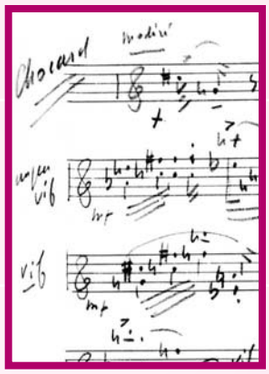
Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:22 Strænka 1



HIS Voice 2/2005

2 Glosář

4 Od pohanských rituálů k sovětským uniformám
Rozhovor s Broniusem Kutavičiusem
[Vítězslav Mikeš]

7 Duchovní hudba v tvorbě skladatelů 20. století
[Miroslav Pudlák]

10 Pavel Novák-Zemek aneb o kráse společenství
[Jaroslav Šťastný]

12 Spiritualita v podtextu
[Peter Niklas Wilson]

14 Qawwali
Tančící most mezi námi
[Jiří Moravčík]

18 Current 93
V dešti a božích zubech
[Petr Ferenc]

22 Vesmír je černý
Fantastické kosmologie afro-futurismu
[Karel Veselý]

24 Staubgold
Profil vydavatelství
[Hynek Dedecius]

26 Europäische Meridiane
Reakce na knihu

[OBSAH]

27 Roderik de Man a Malle Maltis
Rozhovor s vítězi soutěže Musica Nova
[Lenka Dohnalová]

28 Vzpomínky na hudební budoucnost
Recenze knihy
[Karel Veselý]

29 recenze CD

HIS VOICE 6/2004, Časopis pro současnou hudbu,
Vydává Hudební informaČní středisko o.p.s • **Redakce:** Matěj Kratochvíl: kratochvil@hisvoce.cz (šéfredaktor) • Tereza Havelková: havelkova@hisvoice.cz • Vítězslav Mikeš •Ivo Medek: medek@jamu.cz • Petr Ferenc: ferenc@hisvoice.cz • Adam Javůrek: javurek@hisvoice.cz • Hynek Dedecius: dedecius@hisvoice.cz • Lukáš Jiřička (redaktoři) • Jan Vávra: vavra@hisvoice.cz (produkce a PR) • **Grafická úprava:** Daniela Kramerová a Tomáš Sedláček • **Tisk:** První dobrá s.r.o. • **Adresa redakce:** Besední 3, 118 00 Praha 1, tel.: 257 312 422, fax: 257 317 424, e-mail: redakce@hisvoice.cz, www.hisvoice.cz • **Cena** jednoho výtisku: 49,- KČ • **Předplatné** šesti čísel včetně poštovného: 280,- KČ, studenti a důchodci: 180,- KČ • Časopis lze objednat telefonicky, poštou nebo prostřednictvím našich webových stránek. • **ISSN: 1213-2438 • Časopis vychází s podporou Ministerstva kultury ČR, Nadace Český hudební fond a Hudební nadace OSA.**
Prodejní místa: PRAHA: Hudební informační středisko, Besední 3, Praha 1 • Divadlo Archa (pokladna), Na poříčí 26, Praha 1 • Roxy, NoD, Dlouhá 33, Praha 1 • Tamizdat Record shop, Jindřišská 5, Praha 1 • Knihkupectví Prospero, Divadelní ústav, Celetná 17, Praha 1 • Knihkupectví Fraktály, Betlémské nám. 5a, Praha 1 • Centrum pro současné umění, Jelení 9, Praha 1 • Knihkupectví Maťa - Aurora, Opletalova 8, Praha 1 • Knihkupectví Kosmas, Perlová 3, Praha 1 • Jazzcentrum Agharta, Krakovská 5, Praha 1 • Volvox Globator, Opatovická 26, Praha 1 • Café RYBKA, Opatovická 7, Praha 1 • PJ Music, Dittrichova 11, Praha 2 • Black Point music, Vacínova 5, Praha 8 • BRNO: Knihkupectví Barvič-Novotný, Česká 13, Brno • Indies, Kobližná 2, Brno • Kulturní a informační centrum města Brna, Radnická 12, Brno • OSTRAVA: **Knihkupectví Artforum**, Puchmajerova 8, Ostrava • PLZEŇ: HOUDEK - hudební nástroje, Divadelní 1, Plzeň • OLOMOUC: **Knihkupectví Velehrad**, Wurmova 6, Olomouc • HRADEC KRÁLOVÉ: VH Gramo, Hálkova 309, Hradec Králové • Antikvariát „Na Rynku", Malé nám. 129, Hradec Králové • ČESKÉ BUDĚJOVICE: **Knihkupectví a antikvariát TYCHÉ**, Česká 7, České Budějovice • PARDUBICE: **Kamala**, Dům techniky, nám. Republiky 2686, Pardubice • HRANICE: **Knihy Honzík**, Jiráskova 429, Hranice • LITOMYŠL: Muzika KALIBÁN, Smetanovo nám. 16, Litomyšl

Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:22 Strænka 2

Milí čtenáři,

hudbu a náboženství spojuje pevné pouto od nepaměti, nejspíše od jejich počátku. Snad všechna známá náboženství nějakým způsobem využívají schopností hudby působit na lidskou psychiku. Pro hudebníky je naopak náboženství zdrojem inspirace a někdy hlavním motivem tvorby.

Ačkoliv se zdá, že ve dvacátém století se hudba stává buď čistou zábavou nebo produktem téměř vědeckých spekulací a její vztah k náboženství se výrazně oslabuje, není tomu tak. Texty v tomto čísle se snaží naznačit, jaké podoby může vztah hudby a náboženství mít. Miroslav Pudlák ve svém přehledovém článku mapuje tendence v evropské vážné hudbě 20. století a ukazuje, že racionalizace kompozičních technik může s náboženským myšlením souviset více, než by se mohlo zdát. Tímto směrem míří také úvaha Petera Niklase Wilsona o reduktivních tendencích v hudbě. Jiří Moravčík přibližuje jeden z proudů islámu, súfismus, pro nějž je hudba jednou z hlavních součástí náboženského života.

Hudba jako prostředek vyjadřování náboženských představ může mít různé podoby. Může jít o věc vysoce individuální, jako tomu je například u skupiny Current 93, s níž vás seznámí Petr Ferenc, nebo naopak o tvorbu obracející se k širokým vrstvám. To je třeba případ některých afroamerických hudebníků, o jejichž vizích se dočtete v textu Karla Veselého. Že i v nejateističtější zemi Evropy, kterou je podle některý průzkumů Česká republika, může být náboženství silným pramenem inspirace, potvrzuje portrét skladatele Pavla Zemka-Nováka.

U tohoto čísla najdete přiložené CD. Jsme velice rádi, že můžeme formou sampleru přiblížit českému publiku produkci německého vydavatelství Staubgold. Jak se dočtete v článku uvnitř čísla a jak také poznáte z poslechu, nabízí tato značka pestrou směs hudby, jejímž společným jmenovatelem je chuť zkoušet nové postupy.

Na tradičním poslechovém večeru HIS Voice In Sound, který se uskuteční v pondělí **14. 3. v prostoru NoD** v Dlouhé ulici v Praze 1, uslyšíte kromě ukázek k novému číslu také vzácné hosty, kteří představí hudbu zmíněného vydavatelství: Staubgold Sound System.

Matěj Kratochvíl, šéfredaktor

ze všech stran

[Stránku připravuje **Adam Javůrek**]

Čeští hudební publicisté dostali drobnou lekci v tom, že už jim nepatří monopol na informace. Hudebník ze skupiny Living Room Petr Pliska vložil na svůj blog **cbcek.blogspot.com** znění e-mailu, který dostal od přispěvatelky hudebního časopisu Report. Začínající novinářka mu napsala, že nedorazí na koncert, z nějž měla psát reportáž, ale přesto hodlá článek odevzdat… Recenzi vyhotoví podle informací od skupiny a své kamarádky. *„Zvuk se tentokrát povedl?"* ptá se například samotné kapely. Na závěr dodává: *„Kdyby vás ještě něco napadlo, co byste v tom článku chtěli zdůraznit, sem s tím."*

Zeptali jsme se kreativního ředitele časopisu, jak se mu líbí originální reportérská práce jeho svěřenkyně. *„Musím se přiznat, že mě doposud něco podobného ani nenapadlo,"* tvrdí Radek Lacina z Reportu. *„Každopádně si dám mnohem větší pozor. Je mi to opravdu líto a článek se samozřejmě v žádném případě v časopise neobjeví. Takovéto praktiky jsou ovšem absolutně nepřijatelné a samozřejmě z toho vyvodím důsledky."* Důsledky nakonec opravdu vyvodil a s provinilou publicistkou (která se následně veřejně omluvila) ukončil spolupráci.

Zdá se, že podobné praktiky nejsou v českém tisku ojedinělé. Například hudební publicista Martin Zoul přišel s další historkou na svém blogu: *„Tak se například stalo, že nepředvídatelné okolnosti zabránily jednomu poměrně známému publicistovi navštívit poslední pražský koncert Davida Bowieho, který musel umělec předčasně ukončit kvůli jistým srdečním potížím. Publicistu o nich ovšem nikdo nezpravil a tento napsal do svého domovského listu recenzi, v níž pochopitelně nebylo o Bowieho nemoci ani slovo. Naštěstí se na to přišlo a dotyčná recenze byla z listu na poslední chvíli odstraněna."*

Úlet způsobila začínající publicistka, takže by se daly přimhouřit oči, ale ukazuje to na další moralistní téma: jsou nějací mladí publicisté? Tuto otázku si položil Jan Balušek z mainstreamového webu musicserver.cz. Výše zmíněný Petr Pliska na to zareagoval ostrou kritikou musicserveru a aby nezůstal jen u kritiky, slíbil, že brzo přijde s vlastním serverem **New Music Magazine**, který bude českým pokusem o renomované weby Pitchfork a Stylus Magazine. *„Nejsem si jistý, zda vůbec existují publicisté, kteří by pro ‚český Pitchfork' mohli psát,"* vyslovil své pochyby o šancích projektu náš přispěvatel Karel Veselý. *„Jsem zvědavý, jaké blanické rytíře české hudební publicistiky Pliska vytáhne, a jak to celé nakonec dopadne."* A jsme tam, kde jsme byli – u chybějících talentů.

Stejnou fraškou, jakou může být česká hudební publicistika, umí být i domácí muzikantské cenění. S krásným příkladem přišel na svém blogu novinář vystupující pod pseudonymem Gotcha. Probírá se jmény porotců soutěže **Ceny Akademie populární hudby** a píše: *„Bohumila Ramešová, produkční z MF Dnes – to krásné děvče znám a spolehlivě vím, že muziku nenávidí. Kohopak asi zvolí Lenka Hatašová ze Story? A koho Michaela Remešová z Blesku? A co Prokop Siostrzonek, když Lucka B. nic nevydala?"* Nakonec přišel se svérázným řešením: *„Podívejte, já to vzdávám. Ta soutěž je tak nesmyslná, že dám prostor vám, mí čtenáři. Koho si vyberete, toho zvolím."* Později nabídl čtenářům dokonce o hlas více, neboť zmíněná produkční mu lístek předala s tím, že *„já ani nevím, koho bych zaškrtla."*

O výroční cenu jiného typu se pokusil Palác Akropolis. Jeho **Akropolis Live Music Awards** pátrají po nejlepších koncertech loňského roku. Vítězem v pro nás zajímavé kategorii world music se stala skupina Gulo čar (rovněž dělený vítěz v absolutním pořadí všech kategorií) před Al-Yaman a Trabandem. Nejlepší hudební akcí roku je dle porotců Colours of Ostrava.

Koncem loňského roku se v Austrálii konala konference o výhledu média, které by správně mělo být nejpřirozenějším způsobem, jak poznávat novou hudbu – o rozhlasu. *„Mladí lidé poslouchají rádio méně často než jejich rodiče a ten pokles je trvalý. Není to nic překvapivého, když existuje tolik jiných věcí, které můžete dělat,"* řekl jeden z vedoucích pracovníků velké radiové společnosti GWR Group (spadá pod ně například ClassicFM) **Nick Piggott**. *„O rádiu říkají: víte, mě už to moc nezajímá, poněvadž má*

Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:22 Strænka 3

Jimmy Smith

očekávání jsou jiná. Očekávám, že JÁ si vyberu zařízení a JÁ si vyberu skladbu, kterou chci, takže jsem otrávený rádiem, které mi to neumožňuje." V následném pořadu australského rozhlasu ABC Piggott přiznal, že to vytváří tlak, který bohužel rádia dlouhá léta neznala: musí se ohlížet na potřeby posluchačů. *„Natolik jsme se ponořili do soubojů, jestli máme větší podíl na trhu než ‚chlápek z rádia odvedle', že jsme si vůbec nevšimli, že posluchači mizí všem."* Podle Piggotta začíná obtížné období, kdy budou rádia hledat, do jaké míry umožnit posluchačům ovlivňovat skladbu pořadů, aniž by se zcela nerozpadla dramaturgie a pořady neztratily svou tvář.

Publicista Patrick Zandl se na serveru Lupa.cz zabýval dalšími způsoby, jak lze objevovat novou hudbu. Například program **AudioScrobbler.com** funguje na principu dobrovolného Velkého bratra: povolíte mu, aby sledoval, jaké skladby si pouštíte na počítači. Program automaticky skladby analyzuje a řadí do vašeho veřejného profilu (všichni teď tedy víme, že Patrick Zandl poslouchá našeho celoredakčního oblíbence a maskota Daniela Landu), a podle celkových statistik vám pak začne doporučovat nahrávky, které poslouchají další uživatelé s podobným vkusem. Program navíc spolupracuje s online radiostanicí Last.FM, která funguje na podobném principu. Četl to Nick Piggott?

Hudebně-bloggerská hlídka: muzikant **DJ/Rupture** začal od prosince loňského roku přidávat k hudbě svůj verbální výklad. Na blogu Mudd Up! (negrophonic.com/words) se například rozepsal o svém dojmu z muzikantských efektů a zvláště pak zkreslení. Při poslechu syrové hry hudebníka Allala Yallaye (Nass El Ghiwane) v zákulisí jednoho z koncertů došel k názoru, že umělé efekty jsou jen laciné a neúčinné náhražky, jak dosáhnout přírodního „hardcore" zvuku, což ho inspirovalo ke krátké úvaze o autenticitě a ryzosti. Sympatické na jeho počínání je i to, že obvykle reaguje na komentáře čtenářů. Každý týden zpřístupňuje zajímavé nahrávky (převedené z těžko dostupných vinylů a kazet) a odkazy na hudbu od Ameriky po Zimbabwe.

„Hodně jsem se naučil o nezávislých vydavatelstvích. Často nejsou o nic lepší než ty obří firmy. Až na to, že zde většinou můžete najít toho chlápka, co s vámi zametá," nechal se slyšet frontman (vlastně jediný stálý člen) LCD SoundSystem **James Murphy** v profilovém rozhovoru pro The Wire, jehož nezkrácenou podobu si můžete přečíst na internetových stránkách časopisu (the-wire.co.uk). V interview se obouvá do „nezávislé" scény či popisuje rozdělení rolí s producentem Timem Goldswothym z labelu DFA a zbytkem kapely, jejíž album patří mezi nejvlídněji přijaté desky prvního kvartálu letošního roku. Takže skupina vlastně zklamala ve svém původním záměru: *„Ta kapela měla být nastavena tak, aby se lidem nelíbila,"* řekl Murphy.
Nejzábavnější a zároveň trefný je Murphy pasáži, kdy mluví o své starší písni *Gimme*, v níž si utahuje z otrávených návštěvníků nezávislých koncertů, prosí je o „indie rock crowd" a dává jim instrukce: *„Jen tak postávejte, jen tak postávejte a zkřižte ruce"*. Hudebník Justin Chearno se mu jednou přiznal, jak se přistihl, že se přesně takhle choval, když Murphy zpíval svou píseň o zkřížených rukách. *„Všechno, co jsem kdy chtěl, bylo přinutit lidi k uvědomění sebe sama a k paranoie,"* řekl Murphy redaktorovi The Wire.

O chování posluchačů se rozepsal i Richard Dyer z The Boston Globe. *„Kontext, v němž posloucháme hudbu, determinuje některé naše reakce. Jeden by se divil, jak by na tuto hudbu publikum reagovalo, kdyby pod ní byl podepsán starší skladatel ověnčený působivými akademickými tituly (…) a kdyby se skladby jmenovaly ‚Chronometrie a chaocita' nebo ‚Asynchronicita VI',"* poznamenal ke koncertu **Johna Zorna** v Millert Theatre (Columbia University). Koncert samotný vychválil, ale jinak nešetřil nikoho. Publikum kritizoval za to, že jde po ikonách a ne po samotné hudbě, pořadatele za špatně zvládnutou produkci vystoupení i úvodní rozpravu se souborem a Zorna za málomluvnost při témž. Jeden by řekl, že záměrem vystoupení bylo: „všichni jsme se tu sešli, protože jsme tak strašně báječní", tvrdí Dyer.

Jako by smrtka dostala k Vánocům novou kosu. Ze zbytečně široké palety zemřelých hudebníků vyberme raději jen dva: ve věku šestasedmdesáti let zemřela hvězda jazzových a bluesových „hammondek" **Jimmy Smith**. Na Hammondovy varhany přesedlal definitivně v roce 1955 s příchodem legendárního modelu B3. Originality ve hře možná dosáhl tím, že si za vzor nebral žádné klávesisty (*„Neposlouchám klávesisty,"* nechal se opakovaně slyšet), nýbrž „dechaře". Americká NBC ho ve svém nekrologu označila za jednoho z největších hudebních inovátorů. Německý Der Spiegel dodává, že životnost jeho hudby dokazuje fakt, že posledních deset let patří mezi velmi často samplované hudebníky.

Na předávkování drogami zemřela mnohem mladší osobnost: zakladatel labelu Kin Records **Nick Kilroy**. *„Mám za to, že první slova, která mi kdy řekl, byla ‚Ahoj' a ‚Co zrovna posloucháš?' Brzo jsem poznal, že jsem se nikdy nesetkal s nikým tak posedlým hudbou,"* zavzpomínal na vlivného vydavatele hudebník Terrence Tessora. S krátkou vzpomínkou přišel i uznávaný publicista Philip Sherburne nebo „náš" Karel Veselý. Kilroy ovlivňo-val soudobou hudbu nejen skrze vydavatelství, ale i přes svůj internetový projekt Gabba AMP/Pod, jenž magazín Pitchfork označil za „jeden z prvních a nejvlivnějších MP3 weblogů". Zajímavé byly také Kilroyovy filmové a fotografické projekty.

Už čtyři desetiletí můžeme v televizi dennodenně slýchat nenápadnou, krásnou a jemně swingující melodii a ještě lepší je, že cílovými posluchači jsou převážně děti. Je to přesně čtyřicet let od doby, kdy surrealistický básník Milan Nápravník přišel s ideou Večerníčku a skladatel **Ladislav Simon** složil hudbu ke znělce.

„Hudba není umělecká forma, je to zbraň," okomentovali na diskusním webu Golly článek prestižního týdeníku **Economist** s podtitulkem *Jak klasická hudba dopomáhá k veřejnému pořádku*. Zpráva informuje o pokusech ochranek londýnských obchodů, které pouští do okolí klasickou hudbu a odstrašují jí místní chuligány. Stejným způsobem „pracují" jako černí šerifové Haydn, Mozart a další v třiceti stanicích londýnského metra. Zbraní masového dozvuku je dle tiskové mluvčí londýnského dopravního podniku především Pavarotti a zmíněný Mozart. Bohužel, svérázný lék není zázračný. Pokusy zcela selhávají u podnapilých, u „vzdělanějších živlů" (na ně zabírá kakofoničtější hudba, která ovšem odrazuje i zákazníky, což některým obchodníkům z nepochopitelných důvodů nevyhovuje) a původní oběti se dle expertů rychle stanou imunními.

Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:22 Strænka 4

Od pohanských rituálů k sovětským uniformám

Rozhovor s Broniusem Kutavičiusem

[Vítězslav Mikeš]

Bronius Kutavičius (1932) patří společně s Osvaldasem Balakauskasem a Feliksasem Bajorasem k žijícím klasikům soudobé litevské hudby. Vzhledem k tomu, že jsme o něm na stránkách našeho časopisu již psali (např. HV 2/2002, recenze CD v HV 6/2002, 4/2003), uveďme zde jen pro připomenutí, že tento skladatel na počátku své tvorby vystupoval coby zastánce tendencí sovětské avantgardy 60. let; v následujících dvou dekádách ho zcela pohltila dávná litevská mytologie a historie, jejichž svérázné „hudební rekonstrukce" podal především v ojedinělém cyklu čtyř oratorií *Panteistické oratorium*, *Poslední pohanské obřady*, *Z kamene Jatvěhů* a *Strom světa* (s výjimkou třetího komponovaných na text svého víceméně „dvorního" básníka Sigitase Gedy), v operách *Kostěný stařec na železné hoře* a *Drozd – zelený pták* apod.; v 90. letech svůj okruh inspirací rozšířil i o kultury jiných národů (cyklus *Brány Jeruzaléma*, oratoria *Boj stromů* či *Magický kruh sanskrtu* atd.), aby se na počátku nového tisíciletí vrátil zpět k litevské tematice (opera *Lokys*, opera-oratorium *Oheň a víra*). Naposledy překvapil posluchače na vilniuském festivalu Gaida v roce 2004 pro něj zcela netypickou skladbou pro sbor a orchestr *Dribsniai rekrutams* (Vločky pro brance), kterou napsal na text jednoho z čelních představitelů soudobé litevské literatury, Sigitase Parulskise. V současné době Kutavičius údajně chystá grandiózní projekt, který však přede všemi zatím drží v přísné tajnosti. Jeho realizování prý může trvat i několik let...

Vedle toho, že má Kutavičius vizitku nadmíru originálního skladatele, je také velice vstřícný a přátelský člověk. V rozhovoru, který v příjemné atmosféře probíhal v prostorách Litevského hudebního informačního a vydavatelského centra ve Vilniusu, jsme si povídali především o jeho tvorbě.

Bronius Kutavičius, Feliksas Bajoras a Osvaldas Balakauskas – tři osobnosti, které patří k jedné skladatelské generaci a jejichž jména jsou často zmiňována jedním dechem, přestože se jejich tvorba do značné míry od sebe odlišuje. V čem vy osobně spatřujete zásadní rozdíly?

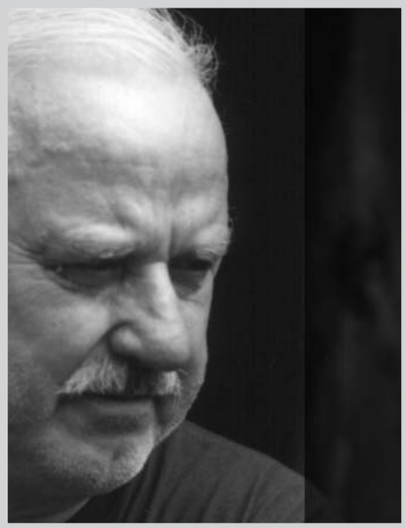
Odlišností je samozřejmě celá řada. Moje hudba – zvláště v sovětském období – měla nejvíce ze všech tří národní charakter, zajímala mne dávná litevská historie. Všechna oratoria z té doby se opírala o koncepci pohanství z časů před nějakými 700–800 lety, mou snahou bylo vtisknout jim pečeť rituálnosti oné doby. Dá-li se to tak tedy říci, měla moje hudba rituální charakter. Balakauskas byl naproti tomu spíše světový, litevský kontext ho zajímal mnohem méně. A co se týče Bajorase, jeho tvůrčí myšlení mi bylo přece jen o něco bližší. Všichni tři jsme byli přáteli, i když jsme samozřejmě měli jeden k druhému i kritický odstup.

Souhlasíte se skladatelem Šarūnasem Nakasem, který ve svém článku *Čím se vyznačuje litevský minimalismus* (publikovaném v bulletinu Litevského hudebního informačního a vydavatelského centra *LINK* 8/2004) charakterizuje vaše oratorium *Poslední pohanské obřady* jako manifest litevského minimalismu?

Souhlasím. *Obřady* jsem napsal v roce 1978, tedy v době, kdy jsem ve větší míře začal uplatňovat minimalistické prostředky (přestože se v mé tvorbě vyskytovaly vždy). Tyto prostředky vycházejí z litevské lidové hudby. Nekopíroval jsem prvky sutartinės (litevských lidových písní) nebo lidových písní obecně, ale přitahoval mne jejich tvar a náboj, to přešlapování na místě, to jakoby popocházení nikam, nerozhodnost, nekonečná neměnnost. V tomto duchu se tedy nesly *Obřady*, a také později napsaná díla *Z kamene Jatvěhů*, *Strom světa* a další. Postupem doby si mou tvorbu vyžadovali i jinde, dostával jsem řadu zakázek, což mě přivedlo k tomu, že jsem se inspiroval i jinými kulturami. Názorným příkladem budiž cyklus *Brány Jeruzaléma* (viz recenze v HV 6/2002 – V. M.), ve kterém jsem se pokusil zabrousit do Afriky, Japonska, Jakutska, Finska atd. Nicméně minimalistické prvky se v mé tvorbě zachovaly a pronikly i do mých posledních děl.

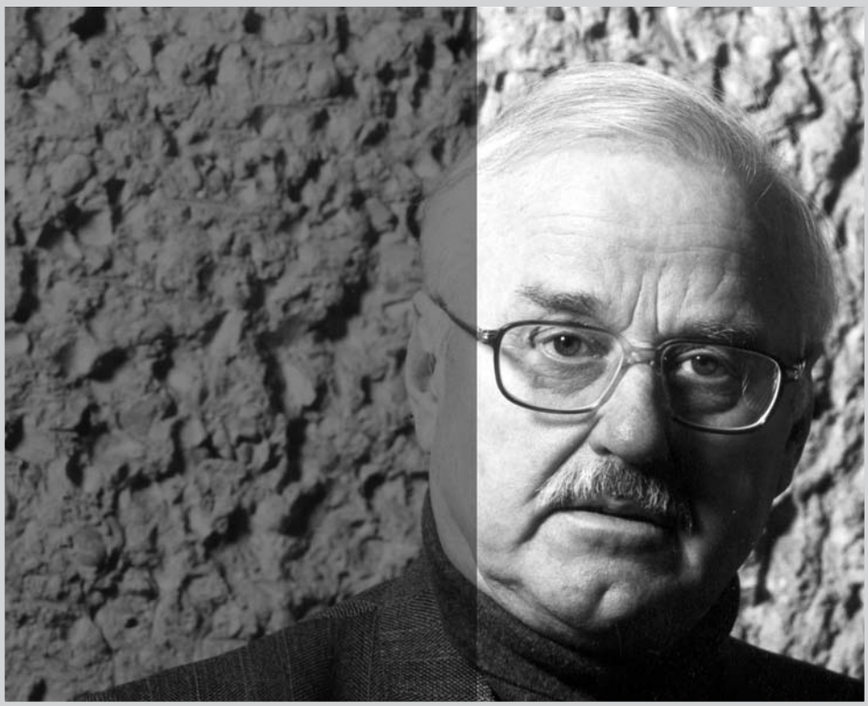
Litevský charakter je v převážné většině vašich skladeb nepřeslechnutelný, výrazně tomu napomáhá jak slovo, tak hudba. Je vůbec možné, aby byly s úspěchem provedeny i zahraničními interprety?

Proč ne? I když... Řekl bych to takto: pravda je, že zahraniční interpreti si z mého díla vybírají především instrumentální skladby, třeba kvartety nebo komorní skladby typu *Hodiny minulosti* či *Příliš daleko, do půlnoci*. Provést díla, ve kterých se vyskytuje vokál (což je značná část mých skladeb), to už je samozřejmě složitější, a také je pravda, že je cizinci téměř nehrají. K této problematice mám zajímavou vzpomínku, někdy z jara 2004. Orchestr dirigenta Donatase Katkuse hrál na jednom festivalu *Severní brány* z cyklu *Brány Jeruzaléma*. Na provedení se spolupodílel i jistý americký taneční soubor, jehož vklad ovšem s tou hudbou, s tím chladem a vyčkáváním *Severních bran*, neměl absolutně nic společného. Oni se tam jen s vážným výrazem procházeli a prováděli jakési cviky. Absolutně žádný vztah...



Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:22 Strænka 5

Vaše hudba se vyznačuje poměrně silnou vazbou na literaturu, především na poezii, což je znak, který alespoň podle mého zdání lze aplikovat na litevskou hudbu obecně. Odkud se tato vazba bere?
Myslím, že je to dáno tradicí. U nás má vokální hudba silnou tradici, a ten, kdo se jí věnuje, se poezii nevyhne. Skladatel si vybírá buď básníka, který mu je duševně i umělecky blízký, a s ním pak spolupracuje, nebo si epizodicky vybírá verše různých autorů. V mém případě nabrala značného rozsahu spolupráce se Sigitasem Gedou. Jiní skladatelé po jeho textech také sahali, ale nikdy v takové míře. A na druhou stranu, i u mě se vyskytují slova jiných básníků.



Kdy a jak se vlastně začala vaše spolupráce s literátem Sigitasem Gedou?
Geda je o nějakých jedenáct let mladší. Jako mladého básníka jsem ho zaznamenal někdy v roce 1967, když jsem v časopise *Nemunas*, který mimochodem patřil tehdy k těm progresivnějším periodikům, uviděl jeho verše. Dvě jeho básně jsem odtud použil ve svém písňovém cyklu pro dětský sbor *Avinuko pėdos* (Beránčí stopy), který jsem právě psal. Poté jsme se s Gedou seznámili blíže a začali jsme intenzivně spolupracovat, takže po určitou dobu vznikala většina mých skladeb na jeho texty.

Gedova mnohovrstevnatá poezie v sobě tmelí – jak tematicky, tak stylisticky – různé časové i prostorové trajektorie a v symbolistické rovině často odkazuje k litevské historii a folklóru. Nepřekvapí tedy, že právě ona vás zaujala. Co pro vás jeho poezie znamenala a znamená? Měnil se průběžně váš pohled na ni?
Ne, pohled na ni se mi nikdy nezměnil. V poslední době jsem ale viděl jeho nové poezie velice málo, on se teď zabývá převážně publicistikou, překlady nebo texty deníkového charakteru. Jeho tvorba mě fascinovala svou aktuálností, vynalézavostí a v neposlední řadě i hudebností. Gedův jazyk je velice unikátní, neobyčejně obrazný a má obrovskou sílu. Třeba báseň *Gandrai* (Čápi)... Použil jsem ji v závěru oratoria *Strom světa*, posledního z celého toho cyklu oratorií. A nefiguruje tam náhodou: právě tato báseň totiž jakoby zevšeobecňuje celý cyklus.

Český skladatel Hans Krása, autor opery *Brundibár*, toto své „terezínské" dílo se zřetelnými protiválečnými odkazy jistě ne náhodou zkomponoval pro děti jakožto symbol budoucnosti. Vy jste svou dětskou operu *Kostěný stařec na železné hoře* napsal v roce 1976, tedy v sovětské éře; nabízí se tak otázka jistého srovnání. Jaké byly vaše pohnutky k napsání této opery?
Svým způsobem mnohem prozaičtější. Tehdy jsem působil na vilniuském Uměleckém gymnáziu M. K. Čiurlionise, které se vyznačovalo vysokou uměleckou úrovní. Chtěl jsem napsat skladbu, ve které by si vystačily samotné děti s učiteli, aniž by museli být zváni nějací interpreti odjinud. Text jsem si samozřejmě vyžádal u Gedy, který psal i pohádky, takže jsem si jednu z nich vybral. Ovšem nebylo to všechno tak úplně jednoduché; operu jsem totiž napsal teprve na čtvrtou variantu Gedova libreta.

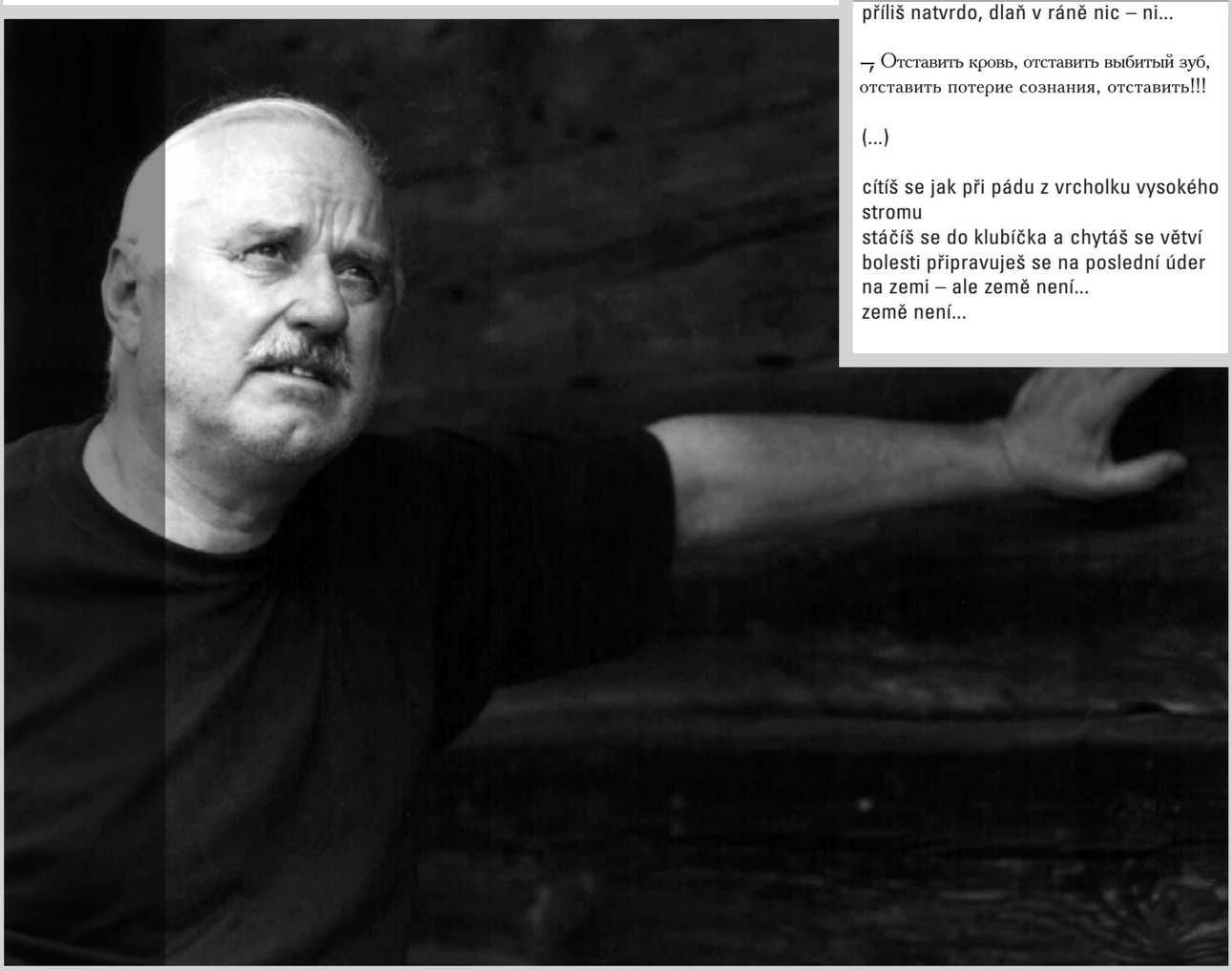
Přesuňme se nyní o čtvrtstoletí dále, k opeře *Lokys* – Medvěd (viz recenze HV 4/2003). Po svém „kosmopolitněji" zaměřeném tvůrčím období 90. let jste se v ní vrátil zpět k litevské tematice. Čím byl tento návrat motivován?
Tematika je skutečně litevská, ale samotná opera vznikla podle novely francouzského literáta Prospera Mériméa. Děj novely je zasazen do prostředí Žemaitska (severozápadní část Litvy, z níž mimochodem Kutavičius také pochází – V. M.), které má velmi staré tradice, vždyť se tam nejdéle udrželo pohanství. Mýty, ve kterých se člověk proměňuje v medvěda a zpět ve člověka, to je tradice sahající někam do 18. století. Mérimée ten příběh pravděpodobně vyslechl od nějakého litevského nebo polského studenta, učaroval mu a poté napsal tu novelu. Námět poměrně dobře vyhovoval mému dávnému snu vytvořit tradiční romantickou operu. Libreto, které napsala exilová spisovatelka Sluckaitė-Jurašienė, jsem chtěl zhudebnit bez jakýchkoli avantgardismů, skladba zkrátka měla podléhat kánonu tradiční opery. Do důsledku se mi to samozřejmě nepodařilo, ale cosi na tento způsob vzniklo. Jedním z motivů toho návratu pak jistě bylo i to, že si operu u mě objednal Vilniuský festival.

Pro posluchače, kteří sledují vaši tvorbu, musela být doslova šokem premiéra vaší zatím poslední skladby *Dribsniai rekrutams* (Vločky pro brance). Především svým vojenským námětem, vycházejícím z prostředí sovětské armády (sbor je oblečený do sovětských uniforem, zpívá písně výsadkářů atd.), dílo ostře kontrastuje s ostatní vaší tvorbou. Co vás k tomuto námětu přivedlo?
Podnět k této skladbě jsem získal, když jsem si přečetl básnickou sbírku *Iš ilgesio visa tai* (To všechno ze stesku) Sigitase Parulskise. Inspiroval mě zvláště třetí oddíl této knihy, nazvaný *V křoví krásného každodenního pekla*; autor v něm zachycuje muka litevských vojínů v sovětské armádě. Text tohoto oddílu jsem se snažil zhudebnit tak, abych se co nejvíce přiblížil k jeho ideji, k drsným a srdce drásajícím situacím, které moje i mladší branecké generace zažily na vlastní kůži. Parulskis tyto náměty ve svých spisech zpracovává velice naturalisticky, třeba i použitím „armejského" jazyka, což bylo v litevské poezii do té doby neslýchané.

Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:22 Strænka 6

Máte nějaké informace o provádění vašich skladeb v Česku? Navštívil jste ho někdy osobně?
Zrovna nedávno jsem dostal pár litů jako honorář za uvedení mé skladby v českém rozhlase (*smích*). Ale vážně. Z poslední doby jsem o žádném provedení mé skladby u vás nic neslyšel. Pamatuji se, že někdy v 80. letech Giedrė Lukšaitė-Mrázková nahrála mou varhanní sonátu *Ad patres* a že u vás na desce také kdysi vyšla komorní skladba *Ant kranto* (Na břehu). V Čechách jsem osobně byl jen jednou, někdy v roce 1979. V paměti mi zůstala vzpomínka, jak jsem přijel do Prahy a začal se shánět po domku, ve kterém žil můj oblíbený spisovatel Franz Kafka. Skladatelé, kteří nás prováděli (v hlavě mi z nich utkvěl Václav Kučera, jehož *Krysař* se mi tenkrát velice líbil), mi ho ukázali, ale když jsem začal o Kafkovi mluvit, ihned mě přerušili: „Psssst, to nelze!" Bylo to pro mě překvapivé, vždyť v Sovětském svazu byl Kafka překládán, sám jsem ho četl v ruštině...

Výběrová diskografie:
B. Kutavičius: Oratorijos **(33 RECORDS, 33CD006, 1997).**
Lithuanian New Music Year 1997 **(Lithuanian Music Information and Publishing Centre, LMIPCCD 004, 1998) –** ***Ten toli, iki vidurnakčio.***
Cantus ad futurum **(Vilnius Recording Studio VSCD-039, 1998) –** ***Kampf der Bäume.***
Lithuanian New Music Year 1998 **(Lithuanian Music Information and Publishing Centre, LMIPCCD 008, 1999) –** ***Erotikos.***
Integration. Compositions for guitar and orchestra **(ambitus Musikproduktion Hamburg, amb 96801, 1999) –** ***Praeities laikrodžiai I.***
B. Kutavičius: The Gates of Jerusalem **(Dreyer.Gaido, 21003, 2001).**
B. Kutavičius: Last Pagan Rites **(Ondine ODE 972-2, 2001).**
ZOOM IN: New Music from Lithuania **(Lithuanian Music Information and Publishing Centre, LMIPCCD 011-012, 2002) –** ***Praeities laikrodžiai II.***
B. Kutavičius: Lokys – The Bear **(Ondine ODE 1021-2D, 2002).**
ZOOM IN: New Music from Lithuania **(Lithuanian Music Information and Publishing Centre, LMIPCCD 019-020) –** ***Aštuonios Stasio miniatiūros.***
B. Kutavičius: Opera ir chorinės dainos vaikams **(Lietuvos nacionalinė Filharmonija, 2004).**



Úryvek z Parulskisova textu, použitého ve skladbě *Dribsniai rekrutams*:

(...)

— Ты кто?
– Člověk.
— Ты кто?
– Člověka syn.
— Ты кто?
– Voják.
— Ты кто?
– Bůh.
— Ты кто?
– Člověk.

— Ты слон,
— Ты слон,
слоняра вонючий

– Jsem slon, sloní muž, sloní syn,
sloní voják, vojenský slon, klokan,
klozet, moře zrezivělých hřebíků, tupá pila,
červ, dýmající po větru, nádivka z pilin,
ptačí hnízda na hvězdách, vejce natvrdo,
příliš natvrdo, dlaň v ráně nic – ni...

— Отставить кровь, отставить выбитый зуб,
отставить потерие сознания, отставить!!!

(...)

cítíš se jak při pádu z vrcholku vysokého stromu
stáčíš se do klubíčka a chytáš se větví
bolesti připravuješ se na poslední úder
na zemi – ale země není...
země není...

Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:22 Strænka 7

Duchovní hudba v tvorbě skladatelů 20. století

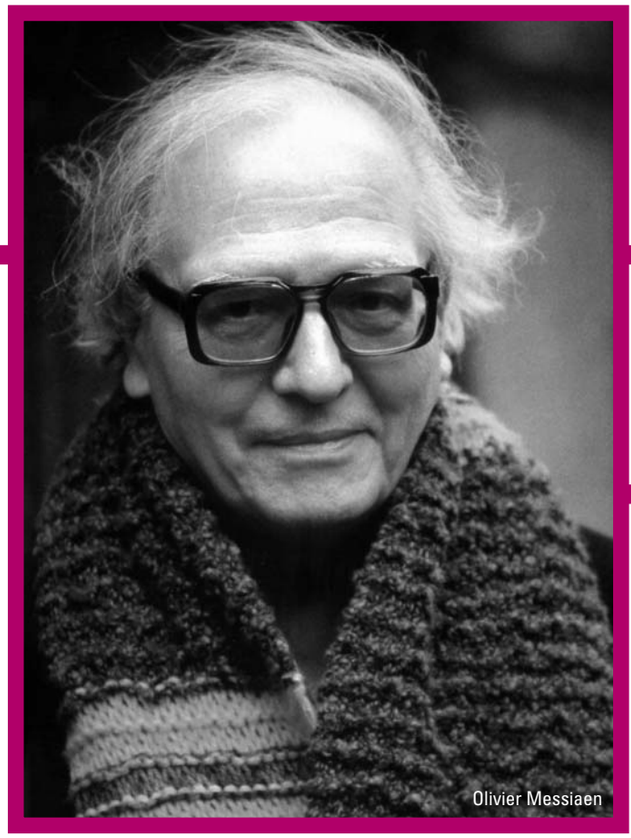
[Miroslav Pudlák]

Která hudba je vlastně „duchovní"? Chápání tohoto pojmu mívá velkou šíři: může to být hudba s čistě liturgickou funkcí, hudba církevní, rituální, mající sakrální texty či náměty, určená k meditaci nebo dokonce jen jakákoli hudba mající kontemplativní charakter. Následující úvahy budou pracovat s tímto pojem ve všech významech, snad jen s vyloučením extrému obsaženého v prostém tvrzení, že „duchovní je vlastně každá dobrá hudba, neboť povznáší ducha". Dejme tomu, že duchovní je taková hudba, která je posvěcena touhou po transcendenci, ať už je spojena s liturgickou funkcí, sakrálním textem nebo pouze mystickým či filosofujícím námětem. Vzniká z přesvědčení, že hudba má schopnost podílet se na odpoutání lidské mysli od ulpívání na tomto hmotném světě a přenést nás do vznešenějších dimenzí, ke kontemplaci, vytržení a cíleně těchto schopností využívá.
A proč se tu zase zabýváme 20. stoletím jako celkem? (Proč vůbec sekáme dějiny jako řeznickým nožem zrovna po stoletích? Mám za to, že lidé podvědomě vyznávají magii okrouhlých čísel. Přelom století vždy představuje psychologický mezník, který ovlivňuje společenské procesy – vytváří totiž očekávání změny, a tím, s určitým zpožděním, i tuto změnu.) Minulé století dnes pociťujeme jako uzavřenou epochu, která nicméně formovala dnešní dobu a naši dějinnou zkušenost. Měli bychom se tedy snažit odkazu uplynulého století co nejlépe porozumět. Máme v tom nemalé dluhy, čehož důkazem je i bídné všeobecné povědomí o moderní vážné hudbě.

Staromódní Messiaen

Domnívám se, že spiritualita v hudbě se právě ve 20. století významně prohloubila a zušlechtila, a to zejména oproti století předcházejícímu. Celé 19. století rozvíjelo romantický koncept umělecké tvorby jako sebevyjádření. Hudba je v tomto pojetí exhibicí subjektivních pocitů, emocí, hnutí mysli a gest, nebo vyprávěním romantického příběhu přeloženého do konvenční řeči melodií a akordů. Příběh vyložený skrze autorovu citovost je předáván posluchači hudbou a nabízen ke znovuprožívání. Tak jako každý hudební sloh, i romantismus má svůj okruh námětů, pro jejichž vyjádření se ideálně hodí: ví si rady s líčením přírody, hrdinských bojů, milostných vzplanutí nebo třeba rejů čarodějnic. Při zpracování duchovních námětů se ovšem romantický skladatel ocitá v nepatřičné situaci. Duchovní hudba a romantický egocentrismus tvůrce nejdou dohromady. Ať už má hudba sloužit církevnímu obřadu nebo koncertnímu provedení, jako „duchovní" ji pociťujeme tehdy, když nám nelíčí subjektivní pocity a nálady svého autora, ale tlumočí obsahy přicházející jakoby z jiných sfér. Autora si představujeme buď jako nadaného prostředníka předávajícího světu to, co přijal odněkud shůry, nebo řemeslníka pokorně pracujícího podle tradičního uměleckého kánonu pro účely bohoslužby. (Ideálně tuto roli plní gregoriánský chorál – autorsky anonymní a staletími dokonale vydestilovaná forma, zbavená všech stop exprese.)

Romantický skladatel tedy řeší problém. Pokud nechce jít cestou naivní kantorské tvorby, zbývá mu vykročení za rámec romantického slohu. U velkých skladatelů 19. století, kteří zasáhli do oboru duchovní hudby, to lze pozorovat. Děje se tak například větším uplatněním prvků polyfonie (odkazujícím na přísný skladebný kánon, jaký byl naposledy poznán u Bacha), nebo naopak zjednodušením faktury směrem k jisté strohosti a výrazové askezi (často s referencemi na chorál a pod.).
Moderní hudba 20. století, která se od počátku vymezovala v opozici proti romantismu, přinesla rozvoj skladebných technik, které napomáhají už ne

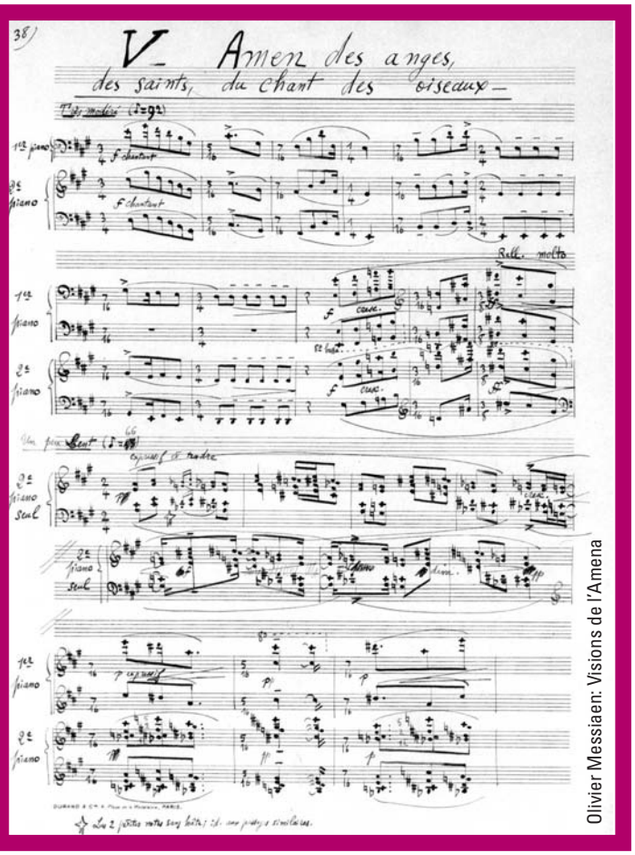

Olivier Messiaen

nespoutanému sebevyjádření tvůrčího ega, ale ukázněnému konstruování čistých forem. Taková tvorba poskytuje jak tvůrci, tak posluchači zážitek z nastolení nadosobního řádu, který přichází zvenčí, nikoli jen ze subjektivní vůle jedince, a který určuje vznikání forem (můžeme v tom spatřovat symbol tvořivých sil přírody).
Zvláštní je, jak si kritická reflexe hudby 20. století málo všímá tohoto spojení mezi skladebnou technikou a duchovní tvorbou. Například jeden z největších skladatelských zjevů všech dob, Olivier Messiaen, byl ve Francii dlouho nálepkován podle výroku jednoho renomovaného francouzského kritika, který o něm napsal: *„Mísí se v něm (v Messiaenovi) novátorská genialita se staromódním mysticismem."* Staromódní? Ve 20. a 30. letech, v době

Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:22 Strænka 8

Pacifiků, Slévárenа Mechanických baletů se tak mohl jevit. V hlavách ideologů uměleckých avantgard byl dokonce ještě i 20 let po válce umělecký vývoj spojen s představou společenského a vědecko-technického pokroku. Náboženské „tmářství" v tomto „hlavním" proudu nemělo své místo. V dalším průběhu 20. století se však právě náboženský mysticismus stává velice aktuálním jako reakce na prohlubující se dějinnou skepsi. Messiaen tento trend předznamenal se značným předstihem.

Jeho skladebná metoda má několik zdrojů: vychází z vlastní systematiky intervalových a rytmických modů, majících určitý předobraz v mimoevropské hudbě, a také ze studia struktury ptačího zpěvu, ve kterém spatřoval jediný hudební projev přírody. Technika, která mu při kompozici určuje výběr tónových výšek a rytmických vzorců, je uplatňována s přísnou důsledností. Výsledkem je hudba stroze odměřené exprese, zato však pestrobarevná a bohatá na detailní kresbu. Taková hudba je asketická ve vyjadřování emocí, ale dokáže být kontemplativní a v určitých polohách



Olivier Messiaen: Visions de l'Amena

až extatická. Všechny tyto přívlastky jsou znaky hudby, která si zaslouží označení „duchovní" v pravém smyslu. Máme-li navíc k dispozici názvy skladeb dokládající Messiaenovy inspirace z oboru křesťanské mystiky, nezůstaneme na pochybách.

Je-li řeč o technice, nevyhneme se posouzení Arnolda Schönberga, který snad nejvíce ovlivnil skladatele 20. století, aniž zasáhl svou hudbou širší publikum. Tento autor si významu přísné skladatelské techniky byl vědom jako málokdo. Poté, co si ve svém prvním (expresionistickém) období vyzkoušel extrémní polohy bouřlivé romantické výrazovosti, jej touha po řádu postupně vedla k vynalezení dvanáctitónové metody. S ní přišlo nutně i opuštění romantické exprese a rozvíjení abstraktních hudebních forem. S postupujícím věkem se z jeho úvah vytrácí zaujetí technikou samou a do popředí vystupuje otázka uměleckého sdělení (k čemu to všechno má vlastně sloužit). Schönbergova vrcholná díla pak pracují s duchovními náměty. Připomeňme ještě, že i Schönbergův hlavní oponent Igor Stravinskij, který se svým neoklasicismem vždy tvořil protipól k Vídeňské škole, ke konci života přijímá Schönbergovu dvanáctitónovou techniku a ve stejné době se pouští do tvorby velkých duchovních děl.

Opusťme však avantgardu a její techniky a rozhlédněme do šíře. 20. století je pestrou směsí uměleckých proudů a trendů a v každém z nich najdeme skladatele zajímající se o duchovní náměty. Na půdě neoklasicismu a všech jeho odnoží vznikala oratorní díla nadaná neokázalou jímavostí, monumentalitou a ušlechtilým patosem. Mezi nejlepší z nich se může řadit Honeggerova *Jana z Arku na hranici,* Brittenovo *Válečné requiem*, nebo např. *Polní mše* Bohuslava Martinů.

Mystici na obou stranách železné opony

Železná opona měla rozdělit svět na idealistickou a materialistickou část. Umělci obou sfér se však neidentifikovali s rolí, která jim byla komunistickými ideology přisouzena, ale inklinovali spíše k jejímu protikladu. Tím se stalo, že na východní straně železné opony duchovní hudba nebyla vymýcena, ale naopak se stala pro skladatele velice atraktivní, i když nebezpečnou zálibou. Vzdor proti moci, který tuto tvorbu provázel, jí navíc dodával zvláštní auru.

U nás bylo provedeno nejvíce koncertních děl s duchovními náměty kolem roku 1968 (např. Luboš Fišer - *Requiem*, Ivana Loudová - *Stabat Mater*, Miloslav Kabeláč - *7. symfonie*). Tvorba 70. let (např. Marek Kopelent - *Legenda*) měla pak cestu k posluchači nadlouho uzavřenu. Několik skladatelů i v té době přes všechna protivenství zasáhlo významně i do čistě liturgické hudby (Eben, Pololáník, Hanuš). Petru Ebenovi se dokonce podařilo vytvořit jedno z nejoblíbenějších mešních ordinarií, u nás běžně používaných při bohoslužbách.

Jiná situace byla v Polsku, kde katolická církev měla v boji s režimem v leckterém ohledu navrch. Duchovní hudba Poláků měla oficiálnější ráz a mohla si dovolit rozvíjet opulentnější formy. Velkou část svého díla jí proto zasvětil Krzysztof Penderecki. Tento skladatel výdobytky Nové hudby přizpůsobil svému v podstatě romantickému pojetí. Převažující tragické a dramatické polohy jeho hudebního výraziva osvětlují biblická témata nejlépe z aspektu utrpení a mučednictví.

Přirozenou cestu k duchovní hudbě našel také Estonec Arvo Pärt. Své první (avantgardní) tvůrčí období ukončil v polovině 70. let, kdy se na čas odmlčel a prošel jakousi očistnou fází. Promyslel při tom jak duchovní nasměřování své tvorby, tak také techniku pro své příští (veleúspěšné) období. Technika, kterou Pärt pro své skladby vynalézá, je obvykle velice jednoduchá, ale originální a efektivní. Vezměme příklad ze skladby Fratres. Kostrou díla je tříhlas, kde krajní hlasy se sekvencovitě pohybují po harmonické d-moll v paralelních decimách a prostřední hlas se pohybuje s nimi syrytmicky po rozloženém akordu a moll. Vznikají při tom překvapivé harmonické postupy ze spojení několika akordů, mezi nimiž najdeme: C7, B, A7, g, F. V Pärtových vokálních skladbách bývá podobná technika aplikována na text, který určuje formální stavbu díla. Skladatel si určí pravidla pro výběr tónů, text dodá bible a zbytek už vzniká napůl automaticky. Autorská svévole je omezena na minimum – předpoklad pro to, aby hudba byla odosobněná, neromantická, tedy – duchovní.

Zbyněk Vostřák u nás psal hudbu s podobným postojem, avšak nespokojil se s tak jednoduchými principy. Jeho hudba se děje v prostoru dvanáctitónových řad a komplexních forem, do kterých se promítají proporce odvozené z číselné a tvarové symboliky různých mystických tradic. Takovou duchovní hudbu můžeme chápat jako esoterní – tedy srozumitelnou těm, kdo o porozumění usilují. (Ale vlastně k tomu stačí málo: zajímat se trochu o estetiku tzv. Nové hudby a přijmout atonální zvukový svět. Podrobná znalost autorových technických postupů a mimohudebních idejí nám může poodhalit jeho myšlenkový svět, ale pro plnohodnotný poslech jeho hudby není nezbytně nutná.) Podobně jako Vostřák, i italský skladatel Giacinto Scelsi věřil, že umělcova role je zprostředkování duchovních obsahů přijímaných z jiných dimenzí. Jeho metodou navázání spojení však nebyla ukázněná řemeslná práce podle přísných pravidel,

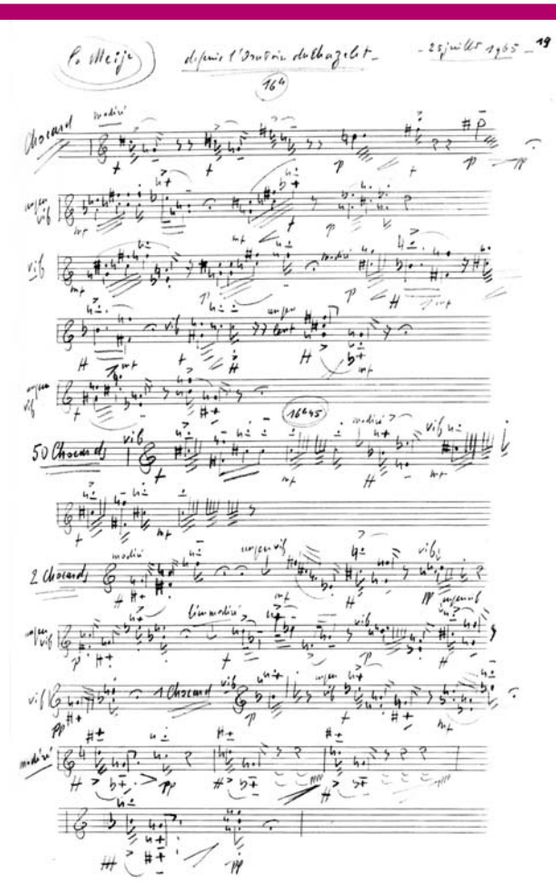
Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:22 Strænka 9

ale naopak duševní automatismy uvolňované ve stavu vytržení ducha. Jeho placení pomocníci nahrávali jeho extatické improvizace a poté je složitě přepisovali do instrumentálních partitur.

Vesmírný ekumenismus

Tím jsme se dotkli jedné extrémní polohy, kterou je samotářský, introvertní mysticismus odrážející se v hudební tvorbě. Na opačném pólu stojí jiná tendence, mající mnohem větší odezvu u publika, kterou bych nazval ritualizací hudby. V kostele je církevní hudba součástí obřadu, který sám o sobě člověka vytrhuje z každodennosti a bývá i zdrojem hlubších náboženských zážitků. Rituál může mít ale mnoho podob. Obecně je to soubor nějakých úkonů, které lidé pravidelně činí při slavnostních příležitostech a jejichž původní účel byl již zapomenut. Lidé těmto úkonům přisuzují magickou moc. Hudba může působení rituálu umocnit, nebo svou působivost z něho čerpat. Mnoho skladatelů proto experimentovalo s umístěním hudby do nápodoby rituální situace různého typu. Např. Karlheinz Stockhausen si ve skladbě *Inori* vypůjčuje buddhistickou výbavu. Na cosi jako pravěký obětní rituál si zahrál Iannis Xenakis, když umístil provedení své elektronické skladby *Taurhiphanie* do amfiteátru v Arles, plného živých býků a koní a doprovodil je rituálním bubnováním Sylvia Gualdy. Vzpomeňme si, jak působí mnohokrát již použité variace na pohanské rituály s prvky jako oheň, nebo nahá těla na scéně. Takové představení v nás může rozeznít genetickou paměť zpřítomňující dávnou minulost lidského rodu. Samotná hudba se zde ovšem stává pouze podružnou složkou díla, fungující jen v rámci celku.

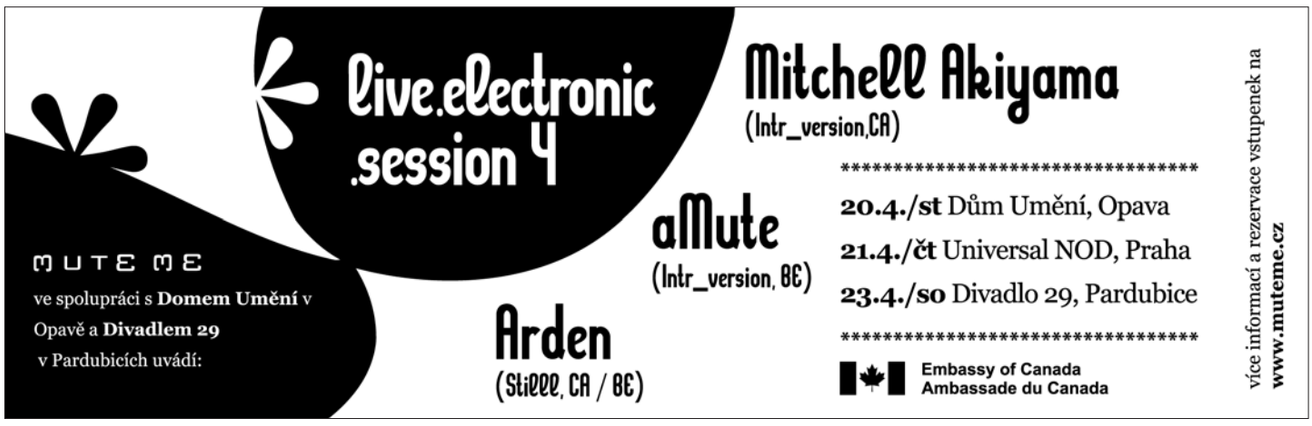
Konečně, zvláštní kapitolou je hudba inspirovaná vědou nebo přírodou. I ta může pro někoho mít nanejvýš duchovní rozměr. Jeden příklad na závěr: Gérard Grisey v díle *Le Noir de l'Etoile* použil kromě elektronické stopy a instrumentálního ansámblu také přímý přenos z astronomické observatoře, kde se převáděly do zvuku v reálném čase signály z milióny světelných let vzdáleného pulsaru. Prvek přímého přenosu z vesmíru tomu dodává velmi zvláštní hodnotu, a to zejména pro osoby nadané jistým druhem religiozity, jaký mají čtenáři sci-fi. Ti budou mít sklon věřit v záhadný smysl tajemných signálů z vesmíru a kdekdo z nich se zasní: možná, že zvuky pulsaru spojené se serielní (spektrální, či jakou?) hudbou dávají dohromady nějaké poselství, kterému sice nerozumíme, ale naše kolektivní (internetové) nevědomí už si je přebere a zpracuje do nějaké zprávy. Ta pak bude, aniž to tušíme, odeslána adresátům do vesmíru třeba prostřednictvím rozhlasového vysílání...



Messiaenův záznam ptačího zpěvu

Doporučený poslech:
Antonín Dvořák: *Stabat Mater*
Olivier Messiaen: *Offrandes oubliées*, *l'Ascension*, *Narození Páně*, *Corps glorieux*, *Kvartet pro konec času*, *Visions de l'amen*, *Tři malé liturgie*, *Turangalîla-Symphonie*, *Couleurs de la cité céleste*, *Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, *Meditace na mystérium Svaté Trojice*, opera *Svatý František z Assisi*
Arthur Honegger: *Jana z Arku na hranici*
Arnold Schönberg: opera *Mojžíš a Áron*, *Kol Nidre*, *Přeživší Varšavu*, *De profundis*, *Žalmy*
Igor Stravinskij: *Kantáta*, *Canticum Sacrum*, *Threni*, *Requiem Canticles*
Krzystof Penderecki: *Žalmy Davidovy*, *Stabat Mater*, *Pašije podle sv. Lukáše*, *Dies Irae*, *Utrenja*, *Te Deum*, *Veni Creator*, *Polské requiem*, *Sedm bran Jeruzaléma*
Arvo Pärt: *Fratres*, *Stabat Mater*, *Pašije podle sv. Jana*

INZERCE



Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:22 Strænka 10

Pavel Novák-Zemek aneb O kráse společenství

[Jaroslav Šťastný]

Když jsem zavolal Pavlovi, že chci o něm napsat a co by mi k tomu mohl poskytnout za materiály, řekl mi: „Napiš to celé o sobě a jenom na začátku a na konci tam dej moje jméno...!“

Přijde-li řeč na duchovní rozměr soudobé české hudby, vybaví se mi okamžitě jedno jméno: **Pavel Novák**, komponující pod pseudonymem **Pavel Zemek**, je pro mne jedním z našich nejzajímavějších autorů současnosti. Jeho tvorbu je možno popsat jako veskrze spirituální. Jeho skladby se vztahují k duchovní oblasti nejen častými biblickými odkazy v názvech nebo v podtextech, ale i samotnou hudbou, která má jakési zvláštní spirituální vyzařování.
Občan Pavel Novák je křesťan, katolík. Touto skutečností je poznačen jeho život, názory, jednání, jeho životní postoje. Přitom skladatel Pavel Zemek nepatří k typickým skladatelům konvenční chrámové hudby, produkujícím jednoduché mešní zpěvy s ohledem na snadnou zpěvnost a zapamatovatelnost. Jeho hudba klade vysoké požadavky na interpretaci a je téměř v celém svém rozsahu určena pro koncertní pódium. Lépe řečeno: možná by jí – stejně jak je tomu u hudby Sofie Gubajduliny – svědčila v mnoha případech akustika chrámu, ale jsou to skladby nikoliv určené k liturgii, nýbrž pro koncertní provedení. Jsou to autonomní hudební díla často napsaná pro běžná nástrojová seskupení jako smyčcové či klavírní kvarteto, různá ustavená instrumentální tria, dua, sóla, ale i symfonie pro velká i menší obsazení a skladby koncertantní. Nezřídka se však v jeho díle najdou kompozice pro poměrně nezvyklé nástrojové kombinace, jako třeba *Památce Pavla Snížka* (pro trombón, cimbál a tympány, či „smyčcové kvartety“ (*8.* pro dvě violy a dva kontrabasy, *9.* pro čtyři kontrabasy). V obou případech však Zemkova hudba působí na koncertním pódiu trochu netypicky, jakoby přinášela poselství z jiného světa. Oproti běžné koncertní produkci jsou to díla mnohem více orientovaná dovnitř. Vypovídají o sférách, které neumíme ani dost dobře pojmenovat. Vycházejí z určité hloubky a s něčím hluboko skrytým v posluchačích také resonují. Zemkova hudba skutečně není interpretačně snadná, ale k posluchačům promlouvá vcelku jasně. Jeho skladby jsou svědectvím věřícího člověka, který dokáže svoji víru transformovat v hudbu. V hudbu velmi neobyčejnou – při veškeré snaze o maximální prostotu přesahující hranice běžných očekávání. Ta pak má schopnost zasahovat interprety a zapalovat je zvláštním ohněm, který se nutně přenáší na posluchače.
Nejpozoruhodnější ovšem je, že tato podivuhodná hudba vychází vlastně z běžné evropské tradice. Nevyžaduje po interpretech nic, co by jim bylo cizí, co by přicházelo odjinud. Zato však tyto obecně známé prvky staví do velmi nezvyklého světla a kombinuje je takovým způsobem, že už tuto tradici přesahují – především ve výrazové sféře. Jakoby tento skladatel hledal skuliny ve velkolepé stavbě evropské hudební tradice a snažil se je zaplňovat sice běžným materiálem, s nímž však zachází velmi neortodoxně.
„Jsem skladatel z praxe. Rád se hlásím k výrokům Antonína Dvořáka, který se i v letech největší slávy hlásil ke svému prostému muzikantskému původu: chci zůstat prostým hudebníkem se snahou ‚přece jen v té hudbě něco změnit‘.“

Pavel Novák (nar. 1957) projevil výrazné hudební (stejně jako nezanedbatelné výtvarné) nadání už v dětství. Intenzivní podpora ze strany rodičů a rozvíjení nejlepšími dosažitelnými pedagogy přinesly brzy ovoce: už před vstupem na konzervatoř zcela vážně komponoval.

Pavel byl tak trochu zázračné dítě. Je o pět let mladší a na brněnské konzervatoři navštěvoval nejprve tzv. „experimentálku“ – jakousi přípravku pro pozdější odborné studium v rámci základní školy. Komponoval už tehdy ostošest. Bohuslav Řehoř, ke kterému jsme oba chodili na skladbu, mi vyprávěl, že pro Pavla není problém do týdne napsat tři sta taktů symfonie pro velké obsazení. Měl taky na svůj věk dosti nepochopitelné hudební zájmy: Šostakoviče, Bartóka, Janáčka, Mahlera... To já jsem v jeho letech uznával jenom Rolling Stones.

A že jeho talent byl vždy povýtce praktický, projevoval se i v interpretační oblasti: na brněnské konzervatoři Pavel Novák vystudoval hru na hoboj, v níž pak pokračoval ještě na JAMU. Řadu let potom působil jako první hobojista orchestru opery Janáčkova divadla v Brně.
Tato hráčská zkušenost mu umožnila poznat mnoho z operní literatury doslova „na vlastní kůži“ – pro mladého skladatele bylo velkou školou zažít mnohé partitury „zevnitř“, slyšet je jako hráč, zažít jejich problémy a také poznat interpretační přístup celé řady dirigentů.
Navázal zde také plno přátelských vztahů s kolegy, na které se mohl obracet se svými skladbami. Díky svým hráčským kvalitám si získal respekt, nezbytný pro to, aby jeho dosti obtížné skladby byly brány vážně. Jeho hlavní zájem totiž patřil vždy komponování.
Snaha po skladatelském zdokonalování jej přivedla do kompoziční třídy Miloslava Ištvana na brněnské JAMU. Ištvan byl silnou osobností s vyhraněnými názory a nekompromisně vyučoval žáky své kompoziční technice. Postupem času však Pavel pociťoval čím dál silnější potřebu se z tohoto vlivu vymanit. Byl to poměrně složitý proces, kdy se zvolna probíjel na zcela odlišné, už svoje vlastní pozice. Přesto byl svému učiteli vždy vděčný, neboť na vlastních nohou se ocitl právě díky konfrontaci s jeho silným vzorem.
Intenzivní tvorbou se postupně dobíral vytříbenějšího a osobitějšího projevu. *Stabat Mater* pro sólovou harfu a *Zahrada lásky* na texty sv. Pavla, napsané na konci osmdesátých let, vyznačily směr rozvíjení zralého kompozičního stylu.

Na Pavlovo komponování jsem se zpočátku díval s nadhledem člověka o pět let staršího. Jednou však uspořádal Vlastimil Peška, který byl tehdy dramaturgem BROLNu, speciální rozhlasový koncert ze soudobých skladeb pro tento soubor. Pavel tam tehdy zadal partituru, která působila poněkud podivínsky. Dva klarinety pořád v unisonu... Co to má být...?
Provedení jeho úpravy lidové duchovní písně *Obávám se súdu Tvého* však zapůsobilo jako úder blesku. Toto je dílo zralého skladatele! Od těch dob ten pocit mívám při všech jeho skladbách.

Určitý přelom v jeho hudbě nastal po roce 1989, kdy jej vážné onemocnění na delší dobu vyřadilo z běžného pracovního provozu a několikaměsíční rekonvalescence mu umožnila věnovat se komponování poměrně nerušeně. Dokončil v tomto období řadu rozdělaných skladeb a vytvořil řadu nových. Ale také měl příležitost promýšlet základní otázky kompoziční činnosti. Nejen tedy „jak?“ komponovat, ale i „proč?“ a „pro koho?“, „s jakým cílem?“.
„Uvědomil jsem si, že tu nebudu věčně a že jsem se často nechal příliš rozptylovat nepodstatnými věcmi. Takové změny nazírání jsou možná běžnější ve vyšším věku, ale prospějí i člověku kolem třicítky...“

Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:22 Strænka 11

Jednou z otázek byl i jeho vztah k soudobé hudbě a k soudobému světu. Pavel nebyl nikdy nekritickým obdivovatelem soudobých autorů a Miloslav Ištvan v něm tento postoj podporoval. Pavel sám pak si byl vždy vědom hodnoty svých kořenů. Jihomoravský původ jej přiblížil lidové písni, jejíž diatoniku vstřebal jako základ svého vlastního vyjadřování. Velká evropská hudební tradice je jiným kořenem sahajícím hluboko do minulosti a Pavel se k ní hlásí jako k určité hodnotě, z níž vychází.

„Několikrát jsem experimentoval s Beethovenovými objevy v oblasti formy (např. Finale Op.109 obdivuji do dneška).“

Se starými mistry Pavla spojuje i jeho vysoká pracovní sebekázeň. V podstatě veškerou energii věnuje svému komponování, které je pro něj potřebou i návykem. Od průměru současných skladatelů se odlišuje také tím, jak málo dbá o publicitu a osobní image. Jestliže současný skladatel musí také umět hrát na klávesnici užitečných kontaktů a sebepropagace, Pavel na tyhle skutečnosti málo dbá – vždyť nemá ani mobilní telefon! Zato se plně koncentruje na práci, do níž vládá veškeré tužby a v níž rozvíjí smělé projekty. Nebylo mu zatěžko sedm let psát celovečerní *Pašije podle sv. Jana*, i když šance na provedení byla dlouho mizivá. Přísné měřítko, jež klade sám na sebe, mu velí opravovat a vylepšovat zdánlivě nepatrné detaily i na starých a dávno provedených skladbách.

Pavel má neustále při sobě psací náčiní a noty, na kterých pracuje. Využívá každé příležitosti, každé volné chvilky, aby rozepisoval party nebo něco opravoval v již hotových partiturách. Používá k tomu celou sadu rozmanitých pomůcek. Jednou jsem ho navštívil na Konzervatoři a stěžoval jsem si, že musím také něco opravit ve svých notách, ale že i tenká fixka, kterou píšu noty se na už jednou škrabaném podkladu rozpíjí. Pavel vytáhl černou propisovačku a říká: *„Vem si tuhle. Ta už mi mnohokrát dobře posloužila...“*

Ještě hlubším kořenem je pro něj křesťanství, které formovalo jeho osobnost. V něm vidí obrovskou hodnotu, o niž je možno se opřít. Zde také nachází hlavní inspiraci své tvorby. A je to křesťanství nejen jako světonázor a myšlenkový směr, jako morální imperativ a životní praxe, ale i celá oblast křesťanské kultury, zejména středověké, k níž se svou tvorbou vztahuje. Z tohoto hlediska vidí i problémy dnešního světa a také problémy a konflikty dnešní hudby.

„Roztříštěnost dnešního života se projevuje i nadměrnou roztříštěností hudby, která mnohdy dochází do krajního individualismu. Člověk je vystaven neustálému rozptylování pozornosti. Tím narůstá i potřeba koncentrovaného umění, v němž se naopak individualita rozpustí v zážitku jednoty s ostatními. Ingmar Bergman si všiml, že největší působivosti hudba dosahuje ve spojení s liturgií. Rozumím tomu tak, že se hudba takto stává součástí vyššího celku, který zpětně posvěcuje svoje jednotlivé součásti.“

Pavla vždycky vzrušovala představa zvuku hlubokých tónů marimby v chrámovém prostoru. Toužil vždy také svojí hudbou přispět k liturgii. Katolická církev má však nejen svoje předpisy a zákony, ale také zvyklosti, zejména co se týče používané hudby. Těžko se zde prosadí něco nového, neobvyklého, zvláštního. Pavel si všiml, že liturgie Bílé soboty je dosti výjimečná a pojal úmysl napsat zpěvy na tyto texty. Domluvil se s farářem svého kostela, že by se snad při takovéto zvláštní příležitosti dalo něco zkusit. Podařilo se mu přemluvit neuvěřitelný počet osmnácti lidí ochotných celou věc nacvičit a provést zadarmo! Přišel také za mnou, zda bych se chtěl na tomto odvážném projektu autorsky podílet. Byl jsem pro. Pavel napsal *Zpěvy k Bílé sobotě* a já rozměrné *Aleluja*. Konečně nastala dlouho očekávaná první zkouška. Muzikanti se sešli a začalo se pracovat. Znáte jak to na zkouškách chodívá: hledají se chyby, zkoušejí se detaily, pořád se něco vrací, pořád se zastavuje, vysvětluje, opravuje. Pro laika je to nuda - nikde žádná „muzika“... Starý pan farář během zkoušení pořád šomtal po kostele a poslouchal, co se to vlastně na kůru děje. Po nějaké chvíli zkoušení, kdy ještě ani nezahráli všichni spolu, si nás zavolal a povídá: „Chlapci, tak nevím, ale jak jsem to tak poslouchal... to bylo jako v pekle... Tak se mi zdá, že našim farníkům by se to nelíbilo... to my si přece jenom nemůžeme dovolit.

Tak zůstala Bílá sobota 1996 při starém zpěvu.

Skladatel Pavel Zemek přiznává, že v průběhu času ztratil důvěru v etablované kompoziční systémy: v serialismus, modalitu a dokonce v tonalitu. To všechno mu připadá jako „omamné“ prostředky odvádějící člověka od pravých cílů – úsilí o dosažení čistoty a jednoty.

„Jednohlas (unisono) je prostředkem k dosažení takových cílů – nástroje už nestojí proti sobě, nezápasí spolu, ale vytvářejí jednotu, v níž byla, podle mého, největší síla středověké hudby.“

Překonat pokušení skladatelského exhibicionismu, kterým chce člověk zaujmout a strhnout pozornost na sebe a svoje schopnosti, mu pomohla právě jeho křesťanská orientace a morální vzory.

„Jan Palach, člověk, který dokázal překonat sám sebe, je symbolem nadčasové hodnoty, symbolem vzdání se vlastní individuality pro vyšší cíle. Jeho památce věnovaný „Kvartet“ (pro klarinet, housle, violu a violoncello) je prvním pokusem o skladbu v unisonu, v němž jsem vytrval důsledně až do konce.“

Omezení jednohlasu vyvažuje Zemek především komplikovanějším pojednáváním času a citlivým vyvažováním kontrastů. Pro posluchače je pak vrcholně zajímavé sledovat, jakých nečekaných proměn může tak prostá jednohlasá faktura dosahovat. Poslední skladby jako *Medjugorie* pro klavír a 10 smyčců, *5. symfonie „Prameny milosrdenství a světla v brněnském chrámu sv. Jakuba“* (2002) či nejnověji *Proroctví Izajášovo* (2004–5) jsou ukázkami bohatých variací a inspirovaných řešení tohoto problému. Křesťanská tematika a duchovní zážitky jsou tu přetaveny do samotné hudební struktury: např. *Medjugorje* není klavírním koncertem, ale jakýmsi hudebním obrazem zbožné pouti, kde se jednotlivé hlasy postupně slévají v monumentální celek, *5. symfonie* unisonem celého orchestru hudebně vypovídá především o kráse společenství. Celovečerní unisono pro sedm nástrojů *Proroctví Izajášovo* spojuje Wagnera s Perotinem, Janáčka s Guillaumem de Machaut, Satieho s Gesualdem atd., a je tedy jakousi hudební alegorií slov prorokových „vlk bude pobývat s beránkem, levhart s kůzletem odpočívat ...“ (Iz 11.6.)

„Neustále se snažím o nalezení co nejdokonalejší formy, v níž se unisono může projevit. Při utváření jednohlasé skladby sice respektuji tradiční zákony kontrastu, ale unisono určité rozdíly protikladů sjednotí. Při tvarování melodie (které nutně vytváří konsonance i disonance) se nechávám vést především sluchem. Rovněž posluchač si sám vybírá ze složité linie určité body, které mu pomáhají v orientaci. Proto: ‚Klíč k pochopení je v posluchači‘.“

Když jsem přišel za Pavlem pro podklady k tomuto textu, bavili jsme se také o problémech a strastech skladatelského údělu. Pak se Pavel dlouze odmlčel a nakonec řekl: *„...Stejně je to krásný. ...Ať si o tom myslí kdo chce co chce, stejně je to krásný, když člověk může psát...“*

Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:22 Strænka 12

Spiritualita v podtextu

Reduktivní estetika a posvátno

[Peter Niklas Wilson, přeložil Matěj Kratochvíl]

S laskavým svolením Neue Zeitschrift für Musik

„Mé malby jsou fyzické a mé malby jsou metafyzické"

Barnett Newman

„Při hraní a poslouchání hudby postavené na postupných procesech se člověk může účastnit velice osvobozujícího a nadosobního rituálu. Soustředění na hudební proces umožňuje přesunout pozornost od „on", „ona", „ty" a „já" kamsi ven směrem k „to".

Steve Reich

Redukce je estetická strategie. Jako její prostředky můžeme označit: soustředění na určité materiály a struktury pomocí přísné selekce, změnu akustických měřítek, vytváření homogenních zvukových prostorů pomocí permanentně přítomného zvuku. Za touto estetickou strategií ovšem lze dosti často rozeznat záměry, které přesahují říši umění, které se dotýkají etiky i metafyziky.

Redukce je v první řadě strategií selektující, eliminující, vymezující a přehodnocující: vyloučení toho, co bylo dříve chápáno jako podstatné, a lokalizování podstaty jinde. Sochař, představitel minimal-artu Donald Judd řekl: *„Chceme se zbavit věcí, které jiní dříve pokládali za podstatu umění."*

Negující snaha má různé osobní dialekty, jejími hlavními protivníky ale jsou – v reduktivním výtvarném umění a v hudbě – vyprávění, psychologie, drama, nadřazenost subjektivity a oslava vlastní uměleckosti. Jak to shrnula v roce 1965 Barbara Rose ve své eseji *ABC Art*, která se mezitím stala klasickým textem: *„…není nic podezřelejšího … než uměleckost, sebestřednost a pózy."* Nebo hezky řečeno Mercem Cunnighamem, jehož Roseová ve zmíněném textu uvádí: *„Vrcholy jsou pro lidi, kteří rádi slaví silvestra."*

Plastiky Donalda Judda

Reduktivní hudba nezná ohňostroje ani psychodrama. Barbara Rose (která ostatně již ukázala paralely mezi minimal-artem a hudbou Satieho, Feldmana a LaMonte Younga) označila minimal-art jako protiklad pop-artu, který chápala jako zrcadlo *„řvoucího, křiklavého a blýskavého karnevalu amerického životního stylu"*. Analogicky pociťují tvůrci reduktivní hudby svou tvorbu jako antitezi přeplněnosti a na odiv stavěné brilanci. Vídeňský kytarista a skladatel Burkhard Stangl o své koncepci „hudby bez událostí" (ereignislose Musik) říká: *„Dvě věci v tom hrály roli. Jednak reflexe toho, jak se vyrovnávám s tím množstvím zvukových podnětů, které se na mě dennodenně proti mé vůli valí, a jak můžu tyto částečně nepříjemné zvukové informace zpracovávat. Ta druhá věc vychází z praktického provozování hudby: Od jisté doby se ve mně probudil odpor k určitému způsobu hraní hudby, v němž je prvořadým úkolem snaha předat co nejvíce konvencionalizovaných informací – – „hodně not", „dobrý groove" – a v němž představovala expresivita a virtuozita cosi jako znaky kvality. Z těchto dvou linií vykrystalizovala určitá nespokojenost, touha vytvořit určitou protiváhu. Nazval jsem to „hudba bez událostí", abych obrátil pozornost na něco, co není bombastické, co není velké, co není přímočaré, spíše jako zvýraznění jednoho tahu kreslíře."*

Malé, jemné, neokázalé namísto velkých gest. Trvání na přítomném okamžiku namísto tlaku a k cíli směřujícímu virtuóznímu pohybu. Barbara Rose o raném minimal-artu napsal: *„Toto nové umění je tak zdrženlivé, tak často se zabývá odlišnostmi jen v malých nuancích …"* A ještě dále: *„Tak jako mystici popírají tito umělci své ego a individuální osobnost; zdá se, že chtějí vyvolat onen hypnotický stav prázdného vědomí, ticha bez významů a anonymity, o nějž se snažili východní mniši a jogíni i západní mystici jako Mistr Eckhart nebo Miguel de Molinos."*

Již předminimalistický malíř Barnett Newman zdůrazňoval „sublimní" stránku své práce, metafyzický moment svých maleb. Mark Rothko snil o malých modlitebnách zřízených podél ulic, v nichž by byly jeho obrazy, tvořené barevnými plochami, a prostor pro vnímání svých děl tak stylizoval jako prostor sakrální (vize, která měla být později naplněna v jeho *Rothko Chapel*).

Když protagonisté minimal music vyzdvihovali nadosobní a rituální moment svého umění, navázali tedy již na tradici komentářů, jimiž své dílo vysvětlovali redukcionisté výtvarného umění. *„Hudební procesy mohou člověku umožnit přímý kontakt s nadosobním,"* postuloval Steve Reich v roce 1968 ve své sbírce tezí *Hudba jako postupný proces* (Music as a Gradual Process) a zavedl do hry termín „neosobní rituál", odsubjektivizování provozování i poslechu hudby. LaMonte Young i Terry Riley šli ještě o krok dále a vedli spojnici mezi hudební redukcí, neustálou přítomností zvuku, opakováním a formami asijské spirituality – a z toho vyvodili důsledky též pro vlastní praktický život.

Samozřejmě že ne všichni hudební redukcionisté se snažili nebo snaží o onu „negativní dokonalost mystického ticha", jak to nazvala Barbara Rose. Teze Steve Reicha do určité míry otevřely Pandořinu skříňku, přispěly k jednostrannému chápání reduktivní hudby jako „kryptosakrální" (abychom použili termínu Mircei Eliadeho). To mohlo mnohým vadit, hudebníkům stejně jako posluchačům. Těžko ale můžeme odmítnout myšlenku, že ona zmíněná změna měřítek, která mezitím pronikla i do detailů jak při kompozici, tak při improvizaci, představovala mnohem drastičtější vytržení z našeho všedního dne, než jakým byla dosavadní „vyprávějící" hudba.

A neméně nápadně se nabízí myšlenka, že při této proměně chápání hudebního času fungovaly metafyzické asociace ve smyslu onoho „posvátného času", který Mircea Eliade vykládá jako základní konstantu

Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:22 Strænka 13

náboženských zážitků, jdoucí napříč kulturami. Zřetelnější a plastičtější se jeví podprahová spiritualita tohoto nového vnímání času, popisuje-li Keith Rowe, průkopník preparované kytary (table top guitar) své chování při hře v improvizačním kolektivu AMM: *„Je jedna věc, kterou nikdy neděláme. Je to způsob improvizace, při níž člověk něco vezme do ruky, pár vteřin si s tím pohrává, odloží a vezme něco jiného. AMM takto nepracuje. Mám kytaru a kousek kovu a tento materiál si třeba hodinu oťukávám. Devadesát pět procent možností hry vůbec neberu na vědomí. Nemám na ně čas, protože jsem zcela ponořen v tomto zvukovém mikrokosmu. Občas se veškerá moje hráčská aktivita odehrává jen na pár čtverečních centimetrech nad snímači kytary. Je to skoro jako když se díváte do mikroskopu. Člověka to zcela vtáhne a sledované předměty jsou stále větší a větší. Jsou to jediné chvíle mého života, kdy se zcela soustředím na to, co dělám. Na jedné úrovni vnímání vím téměř na minutu přesně, kdy uběhnou dvě hodiny, na jiné úrovni ovšem na čas zcela zapomínám."*

Koncentrace, změna měřítek, vytvoření zvukového prostoru: redukce vede k oslavě přítomného okamžiku; zvukový prostor se stává akustickou katedrálou světského věku. Tím se ukazuje také jeden důležitý rozdíl mezi minimalismem v hudbě a ve výtvarném umění. To zdůrazňovalo vyloženě provokativním způsobem nejen světskost svého materiálu, ale též jeho organizace. Výtvarný kritik Peter Schjedahl vzpomínal v roce 1984 na své první setkání s minimal-artem: *„Hnutí zvané minimal-art … mě zasáhlo jako blesk, když jsem v březnu 1966 navštívil galerii Tibora de Nagy a na podlaze uviděl ležet cihly: osm pečlivě vyrovnaných nízkých hromádek. Stavební práce, pomyslel jsem si a chtěl jsem zase jít dál. Pak se mě ale zmocnila jiná myšlenka: A co když je to umělecké dílo? Neodvažoval jsem se v něco tak úžasného vůbec doufat (možná jsem dokonce zadržel dech), pak jsem se ale někoho zeptal a dozvěděl jsem se, že jde o výstavu soch Carla Andreho. Byl jsem v extázi. Naplněn pocitem triumfu, studoval jsem každou cihlu do nejmenšího detailu."*

Ve svém lpění na všedních, často průmyslových, neopracovaných nebo nanejvýše strojově upravených geometrických modulech vytvářeli umělci jako Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd stále totéž: přechod umění k ne-umění, jeho stažení do nenápadnosti. Carl Andre zdůrazňoval, že je rád, když návštěvník zaregistruje přítomnost jeho čtvercových instalací z kovových plátů, až když mezi nimi stojí – a pak se ptá sám sebe, zda má co do činění s uměleckým dílem nebo s podlahovou krytinou.

Otázka zůstává. Ještě jednou Peter Schjeldahl, osmnáct let po onom šťastném šoku v roce 1966: *„Zatímco teď píšu, mám před sebou fotografii* Equivalent VI *od Carla Andreho. Je to jeden z těch cihlových útvarů, které jsem viděl na oné výstavě v roce 1966. … Práce je vytvořena ze 120 cihel … ve dvou pravoúhlých vrstvách, pět cihel široká, dvanáct dlouhá. … Vědomě poznávám, že to je „nějaký Andre", ale nehovoří to ke mně automaticky jako „umění". Kdybych to nevěděl, musel bych se znovu ptát."*

Takové stažení do všednosti je reduktivní hudbě odepřeno. Zaprvé proto, že její materiál sotva může být tak všední jako Andreho cihly nebo Flavinovy neonové tyče: tóny nástrojů signalizují automaticky „Pozor! Umění!", a to i v tom, a vlastně právě nejsilněji v tom případě, jedná-li se nikoliv o „hezké", ale o zcizené, různě skřípavé tóny. Pak totiž je konotace mnohem intenzivnější, a ačkoliv čistě fyzikálně může být zvuk blízký ruchům všedního dne, ještě silněji se od všednosti distancuje: „Pozor! *moderní* Umění!" Druhý důvod je ještě důležitější: v akustickém prostředí všedního dne se sotva vyskytne nějaká podobná geometrie zvuků jako u Andreho cihel, žádné nenápadné a přesto jednoduché tvary, s jejichž pomocí by bylo možné tematizovat hranice mezi hudbou a ne-hudbou. Zvuk všedního dne, ať již ve městě nebo na venkově, z podstaty není homogenní a vyrovnaný, jednobarevný nebo modulární, ale difúzní a heterogenní a, zvláště v městském prostředí, hustý a vrstevnatý. Reduktivní hudba se tak a priori jeví jako akustický protisvět – v úspornosti využívání zvukových barev, v uměleckém, umělém aranžování svého nápadně omezeného a homogenizovaného souboru zvukových událostí. Tato hudba vyvolává automaticky dojem „zvláštního prostoru" řídícího se svým „zvláštním časem" – a byť může negovat očekávání vztahovaná na hudbu v dřívějších dobách, nemůže se zbavit aury čehosi obzvláštního, aury uměleckosti.

Výtvory Carla Andreho nebo Dana Flavina se staly uměleckými díly skrze kontext galerie, muzea, komentáře. Svou zálibou ve věcech všedních a v tom, co je zrovna po ruce, se blíží „arte povera", umění chudých, a teprve skrze eleganci umístění v expozici získávají zpět svou vznešenost. Na staveništi by ovšem byly jako umělecká díla neviditelné. Takový myšlenkový experiment s reduktivní hudbou je těžko představitelný. Ta působí nejen svým zasazením do koncertní síně, ale již svou strukturou jako protiklad k všednímu dni – a nanejvýše může zanikat pod jeho hlukem. Výtky ohledně chladu, cynizmu a mocenské rétoriky, s nimiž se minimal-art setkává bez ohledu na jeho mystický podtext, jsou pomýlené. Reduktivní hudby vytvářejí prostory, do nichž se lze stáhnout. Pokud výtvarný minimalismus otvírá možnosti k novému vnímání známých věcí, reduktivní hudba ve svých radikálních formách umožňuje setkání s „jiným." A je-li to „známé" ekvivalentem světskosti, náleží pak „jinému" aura spirituality.

Steve Reich: Writings About Music. New York 1974
Gregor Stemmrich: Minimal Art. Eine kritsche Retrospektive. Dresden 1995
Mircea Eliade: Das Heilige und das Profane. Von Wesen des Religiösen. Frankfurt 1990

Rothko Chapel

Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:22 Strænka 14

Qawwali

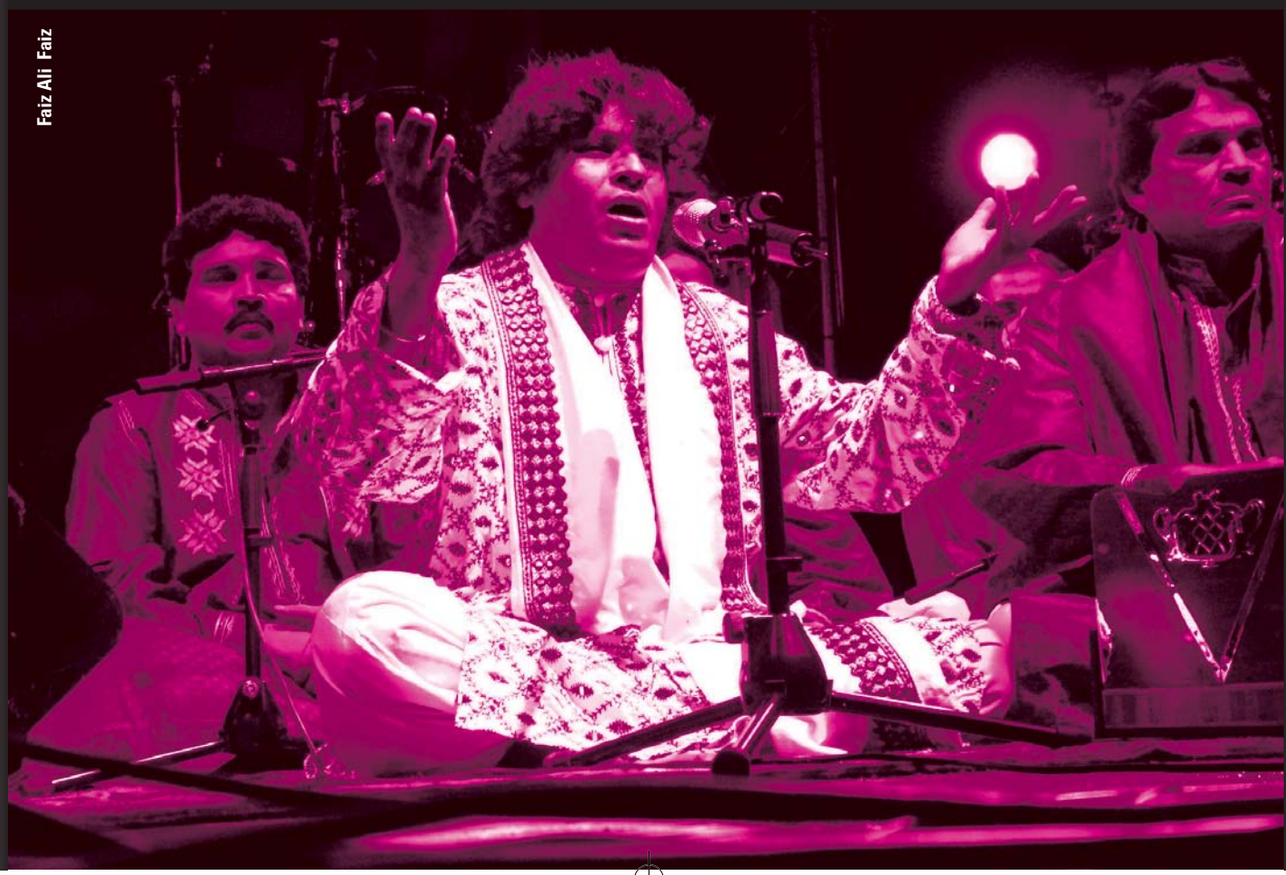
tančící most mezi námi a Bohem

„Povinností qawwala je zkrátit vzdálenost mezi Stvořitelem a stvořenými. Těm, kteří se cítí být odpojeni od svého zdroje, mohou být prostřednictvím qawwali připomenuty jejich skutečné kořeny. To je přesně to, oč musí qawwal usilovat. Pokud budu zpívat určitou část verše, pak ať už se v něm opěvuje kdokoliv, jde o realitu posazenou přímo přede mne, která mě unáší a stává se součástí mé bytosti. Znamením dobrého qawwala, či jakéhokoliv jiného muzikanta, je jeho schopnost zatáhnout posluchače do reality tohoto základního poselství, které je přezpíváváno. Nemůže být dobrým qawwali ten, kdo vše jen hraje. Stává se jednoduše vozidlem, které míjí cíl.“

Nusrat Fateh Ali Khan

[Jiří Moravčík]

Qawwali vám vlétne do mozku, projde páteří a exploduje v nohách, bez šance se bránit pulsujícím transovním rytmům, mocnému tleskání rukou a sboru mužských hlasů. A zatímco v pandžábské svatyni takto navozují extatický stav pozměněného vědomí, západní publikum je při qawwali schopné vnímat pouze aureolu tajemné hudební výjimečnosti. A pokaždé, když už už směřuje k rozumnému vysvětlení pozbytí kontroly nad svým roztančeným tělem, se obvykle ocitá na scestí. Nemá se čeho zachytit. Netuší nic o súfistech, islámských mysticích z Indie a Pákistánu, ztotožňujících se takto se Stvořitelem a předávajících přitom poselství lásky, tolerance a míru.
Na druhou stranu není snad posluchače, který by kdy neslyšel o fenomenálním pákistánském zpěvákovi Nusratu Fateh Ali Khanovi, jenž zbožné, přes sedm set let staré qawwali uvedl na globální hudební scénu, čímž nám umožnil slyšet tuto elektrizující hudbu, aniž bychom museli vykonat pouť do některých ze súfistických svatyň.



Faiz Ali Faiz

Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:22 Strænka 15

Puritány tím samozřejmě vyděsil. Hudba, jejíž podstata tkví v překlenutí vzdálenosti mezi Stvořitelem a stvořeným, totiž najednou zněla v tanečních klubech i v popových hitparádách, zremixovali ji Massive Attack a posloužila i londýnskému asijskému undergroundu. Asi nejvíc ale tradicionalistům nadzdvihla mandle Ali Khanova vstřícnost k filmům. Když jeho qawwali doprovázelo bollywoodské dojáky, jakž takž to strávili, méně už Ali Khanův duet s rockerem Eddie Vedderem v Jarmuschově filmu *Mrtvý muž přichází*, ovšem při vražedných orgiích *Takových normálních zabijáků* Olivera Stonea ho málem prokleli, natož když se v klipech vedle něho objevovaly skoro nahé ženy. Nedostatkem dobrodružné povahy tento pákistánský hlasový eskamotér tedy rozhodně netrpěl. Vždyť ještě než v roce 1997 v Londýně podlehl srdečnímu záchvatu, naplánoval si společné vystoupení s Lucianem Pavarottim.

Jak vábně uhasit ohně šílenství

Není od věci si připomenout, co ke svému „nadbíhání vkusu Západáků" Nusrat Fateh Ali Khan uvedl: *„Jméno, sláva, bohatství, úcta, všechny tyto věci jsou darem Alláhovým. Jinak jsme my, qawwalové, v podstatě typem lidí, kteří patří k fakírům. Tam doopravdy náležíme. Je to jenom díky milosti Alláha, že se mi dostalo takového daru, že jsem známý, bohatý, uctívaný a respektovaný. Ale nepotřebujete žádnou z těchto věci, aby jste byl dobrým člověkem. Tím se stáváte, když si jste vědomi pocitů ostatních lidí a nikdy nejste arogantní kvůli svému talentu či slávě. Nejdůležitějším ze všeho je, aby jste nikdy nezranili pocity kohokoliv jiného, protože jestliže tak učiníte, potom zraníte samotného Boha, jenž přebývá ve všech lidských srdcích. Takhle o tom uvažujeme v Pandžábu."*
Za svého života – narodil se 13. října 1948 v pandžábském městě Lyallpur – natočil Nusrat Fateh Ali Khan přezdívaný Nejjasnější hvězda stovky alb; ta, díky nimž o něm víme, u Petera Gabriela na značce Real World. *„Považujte to za experiment,"* řekl v jednadevadesátém roce při vydání prvního *Musst Musst*. Aby také ne, vždyť akustické qawwali tu doladil elektronikou producent Michael Brook. A pasoval ho tím na jeden z nejpopulárnějších žánrů world music. Pochopitelně za cenu celé řady ústupků – Nusrat například drasticky zkrátil svou produkci. V pandžábských a indických svatyních se qawwali na oslavu toho či onoho súfijského mistra hraje celých šest dnů, na světských koncertech a festivalech často pouhou hodinu! Volnost nastala i v používání jazyka – perskou a starohindskou formu nahradily nezřídka urdština, pandžábí nebo sindi. V platnosti však zůstává, že se jedná o poezii. Tisíciletou i současnou. Vedle toho se používají také náhodně improvizovaná slova.
Během hry obtížně naladitelný smyčcový nástroj sarangi nahradilo v 16. století portugalskými misionáři dovezené harmonium, jinak zůstalo qawwali takřka neposkvrněné. I úloha zpěváka, vedoucího čtyř až šestnáctičlenný mužský doprovod (zpravidla se jedná o rodinné příslušníky) nazývaný party, jak uzná za vhodné; jak to cítí sám, jak vnímá odezvu z publika, k němuž hodlá promlouvat. Slovo qawwali totiž znamená cosi jako promluvu, sdělení. Velkou roli při qawwali má proto improvizace. Struktura písní je obvykle založena na jednom refrénu, opakovaném donekonečna, dokud se jeho význam hluboce neotiskne do myslí posluchačů. Po hlavním zpěvákovi ho přezpívávají druhé hlasy i celý sbor. Odlišnost qawwali od ostatní severoindické hudby však spočívá v rytmu. Současně s bubínky tabla ho vede unisono tleskot rukou, zkrášlující ho nejenom označením těžké doby, ale také uměním znít mimo rytmus.
Nedostižná je i schopnost qawwala s divokou emotivností a za přispění gestikulace rukou přivést posluchače do extáze a zase je z ní pozvolna navrátit. Zrychlením, nebo naopak zpomalením zpěvu udržuje publikum ve stavu omámení smyslů, poskytuje mu příležitost plně pocítit dopad takového prožitku. Potom postupně snižuje frekvenci opakování refrénu, vrací se k jednoduššímu rytmu až do chvíle, kdy posluchači nabývají vědomí. Za mistra ve schopnosti převzít úplnou kontrolu nad svým vystoupením byl považován Nusrat Fateh Ali Khan. Dokázal prý *„zavést posluchače z transu zpět na zem mírně a vábně, i když v nich zapálil oheň šílenství, uměl je opustit ve stavu klidu, míru a radosti"*.
Zeptal jsem se pakistánského qawwala Faize Ali Faize, považovaného za Nusratova nástupce, po jeho koncertě na festivalu v Rudolstadtu, zda je tomu skutečně tak. *„Ano, sám s tím mám zkušenosti. Jakmile začneme hrát a zpívat, lidé se naladí na naše poselství a automaticky se dají do tance a my cítíme, jak se dostávají do transu. Nerozumí sice tomu, co zpívám, neznají souvislosti, ale vnímají, že se něco děje, a i když nechápou co, nechají tělo napospas hudbě."*
V Rudolstadtu bylo publikum při Faizově koncertě doslova u vytržení, zvláště ti jedinci, kteří touto hudební lázní prošli poprvé. Hodina je

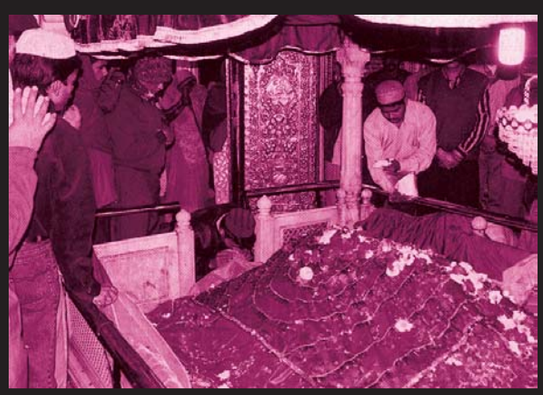
Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:22 Strænka 16

sice málo k tomu, aby se člověk dostal kamsi mimo, někteří tančící k tomu však evidentně neměli daleko. Přestože, jak poznamenává znalkyně qawwali Jameela Siddigi, i v tomhle případě to nebylo ze strany Faize všechno košér. *„Qawwal, usazený na vysokém pódiu a nasvícený reflektory totiž překračuje první pravidlo súfistického hudebníka, podle kterého opravdový, velký qawwal je ten, který se zdá být nepřítomen na svých vlastních vystoupeních. Neboť ve chvíli, kdy evokuje Boží jméno, nepředpokládá se, že existuje, ale prostě funguje jako spojovací kanál, skrze který je prostřednictvím hudby a poezie předáváno Boží poselství lásky do srdcí posluchačů."*
Je také pravdou, že qawwal nikdy neví, jak a kdy jeho píseň skončí? *„Když začínám zpívat, opravdu nikdy netuším, jak to skončí. Hodně záleží na obecenstvu, ale na samém začátku skutečně nic nevím"*, odpověděl Ali Faiz
Autentické qawwali se smí konat buď ve svatyni súfijského mistra nebo v khanaqah, určitém setkávacím místě. A zatímco do svatyně může vstoupit kdokoliv, khanaqah je určeno pouze pro členy daného súfistického řádu a pod vedením shaika (duchovního průvodce) se jedná o zbožný akt. Nusrat Fateh Ali Khan zvládal obojí, což dokládají jeho nahrávky ze svatyní. Zvláště album *Traditional Sufi Qawwalis*, na němž zpívá skladby nejvýznamnějšího skladatele qawwali Amira Khusraua z 12. století.

Přátelství až do hrobu

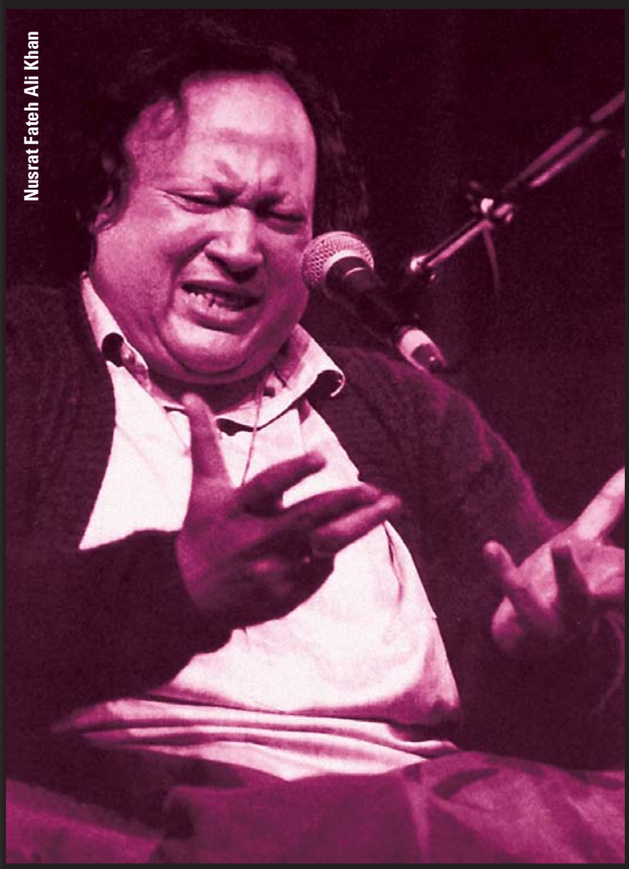
Když archanděl Gabriel po třiadvaceti letech dodiktoval Mohamedovi alias Abul Kásim ibn Abdalláhovi v Mekce poslání lidstvu, dal tím základ Koránu. Mohameda sice z Mekky pobouření občané vyhnali, ten se však zanedlouho s mečem vrátil a vyhlásil jednotu Boha a sebe za jeho proroka. A islámské náboženství bylo na světě. Od 7. století se pak začalo ze západní Arábie šířit všemi směry. V Indii se islám střetl s hinduismem a islámští učenci postupně přejímali matematické poznatky a esoterické a asketické tendence, což počátkem 8. století vyústilo ve vznik súfismu, neortodoxního islámského mysticismu, s vírou v jednotu stvoření a Boha, podle níž si jsou všichni lidé rovni. Súfisté (název je odvozen od slova súf, označující bílou vlněnou látku, do níž se súfisté odívali, a možná i řeckého sophia, tedy moudrost) usilovali o ztotožnění s Bohem už během svého života, aniž by brali na zřetel náboženské instituce, které tvrdily, že tak lze učinit teprve po smrti. Islám pro ně ztrácel charakter vyvolenosti – *„pokud člověk dospěje k cíli, je duchovní cesta, kterou kráčel nepodstatná"*. Súfističtí mystici čerpali i z východních církví, buddhismu, křesťanství a egyptských mystérií. Bez politických ambicí a světských cílů, přesto na ně ortodoxní islám pohlížel skrz prsty. Ke sjednocení s Bohem totiž súfisté využívali extatické stavy vytržení, *„kdy se oproštěním od smyslového vnímání, vůle, myšlenek sufi odpoutá od hmoty a prožívá ztotožnění s Bohem a rozplynutí se v něm"*. Súfistické řády využívaly celé řady metod – recitace Božích jmen jako mantry, propracované techniky dýchání, jogu, narkotika – ten nejvlivnější, bratrstvo Chishtiya vedené ve 12. století mistrem Hazratem Nizamuddinem Awliya z Dillí, však spoléhal na transovní účinky hudby a tance. Tedy qawwali.
Do Indie dorazilo před tisíci lety se súfisty z Iráku, Afganistánu a Turecka. Své kořeny má ale uloženy v hudebních tradicích Íránu, třebaže s tou dnešní už nemá nic společného. Mimo to sdílí určité podoby s klasickou severoindickou hudbou (užití melodických módů rág a rytmických cyklů tál), jinak je ovšem pro qawwali charakteristické množství výlučných a jedinečných vlastností.
Říká se, že Nizamuddin se nenajedl, pakliže si předtím pro povznesení duše nevyslechl qawwali – zpívané v perštině bez doprovodu nástrojů.
Jednoho dne však došlo k setkání, které prapůvodní qawwali navždy změnilo – přestože ho tím později nejednou vystavilo perzekucím ze strany ortodoxních islámistů.
Legenda praví, že v osmi letech byl Amir Khusrau matkou donucen, aby navštívil Nizamuddinovu svatyni. Nevstoupil do ní ale hned, usedl ke vchodu a uvnitř sebe si složil následující verše: *„Jsi králem u brány tohoto paláce / dokonce i holub se tu stává jestřábem / chudý pocestný přichází ke tvému vchodu / měl by vstoupit či se vrátit?"* Mistr Nuzamuddin však verše zaslechl a poslal ven svého sluhu, aby rovněž verši malému hochovi odpověděl: *„O, ty skutečný člověče / vstup dovnitř / tak se staneš na chvíli mým důvěrníkem / ale pakliže ten, kdo vstupuje, je hloupý / měl by se obrátit odkud přišel."*
Když to Amir uslyšel, usoudil, že se ocitl na správném místě. A tak vzniklo celoživotní přátelství súfistického mistra a geniálního básníka, skladatele, filosofa, hudebníka, vynálezce hudebních nástrojů (sitár a bubínek dholak) a milovníka hravých hádanek, spojeného s královskými dvory více než sedmi vládců Dillí, indického území spravovaného sultánem.
O vztahu Khusraua a Nizamuddina vypovídá i přání obou, aby byli po smrti pochováni ve společném hrobě. Sice se neví, zdali k tomu došlo, do té míry Nizamuddinovu svatyni v Dillí vědci neprozkoumali, je však jisté, že Khusrau zemřel steskem pouhých šest měsíců po mistrově smrti.
Pro súfistické qawwali je spojení žáka s mistrem klíčovým tématem, protože pro súfisty nemůže být duchovní stezka k Bohu překročena bez mistrova průvodcovského světla.
O čemž svědčí i následující příběh: Sultán Jalaludiin Khalaji jednou vyjádřil Khusrauovi svou touhu setkat se s Nizamuddinem. Požádal jej ovšem, aby světci svůj úmysl neprozradil, chtěl ho překvapit. Khusrau se nejprve ocitl v rozpacích, ovšem nakonec svůj slib nedodržel a pověděl Nizamuddinovi o sultánově úmyslu. Mistr, v žádném případě se nehodlající se sultánem setkat, opustil svatyni a odjel z města pryč. Když se o tom sultán dozvěděl, zeptal se Khusraua, proč to udělal. A ten mu odvětil, že tím, že

Nizami Brothers



Hrob Nizamuddina

Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:22 Strænka 17


Nusrat Fateh Ali Khan

zradil jeho, riskoval pouze svůj pozemský život, kdyby ale zradil svého duchovního vůdce, pak by riskoval svou víru a možnost se kdy setkat s Bohem. Sultán prý zůstal jako opařený a odpustil mu.

O nepohřbených nástrojích

Amir Khusrau, pocházející z indicko-turecké rodiny, složil pro svého mistra stovky písní qawwali, a zatímco Nizamuddin dohlížel na zdokonalování klasického repertoáru, Khusrau se stal „hlavním architektem žánru zodpovědným za vznik jedinečné hudební a poetické formy do níž vmísil prvky z Turecka, Persie a Indie". Má se ale za to, že to byl Nizamuddin, který mu jednoho dne navrhl, aby použil sbor a nástroje. A tehdy se zrodilo qawwali, jak jej známe v podání Nusrata Fateh Ali Khana, jeho synovce Rahata Fateh Ali Khana, Sabri Brothers, Rizwan Muazzam Qawwali, Bakhsi Javed Salamat Aliho ba i snad jediné známé zpěvačky Abidy. Ti všichni dodnes staví repertoár na písních Amira Khusraua.

Vy také, zeptal jsem se Ali Faize. *„Ano. Patřím mezi qawwal bacche, tedy děti, potomky původních qawwalů, školených samotným Khusrauem".*

To je ale nějakých sedm set let. *„Khusraovy písně si můj rod předává z otce na syna už celá staletí a tak to dělají v Indii a Pákistánu všichni. Nic není psáno, vše probíhá ústně."*

Khusrauovo dílo stále tvoří jádro qawwali předváděného v Nizamuddinově svatyni v Dillí. V té přebývají Nizami Brothers, střežící množství jeho zřídka slyšených skladeb, které by si nikdy nedovolili předvést na veřejnosti – ze strachu před znehodnocením komerčně zaměřenými qawwaly.

Pákistánské bratrské trio Sabri Brothers, které v roce 1995 vystoupilo v Rudolstadtu, dorazilo do Evropy s qawwali a Khusrauovými písněmi jako první, dávno před Nusratem Fateh Ali Khanem. I bratři je střeží jako oko v hlavě. Na albech zpracovali také verše súfistického perského básníka Jamiho. Když Nusrat, dávající přednost pandžábskému qawwali, zjistil stoupající popularitu klasických Khusrauových písní, vrátil se k němu i on. Předtím zpíval hlavně pandžábské qawwali. To, třebaže je v duchovním vyznění úzce propojeno s klasickým dillíjským stylem, hudebně zní odlišně. Qawwali do Pákistanu přišlo se súfisty v roce 1947 po particiaci Indie. Qawwali z Pandžábu a Sindhu si od té doby ale získalo svébytnou formu, svázanou spíš s tradiční pandžábskou hudbou než se severoindickou.

Myslíte, že Evropané dokáží identifikovat, zda se jedná o qawwali z Pandžábu nebo z Dillí, zeptal jsem se Ali Faize. *„Nevěřím tomu, leda že by ovládali starou perštinu."*

Qawwali neměli islámští tradicionalisté nikdy moc v lásce. Stalo se předmětem mnoha diskusí mezi liberální a ortodoxní školou, tvrdící, že pro islám jsou vhodné pouze zpívané verše z Koránu. Častokrát proto byli qawwalové v historii stíháni a dopad obřadů nesměl přesáhnout práh svatyní. Jak tomu je dnes?

„Fundamentalisté si nedají nikdy pokoj, nicméně o zákazy dnes už nejde. Dříve tomu ale tak opravdu bylo. Povím vám třeba ve zkratce jeden příběh. Aurangzéb, poslední panovník říše Mogulů, proslul jako nevybíravý fundamentalista. Pronásledoval hinduisty a vydal několik soudních příkazů proti qawwali. Jednou se skupina nespokojených hudebníků rozhodla uspořádat před jeho palácem smuteční průvod. Své zahalené nástroje nesli nad hlavami jako mrtvé. Aurangzéb se jich ptal, co to má znamenat, a oni mu odpověděli, že se jedná o pohřeb hudby. Dobře, řekl jim, tak je koukejte pohřbít tak hluboko, aby je už nikdy nebylo slyšet."

Samozřejmě, že to neudělali!

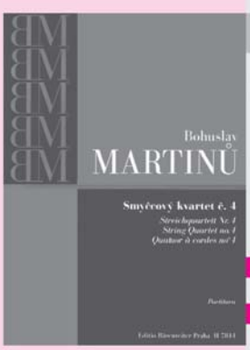
„Ne, to bych si tu dnes vámi nepovídal jako qawwal," odpověděl třiačtyřicetiletý Faiz Ali Faiz, vycházející hvězda tohoto unikátního stylu, přezdívaný Nový hlas qawwali, aspirující na jednu z nejvyšších cen world music za rok 2004.

INZERCE

editio
Bärenreiter Praha

Na Vaše objednávky se těšíme na adrese:
Editio Bärenreiter Praha, spol. s r. o.
Zákaznické centrum
Pražská 179
267 12 Loděnice u Berouna
tel.: 311 672 903
603 179 265
fax: 311 672 795
e-mail: zcentrum@ebp.cz
www.noty-knihy.cz
www.editio-baerenreiter.cz

Hudební nakladatelství **EDITIO BÄRENREITER PRAHA, spol. s r. o.**



Bohuslav Martinů: SMYČCOVÝ KVARTET č. 4

Smyčcový kvartet č. 4 **Bohuslava Martinů** (1890–1959) vznikl v Paříži v roce 1937 a poprvé byl tamtéž soukromě proveden o rok později. Skladatelova emigrace do USA a poválečný politický vývoj v Československu ovšem způsobily, že dílo po dlouhá léta zůstalo zapomenuto v archivu rodiny Pucových, jíž bylo věnováno autorem. Tam je teprve v roce 1956 znovu objevil Martinů přítel a nadšený propagátor Miloš Šafránek. Kvartet tak mohl o čtyři roky později zaznít poprvé veřejně, a to v podání Novákova kvarteta v Německu. Podklady pro předkládané praktické vydání této neoklasicistní kompozice, která v sobě pro Martinů typicky spojuje francouzskou uměřenost s českou melodikou, tvořily především autograf a vydání v SHV z roku 1963, z něhož byly pečlivě odstraněny veškeré tehdejší svévolné editorské zásahy.

cena 280 Kč
kapesní partitura, H 7844, rozsah 52 stran
cena 380 Kč
party, H 7844a, rozsah 16/20/20/16 stran

Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:22 Strænka 18

CURRENT 93

v dešti a božích zubech

[Petr Ferenc]

Psát o Davidu Michaelu Tibetovi a jeho díle mi připadlo v době, kdy se tento zpěvák a básník vzdává své identity a odkládá svůj proslavený pseudonym. Za svá skutečná díla hodlá považovat všechna od následujícího alba.

Já nejsem on

„Nejsem tím, kým jsem myslel, že jsem“, píše na své internetové stránce. „Nejsem tím, kým jsem nebyl. Ono JÁ bylo simulakrem, omylem, lží. Osobou (David Tibet), která se prezentovala četnými nahrávkami, psaním a koncerty, jsem nebyl a nejsem já. Byla mým výrobkem, maskou, ničím vzniknuvším po mnoha letech a mnoha sebeklamech: Viděl jsem, že jsme všichni jen maskami ničeho / měsíčním světlem dopadajícím na Severní pláže (píseň Immortal Bird z alba Sleep Has His House*). Přezdívku Tibet mi dal v roce 1982 Genesis P-Orridge (Psychic TV – pozn. red) a jsem mu za ni vděčný; je to hezké jméno, uvážíme-li, že bylo dáno někomu, kdo neexistuje, a že bylo dáno mně – příteli od přítele. Sedělo, ať už to byl kdokoli, koho Genesis potkával a znal. Každopádně nositel tohoto jména nebyl a není skutečný. ‘David Tibet‘ neexistoval. Přestože neexistují nahrávky, které bych vymazal ze ‘své‘ minulosti (…), musím kategoricky prohlásit, že žádná z nahrávek vytvořených Davidem Tibetem nebo jakýmkoli z jeho pseudonymů, ať již v rámci Current 93 nebo jiné skupiny, s níž spolupracoval před albem* Thunder Perfect Mind, *nejsou vytvořeny mnou. (…) Všechno to bylo nepravdivé, nevědomé a temné…“*

Kdo je autor těchto řádků? David Michael (jak si nyní říká – vlastním jménem David Bunting) byl jednou z klíčových postav vznikajícího britského undergroundu osmdesátých let – jeho skupina Current 93 byla ideově i personálně spřízněna s jmény jako Nurse With Wound, Coil, Psychic TV či 23 Skidoo. Postupem času se vymanil z postindustriálních a psychedelických experimentů a stal se svébytným básníkem / písničkářem, který ve své solitérské tvorbě reflektuje bohatý vnitřní svět filosofie, náboženství a často bolestivého hledání vnitřní čistoty a smíření. Snad proto učinil i ono poněkud teatrální gesto – jeho současná optika sebereflexivního, odevzdaného mystika mu patrně přibližuje slepé uličky hledání, publiku nepostřehnutelné berličky neupřímnosti a jeho dnešnímu vnímání možná nepříjemnou zvukovou extrovertnost. Ne náhodou jsou jeho nahrávky čím dál tišší, zatímco přemítavé texty písní se prodlužují.

Boj o uchopení světa pomocí víry se táhne celým Tibetovým životem. Nyní bytostný křesťan si před úplným přijetím této víry prošel mnoha náboženskými ideologiemi a jeho bohatá tvorba tento proces alespoň zčásti dokumentuje. V dětství (vyrůstal v Malajsii) jej zajímal hinduismus a tibetský buddhismus, kolem desátého roku věku se seznámil s postavou Alesteira Crowleyho a jeho thelemismem a potažmo satanismem. Po krátkém návratu k buddhismu se definitivně obrací ke křesťanství. Někde tady začíná historie Current 93 – skupiny, kterou lze považovat i za záznam cesty víry od blasfemie, palčivých otázek, pochybností a bojů až k limitě úplné čistoty, průzračnosti a smíření.

Řád psí krve

Current 93 založil Tibet po odchodu z Psychic TV (profil viz HV 5/04) a po setkání se Stevenem Stapletonem, vůdčím duchem Nurse With Wound (viz HV 2/04), který se měl stát jeho nejbližším spolupracovníkem. Původní název skupiny byl Dog’s Blood Order a byla tvořena kruhem více či méně stálých spolupracovníků, přesně podle vzoru NWW či PTV – součástí skupiny jsou všichni zrovna spolupracující. Kromě Stapletona jimi byli zejména spoluzakladatel Nurse With Wound John Fothergill, studiový technik Nick Rogers, houslista Tim Spy, dvojice písničkářů a zakladatelů tzv. darkfolku Douglas Pearce (Death In June) a Tony Wakeford (Sol Invictus), bubeník John Murphy (později rovněž Death In June), zpěvák Coil John Balance, islandský skladatel Hilmar Örr Hilmarsson, jeden z otců evropského noise Boyd Rice (NON) či uhrančivá zpěvačka a kytaristka Rose McDowall (Strawberry Switchblade, Sorrow). Kromě četných dalších se v bookletech alb objevují i mnohá záhadná jména symbolického vyznění (Christ 777, Wulf) či skutečné osobnosti, jimiž jsou alba inspirována – například Isidore Ducasse – občanské jméno nejprokletějšího z básníků Comta de Lautréamonta.

V menstruační noc

První pětice alb Current 93 (*Nature Unveiled, Dog’s Blood Rising* – 1984, *Live At Bar Maldoror*, *In Menstrual Night* – 1986 a *Dawn* – 1987) se nese v duchu experimentování s pásky chrámových sborů a ruchů a zlověstných hlasů, vrčení a echovaných úderů. Na rytmus a melodii rezignující zvukové plochy nezřídka zabírají stopáž celé strany alba a dýchají uhrančivou přitažlivostí zvláštní syrovosti, extatického vytržení, tajemných středověkých mystérií a vábících propastí.

Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:22 Strænka 19

Poslouchat je je vzhledem k naprosté nepředvídatelnosti opravdu velkým zážitkem, neboť si nikdy nemůžeme být jisti následujícími vteřinami.

Podobnými slovy by se dalo nepochybně mluvit i o Stapletonovu zvukovém dada. Podívejme se tedy stručně na rozdíl, jehož vymezení vzhledem k vzájemnému členství obou přátel ve svých projektech považuji za důležité. Zatímco ve svém domovském projektu Stapleton deklaruje a využívá možnost dělat si s větší či menší dávkou bizarního humoru, co se mu zlíbí, jako člen Current 93 se plně podřizuje a slouží atmosféře, jejímž inspirátorem a hybatelem je především Tibet. Proto rané nahrávky C93 znějí mnohem kompaktněji, než roztříštěná změť počátků NWW. Od konce osmé dekády, kdy obě skupiny nalezly svou definitivní tvář, se jejich hudební jazyky zcela rozcházejí.

Častým tématem je Lautréamontova postava Maldorora – ďábelského génia vrhajícího na papír uhrančivé, nekontrolovatelnou imaginací bující představy absolutního zla. Tibet s ním většinu času bojuje – fascinován jeho temně zářivým obrazem a zároveň hluboce věřící jej hned v prvním opusu dlouhohrajícího debutu C93 s názvem *Ach Golgotha (Maldoror Is Dead)* křižuje místo Beránka Božího. Výkřik „Maldoror is dead!" se stane jednou z konstant celého „páskového" období skupiny.

Vrcholem tohoto období je nepochybně album *Dog's Blood Rising* se slavným obalem s fotografií pařížského chrliče a rozdělené do několika kratších skladeb. Úvodní *Christus Christus (The Shells Have Cracked)* je tříminutovým mantrickým odříkáváním jména Christus efekty zkresleným hlasem (patrně chorus a manipulace s pásem). Díky tomu není Božímu jménu vůbec rozumět a na pomoc musí přispěchat booklet. Následující *Falling Back In Fields Of Rape* je první ze série inkarnací písně tohoto názvu a ve zde přítomné patnáctiminutové verzi je hudebně nejepičtějším opusem skupiny. Prostředky gotického hororu popisuje válečné hrůzy, které se odehrály „v cizí zemi, v cizím městě". Úvod skladby patří dlouhé sekvenci ojedinělých úderů a výkřiků War!, poté Tibet začíná exaltovaně recitovat text o tom, že přišel čas kosit, hrůzách pandemonií a otci rodiny, který také odešel s kosou přes rameno. Je zcela přímočarý, často opakuje věty a vysmívá se „poetickým řádkům o umění umírat". Expozice vrcholí sarkastickým „tady by se to stát nemohlo". Najednou vše ztichne a dětský hlásek zazpívá lidovou *Here We Go Round The Mulberry Bush* a do znovu se objevivší koláže ran a destruovaných sborů převezme Tibetův text. Po sprše zpětných vazeb opět nastane náhlé ticho, po němž nezúčastněný ženský hlas předčítá seznam mučení obětí. Sbory v pozadí na chvíli znějí čistě, pak nastoupí rytmus bubnů a ženský zpěv vracející se k Tibetovu úvodu. Tentokrát však nezní jako obžaloba, naopak – zdá se, že ponurá atmosféra působí příznivě na zpěvaččino libido. Závěr patří odevzdanému Tibetovi: „tělo a krev, tělo a bahno… Jsem unaven, krvácející Ježíši, pospěš si. A co bys dělal ty, můj nejdražší?"

Následující dvě skladby dramaticky ilustrují Tibetovu blasfemii – střídají se v nich obrazy krvácejícího a plačícího Krista s Antikristem vyšňořeným v krvi a peří. Určitým refrénem jsou výkřiky Jesus!, Antichrist! a Mea culpa. Zpestřením je krátká *St. Peter's Keys All Bloody*, coververze dvou písní Simona a Garfunkela – přes sebe a bez doprovodu odříkávané texty tradicionálu *Scarborough Fair* a slavné *Sounds Of Silence*. Atmosféra strachu, která se z *Dog's Blood Rising* line, je v mých posluchačských zkušenostech dosud nepřekonána.

Na albech *In Menstrual Night* a *Dawn* zůstávají mystická a hororová tematika i atmosféra skryty a prim hraje neobvyklé, odlehčené kolážování a důraz na zvukovou stránku oproti tematické. Rozvernější *In Menstrual Night* se nedávno dočkalo remixu z rukou Stevena Stapletona. O něco ponuřejší *Dawn* je labutí písní Current 93 coby strašidelných soundscapistů a zaujme především neuvěřitelně energickou skladbou *Great Black Time* s rytmus pohánějící mantrou „destruction" a celou *California Dreamin'* kalifornských Mamas & Papas uprostřed koláže.

C93 vs DG307?

Zajímavou spřízněnost vidím mezi Current 93 a českými DG 307. Obě skupiny jsou vedeny charismatickou postavou básníka, obě zobrazují jeho cestu od extrovertních hluků a výkřiků k tichosti introvertního hledání a neokázalosti. Nejsilněji podobnost vyplyne se zvukem harmonia – v Zajíčkově *Rozlitý vody nelze sesbírat* a Tibetově *Sleep Has His House*.

Svérázným připomenutím tohoto období se před čtyřmi lety stalo album *The Great In The Small*, skrumáž všech dosavadních studiových nahrávek Current 93, kterou Tibet vytvořil na základě snu. Hodinová skladba je docela obtížným poslechem, zároveň však bizarním hledačským a luštitelským dobrodružstvím.

Ve smutku mocní

Nová, tříletá tvůrčí etapa Tibetova volného kolektivu byla přechodem od starých vyjadřovacích prostředků k písňové prozářenosti. V roli muže číslo dvě vystřídal Stapletona kytarista a písničkář Douglas Pearce a Current 93 vstřebali něco z dark-folku, stylu, jehož otcem Douglas P. byl – pompéznosti temných zpěvů a pochodových bubnů se však vždy vyhýbali a jejich od této chvíle převážně písňová tvorba bude, pokud vůbec něčím, ovlivněna převážně psychedelií.

To jsem ovšem trochu předběhl. Prvním albem „nových" Current 93 byla skvělá kolekce *Imperium* stvořená za výrazného přispění Hilmarssona, Pearce a Wakeforda.

Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:22 Strænka 20

Za folkové zde lze označit tři písně (*Imperium IV*, *Be*, *Time Stands Still*), zbytek skladeb je rovnoměrně rozdělen na dvě skupiny. První z nich jsou tiché, šeptem recitované kusy podkreslené ambientem (*Imperium I-III*), v jedné z nich je použit stejný starozákonní citát (Kazatel III), ze kterého udělali dvacet let předtím Byrds svůj největší hit *Turn Turn Turn*. Druhou skupinou jsou dlouhé, dynamické experimentální písně, svým zvukem a atmosférou nepodobné ničemu, co Current 93 kdy předtím nebo potom vytvořili.

Rytmická *Locust* je extatickým šamanským tancem, *Or* je pohledem na dějiny v nostradamovsko-prorockém duchu (mnohdy se v ní o minulém mluví jako o budoucím – například o zrození muže, jehož křestní jméno začíná prvním a příjmení osmým písmenem abecedy) podmalovaným mixem chrámových sborů, operní árie a německého předválečného šlágru, které jsou náhle vystřídány nezúčastněným doprovodem baskytary, bubnů a kláves a druhým – rovněž Tibetovým – hlasem. Atmosféra zhoustne, když druhý hlas začne vzpomínat na bezstarostné dětství a lamentovat prosbu: „*Přiveď mě k smrti, Kriste!*" *Alone* stojí na poklidném doprovodu opakujícího se klávesového akordu a jemných ozdůbek baskytary, které nemají rytmickou funkci. Text vypovídá o nevyhnutelnosti smrti a boji mezi strachem a vírou. „*Snad i smrt je lepší než tenhle neužitečný život.*"

Zajímavým experimentem je dvojalbum *Christ And The Pale Queens Mighty In Sorrow* (1988), v němž se úvodní polovina písní v druhé části zopakuje v dekonstruovaných, abstraktnějších a zamlženějších verzích. Z dvacetiminutové *Christ And The Pale Queens* se například stane jen o minutu kratší *Mighty In Sorrow* – donekonečna opakovaná smyčka, kterou kolekce končí. Jakoby z jiného světa je jásavá, akustickými kytarami a ženským sborem hnaná *The Ballad Of Pale Christ*, stojící osamoceně a trochu nesymetricky uprostřed posloupnosti prvních verzí a otisků.

Hledání ideálního tvaru písně nejlépe dokumentuje abum *Swastikas For Goddy* (nedlouho poté natočené a vydané v upravené verzi coby *Crooked Crosses For The Nodding God*), pestrá kolekce miniaturních zvukových hříček a mikropísní. Deska *Island* vydaná pod hlavičkou Current 93 / Hilmar Örr Hilmarsson byla ojedinělým experimentem s éterickými klávesovými závoji, který se podařil jen zpola. Krásné použití mužských sborů a rapovaná *Crowleymass Unveiled* však určitě stojí za zmínku. Zajímavostí je účast Björk coby backvokalistky v jedné z písní. Předzvěstí věcí příštích je již zcela folková kolekce procítěných neokázalých písní *Earth Covers Earth*.

THUNDER, PERFECT MIND

Báseň *Hrom, dokonalá mysl* byla objevena mezi gnostickými manuskripty v Nag Hammadi a je vyprávěna z pozice ženské božské síly, která sjednocuje všechny protiklady. Síly, která nemluví jen v ženě, ale ve všech lidech, v chudých i bohatých atd. V básni se tato božská bytost zjevuje v nejrůznějších myslitelných formách. Báseň byla patrně napsána v Egyptě. Její autor znal tradici bohyně Isidina mýtu i židovské tradice. Báseň zcela určitě vznikla v době a prostředí, kde bylo mnoho vzdělanců erudováno v řecké, židovské, egyptské i římské tradici. Anglický překlad básně lze nalézt na www.gnosis.org/naghamm/thunder.html.

Tolik ticha se nade mnou pne

Zatím poslední tvůrčí etapu Current 93 zahajuje počátek devadesátých let a další výměna na postu muže číslo dvě – stává se jím renesanční hudbou ovlivněný multiinstrumetalista a skladatel Michael Cashmore, duše občasného projektu Nature And Organisation (jejich album *Beauty Reaps The Blood Of Solitude* lze směle řadit k nejlepším albům Current 93 – zvukově i personálně je téměř k nerozeznání). Zatímco spolupráce se Stapletonem i nadále pokračuje, Douglas P. se z řad skupiny díky názorovým střetům postupně vytrácí.

Toto období začíná asi nejslavnějším albem skupiny *Thunder Perfect Mind*, osmdesátiminutovou kolekcí, na níž Tibet a spol. v nejskvělejším světle předvádějí na *Earth Covers Earth* naznačenou schopnost psát prozářené křehké písně stojící na zvuku tradičních nástrojů a přesto se zcela ojedinělým charakterem. Větší kontrast k ponurému neklidu raných Current 93 bychom těžko hledali. Tibet ve svých textech již nepolemizuje o smyslu víry a života, zdá se, že zcela přijal svůj křesťanský úděl a začíná vystupovat coby křehký básník, sdělující měkkým hlasem své zážitky, mystické zkušenosti, interpretace biblických témat či smutek.

Početná sestava, která se na albu sešla, zahrnuje skalní spolupracovníky Stapletona, Balance, Pearce i Cashmorea, k uhrančivé Rose McDowall přibyla houslistka, flétnistka, klarinetistka a vokalistka Joolie Wood, důležitou roli hraje harfeník James Malindaine-Laffayette. Hostuje frontman Bevis Frond Nick Saloman, na

Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:22 Strænka 21

zvonky cinká zpěvák Legendary Pink Dots Edward Ka-Spel, čímž výčet zdaleka nekončí. Obal poprvé nese obrázek Louise Waina (viz rámeček), jehož dílo Tibet sbírá.

První devítka skladeb jsou průzračné krátké písně, z nichž jednoznačně zaujme odevzdaná *A Sadness Song*, trochu pohanská *A Song For Douglas After He's Dead*, decentně elektrická *Mary Waits In Silence* a Rose McDowallovou zpívaná *Riverdeadbank*. Poté se tvář alba

LOUIS WAIN (1860 – 1939)

Britský umělec byl úspěšným ilustrátorem, který se proslavil obrázky koček. Během první světové války se u něj začaly objevovat příznaky duševní nemoci, v roce 1924 byl uznán nesvéprávným. Během pobytu v psychiatrických léčebnách nadále, i když přerušovaně tvořil. Jeho pozdější díla jsou poznamenána psychickou chorobou – kočičky získávají nepřirozené barvy a postupem času jsou na malbách rozkládány do abstraktních tvarů vysoké ornamentálnosti. Dnes je Louis Wain řazen do kategorie outsider artu.

promění a ke slovu se dostanou experimenty – *All The Stars Are Dead Now* je hnána kupředu dvojhlasem Johna Balance a Renate Birulf, *Rosy Star Tears From Heaven* se vrací k folku, avšak je destruována uširvoucím křikem, *When The May Rain Comes* je coververzí skupiny Sand (o Tibetově sběratelství, objevování a znovuvydávání zapomenutých skupin na vlastní značce Durtro by se dal napsat celý článek). Dvojici titulních skladeb napsal Stapleton a jsou elektronickým ambientem s textem citujícím z básně, která dala celému albu jméno (viz rámeček). Šestnáctiminutový avant-rockový opus *Hitler As Kalki* je věnován Tibetovu otci, bojujícímu ve druhé světové válce. Jméno Kalki je desátou a poslední inkarnací indického boha Višnu, který na konci každého kosmického cyklu přijíždí na bílém koni zničit svět, za niž byl Hitler některými lidmi během druhé světové války považován.

Nejvnitřnější světlo

Z prostorových důvodů se zde nemůžu věnovat celé tvorbě Current 93 v devadesátých letech. Řekněme si tedy jen, že byla velice plodná co do počtu vydaných titulů, přestože mnohé z nich byly krátkými EPs či koncertními alby a že vznikala většinou v triumvirátu Tibet – Cashmore – Stapleton. Zmínku však zaslouží album *Of Ruine Or Some Blazing Starre*, trilogie *The Inmost Light* (dvě zvukově bohatá EPs a dlouhohrající album *All The Pretty Little Horses* s hostujícím Nickem Cavem) či klavírní, Tibetovo nejmilejší *Soft Black Stars* s krásnou baladou *A Gothic Love Song*. Delší zmínku věnujme alespoň pět let starému CD *Sleep Has His House*, věnovanému památce Tibetova zesnulého otce. Tibet zde skvělým způsobem používá harmonium, Cashmoreovy nástroje (kytara, baskytara, klávesy) jsou odsunuty až na druhé místo a Stapleton se blýskne jen zvonivým závěrem v singlové *The Magical Bird In The Magical Woods* – jedná se patrně o nejněžnější kus hudby, který tento zvukový potměšilec kdy vytvořil. Zastavením času je pětadvacetiminutová titulní mantra, opakující dvouřádkový text a motiv harmonia stále dokola. Teprve po notné chvíli si začneme všímat drobných nuancí v provedení jednotlivých opakování.

www.durtro.com

INZERCE

Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:22 Strænka 22

VESMÍR JE ČERNÝ

Aneb Fantastické kosmologie afro-futurismu

[Karel Veselý]

„Outer space is a pleasant place
A place where you can be free
There's no limit to the things you can do
Your thought is free and your life is worthwhile
Space is the place"

Sun Ra, *Space Is the Place*

„Vnější vesmír je místo kde můžu být svobodný. Místo, kde nejsou žádná omezení, co může a nemůže být. Tvé myšlenky jsou svobodné a tvůj život stojí za to. Vesmír je místo pro život." Tak zní úryvek ze skladby *Space Is the Place* jazzového velikána Sun Ra. Jeho víra, že pro amerického černocha je místo, kde se dá žít, pouze na nějaké vzdálené planetě, není jen odrazem selhání amerického snu, ale má kořeny ve spletitých mýtech, které si o sobě vytvořila afro-americká kultura v dlouhé izolaci. Nejen Sun Ra, ale i další černošští hudebníci 20. století byli ovlivněni těmito naracemi, které zasazovaly do kontextu utrpení černé rasy na americkém kontinentě. Tyto obrazy zůstaly živé i v době, kdy segregace oficiálně skončila. Pojmy (a hlavně jejich obsahy) jako afrocentrismus, afro-futurismus nebo kosmická diaspora nejsou dnes jenom objektem studia kulturních antropologů, nýbrž přežívají i v zdánlivě post-mýtické (nebo snad hyper-mýtické?) době. Následující nástin „fantastických kosmologií" černého vesmíru má být skromným pokusem o nahlédnutí do často opomíjených zákoutí duše důležitých afro-amerických hudebníků posledních padesáti let.

Jeden z nejběžnějších mýtů je ten o nadřazenosti černé rasy nad ostatními. Tento naruby obrácený rasismus bývá popisován jako *afrocentrismus*. Vychází z hypotézy, že dodnes z velké části neznámou kulturu starověkého Egypta vytvořili černoši, přímí předci dnešních afro-američanů. Egyptská civilizace prý disponovala vyspělou moudrostí, kterou jim později ukradli Řekové, Židé a běloši vůbec a vytvořili na ní své civilizace. Základním kamenem tohoto mýtu je útlá pseudohistorická kniha *Stolen Legacy* (1954) z pera černošského autora George G. M. Jamese. Snová v ní alternativní příběh historie, ve které domnělá dominance západní kultury stojí na využití a zneužití výdobytků velké černošské egyptské kultury. Padesátá léta v Americe je doba Ku Klux Klanu, prvních černošských protestů a velkých poválečných nadějí, v takovémto kulturním klimatu znamenala kniha do té doby neznámého profesora z maličké university v Arkansasu podstatně radikálnější akci, než například deklamace „černé je krásné" harlemských básníků z 30. let. Není vůbec důležité, jestli má afrocentrismus nějaký skutečný historický základ, jako mýtus a forma náboženství přežívá dodnes a manifestuje se na mnoha místech.

James našel několik pokračovatelů na akademickém poli, mnohem důležitější jsou ale afrocentristické projevy v kultuře, skrze kterou pronikly do veřejného podvědomí a staly se základem současného mýtu o zapomenutém odkazu velkých předků. Klíčovým mýtotvůrcem je už zmíněný Sun Ra. Jeho životem i dílem dýchá divoká afrocentristická filosofie, v jejímž středu je jamesovská teorie o nadřazenosti černošské rasy. Už jeho samotné umělecké jméno odkazuje na jednoho z nejdůležitějších egyptských bohů Ra - boha slunce. Sun Ra ale o sobě netvrdí, že je bůh, nýbrž že jméno přijal poté, co si uvědomil, že pochází ze Saturnu, kde existuje veliká egyptská civilizace. Na Zemi byl vyslán proto, aby šířil uvědomění mezi černochy a připravil je na přílet kosmické lodi, která je odveze do vesmírného ráje. Sun Ra jako první spojil Jamesovu afrocentristickou filosofii dějin s fantastickými vizemi brakových sci-fi filmů a fenoménem UFO. Proto lze v jeho případě už mluvit o afro-futurismu, vizích budoucího vysvobození vyvoleného národa.

Záplava nahrávek Sun Ra se souborem Arkestra (má několik názvových variant) – podle některých odhadů nahrál kolem 150 alb – vypráví příběhy o kosmických lodích, vyšších vesmírných bytostech a konci černošského útlaku. Mýtická narace, kterou Sun Ra předkládá, je značně fragmentální, jeho diskografie nepřehledná a rozhovory s ním značně matoucí. Plně ho pochopit je ale podle současného afro-futuristického teoretika Kodwo Eshuna zcela marné. Jeho filosofii popisuje jako „omniverzum překrývajících se kosmologií, které utváří fantastický zvukový vesmír, který nikdy nelze pochopit v celku". Sun Ra sám pak svým následovníkům radí jediné: *„Opusťte svůj život, poslouchejte moji hudbu a vstupte do mé mytologie."* Několik aspektů odhaluje experimentální film *Space Is The Place*, který Sun Ra natočil s režisérem Johnem Coneyem (je dostupný na DVD a vloni se promítal na Filmovém festivalu v Karlových Varech). Právě 21 minutová mantra *Space Is the Place*, pocházející ze stejnojmenného alba, je asi jeho nejvlivnější skladbou, kterou citují hudebníci od free jazzu až k současné elektronice, a dá se považovat za nefalšovanou hymnu afro-futurismu.

Podobně problematickou postavou jako Sun Ra je jamajský hudebník Lee Scratch Perry. Jamajský pionýr dubu do svého vesmíru vstřebal nejen afrocentrické myšlenky, ale také vlivy pop kultury od komiksu až po western a samozřejmě také rastafariánskou filozofii. Pro další vývoj populární hudby byl klíčový jeho důraz na studiovou zvukovou práci, své proslulé studio v Kinsgstownu nazval The Black Ark (Černá archa) a v mnoha rozhovorech ho prohlašoval za vesmírnou loď, se kterou může cestovat do zatím neprobádaných zvukových vesmírů. Perry byl psychiatry diagnostikován jako paranoidní-schizofrenik, což ovšem jeho vliv na vývoj hudby nijak neoslabuje. Vyprávěním o kosmické diaspoře se inspiroval i německý hudebník Karlheinz Stockhausen, klíčová postava vývoje elektronické hudby. Po dvou věšteckých snech v ranné dospělosti prohlásil, že pochází z planety Sirius, kde je hudba „nejvyšším stádiem vibrace" a je přímo spojená s pohyby okolních planet. Sirius byl důležitou planetou-bohem starověkého Egypta a podle některých kultů New Age je zodpovědný za vznik života na Zemi. Své „domovské planetě" věnoval Stockhausen kompozici *Sirius*. Ani Perry ani

Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:22 Strænka 23

Stockhausen nepatří do narativní komunity amerických černochů, v jejich případě lze proto afro-futuristické fantazie brát jen jako odraz specifické životní situace obou hudebníků.

Sun Ra a jeho fantazie kosmické diaspory černochů silně ovlivnily George Clintona, který je rozvíjí v tvorbě svých kapel Funkadelic a Parliament. Divoký taneční funk i psychedelický rock těchto skupin objevuje v textech témata afrocentrismu, také viděná optikou brakové science fiction a komiksu. Proslulá pódiová show Clintonova ansámblu připomínala občas pašijové hry a stejně jako „funkové opery" jejich alb vyprávěla o kosmickém cestovateli Starchildovi, potomkovi velké černé civilizace dávných dob. Starchild přilétá na Zemi ve své kosmické lodi, aby ukončil vládu Sira Nose d'Voidoffunka (tedy „funkuprázdného"), který potlačuje v pozemšťanech všechnu touhu po životě, ničí jejich funk a nahrazuje ho placebem konzumní společnosti. Funk je u Clintona nejen hudební styl, ale také obecnější entelechický princip. *„Funk je druh postoje... Může to znamenat cokoliv. Funk je jako myšlenka, je to cokoliv, co zrovna potřebuješ k tomu, aby jsi přežil,"* řekl Clinton v rozhovoru pro časopis Rolling Stone. Starchild nechce d'Voidoffunka zabít, nýbrž ho hodlá donutit k tanci. *„Slibuješ funk. Celý funk a nic než funk?"* ptá se na začátku *One Nation under a Groove* sbor a přísaha funkatizace znamená nejen oddání se tanci. Clintonův princip funku lze velmi snadno srovnat s „Jes Brew", který ve svém románu *Mumbo Jumbo* charakterizuje černošský prozaik stejné doby Ishmael Reed jako posedlost životem. Jeho román popisuje vliv, který měla jazzová hudba v 70. letech na život černochů na americkém západě, ale jeho závěry mohou být stejně obecné, jako Clintonova kosmologie. Láska k životu „Jes Brew", šířená jazzovým hnutím, je v knize popisována jako nákaza, kterou se vládnoucí technokratická elita snaží zničit jako nebezpečnou pandemii. To je ale stejně marné jako zničit funk – *„Jes Brew nezačalo a neskončí… Jes Brew je život"*.

Úvodní skladba *Prelude* z desky Parliament *The Clones of Dr. Funkenstein* vypráví mýtický příběh o dávných dobách planety Země, kde vedle sebe žili v míru (v Clintonově hudebním vesmíru samozřejmě v jednom rytmu) všichni lidé. Pak ale přišli „kněží, politici a pasáci", kteří přinutili člověka soustředit se na své potřeby, a z falešných tužeb vystavěli veliká impéria, ve kterých lidé ztratili všechen groove (alternativní princip funku). Poslední z funkových lidí pohřbili tajemství funku v pyramidách a odletěli na kosmických lodích do bezpečí vesmíru. Na „mothership" (= mateřské lodi) čekali dlouhá staletí, až nastane znovu vhodná konstelace pro refunkatizaci lidstva. Právě přistání kosmické lodi s potomky původních funkových lidí v čele se Starchildem bylo vždy vrcholem koncertů Parliament v době jejich největší slávy. Afronauti i publikum si pak společně na závěr zazpívali černošský spirituál *Swing Low Sweet Chariot,* samozřejmě s kontextuálně změněným významem, když už nepojednával o návratu do lůna matky Afriky, nýbrž do lůna věčného funku.

Témata Clintonovského mýtu vycházejí ze science fiction, které je důležitou součástí populární kultury. Klíčové album Parliament *Mothership Connection* vyšlo jen rok před *Hvězdnými válkami*, tedy filmem, od kterého se odvozuje pronikání ikonologie vědecké fantastiky do obecného povědomí a který výborně zapadá do „kosmické horečky" té doby. Na začátku 90. let si kulturní teoretici jako Mark Sinker (článek *Black Science Fiction*) a Greg Tate (*Yo Hermeneutics*) povšimli, že existuje jen málo afro-amerických spisovatelů, kteří by se zabývali vědeckou fantastikou. (Jmenují shodně pouhá dvě jména významných afro-amerických spisovatelů sci-fi, a to Samuel Delany a Octavia Butler.) Mark Dery ve svém článku *Black To The Future,* který vyšel v časopise Wire, popisuje důvody, proč je tomu tak, následovně: *„Afroameričané (...) přijali noční můry science fiction, ve kterých neviditelné, ale o nic méně důležité síly netolerance znechucují jejich život."* Jinými slovy: paranoia varovné spekulativní fikce se stala součástí života černošské komunity a vytvářet další fikce by už bylo zbytečné. *„Pro černochy už Apokalypsa nastala,"* dodává Dery. Prolínání reality a fantastických mýtů Afroameričanů sleduje Kodwo Eshun ve své knize *More Brilliant Than Thousand Suns.* Černé science fiction se u Eshuna mění v „sonic fiction", sumu estetického, technologického a historického vědění, kterou disponuje černošská komunita. Místo „kosmické diaspory" žijí potomci otroků v pozdním kapitalismu v „diaspoře digitální", která vznikla propojením tradiční černošské kultury s novými technologiemi.

Kodwo Eshun ve své knize brouzdá historií hudby a nachází ojedinělé černošské umělce, kteří dokázali s tradičními hudebními instrumenty zcela netradiční věci a stvořili tak dokonalého lidského hudebního mutanta. Ať už jsou to Miles Davis, Jimi Hendrix nebo Grandmaster Flash, pro Eshuna jsou tyto osobnosti důkazem černošské kreativity a schopnosti využívat stávající technologie k svému cíli vytvářet novou hudební a společenskou (samozřejmě antirasistickou) budoucnost. Speciální pozornost věnuje „novým mutantům" z okruhu raného detroitského techna, kde je mýtus technologické nadřazenosti velmi silný. Techno si nelze představit bez vývoje sekvencerů, které umožnily nové cesty práce s polyrytmií. Pionýři na tomto poli Kraftwerk, našli své žáky za oceánem, v ekonomickou krizí zasaženém Detroitu. Electro a techno umělci raných 80. let využívali nové syntezátory Roland 303 zcela jinak, než jejich výrobci zamýšleli. Oslavované motto „ulice si sama najde způsob, jak používat věci" (dnes prezentovaný jako kyberpunkové heslo) stojí na začátku mýtu o „sonických zbraních". V této souvislosti stojí za zmínku i fakt, že tento důležitý mýtus podstatně přiživil Alvin Toffler ve své slavné knize *Third Wave*, speciálně v kapitole *Techno rebels*. Jeden z průkopníků detroitské scény Juan Atkins se dokonce přiznal, že díky Tofflerově knize dostalo techno své jméno. Citáty jako *„techno (technologičtí) rebelové jsou … předvoj nového stupně civilizace, stejně jako kosmické cesty na Venuši nebo úžasné počítače…"* jsou součástí podvědomí o nadřazenosti technologicky vyspělé hudby nad kteroukoliv jinou. Myšlenky nové hudby postavené na rebelském používání technologií rozvíjí ve své loňské knize *Rhythm Science* jiný současný teoretik černošské hudby – Paul Miller alias konceptuální techno umělec DJ Spooky that Subliminal Kid.

Desky Sun Ra nebo George Clintona jsou dnes stejně důležitým zdrojem studia černošské kultury v Americe jako třeba Duboisovo klasické pojednání *The Souls of Black Folk* nebo Jamesova kniha o egyptském původu černochů. Mýty probleskující mezi notami dodávají jejich hudbě zajímavý rozměr, který by neměl být opomenut. Jestli je vesmír černý, pak Sun Ra a jeho následovníci jsou těmi pravými průvodci pro jeho objevování.

George Clinton

Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:23 Strænka 24

staubgold

[Hynek Dedecius]

Na tepně východoberlínské čtvrti Prenzlauer Berg Danziger Strasse se nalézá nevelký, ale hudebními fajnšmekry velice vyhledávaný obchod Dense. Hned vedle jeho vchodu je velké okno nabízející pohled do místnosti obložené krabicemi s nosiči plnými zajímavých zvuků. Uprostřed stojí dřevěný stůl, na kterém leží rozevřený laptop hypnotizovaný výraznými brýlemi seriózně vyhlížejícího muže, v jehož mozku se před lety zřejmě natrvalo zabydlelo slovo Staubgold.

…start…

Jeho jméno zní Markus Detmer. Je otcem a majitelem značky Staubgold, která si ve světě experimentální a „jiné" hudby v průběhu let díky neobvyklé otevřenosti a mnoha zásadním titulům vypracovala dosti nepřehlédnutelnou pozici. Markus ovšem za tímto stolem nesedává dlouho, poněvadž Staubgold se do Berlína z jeho domovského Kolína nad Rýnem přistěhoval teprve v létě 2003. Tam se Detmer v polovině 90. let díky okruhu lidí kolem A-Musik (www.a-musik.com) definitivně přilepil k experimentální hudbě a po nezávislém vydávání nahrávek na kazetách a organizování koncertů pro místní kapely se roku 1995 s kamarádem Timo Reuberem pustil do vlastní produkce pod názvem Klangwart (dosud jim vyšla dvě vinylová alba a připravují novinku). V roce 1998 pak zakládá label Staubgold, jehož katalog dnes čítá více než 50 položek, mezi nimiž figurují jména jako Keith Rowe, Oren Ambarchi, Rafael Toral, Joseph Suchy a mj. také tři spolupráce s rakouským festivalem Ars Electronica (To Rococo Rot, Vladislav Delay, Rupert Huber atd.).

…jak…

Naprostá většina nahrávek vychází zároveň na cd i na vinylu, čímž Markus plně uspokojuje potřeby hudebních specialistů a skalních fanoušků, kteří před zářícími disky dávají přednost černé klasice: *„Právě tito lidé se o své hudební objevy největší měrou dělí s ostatními, takže vinyly jsou podle mne důležitým propagačním nástrojem. Z čistě ekonomického hlediska se ale jejich vydávání nijak zvlášť nevyplatí. Obvykle se prodá dva až třikrát více cd."* Label ovšem přirozeně nemůže fungovat jen díky „šuškandě" a Markus se proto osobně věnuje i celosvětové propagaci v tištěných médiích a rádiích. Mimoto samozřejmě pravidelně rozesílá informační newsletter a aktualizuje webovou stránku (www.staubgold.com), jejíž úlohu jakožto informačního média považuje za zásadní. Již sedmým rokem tedy aplikuje filosofii „udělej si sám", která s sebou samozřejmě nese četné výhody, leč i úskalí. *„Hlavní devizou malého labelu je možnost umělcům dopřát absolutní tvůrčí svobodu. Komunikace mezi umělcem a labelem probíhá na mnohem osobnější a přímější bázi a veškerá rozhodnutí jsou přijímána podstatně rychleji než u větších firem."*

Hudebníci vydávající na značce Staubgold spolurozhodují o podobě obalu a dostávají i příležitost ovlivnit způsob propagace jejich tvorby. Jako každá stáj orientovaná na okrajovou hudbu však i Staubgold bojuje s otázkou financí: *„Na všechno je bohužel jen velmi omezený rozpočet, což někdy vede k opravdu zdrcujícím situacím. Mám třeba naprosto úžasnou desku se skvělým obalem, ale „nikdo" o ní neví*

Minit

a já nejsem schopný dosáhnout toho, aby se o ní dozvědělo více lidí než jen ti obvyklí zasvěcení, poněvadž na to prostě a jednoduše nemám prostředky." Peníze jsou ale hlavním strašákem všech malých německých nezávislých labelů, pokud se tedy nerozhodnou vykročit poněkud „popovější" cestou, kterou se vybraly například značky Morr Music či Monika. Z problematické přítomnosti nicméně Detmer překvapivě neviní všudypřítomné vypalování a file-sharing: *„Kopírování se nás až tolik netýká. Podle mě v konečném důsledku pomáhá propagovat label i umělce. Hudební průmysl dnes zažívá těžké chvíle, nicméně já jsem naprosto přesvědčen o hudebních kvalitách naší produkce. Umělci do své hudby vkládají obrovské úsilí a já se zase snažím vynaložit maximum energie na to, abych jí co možná nejvíc prodal."*

…co…

Veškerá snaha charakterizovat produkci labelu Staubgold tvrdě naráží na skutečnost, že tato značka vlastně žádný pro ni charakteristický zvuk nebuduje. Na rozdíl od úzce profilovaných vydavatelství typu Chicks On speed, Raster Noton, či, opět, Morr Music, které v podstatě reprezentují a jen v limitovaném rozsahu rozvíjejí určitý

Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:23 Strænka 25

specifický zvuk, se Markus při výběru umělců nijak neomezuje. Staubgold se sice zpočátku soustředil na pole experimentální elektronické hudby, časem ovšem svá dvířka otevřel dokořán a dnes v podstatě poskytuje prostor všem zajímavým směrům „jiné“ hudby, bez ohledu na metody jejího vzniku a využívané nástroje. „*Nechci, aby lidé Staubgold vnímali jako elektronický nebo experimentální nebo kytarový nebo kdovíjaký label. Snažím se prostě do světa vpouštět dobrou hudbu. Zajímají mě umělci, kteří si jdou svou vlastní cestou a prostřednictvím produkce labelu se pokouším ukázat, jak je dnešní hudební svět bohatý a rozmanitý. Za jakýsi pomyslný společný rys desek v našem katalogu považuji vášeň a obětavost, kterou do té hudby umělci vložili a která z ní stále dýchá.*“ Detmer se také netají tím, že v této souvislosti hraje důležitou roli i vzájemné porozumění mezi umělci a vydavatelem – musí si jaksi padnout do oka.

…kdo…

Ze zemí bývalého východního bloku mu i přes velký zájem o odvážné zvuky z našich končin prozatím do oka padl jen Polák Paul Wirkus (jehož deska *Inteletto d´Amore* vyšla na sublabelu Quecksilber, viz níže). Mnohem výraznějším zastoupením se navzdory geografické propasti může chlubit země protinožců, jejíž reprezentanti do katalogu značky vnesli řekněme poněkud kytarovější a v některých případech (Sun, Rand and Holland) až přímo folkově písničkářský element. Na vině je zkušený kytarový průzkumník a improvizátor Oren Ambarchi, který Markusovi postupně představil další umělce z nezávislého australského podhoubí (Scott Horscroft, Martin Ng, Minit, Brett Thompson atd.). I přes relativní světovost značky ale jejími nejúspěšnějšími katalogovými položkami zůstávají výtvory domácích hudebníků – konkrétně To Rococo Rot, Ekkehard Ehlers a Faust. Spolupráci s posledně jmenovaným gigantem německé nezávislé hudební tvorby (nejčastěji přelepovaným štítkem krautrock) považuje Markus za svůj asi vůbec nejvýznamnější počin. Album *Patchwork 1971–2002* (Staubgold 37), které nabídlo dříve nevydaný materiál pocházející z celého funkčního období kapely, bylo nejen velmi vítaným návratem legendy, k jejímuž odkazu se hlásí četné mladší projekty, ale také impulsem k nové tvůrčí aktivitě jejích členů: klávesista Hans Joachim Irmler tu vydal své sólové album *Lifelike* (Staubgold 44) a posléze se objevila i odvážná temnohip-hopová kolaborace Faust vs. Dälek *Derbe Respect, Alder* (Staubgold 50). Zcela nedávno se pak labelu podařil další významný kousek. Paralelně s vydáním nové knihy *Haunted Weather* předního světového hudebního teoretika Davida Toopa (jenž mj. přispívá i do časopisu The Wire a se svou nevšední kombinací zvuků a mluveného slova se v minulosti představil i u nás) Staubgold vydal stejnojmennou dvoudiskovou kompilaci, kterou sestavil sám Toop a která nabízí příspěvky od zásadních hudebních hybatelů posledních let (Autechre, Pan Sonic, Otomo Yoshihide, Christian Marclay atd.).

Staubgold Sound System

…také…

V téže místnosti a tomtéž mozku však dlí i Quecksilber, mladší bráška Staubgoldu. Produkce tohoto bratr/sesterského labelu vychází pouze na cd, jejichž obaly se drží stanovené formy (stojí za nimi grafička Kerstin, která je též autorkou grafického ztvárnění kompilace přiložené k tomuto číslu HV), a soustředí se na mapování současných tendencí v experimentální a minimalistické hudbě. U této odnože (www.quecksilber-music.com) se tedy objevují relativně odvážnější a veskrze k digitálnu nakloněné počiny (např. AGF, Michael J. Schumacher). Ale zdá se, že již je načase danou místnost opustit a zajít se odreagovat někam do klubu, jenže před slovem Staubgold nebudeme v bezpečí ani tam. Markus Detmer totiž společně s majitelem obchodu Dense Timem Tetznerem také tvoří djské duo Staubgold Sound System, které vedle pravidelné noci v berlínském baru NBI cestuje po nejrůznějších festivalech (Barcelona, Sydney, Benicassim…) a klubech. Za pomoci tří gramofonů, dvou laptopů a cd přehrávače publiku servíruje inspirativní zvukové toulky bez žánrového omezení, mnohem spíše k poslechu a poučení než k tanci. Koneckonců totéž se dá říci i o kompilaci doprovázející toto číslo HV a celém katalogu značek Staubgold a Quecksilber, který je u nás k dispozici skrze distribuci/internetový obchod Starcastic (www.starcastic.cz).

Faust

Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:23 Strænka 26

Reakce na knihu Europäische Meridiane

V HIS Voice 6/2004 jste si mohli přečíst recenzi na rakouskou knihu *Europäische Meridiane, Reportagen aus Ländern im Umbruch*, která se zabývá současnou hudbou střední a východní Evropy. Pasáže týkající se České republiky vyvolaly reakce, jimž zde dáváme prostor. Citáty v textu Marka Kopelenta jsou jeho vlastní překlady a neshodují se tedy doslovně s překlady publikovanými v Opus Musicum.

Poštou mi přišla zásilka s dvěma brožurami od rakouských autorů Susanny Niedermayr (1972) a Christiana Scheiba (1961), obsahující „reportáže ze zemí na přelomu" pod titulem **im osten** – „nová hudební území v Evropě (1.)" a **europäische meridiane** – „nová hudební území"(2.). Vydalo nakladatelství Pfau v Saarbrückenu ve spolupráci s line_in:line_out a rakouským rozhlasem ORF Ö1. Reportáže se týkají zemí v okolí Rakouska a některých dalších: Česka, Slovenska, Slovinska, býv. Jugoslávie, Maďarska, Polska, Rumunska, Bulharska, pobaltských republik. Udiven, proč zrovna já jsem knížky obdržel, jal jsem se listovat jednou z nich: *Europäische Meridiane, Reportagen aus Ländern im Umbruch.* V předmluvě se uvádí, že knížka se pokouší řadou momentek o pohled do *aktuálního hudebního dění* uvedených zemí, bez nároku na úplnost, přičemž přístupem přesahujícím hranice žánrů a scén budiž zdůrazněno, že právě v zemích údajného Východu se rýsují zajímavá (žánrová) spojení… Následují kapitoly věnované jednotlivým zemím (Litvě, Rumunsku, Srbsku, Estonsku, Lotyšsku, Česku).

Kapitola o Česku začíná setkáním dvou gigantů, orchestru Agon a kapely The Plastic People of the Universe v Arše, kteří *„propůjčují žánru „klasický rock" specificky českou dimensi. Rocková hudba sehrála totiž jakožto milník v hudební historii Česka zcela prominentní roli. Ještě dnes se mnoho hudebníků cítí vkořeněno do rockové hudby a Avant Rock je nadále dost frekventovaným žánrem…"*

Pro nedostatek místa pokračuji v letmých poznámkách. Představují se důležité postavy kolem Agonu, Bierhanzl („nacházíme se v období, kdy nevěříme tak úplně na koncept avantgardy"), Kofroň („Moderní hudba je mrtva"), Nejtek, zmínka je o M. Smolkovi. Předmětem zájmu je i Brno: Skleněná louka (Zd. Plachý, D. Šubík), ale i JAMU (prof. I. Medek, prof. A. Piňos).

A tu se mi osvětlilo, proč mi brožury poslali: dostal jsem se totiž do ohniska zájmu autorů. V říjnu m. r. jsem tedy připravil reakci na uvedenou publikaci pro HIS VOICE, avšak posléze jsem ji nezveřejnil. Nyní, když na ni vyšla recenze a úryvky z kapitoly o Česku v OPUS MUSICUM 5/2004 a v nich je věnována nečekaná pozornost mé osobě, jsem se rozhodl po některých úpravách původní reakci otisknout, a to nikoli v Opus Musicum, nýbrž zde, v HIS Voice.

V konfrontaci s mým vrstevníkem prof. A. Piňosem T. Havelková popisuje *„poněkud choulostivou situaci: Neznám situaci v Brně tak dobře, ale co vím, je klima ve skladatelské třídě A. Piňose…mnohem otevřenější. Ale tady v Praze mám opravdu pocit, že Kopelent jako skladatel a učitel zcela věží v myšlení vrcholné moderny (in Ideen des ´Hochmodernismus´) a Avantgardě 60. let a já dobře rozumím protireakcím.* (Vzhledem k tomu, že pí T. H.na AMU neučí, je zajímavé, od koho asi čerpá potřebné informace. MK) *Na druhé straně to vypadá jako nevyváženost, že před rokem ´89 byl sotva hrán a poté opět se projevuje jako protipól…ale tehdy byl důležitý už pro postminimalistickou generaci (Smolka např.). Domnívám se, že tato protireakce je škoda, neboť vidím, že napsal také velmi dobré skladby".* Dále se píše o 4. smyčcovém kvartetu (proč zrovna?) a pokračuje opět T. Havelková: *„Problém s M. Kopelentem vidím v tom, že patří opravdu ke škole NH z 60. let a je samozřejmě uznáván jako kvalitní skladatel mnoha, i mladšími skladateli, avšak na druhé straně reprezentuje estetické názory, které nejsou nyní pro mnoho mladých skladatelů už únosné. A protože je velmi silnou osobností a velmi radikálně vystupuje, vznikají tyto protireakce, jimiž se lidé chtějí osvobodit a kde mladá generace cítí, že musí polemizovat."*

Chci nyní reagovat jednak jako skladatel na mé údajné kontroverzní postavení v hudební společnosti, jednak jako skladatel-učitel na mé údajné pedagogické působení.

Překvapuje mě, jak povrchní jsou u nás znalosti hudby minulých desetiletí (60.–80.léta) u mnoha mladých publicistů, muzikologů, lidí z institucí i z hudebních učilišť, jak nepřesně se hauzíruje s historickými pojmy, jak se i zkreslují fakta atd. Lenost a nechuť jít do pramenů, za svědectvím o oněch letech vytváří falešné představy a v některých případech i mýty, pozitivní či negativní. Proto se chci proti tomuto povrchnímu haraburdí alespoň v osobní věci ohradit.

Paní T. Havelková nezná mou tvorbu. Jako graduovaná muzikoložka by musela umět hodnotit mé postavení v rámci avantgardy 60. let, proměny mého myšlení v 70. a pak i v 80. letech a tento vývoj reflektovat a ne ho zcela opomíjet. Jenže to se dá pouze na základě poznání. Paní Havelková pokračuje o mé osobě v mýtech, které záměrně vytvářela komunistická ideologická propaganda a zapomíná, že nálepkami „avantgardista 60. let" nebo „Hochmodernismus" přispívá v našich poměrech k tomu, že od mé tvorby utíkají interpreti i instituce (např. Český rozhlas Vltava!) v domnění, že publikum mě nebude chtít poslouchat. Ale já mám naprosto odlišné zkušenosti, přitom však je téměř nemožné s podobnými předsudky bojovat. A vůbec: proč má být mým prokletím, že jsem vyšel z avantgardy 60. let a lidé jako pí Havelková s tím mají problém? V jakém prostředí to žijeme? Pikantní je i to, že pánové Kofroň a Bierhanzl z gigantu Agon mě z CD, věnovaného avantgardě 60. let, zcela vypudili. Asi jsem jim byl málo avantgardní, byť právě to bylo asi něco, co mi už v 60. letech otevíralo cestu do mezinárodního hudebního světa. Jsme ovšem v Česku a tam vždy platívalo: co je doma, není to pravé. Anebo zapůsobil radikalismus, který vyčerpáním končí pak v konstatování, že „moderní hudba je mrtva".

Připadá mi, že stoupenci názorů T. Havelkové si nějak nejsou sami sebou jisti a potřebují si najít „avantgardistu", aby si reakcí na něj nacházeli vlastní identitu. Z brožury je patrné, že jejich cestou (a autorů brožury) spějeme k náhradě profesně (akademicky – jak se praví) tvořeného umění k amatérství nejrůznější provenience, o dalším kulturním vývoji společnosti ani nechci spekulovat. Pasáž dr. M. Pudláka o akademické hudbě, za kterou byl údajně označován postmodernismus 60.–80. let na Západě, mě irituje, neboť akademismus znamenal řemeslně zvládnuté dílo bez invence a originality. Přinesl jsem prý před desetiletím k nám styl, který na Západě platil za akademický a dnešní mladé generaci se jeví prý jako staromódní. Nevím, problematické je jestli zrovna mé dílo reprezentuje to, co má dr. Pudlák na mysli. Zvláštní totiž je, že jsem v žádné kritice na své dílo toto označení nenašel. Vůbec by se mělo opatrně manipulovat s tvrzením o mladé generaci: alespoň v zahraničí je ještě dost mladých, kteří na ten „akademický" styl navazují. Jako pedagog se cítím pí T. Havelkovou dotčen a považuji za jasnou pomluvu, že bych ovlivňoval nebo nutil své studenty, aby se s mým stylem identifikovali. Ano, já předkládám jako výchozí bod k tvorbě vědomí jistého spodního prahu modernosti (byť jej nelze definovat), ale jinak nikoho neznásilňuji, i když se třeba s celou řadou skladeb mých studentů stylově ani neztotožňuji. Na celé věci je totiž navíc i to scestné, že se názory T. H. šíří do zahraničí a budou chápány jako odborný pramen.

Je nejvyšší čas, aby se někdo erudovaný, s dobrou vůlí a otevřenou myslí i srdcem začal českou Novou hudbou 2. pol. 20. systematicky a do hloubky zabývat. Jinak tu rovnou cestu, kterou jsme ušli, zaroste plevel polopravd a osobních averzí

Marek Kopelent

Na úvod malou poznámku k charakteru inkriminované publikace Susanny Niedermayr a Christiana Scheiba: jde o sbírku textů reportážního typu, jejichž autoři vybrané země navštívili vždy jen na několik dní a obraz o jejich aktuálním hudebním dění si vytvořili především na základě rozhovorů s vytypovanými „informátory", většinou osobnostmi hudebního života a hudebními publicisty. Výsledkem je soubor letmých pohledů na značně nesourodé národní hudební scény, který neaspiruje na přílišnou hloubku ani šířku a je nutně subjektivní. Autoři jej navíc podle všeho spíchli značně horkou jehlou, o čemž svědčí i fakt, že čeští „informátoři" nedostali příležitost své výroky autorizovat. Pokud mohu soudit z vlastní zkušenosti, došlo tak k mnoha zkomolením a významovým posunům. Význam a dopad této publikace tak rozhodně nemá smysl přeceňovat – zahraniční i domácí publikum z ní získává především informaci o tom, jak se česká hudební scéna může jevit hudebním publicistům při pohledu zvenčí. Představa, že jakékoli v knize citované názory, včetně těch mých, budou chápány jako „odborný pramen" jistě neodpovídá realitě. Věřím, že zahraniční čtenáři dokáží mezi reportážní žurnalistikou a odbornou publikací dobře rozlišovat.

Teď už ale k meritu věci. Profesor Kopelent identifikuje v mých výrocích dva sporné body: jednak mé hodnocení jeho „údajně kontroverzního" postavení v české hudební společnosti, jednak můj názor na jeho pedagogické působení.

Co se týče druhého bodu, jde opravdu o politováníhodné nedorozumění a zkomolení toho, co jsem se Christianu Scheibovi snažila sdělit. Na otázku po situaci na českých vysokých hudebních školách jsem odpověděla, že se mi brněnská JAMU stále jeví liberálnější a otevřenější než pražská HAMU. V žádném případě jsem však nesrovnávala pedagogické působení Aloise Piňose a Marka Kopelenta, ani jsem se nevyjadřovala ke způsobu, jakým profesor Kopelent vede své žáky – tyto záležitosti mi opravdu nepřísluší posuzovat. Pokud na základě mých výroků vznikl dojem, že profesor Kopelent ovlivňuje nebo nutí své studenty, aby se identifikovali s jeho stylem, chápu, že se cítí dotčen a za toto nedorozumění se omlouvám. Vzniklo podle všeho nešťastným spojením mé odpovědi na tuto první otázku a na bezprostředně následující dotaz po důvodech, proč Marek Kopelent, který na pražské HAMU také působí, nepožívá v českém hudebním životě významnějšího postavení.

Tím se dostáváme k druhému kontroverznímu bodu, a to sice k páně Kopelentově „modernosti". Velmi mě překvapuje, že profesor Kopelent vnímá označení „avantgardista", „Hochmodernismus" nebo „akademická scéna" jako nadávku. Jedná se o v muzikologické literatuře zcela standardní pojmy označující určitý proud v západoevropské hudbě 2. poloviny 20. století, který je obecně vysoce hodnocen a v době před „postmoderním" rozostřením pojmů a žánrových hranic byl dokonce vnímán jako proud „hlavní". Pokud komunistická ideologie tyto pojmy používala pejorativně, neznamená to podle mne, že bychom se jich v současnosti měli vystříhat, spíše bychom se měli snažit o jejich významové narovnání. Dosud jsem se domnívala, že je to i jeden z cílů profesora Kopelenta. Že se mladá generace vymezuje vůči generacím předcházejícím, považuji za zcela přirozené, ostatně se tak děje i na „Západě", kde modernisty nikdo neperzekvoval.

Na závěr mi nezbývá než zalitovat, že mne Marek Kopelent na základě tohoto incidentu podle všeho zařadil na seznam svých odpůrců. Ó, jak hluboce se mýlí!

Tereza Havelková

Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:23 Strænka 27

MUSICA NOVA 2004

[Lenka Dohnalová, Matěj Kratochvíl]

Na konci loňského roku se uskutečnil další, již třináctý ročník soutěže elektronické a elektroakustické hudby Musica Nova. Do soutěže bylo zasláno celkem 121 skladeb od autorů z 29 zemí. Soutěž probíhá ve dvou kategoriích: A, čistě elektronické skladby a B, skladby pro nástroje a elektroniku. Vítězem první kategorie se stal nizozemský skladatel Roderik de Man (nar. 1941) se skladbou *Music, when soft voices die…* , v kategorii druhé estonská skladatelka Malle Maltis (nar. 1977) s kompozicí *Res* pro klavír, bicí a zvukovou stopu.

Roderik de Man

V čem je podle vás slabina a v čem naopak síla elektronické hudby?
Podle mne jsou možnosti elektronické hudby téměř neomezené, ale zároveň má tato oblast své limity. Elektronika umožňuje skladatelům neuvěřitelně rozšiřovat horizonty, pokud ovšem najdou správnou rovnováhu mezi kvalitou a kvantitou hudebního materiálu. Dosti často se skladatelé elektronické hudby noří do zkoumání materiálu „příliš hluboko a příliš dlouho". Stručně řečeno: silou elektronické hudby jsou její možnosti, její slabinou je jejich nezvládnutí.

Vyučujete hudební teorii. Můžete formulovat, jaký je podle vás smysl hudební teorie, psychologie nebo sémiotiky?
Hudební teorie by měla skladatelům mimo jiné poskytnout nástroje nezbytné pro rozvíjení výrazu a pro řešení hudebních a technických problémů. Studium psychologie a sémiotiky může zase pomoci k pochopení záměrů hudebních děl a toho, jak tyto záměry zprostředkovat publiku.

Mnoho vašich skladeb je psáno pro bicí nástroje (které jste také studoval). Mnohé z nich jsou inspirovány vaší rodnou zemí, Indonézií. Je tato osobní zkušenost nenahraditelná?
Kulturní prostředí, v němž skladatel vyrůstá, na něj rozhodně má vliv, ať už se jím inspiruje, nebo se proti němu bouří. Na druhou stranu psát pro nástroje, s nimiž se autor setkává poprvé, objevování jejich zvuků a možných kombinací, může být velice vzrušující a inspirativní.

Jaká je situace současné elektroakustické hudby ve vaší zemi?
V Nizozemí je situace soudobé hudby obecně i hudby elektroakustické nadmíru dobrá a podle některých názorů nejlepší na světě. Od šedesátýchlet se tu neustále objevují nové soubory i jednotlivci věnující se její interpretaci. Abych jmenoval jen několik: Radio Kamerorkest, Schoenberg Ensemble, ASKO Ensemble, De Volharding, Nieuw Ensemble. V elektronické hudbě to je Institute of Sonology, sídlící dříve v Utrechtu a nyní na konzervatoři v Haagu, který je světově známý. Díla mnoha světových skladatelů – Johna Cage, Karlheinze Stockhausena, Györgye Ligetiho, Oliviera Messiaena – byla hrána holandskými orchestry a soubory. Ačkoliv máme v současné době vládu, která vážně omezuje prostředky na umění, stále je naše situace ve srovnání s mnoha jinými zeměmi dobrá.

Malle Maltis

Patříte k mladé generaci skladatelů. Jaké zkušenosti pro vás zatím byly nejdůležitější?
Jsem takový typ skladatelky-pozorovatelky. Většinu toho, co vím, jsem se naučila poslechem a analyzováním hudby. Velice důležitý jako průvodce pro mě byl můj dlouholetý učitel, skladatel Toivo Tulev. Důležitou zkušeností bylo také studium na Hoogeschool voor de Kunsten v Holandském Utrechtu u Henka Alkema a samozřejmě šest měsíců strávených v Holandsku s jeho hudebním životem.
Myslím, že hudba není jen zvuk hudebních nástrojů, hudba nás obklopuje všude a jen potřebuje být objevena. Zvuky přírody i hluky všedního dne mohou být velice hudební. Proto jsem začala tvořit elektronickou a elektroakustickou hudbu. Je to možnost, jak zvuky zachytit, upravit nebo kombinovat s akustickými nástroji.

Kdo je mezi současnými skladateli vaším oblíbencem?
Nevybírám si hudbu k poslechu podle jmen, ale podle hudby samé. Líbí se mi hudba od mnoha různých tvůrců, ale mám oblíbence, od nichž mám ráda téměř vše: K. Saariaho, G. Grisay, G. Crumb, H. Tulve, G. Scelsi.

Jak je na tom současná hudba v Estonsku?
Estonsko je malá země, ale na počet obyvatel máme poměrně hodně skladatelů. Na Hudební akademii v Talinu je v oborech skladba a elektronická hudba asi třicet studentů a osm profesorů. Současná hudba má tři hlavní události: Estonské hudební dny, které se konají každý rok v dubnu, jsou pořádány Svazem skladatelů. Během týdne se před poměrně velkým publikem uskuteční mnoho premiér děl estonských skladatelů. Je to každoroční výzva skladatelům k tvorbě nových skladeb. Každý rok je v Estonském hudebním informačním centru (EMIC) registrováno 100–200 nových skladeb.
Existuje také festival věnovaný studentům skladby na Akademii. Jmenuje se Podzimní festival a jsou na něm vedle sebe prováděny skladby studentů i známých skladatelů.
V posledních letech byl festival pořádán ve spolupráci s hudebními akademiemi z Amsterdamu, Moskvy nebo Lyonu.
Každé dva roky se v Talinu koná festival NYYD. Je to mezinárodní festival soudobé hudby, kde má své místo i hudba estonská.

Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:23 Strænka 28

Vzpomínky na hudební budoucnost

Karel Veselý

David Toop: Haunted Weather: Music, silence and memory. Serpent's Egg 2004, Londýn

Anglický hudební publicista David Toop popisuje svoji novou knihu *Haunted Weather* jako hudební cestopis. Ne nutně po místech a zemích, ale spíše po myšlenkách a zvucích současných hudebních experimentátorů. Cesty od Tokia přes Los Angeles až do Afriky slouží Toopovi, aby objevoval vnitřní mapy hudebních blouznivců, kteří nahrávají ticho, generují šumy nebo sestavují přehrávače, které záměrně chybně přehrávají kompaktní disk. V Toopově podání to ale nejsou malé privátní šílenosti, nýbrž součást mohutného proudu, který, jak autor knihy slibuje, navždy změní hudbu i způsob jakým ji vnímáme. „Jsme v roce nula," připouští Toop v předmluvě a společně s ním se nám tají dech nad očekáváním věcí příštích.

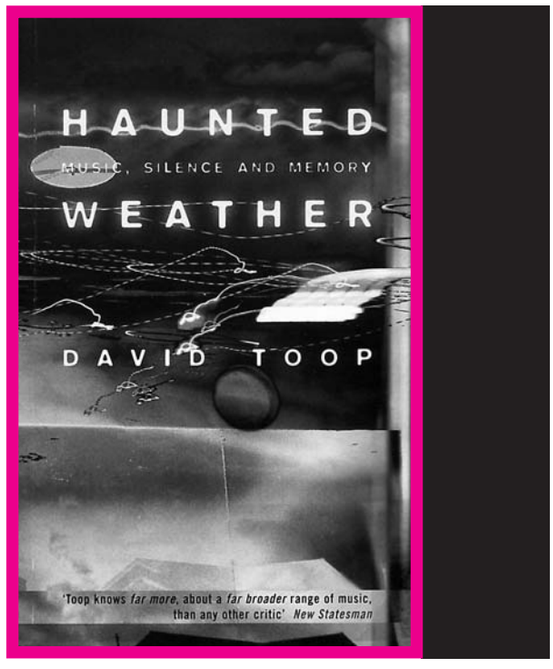
Haunted Weather je Toopovou čtvrtou velkou knihou. V jeho biografii najdeme tak disparátní témata jako tři edice dějin hip hopu (*Rap Attack*), meditace nad ambientem (*Ocean Of Sound*) a hudbou tak zvaně exotickou v postkoloniální době (*Exotica*). Kromě toho publikoval snad ve všech důležitých hudebních periodikách (The Wire, Urb nebo Pop), přednášel na univerzitách a je také aktivním hudebníkem, který má na kontě osm sólových desek, nespočet studiových i koncertních kolaborací a instalací. Ostatně sami jsme se o jeho všestrannosti mohli přesvědčit v rámci jeho návštěvy Prahy před dvěma lety. Toop má ve světě renomé jednoho z nejvýznamnějších současných hudebních teoretiků, neohlíží se ale jen za minulostí, ale je schopen ponořit se i do nejsoučasnějších trendů. Kniha *Haunted Weather*, která vyšla v loňském roce, má být sondou do současnosti hudby. Ne té populární z médií a žebříčků, ani té, která opakuje staré postupy, ale té, která v těchto okamžicích formuje tvář hudební budoucnosti. Fascinující svět hudby na okraji otevírá Toop s pomocí pojmů jako ticho, paměť nebo dichotomie stroje a těla.

Pokud od *Haunted Weather* čekáte přehlednou příručku či dokonce mapu současné experimentální hudby, pak budete zklamáni. Volná struktura knihy dovoluje Toopovi snášet myšlenky podle vzoru cestovního deníku – prostě jen jednu za druhou. Tok volných asociací nebo přímo deníkových záznamů z různých míst, která navštívil, úzce souvisí s tím, že Toop se vyhýbá vší kategorizaci. Sice tím mírně ztěžuje čtenářovu orientaci v proudu textu, zároveň ho ale podněcuje k tomu, aby vnímal hudbu jinak než přes škatulky nebo historické posloupnosti. Hudba, kterou Toop pro čtenáře objevuje, žije mimo hudební průmysl, mimo média, na sotva viditelných okrajích a zcela se vymyká běžným pravidlům. Čtenář neznalý současných experimentálních výbojů může jen tiše žasnout nad tím, co všechno může být považováno za hudbu. Není zase tak důležité, že jmenuje toho či onoho interpreta nebo skladatele, jeho cílem je spíše vtáhnout čtenáře do vřavy post-mileniální hudební avantgardy a dokázat, že fámy o tom, že v hudbě dnes už prakticky není možné vymyslet nic nového, jsou naprosto nesmyslné.

Bylo to ostatně jeho téma vždy, Toop byl jedním z prvních hudebních teoretiků, který zachytil mohutnou kulturní vlnu, kterou podnítil hip hop. Duch doby, který Toop objevuje, je prodchnut ideou neomezených možností. Současné technologické nástroje umožňují jakoukoliv myslitelnou operaci s kterýmkoliv zvukem. Zcela zásadní revoluce ale přesto nenastala, paradoxně jsme se naopak dostali do stavu, kdy hudba na povrchu stagnuje. Nekonečno možností kudy se vypravit a neexistence hodnotového měřítka, s nímž by šlo zvolit tu nejvhodnější cestu, totiž zároveň všechny možnosti ruší. Pro Toopa je to součástí stavu informačního deliria, kde pro příliš mnoho šumů není slyšet vůbec nic. Sám se ocitl v psychickém stavu, v němž – jak píše – *„… touha poslouchat všechnu zajímavou hudbu nakonec dospěla do stavu, kdy jsem nechtěl slyšet už vůbec nic."* Symptomy všeobecného deliria diagnostikuje i v současné situaci, kdy nám digitální technologie umožňují archivovat jakýkoliv myslitelný zvuk. Všechno je to ale jen momentální situace první fáze tápání a nejistot, teprve čas ukáže nové možnosti, jak stávající technologie kreativně využít.

Toopův text má v sobě jemný nádech melancholie. Částečně je to součást jeho hry na cestovní deník, částečně se nad stránkami vznáší duch autorova otce, jehož po letech nalezený deník ho inspiroval k napsání této knihy. Vzdálená komunikace mezi mrtvým otcem a živým synem je pro Toopa analogickou k situaci dnešního hudebníka, který se snaží najít komunikační zdroje s posluchačem, nebo obecněji s kulturou a dějinami v době před ohlašovaným kolapsem centralizovaného mediálního a hudebního průmyslu (zmiňovaného „informačního delíria"). Melancholie pak možná pochází z uvědomění si faktu, že třeba už je opravdu konec, kdy už vše bylo řečeno a nám nezbývá než poslouchat ozvěny dávných konverzací. Kniha však naštěstí podává dostatek důkazů, že panika není na místě. Pod mediálním povrchem bublá neuvěřitelné množství fascinujících hudebních aktivit, které znovu a znovu rozechvívají ušní bubínky. Toopovo zamyšlení nad stavem hudby na začátku nového tisíciletí tak končí dvojím úspěchem – podnětným textem knihy i obhajobou vitality dnešní pre či snad post-apokalyptické kultury.

Na to, jak radikálními myšlenkami se Toop zabývá, je jazyk „Haunted Weather" překvapivě střídmý a nevzrušivý. Dnes již starší autor (Toopovi je 55 let) nemusí chrlit bombastické věty ani používat radikální syntaxi, aby upoutal pozornost. Jeho úvahy jsou vesměs velmi delikátní, čtenáře pomalu ovívají jako vánek a málokdy se dočkáme jednoznačné odpovědi nebo shrnutí. Čtenář dostává dostatek prostoru k vlastní abstrakci. Mistrovské jsou meditace nad tichem v kapitole „Moving Through Sound" nebo – jako kontrast – úvahy nad hlukovou hudbou v závěru. Za pozornost stojí i Toopovy znalosti kulturních kontextů, ve kterých experimentální hudba vzniká. Velkou část úvah v první polovině knihy tvoří například poznámky o japonské kultuře, kterou má dokonale nastudovanou. Aby nezůstalo jen u slov, 2CD přiložené ke knize (ovšem jen k hardbacku, navíc je k sehnání i samostatně) představuje některé projekty, o kterých se dočteme uvnitř. Je dobře, že Toop volil při sestavování CD podobný postup jako v knize, známější projekty současné experimentální scény, jakási pop-avantgarda typu Fennesz, Oval, Autechre, Pan Sonic, tedy jména, která budou čtenářům patrně známá, doplňují exkluzivnější projekty z *okraje* okrajové hudby například Cusack nebo Yuko Nexus6. Poslech CD je pak jakýmsi alternativním čtením *Haunted Weather*, které však má stejný výsledek jako to první – je plný naděje, že co se týče hudby, můžeme budoucnost očekávat s optimismem.



Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:23 Strænka 29

Atipico Trio: Allegro Con Brio
Leo Records.

Saxofonista a klarinetista Carlo Actis Dato (1952) patří k průkopníkům italského nového jazzu. V průběhu své kariéry se podílel na více než sedmdesáti nahrávkách. Mezi jeho nesčetnými aktivitami má (jak napovídá již sám název) Atipico Trio zvláštní postavení. Světová kritika tento soubor označila adjektivy jako „satirické", „vážné", „nedefinovatelné", „ironické", „puntičkářské" či „vášnivé". Nejdůležitějším momentem je tu však nesmírná hravost, hudební i nehudební humor a vzájemné lidské i muzikantské souznění všech tří zúčastněných. Atipico Trio rozhodně netrpí nadprodukcí – první album *Where the Reeds Dare* jim vyšlo v roce 1990, *Gone with the Winds* o šest let později a zatím poslední *Allegro Con Brio* loni. Každý jejich nový počin je tak skutečnou událostí.
Dato není v souboru žádným šéfem, dává dostatečný prostor i svým mladším spoluhráčům – altsaxofonistovi a klarinetistovi Piero Ponzovi a saxofonistovi Beppe Di Filippovi. Každý má možnost se zde plně vyřádit a zároveň vyjádřit svůj smysl pro melodické cítění. Celkem devatenáct kousků na *Allegro Con Brio* představuje kolekci pestrobarevných skladeb a skladbiček, v nichž se mísí freejazzové nálady s rozvernými motivy i vážnohudebními postupy. Nechybí zde ani orientální prvky, jak se můžeme přesvědčit v Datových kompozicích *Kathmandú* a *Bagdad Party*. Ponzova perlička *Circus Coming* zase zcela odpovídá svému názvu, Di Filippo vytvořil ve *Fenicotterology* něco jako pseudokantátu, a smysl pro dramatickou melancholii i využití folklórních postupů prozrazuje Datova rozsáhlejší věc *Ile de Goreé*. Zvláštní pozornost si zaslouží zejména zpívané či recitované skladby, které díky zvláštní intonaci a evidentně parodickým dialogům či výkřikům pobaví i italštiny neznalého posluchače. To platí například o částečně anglicky deklamované Ponzově „instruktáži o možnostech hry na saxofon" *Wind Splitter* a především o Datově majstrštyku *Wolf Symphony N.37*, kde se toho na ploše necelých pěti minut odehraje tolik, že by to pro jiné umělce vystačilo na celé album.
Petr Slabý

Frances-Marie Uitti / Paul Griffiths: There Is Still Time
ECM New Series / 2HP.

Vydavatelství ECM dává prostor veličinám jasných kvalit z oblasti moderního jazzu a soudobé hudby, kromě toho však často podporuje nebo přímo iniciuje i nečekaná umělecká spojení. V tomto případě se jedná o spolupráci dvou zajímavých osobností – hudebního literáta a svérázné sólové violoncellistky. Literátem je Angličan Paul Griffiths (1947), známý v kruzích soudobé hudby jako kritik a muzikolog. Již v roce 1978 poprvé vyšla jeho kniha *A Concise History of Modern Music*, která rekapituluje hlavní tendence ve vývoji hudby 20. století od Debussyho po Bouleze. Kniha byla přeložena do všech světových jazyků, autor ji několikrát rozšířil a v r. 1995 vydal pokračování nazvané *Modern Music and After*. Další své studie věnoval např. dílu Messiaena, Cage, Bouleze, Ligetiho, Maxwella Daviese. Kromě toho si vydobyl pozici jednoho z nejrespektovanějších kritiků v oboru soudobé hudby jakožto pravidelný přispěvatel londýnského deníku *The Times* a později amerického *The New Yorker*. Málo kdo však ví, že Paul Griffiths je také autor literárních děl, operních libret, překladů a básní. Americká violoncellistka Frances-Marie Uitti patří k těm specializovaným interpretům, kteří zasvětili svůj život soudobé hudbě. Spolupracovala s Cagem, Scelsim, Andriessenem, Xenakisem, Kurtágem, Ferneygoughem a dalšími skladateli, kteří psali své violoncellové skladby přímo pro ni. Experimentovala s nekonvenčními technikami hry na violoncello a vyvinula techniku hry dvěma smyčci drženými v jedné ruce, která umožňuje hrát až čtyřhlasé akordy (ve svých skladbách tuto techniku využil např. György Kurtág). Na svých koncertech zařazuje i své vlastní skladby a improvizace, ve kterých nejlépe zužitkuje celou šíři svých objevů v oblasti zvukových možností violoncella. Na CD *There Is Still Time* se Paul Griffiths prezentuje jakožto recitátor svých vlastních básní, ke kterým vytváří hudební dialog Frances-Marie Uitti. Griffithsova poezie sugestivně přednášená autorem má sama o sobě hudební kvalitu. Jednotlivé básně jsou pospojovány dlouhými violoncellovými improvizacemi, ve kterých Uitti rozeznívá svůj nástroj ve vhodně tvořeném akustickém prostoru, a dosahuje tak působivých meditativních i extatických poloh. Hudební „fajnšmekr", který má rád spojení témbrových kouzel a hudebních „impresí" s poezií, tento exkluzivní artefakt jistě ocení.
Miroslav Pudlák

Libor Krejcar: Lesní hřbitovy
Guerilla Records.

Po debutovém albu Petra Nikla (viz recenze v minulém čísle HV) další kolekce písní, za níž stojí výtvarník. Zatímco Nikl na svém CD představuje zvukovou podobu své typické poetiky, autor stylově precizních a vybroušených soch a objektů, Libor Krejcar, písňovou tvorbou dobývá protější břeh své výtvarné čistoty. Na základech hluku, chaosu, strojových rytmů, exprese a lo-fi nečistoty vystavěl kolekci, umně propojující neokázalou (leč nemalou) invenci s kupředu se ženoucí, možná až primitivistickou upřímností. Jsou-li Krejcarova výtvarná díla oslavou tvarově čistých konstrukčních řešení – ať již přírodních či lidských – bez rušivých neladů a cizorodostí, jeho hudbě naopak nejlépe konvenuje nálepka art brut. A možná i informel. Sám Krejcar ji z pozice ne-hudebníka a ne-básníka (o čemž by se dalo s úspěchem pochybovat) považuje za něco jako zvukové deníky.
Lesní hřbitovy jsou již třetí Krejcarovou nahrávkou. Na pásku *Zpětný vazby* z roku 1982 Krejcar především pokouší hlukové možnosti elektrické kytary; o deset let mladší kazeta *Last Day* je již předzvěstí současného zvuku a stejně jako na novince se na ní spolupodílí doprovodné těleso The Tamers of Flowers, disponující dechy, klávesami, houslemi, hlasy (mj. básník J. E. Frič) atd. Hlavní slovo na *Lesních hřbitovech* však patří Krejcarovu hlasu, hluku jeho kytary, sampleru a četným uloveným zvukovým trofejím.
Prvním posluchačským dojmem je překvapení z hutnosti valící se zvukové masy. V mnoha stopách znějí šumy, zpětné vazby, dřevorubecké riffy, útržky hovorů, násilně usekané samply, směsice hlasů a monotónní vybuzené rytmy bicího automatu. V nejostřejších z desítky písní se zdá, jako bychom slyšeli deformovanou podobu industriálního metalu či hrubozrnné EBM – podobnost je ovšem vyvolána jen zvukovou intenzitou a repetitivností,

Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:23 Strænka 30

o stylové spřízněnosti nemůže být řeč. Naopak tu místy problesknou ozvěny Krejcarovi blízkého undergroundu (celé album je věnováno Magorovi k šedesátinám) – text a recitace v *Nebeské* a vnitřní piano v *Naději* evokují DG 307, *Kruhy* začínají vrzáním houslí. Kovový zvuk *Posledního dne* pro změnu velmi invenčně obohacuje foukací harmonika. Většina písní má pevnou páteř, která je obalována ruchy a zvukovými překvapeními, a která se směrem ke konci desky (s výjimkami) zjemňuje. Oblíbeným trikem je použití útržků mluveného slova (něco jako opileckých blábolů) a náhlého přerušení rytmu, po němž doznívá šum, hlasy a pískání vazeb.

Aranžérsky nejméně obvyklý je patrně *Anděl* s úvodním vzorkem hospodské odrhovačky, který vystřídá chytlavá smyčka deformovaného kostelního sboru. Jakoby odjinud vystřižený krátký text s doprovodem akustické kytary se objeví až těsně před koncem; samotný závěr pak patří koláži kázání (Tomáš Halík) se zvukem hromu.

Své texty Krejcar staví z vysoce subjektivních ozvěn romantizujících rekvizit („Jen mámení / na křídlech / noci // mým obličejem / prolétl noční / pták" – *Noční vidění*), vzdáleně surreálných bestiárií (siréna s rybí hlavou, stádo bílých okřídlených muflonů v *Nebeské*) a melancholických výletů na hranice osamělé všednosti a symbolů („Smutek okusuje duši / a krve nevidět / tupost se boří do srdce / a krve nevidět (…) jen nad mými ústy se objevil / nepatrný pramínek krve / jako bych byl mírně / nachlazen" – *Naděje*). Jejich účinek je neprvoplánový, o to však více svěží a – díky určité nejednotnosti – se spoustou faset.

Přestože Krejcar své texty pouze recituje, má jeho projev mnoho odstínů. Od telefonním efektem poznamenaného suchého odříkávání úvodního *Nočního vidění* přes posmutnělou *Naději* až po energickou *Samotu*, kde do ubíjejícího rytmu a freakoutové koláže nástrojů a kašlání téměř smrtelně chroptí mantrický refrén: „Oči plný jedu, v zádech finský nože…"

Jakoby z jiného světa je závěrečný čarovný závoj *Dobrou noc*, sestávající – kromě nezbytné porce ruchů – především z houslí, něžné smyčky hlasu a dřevěného zadrnčení. Jemným humorným kořením je celé album uzavírající anglický monolog o sladkých plodech těžké a poctivé farmářovy práce.

Přestože bychom pro Krejcarovo CD marně hledali zvukovou paralelu, jeho největší předností je neokázalá a ryzí hrdost. **Petr Ferenc**

Dälek: Absence
Ipecac.

Natáčí pro label Mike Pattona (ex-Faith No More), vydali společné desky s německým krautrockovými experimentátory Faust nebo breakcoreovým šílencem Kidem 606, koncertují s punkýši Melvin nebo techno DJ´em Spookym. Jejich předchozí dvě studiové desky – *Negro, Necro, Nekros* (1998) a *From Filthy Tongue of Gods and Griots* (2002) – jim zajistily status nejpodivnější hiphopové skupiny pod sluncem a jejich koncerty prosluly svou divokou show. Jmenují se Dälek a hip hop není v jejich případě možná nejpříhodnější škatulkou; jejich produkce je totiž ještě o třídu extrémnější než například ta od obdobných experimentátorů z tábora Anticon, a syrovostí a agresivitou si nic nezadají s metalovými kapelami.

Nejnovější albový počin dvojice Däleka a Oktopuse *Absence* vyšel v lednu tohoto roku a už stihl získat nadšené recenze v takových hudebních periodikách, jako jsou URB nebo Spin. V rozhovoru pro internetový časopis Pitchfork charakterizuje Dälek své nejnovější album *Absence* jako „drsné album pro drsné časy" a jenom zběžný poslech výsledku jim dává za pravdu. Ještě více metalových samplů, ještě více paranoidní atmosféry, ještě více agresivního útoku na vaše uši. Není to lehký poslech, monotónní brutální drone vás pohltí a nenechá ani na chvíli vydechnout. Úvod desky (*Distorted Prose*) obstará děsivý metalový riff, titulní skladba či *Koner* jsou výletem do světa apokalyptického ambientu ve stylu Pan Sonic, jediné spojení s reálným světem – byť značně vratké – zajišťují scratche turntablisty Stilla. Asi už jste pochopili, že *Absence* je prostě paranoia a destilované šílenství na několik způsobů. Vypadá to, že se Dälek rozhodli znovu použít triky ze svých předchozích desek, ale dovést je tentokrát do extrémů. Jedinou podstatnou změnou oproti minulým deskám je nahrazení abstraktnějších textů konkrétnějšími, a to vesměs politické – antibushovské – deklamace, čímž podle mého Dälek ztratili část ze svého tajemného oparu. Vyslanci kosmických šramotů sestoupili na zem a zařadili se tak mezi hejno naštvaných politických buřičů. Zbytečně, dodávám. **Karel Veselý**

Lukas Ligeti: Mystery System
Tzadik.

Lukas Ligeti je synem Györgye Ligetiho, jedné z nejvýznamnějších osobností evropské hudby druhé poloviny 20. století. Vystudoval skladbu a bicí nástroje, ale kromě kompozice se věnuje improvizaci a hraní na akustické i elektronické bicí v rozmanitých sestavách. Vídeňský rodák s maďarskými kořeny, zcestovalý po Africe a v posledních letech žijící v New Yorku je typickým představitelem jedné generace skladatelů. Generace, která již příliš neřeší rozdělení hudby na vážnou a nevážnou, a která nedbá na stylovou čistotu.

Skladby zastoupené na disku vznikly v letech 1988–2002 a dávají tak představu o vývoji Ligetiho stylu. Můžeme v nich také pozorovat vlivy, z nichž tento styl roste. Lukas Ligeti je doma v různých hudbách a umí přecházet mezi žánry. *Pattern Transformation* (1988) asociuje minimalistické dědictví názvem i obsazením (čtyři marimby). Ačkoliv na první poslech připomene Reicha, proměny melodicko-rytmických modelů tu jsou mnohem rychlejší a celá struktura budí dojem tekutosti – přelévá se z vysokých poloh do nízkých a různě mění tempo. Skladba *Moving Houses* (1996) byla původně psána pro Kronos Quartet, na této nahrávce hraje její upravenou verzi neméně zajímavé kvarteto Ethel. Jak Ligeti v bookletu prozrazuje, titul je inspirován stěhováním celých domů z místa na místo, což je v některých oblastech Spojených států obvyklé. Ve skladbě má funkci „domu" melodické téma, které je „stěhováno" do různých hudebních kontextů. Jednoduchý motivek, vyrůstající ze tří tónů, na sebe bere nejrůznější podoby od romantické kantilény přes neurčitě etnické drnčení až po akustickou imitaci techno-syntezátorů.

Lukas Ligeti je bubeník a logicky má tvorba pro bicí důležité místo v jeho katalogu. Pro krajany z Amadinda Percussion Group vznikla skladba *Independence* (2002). Zatímco někteří bubeníci se za bicí soupravou snaží zastat práci celého ansámblu, zde se čtyři bubeníci chovají jako čtyři končetiny jediného hráče. Základem jsou opět patterny, místo plynulého

Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:23 Strænka 31

přechodu tu ovšem slyšíme kontrasty a rychlé střihy, chvílemi rockový „drive“, chvílemi názvuky indonéského gamelanu. Miniatura *New York to Neptune* (1998) je napsána pro smyčcové kvarteto a bicí automat. Ligeti se možná inspiroval u Ikue Mori, protože podobně jako ona bere známé, „laciné“ zvuky bicího automatu a skládá z nich šílené komplexní rytmy, člověkem nezahratelné. Smyčce nad tím vlají v divokých jazzových frázích. V *Delta Space* (2002) se zájem o technologie spojuje se spády etnomuzikologickými. Nástroj jménem Disklavier umožňuje, aby na jedné klaviatuře hrál zároveň živý hráč i počítač. Člověk a stroj se přetahují o prostor, z jednoho motivu se rozcházejí různými směry, zrychlují a zpomalují každý po svém. Občas počítač ztlumí některé tóny a zlomyslně je člověku vypíná, čímž vznikají zajímavé rytmy. Do toho se ze sampleru přidává africká harfa a balafon. Propletenec těchto nástrojů naruší jakoby z jiného prostoru přicházející útržky písně – jakéhosi afropopu – usekané a zasmyčkované. Dva světy se spolu chvilku přetahují, aby v závěru organicky splynuly.

Ligeti junior svého otce nezapře. Kromě shodných detailů (např. tlumení kláves, které Ligeti senior použil ve svých klavírních *Etudách*, tehdy ovšem bez elektronických zařízení) to jsou inspirační zdroje. Středoafrickou polyrytmiku pro sebe György Ligeti objevil v osmdesátých letech, také minimalismu se lehce dotknul. Lukas Ligeti nepředstavuje takový průlom jako jeho otec v šedesátých letech, jejich skladby však mají jednu důležitou společnou vlastnost: výrazný nápad, který podpírá každou skladbu, a který opodstatňuje prostředky v ní použité.

Matěj Kratochvíl

Little Axe: Champagne & Grits

Real World / EMI Czech.

Blues 21. století, to už tu jednou bylo: Chris Thomas King. Hardcorebluesový rapper z New Yorku zdvihl mandle i ortodoxním dvanáctkářům na šumperském Blues Alive. A ještě víc, když jim z podia vzkázal: *„Chci aby má hudba měla razanci samopalu.“* Takže v případě jeho krajana Little Axe, vlastním jménem Skip McDonalda, by buď rovnou do sálu nevstoupili, nebo naopak ano, a chtě nechtě by museli docenit daleko rafinovanější, ne zas tak útočný, přesto výrazně moderní, napříč mnoha žánry „černé hudby“ tažený zvuk. Takže tedy proč ne. I Little Axe hraje blues 21. století.

„Rád surfuji v čase. Z minulosti do budoucnosti. V přesvědčení, že blues není o technice, jako spíš o pocitech. A ty mé vyšly z hip hopu“, říká pětapadesátiletý Little Axe, po otci bluesman, jazzman a milovník gospelu. Odmalička – už v deseti se stal profíkem – ovšem přemýšlel, jak blues, funky, gospel a později i rap a reggae smíchat v zapeklitě údernou směs a elektrohardcoreovou rozbuškou ji rozmetat po širém poli jako čeští sedláci hnojivo. To ještě žádný Little Axe neexistoval, pouze McDonald, po boku s basistou Dougem Wimbishem a bubeníkem Keith LeBlancem; za čas pak ještě s anglickým producentem a krotitelem studiových hejblátek Adrianem Sherwoodem, zakládajícím v sedmadevadesátém roce produkční úderku On-U Sound, uvádějící přes label Sugarhill na scénu African Charge, Bima Shermana, Dub Syndicate a vlastně každý důležitý reggae či dubový projekt, který v Anglii osmdesátých let vznikl. Tahle trojka výjimečných muzikantů měla sice studiové práce až nad hlavu – remixové a hudební zakázky se jim od Nine Inch Nails, Megadeth a Living Colour jen hrnuly –, přesto stačila se zpěvákem Bernardem Fowlerem (poslední dekádu strávil po boku Rolling Stones) založit brilantní kapelu Tackhead. S jednoduchým mottem: takhle to vidíme my. Doplněno Sheerwoodem: sjednocení rock´n´rollu, reggae, techna a house, v němž má svůj podíl Cpt. Beefheart, Prince Far I, King Tubby i Jimi Hendrix. Vše posvěceno McDonaldovou hutnou novátorskou kytarovou hrou se silným vztahem k blues, marinovanou stejně tak v minulosti jako v přítomnosti.

A jen tak mimochodem – Mobyho překvapivé vybočení k blues na albu *Play* má na svědomí bezpochyby Little Axe/McDonald, jehož debut *The Wolf That House Built* s ním prý hezky zamával.

Champagne & Grits protentokrát Little Axe vydává u Real World, což není zas tak velké překvapení, vždyť Gabrielovo studio proslulo především nerespektováním stylových a žánrových hranic, a tak napínavý kříženec, jaký Little Axe a spol. stvořili, může být jeho vizitkou. Začlenili do něho gospel, reggae, dub, funky, ve vynikající skladbě *Sinners* zremixovali Papa Leadbellyho z archívu Alana Lomaxe a se smyčkami, samply a dubovou drtivostí vytvářejí magickou zvukovou platformu, nové bluesové evangelium. Žádné retropředstírání a bezohledné dolování. Přemísťují blues časem jak uznají za vhodné. Chvílemi se vší syrovostí Little Axe dře struny, jakoby seděl u bahnité delty, pak nechává blues zlehka vystupovat z mlhy elektronické ambientnosti nebo napumpuje rock´n´rollem, ba i popovou přitažlivostí, přesto přese všechno vzbuzuje stejné emoce jako mississippští stařící.

I hlas mění Little Axe podle momentálního rozpoložení, vždy však s jediným cílem: *„Než jsem začal na albu pracovat, poslechl jsem spoustu starých nahrávek a podobně jako staří zpěváci toužil docílit toho, že se posluchačům zježí doslova vlasy na hlavě.“* Nezpívá tu ale sám: sboristky Ghetto Priest, Bernard Fowler, jamajský reggae borec Junior Delgado, Chris Difford ze Squeeze nebo Shara Nelson z Massive Attack přitahují pozornost jako vzácné koření.

Little Axe s Adrianem Sherwoodem, Keithem Le Blancem, Dougem Wimbishem a výše jmenovanými vlili do blues nový život. Složili novodobý bluesový „chorus o životě, slávě a hladu“, o němž jeden unešený recenzent napsal: *„To jsem zvědavý, který bílý vykutálený DJ jim ten zvuk vykradе a nadělá s ním megaprachy.“*

Jiří Moravčík

Beta Erko: I´m OK, You´re OK

Quecksilber / Starcastic.

Produkci debutujícího projektu Beta Erko většina i do široka otevřených zdravých uší nejspíše poměrně právem označí přinejmenším za pološílenou. Tento verdikt by však neměl vést k odsuzujícímu odhození nosiče, poněvadž ona bláznivost se v *I´m OK, You´re OK* kloubí se svěžím novátorstvím, které vedle strukturální těžkostravitelnosti a určitého typu extremismu přetéká zajímavým děním. Beta Erko se pouští chodbou vskutku podivnou a jsou v ní prozatím sami.

Zodpovědnost nesou DSP maniak Robin Fox (Synaesthesia), gramofonový hráč Martin Ng (Gcttcatt), experimentátor s preparovaným klavírem Anthony Pateras (Synaesthesia) a trilinguální MC Vulk Makedonski, přičemž jejich velmi variabilní střet tříští běžné využití hudebních komponent (lidský hlas, elektronika, samply, rytmy…). MC Vulk přijímá role freestyle rappera, kňourala, naivky i beatboxera, jeho slova jsou však společně s digitálními střepy (=hlavním tělem) štípána, namotávána, vrstvena a ničena v hyperrychlých vírech scratchujících prstů. Skladbám vládne nestabilní tempo s náhlými zvraty, způsobenými nebojácnou a nezřídka drastickou kombinatorikou, až bolavé zvukové výstřelky a vokální excesy. Vedle této hlavní linie veskrze kratších kusů však prostor dostávají i jiné experimenty: například v *My Headphones Are Deadtones* Vulk freneticky konverzuje s rozcupovaným samplem trumpety, v *Shanghai Loco* freestyle projevem koření meluzínovou psychedelii, *Don´t Mock the Quock* naopak patří akustickému univerzu drásaného preparovaného klavíru, a konečně v závěrečném titulním kusu ambientní vysoké tóny infiltrují několikavrstvou efektovanou slabikohru. Ne, Beta Erko nepřichází s variací (poblíž drill´n´bass, breakcore, indie cut-up hip-hop) či do extrému vyhnaným klonem, ale s ojediněle znějící anomálií, určenou „všem těm, které už všechno ostatní omrzelo.“ Světe, třes se, potenciál plodu těchto čtyř střelených mozků na *I´m OK, You´re OK* ještě nebyl vyčerpán.

Hynek Dedecius

Trygve Seim: Sangam

ECM / 2HP.

Skandinávská jazzová scéna, plná podnětných osobností, osciluje mezi dvěma póly. Na jednom nespoutaná improvizace, hrátky s elektronikou a tanečními rytmy, na druhém prokomponované skladby, elegantní orchestrace a navazování na odkaz cool jazzu. Zajímavé (a sympatické) je, že na těchto pólech potkáme často tytéž osoby.

Saxofonista Trygve Seim se k tomu druhému břehu přiblížil např. na desce *The Source and Different Cikadas* (ECM 2002) a na svém novém počinu jde ještě dál. Většina skladeb je tu zjevně prokomponovaná a impro-

Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:23 Strænka 32

vizace je dávkována velmi střídmě. Zajímavé je nástrojové obsazení, postavené především na dechových nástrojích. Basovou linku obstarává tuba (Lars Andreas Haug), basový nebo kontrabasový klarinet a basový saxofon (Havard Lund a Nils Jansen), trubku Arve Henriksena doplňuje lesní roh (Tone Reichelt), akordeon (Frode Haltli), violoncello (Morten Hannisdal). Bubeník Per Oddvar Johansen se ke slovu dostane jen občas a většinou spíše decentně podbarvuje celek. Celá nahrávka je výrazně „basově zatížená". Zatímco do vyšších poloh se vydávají jen osamělí sólisté, v hloubkách vznikají duely mezi basovými nástroji, což je zdrojem zajímavých efektů (a také silných vibrací; pozor při poslechu na výkonnější aparatuře).

Seimovy kompozice jakoby se vracely až někam k mahlerovskému pozdnímu romantismu s dlouze klenutými oblouky melodií a vznešeně zachmuřeným výrazem. Skoro symfonický charakter má čtyřdílný opus *Himmelrand i Tidevand*, v němž se připojuje smyčcová sekce. Dvě odlehčení představují skladby *Dansante* a *Trio* (pro saxofon, tubu a bicí), které také berou na milost výraznější rytmiku.

S dlouhodechými melodiemi kontrastují především sóla Seima a Henriksena. Oba mají osobitý tón a expresivní styl hry, čímž vyvažují uhlazenost některých témat. Nápadné je to v případě *Beginning an Ending*, kde jakoby se melodické inspirace nedostávalo, a celek se nebezpečně blíží jakémusi „new age jazzu", z čehož jej zachraňuje Henriksenovo sólo. Také závěrečná *Prayer* balancuje na hraně přílišné sladkobolnosti (s tímto balancováním a občasným uklouznutím má problém více nahrávek z katalogu ECM, což můžeme chápat jako důsledek vyhraněné dramaturgie).

Zasněnosti není ve skladbách ovšem tolik, aby zakryla fakt, že Seim umí napsat zajímavou hudbu a vybrat si skvělé spoluhráče. V úvodu zmíněné rozkročení skandinávského jazzu má velkou výhodu: pokud je posluchač unaven rozdivočelými experimenty, odpočine si u romantizujících kompozic a naopak. Lze tušit, že interpreti k tomu mají stejný přístup.

Matěj Kratochvíl

Fumio Yasuda: Heavenly Blue

Winter & Winter / 2 HP.

Klavírista a skladatel Fumio Yasuda (1953) své hudební vzdělání sice získal v rodném Japonsku, jeho muzikantské myšlení se však formovalo pod vlivem tradic evropské hudby. Album *Heavenly Blue*, Yasudův čtvrtý projekt na značce Winter & Winter, tento vliv nejenže dokazuje, ale přímo podtrhuje; kdo by tedy čekal syntézu orientálních prvků s evropskými, jak ji nabízí například osobitá tvorba čínského autora Qiganga Chena, byl by zklamán. Yasudův původ tu tak paradoxně prozrazují jen – sice působivé, s hudbou však nikterak nekorespondující – fotografie v bookletu, převzaté z knihy *Japonsko – Barbaři táhli závoj ze země vycházejícího slunce*.

Výchozím bodem, od kterého se Yasuda odráží nejnápadněji, je romantismus. Dokládá to hned zastoupení žánrů: *Heavenly Blue* obsahuje dvě rozsáhlejší kompozice koncertantního charakteru (*Imaginární filmy pro klavír a smyčcový orchestr* a *Koncert pro akordeon a orchestr*), tři komorně laděné miniatury pro orchestr a jednu pro smyčcové kvarteto, a konečně klavírní quasi preludium. Každá skladba je opatřena programním názvem, stejně tak i jednotlivé věty v případě obou koncertů.

Album začíná poměrně nadějně: rozvernou konfrontací klasicistních intonací a postupů s energickým rytmem tanga ve skladbičce *Tango in Amesa*. Očekávání, vyvolané tímto nápadem, však brzy opadá, protože všem ostatním kompozicím podobně nosná myšlenka schází. V *Imaginary Films* Yasuda jakoby váhá, zda se přiklonit k líbivosti Addinsellova *Varšavského koncertu*, nebo podstoupit riziko relativně výbojnějších excesů, přičemž se jedná skutečně o váhání, nikoli o propojení obou přístupů. Obdobně vyznívá i *Koncert pro akordeon*, což nezachrání ani přítomnost uznávaného akordeonisty Teodora Anzellottiho v roli sólisty. Krátké kusy, které mají pravděpodobně plnit funkci preludia resp. interludia resp. postludia, ve výsledném efektu – s výjimkou zmíněného úvodního – působí především jako výplně.

Yasuda se vyznal z toho, že na *Heavenly Blue* se pokusil vytvořit „fiktivní soundtrack k imaginárnímu filmu." Zkuste zavřít oči a ten film si představit, třeba se vám podaří něco z něj zahlédnout a zaslechnout. Já to štěstí neměl. A nemůžu se ubránit dojmu, že Yasudův výrok představuje spíše berličku, která by zastřela nepříliš zřetelnou koncepci alba.

Vítězslav Mikeš

Různí umělci: Spire – Live in Geneva Cathedral

Touch / Starcastic.

Toto 2CD je živým záznamem koncertu, který se 5. září 2004 uskutečnil v ženevské Katedrále sv. Petra, a jenž volně navazoval na kompilaci *Spire: Organ Works Past Present & Future*, kterou Touch vydali před rokem. Tedy jakési volné pokračování, přicházející v tradiční touchovské úpravě – booklet složený z fotografií venkovských a městských krajin nemá s dějištěm koncertu mnoho společného, v případě pražského židovského hřbitova versus kalvinistického svatostánku se jedná o docela milou pikantérii.

Podstatnou část prvního disku zabírá pětice skladeb současných skladatelů, zbytek dvojalba patří elektronickým manipulátorům, jimž se vydavatelství věnuje především. Živý záznam varhanní hry (Charles Matthews, v jednom případě Marcus Davidson) je však zejména na začátcích skladeb rušen publikem – dost často k nám pronikne vrzání židlí, zakašlání či usazování se a zaujímání polohy, při níž lze sedět pohodlně a zároveň nerušit. Někdy to opravdu trvá. Úvodní dvojice skladeb Marcuse Davidsona jakoby jen ukazovala zvukové možnosti nástroje: *Opposites Attract* po bombastickém začátku sklouzává k tišším, kratším a nejednou rockově znějícím motivkům, miniaturka *Psalm For Organ III* se díky své stopáži a tichosti nevymaní z ruchu obecenstva. Skladba Andrého Joliveta s neskromným názvem *Hymne à l'Universe* sestává z krátkých frází a střídá jednohlasé melodie s „chorálovou" mohutností, *Consonances III* Liany Alexandry jsou tišším, minimalismem ovlivněným kusem, vystavěným z množství kratších repetitivních motivků. Davidsonem intepretovanou *Kantátou pro varhany op. 26* Henryka Góreckého „vážná" část kolekce vrcholí. Skladba začíná mohutnými, strohými akordy, které posléze vystřídají táhlé basy s mikroskopickými motivky, v nichž nástroj zní téměř jako tuba. V závě-

Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:23 Strænka 33

ru skladby se vrací monumentalita úvodních akordů, ve výškách však zní o něco rozervaněji, zatímco basy stále udržují táhlou a klidnou polohu.
Plynulým přechodem (postprodukční trik přenášející nás z hlavní chrámové lodi do kaple Macchabées, v níž lze prý vidět archeologické nálezy z křesťanské osady ze 4. století) se ocitáme na domácí půdě vydavatelství Touch. První disk uzavírá půlhodina BJNilsena, v níž protagonista těká mezi varhanami a elektronikou, kterou královský nástroj moduluje a systematicky obnažuje jeho dřeň – začátek burácivého setu je výrazně lineárním bzučivým prostředím, směrem ke konci narůstá počet pulzujících frekvencí a jejich rytmizace zejména v opravdu silně vibrujících basech. Během celé půlhodiny jsou – alespoň dlouhým drženým tónem – přítomny i varhany skutečné, tj. v katedrále umístěný klávesový nástroj s měchy a píšťalami, nejen pouhý zvukový zdroj.
Třičtvrtěhodinový set turntablisty Philipa Jecka se odehrál v kryptě – archeologickém nalezišti pod katedrálou – a jeho tématem byly nejrůznější konfigurace, v nichž se varhany v průběhu dějin ocitly. Jeck, v reálném čase zpracovávající zvuk zasmyčkovaných vinylů (králů zvukových nosičů?) v sampleru, začíná majestátním vrstvením burácivých chrámových ploch, do jejichž pompy sarkasticky zasahuje hardrockovým šlehem boosterované kytary. Poté se varhany v jeho režii změní v jeden ze stavebních kamenů psychedelického třepetání, v acidjazzový zahušťovač atmosféry, a nakonec až v nerozpoznatelný zvukový zdroj otevřený samplování a destrukci. Bohatost varhanního zvuku, výrazný rytmus ve stylu kolovrátkových strojků a občasné použití hlasů z tohoto záznamu činí nejintenzivnější nahrávku, kterou jsem od Jecka dosud slyšel (s celou diskografií však seznámen nejsem).
Ranní závěr koncertu posluchači přivítali opět v kapli Macchabées za doprovodu Fennesze, který pro tuto příležitost odložil své typické zvukové atributy (nezazněl ani jeden click či cut), a vytvořil působivý track sestavený téměř výhradně z pomalu se linoucích varhanních a barevně jim podobných zvuků. Neokázalá bezčasá (protiklad k Jeckovu „historickému exkurzu"?) velebnost, linoucí se z jeho laptopu, na mnoha místech půlhodinového setu zněla jako skutečné varhany. Když se sporadicky ozval elektrický bzukot či výrazné zasmyčkování, zdálo se, jako by Fennesz (ačkoliv na rozdíl od BJNilsena zůstával věrný svému computeru) hrál fascinující duet se sebou samým – laptopista s varhaníkem.
„Historie krále hudebních nástrojů neustane koncem tohoto koncertu. Publikum váhalo opustit katedrálu, jako by si nepřálo ocitnout se mimo zvuky, jejichž součástí po tak dlouhou dobu bylo. Před katedrálou pak všichni mluvili o královském nástroji. Od této chvíle každý z nich, kdo zavítá do Katedrály sv. Petra, ji bude vnímat zcela jiným způsobem," píše v bookletu Thierry Charollais. **Petr Ferenc**

Reuber: Kintopp

Kammerflimmer Kollektief: Absencen
Staubgold / Starcastic.

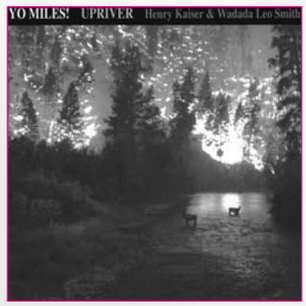
Kolínský hudebník Timo Reuber v rámci svého sólového projektu zkoumá všelijaká zákoutí veskrze repetitivního rázu a jeho novinkové třetí album *Kintopp* lze bezpochyby označit za jeho zatím nejpestřejší počin. Po ambientní atmosféričnosti prodchnutém debutu *Anna* přišel Reuber v roce 2001 s minimalistickým albem *Ruhig Blut*, které sestává ze tří gradujících drone kolosů. *Kintopp* má ode všeho špetku. Název desky evokuje svět filmu a poslech opravdu nabízí zajímavou a dosti „akční" podívanou. Instrumentálně navzájem dosti odlišné skladby/obrazy do sebe nenásilně proplouvají, přičemž po vrstvených smyčkových parostrojích, vrcholících hlukovými prvky (v jednom případě dojde i na metalovou kytaru), obvykle přichází osvobozující zklidnění. Album v této souvislosti vykazuje solidní rovnováhu. U mnoha motivů/skladeb se však bohužel stává, že jim na poměrně krátké ploše, přizpůsobené kapacitě vinylové desky, není dopřán adekvátní prostor. Při poslechu mnohokrát zamrzí, že autor své nápady dále nerozvinul a nedopřál jim delšího trvání. Tato zhuštěnost, jež je pravým opakem Reuberovy předchozí práce, však zároveň snáze udržuje posluchačovu pozornost a – což bylo zřejmě záměrem – do jeho mysli v poměrně rychlém sledu vpravuje neobvykle rozmanité dojmy. Velice inspirativní zvuková road-movie.
Vysoce vyvinutý smysl pro obrazotvornost je vlastní i produkci skupiny Kammerflimmer Kollektief z Karlsruhe, která ovšem namísto elektroniky (jež je i tak, ač nepříliš znatelně, přítomna) dává přednost „živému". Saxofon, trubky, klarinet, kontrabas, kytary, bicí… KK oscilují mezi meditativně laděným a na výrazném melodickém základě postaveným jazzem (sem tam s přesahy k freejazzové divokosti – viz drásání strun a dechové úlety v mnoha skladbách) a ambientně soundtrackovou hudbou. Jejich čistě instrumentální kusy, které vyzařují chvályhodnou komplexností, obvykle zdobí velice bohatá zvuková stavba, usměrňovaná hlavní nosnou náladotvornou linií (většinou dechové nástroje). Místy se nabízí spíše jen letmá paralela s poetikou britských The Cinematic Orchestra (opět ten promítací sál…), styčné body ovšem můžeme úspěšně hledat i v sektoru post-rocku. KK na desce *Absencen* funkčně kloubí skladby milé (několikrát zabrousí možná až k příliš sladké country bezstarostnosti) se znepokojivými, a to obvykle s vysokým stupněm přesvědčivosti. *Absencen* je přirozeným pokračovatelem předchozích kolekcí kolektivu, vedeného Thomasem Weberem, a – díky absenci rozvláčných momentů (patrných v některých kusech z dřívějších alb) a celkové vybroušenosti skladeb – zřejmě i jeho doposud nejpropracovanější nahrávkou. **Hynek Dedecius**

Ricardo Villalobos: The Au Harem d'Archimede
Perlon.

Matthew Dear: Backstroke EP
Spectral.

Dvě z nejdůležitějších postav současného techno undergroundu – Ricardo Villalobos a Matthew Dear – vydali na sklonku loňského roku své nové desky. Jak *The Au Harem D'Archimede*, tak i *Backstroke EP* jsou výborným důkazem síly scény, která za posledních několik let vyrostla ze zkomercionalizovaného techna a znovuobjevila hypnotické kouzlo rovného rytmu. Chcete-li škatulkovat, říkejte tomu třeba microhouse, ale moc si nepomůžete. Robotickým rytmům, typickým pro techno, se dostalo vylepšení v podobě glitchového praskání, převzatého z paralelně se vyvíjející scény clicks'n'cuts. Tyto zvukové nedokonalosti techno polidštily a pomohly mu z pasti sterility. Desky jako tyto dvě jsou důkazem, že i techno může být inspirativní, introvertní sluchátková hudba.
Ricardo Villalobos se narodil v Chile, a když si dáte opravdu pozor, najdete v jeho hudbě malé náznaky jihoamerického hudebního třeštění. Už dlouho ale žije v Mekce elektroniky – v Německu – a jeho hudba navazuje na minimalistické techno, s jakým se lze setkat například u Plastikmana. Villalobos na sebe upozornil šňůrou vlivných undergroundových singlů a později i mixy *Taka Taka* a *Love Family Trax*. Jeho dva roky starého albového debutu *Alcachofa* si všimli i posluchači mimo komunitu fanoušků experimentálního techna. Mohl za to hlavně singl *Easy Lee* s hypnotickým vokálem a podmanivé electro *Dexter*. Jeho nejnovější kolekce *The Au Harem D'Archimede* je – stejně jako předchůdce – zástupcem zatím velmi řídké řady microhouseových alb, která nejsou jen pouhou kompilací singlů, nýbrž skutečným albem. Na novince nenajdete žádný „hitový" singl, který by po prvním poslechu zastínil ostatní skladby, vokál je použit už jen v poslední skladbě *True to Myself*. U Villalobose je zcela zásadní práce s rytmy. Zůstává sice většinou u 4/4 rytmu, ale v detailní práci se zvukem je nedostižný. Nenechte se odradit monotónností rytmu, uvnitř hudby se odehrává fascinující zápas podivných zvuků a hluků, nejlépe je to slyšet ve skladbě *Miami*, kde filtr rozbil část rytmu na segmenty připomínající přeskakující přenosku na vinylové desce.
Detroitský hudebník Matthew Dear je další hvězdou microhouseové škatulky (dá-li se to tak říci). Jeho album *Leave Luck to Heaven* bývá označováno jako klasické album mladého žánru a singl *Dog Days* se – podobně jako *Easy Lee* – těšil zájmu i v mainstreamových kruzích. Pokud bychom porovnávali, mohli bychom říci, že Dear je maximalističtější než Villalobos, nezůstává jen u atmosférického vršení zvuků perkusí či glitchových lupanců. S jistou nadsázkou bychom jeho hudbu mohli klidně jako futuristický

Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:23 Strænka 34



pop, neboť uvnitř podivných rytmů a zvuků najdeme dostatek delikátních melodií. Dearův nejnovější počin *Backstroke*, který má visačku EP, přestože stopáž přesahuje 40 minut, završuje jeho úspěšný rok, kdy vydal hned několik singlů pod různými jmény. Pro *Backstroke* si schoval osm skladeb, ve kterých hraje důležitou roli Dearův hlas. Asi nejsilnějším kusem je tu electro soul *Grut Wall*, v němž skoro waittsovsky melancholický přednes doplňuje microhouseová rytmická vřava. O podobný efekt se snaží i v *Tide* nebo v závěrečné, zvukově velmi velkorysé až chaotické *And in the Night*. Dear je dnes v Americe uctíván jako umělec, který spojuje techno s téměř písničkářskou výpovědí. On sám si je určitě vědom problémů, které s tím souvisí. *Backstroke* stojí na hraně únosnosti popové banality, podobně jako třeba loňské album *Blondie* německé zpěvačky a producentky Ady. Nechme se překvapit, jestli Dear tento pokus ve formě „zkušebního" EP dotáhne do konce na příštím albu. **Karel Veselý**

Guy Klucevsek: The Well-Tampered Accordion
Winter & Winter / 2 HP.

Akordeonista Guy Klucevsek je stabilní součástí newyorského downtownu, spoluhráčem třeba trumpetisty Davea Douglase. V různých sestavách i na svých sólových deskách dokazuje, že akordeon je nástroj, jehož výrazové možnosti přesahují žánr hospodské odrhovačky.
Devatenácté století bylo zlatou érou drobných klavírních kusů, krátkých skladeb postavených většinou na jednom hudebním nápadu. Od naivních sentimentálních melodií po virtuózní stylizace lidových tanců a variace sahala nabídka skladeb, které kralovaly salónům „lepších domácností". Do těchto oblastí jako by se Klucevsek vydal, aby je na svém akordeonu rehabilitoval.
Jednou skupinou jsou skladby s mimohudebním námětem, popisující něco či někoho. Takové nacházíme u Smetany nebo Schumanna. Klucevsek si ve skladbě *Four Portraits* vybral k portrétování čtyři postavy z knihy Michaela Cunninghama *Hodiny*. Každá postava tu má svou melodii a při opakovaném poslechu lze zjistit, že všechny čtyři melodie jsou spolu určitým způsobem příbuzné. Portréty jsou to spíše melancholické a zasněné a při jejich poslechu člověk lituje, že tvůrci filmu podle téže knihy nepozvali ke spolupráci Klucevseka místo Philipa Glasse.
Imigranti přicházející do Ameriky za lepším životem si ze své staré vlasti přinášeli své písně a tance a spolu s nimi často i akordeon. Melodie jako symbol migrace – takovou myšlenku lze vytušit za cyklem *Accordion Misdemeanors*. Více napovídají názvy jako *Sicilané v New Orleans, Němci na Středozápadě* nebo *Poláci v Chicagu*. Klucevsek fantazíruje nad rytmy tanců, které přišly s lidmi, a které se v novém prostředí proměňovaly. Tak jako si Brahms upravil rytmy maďarské a Smetana české, on si upravuje imigrantské (a stejně jako u Dvořákových *Slovanských tanců* jde o jeho vlastní melodie, ne o plenění lidové pokladnice). Přidává do nich i humor, který nechyběl ani Smetanovi, ale možná je pro naši dobu již nečitelný.
Název titulního opusu CD, *The Well-Tampered Accordion*, lze překládat možná jako „dobře porouchaný" nebo „rozhašený". Zatímco J. S. Bach ve svém *Dobře temperovaném klavíru* (Well-Tempered) napsal dvanáct preludií a fug, Klucevsek nabízí dvanáct skladbiček s názvy podněcujícími fantazii (*Růžový slon*, *Nedělní ráno – osm nohou*). A opět – výrazný melodický nápad, který je rozváděn právě tak dlouho, aby se nestihl vyčerpat. Melodie odkazují tu k dálnému Východu, tu k jazzu, vždy jsou ale originální.
Kolekci doplňují dvě úpravy melodií Burta Bacharacha. *One Less Bell to Answer* je vytažena do nejvyšších poloh nástroje, zatímco *Raindrops Keep Fallin' on My (Wives and Lovers) Head* vytváří „mash-up" dvou slavných melodií s uvolněně jazzovým variováním.
Klucevsek ve všech svých skladbách vychází z relativně jednoduchého hudebního materiálu, dovede jej však ozvláštnit, v pravou chvíli vložit nepravidelnost, a především má nadhled. Některé kousky jsou prostinké, na jiných je znát autorova virtuozita. V době, kdy je často koncept skladby důležitější než samotný znějící výsledek, tu máme ukázku toho, čemu se říká hudební invence. **Matěj Kratochvíl**

Mnemonists: Gyromancy

Michael Vogt: Argonautika
ReR Megacorp.

Dvě alba od ReR Megacorp spojuje netradiční přístup k použití tradičních akustických nástrojů. V případě reedice dvacet let starého klasického titulu Mnemonists se jedná o celý ansámbl a odpovídající nástrojovou „zbrojnici", novinka Michaela Vogta si vystačí s jediným instrumentem – tubou.
Coloradští Mnemonists zahájili činnost v roce 1979 coby Mnemonists Orchestra, později změnili název na Biota. V šestičlenné sestavě se věnovali nahrávání akustických nástrojů (na *Gyromancy* je to mj. klavír, violoncello, kytara, kontrabas, viola, sitár, cemballo, dudy, klarinet, kornet, trombón, hlas, basový buben, bódhran či metronom). Vzniknuvší pásky byly v reálném čase elektronicky upravovány a vrstveny, čímž se rodily nezaměnitelné zvukové krajiny, pod jejichž záhadným povrchem bylo lze tušit původní, tradiční zvukové zdroje. Rozeznatelný zvuk jednotlivých nástrojů zazní jen málokdy, melodicko-harmonický grunt Mnemonists však na rozdíl od většiny soundscapistů, kteří s takovými prostředky nepracují, zůstává plně zachován a v kombinaci s přetvořenou barvou výsledných zvuků tvoří opravdu tajuplné napětí. (Nedá mi to, abych nevzpomenul atmosféru koncertu Zeitkratzer na loňském Maratónu soudobé hudby.)
Původní LP *Gyromancy* sestává ze dvou dvacetiminutových skladeb. První z nich představuje soubor v extrovertní podobě kratších zvukových bloků, zastřených úderů, okamžiků ticha, krátkých a pomalých rytmických nájezdů, elektricky přebuzeného „ničeho" i několika vteřin noise. Gradace je nenápadná, přerývaná, ale neúprosná, a přestože je úvodní skladba zvukově marnotratnější, je i mnohem sevřenější než druhý track. Ten začíná melanží volně rozmístěných zvuků, které se postupně slévají v rozvážně plynoucí tok, aby se nakonec v tiché deltě rozdělily a vlily se zpět do moře ticha.
CD reedice je doplněna dvěma krátkými skladbami *Nailed* a *Tic*, které se v roce 1984 objevily na singlu, přikládaném k časopisu vydavatelské firmy. Obě dvě čísla jsou spektakulárními kusy s dynamikou a aranžemi mířícími až někam k pomezí postindustriální hudby a zvukového horroru,

Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:23 Strænka 35

obě stojí na drmolivě vyťukávaném orientálním rytmu. Ten je v první z nich doplněn především nezkresleným sitárem, ve druhé vysokými motivky s původem patrně v klavíru. Prozářenost těchto miniatur ukazuje druhou tvář majestátnosti dlouhohrající desky, a tím se s ní vlastně skvěle doplňuje.

„Tubu si obvykle nespojujeme s představou temně elektronického sexy nástroje, vévodícího megalitickým zvukovým krajinám industriální skupiny," píše se v tiskové zprávě k druhému sólovému albu vedoucího tubisty Berlínského symfonického orchestru, Michaela Vogta, který říká, že jeho dětinským přáním je stát se Hendrixem hrajícím na tubu. Zatímco předchozí Vogtova alba představovala skladby jiných autorů, *Argonautika* je ryze autorskou záležitostí.

Vogt zde zvuk tuby prohání soustavou efektů, vokodérem, používá pásky či na svůj nástroj nasazuje saxofonovou hubičku. Výsledkem je pochmurná (díky basům), místy freakoutová kolekce sedmi skladeb, v nichž původní zvuk tuby patří k méně častým jevům, její „hlubinný" duch je však přítomen téměř pořád. Táhlé tóny i ambient šumů, ruchy, údery na kovové tělo nástroje, smyčky odvíjející se od prostého foukání skrze instrument a množství basů tak hlubokých, že téměř neslyšných, o to však hmatatelnějších – tak by se daly ve stručnosti shrnout zvuky, které Vogt díky ovšení svého nástroje krabičkami dosahuje. Podobně jako u Mnemonists však přes všechny závoje neustále víme o živoucí akustické podstatě raubířských opusů. Melodie jsou táhlé a nenápadné, často dochází ke zdvojení hlasu nástroje. Nejtradičněji zní závěrečná *Schlafend erreicht Odysseus' Ithaka*, z rodu alchymistických transformací pochází proměna tuby v buben a zvonící kov v *Sirenen*. V *Tombeau* mají ruchy roli přidušeného patechna, nad nímž se klene zvukově čistý dvojhlas, nejdelší *Mopsos Ende* graduje „smrtícími" fanfárami téměř laibachovské provenience.

Přestože obě alba dělí dvacet let a jeden Atlantik, cítím z nich podobné cíle a touhy. Jak by asi vypadala případná kolaborace Vogta s Mnemonists? Představuji si ji tak nějak jako legendární setkání Yana Yeomana a Sama Raftena v Sangeru, při němž se po několika slovech nečekaně vyjevilo tiché společné vědomí velké spřízněnosti. Odpusťte, že necituji, nemám však Dva divochy při ruce. **Petr Ferenc**

Yo Miles!: Upriver

Fast´N´Bulbous: Pork Chop Blue around the Rind
Cuneiform Records.

Kytarista Henry Kaiser a trumpetista Wadada Leo Smith se snad ani nemohli na svých muzikantských cestách nepotkat. Svedla je však dohromady až jejich společná obliba v jazzovém mágovi Milesi Davisovi. Na svém 2CD z roku 1998, které vyšlo na značce Schanachie pod markou *Yo Miles!*, se ovšem nesnažili pouze připomenout či kopírovat tvorbu tohoto velikána z let 1969 – 1975, ale reinkarnovat jeho ducha v nových souvislostech. Díky nadšenému přijetí kritiky a zejména bombastickému ohlasu diváků na festivalech v San Francisku a New Yorku se z *Yo Miles!* nestal jednorázový projekt a oba protagonisté se rozhodli v něm pokračovat na dalším 2CD *Sky Garden*, které vyšlo na jaře roku 2004 ve formátu SACD a získalo i ocenění za nejlepší zvukovou nahrávku loňského roku. *Sky Garden* sice navazuje na debut, plnou polovinu zde však tvoří Smithovy vlastní kompozice v milesovském duchu a celkově je tu patrný příklon k rockovějšímu hávu. Třetí dvojalbum (respektive opět SACD) z letošního ledna s názvem *Upriver* je naopak spíše návratem k původní koncepci a staví v drtivé většině opět na Davisově repertoáru. Skutečnými poklady jsou tu zejména téměř sedmadvacetiminutová verze *Bitches Brew* a *Black Satin* za účasti souboru Rova Saxophone Quartet. Výjimku tvoří krátká kolektivní improvizace *Macero* a Smithova rozsáhlá skladba *Thunder & Lightning*. Každopádně je celková atmosféra opusu výrazně poklidnější než na *Sky Garden* a směřuje až k étericky rozjímavým polohám.

Další poctu jedné z ikon americké hudby dvacátého století představuje „The Captain Beefheart Project" Fast´N´Bulbous, který iniciovali v roce 2001 kytarista Gary Lucas a saxofonista Phillip Johnston. Oba se s Beefheartovou tvorbou setkali poprvé na samém začátku sedmdesátých let minulého století a podle jejich slov to změnilo jejich život. Lucas se o deset let později dokonce stal nejdříve hostem, a posléze i členem poslední sestavy Beefheartova Magic Bandu. Název příležitostné kapely si zvolili podle promluvy ze skladby *Pachuco Cadaver* z Kapitánova klasického dvojalba *Trout Mask Replica*, z něhož pochází i základní kádr jejich coververzí. Po veleúspěšných koncertech po celém světě se Fast´N´Bulbous v srpnu 2004 zavřeli do nahrávacího studia a výsledkem je živočišné album *Pork Chop Blue around the Rind* (opět z letošní lednové kolekce Cuneiform), které dokazuje, že i Beefheartovy skladby vybízí k novému zpracování ve zcela jiném kontextu. Hlavní aranžér Johnston transponoval vokální party pro dechovou sekci, kde mu sekundují trumpetista Rob Henke, trombonista Joe Fiedler a barytonsaxofonista Dave Sewelson, zatímco Lucas si ponechal volnost ve svých kytarových eskapádách. Sólově si pak vystřihl miniaturu *Evening Bell* z alba *Ice Cream for Crow*, na němž v roce 1982 výrazně participoval. Baskytarista Jesse Krakow zase přispěl aranžérským přínosem v další klasice *A Carrot Is As Close As Rabbit Gets to a Diamond* (původně LP *Doc at the Radar Station*). Mezi nejvýraznější kousky pak patří přece jen částečně zpívaná skladba *When I See Mommy I Feel Like a Mummy* (v originále na *Shiny Beast*). Pro staromilské vyznavače Hovězího srdce možná poněkud obtížně stravitelná potrava, ale pro posluchače, otevřené novým interpretacím, navýsost zajímavá sonda do hlubin podstaty beefheartovských kompozic. **Petr Slabý**

Kronos Quartet: Mugam Sayagi (Music of Franghiz Ali-Zadeh)
Nonesuch / Warner.

Mugam jako svérázný projev ázerbájdžánské tradiční hudby (jehož paralely však můžeme sledovat i v kulturách přilehlých oblastí) sehrál významnou roli v procesu formování ázerbájdžánské moderní hudby. Za vůbec první dílo, ve kterém se tato forma stala základním kompozičním východiskem, bývá uváděna opera Uzeira Hadžibekova *Lajlá a Medžnún* (1908). Ve využívání mugamu jako inspiračního zdroje pak pokračovali i další autoři, mj. M. Magomajev, F. Amirov nebo S. Aleskerov, a přestože od vzniku uvedené opery uplynulo téměř sto let, tato tradice se udržela i v tvorbě soudobých autorů, přičemž se stále živým ohlasem. Skladatelka Franghiz Ali-Zadeh (1947) patří k těm nejnázornějším příkladům.

Skladby této autorky se těší značnému zájmu jak v její rodné zemi, tak v Evropě i za oceánem. Nemalou zásluhu na tom nepochybně mají i špičkoví interpreti, se kterými spolupracuje, a kteří se podílejí na propagaci jejích děl, ať je to Yo-Yo Ma, Evelyn Glennie nebo Hilliard Ensemble.

Zřejmě nejtěsnější vazbu má však Ali-Zadeh na Kronos Quartet, což nejnověji dokládá jejich společné album, symbolicky nazvané podle skladatelčiny nejslavnější kompozice z roku 1993 – *Třetího smyčcového kvartetu „Mugam Sayagi"* (Ve stylu mugamu).

Posluchače, kteří si pořizují kompletní diskografii Kronosu, pravděpodobně zarazí zařazení právě této titulní skladby. Vychází totiž už potřetí na albu tohoto souboru (poprvé se objevila na *Night Prayers*, podruhé na výroční edici k 25 letům existence Kronosu). To je však jediný menší otazník nad tímto CD. Jeho celkové vyznění nenechá nikoho na pochybách, že v případě Ali-Zadeh a Kronosu dochází ke vzácnému propojení tvůrčích sil: autorka si velice dobře osvojila možnosti hry souboru a píše pro něj skladby ušité na míru; Kronos zase přesvědčivě zvládá metricky volné mugamové melodie quasi improvizačního charakteru a dodává jim potřebný punc ázerbájdžánské ohnivosti. (Ve zmíněné titulní skladbě a ve *Čtvrtém kvartetu „Oasis"* z roku 1998, jejichž výsledný zvuk navíc dotváří elektronika). Tuto spřízněnost pak ještě více podtrhuje dvouvětý kvintet *Apsheron* (2001), ve kterém Ali-Zadeh usedla za klavír. Album vhodně doplňuje impresionisticky laděný sólový kus *Music for Piano* (1989/1997, pro preparovaný klavír), opět v interpretaci autorky.

Skvělý průřez komorní tvorbou talentované skladatelky Franghiz Ali-Zadeh ve vynikajícím provedení. Pevně věřím, že tato spolupráce bude mít svá pokračování. **Vítězslav Mikeš**

Voice02 Build A3.qxd 24.2.2005 23:23 Strænka 36

Pastacas:
Tsaca tsap
[KOHVIRECORDS]

Ve Finsku usazený Estonec Ramo Teder alias Pastacas spoléhá výlučně sám na sebe. Jakožto nadaný multiinstrumen-talista zvládá dosti složité a často znatelně jazzem ovlivněné kytarové party (kromě toho hraje i na baskytaru, klavír, flétnu atd.), sem tam přidává osobité digitální breakbeaty a efekty (na mysli vytane Squarepusher) a ještě kouzlí s hlasem (svůj estonsko-finsko-onomatopo-etický zpěv rád vrství a moduluje). *Tsaca tsap* obsahuje 16 kratších milých skladeb s velmi čitelným rukopisem nepříliš čitelného písničkáře. HD

Forever Einstein:
Racket Science
[CUNEIFORM RECORDS]

Páté album amerického tria Forever Einstein je ve znamení dvou změn. Na post basisty přišel Kevin Gerety z kapely Midnight Sun a protagonista souboru si změnil jméno z původního C.W.Vrtacek na Charles O´Meara podle své dřívější nativní identity. Jak se to promítá na jejich novém opusu *Racket Science*? De facto nijak. Gerety se naprosto podřídil nové semi-identitě a leader souboru pokračuje i po změně jména ve svých dřívějších šlépějích. Změna je tedy někde jinde. Vrtacek alias O´Meara na novém opusu pokračuje ve svých typických hudebních postupech, ale prohlubuje svůj cit pro nonsens. Jednotlivé skladby opět prozrazují smysl pro drobnokresbu a byť postrádají vokální party, tyto jsou nahrazeny samotnými názvy kompozic. Najdeme tu příběh o Bohu, který má s O´Mearou své plány, historku o mléce, které je sice v ledničce, ale asi se brzo zkazí, což se také v závěru skladby stane, či problém s dlouhonohými Belgičankami, kvůli nimž se nedá vydržet v kavárně. Pro příznivce sofistikovaného blues s mnoha odbočkami do jiných vesmírů skvělá věc. Výsledek jako celek však přece jen vyznívá trochu akademicky. PS

Tarwater:
The Needle Was Traveling
[MORR MUSIC / STARCASTIC]

Východoberlínské duo se s pátým regulérním albem tiše přesunulo od Kytty-Yo do vůdčí indie-elektro-popové stáje Morr Music, k žádným radikálním posunům ale - naštěstí - nedochází. Tarwater nadále září jedinečnou a přesvědčivou koexistencí kytar a bicích s klávesami a sázkou na výrazný (pro efekt často i zněkolikaná-sobený) hluboký vokál Ronalda Lippoka. Čerstvá kolekce patří k jejich nejpestřejším a je bez nadsázky plná… hitů. Tarwater se zabydlují v přístupné písničkové stavbě, nešetří nápady a sympaticky zrají. Nej: *Jackie, In a Single Place, Across the Dial*. Koncert: 10.4. v pražském klubu Metropolis HD

DG 307:
Nosferatu
[GUERILLA RECORDS]

Další do sbírky nosferatuovských soundtracků (Faust, Art Zoyd, tEóRia OtraSu). Živý záznam představuje z větší části improvizovaný soundtrack ke klasickému němému horroru F. M. Murnaua z roku 1922. DG 307 jej ve složení hlas, kovy, citera, dvě violoncella, housle, baskytara a bicí natočili živě v říjnu loňského roku v kině Světozor u příležitosti zahájení festivalu Music On Film. Studiově nesestříhaný hudební doprovod se nese ve středním tempu určovaném v podstatě rockovou rytmikou, smyčce se často vracejí k několika základním tématům. Sporadické kovy a citera Pavla Zajíčka místy dokreslují atmosféru (plavba rakví naplněných transylvánskou hlínou), větší podíl na výsledném zvuku však nemají. Frontman především hrobově recituje (jeho hlas se k atmosféře filmu skvěle hodí) a improvizovaně obohacuje původní titulky, čímž tvoří mozaiku na sebe nepříliš navazujících krátkých promluv. Celé album sice nepostrádá tah, bez filmové projekce však působí přece jen rozvláčně. Možná se ke slovu měla dostat post-produkce. PF

Fred Lonberg-Holm:
Dialogs
[EMANEM]

Fred Lonberg-Holm je violoncellista. Svůj nástroj ovšem opatřil různými ozvučovadly a motorky a vytvořil z něj tak zcela svébytný artefakt. Na CD patřičně nazvaném *Dialogs* ho rozechvívá, proniká do jeho duše, rezonuje s ním a vůbec komunikuje nejrůznějšími způsoby. V celkem osmi kratších či delších „rozhovorech" střídá hlukové pasáže se záblesky denaturované vážné hudby, parafolklórními prvky i téměř rockovou dynamikou. Každý kus má svou zvláštní atmosféru. Najdeme tu něžné i drsné mazlení, filozofickou disputaci, přitakávání, souznění, postrkování, vrčení, tichou domácnost, fňukání, výčitky i jiskřící hádku. Mnohdy se tyto roviny prolínají a výsledkem je skutečně živoucí konverzace, nikoliv jakési studie či teze. Povětšinou zní opus filigránsky, občas ovšem nabírá na síle, jako by byl hrán celým souborem. Přes všechny „negativní emoce" či rozepře je rozhodně znát, že si Fred se svým amplifikovaným partnerem dokonale rozumí, a že se oba mají opravdu rádi. PS

F. S. Blumm:
Zweite Meer
[MORR MUSIC / STARCASTIC]

Německý hudebník Frank Schültge Blumm si libuje v křehkých instrumentálních miniaturách. Vedle vůdčí kytary hojně využívá jemné zvonkohry, ale též xylofon, vibrafon, harmoniku, klávesy a další náčiní; tyto přísady sám zdatně proměňuje v citově zabarvené a vždy příjemné, akustikou vonící skladby. Sbírka *Zweite Meer* plynule navazuje na jeho předešlé práce (mj. u Staubgold, Plop, Audiodregs, Tomlab) a udržuje stejně vysoku laťku. Překvapením budiž jen závěrečná *Nachhall/Chroma Key*, která do plouživého víru vtáhla zpěv Davida Grubbse. HD

Masashi Harada Condanction Ensemble:
Enterprising Mass of Cilia
[EMANEM]

Dirigent a skladatel Masashi Harada staví svou tvorbu na postulátu, že „lidské tělo a hudební nástroj v sobě nesou paměť kolektivní návaznosti na tradici nebo milieu, v němž byly zrozeny nebo vytvořeny", a na další tezi, že „kromě hudby, která vychází z paměti, je tu ještě hudba těla, jež přebývá ve vztazích mezi lidským tělem a hudebním objektem a mezi lidským tělem a akustickým a fyzickým prostorem". Přesně v souladu s těmito teoriemi pracuje se svým Condanction Ensemble na opusu *Enterprising Mass of Cilia* v tzv. dirigované improvizaci. Výsledkem je neobyčejně impulzivní dílo plné zvratů a tajemných zákoutí. Již poměrně nevšední obsazení souboru (trubka, sopránsaxofon, housle, viola, dvě violoncella, elektronika, kontrabas, akordeon, těremin a perkuse) dává Haradovi prostor ke skutečně neotřelým zvukovým eskapádám. Sám dirigent zde působí spíše jako médium než skladatel v klasickém slova smyslu a vede své hráče k dokonalému souznění v intencích relativní disharmonie. To nejlépe dokumentuje téměř čtrnáctiminutová (para)komp-ozice s příznačným titulem *Element of Resistance*, ale i drobnůstka *Procession of Echo*. Harada osobně pak občas zasahuje do celé nahrávky svými vokálními přískoky a přiznává tak svou absolutní sounáležitost se svými muzikanty. PS

The Notwist, Console, Klimek:
Solo Swim
[ALIENTRANSISTOR / STARCASTIC]

Německá post-rocková skupina The Notwist a jejich spolupracovník Console si nemůžou stěžovat na nedostatek pozornosti hudebního tisku. A platí to obzvláště po poslední desce Notwist *Neon Golden*. Čekání na nové studiové album nám krátí čerstvé EP *Solo Swim*. Je to vlastně soundtrack k dokumentárnímu filmu *Kanalschwimmer* režiséra Jörga Adolpha a kameramana Luigiho Falorniho. Všechny tři zastoupené skladby se nějakým způsobem dotýkají tématu dokumentu - pokusů plavců o překonání Kanálu La Manche. Notwist jako obvykle objevují svět táhlých kytarových melodií s neopakovatelnou melancholickou atmosférou, podtrženou Archerovým utrápeným hlasem, zatímco Klimekův remix přetvoří *Solo Swim* do ambientní polohy. Martin Gretschmann alias Console navíc přidal ještě jednu skladbu s výmluvným názvem *Mount Everest Horizontal*. KV

Alec K. Redfearn and The Eyesores:
The Quiet Room
[CUNEIFORM RECORDS]

Multiinstrumentalista Alec K. Redfearn na svém čtvrtém albu se skvadrou Eyesores opět potvrzuje determinovanost svých posledních děl. Je to vskutku (jak trefně hlásá popiska) průnik - možná by se doko-nce hodil i termín koláž - odkazu amerických maverických dvacátého století (Waitse, Ivese, Cage, Partche), kabaretní a divadelní hudby, cyklického minimalismu (zejména ve stylu Stevea Reicha), hlukového rocku typu Velvet Underground a jejich pokračovatelů, východoevropské hudby a mnoha dalších žánrů. Jakýmsi průvodním znakem je, že většina kompozic má přes svou mnohovrstevnatost více či méně ráz pohřebního pochodu. To jim ovšem neubírá na živelnosti a působivosti. Protagonistův instrumentář je skutečně bohatý: amplifikované i neamplifikované akordeony, varhany Hammond B3, židovská harfa, budík, nůžky, telefon, piano a smyčccem hrané činely. Dalších osm muzikantů ovšem nezůstává pozadu, a tak je celé dílo opravdu zvukově neotřelou mozaikou, kde se ozvěny minulosti protínají s futuristickými vizemi. Zvláštní kapitolu pak představují tři zpívané skladby, kde hlas šéfa brilantně doplňuje podmanivý vokál kontrabasistky Margie Wienk. Eklektičnost hudební složky je tunavíc podtržena ponurými parasurrealistickými texty, z nichž běhá mráz po zádech. PS

C-Schulz:
5. Flicker Tunes
[SONIG / STARCASTIC]

Německý umělec C-Schulz pracuje na poli hudby a filmu (i hudby pro film). Upozornil na sebe především spoluprací s Marcusem Schmicklerem (aka Pluramon) v projektu Pol a ambientním albem *C-Schulz & Hajsch* z roku 2000. Z jeho zadumaných, potemnělých a postupnou gradací provázených elektroakustických kompozic sálají pocity nejistoty až smutku, což vzhledem k jejich přesvědčivosti budiž čtenářem bráno jako varování. C-Schulz tentokrát přišel s nevšední kolekcí tísnivých nálad s postindustriálně kovovými pazvuky, drones, smyčci, sýčkem, helikoptérou a usměrňovanými hlukovými prvky. Vážnost nade vše. HD