co si právě zamanuli. A takhle to šlo dvě a půl hodiny. Někteří z nich byli divocí a destruktivní, pokoušeli se zničit promítačku diapozitivů a sebrat Thoreauovy kresby, což mě nejvíc rozesmutnělo, protože jsou tak hezké. Promítač byl naopak velmi energický, bojoval s nimi a promítal dál. Jedna z osob mi sebrala brýle, abych nemohl číst, a také světlo, při němž jsem četl, někdo rozbil. Někdo jiný však okamžitě vyměnil žárovku, a já se podíval na chlapíka, který mi sebral brýle a něco ve výrazu mého obličeje ho přimělo vrátit je hned zpět. A tak to šlo dvě a půl hodiny. Ke konci jsem popošel ke kraji pódia a bez hněvu jsem vztáhl ruce na způsob objetí. Na to následoval divoký aplaus, a později mi bylo řečeno, že jsem měl úspěch. Není mi jasné, o jaký úspěch se mělo jednat, neboť nikdo z toho, co jsem říkal, nemohl nic slyšet. Byl to však jistý druh společenské události.

1971

Kdo sleduje běh světa, zjistí, že vláda do něj vstupuje jen velmi málo. O tom mluví i Thoreau ve své eseji "Občanská neposlušnost", když říká, že s vládou měl přímý kontakt pouze jednou, když přišel výběrčí daní. Proto se také rozhodl, že nebude platit daně, aby vládě ozřejmil, že s ní nesouhlasí. My ovšem jsme s vládou v těsnějším dotyku než on, a to hlavně díky našim automobilům. Žijeme v permanentním strachu z policajtů, ať už jedeme nebo parkujeme.

1982

Platím daně, což by Thoreau neudělal, já však platím jen proto, abych od sebe odvrátil represe, kterými by se mi vláda za to pomstila. Chci pokračovat ve svém díle, a za této situace dělám to, co vláda po mně vyžaduje, nic víc. Thoreau neplatil daně, protože mohl pokračovat ve svém díle, o které nikdo za jeho života nestál, na svobodě i ve vězení. U mě je tomu naopak. Spousta lidí se zajímá o to, co dělám, a tak musím pokračovat, postupovat.

1973

A konečně: co ovlivňuje mé akce víc než cokoli jiného, je sociální aspekt. Proto se také nedám do díla, pokud nemá společenský užitek. Neříkám tím ovšem, že jsem vše společenské vyřešil hudbou, snažím se jí však dávat určité podněty ke zlepšení. Konkrétně v této skladbě [Etcetera] jsem se dopustil jednoho paradoxu. Zakusil jsem ho, ale nejsem si jist, že mu věřím. Jedná se o situaci, v níž můžete pouze vládnout nebo být ovládáni. V posledním paragrafu eseje o "Občanské neposlušnosti" [Civil Disobedience], říká Thoreau, že vláda je jako strom; když lidé dozrají, jsou jako ovoce, které spadne ze stromu. Tak i toto dílo, Etcetera, je takovým stromem, jehož ovoce je z části na stromě a z části z něj už spadlo.

1972

Kdybychom měli možnost pracovat a jednat bez nátlaku, nebo kdybychom měli to, co potřebujeme - myslím, že už máme všechno, co potřebujeme -, nepotřebovali bychom zákony, které nám říkají, že nemáme dělat tohle, ale něco jiného. Thoreau řekl, zákony a vlády jsou tu jedině proto, aby se dva Irové nepoprali na ulici. Raději bych se občas smířil s několika vraždami, než s naší válkou ve Vietnamu. Zde by to byly nejspíš vraždy z přemíry vášně, než chladnokrevné zbytečné vraždy tam. Ty by se daly označit jako "masmediální".

1975

Neměli bychom se také obávat "nicnedělání". Mluvím teď o nemluvení, neskládání, nemalování, a jsem zastánce toho, co Robert Louis Stevenson a mnoho dalších napsali o ctnosti lenošení. Thoreau neměl nikdy žádné zaměstnání. Jeho otec řídil továrnu na tužky. Thoreau, jak víte, je vynálezcem tužky; byl první, kdo vložil tuhu doprostřed dřevěného válečku. Dříve se to dělalo tak, že se ve dvou kouscích dřeva vydlabala drážka, do jedné se vložila tuha a obě části se slepily. On byl první, kdo vyvrtal díru do jednoho kusu dřeva a tuhu do něj vsunul. Odmítl však na tom vytřískat jmění. "Za to bude z tebe pracháč", říkali mu. "Co tím myslíte", ptal se. A oni na to: "Udělej jich víc". A on: "Ne, jedna mi stačí."

1981

Odvolávám se na poslední knihu Buckminstera Fullera "Critical Path". Očekáváme zánik nacionalismu a internacionalismu, začátek užívání inteligence, spíš než nastolení síly, která přivede do shody lidské potřeby a přírodní zdroje, takže rozdělení lidstva na "mající" a "nemající" zanikne. Zákon, místo toho aby ochraňoval bohaté před chudými, by měl dokázat to, aby se chudoba stala snesitelnou, tak jako byla pro Thoreaua.

1982

Thoreau, Indové a já stále tvrdíme, že všechny zvuky kolem nás jsou hudbou. V Indii říkají, že hudba nikdy nekončí; zaniká jen tehdy, když od ní odvrátíme svoji pozornost. Thoreau řekl, že hudba je jako koule. Každý zvuk je bublinou na jejím povrchu. Nechci rušit ticho, které tu již je. ■

EuroArt Praha 2002 / 2003

Koncert / Concert

STAMICOVO KVARTETO A HOSTÉ
THE STAMIC QUARTET AND GUESTS

Úterý 19. listopadu 2002 v 19.30, Sál Martinů
Tuesday, November 19, 2002 at 19,30, Martinů Hall

Slezské kvarteto (Polsko) /
The Silesian Quartet (Poland)
Stamicovo kvarteto / The Stamic Quartet

L. van Beethoven, P. Graham, D. Shostakovich

PROGRAM FESTIVALU / FESTIVAL PROGRAMME

8. 10. 2002
Stamicovo kvarteto / The Stamic Quartet
Jiří Bárta, violoncello / Cello, Bohuslav Matoušek, viola / Viola, Jan Čech, klavír / Piano

19. 11. 2002
Slezské kvarteto (Polsko) / The Silesian Quartet (Poland)
Stamicovo kvarteto / The Stamic Quartet

18. 12. 2002
Kvarteto Apollon / The Apollon Quartet
Stamicovo kvarteto / The Stamic Quartet

21. 1. 2003
Carmina Quartet (Švýcarsko) / The Carmina Quartet (Switzerland)
Stamicovo kvarteto / The Stamic Quartet

18. 2. 2003
Quatuor Parisii (Francie) / Quatuor Parisii (France)
Jan Pěruška, viola / Viola, Vladimír Leixner, violoncello / Cello

18. 3. 2003
The Arditti Quartet (Anglie) / The Arditti Quartet (Great Britain)

15. 4. 2003
Maarika Järvi, flétna (Estonsko) / Flute (Estonia)
Stamicovo kvarteto / The Stamic Quartet

20. 5. 2003
Milan Turkovic, fagot (Rakousko) / Bassoon (Austria)
Stamicovo kvarteto / The Stamic Quartet

10. 6. 2003
Stamicovo kvarteto / The Stamic Quartet
Hana Kotková, housle / Violin, Martin Kasík, klavír / Piano

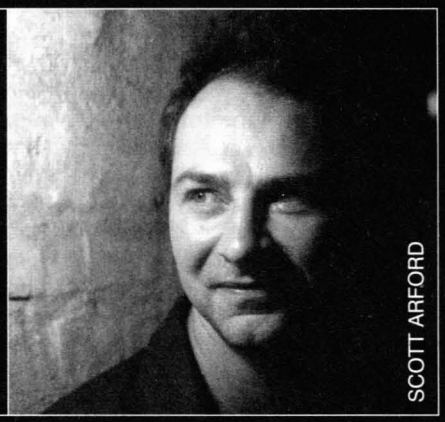
EuroArt Praha 2002/3
Sál Martinů, Lichtenštejnský palác, Malostranské nám.13, Praha 1
Martinů Hall, Liechtenstein Palace, Malostranské Square No.13, Prague 1
www.euroart.cz

Předprodej / Tickets:
Týnská galerie, Staroměstské nám. 14, Praha 1, VIA MUSICA, Lichtenštejnský palác, Malostranské nám. 13, Praha 1,
Bohemia Ticket International – travel service, spol. s r. o., Malé nám. 13, Praha 1, tel. +420 222 512 688, tel./fax. +420 222 514 018

EUROART
PRAHA 2002/3

RANDY H. Y. YAU

MICHAEL NINE


SCOTT ARFORD

7hz

PETR FERENC

...je ta nejnebezpečnější frekvence a člověk, který to poprvé zjistil, během svého objevu zemřel. Když tuto frekvenci ve studiu vygeneroval, doslova se mu srazily vnitřnosti. (Andrew McKenzie)

SOUND IS VERY STRONG

7hz je ovšem také název sanfranciské organizace pro noise a experimentální média. V bývalém skladišti na Illinois Street ji roku 1995 založil architekt, videomaker a zvukový experimentátor Scott Arford. V září, spolu se dvěma spolupracovníky (Michael Nine, Randy H.Y. Yau), zavítal i do Prahy, aby během dvou koncertů a workshopu předvedli svůj konceptuální přístup k práci s elektronickým zvukem. První z vystoupení (v režii Ars Morta Universum) mělo přes vylepené plakáty poměrně privátní ráz, konalo se v pátek třináctého v prostorách zkušebny ve Vyšehradské ulici a část jeho výtěžku byla určena na rekonstrukci vodou poškozených prostor. Arfordův workshop a druhé vystoupení se pak odehrály v objektu Centra pro současné umění v Jelení ulici.

Frustrovaný architekt dělá hudbu

Jak jsem již naznačil, Scott Arford je mužem mnoha profesí a projektů. V uvolněné atmosféře podskalské zkušebny se proto uchýlil k východiskům svého „lehčího" laptopového projektu **Radiosonde** a předvedl půlhodinový sólový set, v němž posluchače nejprve znervózňoval nepřirozeně tichou rytmickou koláží, aby je v závěru ohromil intenzivní noiseovou stěnou. Přestože je pro něj běžné koncertní hraní (tj. vztah umělec na pódiu - posluchač) a hudební tvorba bez širších souvislostí spíše okrajovým zájmem, dokázal Arford zaujmout hutností zvuku a neotřelostí aranží.

Své zásadnější aktivity pak prezentoval v Jelení, kde publiku během přednášky objasnil svoji koncepci setkávání zvuku, obrazu a prostoru. Tomuto výzkumu se věnuje hned na několika frontách. Zvuk a prostor zrovnoprávňuje (ve spolupráci s Randym Yau) v projektu **Infrasound**. Generováním jednotlivých tónů nízkých frekvencí (pod 20 hz) a jejich interferencí se oba aktéři snaží rozrezonovat prostor, v němž se akce odehrává, a stejně tak fyzicky působit i na obecenstvo. Zažít Infrasound v akci není jednoduché, pánové vystupují velice zřídka a místa (vždy jen jedno představení v určitém prostoru) si velmi pečlivě vybírají. Nejlepší reakcí na performanci Infrasound podle Arforda bylo, když jej asi čtrnáct dní poté zastavil divák, aby mu poděkoval za vyléčené koleno. „Když jsem se na vás šel podívat, téměř jsem nemohl chodit. Od té doby jsem v nejlepším pořádku."

Svůj specifický vztah k televizi a videu Arford demonstruje happeningy jako například *Kill Your Television* (1994), během nějž došlo k destrukci pěti set přijímačů, a každoměsíční prezentací (společně s Michaelem Nine) prostřednictvím kabelové televize, kde pod hlavičkou *Fuck TV* propírají kontroverzní témata jako je trest smrti a pouliční nepokoje. Prostřednictvím instalací více obrazovek se Arford také pokouší vzbudit iluzi prostorovosti plochého televizního obrazu. Hlavně však zkoumá zákonitosti vztahu mezi obrazem a zvukem. Říká, že jej mnohem více, než mnohdy příliš popisný obraz, zajímá technické pozadí vzniku vizuálního vjemu a jeho přímé propojení se zvukem. „Když ve filmu vidíte smutnou scénu, zazní k ní smutná hudba, která v podstatě naznačuje, jaké máte zaujmout stanovisko. Já se ale snažím o to, aby obraz a zvuk byly jedním navzájem se ovlivňujícím abstraktním tvarem."

Jak to vypadá v praxi? Arford nám do této své komnaty dal nahlédnout hned dvakrát. Instalace *Static Room 3* pracuje s abstraktními obrazci běhajícími televizní obrazovkou (bílé pruhy, poruchy, modrá plocha atd. - nic, co bychom z boje s občas nefungující technikou neznali). Video, které tyto signály vysílá, je napojeno na zdroj zvuku (nečekejte ovšem záplavu přístrojů, vše se děje pomocí počítače), takže ve výsledku „slyšíme to, co vidíme." Tato koncepce mi, mimochodem, připomíná přístup německého filmového tvůrce Thomase Manka, který ve svém díle *Hochhaus* (1986) kopíroval kontrastní fotografie věžáku do optické zvukové stopy umístěné po straně celuloidového pásu, čímž dospěl k ojedinělému „zvuku obrazu" vznikajícímu přímo ve fotonce projektoru.

V porovnání s Mankovým přece jen statickým filmem poskytuje Static Room 3 Arfordovi možnost libovolného řazení předem připra-

vených obrazců v reálném čase, ani to však autorovi nestačí. Na druhém z koncertů proto předvedl svůj projekt pro dva televizory, na jejichž obrazovky připevnil kontaktní mikrofony. Ty snímají praskání bílých signálů na černé obrazovce. Za mixpultem sedící Arford takto získaný zvuk dotváří pomocí ekvalizéru a efektů a pouští nejen do reproduktorů, ale také zpět do televizorů, na nichž se tím pádem mění obraz, který opět vytváří základní zvukovou matérii a tak dále dokola. Vzniká tak ojedinělá, zcela improvizovaná symbióza, k níž není potřeba předem připravených zvuků ani obrazu.

„Jednou jsem si v čínské restauraci dostal future cookie (koláček s budoucnost předpovídajícím vzkazem). Stálo tam: Použij jakoukoli dostupnou technologii. Tak to dělám."

Number 9, Number 9

Michael Nine, vystupující pod značkou Mk9, býval členem noiseového seskupení *Death Squad*, jehož šokující performance vyvolaly nejednu diskusi o hranicích vkusu v umění. Ke stylovému zaměření 7hz se blíží především barvou používaných zvuků, jinak je však mnohem narativnější a spíše než zvukovému výzkumu se věnuje hudbě samotné a jí odpovídající show. Ve Vyšehradské ulici předvedl přesně šestnáct minut trvající set nahuštěný rytmickými a dynamickými zvraty, v Jelení se pak prezentoval podobně, ale obšírněji. Ke své hudbě pouštěl fotografie městských scenérií, v druhé polovině vystoupení zvuk vycházející z reproduktorů postupně přehlušoval odmotáváním tlusté vrstvy lepící pásky ze dvou pískajících kapesních sirén. Kleče uprostřed sálu nad svíčkou, lehce si pořezal kovovým okrajem jedné z nich zápěstí a pak, již při zcela vypnuté hudbě, s nimi chodil mezi vyděšeným a ohlušeným publikem, čímž narušoval koncertům vlastní statické pojetí zvuku vycházejícího z nehybných reprosoustav před obecenstvem. Budiž, nebylo to nezajímavé, zdá se mi však, že vztah Mk9 a 7hz je založen spíše na mezilidských vztazích, než na zájmu o zkoumání alternativních zvukových zdrojů.

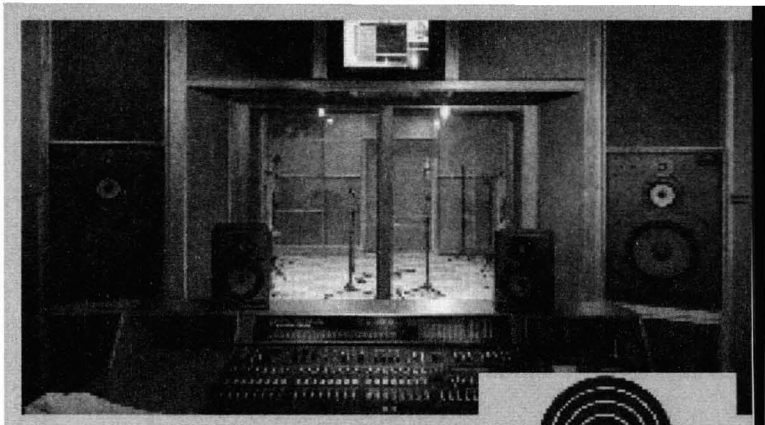
Mňau

Randy H. Y. Yau vzešel z řad 7hz, s nimiž i nadále spolupracuje, jeho hlavní činností je však nezisková organizace podobného zaměření **23five Incorporated**. Jako jediný z trojice při obou pražských vystoupeních předvedl stejný program, čemuž se nemůžeme divit, neboť se jedná o performanci na zvukových nosičích nezachytitelnou. Yau pracuje s upravenou dětskou hračkou na bázi kontaktního mikrofonu, pohybuje se s ní před reproboxy a vyvolává zpětné vazby jejím přibližováním k jednotlivým reproduktorům. Občas přístroj vypne a nechá sál upadnout do vteřinového ticha, jindy barvu zvuku doplňuje křikem. Jeho hbitost a elegance tanečníka zaručují nejen podmanivou podívanou, ale také rychlé střídání jednotlivých zvukových odstínů. První z Randyho vystoupení akcentovalo spíše nervně-hlukovou stránku věci (rychlé skoky, náznak kopulace s kytarovým kombem), druhé, zejména díky většímu prostoru, bylo spíše hravě taneční, obě však vzbudila zasloužené ovace.

Kromě tance s kontaktním mikrofonem a již zmíněných **Infrasound** Yau vytvořil řadu CD, na nichž velmi invenčně přistupuje k ambientu v původním slova smyslu (tj. hudba jako prostředí). Jeho nahrávky tichých elektronických dějů neaspirují na posluchačskou účast a rozbor (jak se povedlo např. enovskému ambientu), je nutné nechat je žít a působit zcela samostatně a mimoděk. Představte si, že se ve vašem CD přehrávači odehrává život malé skupinky bytostí a vy, podobně jako od sousedů v činžáku, slyšíte tu šelest, tu dupání, stěhování nábytku, mňoukání kočky, nebo prostě ticho. (Ticho uprostřed skladby je jednou z Randyho poznávacích značek.) Postupně si na takové ruchy zvykáte, občas vás ale některý z nich přece jen překvapí, poleká nebo vytrhne z nezúčastněného (polo)vnímání.

Pěkně si to pánové rozdělili. Scott Arford je bytostným konceptualistou, Michael Nine v podstatě tradicionalistou nejvíce akcentujícím prvotní vlastnosti hudby jako média pro uši (rytmus, melodie, barva zvuku), Randy H. Y. Yau stojí někde uprostřed obou přístupů a zdá se mi proto nejpůsobivějším. ■

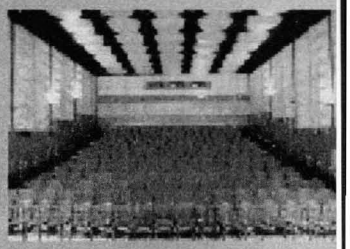
www.7hz.org, www.23five.org, www.mk9.org



STUDIO PIEROT

STUDIO NA PRODEJ

Moderní profesionální Studio Pierot ve Valticích (na hlavní trase Břeclav–Valtice–Mikulov–Znojmo) pro nahrávání všech hudebních žánrů a postprodukční zvukové výroby v návaznosti na práci s obrazem, a to vše na plně automatizovaném digitálním zařízení v nejvyšší kvalitě. Ke studiu je připojen kinosál, který slouží jako nahrávací místnost II (nahrávání symfonických orchestrů a velkých hudebních těles, popř. ozvučování filmové tvorby).



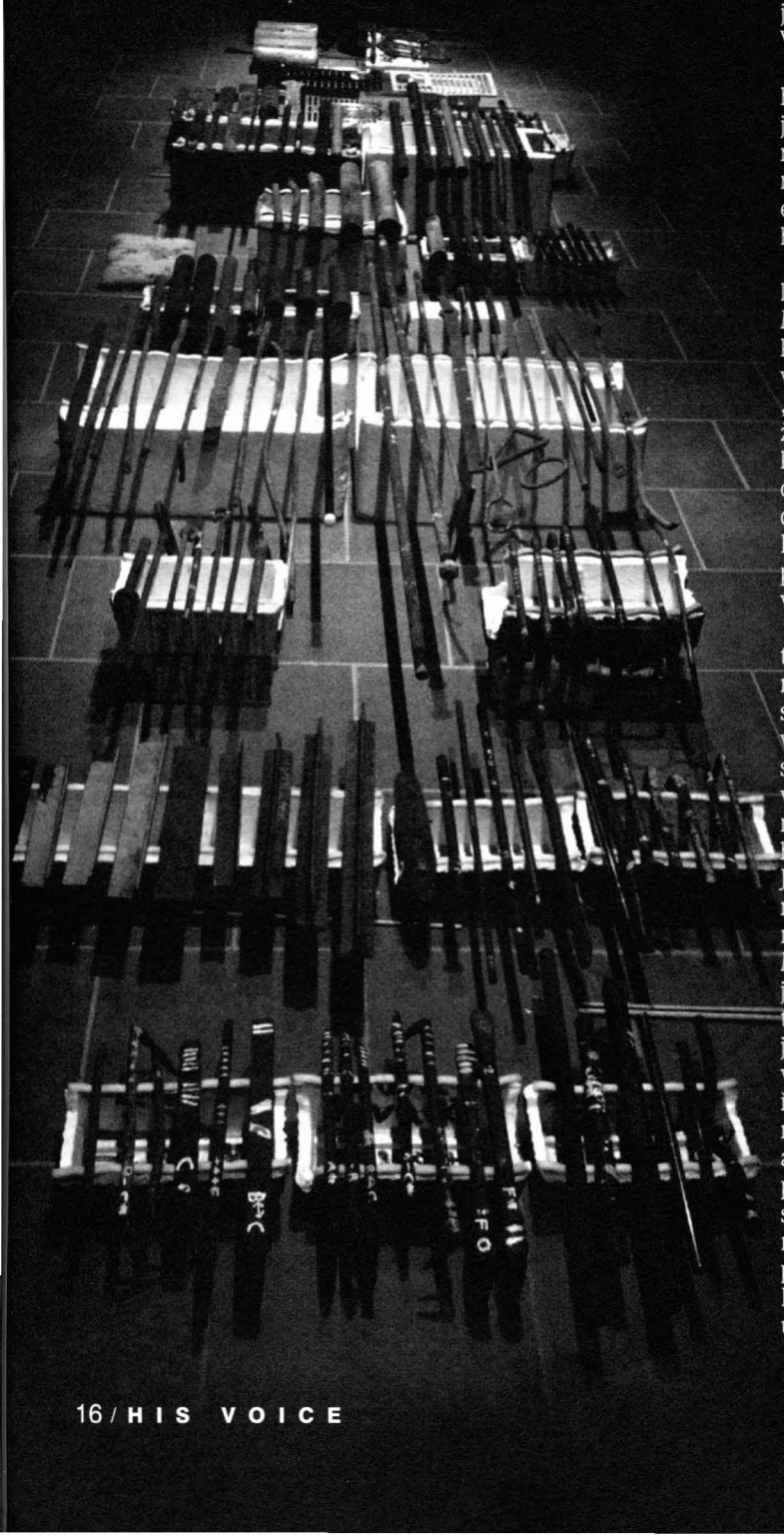
TECHNOLOGICKÉ ZAŘÍZENÍ NAHRÁVACÍHO STUDIA STUDIO I. (6x4 m, klimatizace, vzduchotechnika) • STUDIO II. (20x12 m, vzduchotechnika) • REŽIE (5,5x4 m, klimatizace, vzduchotechnika) / **MIXÁŽNÍ PULT** Tactile Technology M 4000 C, 24/24/8/2/2 s moving faders / **VÍCESTOPÉ ZÁZNAMOVÉ ZAŘÍZENÍ 24 STOP** Otari Radar 24 s controlorem RE8, Otari Radar Store 3/24 3GB, Otari Radar Store 4/24 3GB, 8 mm EXABYTE, SCSI / **ZVUKOVÉ EFEKTOVÉ PROCESORY** T. C. Electronic M5000 5AD6F, T. C. Electronic 2290 22D 24, Yamaha REV 5, Yamaha SPX 990, Aphex Aural Exciter C2 big bottom / **DYNAMICKÉ PROCESORY** Drawmer M500 dynamics processor, Drawmer Demeter VTCL – 2 tube compressor/limiter, Drawmer DS201 dual gate – 2x, Drawmer DL241 dual–auto compressor – 2x / **EQUALIZERY+SPEKTRUM ANALYZER** T. C. Electronic 1128 – 2x / **MONITOROVÉ SYSTÉMY** hlavní monitory KRK 15P–3 250 W – 2x, monitory pro blízké pole KRK 6000 – 2x, koncový zesilovač LAB 300 – 3x / **DAT MAGNETOFON** s SMPTE Fostex D–25 / **CD PŘEHRÁVAČ** Denon DN–600F / **KAZETOVÝ MAGNETOFON** Dennon DN–790R / **BANTAMOVÝ PŘEPOJOVAČ** Audio Accessories 48E–12A/2 – 4x / **ROZŠÍŘENÍ O VIDEO POSTPRODUKCI** Sony SVP–5600P – VHS Video Player, Sony PVM–2950Q, barevný trinitronový video monitor 29 palců / **MIKROFONY** Symfon BC10 – 2x, B.P.M. CR–73 II – 2x, B.P.M. TB–94, Sennheiser MD421U – 4x, AKG D112 – 2x, AKG D3400, Shure SM57 Dynamic – 3x, Shure Beta 57 / **SLUCHÁTKA A SLUCHÁTKOVÉ ZESILOVAČE, AKTIVNÍ MONITORY** sluchátka AKG 200MK II – 6x, Fostex PH–5 sluchátkový zesilovač – 2x, Yamaha MS101 II aktivní monitory – 2x

Kontakt: Jan Pěchouček,
tel. 723 456 317, pechoucek@post.cz

CHROM-VANAD UNIVERSAL ...a nebeské varhany

PAVEL KLUSÁK

Nenápadný Orloj snivců Jaroslava Kořána je tu už deset let



„Všechno začalo na Šumavě, už proto, že tam žádné hudební nástroje nebyly," vyprávěl Jaroslav Kořán v roce 1993, a od té doby se toho s Orlojem snivců mnoho nezměnilo. Perkusionista a skladatel Kořán se etabloval jako doprovazeč a improvizátor v projektech Divadla Archa, oslavil tu 10 let svého proměnlivého společenství Zapomenutý orchestr Země snivců, absolovoval stáž v USA, zahrál si v newyorské Knitting Factory, otevřel internetové stránky www.softbooks.cz, začal vydávat své snímky na vlastní značce Pagoda, jako improvizátor spolupracoval s mnoha tvůrci. Ve shodě s jakousi notorickou mírností své povahy nikdy neprosadil nad rámec akustické klubové scény svůj projekt, který by nejspíš obstál v měřítkách světové progresivní hudby a který v českém kontextu stojí velmi osamoceně.

Orloj snivců je totiž projektem i původním hudebním nástrojem, skrze který se všechna hudba realizuje. Ad Šumava: „V garáži tam máme dřevěné trámy, do nich jsou zatlučené dlouhé hřebíky a na nich pak navěšené různé věci. Do toho hřebíku když brnkneš, zarezonuje to celou chalupou. Fascinovalo mě to a řekl jsem si, že vyrobím něco podobného, co by se dalo přenášet. Takže jsem sbíral klacky, zatloukal do nich hřebíky - a vznikla takzvaná vesnická kalimba. Tehdy jsem potřeboval ozvučnici a našel ji v polystyrénovém truhlíku na kytky: ta dřeva jsem kladl napříč a ono to znělo výrazněji. Jednou jsem takhle napříč položil dlouhý hřebík a náhodou o něj zavadil. V tom okamžiku mě úplně zamrazilo. Princip orloje byl na světě."

Orloj je tedy zvukovou instalací nalezených kovových objektů; hudba se na něj se vytváří většinou bubnováním, čímž vzniká řada jemných, dlouho znějících tónů a zvuků. Kaleidoskopickými změnami hudebních motivů, převážně repetitivních vzorků, vzniká nepravidelně se vyvíjející struktura, jakýsi řád v chaosu... hudba je extrémně závislá na tichu, akustice, prostředí. Ideální je akustické hraní ve znějícím prostoru.

Trpělivým výběrem železných tyčí, roubů, hřebů, plechů zdokonaluje a ladí Kořán Orloj dodnes. Nějaký čas tak činil spolu s bratrem Michalem a třetím spoluhráčem Markem Šebelkou: střetávání křehkých alikvót vyzývalo k tomu, aby se „kaleidoskopického" vyhmátávání repetitivních motivů chopily víc než dvě ruce. (Šebelka, 1993: „Teď jsme odvezli na chatu nějakých stopadesát kilo nepotřebného železa: rozrůstání nástroje je třeba podřizovat podmínkám technickým i organizačním, jinými slovy abychom na to všechno při hře dosáhli a pak abychom to vůbec uvezli.") Orloj jako trio po nějakou dobu hrál na ambivalentní scéně českých čajoven. Časem zůstal Kořán s Orlojem zase sám: sólově také v šumavských Mokřicích připravil nahrávku: cyklus etud pro Orloj a jeho možnosti, charakterizované názvy-činnými slovesy: „jde", „odbíjí", „hraje", „pracuje"...

Kořánovo laděné smetí je křižovatkou industriálního instrumentáře se střídmostí Pärta či Feldmana. Od etnických kořenů (řekněme od afrických improvizovaných rytmických tanečních patternů) se rozbíhá jak k následnickému minimalismu, tak k postmoderní volné improvizaci, zpochybňující nejen tradiční formu, ale i „jediné správné" použití hudebního nástroje. Harmoničnost může odkazovat k nejistým vodám meditativní hudby, zároveň je Orloj hudbou neustálého dění. Materiál nalezených předmětů vylučuje klasickou harmonii. Jaroslav K.: „Žádné definitivní stupnice na orloji nejsou. Jednotlivé řady se hodně liší v tom, kolik železa podobného zvuku se nám podařilo najít. Třeba na nebeských varhanách, tam už je snad málem stupnice. To je název jednoho truhlíku, nebeské varhany. My si je různě pojmenováváme: součástí Orloje snivců jsou mimo jiné Boží prsty, chrom-vanad universal, slunce, mluvící rafiky, akustický sampler, nebeské varhany jsou z celého nástroje zvukově nejjemnější. Jinde jsou jenom dva, tři tóny a jindy zase rozechvíváme víc železa, která znějí skoro stejně vysoko. Ty jemné diference vytvářejí něco, co..." Michal Kořán: „... co vlastně sami nechápeme. Co nás přesahuje. Ono se to tvoří samo. Pak už hraje roli, s jakou silou a s jakou pregnancí do železa udeříš, všechno zní různě. Pro hru je potom hodně důležité společné naladění, není rozhodující, co jsme si předem domluvili, ale nakolik citlivě reagujeme na přítomný okamžik. Neustále je potřeba vnímat zvuk celku, aby si člověk nehrál pro sebe. Kolikrát se stane, že nevíš, odkud se ty zvuky berou. Pokud je to krásná muzika, je to fajn, s tím se potom pomaličku učíš zacházet." ■

ZHLUBOKA POSLOUCHAT

ZVUKY A MYŠLENKY pauline oliveros

I kdyby neslavila Pauline Oliveros v tomto roce své sedmdesáté narozeniny, zbývala by řada důvodů, proč o ní psát. Svou hudební kariéru začínala na přelomu padesátých a šedesátých let společně s mnohými klasiky experimentální hudby a dnes je autoritou respektovanou jak na univerzitní půdě tak mezi rockovou avantgardou. Vede nadaci na podporu soudobé hudby, kde kromě ní vydává své nahrávky řada hudebníků, pořádá kurzy a happeningy, na nichž se hudba spojuje s textem, divadlem a hrou, aby daly vzniknout jakémusi novému rituálu.

MATĚJ KRATOCHVÍL

Narodila se v roce 1932 texaském Houstonu a jejími prvními učitelkami hudby byly její matka a babička. Naučila se hrát na housle, klavír a lesní roh a v deseti letech objevila „svůj" nástroj – akordeon, o němž říká, že představuje „rozšíření jejího dechu." Na krajinu svého dětství vzpomíná především v souvislosti s bohatstvím přírodních zvuků. Tyto akustické vjemy výrazně ovlivnily její hudební činnost. Již v dětství se rozhodla, že bude skladatelkou a tento plán začala realizovat na univerzitě v Houstonu a posléze v San Franciscu. Tam se dostala do kontaktu s tehdy bujícími experimentálními proudy.

mezi přírodou a technologií

„Život vidím a slyším jako jednu velkou improvizaci – jsem stále otevřená světu možností pro hru v kvantovém poli mezi mnou a ostatními – komunitou – společností – světem – vesmírem a tím, co je za ním."

Na americké avantgardní scéně má k Pauline Oliveros poměrně blízko osobnost a hudba La Monte Younga. Některé z paralel mezi nimi lze vysvětlit duchovní atmosférou šedesátých let, v níž oba formovali své estetiky. Podobně jako Young také Oliverosová prošla cestou od tradičního komponování ve stylu evropské moderny k vlastnímu stylu, který již standardní notace nemůže zachytit a také jí více vyhovuje tzv. čisté ladění (just intonation), podle nějž si nechala upravit i svůj akordeon. Podobně jako Youngova vyžaduje i její hudba od posluchače trpělivost a soustředění – na soustředěném poslechu je postavena celá její koncepce „deep listening".

Po předchozím odstavci by snad mohl vzniknout dojem, že Pauline Oliveros je vlastně „La Monte Young v sukni". Nejlepším protiargumentem je samozřejmě poslech její hudby. Na rozdíl od Younga má mnohem více poloh, což je dáno i množstvím a růzností lidí, s nimiž spolupracuje. Její hudba bývá někdy označována jako meditativní a i autorka ve svých textechs často operuje s výrazem meditace, ale k unylým new ageovým kulisám má její hudba daleko. Základní rozdíl je v tom, že zatímco new age chce pozornost uvolnit, hudba Pauline Oliveros výslovně vyžaduje soustředění na zvuk. Některé její skladby, především čistě elektronická díla z let šedesátých, znějí překvapivě agresivně.

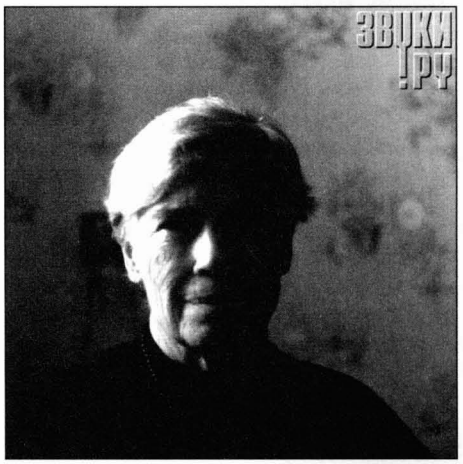
S technikou začala pracovat v padesátých letech na univerzitě v San Franciscu, kde byl jejím učitelem Robert Erickson. V šedesátých letech založila Mills College Tape Music Center, jehož se později stala ředitelkou. Tam vzniklo podhoubí pro řadu hudebních experimentů a zázemí pro skladatele, jako byl Morton Subotnick a Terry Riley. Tehdy vzniká řada čistě elektronických skladeb jako *No Mo, Alien Bog* nebo *Bye, Bye, Butterfly.*

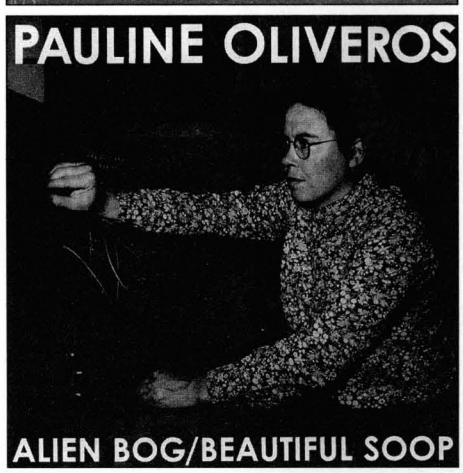
Ačkoli se od osmdesátých let zaměřuje více na čistě akustickou hudbu, k technice má blízko i nadále a do své tvorby zapojuje také internet, pomocí nějž organizuje „koncerty na dálku", tedy koncerty, při nichž každý účinkující hraje na jiném místě.

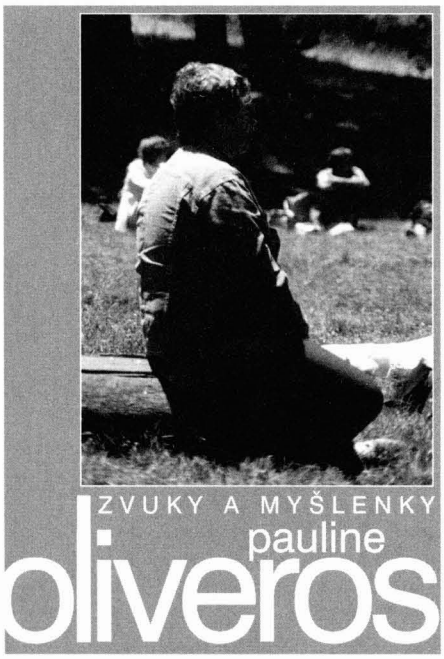
Spojení živé hry a technologie vedlo k vytvoření Expanded Instrument System, tedy systém rozšiřující možnosti nástroje pomocí přidaných elektronických zařízení, mezi nimiž má hlavní slovo reverb a delay. Tak vznikla i nahrávka *The Roots of the Moment* (1990, Hat Hut Records), duet akordeonistky se zvukovým technikem, který zvuk nástroje nechává zaznívat v různých virtuálních prostorech, na které Pauline zpětně reaguje změnami své hry. Jak tento systém zní při kolektivní improvizaci, je dobře slyšet na CD *Tosca Salad* (1995, Deep Listening), kde navíc kromě „hotových" skladeb (při jejím způsobu práce není ale vlastně žádná skladba definitivně hotová) najdeme i záznam zkoušek a rozehrávání a vidíme tak Oliveros a jejím spoluhráčům do jejich kuchyně.

Velký význam přikládá Oliveros prostředí, v němž hudba vzniká, a často se při její hře stává prostor jedním z hudebních nástrojů. Album Deep Listening (1988, společně s Panaiotisem a Stuartem Dempsterem) tak například vzniklo v obrovské prázdné nádrži na vodu. V tomto případě se hudebníci vzdali všech elektronických zařízení a jediné, co mělo na zvuk vliv, byla akustika jedinečného prostoru s dozvukem čtyřiceti pěti vteřin.

Od studentských dob, kdy hrávala na akordeon v souborech nejrůznějšího zaměření, jí zůstala láska ke kolektivnímu hraní. Stabilnějším seskupením je **Deep Listening**







Band, v němž kromě ní působí ještě Stuart Dempster (trombón, didjeridoo a další dechové nástroje) a David Gamper (klavír v čistém ladění). Kromě toho vzniká v jejím okruhu nespočet více či méně dočasných seskupení, z nichž jmenujme třeba **Four Accordions of Apocalypse**, kde najdeme i Guy Klucevseka (jehož sólové CD najdete v recenzní rubrice).

Důležitým pojmem je ve všech případech improvizace s různým stupněm volnosti. Pokud vůbec používá tradiční notaci, pak ji vždy doplňuje o řadu slovních pokynů, často metaforických.

hluboké poslouchání, kvantové poslouchání

„Začala jsem se učit naslouchat velice jednoduchým způsobem od roku 1953, kdy jsem dostala od matky k jedenadvacátým narozeninám kazetový přehrávač s nahrávám. Tehdy se takové přístroje zrovna začínaly dostávat na trh a ještě nebyly tak běžné jako dnes. Hned jsem začala z okna svého pokoje nahrávat všechno, co se dělo venku. Při poslechu jsem zjistila, že mikrofon zaznamenává i zvuky, kterých jsem si při nahrávání nevšimla.“

Tento zážitek ji přivedl k zájmu o techniku naslouchání, kterou dále rozvíjela a kterou dnes vyučuje.

V 70. letech začala vznikat série děl nazvaných Sonic Meditations. Nešlo o skladby v tradičním smyslu, ale jen o slovní návody k tvoření a vnímání zvuků, které předpokládají zapojení všech účastníků bez rozlišení na účinkující a publikum. Až na přelomu 80. a 90. let, po zmíněné nahrávce v betonové nádrži, vykrystalizoval pojem „deep listening“, který označuje (zjednodušeně řečeno) soustředěné vnímání jednotlivých zvuků, ať jde o hudbu nebo o hluky okolí. Za nejlepší „hloubkové posluchače“ považuje Oliveros malé děti, které slyší všechny zvuky poprvé, a slepce, kteří jsou na svůj sluch odkázáni mnohem více než ostatní. Takovýto způsob poslechu by neměl být omezen na koncerty, ale měl by používán neustále, protože umožňuje lepší kontakt se světem. Další formou poslechu má být „kvantové poslouchání“, které vyžaduje soustředěný poslech více zvukových entit zároveň. Cesta k dokonalému zvládnutí naslouchání trvá celý život – Oliveros tvrdí, že i ona sama se v něm neustále musí cvičit.

Pauline Oliveros má co říci nejen svou hudbou, ale i slovy. Své myšlenky zaznamenala ve dvou knihách: *Software for People: Collected Writtings 1963 – 1980* (Smith Publications, 1984) a *The Roots of the Moment: Collected Writtings 1980 – 1996* (Drogue Press, 1998). Od témat čistě hudebních se odráží k obecnějším problémům: Využití technologií, meditace, postavení žen ve společnosti, psychologie, ekologie... Jak svými názory, tak svou hudbou a schopností ukázat ostatním cestu jak „lépe a hlouběji slyšet“ si získala široký okruh příznivců napříč kontinenty i hudebními žánry. ■

NEW MUSIC MARATHON

14.–17. 11. 2002

Devátý ročník mezinárodní přehlídky současné hudby

14. 11. – 19:00 – Divadlo Ponec
Opera Aperta (SK) Komorous and Beyond – Arnold, Butterfield, Komorous, Underhill
Ensemble OMN (PL) Pawel Szymański – Chamber Music
Veni Ensemble (SK) Bratislava – Burgr, Lejava, Matej, Milaković
15. 11. – 19:00 – Divadlo Ponec
Agon Orchestra & Petr Kofroň (CZ) Čeští mladoši / Czech Youngsters – Acher, Adámek, Ivanović
Sigune von Osten & Musica Temporale (DE) Marek Kopelent – Agnus Dei
16. 11. – 19:00 – Divadlo Ponec
Tuning Metronomes & Epoque Quartet (CZ) John Zorn – Angelus Novus
Ensemble HAMU & JAMU Percussion Group (CZ) Steve Reich – Music for 18 Musicians
Požoň Sentimentál & Egon Bondy (SK) Marek Piaček – Urban Songs
17. 11. – 18:00 – Galerie Rudolfinum
Irvine Arditti (UK) & André Richard (CH) Luigi Nono – La lontananza nostalgica utopica futura

Pořádá Společnost pro novou hudbu ve spolupráci s Divadlem Archa, sdružením Ateliér 90 a Galerií Rudolfinum za podpory Hl. m. Prahy, Ministerstva kultury ČR, Státního fondu kultury ČR, MZV ČR, Nadace ČHF, Hudební nadace OSA, Česko-německého fondu budoucnosti, Britské rady, Velvyslanectví Spolkové republiky Německo a Polského institutu v Praze.

Rezervace a prodej vstupenek: Pokladna Divadla Archa, Na Poříčí 26, 110 00 Praha 1, tel. 221 716 333 nebo e-mail: ticket@archatheatre.cz, http://www.archatheatre.cz a také před koncertem od 18.00 do 20.00 hod. v pokladně divadla Ponec, tel. 222 721 531 a 222 543 449, e-mail: vstupenky@divadloponec.cz, http://www.divadloponec.cz

Místa konání koncertů: Divadlo Ponec, Husitská 24a, Praha 3, http://www.divadloponec.cz a Galerie Rudolfinum, Alšovo nábřeží 12, Praha 1, http://www.galerierudolfinum.cz

MARKÉTA DVOŘÁKOVÁ

kunuk

ESKYMÁCKÉ POSELSTVÍ

„ Na dně oceánu sídlí Matka mořských zvířat, mýtická varianta Velké bohyně šelem, zdroj a lůno veškerého života, na jejíž dobré vůli závisí existence kmene. Proto musí šaman pravidelně sestupovat pod mořskou hladinu, aby obnovil spojení s matkou zvířat.“ Mircea Eliade

Kunuk je absolventským projektem studentky oboru scénografie ne DAMU Kristýny Täubelové, která ke spolupráci přizvala hudebního skladatele Ondřeje Adámka a perkusionistu Tomáše Ondrůška.

Kristýna Täubelová (1977) v projektu zúročila nejen zkušenosti ze studií na střední umělecko-průmyslové škole na Žižkově a nástavby na téže škole – obor řezba a restaurování nábytku, ale také ze stáže v sochařském ateliéru Doc. Zeithammela. Její objekt, vytvořený ze dřeva a napnutých ovčích kůží, je sám o sobě zajímavým výtvarným dílem. Díky jeho variabilitě a umístěním na točnu se stává také proměňující se scénou a navíc „hudebním nástrojem“ , jemuž vdechuje život interpret – bubeník. Protože celé představení vychází se starého eskymáckého mýtu, interpret, který objektem i jeho změnami prochází a rozeznívá jej nejen paličkami, ale i vlastním tělem, se stává zároveň hercem, postavou, která nás příběhem provází. Atmosféru představení velmi umocňuje prostředí (stará kamenná stodola statku) i osvětlení (svíčky umístěné na objektu šířící vzduchem aroma ovčího tuku, z nějž jsou vyrobeny). Přírodní zvuk i optický vjem (blány, dřevo) probouzí ztracené a civilizací přehlušené instinkty a schopnost vnímání.

Na hudební spolupráci se podíleli hudební skladatel Ondřej Adámek a perkusionista Tomáš Ondrůšek.

Ondřej Adámek (1979) je studentem kompozice na HAMU v Praze ve třídě Marka Kopelenta a zároveň stážistou na pařížské konzervatoři. Je znám svou spoluprácí s tanečníky i choreografy u nás i v zahraničí, píše hudbu pro živé interprety, hudbu elektroakustickou, scénickou a filmovou. Ve svých skladbách dává často prostor improvizaci.

Tomáše Ondrůška (1964) snad není nutno ani představovat, je multiperkusionistou žádaným po celém světě, na repertoáru má výhradně soudobou hudbu. Je členem souboru AGON Orchestra, učitelem a zakladatelem katedry bicích nástrojů na HAMU v Praze a mezinárodních letních kurzů pro skladatele a perkusionisty v Trstěnici u Litomyšle.

Ze spolupráce Kristýny Täubelové, Ondřeje Adámka a Tomáše Ondrůška vzniklo sympatické multimediální představení, které se dobrovolně zříká všech technických vymožeností a ve skromném přírodním rouchu rozeznívá skryté struny lidského nitra. Myšlenka společného tvoření výtvarníka, skladatele i interpreta na projektu již od začátku je natolik pozoruhodná, že jistě stojí za to položit zúčastněným autorům pár otázek.

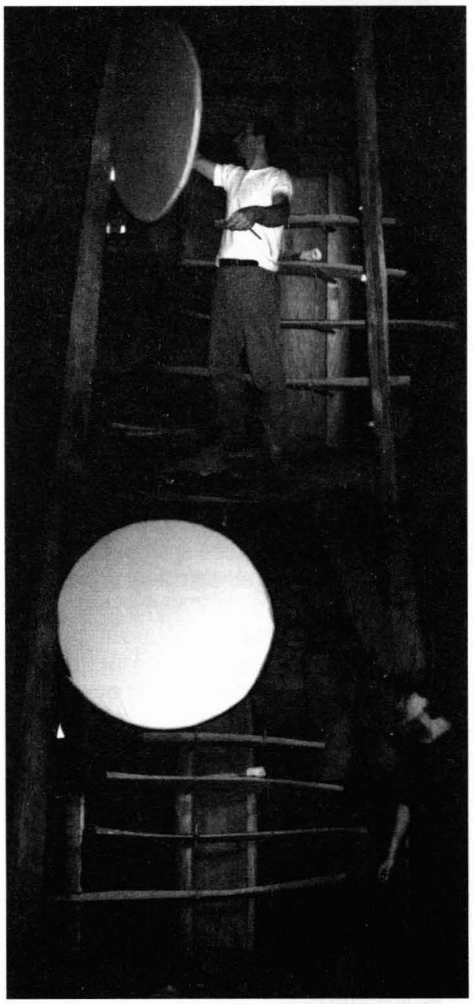
■ Kristýno, Ty jsi hlavní iniciátorkou i ideovým vůdcem celého projektu, vezměme to tedy od začátku.Co je to vlastně KUNUK a co vedlo k jeho vzniku?

KUNUK- tento název vznikl při formulaci projektu pro grant. Protože jsme ještě přesně nevěděli, jaký mýtus z knihy „Grónské mýty a pověsti“ Knuda Rasmussena si vybereme, použila jsem tento obecný název. Takto totiž Eskymáci zkráceně nazývali Knuda Rasmussena.Tento název v sobě nese motiv kruhu, který provází celé představení a to jak ideově, tak konkrétně. (Užití točny, krouživé pohyby interpreta...)

■ Jak dlouho jsi na svém absolventském projektu pracovala, jaké cesty vedly ke spolupráci s Tomášem a Ondřejem, jak spolupráce probíhala?

V létě 2000 se konal koncert Tomáše Ondrůška v Českém Krumlově. Při poslechu jím interpretované skladby Helmuta Lachenmanna „Interieur I.“ jsem si uvědomila, že součástí interpretace skladby není jen její hudební interpretace, ale že jsou zde i další složky, jako tanec a estetická hodnota bicí sestavy (bicí sestava totiž opravdu tvořila jakýsi interiér), které však vznikají jako vedlejší produkt této interpretace. Napadlo mne pracovat i s těmito vedlejšími produkty záměrně. Tak, aby skladatel při vzniku díla již počítal s pohyby interpreta v prostoru vymezeném nástroji a nechal se inspirovat novými zvuky nabídnutými výtvarníkem i hráčem na bicí nástroje. (To znamená že výtvarník poskytne novou formu, materiál atd. a hráč na bicí nástroje např. nový nebo neobvyklý způsob hry na nástroj – objekt.) Tento nápad zaujal jak Tomáše Ondrůška, tak Ondřeje Adámka a vznikla myšlenka spo-

Kdo nebyl
ve čtvrtek 5. září 2002
krátce po dvacáté hodině
na statku Tomáše Ondrůška
Vojnarka v Trstěnici
u Litomyšle svědkem předpremiéry představení KUNUK,
onoho magického sestoupení
na dno oceánu za účelem
očištění od všech nepravostí
světa, přišel o hodně.



lečného projektu, kde bychom se tyto principy pokusili uskutečnit.

Na projektu jsem pracovala od jara 2001, kdy jsem zformulovala naší ideu a zažádala o grant. Do ledna 2002 jsem shromažďovala materiály a tehdy také vznikl model objektu. V průběhu jara a léta pak na statku Vojnarka vznikal objekt přímo v místě prvního uvedení.

Svoje nápady a návrhy jsem konzultovala s Ondřejem i Tomášem v průběhu roku. Bylo nutné „nástroje" nejdříve připravit – nabídnout materiál. Pak teprve mohla během srpna 2002 na základě objevování zvukových možností objektu vzniknout skladba. Měli jsme možnost spolupracovat i s mladou režisérkou Tatjanou Ajzitulovou z Petěrburgu, která nám výrazně pomohla s ideovou výstavbou celého představení. Stávající verze představení vznikla v podstatě během jediného týdne, kdy jsme všechny složky, tvořící tento celek, vzájemně konfrontovali a hledali jejich ideální propojení.

■ **Jak velkou důležitost přikládáš eskymáckému mýtu? Měl by divák pochopit konkrétní příběh, nebo Ti stačí, když odchází s pocitem, že to o něčem bylo, i když neví přesně o čem?**

Eskymácký mýtus je důležitý hlavně pro nás.Tvoří podklad, ze kterého jsme čerpali, který nás vedl k pochopení filosofie eskymácké kultury, k jejímu porovnání se středoevropskou kulturou i prostředím, ve kterém projekt vznikal, tj. přírodními a životními rytmy české vesnice. Nešlo o vytvoření ilustrace mýtu, ale o nalezení obecně platných principů, a to jak ve volbě materiálů, tak v poselství samotného příběhu. Když tedy odpovím přímo na tvoji otázku, tak mi stačí, když diváci odchází s pocitem, že to o NĚČEM bylo. Dokonce si přeji, aby neodcházeli všichni s tím, že přesně ví, co to bylo za příběh. Dáváme tak divákům možnost odnášet si individuální pocity a obrazy, které v nich představení zanechá.

■ **Ondro, pro Tebe zřejmě spolupráce s někým z jiného oboru není ničím neobvyklým (vím, že jsi se např. nedávno vrátil z Afriky, kde jsi psal hudbu pro baletní představení) přesto se chci zeptat, byla pro Tebe spolupráce s Kristýnou něčím nová, zajímavá, přínosná?**

Hudebníci nebývají příliš zvyklí spolupracovat, i když spolupráce je pro umění zásadní. To, co zažívají divadelníci - každodenní zkoušení dva měsíce před premiérou nové inscenace, společné hledání, které přináší vzrušení, nadšení apod., je v normálním hudebním životě nedosažitelné. Bavilo mě vybočit ze svého oboru a pomáhat při přípravě objektu fyzicky, být pořád v kontaktu se všemi členy našeho týmu a opravdu společně hledat. Byl důležitý také pobyt na statku, kde jsem si mohl na nástroj, pro který jsem psal, cokoliv vyzkoušet v kteroukoliv denní i noční dobu, každý nápad okamžitě navrhnout a prodiskutovat s Kristýnou a Tomášem, v každém okamžiku žít s tímto projektem. Je příjemné srovnávat různé pohledy lidí z odlišných oborů, kteří jsou si zároveň v uměleckých názorech a i osobně velmi blízko. Navíc objekt je pro mě zajímavý z výtvarného hlediska, což bylo velice inspirující. Je také zvukově neobvyklý, donutil nás k pečlivému hledání způsobu jeho využití.

■ **Tomáši, vzhledem k tomu, že se celá akce (nejen její provedení, ale i dlouhodobá příprava) odehrávaly na Tvém statku, byl jsi do ní zřejmě zainteresován již od počátku. Jistě jsi se také podílel na vzniku díla, přinejmenším je usměrňoval do rámce interpretačních možností...**

Podílel jsem se jako interpret v rámci běžné spolupráce, o které píše Ondřej. Během zkoušení a seznamování se s materiálem jsem takto objevil některé neobvyklé možnosti objektu a techniky jeho „ozvučení" . Byla to pro mne důležitá zkušenost, jelikož veškerá hudba vzniká na „nenástrojích" nebo „pranástrojích". Experimentování s tímto zvukovým objektem bylo velmi blízké mé filosofii o nástrojích : cítit nástroj jako materiál a ne jen jeho formu – hotový nástroj. Když tento materiál rozechvěji – rozezvučím, zůstane v prostoru stopa zvuku, který právě vznikl. Je to vizuální prvek, který se vytvoří při každém rozeznění materiálu. My jsme tyto stopy použili v rámci projektu KUNUK. Z nich vycházela choreografie a ta zpětně ovlivňovala děj. Toto propojení všech složek které se vzájemně ovlivňují, bylo pro mne velmi vzrušující: ze zvuku se rodí pohyb, z pohybu gesto, z gesta se odvíjí děj, který zpětně vyprovokuje zvuk.

Vlastně jsem tímto způsobem pracoval poprvé. Stal jsem se tak trochu hercem, nebylo možné k nástroji jen tak jít, protože sama chůze už vytvářela zvuk a byla součástí děje. V tomto smyslu pro mne byla důležitá spolupráce s Tatjanou Ajzitulovou, která u projektu vnímala hlavně dramatickou složku. Právě tak s Kristýnou, která se mnou konzultovala zvukové možnosti různých částí objektu. Její umělecké dílo mne hned na začátku oslovilo a ve spolupráci s Ondřejem, který k němu přistoupil velice citlivě , překročilo hranici pouhé vizuální formy a získalo i formu akustickou.

■ **Co KUNUK do budoucnosti? Bude ještě možnost někde jej shlédnout a vyslechnout jeho poselství?**

Kristýna: Rádi bychom toto představení uvedli na statku Vojnarka v Trstěnici u Litomyšle u příležitosti akce Brána muzeí otevřená, 3. 10. 2002. Situace je trochu ztížená tím, že Ondřej odjíždí studovat do Francie, já odjíždím na déle než měsíc do Ruska a Tomáš má nabitý program již rok dopředu. Budeme se ale snažit přivézt představení do Prahy. V jednání je i účast na mezinárodním festivalu KukArt v Petěrburgu. Do té doby však musíme najít společný čas na zkoušení, abychom odstranili nedostatky, které se ještě objevily. ■

ŠOKOVÁ TERAPIE
netradičně pojatý večer
soudobé hudby v netradičním prostoru

1. prosince 2002 v 16:00 a 19:30 hod.
v ateliéru HAMU – divadle Inspirace,
Malostranské náměstí 13, Praha 1

Zazní kompozice
Michala Rataje a Miroslava Srnky
Světelný design: Jiří Heřman
Účinkují: MoEns, Cécile Boiffin,
Irena Houkalová, Petr Nouzovský,
Phillipe Caillot, Miroslav Matějka,
Miroslav Navrátil

Součástí večera bude instalace sochaře
Lukáše Wagnera

Konzultační hodiny s terapeuty
v přestávce mezi koncerty

Vstupenky: Via Musica, 257 535 568,
info@viamusica.cz

SOUDOBÁ HUDBA
SE NESMÍ BRÁNIT
SOUDOBÉMU SVĚTU

www.volny.cz/s_h_o_c_k

Projekt podpořili: Nadace HAMU, Nadace Gideona Kleina, Open Society Fund Praha a Ministerstvo kultury ČR

What you hear is what you hear

velká podzimní sleva

HAT HUT
prestižní vydavatelství
soudobé hudby a jazzu
nabízí
na téměř 70 titulů svého katalogu
vysoké slevy
od 37% do 46%.

1CD...520 Kč / nová cena **330 Kč**
2CD...1040 Kč / nová cena **580 Kč**

Seznam titulů,
kterých se sleva týká najdete
na webových stránkách vydavatelství
www.hathut.com
nebo si ho můžete vyžádat
u distributora pro ČR.

Nabídka platí pouze pro objednávky
doručené do 25. listopadu
na adresu distributora
(dopisem, mailem, faxem či telefonem).

CLASSIC music distribution

Biskupcova 26
130 00 Praha 3
tel.: 222 582 372
fax / tel.: 271 773 405
e-mail: classic@telecom.cz

Nadace Český hudební fond

vypisuje grantové řízení k podpoře vydávání hudebního periodika

s uzávěrkou k 31. 12. 2002

Do grantového řízení jsou přijímány pouze čitelně vyplněné formuláře „Žádosti o příspěvek Nadace Český hudební fond" doplněné o příslušné přílohy (viz soupis obligatorních příloh, který je součástí formuláře).

K žádosti musí být dále přiložena ukázka alespoň jednoho čísla časopisu.

Formulář žádosti včetně podmínek pro poskytování příspěvku NČHF naleznete internetových stránkách Nadace ČHF **www.nchf.cz**, případně jej na požádání zašleme poštou (telefon kanceláře 257323860, 257326975).

GLOSÁŘ: REEDICE 2002

Období před koncem roku přináší silnou vlnu vydavatelské aktivity, včetně reedic starších titulů, které současný kontext nově oceňuje a zhodnocuje. Dnešním glosářem chceme připomenout několik takových počinů.

připravuje Pavel Klusák

✗ Americký **Nonesuch** reedituje archiv svých terénních nahrávek z Afriky. Některá z třinácti alb natáčeli v letech po založení Nonesuche (1967) velcí klasikové „field recordings" Paul Berliner či David Fanshawe. Alba se prodávají odděleně a opravdu jsou velmi různá: od záznamů slavností a rituálů (*East Africa: Witchcraft & Ritual Music*, z Keni a Tanzanie) přes lokální taneční hudbu (*Ghana, Voices of Africa: High-Life and Other Popular Music*) až k fascinujícím sólistům, kteří hudbu-součást každodenního životního proudu vynášejí na pomyslné pódium, k umění a výpovědi. Oba nejvýraznější hráči, núbijský loutnista **Hamza El Din** a zimbabwský hráč na mbiru **Dumisani Maraire**, se z katalogu Nonesuche neztratili: spolupracovali s Kronos Quartetem na albu afrických smyčcových kvartetů *Pieces Of Africa*. Vedle dvanácti hudebních alb obsahuje přítomná série i „paralelní hudbu", titul *Animals Of Africa*. Nu, když už tam byli odborníci s mikrofonem, logicky natočili i přírodní zvuky, z nichž vyvěrá umělá hudba Afričanů. Reedice Nonesuch Explorer Series budou pokračovat napřesrok nahrávkami z Asie.

✗ Vydavatelství **Rykodisc** našlo způsob, jak dál vytěžovat a popularizovat rozsáhlý (a kompletně vydaný) katalog nahrávek Franka Zappy, který má v péči. Oslovilo různé hudebníky, aby sestavili osobní výběr z legendárního artrockera a satirika. Jon Fishman ze skupiny Phish a Larry LaLonde (Primus) tak nyní ukazují, že i solidní muzikanti bez Zappovy komplikovanosti a vrstevnatosti mohou mít vztah ke složitější hudbě, ba snad z ní jejich prostší výraz vyrůstá. Edice **Zappa Picks** (u nás distribuovaná Globus Music) tak znovu zpřítomňuje tvůrce, jehož vize komponovaného, dirigovaného, virtuozně hraného rocku může být vnímána jako jedinečné dílo i jako slepá ulička svého druhu: nebo snad na Zappu dokáže někdo navázat?

✗ Mnichovská firma **Winter & Winter** pokračuje v reedici 81 titulů katalogu **JMT**, vydavatelství pro jazz v éře postmoderny, jež producent Stephan Winter vedl v letech 1985-1995. Podzimní devatero titulů přináší impresívní trio klavíristky Geri Allen (*In The Year Of The Dragon*, s Ch. Hadenem a P. Motianem), trio Paula Motiana (*Monk In Motian*, s B. Frisellem a J. Lovanem), *Mindgames* Grega Osbyho (mj. G. Allen, L.Plaxico) či album *Shades of Bud Powell*, na němž trumpetista Herb Robertson rozvíjí svébytné barevné vnímání a jakýsi ‚témbrální jazz" uvnitř dechové sekce. Mezi tituly s pořadovými čísly 19 – 27 je i eponymní debut tria Miniature, tedy downtownských Tima Bernea (saxofony), Hanka Robertse (cello) a Joeye Barona (bicí), mířících od jazzové stylistiky k volné improvizaci, vycházející ze specifik nástroje.

✗ **Universal Music** přišlo s reedicemi alb, jež patří k historii evropského jazzu a dodnes znějí čerstvě. **Rakouští jazzmani** z okruhu první vlny Vienna Art Orchestra v sobě snoubili (starší) tendenci k evropskému jazzu se stopovými prvky komorní hudby, zároveň v sobě už měli (novější) potrhlost VAO i celé postmoderny. Výrazně znějí alba trumpetisty Bumiho Fiana *Fian* (vídeňskými kolegy přezdívaného „Dynamo Player" či „monsieur 100 000 hektopaskalů") i marimbové album klavírísty Woodyho Schabaty *May-Rimba*. Edici doplňují nikdy nevydané newyorské nahrávky Wolfganga Puschniga a Harryho Sokala *Red-White-Red & Spangled* z roku 1983. Úroveň edice drží vysoko i připojené komentáře publicisty Andrease Felbera, ozřejmující kontext a přibližující rakouskou situaci v jazzu a progresívní hudbě.

(klusakp@quick.cz)

CD recenze

helmut lachenmann: achwankungen am rand
ECM New Series / 2 HP.

Firma ECM producenta Manfreda Eichera má speciální postavení mezi vydavateli, které si vydobyla již od 80. let vydáváním toho nejlepšího z progresivního jazzu a new age. Díky důsledné orientaci na objevnou dramaturgii a kvalitu si vybudovala svou stabilní klientelu ze zvídavých posluchačů. Koncem sedmdesátých let vedle jazzových titulů začala vycházet řada soudobé hudby ECM New Series, kde zprvu dominovaly věci stravitelnější: Reich, Pärt, Monk(ová). Dnes již může ECM mezi „své" posluchače protlačit i takového Kagela a dokonce Lachenmanna. Hudba, která jindy bydlí v sociologicky uzavřenějším prostředí, se díky tomu nabízí podstatně většímu trhu. Lachenmann je bezpochyby dobrá volba. Představuje jeden z vrcholů manýristní německé nové hudby, psané pro specializované interprety, na které klade extrémní nároky. Prokousání se jeho partiturou (zatíženou obvykle přehršlí vysvětlivek) a proniknutí do světa jeho „instrumentální konkrétní hudby" odmění interpreta nezapomenutelnou zkušeností a myslím, že ani nezkušený posluchač po setkání s ní nezůstane na pochybách, že má co do činění s mimořádně imaginativním a sofistikovaným uměním. O kvalitě interpretace v tomto případě nemůže být pochyb, Ensemble Modern s Peterem Eötvösem je zárukou asi toho vůbec nejlepšího provedení, o jakém soudobý skladatel může snít.

Titulní skladba *Schwankungen am Rand* (1975) je křehká zvuková struktura utkaná z jemných zvukových událostí, kde, jak to u Lachenmanna bývá, pro převahu netypických způsobů hry téměř nerozpoznáváme ve zvuku symfonický orchestr. Název vystihuje charakter hudby, která vyjadřuje jakési váhavé balancování na hraně mezi pravidelností a rozpadem. Za inspiraci Lachenmann vděčí svému učiteli Luigimu Nonovi, jehož skladba *Diario Pollacco I* jej okouzlila již v době studií. Strohá strukturalistická hudba se v ní kombinuje s nečekaně agresivním prvkem - hromovými plechy rozmístěnými kolem publika. Tento vypůjčený nápad Lachenmann systematicky rozpracoval, když prozkoumal všechny zvukové možnosti různě upravených a deformovaných plechových plátů, ze kterých si vytvořil svébytné nástroje. Pro komorní soubor jsou určeny další dvě kompozice. *Mouvement (- vor der Erstarrung)* (1984) také zní místy téměř jako elektronika, jakkoli se v ní způsob použití nástrojů i rytmicko melodický tvar méně vzdaluje konvencím. Zvukový svět evokuje otevření velkého prostoru – jednak vypsanými ozvěnami, jednak dynamickou hloubkou od fff po plochy téměř neslyšitelných zvuků. Poslední dílo *...zwei Gefühle..., Musik mit Leonardo* se opírá o text Leonarda da Vinciho. Recitátor se v ní způsobem „deformovaného" přednesu připodobňuje způsobu traktování nástrojů. Celkový dojem z alba připomíná známou pravdu, že skvělá interpretace nám může odhalit půvaby i takové hudby, která nám před tím připadala vzdálená. MIROSLAV PUDLÁK

ty syčáci: ssss: samota - sláva - smrt a spása.
Indies Records / Anne Records.

Někdy v únoru 1989 jsme si, tři čtrnáctiletí kamarádi, po vysílání Televizního klubu mladých, který každý z nás ten večer náhodou sledoval, okamžitě rozjařeně zatelefonovali. Viděli jsme totiž prvně zjevení s názvem Z kopce s jejich písní *Učitel*. Brzy jsme si sehnali LP desku a stali se fanoušky. A v tom nadšení se nám podařilo nechat se Petrem Vášou „naformátovat"- což je více než inspirovat. Poté jsme jej ztratili z dohledu. Když se asi po desíti letech objevil s Těmi syčáky, nevěřili jsme svým uším, kolik nám toho „zkopčácká" sudička do života nenápadně vsunula a „poradila". Sledovali jsme, jak se paralelně vyvinulo naše uvažování se stylem někdejšího idola, či jak doba změnila někdejší uvažování idola, a tedy nás skrze někdejší uvažování idola.

Ve své písni *Intelektuál* kamarád Jirka Nebeský zpíval: „...že člověk chytrý měl by být / ale nikdo nám neřekl / že by neměl být až moc chytrý...". V songu bluesového kytaristy, hledajícího „ten správnej zvuk", říká libreto nového díla Těch syčáků, „punkové vopery" SSSS, „...a pak jsem s tím praštil / a to byl přesně ten zvuk ". Je to vyjádřením snu intelektuála po přímočarosti, syrovosti. Intelektuálové dělají hudbu NE „normálně", čímž vzniká sekce „alternativní hudební kultury", vyznačující se (oproti té druhé, živelné) jistou mírou „chytračení".

Petr Váša oproti tomu žije svůj sen o přírodě v sobě v přiznaně schizofrenní pohodě hyper-sebereflexivního světamyslitele, filozofa-opičáka, který se převaluje či tančí na této hraně z jedné polohy do druhé a občas je schopen přehnat každou z nich. Největším nebezpečím je tu míra vykonaného násilí, „tlačení na pilu". Jak umí být na jednu stranu bezmála nepřekonatelně geniální, přesný a brilantní, tak je občas ochoten zajít i do míst, kam to jaksi už „nemá cenu", kde se nenachází už ani to „krásně blbé" (které má moc rád), ale kde zbývá jen ornament. Záměrně zatím nerozlišuji hudební a textovou rovinu Vášova díla (píšu „Vášova díla", neboť Váša je zřejmě opravdu oním „učitelem", který již mnoho let svým spolupracovníkům ukazuje, jak na to, a oni se nechají dobrovolně vmanipulovávat do vášovské výrazové šarže - což na sobě koneckonců bezděčně poznala i naše kamarádská partička). Myslím totiž, že většinu možných výkřiků „Mistrovské!" či naopak „Umělé!" lze aplikovat jak na hudbu, tak na slova současných Těch syčáků. O obojím platí, že se Váša a přátelé s radostí přehrabují v existujícím slovním a hudebním materiálu světa a unplugged z něj samplují zavedené figury k hlubokému prozkoumání. V muzikální složce tak pře-rádi využívají celé žánrové útvary (zde od blues, přes čardáš až třeba k „televizně pohádkové" stylizaci „čertích songů") a hrají s nimi hru pobavených parazitů na znovuvzkříšení. Totéž se odehrává v rovině jazyka: Váša je nejsilnější v okamžicích, kdy nachází v ustálených slovních spojeních či zaběhlých, často už všeobecně otravných metaforách nový smysl, jímž rehabilituje jak jazyk, tak potažmo i svět. Naopak nesnesitelný začíná být v násilných momentech „jinakosti", ať už v některých skluzech do nouzových melodií či alternativního textování „až za roh", když až přes omrzení hledá a stále nachází nová slova, začínající na „s" nebo kdy přejde do umělého textového pitvoření („Hen! Sim! Purin!"). Naštěstí je tu ovšem stabilní Vášova všeobjímající ironie („Toto ale není normální rozhovor, že?"), a díky tomuto zcizování, které je právě cizelováním tvaru, jsme schopni rádi přestát drobné násilí či prostě hlušinu.

Pro Vášovy současné texty a zde i pro celou stavbu (pseudo)dramatu je typická volnost bloudění významů, časté odbočky a vedení paralelních významových motivů i dokonce celé paralelní dvojí interpretace popisovaných (pseudo)dějových situací. Několikrát Váša recykluje svůj starý textový materiál, což se mu zde (narozdíl třeba od druhého alba Těch syčáků, kde již to vonělo trochu korozí) daří velmi - například ve vynikajícím textovém i hudebním „remixu" někdejší „zkopčácké" skladby *Milování bez milování*. Pro stavbu „vopery" je zase příznačná hra se strukturou, či spíše hra na strukturu, klasicky aristotelský dramatický vývoj dostává na zadek jeho abstraktním pojetím a spíš představou o vývoji, který ve výsledku je krásně zbrklý, naivní a zároveň silný (což samozřejmě umožňuje velmi dekonkretizovaný jakýsi „boj dobra se zlem", přijatelný jako jednoduchý univerzální podklad). Pro postavy platí totéž, jsou spíše svými možnostmi.

Docela zajímavé je zvukové pojetí nahrávky opery *SSSS*: odehrává se ve dvou poměrně oddělených zvukových úrovních, z nichž tou první je klasická „hi-fi" rovina a druhou tvoří jakási „nízkorozpočtová", „low-fi" „demo - rovina", k níž patří jakoby špatně nahraný bicí automat či akusticky „nevyhovující" kytarové brnkání „ze zkušebny". Většinu času je posloucháme zároveň, občas ta spodní, „slabší" vyplave energicky na povrch a ve výsledku tak posílí nový nástup té „vysoké".

Nejen proto si myslím, že *SSSS* je zajímavá spíše jako nahrávka než jako celovečerní materiál k živému provedení. Už ona zvuková propracovanost, zároveň ale i únavnost (oba kompakty hrají dohromady bezmála 130 minut!) a také a hlavně: nutné koncertní potlačení divácké představivosti. I když - asi je i hezké dívat se na tři semi-rockery na pódiu, přičemž na závěr shlédnete i geniální videoprojekční fígl s „živým" bubeníkem. A zároveň mě taky napadá: kolikrát bych si tuto „voperu" pustil? Vlastně jsem si z ní nakonec vybral přibližně třicet minut velkých silných hitů (a hned jsem to volal svým kama-

rádům). Patří k nim sebeironické *SSSS*, úžasná *...a aby to byla žena*, již zmiňované *Milování bez milování*, textově nejbrilantnější *Hledačky vší 1999*, vrcholné *Hlasy* (s úžasným doprovodem „božího mlýnku na kávu“) až po nadějné *Vynález lásky* a *Znamení lásky*.

Protože: ... je naděje. Zase. PETR MAREK

cosmos:
tears
Erstwhile Rec.

Někteří hráči výrazné poetiky se obtížně uplatňují ve spolupracích: působí jako opičky, které přišly ukázat svůj trik zase do nové manéže. Jedna z ‚výkladních“ osobností nové japonské improvizované hudby Sachiko M (viz HV 1/2002, text Ježek v mlze) se svou zpola neřízenou aktivitou překvapivě obstává. Hvízdavé, bzinkající a praskavé zvuky vyluzuje z ‚prázdného“ sampleru, zpracovávajícího výhradně sinusoidy základního zvukového vlnění. Koncept nejmodernější techniky konfrontované s prázdnou pamětí funguje v ryze minimálním duu s Toshimaru Nakamurou, ale jako konfrontující hlas i jinde: v písňovém triu Hoahio, v rozsáhlejším Ensemble Cathode Yoshihidea Otoma (kde se oscilátor konfrontuje s akustickými zdroji podobně rovného tónu) nebo v Otomovu New Jazz Quintetu. Duo Cosmos je návratem k obnaženému komornímu výrazu: partnerem zvuků brousících často kolem hranice nejvyšších slyšitelných frekvencí je hlas Ami Yoshidy, nezpívající vokalistky, jež vydává především parciální tóny, úpivé a chrčivé chvění samotných hlasivek, nezesílených hlavovým ani jiným dalším tónem. Je to aktivita tak křehká, že se příliš nepojí s emocionálními obsahy, a tak nezvyklá, že nejpravděpodobnější způsob vnímání je buď pocit bizarnosti, nebo přeťaté pouto s jakýmikoli významy, osvobozený zvuk.

Cosmos, jako mnohdy u Japonců, není duetem-dialogem, spíš situací sdílenou ve dvou. Stroj a lidský hlas tu vlídně, bez přílišné snahy, zachycují zcela rovnocenně stopy existence; know-how k ovládání vlastního těla a ne zcela ovladatelného přístroje se tu velmi prolíná. Sachiko M a Ami Yoshida jsou velmi spolu v místech čilé různorodosti i v excelentním okamžiku, kdy nehnutou hladinu utišeného oscilátoru začnou čeřit hlasivky od nejmenšího záchvěvu s postupným přidáváním na síle až k plnému sténavému výrazu. Symetrická grafická značka květiny na obalu vytváří napětí s tvorbou ženského dua: zadní obal ukazuje tuto květinu, zbavovanou postupně lístků, jednotlivé fáze pak střídá komentář „Love - Hate - Love - Hate“, tedy „má mě rád(a), nemá mě rád(a)“. Nabídnutá souvislost: extrémní polohy jako součást běžného.

V prostřední ze tří ploch Sachiko M opouští oscilátory a manipuluje s kontaktními mikrofony čili snímači. Je to trochu jako přiložit na hrubý povrch papír a zkoumat zakryté čáráním: plasticita, různost a dění pod povrchem se tu ukazují zprostředkovaně, v převodu na méněrozměrné médium. Stopa, kterou nechávají snímače, je prosta tónů, převládá praskot, lupání, přeryvy, zvuk svědčí o akci, kterou jako posluchači nezachytíme celistvou. Hlas je vedle ní výrazně spojitějším materiálem. Yoshida se nejspíš inspiruje zvukem v syntéze a procesech: místy jako by její hrdlo vydávalo smyčku, která podléhá úpravám, zkracuje se, filtruje, moduluje. Zní to navýsost původně a vrstevnatě - ovšem těžko určit, nakolik jsou Sachiko M a Ami Yoshida zralé improvizující hudebnice, či nakolik je výraznost jejich díla určena tím, že „jen“ naplňují východiska své kultury (potlačení ega, přístup k dialogu, formě, technice), pro nás tak jiné, že máme tendenci pokládat ji za výstřední umělecký koncept, na který bychom si mohli zažádat o grant.

PAVEL KLUSÁK

arvo pärt:
orient & occident
ECM New Series / 2 HP.

Skladatel Arvo Pärt, dnes již respektovaný „klasik“ prošel zajímavým vývojem. V šedesátých letech byl v Estonsku průkopníkem dodekafonie a serialismu, o něco později jej zaujala metoda koláže a aleatorika. V polovině sedmdesátých let rozvinul osobitý styl, s nímž je od té doby spojován a který mu přinesl jak nadšené publikum tak řadu epigonů. Kontemplativnost, absence kontrastů a oproštěný výraz jeho skladeb se staly podnětem častých zkoumání jeho příbuznosti s americkými minimalisty. Sám Pärt toto zařazení sám nikdy nepotvrdil, ale nikdy se mu ani výrazně nebránil.

Pärtova novinka u (téměř domovského) vydavatelství ECM tyto úvahy odsouvá do minulosti a zároveň naznačuje, že skladatel vstupuje do další fáze svého vývoje a v tomto vývoji se dostává i do míst, jimž se doposud vyhýbal. K rekapitulaci vývoje dramaturgie CD přímo vybízí – vedle dvou děl z posledních let tu najdeme i skladbu *Wallfahrtslied* z roku 1984 pro mužský sbor a smyčcový orchestr. Nad pletivem orchestrálního doprovodu zde zpívá sbor celý text skladby na jednom tónu a na jedné úrovni hlasitosti. Naproti tomu dva novější tituly přinášejí především dramatičnost - u Pärta v posledních dvaceti letech neslýchanou - a ústup od asketického zvuku. V *Como cierva sedienta* jsou místa, která zvukem připomínají Mahlera či Janáčka a celá skladba je také jako drama vystavěna. Titulní *Orient & Occident* pro smyčcový orchestr je sice postavena na jednohlasé melodii, která se „minimalisticky“ opakuje stále dokola, ale toto opakování je narušováno nepravidelnými nástupy dalších hlasů, disonancemi a prudkými změnami dynamiky.

Při změnách hudebního jazyka však některé věci zůstávají. Arvo Pärt je stále věrný duchovní – především křesťanské – tématice. *Wallfahrtslied* i *Como cierva sedienta* si berou textovou předlohu za žalmů (120 a 42, 43). Těžištěm jeho tvorby zůstává i nadále hudba vokální – i melodie *Orient & Occident*, v níž zpěv není, připomíná svým frázováním deklamaci přenesenou z lidského hlasu do zvuku orchestru.

MATĚJ KRATOCHVÍL

bronius kutavičius:
the gates of jerusalem
Dreyer-Gaido.

Klasik současné litevské hudby Bronius Kutavičius (nar. 1932) patří k těm všestranným skladatelům, kteří dokáží svůj ideový záměr jak soustředit do menších forem a zvuku komorního obsazení, tak zpompéznit v monumentálních kompozicích pro objemnější aparát, a to vždy se stejně sugestivním výsledkem. *Brány Jeruzaléma*, které vznikaly v letech 1991-95, jsou názorným dokladem druhých jmenovaných.

Námět, jímž se ostatně již dříve, v roce 1963, nechal inspirovat i Olivier Messiaen, Kutavičius čerpal v novozákonním textu Zjevení sv. Jana, kde je popsána vize nového Jeruzaléma (Zjev 21, 9-27). Nebyl by to ovšem Kutavičius, aby místo zhudebnění této biblické pasáže a využití tradičních prvků evropské duchovní hudby nesáhl ke zcela odlišným, a tedy víceznačným prostředkům a inspiracím. Skladba je v souladu s biblickým pojetím koncipována do čtyř částí *(Východní brány, Severní brány, Jižní brány* a *Západní brány*), které jsou dále členěny do tří dílů (podle představy tří bran na každou světovou stranu). Třemi branami k východu je posluchač stylizovaným způsobem hry na nástroje komorního ansámblu (z nichž výlučné postavení mají dva klavíry a kytara) vtažen do intonací japonské hudby, především tzv. gagaku. Okruh inspirací této části je posílen v závěru anglicky deklamovaným haiku japonského básníka 18. století, Busona („To the West will spread the moonlight and the shadows of flowers to the East.“). Naproti tomu *Severní brány* přinášejí úplně odlišnou atmosféru: zvuk komorního orchestru je využit jako prostředek k navození atmosféry šamanských rituálních seancí, k nimž poukazuje i text, zpracovaný v této části – karelofinské rybí zaklínadlo v autentickém znění. Těsná vazba ostinátního rytmu a improvizace, zacházející místy až do aleatoriky, je příznačná pro *Jižní brány*, jež poukazují svými názvuky (a vévodícími bicími a dechovými nástroji) k hudbě afrických přírodních kmenů. Závěrečné *Západní brány* (s poddtitulem Stabat Mater) pak představují jakýsi očišťující vrchol celé kompozice, která končí smírným Amen na křišťálově jasném durovém akordu.

To, že je tak různorodý materiál spojen v kontinuální celek, zaručuje především Kutavičiusův osobitý rukopis, velice dobře odhalitelný v každé notě. A stejně jako další díla tohoto skladatele, je i tato skladba naplněna hlubokou myšlenkovou závažností, jejíž výklad, jak je pro Kutavičiuse charakteristické, nabízí celou řadu možností. Jestliže v novém Jeruzalému byla „každá jednotlivá brána z jediné perly“ a „náměstí města bylo čisté zlato, průhledné jako sklo“, pak nezbývá než tatáž slova aplikovat i na hudbu *Bran Jeruzaléma*. Poslech nahrávky (i když ochuzený o akustické efekty dosažené důmyslným prostorovým rozmístěním instrumentálních skupin při koncertním provedení) skýtá nevšední zážitek, jenž je umocněn i vynikající interpretací špičkových litevských těles (St. Christopher Chamber Orchestra Vilnius, Aidija Chamber Choir).

VÍTĚZSLAV MIKEŠ

tin hat trio:
the rodeo eroded
Ropeadope/ Globus Music.

guy klucevsek:
the heart of the andes
Winter & Winter.

Tin Hat Trio hraje hudbu amerických tuláků ve stadiu experimentu. S přirozeností hráčů

v zájezdním hostinci a sofistikovaností městských studentů si pohrává s jednoduchým obsazením akordeon/harmonika (Rob Burger), housle (Carla Kihlstedt), kytara/banjo (Mark Orton); *Rodeo po erozi* je třetí album, přičemž první k dispozici pro český trh. Nelze říci, že by hráči (tak jako mnozí dnes) křížili styly, spíš posouvají a pootáčejí kánon nepsaných pravidel kolem formy, zvukových kombinací, použití nástrojů. Když se v *Holiday Joel* k preparované kytaře přidají perkuse hostujícího Billyho Martina (viz Medeski Martin & Wood), octneme se kdesi mezi Jablkoněm a Fredem Frithem; *Nickel Mountain* slastně vystavuje ohebný zvuk dobra, k němuž se klavír s houslemi postupně otáčí zády od filmově vznosného motivu k mimoharmonické figuře z jiného světa. Burger vnáší do hry preparovaný klavír i polní varhany, přes všeobecnou muzikálnost tu není vystavována na odiv bělofleckovská virtuozita.

Odlehčením mezi „pokrčenými" etudami je jediná zpívaná, standard *Willow Weep For Me* s nehereckým vokálem starého Willieho Nelsona a rozšířením na orchestřík (harfa Zeeny Parkins, klarinet Bena Goldberga aj.). Album má přeskakovací místa: to když trio zapomene na nadhled a spustí žánrověji. Coby „alternative americana" je to invenčnější než současná alba Billa Frisella; pro nás, kteří léta známe podobnou lidovou alternativu Andrtové-Voňkové, zčásti Bittové či zmíněného Jablkoně, je to nalezení nečekaných příbuzných, co natáčejí v Oregonu a Connecticutu.

Brooklynského Guye Klucevseka s triem váže dohromady chytrý přístup k nízké muzice. U downtownského skladatele a akordeonisty, spolupracovníka Andersonové, Kronos Quartetu či Zorna, však není tím nízkým hudební materiál, spíš duch nástroje, který tu prostupuje všechen materiál včetně výběru ze Šostakovičových klavírních preludií a fug. Klucevsek drží v náručí cosi, co by se dalo prohlásit za koncertní instrument jen s pořádnou dávkou drzosti: měchy v sobě drží spíš vzduch ulice, ať už slavností, pohřbů nebo spočinutí ve stínu na zahradě za hospodou. Právě tento duch lehce vane vším, od vlastních skladeb *Tři honičky, Kam se podělo opálení, Želvák ví, jak se milovat se svou ženou* či *Ala Béla* přes roztříštěné *Variety* Davea Douglase až k Šostakovičovi: a je výborným vyvážením Klucevsekova kultivovaného tónu i skladatelského uvažování.

Klucevsek pečlivě skládá drobnosti, pečlivě je hraje. Naivista, řekl by někdo. Je to ovšem muž, který se kombinací několika trivialit ‚staré hudby" stává osobností aktuálního hudebního světa. A autor dobrých melodií, což by snad mohlo být cenné v každém tisíciletí.

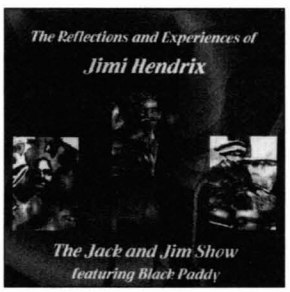
PAVEL KLUSÁK

polwechsel / fennesz: wrapped islands
Erstwhile Rec.

Zřejmě nejvýznamnější vydavatel dnešní improvizátorské scény, šéf Erstwhile Records Jon Abbey, svedl na *Wrapped Islands* dohromady dvě veličiny rakouské hudby. Nejsou vzdálené generačně, ale jejich improvizace sleduje různé poetiky. Christian Fennesz opustil rocková východiska pro nástroj jménem laptop; stal se jedním z věrozvěstů powerbookové scény, dodnes však zůstává jeho zdrojovým zvukem elektrická kytara a přetavenou inspirací rock od Beach Boys k metalu a noiseu. Kvartet Polwechsel (viz „rakouské" číslo HV 3/2002) vězí hlouběji v dřívější elektroakustické vlně improvizace: kontrabasista Werner Dafeldecker, kytarista Burkhard Stangl i cellista Michael Moser své nástroje vesměs používají „nasucho" i jako zdroj pro elektronické modulace, saxofonista John Butcher se drží svých nástrojů, hraje však i na saxofonovou zpětnou vazbu. Ve suitě osmi ploch (*Framing 1 - Framing 8*) se přelévá vnímání tonální a tembrální, samovolná organizace příspěvků dovolí občas slyšet i melodii. Je málo zřetelné, od kterého nástroje přichází který zvuk, a v tomto smyslu dost splývá s okolím i Fenneszův notebook: je to logické, připomeneme-li si Rakušanovu schopnost vymezit si užší koncept, přiblížil se tedy nejspíš záměrně. Od předchozích tří alb Polwechselu se čtvrté jasně liší nejen absencí kompozic, ale také - místy nápadnou - přítomností akustických kytar (Fennesz, Dafeldecker, Stangl), jejichž zvuk do této „destruované" hudby tu a tam vnese závan písňového žánru (v závěru alba zřetelný country motiv); podobně lze cítit Dafeldeckerovo basové krácení jako ozvěnu jazzového baru do této Země Nikoho.

Erstwhile Records to myslí s reprezentací dnešní improvizující elity velmi vážně, což dokládá nejen výtečná produkce všech alb z poslední doby, ale i říjnový velký festival v Tokiu. To všechno pomáhá upevnit scénu, která vzešla z křižovatky akademických směrů, rockového undergroundu, jazzové improvizace a tradice avantgard. Ta scéna se zvolna stává prvním původním hudebním jazykem 21. století.

PAVEL KLUSÁK



the jack and jim show featuring black paddy: the reflections and experiences of jimi hendrix
Inkanish Records.

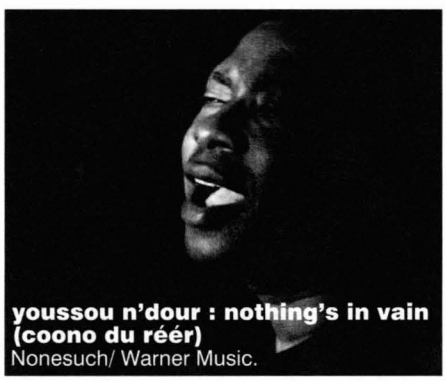
Odkaz Jimiho Hendrixe neustále láká řadu hudebníků ke konfrontaci s ním a není divu: jeho přístup ke hře na kytaru byl natolik osobitý a ve své době i naprosto neobvyklý, že svádí i dnes k novým střetnutím. Což je možno pojmout velice různě, jak dokládají příklady od Gila Evanse (The Gil Evans Orchestra Plays The Music Of Jimi Hendrix z roku 1974) po Phila Mintona (Christy Doran, Fredy Studer, Phil Minton, Django Bates + Amin Ali Play The Music Of Jimi Hendrix, vydanou roku 1975). Je ovšem otázka, s čím jiným, novým, odlišným mohou přijít další tvůrci/přetvářeči hendrixovské muzikální energie.

Album, jehož tvůrci se diskrétně ukrývají pod označením The Jack and Jim Show featuring Black Paddy, své album The Reflections and Experiences of Jimi Hendrix nahráli na hendrixovském koncertu v Theatro Cavallerizza Regio Emilia v Itálii 26. října 2001. A protože ohlas byl značný (protagonista večera v doprovodném textu uvádí, že šlo o jedno z nejlepších vystoupení jeho života!), vyšel záznam koncertu alespoň v limitované edici na CD.

Kdo se tedy halí pod oním neprůhledným pojmenováním tria? Je to kytarista, banjista a vokalista Eugen Chadbourne, bubeník Jimmy Carl Black a pianista Pat Thomas, tedy spřežení, které určitě stojí za poslech. Chadbourne, jehož virtuózní ovládání nástroje - včetně záměrně narušující občasné činnosti demoliční - i schopnosti improvizátora, který dokáže převálcovat své spoluhráče, tu přichází ke cti, považoval zřejmě hendrixovskou příležitost za prubířský kámen svých dovedností a dal publiku všanc veškeré své schopnosti. Může vás zpočátku zarazit jeho countryový hlas, nicméně záhy shledáte, že jím zvládá různé nuance od jemnosti po drsnost a navíc některým skladbám dodává výrazný přídech (až zavilé) humornosti (*Foxy Lady*), což není na překážku. S důrazným bubeníkem Jimmym Carlem Blackem, který si zřejmě nedal vzít, aby si nezazpíval v zappovské *Hey (Punk) Joe*, a s dvojpolohovým klavíristou Patem Thomasem (na jedné straně frekventovaným představitelem londýnské improvizátorské scény - viz album *Nur* na Emanemu, na straně druhé muzikantem, který na vysoké úrovni dokáže doprovodit takřka kohokoliv – viz třeba *Halim* Lola Coxhilla, Nato), se Chadbourne nesetkal poprvé. Je nejen zřetelné, jak tato trojice má k sobě blízko a jak jim předlohy vyhovují, ale i to, že Black s Thomasem poskytují Chadbournovi dostatečný prostor k jeho sebevyjádření, aniž slevují ze svého přínosu. Zejména bych vyzdvihl Thomasův klavír, který na většině z deseti uvedených kompozic prostupuje nehalasně hudební osnovu a dodává jí patřičné vyznění.

A tak si myslím, že Hendrixovi příznivci (a mám dojem, že jich příliš neubývá) si s gustem poslechnou *Electric Ladyland, Purple Haze, Little Wing* a další skladby v podání tohoto tria. I když nejde o přímo objevnou záležitost (ale rád bych viděl někoho, kdo v souvislosti s Hendrixem dokáže něco zatím nepředstavitelného objevit), tento kompakt je do značné míry své předlohe práv.

Z. K. SLABÝ



youssou n'dour : nothing's in vain (coono du réér)
Nonesuch/ Warner Music.

Pakliže existuje v Africe hudebník, který nade vší pochybnosti vyčnívá nad všechny ostatní v pojmu celosvětové proslulosti, jedná se o senegalského zpěváka Youssou N'Doura, jednoho z největších tribunů africké hudby. Jeho poslední album *Joko* mělo moderní, široce přijatelný poprockový zvuk a slavnými hosty se to na něm jen hemžilo: Peter Gabriel, Sting či Wyclef Jean. Západní Afrikou však v současnosti probíhá silná vlna návratu k původním akustickým formám, do které se vždy uvážlivý a dopředu myslící „africký umělec století" Youssou N'Dour rovněž zapojil, takže odhad nynějšího tuzemského přijetí novinky Nothing's In Vain je ve hvězdách.

Ne že by během osmnácti měsíců natáčení dal v domácím dakarském studiu Xippi Youssou N'Dour elektřině úplné vale, nicméně odsunul ji poměrně stranou, ztišil a nechal v plné parádě rozeznít Thiama Sy na loutnu xalam a Papa Segui Camaru na balafon, doplněné hned dvěma hráči na koru, jednostrunnými houslemi riti a nenahraditelným ženským sborem. Skladby tak mají prostší, mnohem

pestřejší, ve své přírodní přirozenosti rytmicky zapeklitější, však o nic méně posluchačsky přístupnější ráz. Ten je bohužel korunovaný značně vlezlým duetem *Look This Way* s francouzskou pophvězdou Pascalem Obispem, nebo už přijatelnější pařížsky kavárenskou oddechovkou s akordeonem *There Is No Happy Love*. Napadne vás přitom, jako by Youssou N'Dour s věrným parťákem, producentem a basistou Habibem Fayem mířil přímo do středu své obvyklé rozpolcenosti, kdy natáčel alba pro domácí a západní publikum zvlášť a bezelstně nám přitom vzkazoval: neutancovali byste to. Což potvrzuje především dvojice skladeb *Moor Ndaje* a *Li Ma Weesu*, rezonující vším co si jen lze pod západoafrickou hudbou vzešlou z hloubi vesnických tradic představit: prolínají se v nich struny akustických kytar a kor, zvonivý balafon, početné perkuse, talking drum Assane Thiama, v ideálním sladění s unikátním N'Dourovým hlasem – v emocích takřka nedostižitelným.

Opakování je matka moudrosti, ale přesto: takhle zní moderní africká hudba, poučená z dávných nezdarů, kdy nadbíhala evropskému publiku a svá, uvědoměním si nedohlédnutelnosti své starobylosti.

Ještě jeden důležitý moment provází toto výborné album. Youssou N'Dour totiž rezignoval na letitou spolupráci se Sony Music (opakovaně kritizované třeba za nekonečně odkládané vydání dávno hotového *Joko*) a přešel pod křídla značky Nonesuch. Právě ta, shodou okolností, uvádí nyní na trh i početnou cennou kolekci archivních terénních nahrávek napříč hudební Afrikou.

JIŘÍ MORAVČÍK

randy weston:
ancient future / blue
Mutable Records.

V roce 1996 mezi Down Beaty (v té době to byl čtrnáctideník), zakoupenými v antikvariátu, objevil jsem recenzi LP Randyho Westona *African Cookbook* (Atlantic, 1965), brzy nato mě spolužačka (tehdy au pair v Newcastle upon Tyne) poslala americké vydání tohoto ambaláží krásného alba. Weston zde vystupoval nejen jako originální sólista, ale na příkladu velké kompoziční formy uplatňoval umění orchestrace. Propojováním moderního jazzu s africkou lidovou hudbou předznamenal soudobou world music. Mezitím Randy Weston (1926), stylistický blíženec Duke Ellingtona a hlavně Thelonioushe Monka, léta žil v západní a severní Africe. Jako teenager Weston hrával rhythm & blues a be bop. Brzy se nejen výběrem spoluhráčů přiklonil k otevřené podobě jazzu. Dvojdisk *Ancient Future* (reedice z r.1984) a *Blue* (2001) Westona představuje jako klavírního sólistu lakonických, rytmicky výrazných témat, která autor jazzových standardů *Hi-fly*, *Little Niles* a *Berkshire Blues*, melodicky vynalézavě rozvíjí. Neúhybnou hudební cestou připomíná kolegy Andrewa Hilla a Dollara Branda (Abdullah Ibrahim). Bezmála dvoumetrový klavírista důsledně vytěžuje spodní oktávy křídla. Levičku má znatelně aktivnější.

V dynamicky odstíněném projevu Weston volně navazuje na své předchůdce; projevuje vysoký cit pro blues, balady, karibskou, středoamerickou, ale i východoasijskou a především severní a západoafrickou hudbu. Připomíná, že klavír je také bicí nástroj. Jeho rubata jsou modulačně místy monotónní. Tvůrčím vkladem zdaleka zaostává za charismatickým Monkem. Přesto jde o zajímavý zvuk a jedinečný hlas. Harmonicky se pohybuje mezi tonalitou a heterofonií. Chromatické kroky osvěžuje disonantními paralelami. Je přesvědčený, že hudba je hlasem srdce.

PETR ZVONÍČEK

spunk:
den øverste toppen på en blåmalt flaggstang
Rune Grammofon / 2 HP.

Norská dívčí čtveřice na svém novém albu improvizuje na akustické nástroje, které jsou v reálném čase modulovány samplingem či živou elektronikou. Mnohem podstatnější ovšem je, že dámy promlouvají hudebním jazykem, který je neotřelý, původní a (s mrkajícím okem) rozverně buřičský. Jejich improvizace totiž zdaleka nejsou tím, co si pod zmíněným pojmem většinou představujeme. Členky souboru zcela volně přistupují k množství rozmanitých nástrojů, na něž se zaujatostí dítěte nikoliv hrají, ale zcela jednoduše vyluzují zvuky. Na prostém rytmickém základu se tak rozvíjí kakofonie přepísknutých fléten, falešných trumpetek, jednoduchých motivků cella, z nichž nejvíce je slyšet pleskání strun o hmatník a tak podobně.

V čem tedy spočívá půvab takového neumětelství? Za prvé slyšíme, jak se dámy jedinečně baví, za druhé, podíváme-li se na jednotlivé zvuky pozorněji, zjistíme, že Spunk vynášejí na povrch věci, jež jinak zůstávají skryty hluboko v intimní sféře každého z nás. Invenčnost jejich hudebního projevu tedy spatřuji v kacířském nápadu natočit desku z toho, co se „ven netahá". Jedná se o tyto tři body: 1. Dětství. Ušivoucí pískání a troubení evokují dětské hrátky s papundeklovými nástroji z hračkářství (chybí jen unaveně přísný hlas žádající klid s poznámkou o tahání koček za ocas). 2. Intimita. Přepestrá škála broukání, brblání, hrdelních zvuků a ševelení připomíná osaměle radostné a rozhodně ne publiku určené pobrukování ve vaně (Kdo z nás to nedělá? A napadla vás možnost nahrát album svých koupelnových zpěvů?), posluchačsky „vděčné" zpívání se sluchátky walkmanu na uších nebo prostě dětské onomatopoické žvatlání. 3. Neumětelské hudební začátky. Jednoduché basování cella se ze všeho nejvíc podobá prvním garážovým pokusům začínajícího baskytaristy, který s úpornou těžkopádností drží základní jednoduchý rytmus - když se mu s potem na čele konečně zdaří jednoduchá finta, je natolik vzrušen a vyčerpán, že okamžitě kiksne a na okamžik přestane hrát, aby srovnal krok s ostatními (*Togturen Til Andes*). Občas takto náhle zmlkne celá skupina, jindy donekonečna rozvíjí nevyvíjející se improvizaci vedenou prostou radostí, že „to ještě nikdo nezkazil."

Možná právě proto, že Spunk nabízejí menu, jehož chody každý důvěrně zná, neznějí jeho kakofonie nepřátelsky a jsou skvěle čitelné. Citlivě použitý sampling téměř neodhalíme, výraznější elektronika (kvílení thereminu) zazní jen v jedné z improvizací. Jednotlivé tracky ctí společnou hravou atmosféru (včetně dojemného několikavteřinového ticha za posledním z nich - aby byla stopáž pěkně kulatá), jen občas vybočí k tradičnější parodii - těžkopádný jazzík s vokálem à la Björk (*Sing A-Long*) anebo drásající parafráze world music s alikvótním zpěvem (*Flagre*).

Pro tuto originální oslavu hravosti je těžké (a vůbec ne nutné) hledat srovnání. Přesto mě dva spolky napadly, shodou okolností oba české. V rytmičtějších pasážích mi dámy daly vzpomenout na první sestavu Jablkoně, na jiných místech jsem měl pocit podobný tomu, který mi svými instrumentálkami zprostředkovávala pražská legenda s příznačným názvem - Ženy.

A co znamená název alba, jejž kapela pokaždé vybírá z díla Astrid Lindgrenové? No přece *Nejvyšší vrcholek modře natřeného stožáru*.

PETR FERENC

tujiko noriko:
make me hard
Mego.

Kouzelná naivita pramenící z vrtošivého odmítání konce dětství, nevinná něha citem prodchnutých písní, vrcholně bizarní zvuková míchanice... nenápadná japonská samorostlá dívenka Tujiko Noriko slepuje tak svérázným způsobem, že se postupně nevědomky tlačí na boky Kate Bush či Björk. I *Make Me Hard* navzdory zřetelné nebojácnosti autorky notně vybočuje z obvyklých do šediva zbarvených přenáročných extrémních výletů labelu Mego, poněvadž Tujiko v podstatě skládá velice milé popsongy. Z její tvorby na rozdíl od desek nájemných zpěvaček vyzařuje jednotný specifický tvůrčí duch (vystačí si úplně sama), jenž takřka neustále hýčká kontrast dvou hlavních složek. Na jedné – především té podkladové – straně věží nekompromisní ruchy, smyčkované, industriálem zavánějící úryvky a výrazné, mnohdy chaoticky uspořádané zbloudilé glitch momenty (= vazba na Mego), na druhé pak často zastřené a jednoduchostí vábící převážně klávesové melodie podpírající skladatelčin jemný hlásek.

Výsledek tedy spočívá v setkání dvou různých forem: odvážného experimentování s budováním netradičně strukturovaných tracků z ‚nehudebních' zvuků a klasického "vymyslím si melodii" písničkaření, přičemž první dodává bizarní pestrost a ‚šmrnc' a druhá osobní emocionální náboj. Tujiko se díky správnému dávkování daří nesourodé kombinovat bez rizika střetů a s Make Me Hard předkládá devět relativně kompaktních kusů, které ve srovnání s předchozím albem Shojo Toshi nepřekvapuje posunem do jiného koridoru (Noriko svou přirozenost už našla před lety... pokud ji tedy vůbec musela hledat), ale spíše širším záběrem do stran. Skladby jsou delší a složitěji stavěné, v *6* a *9* (japonská klávesnice není nainstalována) se objevují živá bicí a kytara, zaujme i duet s Yoshihito Tsujimurou (*4*) a kvákavé komentování hostujícího rappera Moyunijuma v repetitivní *2*. Avšak obrátíme-li list s hlubinnou teorií a popisným pitváním, nadýchneme se svěží obecnosti – Tujiko Noriko ztělesňuje hravost a i přes melancholicky zabarvené písně dokáže pomocí zvuků rozdávat dětinsky prostou radost, stejně rozmilou a univerzálně srozumitelnou jako její legrační koláže v bookletu.

HYNEK DEDECIUS

iro haarla / pepa päivinen: yarra yarra
November Music.

„Natočeno ve Finsku během nejchladnějších a nejtemnějších dnů zimy roku 2000," říká poznámka na albu *Yarra Yarra*. Pouzdro z tlustého lepeného kartónu (čím dál víc vydavatelů se brání použití plastu) okamžitě odkazuje k londýnským November Music (www.novembermusic.com), šedočerný obal dobře uvozuje atmosféru tohoto zádušního jazzu. Iro Haarla je vdovou po Edwardu Vesalovi (1945 – 1999), zásadní osobnosti finského (post)moderního jazzu; jako klavíristka a harfistka hrála v jeho souboru Sound & Fury, stejně jako saxofonista Pertti „Pepa" Päivinen. Vesala stál i při zrodu dua. Albová vzpomínka za ním je pojmenována podle aboriginálského výrazu pro plynutí (řeky či času): Yarra, Yarra.

Anglický básník a esejista z 19. století Leigh Hunt nazval klavír „harfou ve schráně", což se hodí pro Haarlain styl. Je velmi suverénní harfistkou, ve volných skladbách i improvizacích se pohybuje se zkušeností pro modernu, se sklonem k expresívnímu výrazu, impresionistickému kloubení barvy s harmonií, ale i nervním skokům v tempu, výrazu či míře disharmonie. Klavírní hra tu pak vykazuje stopy harfového zacházení. Deset ploch má přes komplikovanou tonalitu meditativní ladění - ne newageově, spíš v holanovském smyslu. Bývá tu temno, a nabízí-li dobrý text v booklety výraz ‚prázdno", chápeme proč. Haarla hraje shodou okolností na tytéž nástroje jako jiná slavná jazzová vdova, Alice Coltrane. Vedle její extatické komunikace s vesmírem je *Yarra Yarra* zešeřelejší: má však v sobě smíření, přinejmenším závěrečným titulním motivem.

Svébytná hudba pramenící z jazzového kontextu, vyšla před necelým rokem; měsíčník The Wire ji ocenil jako jedno z nepodstatnějších jazzových alb roku 2001.

PAVEL KLUSÁK

tarwater: dwellers on the threshold
Kitty-Yo.

Německy nepsaný tisk Tarwater vnímá jako jedny z hlavních hybatelů tzv. ‚germánské' scény (společně s Kreidler, Lali Puna apod.) letmo navazující na krautrockové kořeny krajanů Can či Faust. Do tohoto umělého koše vhazované projekty se však ve skutečnosti vyznačují vysokou mírou osobitosti a navzájem se poměrně dost odlišují – společnou snad vedle klidné a intelektuálnem zavánějící atmosféry mají jen snahu o co možná nejméně konfliktní spojení elektroniky s kytarami.

I *Dwellers On The Treshold* se podobně jako předchozí tarwaterovské počiny v londýnských cd shopech pravděpodobně uhnízdí v mnohoznačné sekci post-rock, avšak samotná dvojice Bernd Jestram + Ronald Lippok (jenž hraje také v instrumentálních To Rococo Rot) na něm většinou usiluje o prostou písničkovou formu a spíše se přiklání k onomu všeobjímajícímu slovu pop. Ronaldův konstantně zabarvený vokál anglicky recitující porůznu sesbírané útržky textů dostává prostor ve více než polovině z 12 do minimální stopáže zhuštěných skladeb, s jejichž hudební repetitivně založenou náplní dokonale souzní. Názvu i obsahu desky vládne idea mazání hranice mezi tradičními nástroji a moderní elektronikou (potažmo psaním písní a sestavováním tracků) a navzdory širokému spektru zvuků (od smyčců přes kytary všech barev po klávesové party) se Tarwater daří přesvědčivě udržovat jejich charakteristický nezaměnitelný zvuk spočívající v... - těžko říci. Tarwater zní vždy jako Tarwater a je těžké si je splést, jenže jejich rukopis není postaven na nějakém konkrétním výrazně ‚odlišujícím' prvku. Jde spíše o určité nesnadno identifikovatelné fluidum, znak originálního tvůrčího potenciálu, jehož existenci v polovině listopadu s největší pravděpodobností potvrdí i v Praze.

HYNEK DEDECIUS

information: biomekano
Rune Grammofon.

Celosvětová posedlost progresivní elektronikou (laptop a přidružené) začala, zdá se mi, konečně získávat vlastnosti revoluce. Počáteční období opojení novou myšlenkou bylo vystřídáno vytvářením vlastního průměru (vzhledem k naprosté nepotřebnosti hudebního vzdělání je tento proud obzvláště silný a kandidátů bezpracné avantgardnosti až až), následovat by mělo požírání vlastních dětí, z nichž jen upřímný zlomek bude ochoten pokračovat v započaté cestě navzdory novým paradigmatům. Když bozi zestárnou, láme se chleba...

Proč tedy recenzuji další z myriády pípajících kotoučů? Prostě proto, že je nadprůměrně chytlavý a v pravém slova smyslu hudební. Dvojice autorů (Jørgen Knudsen a Per Henrik Svalastog) zde shromáždila snímky z posledních dvou let, nejedná se tedy v žádném případě o překotné naskočení na vzedmutou vlnu. Pánové mají smysl pro melodii, harmonii a zvukovou barevnost a nebojí se být sniví, taneční, tajemní i veselí. Občasné zvukové chuchvalce, praskání a nelad nikdy netvoří gró skladeb, nýbrž krátké můstky mezi obzvláště výraznými tématy případně intra a závěry tracků. Ty jsou z větší části tvořeny půvabnými motivky, jejichž repetitivnost je decentně okořeněna nenápadnými proměnami a nepravidelnostmi ve spodních vrstvách, takže se posluchač ani v případě těch nejdelších nezačne nudit, naopak, získává příjemný pocit jakéhosi ne snadno definovatelného pohybu. Tohle album zkrátka chce komunikovat s posluchačem, být vstřícné a přitom neztratit květinku za žánrovou zradu. Daří se mu to skvěle.

PS: Skutečnost, že vydavatelská firma Rune Grammofon má ve svém katalogu množství žánrově odlišných projektů (včetně jazzu), v nichž často znějí i živé nástroje, by sama o sobě také mohla být považována za jakousi záruku hudební kvality zachyceného repertoáru, ne?

PETR FERENC

olaf rupp: scree
Grob.

Kytarista Rupp se prý chystal k této první sólové kolekci několik let. Zní autoritativně: prostý elektrifikovaný zvuk strun se tu hned na počátku přihrne v několikaminutovém přívalu kmitavého atakování všech strun, vertikálního i horizontálního značkování hmatníku (odhadujeme na 30-40 tónů/sekundu v rychlém, v podstatě jednohlasém hraní). Dvanáct skladeb (jejich názvy dohromady skládají báseň) pokračuje diferencovaněji, ale toto „vědomí všeho" už zůstává. Ruppova hra je především dialog hráče a kytary, hledání možností - přičemž v paměti pořád zůstává povědomí o klasickém kytarovém repertoáru. Rupp k němu nedošel (či snad od něj odešel) proto, aby ruce měly svobodnější a přirozenější pohyb, aby kompozice, jež je svou podstatou určená z minulosti, nevzala potenciál přítomné chvíli. Nabízí se pochopitelně srovnání s klasikem improvizace, britským kytaristou Derekem Baileym. Ten se často poddává automatismu, hraje bez souvislostí, při spolupráci ignoruje, co právě hrají všichni okolo atd. Rupp je záměrnější, některým plochám dává až koncept (punkově řezaný rytmus do strun, jejichž tlumení se po několik minut proměňuje). Ceněné německé vydavatelství Grob (viz www.churchofgrob.com) je samo o sobě doporučením, je to však především sama nahrávka, díky níž jsme teď na Olafa Ruppa zvědaví a chceme o něm vědět víc.

PAVEL KLUSÁK

various: forma 1.02
Progressive Form.

Některým značkovým produktům se nezavedená konkurence jakostně zcela vyrovná a mnohdy ji dokonce předčí, což je poněkud překvapivě i případ první kompilace mladého labelu Progressive Form volajícího z Japonska. *Forma 1.02* přináší až překvapivě reprezentativní vzorek nejsoučasnější elektronické tvorby, na němž se i přes minimálně známá jména (polovinu tvoří úplní nováčci) drží laťka konstantně vysoko, ba snad i výše než je tomu u stylově podobně futuristických výběrů od Mille Plateaux. Ba co víc, přestože tu dostává prostor hned několik významných moderních tendencí, jednotlivé skladby si – určitě též částečně díky jejich vhodnému pořadí – relativně udržují velice podobnou notu a album má tak bez rušivých excesů možnost poklidně plout. Zatímco projekt Sounguarehouse se o slovo hlásí s momentálně ve světě velice oblíbenou formou křížence elektroniky a hip-hopu kořeněného útržkovitými (cut-up) samply hlasů a Yoshihiro Hanno se otáčí k nemocné rétorice powerbookové generace, bizarně pojmenovaní *30506* a *#de niro* různými způsoby využívají stejně bizarní post-autechreovské rytmické struktury. S úsilím o falšovaný ‚živý' zvuk (smyčce + bicí) přichází *Eater* a prostor dostane i microhouse (od Clickety And Clack), ovšem nejzajímavěji vyznívají příspěvky koketující s abstraktním ambientem. Dvakrát zastoupený Tsuchiya Yasuyuki buduje na repetitivních shlucích drobtů (clicks) atmosféricky jemné efektované samplové smyčky (podobně koná i Eutro), čehož výsledkem jsou pocitově silné kusy náladově blízké třebas krajanovi jménem Susumu Yokota. Hlavní persóna labelu Aoki Takamasa se však odvažuje ještě dále a do struktury své dvojice tracků vštěpuje nepatrnými poruchami prosycené nahodile chovající se prvky (na tomto poli operuje např. Kanaďan Mitchell Akiyama), jež jakoby žily vlastním životem. Jednotlivé chaotické složky nejpovedenější *Dear People* – které usměrňuje cvakavý rytmus a posléze i počítačem prohnaný či dokonce přímo vyluzovaný zpěv – se nepravidelně střídají v popředí a s neskonalou působivostí nenápadně ‚exhibují' v nepředvídatelném jednání. Navzdory využití experimentálních postupů však na

kompilaci přeci jen vítězí melodie (ač mnohdy zastřená), což jí ponechává statut sbírky, která čerstvé know how nejenom prezentuje, ale také jej zdařile uplatňuje v ‚praxi'.

HYNEK DEDECIUS

raoul björkenheim, ingebrigt håker flaten, paal nilssen-love: scorch trio
Rune Grammofon.

Když jsem recenzoval Björkenheimovo sólové *Apocalypso* (HV 4/2002), jednalo se pro mě o zjevení a manifest svrchovaně původního přístupu k elektrické kytaře. Jak napovídá název *Scorch Trio*, nový Björkenheimův počin se nese v jazzovém duchu rovnocenné spolupráce tří individualit a dal by se označit za tradičnější. Není to však jazz ledajaký. Basista Håker Flaten a bubeník Nilssen-Love tvoří funkční a kompaktní rytmiku, která přijala Björkenheimovu hru na sarkastickou přepjatost. Tradiční (a proto uklidňující) jazzový doprovod narušují převrácenými akcenty (případně jejich naprostou absencí), nebo zpomalováním důvěrně známých breaků, o nichž jsme skálopevně přesvědčeni, že by měly být rychlejší a kratší, neboť tak nám našeptává zkušenost. A když například ve skladbě *Säde* zazní rytmika přece jen tradičněji, má to samozřejmě háček, kterým nás trio zatáhne do své vypečené hry. Znějí tu totiž jen činely, takže si zbytek doprovodu musíme domýšlet.

Björkenheimova divoká hra přirozeně upoutá nejvíce pozornosti, s rytmikou je však navýsost spjata. Přívaly kytarové energie a erupce rytmiky se buď kryjí, nebo střídají, kytarové sólo na pozadí nezúčastněného doprovodu najdeme snad jen v jediné skladbě. Jinak si Björkenheim neodpouští nic z toho, co má rád: ostré riffy, tremolovaný hukot v nízkých polohách či nestrukturovaný ambient (předposlední *Vittula* coby chvilkový útěk jinam), jen klade větší důraz na jazzový slovník a překvapivě také na křížení ducha surf-rocku, jehož ozvěny procházejí celým albem a velmi příjemně jej obohacují o dotek uvolněného retra. První polovinu skladby *XXX* tvoří neměnné a neakcentované „drobení" všech tří nástrojů, jakási parafráze pointilismu; minimalistické kontrabasové sólo (jen „kila") a capella s úvodní tezí skvěle kontrastuje, závěr patří tradičně pojatému sólu kytary.

Podobně překvapivými zvraty se vyznačuje celé album. Cítím z něj nesentimentální lásku k tradičním jazzovým formám i humorné vymezování se vůči nim. Co mě však upoutalo nejvíce, je nebývalá energie a kompaktnost tria, jehož tah na bránu se stal v pravém slova smyslu stylotvorným. Rychlost a hlasitost na tomto vydařeném albu totiž hrají stejně podstatnou roli jako rytmus a melodie. Hudba a zvuk jedno jsou.

PETR FERENC

COH: mask of birth
Mego.

anton nikkilä: white nights
N&B Research Digest.

alexei borisov: before the evroremont
N&B Research Digest.

Elektronici Východu se zvolna stávají populárními. Ukazuje se, že „netechnologické" země (k nimž se vedle Ruska můžeme směle počítat i my) přinášejí nápaditou alternativu k zemím, kde není problém pořizovat si stále novou a novou techniku. Přítomní jdou namísto toho do hloubky s jednoduchým lo-fi zařízením, které se koneckonců k experimentování hodí rozhodně víc než k dobývání hitparád. U Rusů si těžko odmyslet typický motiv sovětského impéria: ideologické dogma vědy a techniky, materialistické spásy, jež pod dohledem akademiků kvasila v podivných státních centrech coby urychlovač cesty k ráji komunismu (a v mezičase pak ke zbrojnímu předhonění imperialistů). Atmosféru děrných štítků a bílých plášťů slušně evokuje Ivan Pavlov, jehož projekt COH (čti také Son, tedy zvuk v jazyce azbuky) je jakousi taneční hudbou ohlodanou na kost. Sám tvůrce svému tepu linoucímu se skrze klávesy z jednoduchých oscilátorů dal podtitul „nové disco pro nového člověka". Spíš než proměna skládáním vrstev (obvyklá v taneční hudbě, remixech atd.) tu nastává volné modulování zvukového zdroje, postupná proměna barev a frekvencí tepajícího zvuku. Ten je většinou chladný, má však chuť tančit a přes bohatě různorodé taktiky se dofiltruje až k finálnímu *Waltz Nuevo No. 1*, valčíčku pro ples neutronů. Už aby někdo začal tyhle experimenty pouštět k tanci! Dodejme, že *Mask Of Birth* je rozšířenou reedicí nahrávek z let 1997-98, jež původně vydal renomovaný hudebník a autor instalací Carsten Nikolai na své značce Raster-Noton.

Anton Nikkilä rozvíjí sovětské významové motivy zcela přiznaně: v hudbě, kterou žánrově nabízí pod heslem ‚elevator noir" se splétá reflexe techniky a sovětské pop-music. V praxi tedy do vrnění strojů náhle vpadnou smyčce jak ze staré znělky Televizních novin ČST, jejich jednolitý zvuk je postupně rozerván na fragmenty, hudba evokující odhodlání a oficiální hodnoty je náhle obrem na hliněných nohou. Popsaná skladba má název *Sto let sovětské kybernetiky* a je asi nejnápaditější z alba, které přes zřejmou sympatičnost není nutno slyšet celé. Tři čtyři dobré skladby ale určitě ano: ne vždy se kryjí s mile vymyšlenými názvy *Romance z akademického městečka* či *1916*.

Záznam vystoupení Alexeje Borisova z helsinského Avanto Festivalu 2001 přináší třísť šumů a ruských dialogů (snad filmové stopy), jež se skrze cyklické efekty řetězí v půlhodinovou plochu. Dílčí postupy jsou poutavé („chybný" mlaskot rychle přepínaného oscilátoru jako rytmická smyčka, ticho přerývané záchvěvy elektrických vln a vzdálených slov), celkově však jako bychom poslouchali pouhý zvuk komplexní performance. Ale zase jsme poznali dobré nové slovo: evroremont je mocné zaklínadlo nových Rusů, velmi rozšířená úprava prováděná na objednávku, jakási předělávka interiéru směrem k „evropskému vkusu", či lépe představě o nábytku z Ikey jako pilíři nového blaha. Vida, zas jsme u těch náhražkových božstev.

PAVEL KLUSÁK

thierry maucci: liaison acoustique
Leo Records.

Francouzský saxofonista Thierry Maucci není na jazzové scéně žádný nováček. Už v roce 1986 vzbudilo značnou - pozitivní i negativní - pozornost album jeho kvartetu *Elogio Dell'Ombra*. Jeho obránci si pochvalovali, jak Maucci profituje z vlivů free jazzu a jak zapadá do marseillské scény, jeho odpůrci si stěžovali na monotónnost a zvukovou „nepůvabnost". Jenže to byla ještě doba, kdy jazzoví puristé nekompromisně účtovali s odchylkami od přístupu, na jaký byli zvyklí.

Maucci dostal na Leo Records příležitost nahrát v březnu 2002 v jediném dni (opětovně v Marseille) svůj sólový profil: sedm improvizací, při nichž prostřídal altku, tenor a baryton (kupodivu nikoli sopránku, kterou má rovněž ve svém arzenálu). Na *Liaison acoustique* pak k těmto studiovým nahrávkám přidal ještě třináctiminutovou *Courage-camage 1*, natočenou v Nimes roku 1996.

Sám Maucci se v doprovodném slově v bookletu kompaktu hlásí k vlivům Louise Sclavise, Evana Parkera, Barreho Phillipse (což je pozoruhodné, neboť jde o basistu!) a Andrého Jaumea. Kritikové k nim někdy přidávají Bennieho Wallaceho, to však není podstatné, neboť Maucci si z těchto eventuálních vzorů dokázal vytvořit svůj přístup. Je technicky skutečně zdatný hráč, sice se sklonem k určité repetitivnosti, avšak jeho frázování je plynulé, jeho způsob hraní melodický, místy až konejšivý, přičemž neshledávám nadměrnější příbuznost s nikým z oněch jmenovaných. Je možná méně vynalézavý nežli Sclavis, méně razantní a méně vzrušující než Parker atd., vynahrazuje to však určitou dumavostí, zasněností, do níž pouze občas prolne určitá diskrepance. Pochopitelně každý ze zvolených nástrojů si prosadí svoji zákonitost, nicméně jejich sled není disparátní, spíše nahlíží sólistovu vnitřní energii z různých, nikoli však protichůdných úhlů. (Je pouze zajímavé, že tenorová improvizace o šest let starší obnáší větší procento zvukového hledačství nežli sóla současná).

Z. K. SLABÝ

aki takase: st. louis blues
Enja Records / P&J Music.

dempa (takase/ kolkowski/ buck): nine fragments
Leo Records.

Pokud by nás chtěl někdo podezírat z přílišné náklonnosti k Japonkám (v této recenzní rubrice se najdou hned čtyři), právě Aki Takase je mezi nimi ambivalentním prvkem. Klavíristka, která na přelomu 80. a 90. let poznamenala i český hudební život (a nechala po sobě nahrávku *Jazzperanto* s Janou Koubkovou), žije už nějaký čas v Berlíně. Přes dobrou svéhlavou expresi patří spíš k evropské improvizační scéně než k obtížně dešifrovatelným „jinohodnotářům" země Východu. Mezi jejími nahrávkami lze najít čistý žánrový jazz i nejazzové experimenty.

Dvě nová alba nelze jednoduše přiřadit k rozdílným pólům. *St. Louis Blues* je „jinou poctou" W. C. Handymu (srovnej s hendrixovským projektem The Jack And Jim Show v recenzích tohoto čísla), skladateli prvních „registrovaných" blues. Takase k poněkud rozverné akci přizvala Freda Frithe (kytara,

pochopitelně včetně preparování), Rudiho Mahalla (basklarinet), Nilse Wograma (trombón) a Paula Lovense (bicí), tedy více či středně věhlasné nadstylové improvizátory. V rychlých pasážích *Memphis Blues* či *Yellow Dog Blues* znějí lehce absurdní zvuky (preparace klavíru pingpongovými míčky) a zdá se, jako by muzikanty honili policajti Macka Sennetta z grotesky doprovázené ragtimem (konečně jednou adekvátně groteskním - jinak než nezapomenutelné „vtipné" zvukové efekty „pád" či „kopanec" z televizního Komika a jeho světa...). Ve volných plochách se rytmus a souvislost rozpadají, s čímž lze pojit i název Wogramovy skladby *Jazz Ain't What It Used To Be*. Lze ho však vztahovat i desce samé: hravé, ale nezaostřené, tušící, že staré žánry už nelze hrát uceleně, ale bez vědomí, co zahrát seriózně na jejich místě dnes. Mohl by to být koncertní program hradčanských Strun podzimu; chcete-li číst vlídnější ortel, pak je *St. Louis Blues* deskou pro dobrodružné děti, které ocení ragtime hraný mnohdy na cosi, co se dá ukrást mamince v kuchyni či otci v dílně.

Hlubinný dialog tria Dempa (japonský výraz pro elektrické vlnění) „překvapuje množstvím způsobů, jakými jeho členové poslouchají", říká obal alba *Nine Fragments*. Klavíristka, houslista Aleks Kolkowski i hráč na bicí Tony Buck jsou tu mohutně elektrifikovaní, autentický zvuk nástrojů se tu tedy mísí s procesy. Fragmenty jsou dobré slovo pro titul: plochy jsou mnohdy výřezy ze situací, zvukový slovník spočívá ve fenetickém vrstvení naznačených frází či stylových znaků, zvuky za sebou nechávají fragmentární stíny. Překotná aktivita (nejmarkantnější v určených *Schwarze Tasten*) zamezuje komukoli být pokládán za sólistu: taktak tedy stíháme ocenit Kolkowského průzkum mechanických možností gramopřenosky, jeho hru na dávné housle Stroh (s plechovým megafonem nahrazujícím dřevěné tělo) či Bucků invenční srůst s možnostmi elektrifikovaných perkusí. Téměř půl dlouhého alba tvoří dvě delší Takasiny skladby *Nine Fragments* (9 minut) a *Where Europe Begins...* (20 minut). I ony však působí spíš jako dobře nastavené komunikační situace pro improvizátory. Ostré hrany experimentu tu nikoli obrušuje, ale vyvažuje hráčská jistota a úroveň. Londýnští Leo Records (www.leorecords.com) mají dobré fluidum, o katalogu nemluvě: jejich Takasina deska je pevnější a hlubší. A ovšem i komplikovanější.

PAVEL KLUSÁK

vo.i.d.:
arde

Vlastní náklad (void@seznam.cz).

Nový přírůstek v celkem početné diskografii severočeské noiseové dvojice vyšel vlastním nákladem, je však možné, že se, podobně jako u předcházejících alb, dočkáme taktéž vydání u prestižního německého labelu Membrum Debile Propaganda. Po významu slova arde nepátrejme, skupina si totiž libuje ve zvukomalebných názvech v imaginárním jazyce.

Frontman VO.I.D Martin Jarolím je, podle svých vlastních slov, okouzlen hlukem a ve své tvorbě se snaží dobrat jeho podstaty. Nepracuje s ním tudíž jako se stavebním prvkem proaranžovaných kompozic, nýbrž zachycuje jeho jednotlivé podoby do minimalistických skladeb stopáží blízkých tradiční písni (na *Arde* je jich patnáct), takže dojem hudebního opusu často získáváme až s poslechem celého alba. Názvy jednotlivých tracků se album od alba často opakují, což představuje lákavou motivaci ke sledování kontinuity výzkumu.

Kromě tradičních monotónních studií na svém novém albu VO.I.D akcentují také aranžérské postupy jiných žánrů. První trojice skladeb, zejména povedená *Ydal (I.D.)*, svým rytmem překvapivě zabrnká na industriální scénou zhusta opovrhovanou rockovou strunu. Zvuk podobný boosterované kytaře je v arzenálu dvojice sice často zastoupen, zde však veškerá podobnost dosud končila. Další nově probádávanou pevninou je hájemství pseudosymfonického (pomp)industriálu, jehož ozvěny zaznějí nejvýrazněji v *T9G*. Nejsou nijak vypíchnuté, v ostrém a suchém zvuku ostatních skladeb však působí kromobyčej svěže. Zbytek skladeb tvoří nejrůzněji pokrucované primitivistické struktury většinou o jediném rytmu a s občasnými přechody (zejména ve fade-outech) k několikavteřinovému ambientu - vydechnutí. Díky střídání zmíněných čtyř složek je *Arde* sice dostatečně pestrou kolekcí, nejpůsobivěji však vyznívají ty skladby, v nichž se všechna východiska setkávají zároveň. Jsou to *C'Hemeth* s nejvýrazněji rockovým riffem, pseudoorchestrální mezihrou a výraznou hlasovou linkou a podobně strukturovaný vrchol alba *Laar, etu Laar*. Zcela mimo popsaný kontext stojí *Zerhev*, *Illei* a *Fizze*. Zatímco první dvě jsou záznamy náhodilého dění na pozadí monotónní plochy, třetí z nich pracuje s tichem, na němž se náhodné útržky hluků postupně slévají v agresívní koláž. Náznak kovových úderů (možná vygenerovaných odjinud) v závěrečné Izerim je milým připomenutím prvotních východisek industriálněnoisového hudebního jazyka.

Přestože bych dvě nebo tři z monotónních struktur oželel, působí *Arde* dostatečně pestře na to, aby zaujalo a ve svém kontextu nezapadlo, kvalitní dramaturgie řazení skladeb mu totiž dodává onu tolik potřebnou svěžest.

PETR FERENC

Ta Jana z Velké Ohrady - *Do půl těla*

Napříč styly se ubírá nové album Jany z Velké Ohrady. Jazz, rock, kramářská píseň, barový šantán, hospodský šraml a také trocha ulice a obyčejné písničky je v nových popěvcích zralé umělkyně.

Nahoru po schodišti dolů band - Album první

Kapela nahrála znovu debutové album s nejznámějšími hity, obohaceno je o 6 dokumentárních bonusů! Chválí se samo.

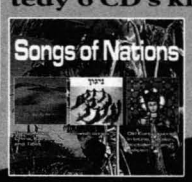
Mikoláš Chadima & Jurgen Fuchs - *Tagesnotizen*

Mikoláš Chadima natočil nové album za účasti několika hostů, přednatočených pásků (smyček) a MCH Bandu.

Texty "Denních zápisků" tvoří básně východoněmeckého disidenta Jürgena Fuchse. Chmurnou autenticitu alba umocňuje vynikající obal Luboše Drtiny. Zase o kus dál.

Dvouletá fáma – Studio+Live, Švehlík+Marno Union a Extempore – Velkoměsto+ČERNÁ KNIHA, tedy 6 CD s knihou – vše za 999,- Kč!!! Ušetříte 600,- Kč.

Ušetřete!!!



Gothart - Optimi de..., Feng-Jun Song - Horská karavana a Nigun - Židovské písně, 3 CD za 699,- Kč!!! Ušetříte 380,- Kč.

www.blackpointmusic.cz/obchod

internetová prodejna BLACK music POINT

Black Point *music*
Vacínova 5
180 00 Praha 8
tel./fax: (+420) 284 822 755

e-mail: info@blackpointmusic.cz
www.blackpointmusic.cz

Český rozhlas 3 – Vltava,
udělá vám dobře.
KLASICKÁ HUDBA, JAZZ, ETNO,
POEZIE, PRÓZA A DRAMA
VRACEJÍCÍ SÍLU, KLID A DUŠEVNÍ ROVNOVÁHU
Vltava
ČESKÝ ROZHLAS 3
Hlavní FM vysílače: Brno 102,0 • České Budějovice 96,1 • Ostrava 104,8 • Pardubice 102,7 • Plzeň 95,6 • Praha 105,0 • Ústí n. L. 104,5 | internet: www.rozhlas.cz/vltava