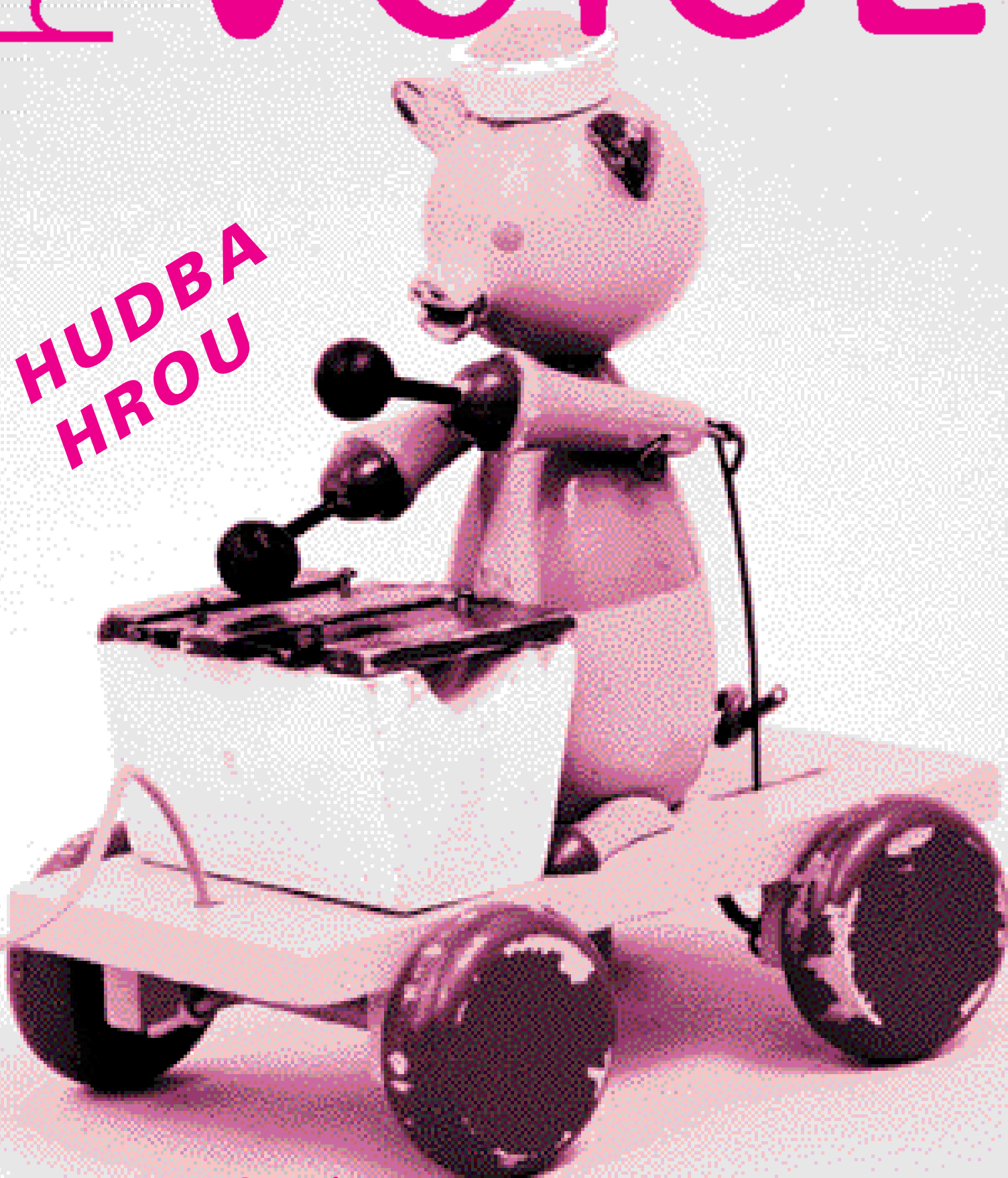


časopis pro současnou hudbu

his VOICE

HUDBA
HROU



**Tomáš Ondrůšek, Jóhann Jóhannsson, Present
Ensemble Recherche, Aranós, Stephan Micus**

3 / 2005

www.hisvoice.cz cena: 49 Kč



ze všech stran

[Editor dvojstrany **Adam Javůrek**]

Milí čtenáři,

občas má člověk pocit, že hudební svět tvoří dvě zcela odlišné skupiny lidí. Na jedné straně to je malá skupina vyvolených, nadaných a-vyskolených jedinců, kteří hudbu vytvářejí, na straně druhé ona pasivní většina, zvaná publikum. Toto rozdělení je nám vštěpováno již na základních školách, kde se hudební výuka podává především jako přehled toho, co slavní (a-mrtví) skladatelé stvořili a-povolaní interpreti nahráli. Pokud dojde na vlastní aktivitu, jde především o-to, naučit se správně reprodukovat předepsané písničky či cvičení, zpívat čistě a-v-rytmu. Pochválení jsou ti, kteří mají ten správný sluch.

Člověka, který se nechce stát profesionálním skladatelem, tak většinou nenapadne, že by si mohl zkusit sám vymýšlet a-vyluzovat zvuky jen tak, pro radost z-tvoření. Texty Víta Zouhara a-Davida Grahama se snaží ukázat, že k-výuce hudby lze přistupovat také jinak, a-důležitější než výcvik intonace může být podpora spontánní hudebnosti. A-to se týká nejen dětí školou povinných, ale také dospělých amatérů. Ukázku takového přístupu můžete v-květnu shlédnout i-na brněnské Expozici nové hudby. Podílet se na přípravě bude též špičkový německý soubor ensemble recherche, jehož styl a-přístup k-hudbě popisuje Jaroslav Štátný.

Jsou umělci, pro něž se hravost a-neochota spoléhat se na jediné správné normy, stala základem. Platí to – pro každého v-jiném smyslu – jak pro multiinstrumentalistu jménem Aranos, tak pro perkusionistu Tomáše Ondrůška. O-nich i-o-mnohém dalším si v-tomto čísle můžete přečíst.

Pro v-poradí již třetí sampler našeho časopisu, který vyjde letos na podzim, jsme se tentokrát rozhodli vyhlásit soutěž pro mladé skladatele. Podmínky jsou prosté: věk do 35 let, technicky kvalitní nahrávka na CD nebo DAT, která není delší než 15 minut. Vaši hudbu můžete do 30. června zasílat na adresu redakce.

Můžete nám ji také přinést osobně do klubu NoD v-Dlouhé ulici v-Praze 1, kde se bude 16. května konat poslechový večer HIS Voice in Sound.

Když v-roce 1958 vznikl prototyp budoucí řady českých trolejbusů 9Tr, kdopak by si pomyslel, v-jakém kontextu se objeví jeden z-jeho nástupců. Dopravní prostředek ze „Skoda-factory in Ostrow, Tsjeckia“ dnes slouží jako pojízdný klub rádia Pilota.fm z-norského Bergenu. Na jejich webu jsou ke stažení vystoupení hudebníků jako jsou Alog, Pita, Fennesz, Tujiko Noriko, Maja Ratkje či Biosphere. Celý projekt **Trollofon** je „poutou jednomu z-nejryzejších a-nejzapomenutějších umělců ve světě elektronické hudby – Škodě 9TR“.

V-trolejbusu se letos svezl Japonka Haco, nizozemský performer Jaap Blonk a-nakonec Nor John Hegre (Jazzkammer) s-francouzským skladatelem konkrétní hudby Lionelem Marchettim. Vše proběhne mezi 27. a-29. květnem v-rámci velkého dvanáctidenního festivalu Festspillene – The Bergen International Festival.

Karty vyložili také organizátoři barcelonského **Sónaru**. V-úvodním prohlášení tvrdí, že se letos chtějí zaměřit na živočišnější podobu elektronické a-experimentální scény. Mezi 16. a-18. červnem se zde představí LCD Soundsystem (a-James Murphy sólově), Le Tigre, Mouse On Mars, Soulwax, Miss Kittin, The Durutti Column, DJ/Rupture a-další.

Když se řekne S, musí se říct i-M. Organizátoři dalšího slavného festivalu, montrealského **MUTEKu**, zatím přesné informace nezveřejnili (jinak by tomu mělo být v-době vydání HIS Voice), ale datum (1. až 5. červen) a-některá jména (Apparat, Biosphere, Radian, John Duncan atd.) již známe. Publicista Philip Sherburne zvláště doporučuje dvojici Luciano a-Richardo Villalobos vystupující pod jménem Sense Club. Výlet do ciziny by se měl tak jako tak vyplatit, neboť jak loni napsal Pavel Klusák, MUTEK a-Sónar „jsou nejlepšími místy pro *checking*, co nového mezi laptopovými a-jinými elektroniky“. A-těžko věřit, že by letos skutek mutek.

Kurátorkou třináctého ročníku londýnského **festiva-lu Meltdown** se stala Patti Smith. Umělkyně slibuje, že se festival dotkne všech podob kultury a-pokusí se spojit poezii, politiku, duchovno a-„revolučno“. Festival proběhne mezi 11. a-26. červnem. Předchozími kurátory Meltdown byli například Louis Andriessen, Laurie Anderson, Lee Scratch Perry, David Bowie či John Peel.

„V-New Yorku, kde rapidně ubývá míst pro vystoupení kreativních hudebníků...“, jak píše Downtown Music Gallery, zahájil 1. dubna činnost nový klub, nazvaný The Stone. Nestojí za ním nikdo menší než **John Zorn** a-regule provozu podniku odpovídají mentalitě tohoto hudebního cadika: žádné suvenýry, žádné občerstvení, provoz se financuje jen ze vstupného a-prodeje CD se záznamy koncertů. Podobně jako v-Meltdownu, i-zde dramaturgii určuje každý měsíc jeden hudebník-kurátor. Zorn již má jasno o-kurátorech až do roku 2007. První na tahu je saxofonista a-klarinetista Ned Rothenberg.

Doma se můžeme těšit například na **entermulti-mediale 2**, „mezinárodní festival mapující hraniční oblasti, kde se umělecká tvorba prolíná s-novými informačními a-komunikačními technologiemi.“ Jedním ze zúčastněných umělců bude i-Tomáš Dvořák (Floex), který zde představí novou verzi projektu RGB, v-němž diváci za pomoci baterek se třemi základními barvami v-reálném čase ovlivňují hudbu produkovanou dvojicí Ema Tomatucha (Floex a-ZKA4T). Performance proběhne 9. května v-Paláci Akropolis. Floex o-svých projektech zevrubně informuje na blogu floex.blogspot.com.

Jeden pozoruhodný festival proběhl už v-březnu. Jeho zvláštností je, že se přesně neví, kolik lidí na něj „přišlo“, a-že tak trochu stále trvá. Řeč je o-**Ne-tstock Festivalu**, tedy „Woodstocku internetových labelů“. Přes dvacet virtuálních vydavatelství se podílelo na vysílání šedesáti hodin živých setů a-vystoupení. Návštěvníci se sice neviděli, ale mohli se setkat na-internetovém chatu. Kompletní záznam bude zdarma ke stažení na zasluzném serveru archive.org.

Galen H. Brown na stránkách Sequenza 21 popisuje překvapivý zážitek z-víkendového koncertu z-dě-l **Steva Reicha**. Během skladby *Three Tales* (recenze v-HIS Voice 2/2004) publikum prý již během skladby postupně odcházelo a-vlažný potlesk skončil, když byl skladatel s-manželkou (autorkou výtvarné složky) na půl cesty k-pódiumu, aby se uklonili. Ke článku se rozvinula debata o-tom, jak dalece by mělo dávat publikum najevo, že se mu skladba nelíbí a-jak moc si od něj autor zaslouží trochu zdvořilého předstírání.

V-našich koncertních sálech vládnu spíše dobré mravy (nebo pokrytectví) a-negativní reakce publika nejsou často k-vidění. Výjimkou z-poslední doby je divák, který dával zřetelně najevo nespokojenost



Biosphere v trolejbusu

s-operou **Petra Kofroně** *Fantom* v-Národním divadle. Zatímco naše Národní divadlo uvádí jednu soudobou českou operu za druhou, Balšoj театр v-Moskvě se k-takovému kroku odhodlal po čtvrt století poprvé. Ač se premiéra konala 23. března, protesty se táhnou již tři roky, od chvíle, kdy byla ohlášena objednávkou díla. Operu *Rosenthalovy děti* napsal **Leonid Desjatnikov** na libreto avantgardisty **Vladimira Sorokina** a-právě ten je hlavním důvodem rozruchu. Takového rozruchu, že se jím zabývala i-Státní дума. Sorokin (u-nás mu vyšel román *Fronta*) je obviňován z-šíření pornografie, propagace homosexuality a-jiných nepěkných věcí a-nenapravitelně by údajně poškodil pověst státem placeného divadla. Děj opery se točí kolem vědce Alexe Rosenthala, který pro Stalina za války vyrábí klony. Naklonuje také pěti skladatelů: Wagnera, Verdiho, Musorgského, Mozarta a-Čajkovského. To jsou hlavní postavy opery, od níž můžeme očekávat míchání stylů a-různé citace. Desjatnikovu skladbu *The Russian Seasons* jsme recenzovali v-HV 5/2004.

Polský časopis **Glissando** má sice na svém kontě zatím jen tři čísla, avšak již z-nich je zřejmý profil tohoto časopisu—ruce si zde podává Otomo Yoshihide s-DJem Spooky, Uri Caine se stránkami lehce otírá o-Johna Cage a-La Monte Young sousedí se Sonic Youth. Většina článku je, Bůh líbež redakci ruce, volně přístupná na internetu. Třetí číslo se zabývá tématem volné improvizace u-hudebníků jako je John Coltrane, Art Ensemble of Chicago, Keith Rowe, Fred Frith, Cornelius Cardew, Peter Broetzmann, Dieb 13 či Fennesz. Dále přináší obsáhlé články o-Krzysztofu Knittelowi a-současných mladých polských skladatelích, The Residents či o-hudebnosti básníků-T. S. Eliota a-Paula Celana.

Své archivy otevřel i-německý **de:bug**. Jeden z-nejzajímavějších nejen-hudebních časopisů zpřístupnil na svých stránkách PDF soubory s-kompletním obsahem čísel 55 (leden 2002) až 90 (březen 2005). Zdá se, že s-měsíčním zpožděním bude de:bug svá čísla zveřejňovat i-nadále. Zdarma tak máme k-dispozici ojedinělý měsíčník, v-němž se mísí informace z-progresivní hudby, světa technologií a-„lifestylu“. Jako kdyby se britský The Wire sloučil s-americkým skorojmenovcem Wired. Dubnové číslo se věnuje detroitské scéně, přináší profil Autechre, Tarwater, Prefuse 73 či Sama Prekopa.

Jen pár minut stačilo a-vstupenky na diskusní večer *Kdo vlastní kulturu?* byly ty tam. Debata

časopisu Wired, jež se konala v-Newyorské veřejné knihovně, přitáhla velkou pozornost díky dvěma intelektuálním celebritám—na otázky moderátora a-diváků odpovídal **Jeff Tweedy** (Wilco) a-„Elvis autorského práva“ (jak děl moderátor) profesor **Lawrence Lessig**. Slavné osobnosti nechyběly ani mezi „obyčejnými“ diváky: dlouho frontu si musel vystát David Byrne, DJ Spooky, David Fricke (editor časopisu Rolling Stone a-asi i-jeho největší legenda) či Jason Kottke (superstar mezi webdesignery a-bloggery).

Výběr dua hostů předem určil průběh debaty, z-níž by zřejmě RIAA, IPPI, OSA a-další zkratky neměly radost. Lessig například kritizoval, že princip „fair use“ (citace pro nekomerční účely) se v-hudbě netčí. „*Mohu citovat knihu a-pak ji recenzovat, ale když chci pustit kousek ze skladby od Fischerspooner a-pak posuzovat album, musím si předem zajistit práva*“, řekl dle Kottkeho převyprávění. Tweedy se zase nechal slyšet, že by raději poslouchal drtivé kritiky od lidí, kteří si jeho hudbu stáhli na internetu, než aby se stalo, že někdo jeho hudbu neuslyší, poněvadž na to nebude mít. Lessig a-Tweedy se nesetkávají poprvé. Slavný profesor práva si za hudebníkem dojel loni v-listopadu do Oaklandu, kde Wilco koncertovali, a-vzešel z-toho článek *Proč jsou Wilco budoucností hudby*, v-němž Tweedyho povýšil na generála pro domnělou závěrečnou bitvu o-copyright. „*Jestli má tato válka skončit, je k-tomu zapotřebí autentických hlasů. Už bylo dost kázání*.“

V-souvislosti s-výše zmíněnými zkratkovitými organizacemi stojí za pozornost i-e-mailový newsletter vydavatelství **Indies**. Přemysl Štěpánek v-něm vypráví: „*Docela nemile nás překvapil přístup Ochranného svazu autorského pro práva k-dílům hudebním (dále jen „OSA“) k-benefiční akci. Začátkem února jsme v-Brně pořádali benefiční koncert „Kluby pro Asii“. V-době konání akce jsme požádali o-prominutí poplatků z-této akce a-srozuměli jsme s-tím i-veškeré umělce, kteří na této akci vystupovali. Přes několikrát dotazy po skončení akce nám OSA nebyla schopna sdělit, zda bude tyto poplatky vyžadovat či ne. Vyplatili jsme tedy veškerý zisk z-akce na účet UNICEF (neboť rychlá pomoc má větší význam) a-nyní po měsíci a-půl přišlo oznámení, že tyto poplatky OSA vyžaduje. Jak si takový přístup vysvětlit?*“

Publicista a-akademik **Kembrew McLeod** vydal novou knihu „Freedom of Expression @: Overzealous Copyright Bozos and Other Enemies

of Creativity“ (ke stažení na jeho webu kem-brew.com). Zakroužkované „R“ odkazuje k-jeho husarskému kousku z-roku 1998, kdy si zaregistroval frázi „svoboda projevu“. Následně vyhrožoval každé firmě, která sousloví použila, čímž ukazoval na absurdní důsledky nedokonalé legislativy. McLeoda znají čtenáři HIS Voice jako spoluorganizátora putovní výstavy Illegal Art. Ve své knize se zabývá samplingem, koláží, elektronickým hlasováním a-řadou dalších témat. Společně s-Benjaminem Franzenem navíc připravuje dokumentární film *Copyright Criminals: This is a-Sampling Sport*. Po internetu zatím koluje desetiminutová upoutávka, v-níž se k-samplingu vyjadřují například Kid606, People Like Us, Negativland, Public Enemy, Cibo Mato, Matmos, DJ Spooky (Ariadna nit tohoto glosáře) a-evergreen Lawrence Lessig.

Krom Floexova blogu se objevily ještě dva zajímavé hudební zápisníky. První patří duchovnímu otci písničkářského sdružení Šafrán a-vydavateli **Jiřímu Pallasovi** a-sídlí na adrese <http://blog.lide.cz/jiri.pallas/>. Na svém blogu nevzpomíná pouze na umělce z-dob Šafránu, ale glosuje i-současnou kulturu, politiku a-jelikož je Jiří Pallas zakladatelem serveru Seznamka.cz, tak se věnuje i-dění na internetu. Druhý zajímavý blog patří překladatelce **Sylvě Ficové** (http://www.ficova.com/_blog/). Autorka na něm nabízí velké množství odkazů na zajímavé články (odkaz na Copyright Criminals zcizen od ní), nové hudebně-technologické hračky a-i-něco navíc (modří vědí).

HIS Voice Sampler 3

HIS Voice hledá nahrávky skladeb mladých českých skladatelů pro HIS Voice Sampler 3

Podmínky: Věk do 35 let (včetně)

Délka skladby do 15 minut

Kvalitní nahrávka (možno i živá kon

certní nahrávka) na CD nebo DAT

Skladby mohou být instrumentální, vokální, elektronické či kombinované

Uzávěrka: 30. 6. 2005

CD HIS Voice Sampler 3 vyjde v listopadu 2005

Nahrávky spolu se stručným životopisem a kontaktem zasílejte na adresu:

HIS Voice - „Sampler 3“

Hudební informační středisko

Besední 3

118 00 Praha 1

Více informací na e-mailu: redakce@hisvoice.cz

TOMÁŠ ONDRŮŠEK patří k-předním českým perkusionistům. Narodil se roku 1964 v Ústí nad Labem, ale vyrůstal v-Německu (1968–90). Studoval hru na bicí nástroje v-Norimberku a-Stuttgartu (prof.-Klaus Tresselt), byl členem Percussion Ensemble Stuttgart. V-roce 1990 se stal laureátem Studienstiftung des Deutschen Volkes, stipendium využil ke studijnímu pobytu v-Praze a-od té doby žije v-Čechách.

V-témže roce zahájil sólová vystoupení v-řadě evropských měst (Mnichov, St. Petěrburg, Moskva, Praha, Norimberk, Stuttgart, Frankfurt

ad.) i-na mezinárodních festivalech (Avantgarda St. Petěrburg, Zeitzklänge Berlin, Warszawska jesień, Marathon v Praze aj.). Má v-repertoáru širokou paletu základních děl sólové literatury pro bicí. Působí i-jako pedagog na různých mezinárodních interpretačních kursech soudobé hudby a-je zakladatelem mezinárodních kursů pro perkusionisty a-skladatele v-Trstěnici; zasedá v-porotách mezinárodních interpretačních soutěží. Spolupracoval s-klavíristou a-skladatelem Siegfriedem Weckenmannem (duo bicí nástroje a-klavír) a-byl stálým perkusionistou ansámblu Agon.

Tomáš Ondrůšek je všestranným umělcem, který se zabývá i-tvorbou nových nástrojů a-umí překvapivě rozeznít a-hudebně uplatnit i-nejrůznější objekty. V-Praze uvedl českou premiéru Lachenmannovy sólové kompozice *Interieur I*-a-Xenakisovy *Psapphy*, byl prvním českým interpretem Xenakisových *Rebonds*, Stockhausenova *Zyklus* a-Feldmannova *King of Denmark*. Inspiroval také vznik řady skladeb, které byly napsány přímo pro něho.

Od roku 2001 působí na Hudební fakultě AMU v-Praze a-vede třídu bicích nástrojů.

Když jsem první přijel do Trstěnice a ptal se na cestu k-Tomáši Ondrůškovi, domorodec si mě změřil a ukázal na kopec: „Ten Němec? Copak neslyšíte?“ Vydal jsem se do stráně za tlumeným rachotem, minul jsem ovce, jejichž kůže přijde na bubny, zatímco maso bude snědno bubeníkem, a už jsem nakukoval do stodoly, kde pod marimbou ležel pes a pod stropem se proháněly jiříčky. Kámen a dřevo, vůně, které jsem znal z-chmelových brigád, a zvuky z-Darmstadtu. To jen abyste věděli, proč umělcosedlák.

Proč tak tvrdošíjně používáš označení perkusionista, ačkoli je to v-češtině slovo cizí?

Já si myslím, že perkusionista je už v-češtině taky název běžný. Možná není tak starý jako „bubeník“, ale už se používá běžně. „Bubeník“ je prostě bubeník, nebo jak se někdy říká bicista, a spíš se to spojuje se soupravou. Perkusionista, ten hraje na všechny bicí nástroje, ale nemá to nic společného s „perkusema“, jak laici obvykle nazývají ethno-percussion.

Když jsi studoval ve Stuttgartu, které zaměření se tam vyučovalo?

V-Německu tehdy působili jen dva progresivní profesori pro toho, kdo měl širší zájem než jen o orchestrální hru, a to byl profesor Wulff ve Freiburgu a profesor Tresselt ve Stuttgartu. Samozřejmě jsem objížděl i ty ostatní akademie nebo profesory, většinu jich znám. Dřív se studovalo v-Kolíně, ale to už bylo pasé, nebo potom u G. Sylvestra v-Paříži. Profesor Tresselt umožňoval jedincům individuální program, i když oficiálně se všude učila orchestrální hra. On byl velmi solidní, hodně věděl, měl spoustu zkušeností – hrával dlouho v-ensembly soudobé hudby, byl výborný technik – měl to systematizované. Chtěl jsem se od něj naučit všechno možné, ale už jsem věděl, co chci sám dělat. A to bylo sólové hraní, multipercussion.

Měl jsi nějakou alternativu, něco, co jsi dělal ještě vedle školy?

Studium ve Stuttgartu bylo založeno na

samostatnosti. Kdo se chtěl uplatnit po škole, věděl, že musí pracovat, nikdo ho k-tomu nenutil. Já jsem si zapsal jen minimum předmětů, jezdil jsem do školy jen na jeden den v-týdnu, zbytek času jsem cvičil na pronajatém statku za městem a věnoval se dalším aktivitám. Profesor Tresselt věděl, že pracuji, a respektoval i to, když jsem se omluvil třeba na měsíc. Hrál jsem v-několika ansámblech soudobé hudby. Jeden ansámbl, improvizací, experimentální, avantgardní, vedli mladí skladatelé a staříčky Erhard Karkoschka, jiný, tzv. Studio Ensemble, byl již profesionální, hrál standardní Novou hudbu a působily tam takové osobnosti jako Mike Svoboda, Yukiko Sugawara nebo Hans-Peter Jahn. Navštěvoval jsem kursy vynikající marimbistky Keiko Abe, kursy africké hudby (tehdy, v-80. letech to ještě nebylo běžné jako dnes), semináře pro malý bubínek, vibrafon nebo improvizaci... Workshop africké hudby se sólistou guinejského baletu Famoudou Konate jsme dokonce uspořádali u mě na statku. Byl jsem samozřejmě v-Darmstadtu, v-Donaueschingenu, Wittenu a všude možně. Slyšel jsem snad všechny velké perkusionisty-sólisty, od „praotců“ až k-mým vrstevníkům – i ty, které sám za velké nepovažuji. Tento fakt samozřejmě ovlivnil moje tehdejší vnímání bicích nástrojů. Ale hlavně jsem byl doma, na statku, a pilně cvičil.

To už jsi měl svoje nástroje?

Ano, k-tomu mě vedl už můj první učitel Johannes Beer. Před Stuttgartem jsem už dva roky studoval jako externí student na vysoké hudební škole v-Norimberku, paralelně k civilní službě, a svůj první bubínek jsem si koupil za svůj tehdejší měsíční plat: kvalitní Ludwig Snare Drum. Johannes mě pak zprostředkoval koupi použité, ale skoro nové marimby, pak tympánů z-výprodeje, vibrafon jsem měl už dřív, s-tím jsem maturoval na hudebním gymnáziu. Na ty nástroje hraju dodnes. Měl jsem později možnost koupit nové nástroje, třeba skladnější marimbu, uvažoval jsem o tom, ale nakonec jsem se nemohl

Umělcosedlák Tomáš Ondrůšek

[Martin Smolka]

s-těmi svými rozloučit.

K jedné hodině u Johannese Beera se váže hudební zážitek, který byl pro mě určující. Přicházeli jsme do zkušebny bicích, to byl obrovský sklep plný nástrojů a každý tam měl svůj kout, svou čtvrtinu. Když jsme tam vstoupili, ozývaly se zespodu strašně divné zvuky – úžasné, záhadné. Bylo vidět dva soustředěné hudebníky u klavíru a bicích. Já jsem si říkal „Vždyť to je jako vykomponovaný free-jazz!“ Oslovilo mě to, protože to bylo to, co jsem tehdy miloval, free-jazz, a zároveň to, co jsem dělal u Johannese – hraní podle not a plnění úkolů. Byl to Jeff Beer, bratr mého učitele, s-Jürgenem Schmittem. Brzy jsem jel na Jeffův koncert, hrál Stockhausenův *Zyklus*, nějaké menší skladby pro marimbu i pro sestavu a jednu vlastní skladbu pro velkou sestavu. Ohromně mě to všechno oslovilo, přímo ohromilo.

Když jsem se ptal na alternativu, měl jsem na mysli tvou spolupráci se Siegfriedem Weckenmannem, sběr kovových objektů a sestavování nových nástrojů. To vzniklo kdy a jak a proč?

Siegfried je skladatel a klavírista, potkal jsem ho až po škole. Vzal mě k-sobě na půdu, kde měl obrovský arzenál objektů a rozloženou spoustu projektů. Různé mísy, objekty obří i malé, části turbíny od letadel. Všechno to nějak cinkalo a hrálo, všude dřevěné konstrukce, na kterých to drželo. Byl jsem nadšený.-Říkal jsem si „to jsem pořád hledal“, někoho, kdo se zabýval něčím podobným, zvláštěními zvuky a vůbec *zkoumáním zvuku* – to mě na bicích vždycky fascinovalo, to mě přitahovalo.

Podobnou sbírku máš dnes ve stodole v-Trstěnici. Jak jsi ji získal? Myslím to, co nikde nekoupíš, objekty a vlastnoručně vyrobené nástroje. Viděl jsem u tebe sady kovových disků, nejrůznější kusy plechů, kovových tyčů a trubek, zavěšených jako gongy nebo trubicové zvony, i skla a vůbec zvučící předměty všeho druhu.

Já jsem přišel k-hudbě přes záli-

bu ve zvukovém bohatství, přes radost z-experimentování, přes zvědavost na úžasné zvukové možnosti free-jazzu a toho „evropského free-jazzu“ – komponovaného, té Neue Musik. Tomu jsem propadl, poslouchal jsem to, kde se dalo. Jezdil jsem za Stockhausenem a Boulezem sledovat jejich zkoušky, tam jsem se hodně naučil, to byla úžasná věc, jak detailně pracují, jak jsou sestavené ty ansámby, jak to všechno zní, co jde dobře k-sobě. Chodil jsem na přednášky, četl knížky, abonoval časopis MusikTexte. To všechno nás duševně živilo, mne a několik mých kamarádů, kteří tomu také propadli.

A přes to jsem se dostal k-vytváření nástrojů. Začal jsem sbírat staré nástroje, také z-nouze, protože jsem si nemohl dovolit kupovat samé nové, a ty, které už byly zničené, jsem si přetvořil. Třeba na bubínek jsem místo kůže dal dřevo. A když se mi to líbilo, tak jsem zkusil vyrobit sadu dřevěných tomtomů z-materiálu, který jsem si nechal nařezat někde v-Baumarktu. Řemeslnou průpravu jsem neměl, ale naučil jsem se to. Pak jsem začal dělat paličky, i na byznys, dobré paličky tehdy nebylo kde koupit. Vyrobil jsem si kovové stojany – vymyslel, namaloval, nakoupil materiál a odnesl ke kováři; ten to nařezal a svařil. Zpočátku jsem ho hlídal, pak, když už věděl jak, dodělal to sám.

První nástroj, který jsem si vyrobil, bylo djembe, vydlabané ze smrku. Jel jsem na pilu, nechal jsem si urážnout špalek a do něj motorovkou ještě vyříznout kříž. Pak jsem dlabal, jedním půlkulatým dlátem a jedním hladkým, provrtal vrtačkou, pro-sekl, a ze spodu to samé. Zabralo to asi týden. Pak natáhnout kůži... to patří k-tomu; jako hobo-jista si dělá strojek, tak bubeník, když chce hrát Afriku, musí si umět udělat buben - sušení kůží, vázání a to všechno. Něco jsem si nechal ukázat, něco poradit, na něco jsem přišel sám.

V-tom domě u Stuttgartu, kde jsem bydlel, byl ve sklepě sud. Tak jsem se zeptal, byl na vyhození, došel jsem k-řezníkovi pro kůži a vyrobil jsem z-něho basový buben. Další jsem získal po okolí, tam byla vinařská oblast a starší sudy občas vyhazovali. Ten obrovský, třímetrový, ten mám taky odtamtud. Tam jsem ho vyrobil, později v-Trstěnici ještě předělával. Sud se musel většinou vyspravit – naklepat nové obruče nebo nechat okovat. Když byl na konci uhnulý, tak jsem to vyřízl a nahradil dřevem nebo jiným materiálem.

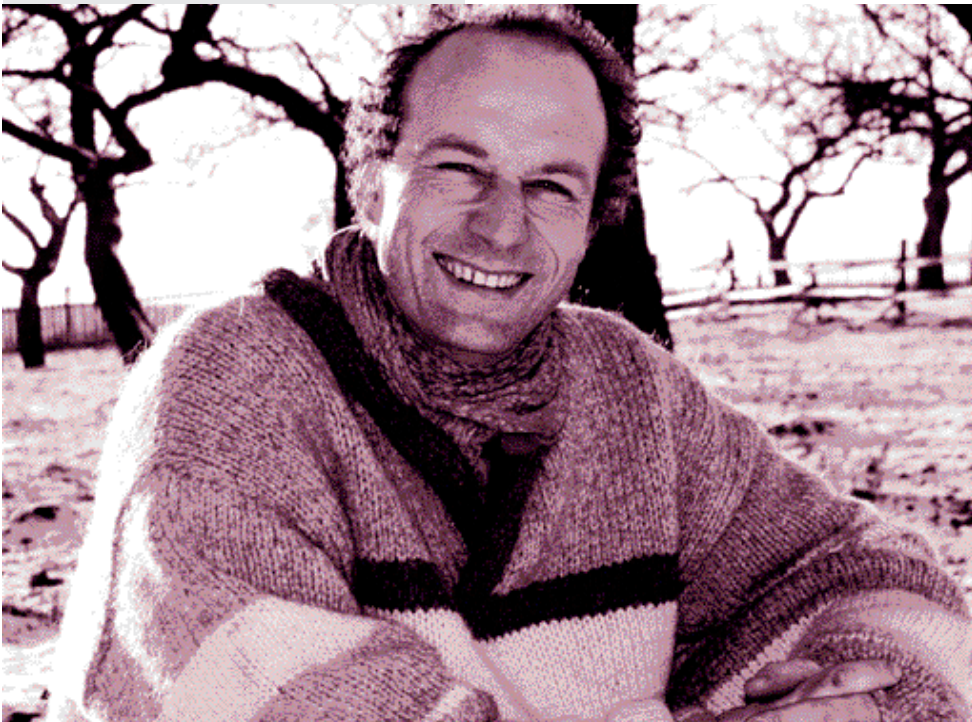
Takové zásahy nepokazily zvuk?

Ale kdepak. Zprvó zvuk se nemůže zkazit, protože ani nevíš, jaký zvuk by to mělo mít. Vždycky z-toho něco vyleze. A vždycky to je něčím hezký – to je jako u lidí. Taky není zkažený, protože má křivý nos, zase má třeba hezké oči. Ty víš, že mám bubny výborné – originální. Ony jsou dobré tím, že je nasadím na místo, kde jsou dobré. Někdo by třeba řekl, že jsou na nic, ale v-těch skladbách, tak jak jsem je použil, jsou unikátní a lepší si ani nedovedu představit. Mají svůj charakter. A pokud je ve dřevě třeba díra, dá se zadělat. I hnusným plastem, třeba i moli-tanem. To není tak, že rezonuje celý sud a lezou

z-toho dřevěné zvuky. Plast zní taky výborně, „plastově“, úplně jinak. Plech taky. Mám i buben z-papíru. Nebo oktobany z-odpadových rour, s-použitím ráfků na-bonga. Ty jsem koupil za pár korun ve výprodeji, když se rušila Amati.

Co všechno jsi měl na konci studia v-reper-toiru?

Lachenmanna, Feldmana a částečně *Rebonds*, asi deset menších skladeb pro sestavu, šest nebo sedm velkých marimbových skladeb, komorní skladby, např. Xenakis *Persephassu*, *Palimpsest* od Hespese pro hlas a bicí, Stockhausena, Luigi Nona, mladé sklada-



tele. Další věci jako Xenakisova *Psapphu*, Stockhausenův *Zyklus*, Fukushiho *Ground*, to jsem všechno už dělal tady. Langa, Volanse a další, to až někdy od roku 1994, po té pauze.

Po studiích jsem totiž na dva roky v-podstatě nechal hraní, ani jsem necvičil, a stavěl jsem barák. Já vždycky to, co jsem dělal, jsem dělal strašně rád. Ani tahání a stavění nástrojů mi nikdy nevadilo. Když mě uchvátily paličky, tak mě uchvátily paličky, a když mě uchvátíl barák, tak jsem se pustil naplno do stavění. Většinu prací jsem musel udělat sám, nebo aspoň pomáhat.

Návrat k-bicím po těch dvou letech byl úžasný. Byl to odpočinek od stavebních prací, které už mi lezly na nervy, a pocitově to bylo něco úplně nového. Báľ jsem se, že jsem všechno zapomněl, ale šlo to překvapivě rychle. Věci se nořily z-pasivní a fyzické paměti a skladby, u kterých jsem počítal se dvěma týdny cvičení, se vyloupily už třeba za dva dny. Ruce si rychle vzpomněly na spoustu věcí, stačilo cvičit. Hodně mi pomohlo, že jsem za ty dva roky fyzicky zesílil – vůbec jsem se nemusel namáhat, hraní šlo na rozdíl od

dřívějška jakoby samo, jako jemná hříčka.

To ses nebál toho úplně nechat, riskovat ztrátu kontaktů a že se na tebe úplně zapomene?

Ne. Důležitá je svoboda ducha. Musíš něco úplně odložit. A když potom k-tomu přijdeš zpátky, ta svoboda ti dá tolik energie a nové inspirace a tvůrčí síly! To ti nahradí spoustu věcí. Radost ti pomůže mnohem víc, i s-hráčskou technikou, než cvičení bez radosti. To je základ každé kreativity. Jakmile ti chybí ta vnitřní konst-ituce k-tomu, tak to není kreativita, ale cvičení, a to můžeš cvičit a cvičit, ale plod to nenese.

Zpátky k-bicím mě vrátilo pozvání, které mi sice zkrřížilo plány, ale kterému jsem neodolal – na sólový půlkoncert v-mnichovském Gasteigu, velikém, prestižním sále, a na workshop na tamní vysoké hudební škole. Vydařilo se to, brzy přišly další nabídky, podobná vystoupení a semináře jsem měl na škole v-Bonnu, pak na konzervatořích v-Petrohradě (se Siegfriedem Weckenmannem) a v-Moskvě a na dalších místech v-Německu. Začal jsem budovat další repertoire a v-roce 1996 také hrát s-pražským souborem Agon.

Nechtěl jsi ze začátku hrát svou hudbu?

Ano, svoji hudbu, improvizovanou, ale i hudbu cizích autorů, jenže po svém, se svými nástroji, ať už normálními nebo vlastnoručně vytvořenými. Dnes už hraju daleko víc cizí skladby, ale vždycky v-nich hledám možnost uplatnit něco originálního, svého, najít svůj přístup jak prakticky, co se týče nástrojů, tak i hudebně. Najít **klíč** k-té skladbě, klíč který ještě nikdo nepoužil. Když jsem ji slyšel už třikrát řešenou jedním způsobem, tak bych ji rozhodně stejným způsobem nehrál, buď bych ji řešil po svém, nebo bych ji nehrál vůbec.

Pro mě je vždy prvotní to, jak ke mně „promluví“ partitura: ona vytvoří vnitřní obraz a od toho se odvíjí interpretace a první idea řešení nástrojů.

Mohl bys uvést příklad, vyložit to na



konkrétní skladbě?

Poslední skladba, kterou jsem teď studoval, byla *Assonance VI* (francouzsky souznění) od Michaela Jarrella. Líbila se mi, protože pracuje se složitým souzvukem různých nástrojů. Hodně různých vrstev. Třeba z-dozvuku po rychlém běhu vibrafonu tlumením vykrystalizuje pár tónů, pak zahraje činel, pak ještě něco a pak se zas něco odtlumí a zní zbytek, který se zase spojí s-tím vibrafonem. Ta skladba je rafinovaná, takové extrahování různých zvuků. Ale nějak jsem ji brzo prokouknul a najednou byla nudná, už tam nebylo to kouzlo, které jsem myslel, že tam je. Po prvním hraní jsem slyšel, že to pořád nepřekračuje meze výchozího nápadu, pořád je to takové líbivé, pořád v-obklopení nějakými alikvótními tóny... Tak, už kvůli tomu názvu, jsem si říkal, že vyberu nástroje, které jsem už dlouho nepoužíval. Místo tam-tamu jsem našel nástroj, který jsem si kdysi vyrobil z-plechu a má velice specifický zvuk, ale pořád to ještě je jakoby tam-tam. To samé i u ostatních nástrojů – vybral jsem samé takové nezvučné, ne-(a)sonantní, nástroje, které by tomu daly něco úplně jiného než samé elegantní přeznívání, ale které v-kombinaci s technikou skladby, s-tím, jak je napsaná, by mohly dát hezký (asonantní) výsledek. Šlo mi o to, aby výsledný zvuk nebyl typický. Když jsem to četl, vždycky už jsem věděl: teď zase přijde tam-tam s-tím typickým zvukem, pak činel, a všechno bude tak nějak dlouho doznívat. Proto jsem hledal jiné nástroje, abych se vyhnul běžnosti a předvídatelnosti, a hledal jsem je ve sbírce těch doma vyrobených. A ty nástroje pak diktují spoustu technických věcí. Je třeba obtížné na ně hrát – mají třeba kratší dozvuk, než je předepsáno, nebo při současném úderu jeden ze dvojice nástrojů je pořád silnější. To přineslo řadu úkolů navíc, které ale pak zas daly hezký výsledek.

A klíč ke Stockhausenovi?

Stockhausenův *Zyklus* už v-sobě obsahuje ten úkol, že interpret musí skladbu spolutvořit. Zvláštní notace této skladby přináší řadu prvků, u kterých musí interpret volit – které vybere, kam je umístí, jak je seřadí apod. Na začátku jsem

hledal nejkratší cestu, jak se dostat přes prales všech možností, které Stockhausen navrhuje. A nejlogičtější. V-té poměrně nepřehledné nabídce materiálu jsem hledal a dával k sobě hudební útvary tak, aby mému řešení daly logiku a zároveň ke mně mluvily, líbily se mi. Např. v-jedné části ke mně nejvíce mluvila glissanda, tak jsem zesílil jejich ataky a dal jsem to dohromady glissandově, glissanda tomu dala celistvost.



Důležitým pomocníkem při hledání klíče je analýza skladby, ať už moje nebo od skladatele. Stockhausen ve své analýze mluví o „úderových cyklech“ jednotlivých nástrojů, z-nichž každý má své „maximum“, to znamená, že tam ten nástroj často zazní, dominuje. A já jsem to podpořil ještě tím, že jsem z volných elementů, které má interpret přibírat, vybíral schválně ještě zvuky toho nástroje, který měl dominovat, zvyrazňoval jsem to maximum.

Co *Anvil Chorus* Davida Langa?

První krok byla opět volba nástrojů. Partitura předepisuje jen woodblock a velký buben, dále už jen materiály – kovy rezonantní, kovy nerezonantní a tři kovy rezonantní s-pedálem. Rozhodl jsem se pro brzdové kotouče. Měly výborný zvuk, vysoký a silný. Tak pronikavý, že až lezl na nervy, ale mě se to k-tomu hodilo. Postavil jsem pro ně speciální stojan. Jako neznělé kovy jsem použil gongy, položené, takže byly zpola utlumené. Ale během zkoušení se ukázalo, že to nefunguje. Na konci se mají oba zvuky propojit, smíchat, a to nešlo, ty kotouče zněly strašně vysoko a se zvukem gongů se vůbec nepojily. Celé jsem to musel předělat, ale pomohlo mi to najít správný přístup, došlo mi, co to potřebuje. Že na konci musí dojít ke spojení těch dvou druhů zvuku – vytvoří takový gamelan, ve kterém se míchají dva rytmy, jeden krouží v-kratším čase a druhý v-delším. Skrze hledání vhodnějších nástrojů jsem se dopátral hudební ideje. Nakonec mám na ten tlumený zvuk hrnce (kastroútky, preparované takovými filcovými flasty), na dlouhý položené gongy. Zvuky jsou si bližší, liší se hlavně způsobem úderu a volbou paliček. A na konci, díky rychlému tempu, i ty utlumené údery se jakoby pospojují v-souvislý zvuk. To ty brzdové kotouče právě nedovedly, z-jejich zvuku v-rychlém tempu byly patrné jen vysoké suché ataky, jak od xylofonu.

Taky jsem tu skladbu důkladně analyzoval. Ve střední části jsem našel strukturu, která mi zjednodušila učení se té skladby. Jakmile víš, co

má znít, nemusíš se učit notu od noty, ale hraješ motivy, které znáš sluchově. Víš, kde se motiv prodlužuje – Lang totiž pracuje s-přirazováním, k-repetovanému motivu přidá notu nebo augmentaci uvnitř motivu nebo předsune polovinu motivu. Jakmile si toto uvědomíš, dostane to logiku, najdeš i posuny, které se později ve skladbě opakují. Teprve po roce hraní jsem objevil, že v-závěrečné části, kde už jsou hodně komplikované polyrytmy a hrají všechny končeti-ny, se pod skrumáží nepravidelností objevuje ve stejných odstupech velký buben. Do střídavých rytmů (3/16, 4/16, 5/16 a 6/16) je zakomponován tak, že se objevuje, myslím, každých pět čtvrtek, v-notách to vůbec pravidelně nevypadá, teprve sluch mi to prozradil.

Mě baví řešit komplikované úlohy, to je na tom nejhezčí, na všech těchto skladbách. Dostaneš se do oblasti, kde to nejde dál, to má řada skladeb v-sobě, ty je začarovaný kruh, fakt. Hraješ něco a vždycky se tam naskytne problém, něco neřešitelného, někdy i nehratelného, čistě fyzicky neproveditelného – to má v-sobě Lachenmannův *Interieur I*, Xenakisova *Psappha* i *Rebonds*. Dejme tomu máš hrát dvěma rukama na šest nástrojů zároveň v-ír. To samozřejmě nejde čtyřmi paličkami. Nebo jedna ruka má vířit a druhá vytukat osm not v-tempu, ve kterém to jednou rukou nejde. Já ale vidím, co ten skladatel chtěl, že tady má něco kontinuálně znít a zároveň má vyjít ten rytmus. Tak zkouším různé cesty k-tomu, jako v-divadle, když se hledá přístup k-rolí. A když řešení najdu, to pak může změnit nebo i úplně převrátit přístup k-celé skladbě, ten klíč.

Co jsi, krom Jarrella, nastudoval v-poslední době? Dalo by se i tam pohovořit o interpretačním klíči?

Skladbu Kevina Volanse *Asanga*. Tam je všechno dané a otázka klíče tam nevzniká. Je to prostě skladba ve stylu Kevina Volanse, podobně jako *She who sleeps with a small blanket*, kterou jsem nehrál. Tam jenom pro mě vznikla ta otázka, aby to neznělo moc bubenicky, soupravově, banálně. Tak jsem vybral nástroje, které jsem už dávno nepoužíval a které zní jako „gongobubny“. On tam předepisuje běžné nástroje jako tomtomy a bass drum, ale je zřejmé, že se přizpůsobil obvyklému vybavení bubeníků. Ale já vždycky volím nástroje nejen podle předpisu v-legendě, ale hlavně podle hudby, kterou vyčtu z-partitury. A tady jsem pochopil, že mu jde prostě o sérii blanzvuků od hlubokého po vysoký. A tak jsem hned využil toho, že mám bohatší instrumentář, více možností než běžný bubeník, kterému on svůj návod přizpůsobil. Použil jsem obrovský buben ze sudu, metr dvacet vysoký, jemu jsem přizpůsobil výběr dalších bubnů: čínský tomtom, dva tomtomy, které jsem udělal z-plechových sudů, a všechny ladí, v-tomto kontextu, perfektně k-sobě. Předtím jsem studoval Aperghise, *Graffiti*, kterého jsem už dělal kdysi, ale jinak a s-jinými nástroji. To je skladba, kde se musí mluvit a nástroje a zvuk řeči se doplňují nebo jdou synchronně. Řeč tam má hudební funkci, zvuky bicích ji napodobují.

Zvuk řeči i buben glissandují, je to notováno křivkami. Jsou tam předepsané dva gongy, ale já jsem vybral dva plechové sudy, které mají zvuk jako javánské gongy, zní podobně, jako když gong leží, ale ještě líp, mají hodně alikvotů a v-tě skladbě byly úplně vynikající.

A pak je tam glissando, které jsem hrál na bubnu tlačení volnou rukou na střed blány, ale šlo to mizerně, byla to těžká práce a neznělo to. Nějaký nebubeník, nevím už kdo, se mě zeptal, proč to nehraju na talking drum. Nezdálo se mi to, ale pak jsem to zkusil a byl to výborný nápad. A zase jsem musel celou skladbu přestavět a podřídít („podstavět“) tomuto bubnu, který najednou nestál přede mnou, ale visel na mě, v-podpaží.

A dá se tady mluvit o interpretačním klíči?

Tady asi ne, krom zvukové stránky. Ta partitura je jasná a přesná. Tady byla krásná a složitá práce spíš s-rozklíčováním toho, co tam uložil skladatel. Řazení motivků, výběr malých motivků... Je tam hodně analytické práce, než se to všechno přečte a spočítá – samé čtyřiašedesátiny a dokonce i stoosmdvacetiny. Trávil jsem a popisoval si v-notách motivky (a, a', a'', b atd.), abych nehrál noty, ale hudební útvary.



Co jiného děláš kromě hraní?

S-ruským režisérem Jurijem Vasiljevem dělám kursy. Navenek jsou to divadelní kursy, ale ve skutečnosti jde o daleko více, o prezenci na jevišti a o rozvíjení osobnosti. O kreativitu a individualitu v umění. O pravdu každého z-nás. Část tréninku jsem převzal a vyvinul z toho trénink pro hudebníky. Myslím, že to je věc, která se u hudebníků strašně zanedbává. Jsou cizí svému tělu, neumí s-tělem pracovat, navíc u toho i sedí. Učíme je zapojit se i fyzicky i mentálně tak hluboko, jako to dělá herec u své role.

Můj statek slouží jako kulturní statek. Pořádám spolu s-JAMU a AMU kursy pro mladé perkusionisty a skladatele. Ti pracují v-párech a učí se nejen od lektorů, ale také jeden od druhého, bicista od skladatele a naopak. Během týdne pár perkusionista-skladatel přímo u nástrojů spoluvytvoří skladbu, kterou bicista poslední večer koncertně předvede. K-tomu jsou po večerech přednášky, koncerty a diskuse.

Každé léto pořádám mezinárodní divadelně-hudební festival. Hlavně divadla okrajová, avantgardní, improvizovaná, zejména ta, která jsou srozumitelná i beze slov; a hudba – taková, která se k-tomu váže nebo která je tzv. alternativní. Když jsme začínali, někdy v-roce 95, zvali jsme hodně Rusy, protože tehdy byli u nás ještě málo známí a je to vysoká divadelní kultura. Byli tu, byť v-malých obsazeních i herci světoznámých divadel jako Alexandrinský téatr nebo Mályj dramaticeskýj téatr. Tehdy jsem cítil potřebu to tady prezentovat, protože každý koukal pořád ještě na západ a tohle bylo opomíjeno. A osvědčilo se to, program tvoří zvláštní směr hvězd a amatérů, bývá plno a skvělá atmosféra. Některé divadelníky z-Ruska jsme zvali taky proto, abychom jim pomohli. Byli dobří a nemohli vycestovat a my jsme měli možnost pro ně získat peníze na cestu od Sorosovy nadace.

A co učení?

Už když jsem byl poprvé pozván učit do Mnichova, cítil jsem blízkost, srozumění s-řadou studentů, kteří by měli předpoklady k tomu tvořivému přístupu, ale je to v-nich nerozvinuto, dosud je učili jenom hrát noty. Cítil jsem se strašně dobře v-takovém živém dialogu s-nimi. I všechny další semináře na vysokých školách mě strašně bavily. Sám jsem si přes tu práci uvědomil spoustu věcí. Bylo to učení i pro mě.

V-roce 2000 jsem dostal dopis od AMU, jestli nechci vytvořit koncept pro založení třídy bicích nástrojů. Zdejší situace mi umožnila přijít s-návrhem studia soustředěného na multipercussion, na sólové hraní. To se ve světě moc nedělá. Ale tady, čistě náhodou, byla pro to příznivá situace – celá AMU má koncepci zaměřenou na sólové a komorní hraní a orchestrální hra na bicí se učí už na nižším stupni, na konzervatoři. Koncept byl vybrán, a tím jsem se dostal na AMU, mohl jsem založit celý studijní obor na té mé koncepci.

Kromě hlavního oboru máme společný seminář, kde probíráme historii bicích, poslech nahrávek, analýzy, srovnávání interpretací, často formou samostatných referátů. Dále učím improvizaci – žádné bezbřehé fantazírování, ale konkrétní úkoly, tvořivá práce s-materiálem, vědomé rozvíjení; a také ten jevištní trénink. Pak učím v-rámci „studia zvuk“ zkoumání nástrojů a jejich možností, otázky jako „co je tam-tam“. Další, na co kladu důraz, je „studio rytmus“ – věnujeme se rytmickým fenoménům, různým jakoby matematickým kouzlům a hádankám, africkým rytmům apod., ale i čistě umění hrát spolu – přesnost, cítit puls, společné zrychlování a zpomalování, zapojení těla. Vladimír Vlasák vede bicí ensemble, studenti také hrají ve školních orchestrech. Dělám to čtvrtým rokem.

Učení se stalo i mým koníčkem. Snažím se uchovat si tu radost a energii, kterou znám a cítím, když učím jako hostující profesor v-zahraničí, také pro své studenty. Někdy jsem nabitý po celém dnu vyučování natolik, že úplně překypuji dojmy a nejsem schopen se od nich oprostit. Cítím, jak důležitý je rozhled: dát studentům možnost podívat se do světa, seznámit



je s-prací mých kolegů (Dierstein, Sylvestre, Skoczynski, Froleys), vzít je na festivaly, rozvíjet jejich vnímání. Při srovnání bicí problematiky evropského východu se západem shledávám české prostředí tak trochu pasivní a nevzdělané: studenti nemají v-sobě tu zvědavost a touhu východoevropských studentů, kteří člověka jednoduše zahltnou otázkami, a též nemají vědomosti západních studentů, se kterými je možno – pokud je to jejich obor – pracovat rovnou na vyšší úrovni. Naši studenti se bohužel ještě někdy diví, že plechové sudy, květináče, brzdové kotouče atd. patří do arzenálu bicích. Prostě to ještě neviděli. Ale na rozdíl od našich východních kolegů, kteří nevědomostí kompenzují zvědavost, Češi se snaží kompenzovat tento deficit nadřazeností a nezájmem. Někdy si připadám jako starý, divoký „avantgardista“, který musí studenty vybízet ke svobodě, k-tvořivosti, fantazii, odvaze a experimentům a dávat jim sílu a energii, místo aby oni mne vtáhli do svého hudebního a zvukového světa, do svých obrazů, vidění a nápadů. Bez zvědavosti neexistuje tvořivost.

Zdá se mi, možná si dělám iluze... Přitahují tě postkomunistické země, dům i nástroje sis přestavěl svépomocí, z-odložených a použitých věcí; zvuky, které se ti líbí, jsou ty méně znělé, ne prvoplánově libé, spíš ty divné, neapartní, neelegantní; i přátele a spolupracovníky si často vybíráš nezvyklé, excentriky, svérázné figurky... nemá to všechno společný jmenovatel, není to tvůj alternativní postoj k-té racionální, ukázněné, zdvořilé, ale chladné, naleštěné západní civilizaci?

No, takhle jsem o tom nikdy neuvažoval. V-mládí v-Německu jsem se cítil alternativní, to bylo credo, to samozřejmě byl můj směr... Miluji Rusko, tu směs kultur a individualit. A láska se vrací a dává nám energii – tam je publikum vždy nabitě. A v-tom je kouzlo. Nedá se to srovnat s-publikem v-Čechách a už vůbec ne na Západě. Když jsi sám na jevišti, cítíš všechno, co jde z-hlediště, atmosféru publika a jeho energii. A v-takové energii, jakou tam setkávám, se stává každý zvuk *událostí*. Publikum v-Rusku prostě ještě neztratilo zvědavost. A kvůli takovým několika minutám na jevišti žijeme... Pokud jde o nástroje, ty vždycky říkáš „míň znělé“, s-tím nesouhlasím. Líbí se mi míň kultivované, míň libé, to ano, ale znělých, velmi znělých nástrojů mám spoustu. A cením si, u nástrojů stejně jako u lidí, individuality.

Všichni mohou komponovat

David Graham

[Přeložil Matěj Kratochvíl

Převzato z-časopisu *Positionen*]

Cleobury Mortimer, vesnice poblíž hranice mezi Anglií a-Walesem, 29. března 1999, krátce po skončení školy. Skrze okna auly je vidět na zeleň a-ovce. Před padesáti lidmi (od tří do osmdesáti let) hraje Skupina pro novou hudbu při City of Birmingham Symphony Orchestra (CBSO). Koncert je krátký, bude se ještě týž den dvakrát opakovat v-jiných vesnicích v-okolí. Přirozeně je to také reklama: mluví se o-koncertech CBSO ve dvě hodiny cesty vzdáleném Birminghamu a-pořadatelé doufají, že se tak publikum z-vesnic nechá přilákat k-návštěvě velkoměsta. Podivuhodně ovšem je, že program koncertu je složen jen ze dvou „nemilosrdně“ soudobých skladeb od skladatele a-zároveň dirigenta Thomase Adese. Krásné kusy od vynikajícího skladatele a-ve skvělém provedení. Copak nehraje CBSO také Mozarta? Může být taková reklama účinná? Lze vůbec takovou hudbu hrát „na venkově“?

Ve filmu *Pokoj s-vyhlídkou* ohlašuje zvuk anglického rohu přechod z-italské Umbrie do Shropshire v-Anglii: v-roce 1983 – po studiu v-Anglii a-Kolíně – jsem mohl zažít takový přechod v-opačném směru, když jsem získal místo jako Animatore Culturale v-Montepulciano (Toskánsko). Právě v-té době mimochodem začínal v-Birminghamu pracovat Simon Rattle jako šéfdirigent CBSO. Pro mě bylo zpočátku naprostou záhadou, co by měl skladatel na italském maloměstě dělat. Montepulciano – vinařská oblast a-sídlo již legendárního festivalu, který založil Hans Werner Henze (můj učitel). Pro mladé lidi z-tohoto města tu napsal své *Pollicino*, nepřekonatelné dílo. Již krátce před svým příjezdem tam jsem dostal nápad: nechme mladé lidi v-Montepulciano, aby skládali sami. A-proč ne rovnou hudební divadlo? (Z-této myšlenky vznikly v-roce 1984 *Tre Opere per Burattini*, *Tři loutkové opery*.) A-nechme je také, ať si napíší libreto, navrhnou scénu – ať si vyzkoušejí komponování, stavění kulis, malování, zpěv a-hraní jako jeden propojený proces. Základní princip mé práce zní: „learning by doing“. Teprve později jsem zjistil, že se tyto mé nápady shodují s-Adornovými myšlenkami, které vyjádřil v-článku *Erziehung zur Mündigkeit* (Výchova k-dospělosti). Úspěch pro dnešního skladatele znamená – stejně tak jako pro Mozarta – že je jeho hudba používána, oblíbena a-pochopena. Nechme mladé lidi psát, provádějme jejich díla na koncertech, aby získali do hudby vhled, který poslechem nebo analyzováním nemohou získat. Tak budou moci poslouchat a-kritizovat novou hudbu, odstraní se tím pro ně bariéry mezi umělcem a-publikem. Nechme je dělat divadlo, padnou tak také hranice mezi disciplínami. Provádějme takové projekty všude a-nová hudba se stane živou uměleckou formou.

Co může dělat učitel hudby, který se snaží šestatřiceti dětem, které fascinuje jen techno, přiblížit krásy Dvořákovy Novosvětské? Může to vzdát. (Ještě dnes cítím pocit intenzivní nepatřičnosti, který ve mně a-mých kamarádech tento kus vzbuzoval, protože jsme se jej museli „učit“.) Pokud by takový učitel měl zkušenosti s-kompozičními projekty, mohl by se pokusit podniknout něco lepšího. Takový kreativní přístup ale zůstává výjimkou.

Výjimky – nebo záblesky naděje – si spojujeme se jmény jako Hans Werner Henze, Paul Dessau, Dieter Schnebel, Stefan Hakenberg,

Cord Meijering, s-projektem *Response* nebo podobným projektem ve spolupráci Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, škol a-skladatelů. Mám to štěstí, že mi byla od roku 1986 svěřena třída kompozice na Hudební škole Kláry Schumannové v-Düsseldorfu. Zde byly položeny základy projektu zaměřeného na komponování pro laiky. Od té doby již vzniklo a-bylo provedeno pět hudebně-divadelních kusů (vedle několika stovek komorních i-orchestrálních skladeb a-také filmové hudby) a-byla publikována literatura pro akordeon a-různá komorní obsazení. Zatím posledním projektem bylo zpracování a-uvedení hudebně-divadelního představení *Die Feuergeister*, kouzelné odysey odehrávající se v-podsvětí, v-níž se děti snaží zachránit svět své fantazie před šedou silou (televize, příliš zaměstnaní rodiče atd.). Opět jsme skončili blízko u-Adorna. Dva gymnaziální učitelé, Horst Riemenschneider (režisér) a-Wilfried Steinmassl (dirigent) proměnili školní aulu v-divadlo, hudební škola vypomohla instrumentalisty a-zpěváky, děvka spolupracovala s-profesionály na scéně, starala se o-světla a-masky, pomáhala s-technikou a-stroji na dým atd.

Neučí se člověk hrát na housle právě proto, aby se mohl podílet na takových a-podobných událostech, které mají smysl, přinášejí radost a-je na ně dostatek času? *Die Feuergeister* bylo mé páté představení v-Düsseldorfu, podobná se konala – jmenuji jen ta, která trvala déle než šest měsíců – v-Duisburgu, Alsfeldu, Londýně a-v-Udine. V-Alsfeldu (květen 1989) psali dospělí laici pod vedením Stefana Hakenberga a-mým písně, které potom provedl tenorista Karl Markus a-ansámbli WNC. Brigitte Schulze k-tomu ve *Frankfurter Allgemeine Zeitung* napsala: „V-jejich (publika soudobé hudby) myslích způsobili novopečení laičtí skladatelé revoluci, která staví na hlavu pojem génia a-otřásá posvátnou úctou před velkými mistry a-jejich slonovinovou věží. Ti, kdo byli jednou infikováni virem nové hudby, nasáva-
jí nové informace a-podněty jako vyschlá houba.“

V-Londýně vzniklo v-březnu 1994 představení *Lighting Candle* (Za-palování svíčky). Pedagogické oddělení Tate Gallery chtělo objednat hudebně-divadelní představení inspirované Picassem jako doprovod k-Picassově výstavě. Partnery se stali Orchestra of St. John's, National Youth Music Theatre a-North Westminster Community School. Sedm mladých lidí ze školy psalo s-mou pomocí libreto a-hudbu a-mohlo se radit s-experty ze všech institucí. Dovolme si jednu příhodu z-této akce. Mladí skladatelé chtěli vytvořit spojení mezi Picassovým dílem a-dnešním životem. Jedna dívka z-této skupiny, do jejíž školy právě přišel uprchlík ze Sarajeva, napsala hudbu k-textu, v-němž očitý svědek popisuje bombardování Guerniky. Na místě, kde onen svědek (byl to mimochodem kněz) zůstává přemožen a-beze slov před brutalitou války a-nemůže dále zpívat, spojila vyso-ko položenou, kostrbatou melodii s-fragmenty části *Crucifixus* z-Bachovy *Mše h moll*. Tato hudba mladých lidí tak byla velice dojmavá, balancovala sice na hranici kýče, ale byla velice upřímná; ta dívka dnes žije v-Bělehradě.

Hudba, kterou píší děti nebo amatéři, mě téměř vždy překvapuje svou svěžestí, neobvyklými řešeními a-překvapivými změnami. Důležité je, abychom při hledání vlastního hudebního jazyka pomáhali: řízení nebo konkrétním návrhům se vždy snažím vyhýbat. Jedinou

Die Schnecke jagt den Puma

Laura Gravenhorst



podmínkou je potřeba mladých lidí vyjádřit se hudbou.

Vraťme se zpátky do Anglie. Peteru Renshawovi se podařilo díky usilovné subverzivní politické práci během thacherovské vlády (!) přepsat školní osnovy. Hned po jejich vydání v polovině osmdesátých let se měla začít hudba vyučovat pomocí komponování. Když jsem se v roce 1993 postavil před jednu londýnskou třídu a zeptal se, kdo již někdy něco zkomponoval, zvedly se všechny ruce. Také sponzoring kultury tu hraje významnou roli: Arts Council podporuje jen ty orchestry a koncerty, které berou ohled na soudobou hudbu. Navíc musí být všechny soubory aktivní také ve školách, provozovat pedagogické aktivity. Teď můžeme pochopit, proč si obyvatelé vesnice Cleobury Mortimer mohli vychutnat hudbu Thomase Adese.

To, že se skladatelé a publikum musí navzájem více přiblížit, není žádná utopická představa. Sponzoring tohoto druhu vede také k-to-

mu, že se hraje větší množství „lehce stravitelné“ nové hudby a že samy od sebe vznikají a rozvíjejí se různé podobné pedagogické projekty. Co skutečně potřebujeme, je změna studia hudby na univerzitách a hudebních vysokých školách, aby se tyto úžasné možnosti, spolupráce mezi institucemi a překračování hranic stalo něčím normálním. Je jistě hezké vědět, co je to mimotonální dominant, poměrně málo to ale pomůže vytvořit dětem cestu ke komponování, aby si mohli najít prostředek sebevyjádření.

Již tři roky pracuji na podobných projektech i v kubánském Camagüey. Také tam se snažím s kubánskými kolegy a kolegyněmi o socializaci hudby. Socializaci ve smyslu odhalování tajemství umění, aby bylo otevřeno pozorování i poslechu. Především ale jde o to, ukázat dětem, mládeži a studentům (zřejmějším učitelům): všichni mohou komponovat. Nestanou se z nich možná profesionální skladatelé. Ale jen tímto způsobem může dnes hudba skutečně přežít.



Skladba z cyklu *Zweihunddreißig tierische Akkordeonstücke* (Třicet dva zvířecích kusů pro akordeon), který zkomponovaly děti v Düsseldorfské kompoziční třídě Davida P. Grahama. Ilustrace Dariusz Gardecki, copyright AUGEMUS MUSIKVERLAG, Ralf Kaupenjohan Bochum

Slyšet jinak: každý může být skladatelem

[Vít Zouhar]

„A-přidati se v-tomto [čtvrtém] roku může píšťala, buben, housličky dětinské atd., aby sobě pískati, bříinkati, drnkati a-tím sluch k-rozličným hlaholím oblomovati a-v-něčem následovati zvykaly.“ Jan Amos Komenský: *Didaktické spisy*. Praha 1951, str. 324.

Program *Slyšet jinak* vznikl ze snah o-proměnu hudební výchovy v-obor, v-němž kreativita má stejně významnou roli jako reprodukce, vytváření hudby jako její provozování, význam tvořivosti přesahuje hranice hudebního pragmatismu a-hudba a-hudebnost nejsou chápány pouze jako procvičování a-zachování evropského hudebního multikódu, nýbrž každý v-ní má šanci rozvíjet své vlohy a-dovednosti bez ohledu na dosavadní hudební a-sociokulturní zkušenosti. Hudební dovednosti a-schopnosti nejsou posuzovány jen skrze tradiční evropský koncept hudebnosti, ale skrze aktuální podněty, které hudební prostor formují a-nově definují. Hudební výchova bez bariér je tak jedním z-klíčových východisek programu *Slyšet jinak*. Každý zvuk a-každý projev je v-ní chápán jako hudební, každý předmět jako hudební nástroj, spontánní interakce mezi zvuky jako improvizace a-časové, grafické nebo pokynové fixování zvuků a-jejich následné reprodukování jako hudební kompozice.

Téma proměny hudební výchovy provázely další motivy, které spolu ovlivnily vznik programu *Slyšet jinak*. Vycházely z-aktuálního stavu hudebního dění – propojení hudební výchovy s-pluralitou současného hudebního provozu, zpřístupnění soudobé hudby a-podíl žáků na jejím vytváření – a-z-rozvoje kreativity – otevření hudební výchovy dalším oborům skrze herní situace a-využívání mimohudebních prvků. Prostřednictvím *Slyšet jinak* se tak nejen rozšiřují možnosti kompozičních a-improvizačních technik novým směrem a-posiluje se sociální aspekt soudobé hudební tvorby, ale zejména společně vytváření kompozic ve výuce zpřístupňuje principy soudobé hudby žákům ve třídách. Na druhé straně využívání mimohudebních prostředků v-hudební výchově otevírá možnosti také jiným oborům. V-hudební výchově mohou být zapojeni také učitelé, jejichž aprobaci není hudební výchova a-naopak metody, které využívá program *Slyšet jinak* lze využít i-v-dalších oborech. Hudební projev se tak stává jak cílem, tak i-klíčovým motivujícím prostředkem komunikačních a-kreativních her přesahujících hranice oborů a-pozitivně stimulujících rozvoj osobnosti. Současně tím dochází nejen k-demokratizaci tvorby i-výuky (každý je skladatelem, všichni jsou si navzájem partneři), ale samotná účast na procesu je důležitým podnětem i-obohacením všech, kdo se na něm podílí.

Program *Slyšet jinak* při svém vzniku v-roce 2001 navázal na koncepte britsko-německého projektu *Response* a-rakouského *Klangnetze*. Inspiroval se zejména jejich metodologií, důrazem na tvořivost dětí i-na využití mimohudebních prvků a-na týmovou práci ve výuce. Britský *Response* v-80. letech přišel s-trojčlennými pracovními týmy, které ve třídách s-děťmi pracují a-jsou složené z-pedagoga, skladatele a-interpretu. Právě 3. seminář *Slyšet jinak* poprvé v-českém prostředí vytvořil podmínky pro víceoborovou spolupráci tohoto typu. Hudební pedagogové, speciální pedagogové a-skladatelé, resp. studenti těchto oborů společně připravovali výukové koncepty, vyučovali a-také společně vytvářeli hudební kompozice. Tato spolupráce zpětně posílila nejen vazby mezi hudební výchovou a-hudebním provozem, ale také podnítila nové přístupy ke stimulování kreativity.

Role hudební výchovy

Tradiční pojetí hudební výchovy si klade za cíl rozvíjet hudebnost, která je svázaná s-evropskou hudební tradicí, s-notovým zápisem, s-temperovaným laděním a-tónovým systémem, která je zaměřena především na posilování a-rozvoj melodického, harmonického a-rytmického citění. Prostřednictvím správné interpretace (zejména zpěvu) kanonizovaných skladeb a-osvojováním základních vzorců (intervalů, tonální citění, metrum ad.) a-pojmového instrumentáře se různé výukové metody snaží o-dosažení interpretačního ideálu a-osvojení znalosti kódu západní hudební kultury, které se příliš neliší od východisek *Informatória školy mateřské* Jana Amose Komenského. Kreativní prostor v-hudební výchově je proto úzce ohraničen nemnoha možnostmi tradovaných postupů, které nabízejí buď další vrstvy k-jíž existujícím skladbám (doprovod, imitace) nebo naplňují předem daná schémata (improvizace formových, melodických, harmonických a-rytmických typů). Další prostor jako by neexistoval. Jako kdyby hudební svět využíval stále týchž prostředků jako v-polovině 18. století, jako by role a-funkce zpěvu byla tatáž jako v-dobách pravidelné účasti při liturgiích nebo pracovních procesech, kde zpěv byl přirozenou součástí, jako by západní společnost přisuzovala význam hudební kultuře ve stejné míře jako v-dobách protireformačních, či stále žila v-zajetí romantických představ o-významu hudebního díla. Ale zejména, jako by ve školních třídách seděli pouze a-jen děti místní, tedy ty děti, které skrze rodiče a-prarodiče jsou kmenově spjaté s-kulturní tradicí jednoho regionu a-kulturního teritoria, mezi nimiž je jen hrstka „cizáků“. Jako by po Foucaultovi, Deridovi a-Cagovi ještě stále existoval prostor pro kulturní dominance hudby Abendlandu. To tedy znamená, že navzdory inovativním snahám v-hudební výchově uplynulého století (Orff, Hába, Dalcroz ad), zůstává tvořivost v-této oblasti nadále pouhou reprodukcí a-nápodobou naučených vzorců na principu „máma - Nána“, přičemž základním referenčním bodem je stále západní dur-mollová hudební tradice úzce spojena s-národním folklórem. Ať už je stěžejní rytmus (Orff, Martenot), melodie (Hába) nebo pohyb (Carbo-Cone, Dalcroz) všechny koncepty usilují o-dosažení podobně srovnatelných výsledků a-zprostředkování téhož hudebního zážitku či konceptu. Takové koncepty vycházejí z-osvědčené role učitele, který (nevědomým) žákům sděluje poznání a-jenž je tudíž nejpovolanější v-předávání hudebních znalostí. Alternativa jiných hudebních kultur a-zkušeností, v-nichž žák může být učitelem partnerem a-učitelova role se z-vševěda mění v-průvodce, rádce a-partnera, zůstává doménou minoritních výukových systémů (Montessori, Waldorf apod.). Avšak i-zde formují podobu hudební výchovy zejména tradiční vzorce západní hudební kultury.

Dominantním prvkem hlavního proudu hudební výchovy tak nadále zůstává hudba, která již byla vytvořena, a-hudební prostor, který je tradován. Nikoli hudba, která bezprostředně vzniká přímo v-hodinách hudební výchovy, a-hudební prostor, který je právě aktivitami v-hudební výchově znovu a-znovu definován. Místo toho, aby postupně docházelo k-naplňování již takřka čtyřicet let starého požadavku Lesslieho Fiedlera na uzavření pomyslných příkopů a-hranic mezi odlišnými kulturami, nadále se o-nen pomyslný příkop mezi hudebním provozem a-hudební výchovou rozvírá.

Zatímco tedy výtvarná výchova nabízí rozsáhlý prostor pro rozvoj kreativity ve výuce a-pomyslné zasypávání oněch břehů, hudební výchova

dobrovolně tento prostor opouští. Vzdává se tak nejen úlohy v-posilování hudební kreativity, rozšiřování hranic hudebnosti, ale také klíčových nástrojů k-rozvoji všeobecné kreativity i-sociálních kompetencí. Dochází tak k-mnohohásobně paradoxní situaci. Ona orientace na kanonizovaný segment hudební tradice (včetně exkurzů do populární hudby) a-rozvoj taktu určených hudebních dispozic, dovedností a-zkušeností prohlubuje nejen intoleranci (pozitivní i-negativní) vůči hudební mnohosti a-nepochopení plurality hudebních kultur, ale brání přirozenému rozvoji široké hudebnosti a-vnímavosti zvukových hladin i-limituje poznání. Navíc ještě vzbuzuje mylnou představu, že všechna hudba již byla napsaná a-skladatelé již vymřeli.

Jiná hudebnost

V-současné době, kdy kánony vysokých kultur přestaly platit a-setřely se zásady estetických protikladů, kdy představitelé vysoké (nyní minoritní) a-masové kultury běžně využívají předměty každodenní potřeby ve své hudební tvorbě, zdá se jako výsostně nešťastné opomíjet a-nevyužívat možnosti, které široce chápáná hudebnost nabízí. Právě ona totiž více než kdy jindy nabízí široký přístup k-hudební kreativitě, která je limitovaná pouze existencí a-dispozicemi těch, kdo se na ní podílí. Avšak zatímco už jen fyzická indispozice může být v-tradičním pojetí hudby a-hudebnosti zásadní překážkou k-rozvíjení hudebnosti, v-širokém kontextu hudebnosti není fyzický či kulturně ekonomický zdánlivý handicap ničím jiným, než jedním z-přirozeně daných limitů. Tedy v-takové hudebnosti, jejímž východiskem není naplňování předem definovaného estetického ideálu (co nejdokonalejší provedení skladby, u-níž lze posuzovat individuální interpretační schopnosti), nýbrž rozvoj stávajících dispozic žáků k-vytváření nových hudebních skladeb, zvukových objektů a-hudebních zkušeností, mezi nimiž sice nelze navzájem poměřovat míru dokonalosti provedení, neboť hru na kelímky od jogurtu, mikrotenové sáčky, PET lahve, brčka, papír, kamínky či listy nelze studovat a-skladby pro ně teprve právě vznikají, avšak pro rozvoj hudebnosti a-osobnosti jsou neocenitelné. Té hudebnosti, pro niž jsou zvukové improvizace s-předměty každodenní potřeby a hudební skladby vytvářené zvuky lidského těla nebo modifikované hudebně technologickými prostředky rovnocenné hudebním kompozicím vycházejícím z-tradic notového zápisu. Z-tohoto pohledu se nabízí otázka, zdali vzhledem ke vzrůstající kulturní pluralitě nemají být obecným východiskem hudební výchovy právě ty procesy, které vycházejí a-rozvíjejí individuální dispozice jednotlivců, a-zdali by se tradiční hudební výchova postupně neměla přetvořit v-nadstavbu zaměřenou zejména pro ony „lépe disponované“. Je totiž zcela nepochybné, že vztah k-oboru jen stěží bude získán skrze neúspěchy a-posměch, který ony „špatné“ žáky v-marných závodech o-správnou interpretaci ve školách provází. To vše vzniká snahou po přiblížení k-ideálu vyjádřenému nejlepším ohodnocením. Doposud neexistují statistiky, jak velké množství lidí se nevěnuje hudbě pasivně ani aktivně právě v-důsledku neúspěchů a-traumatických zážitků z-hodin hudební výchovy. Kolik lidí se stalo pouze hudebními konzumenty, jak se sami často označují, neboť právě hodiny hudební výchovy je utvrdily v-jejich nedostatku „hudebního sluchu“, „amuzikálnosti“ ap. Z-celkové společenské situace lze však mnohé odhadnout. A-proto se domnívám, že právě skrze přesunutí akcentu, které v-hudební výchově nabízí *Slyšet jinak*, se nabízí možnost, jak posílit celkovou tvořivost žáků a-umocnit jejich vztah k-pluralitě hudebních kultur. Tato skutečnost nepochybně vyžaduje od pedagoga nemalé úsilí, neboť on se tak stává navíc i-skladatelem, jenž pokyny své pomyslné skladby uzpůsobuje možnostem svých interpretů-žáků. Obsah této role navzdory jinému označení však pedagogovi je vlastní, neboť stejně jako skladateli při práci s-interpreti také jemu jde o-maximální využití dispozic interpretů-žáků. Ale nejen to. Učitelovy pokyny by neměly být pouhými instrukcemi nebo návodem k-použití, jehož výsledkem je naplnění jeho představ, nýbrž musí sloužit pouze k-posílení cílů samotných žáků. Pedagog však v-tomto úsilí nemusí zůstat se svými nápady sám. Pomoci mu mohou nejen četné konceptuální, grafické a-pokynové sklady Christiana Wolffa, Dietera Schnebela, Diethera de la Motte a-řady dalších, ale také hudebníci a-hudební skladatelé, kteří se na takové podobě hudební výchovy mohou podílet. A-právě program *Slyšet jinak* si prozkoumání těchto možností klade také za cíl, podobně jako dříve

britsko-německý *Response* a-rakouský *Klangnetze*.

Žák skladatelem

Zatímco cílem Orffova *Schulwerku* je rozvoj hudebnosti v-intencích evropské hudební tradice, nové iniciativy poslední čtvrtiny uplynulého století zaměřené na hudební kreativitu dětí vyšly ve Velké Británii a-v-německý mluvících zemích z-podnětů hudebních avantgard 20. století. Přestože jejich původním záměrem byla recepce hudby 20. století, v-průběhu 80. a-90. let z-nich vznikaly programy, kde interpretem i-autorem jsou samotní žáci. Kořeny těchto aktivit sahají ke konceptům britského pedagoga Johna Payntera, který od 70. let 20. století prosazoval na základních školách ve Velké Británii kompoziční a-interpretaci projekty. Jeho program kladl důraz na studium referenčních děl 20. století a-na komponování tzv. vážné hudby. V-polovině 80. let Peter Renshow začlenil do britských učebních osnov vyučování hudby prostřednictvím komponování žáků. Výsledkem toho byla nejen spolupráce profesionálních hudebních souborů se školami ve výuce hudby, ale hlavně rozšíření britských učebních osnov o-projekty zaměřené na komponování dětí mezi 6. – 14. rokem. V-80. letech přenesl britský model do Frankfurtu nad Mohanem manažer souboru Ensemble Modern Karsten Witt. Organizoval zde projekt zaměřený na komponování žáků, vedený Richardem McNicolem. To bylo vůbec poprvé, kdy byl v-Německu zapojen soubor specializující se na interpretaci soudobé hudby do hudební výchovy. Žáci v-rámci projektu komponovali své vlastní skladby pro Ensemble Modern. Poté, co na počátku 90. let Karsten Witt přesídlil do rakouské metropole ve funkci generálního sekretáře vídeňského Konzerthausu, inicioval ve školním roce 1992-93 také zde podobný projekt. Tentokrát ve spolupráci se souborem Klangforum Wien. I-tento projekt byl veden anglickými lektory Richardem McNicolem, Darylem Runswickem a-Davidem Sawyerem. Projekt byl zaměřen na komponování dětí. Wittovy aktivity inspirovaly rovněž vznik nové programové platformy. Zatímco Paynterův a-Renshawův model kladl důraz zejména na vztah autor-interpreta, resp. posluchač-interpreta a-také v-McNicolových a-Wittových projektech žáci komponovali skladby pro profesionální hudební tělesa, záměrem nového rakouského programu bylo, aby se žáci stali nejen tvůrci, ale také svými interprety. Na podzim roku 1993 Lothar Knessl a-Christian Scheib, kurátoři rakouského spolkového ministerstva pro výuku a-umění, koncipovali společně s-Constantze Lippert a-Hansem Schneiderem projekt nazvaný *Klangnetze*. Záměrem bylo rozšíření celého hudebního procesu od produkce přes reprodukci až po recepci do školních tříd. Souběžně s-tím se také projekt rozšířil o-další žánrové oblasti. Zatímco původnímu britskému projektu dominoval zájem o-odkaz vážné hudby 20. století a-jeho zpřístupnění žákům, *Klangnetze* si naopak kladly za cíl, podporovat tvořivost dětí v-rámci hudební plurality. Prioritou přitom byla tvorba žáků a-jejich interpretace vlastních skladeb. Hranice programu se tak rozšířily o-další hudební žánry (jazz, elektronická hudba, performance, alternativa), a-navíc se v-něm posílila role improvizace coby výchozího kompozičního prostředku. Přestože se projekt *Klangnetze* v-průběhu desetileté existence (1993-2003) rozšířil na všechny stupně rakouských škol, byl součástí předních hudebních festivalů ve Vídni a-Štýrském Hradci i-tématem řady publikací a-CD, nedošlo k-jeho plné institucionální podpoře spolkovým ministerstvem pro výuku a-umění. A-tak navzdory četným aktivitám se projekt nestal běžnou součástí výukových programů. V-roce 2001 rakouský skladatel a-koordinátor projektu *Klangnetze* Josef Gründler společně s-autorem tohoto textu vytvořili nový program s-názvem *Slyšet jinak / Anders Hören*. Tento program navazuje na rakouský projekt *Klangnetze*, ale zároveň dále rozšiřuje prostor pro kreativitu žáků. Zatímco rakouský model zdůrazňoval návaznost na estetický odkaz hudby 20. století a-abstrakci ve výukovém procesu, v-projektu *Slyšet jinak* je klíčovým bodem princip 3 K: kreativita, komunikace a-koncentrace žáků. Hudební (zvuková) tvořivost je prostředkem k-interkulturní komunikaci, a-proto není ani nechce být apriori vázána estetickými vzorci. Zatímco tedy *Klangnetze* svůj program uvádí a-kotví teoretickými zásadami estetických podnětů a-konkrétních děl konce 20. století (New York School, Scratch Orchestra, Fluxus ad.), v-programu *Slyšet jinak* je naopak východiskem herní situace, která volně vychází z-improvizace se zvukem, pokynových

skladeb a-kompozice žáků dřívějších projektů. Kompoziční principy soudobé hudby se stávají prostředkem, nikoli cílem a-estetická východiska -nastavbou, neboť primární důraz je kladen na zážitek z-tvorby a-práce se zvukem. Na druhé straně každé vytváření zvuku, každá aktivita je cílevědomá a-koncentrovaná a-musí být možné ji reprodukovat. Oba tyto požadavky zabraňují bezbřehosti a-libovůli v-tvorbě žáků. Právě tato zkušenost je pak zpětným prostředkem k-dalšímu poznávání soudobé hudby. Souběžně se zmiňovanými projekty existují zejména v-Německu aktivity, z-nichž se některé zaměřují na tvorbu dětí, mnohé však pokračují v-tradiční náplni hudební výchovy, když se věnují reprodukci soudobé (*Nono-projekt*) nebo historické hudby (*Bach für junge Leute*). Jedním z-příkladů může být soubor *AG Neue Musik* při Leininge-Gymnasium v-Grünstadtu. Žáci tohoto gymnázia – členové jmenovaného souboru – sice interpretují soudobou hudbu, avšak autorsky se na ní podílejí jen minimálně nebo takřka vůbec. Jsou naopak interprety skladeb profesionálních tvůrců. Je to tedy spíše jakési *Klangnetze* naruby, než varianta na podporu kreativity dětí. Opakem je projekt *Lets make music*, který se věnuje hudební produkci dětí.

Klangnetze a-Slyšet jinak: pokyny místo nápodoby

Koncepčním východiskem projektů *Klangnetze* i-*Slyšet jinak* je tedy předpoklad, že vědění není tím, co by mělo být ve škole mechanicky sdělováno a-přijímáno, nýbrž čímsi, co vzniká aktivním procesem, v-němž učitel hraje roli průvodce a-nikoli učence. Vědění a-poznání tak vzniká mnohonásobně interaktivním procesem mezi žáky a-učitelem, nikoli pouze jedním směrem. Tradiční vztah učitel-žák projekt *Klangnetze* rozšiřuje o-další dva aktéry, kteří už jen skrze svou přítomnost mohou akcelarovat výukový proces. Jsou jimi skladatelé, hudebníci, performeři nebo třeba dýdžejové. Ti přinášejí do výukového procesu své zkušenosti s-hudební strukturou, improvizací, novými zvukovými možnostmi etc., etc. Ne však proto, aby žáky inspirovali k-napodobování jejich vyzkoušených postupů, nýbrž aby nabízel množstvím nových podnětů a-skrze pokyny a-návody žáky vedli k-rozkřívání zvukových a-komunikačních prostorů. Ovšem zatímco projekt *Klangnetze* staví na spolupráci mezi hudebním a-pedagogickým profesionálem, neboť jedním z-jeho cílů je ukazovat žákům ono neobvyklé, zvláštní a-cizí v-návaznosti na estetiku uměleckých avantgard uplynulého století, projekt *Slyšet jinak* tuto eventualitu nabízí proto, aby mohlo dojít k-maximalizování tvořivých možností. Hlavním zájmem je koncentrovaná práce se zvukem a-vnímání spojené s-kreativitou žáků, odpovídající běžné výukové praxi. Klíčová jsou stimulační cvičení, která aktivizují žáky, a-poslechová cvičení, která posilují jejich poslechové schopnosti. Je tedy zřejmé, že výsledkem takového procesu nemá být skladba a-la učitel nebo některá z-historických veličin, nýbrž původní týmová zvuková kompozice žáků, využívající předem definované prostředky.

Výuka v-obou programech je dvoustupňová a-probíhá ve vlnách, lektor-učitel/student, učitel/student-žák, žák-lektor, učitel/student. Úvodní třídní intenzivní seminář je určen pro pedagogy a-hudebníky, kteří následně pracují ve školách s-žáky na týmových skladbách. Seminář procvičuje motivační postupy a-definuje koncepty, které mohou žáky inspirovat k-vynalézání zvuků a-jejich organizování. Jak již bylo zmíněno, *Klangnetze* klade důraz na estetická východiska 20. století. Proto součástí úvodního semináře jsou specializované přednášky zaměřené na hudbu 20. století a-na využívání adekvátních kompozičních prostředků ke startování výukového procesu. *Slyšet jinak* klade důraz na aktivní cvičení, která mají podnitit aktéry kurzu k-vlastní tvorbě. Ukázky dřívějších skladeb a-teoretická východiska jsou obsahem pouze stručného úvodního přednáškového bloku. Důraz je kladen od samého počátku na stimulační cvičení. Během prvních dnů semináře se vytvářejí týmy, které později společně vedou výuku. Následuje druhý stupeň, výuka s-žáky ve třídách. Hodinová dotace projektu *Klangnetze* se od *Slyšet jinak* liší. Zatímco v-rámci *Klangnetze* lektorský tým pracuje s-žáky na společné skladbě celkem dvacet hodin, projekt *Slyšet jinak* počítá s-jednohodinovou dotací. Zadání je však stejné – společná skladba žáků, která využívá předem definovaný okruh prostředků. Podmínkou je, aby kompozice byla opakovatelná, tedy aby se nejednalo

o-improvizaci, která při každém dalším provedení bude mít zcela odlišný průběh. Právě tato omezení vedou žáky ke zvažování nejen konkrétních zvukových objektů a-jejich zdrojů, ale také k-potřebě zápisu skladby, jejího dirigování, nutí ke komunikaci a-podněcují koncentraci i-sociální inteligenci. Samotný proces tvorby, koncentrace a-provozování skladeb je přitom důležitější, než finální kompozice. Podobně i-případné koncertní provedení může sice být vhodnou motivací, avšak ani to by se nemělo stát cílem projektu. V-projektech *Klangnetze* i-*Slyšet jinak* je rozhodující proces, nikoli produkt.

3 K: kreativita, koncentrace, komunikace

Přestože v-dílčích cílech se oba projekty liší, v-oblastech prostředků, pokynů, her a-podnětů jsou jejich východiska totožná. Výukový proces je nastaven tak, že nápodoba může být jeho dílčí součástí, dominující roli však hrají podněty a-pokyny uvolňující tvořivou energii žáků. Třebaže cílem projektu je produkce žáků, i-přesto jsou pro lektorský tým užitečné koncepty. Projekt přitom nekalkuluje ani se znalostí improvizčních kódů, ani s-hudebními dispozicemi žáků. Výukový prostor je proto sice takřka neomezený, přesto je však vhodné, aby lektorský tým využíval některé obecné zásady, které zjednoduňují zaměření projektu. Cílem není zviditelnit individuální vokální či nástrojové schopnosti ani napodobit hudební struktury vzdálenější či bližší minulosti, nýbrž inspirovat žáky k-vytvoření vlastní zvukové kompozice. Východiska skladeb, pokynů a-inspiračních podnětů mohou být proto velmi různorodá, od vnímání času pomocí zvuků a-ticha, přes rytmizování souhlásek v-přijetí, až třeba po využívání jediného tónu. Jejich organizování může stejně tak dobře podléhat jednoduché posloupnosti (jeden za druhým v-kruhu), jako být výsledkem složitějších logaritmů (souběh „jeden za druhým“ společně se střídáním naproti sobě). Nicméně smyslem projektu je otvírat žákům nové zvukové prostory a-nečekané sluchové možnosti, a proto pokyny, které žáci využijí, neupřednostňují běžnou hru na hudební nástroje, tradiční vyluzování tónů, ani běžné pěvecké techniky. Právě naopak – hudební nástroj v-rámci těchto skladeb by měl být rozezvucován nestandardním způsobem, například v-rámci pokynu: „Klepej na struny plstěnou paličkou.“ „Foukej do dírek.“ „Klepej naprázdno klapkami.“ Tyto pokyny také nemají být příliš konkrétní jako je třeba: „Hraj-g1 po dobu jedné sekundy“, ani nemají nabízet ke zviditelňování hudebních dovedností („Maruška hraje hezky na klavír a-tak bude své zvuky vyluzovat na klavíru.“), nýbrž by měly být co nejvíce otevřené a-podnětné pro další aktivity („Poslouchej, jak vržou dveře a-pak je napodob.“ „Nehraj dřív, než třikrát uslyšíš slabě písknout.“). Nejen pokyny, ale také způsob vytváření nebo vnímání zvuků je v-tomto projektu podstatný. A-proto je potřebné, aby každý vyluzovaný zvuk byl interpretován s-maximálním nasazením, přesvědčivostí a-soustředěním, neboť hra nespočívá jen v-zábavnosti vyluzovaných zvuků, nýbrž vzniká z-nových zvukových souvislostí. Je přitom zřejmé, že koncepty i-pokyny lze pružně přizpůsobit zaměření i-věku žáků. Tato variabilita nabízí možnost využití nejen na všech typech škol a-při integračních procesech speciálně disponovaných žáků. Kromě toho se nabízí další množství přesahů do herních situací a-širší sociální uplatnění principů programu *Slyšet jinak* při práci herních specialistů ve stacionářích a-nemocničních zařízeních.

Je tedy patrné, že program *Slyšet jinak* nabízí řadu možností jak posílit nové významy nejen v-oblastech kompozice a-zvukové tvorby nebo jak učinit výuku hudební výchovy i-dalších předmětů atraktivnější. Zároveň však také nabízí prostředky aktivizující sociální vztahy v-občanské společnosti. Záleží jen na každém, jak jich bude moci a-chtít využít. Je třeba přitom zdůraznit, že zacílením na mimohudební prvky se program *Slyšet jinak* nesnaží eliminovat tradiční východiska evropské hudebnosti nebo snad dokonce s-ními bojovat, či bránit jejich dalšímu vývoji. Naopak je chápe jako přirozenou součást hudební plurality, která právě v-programu *Slyšet jinak* může být rozvíjena v-nových souvislostech.

„Recherche“ znamená hledání

aneb

O-důležitosti interpretace

[Jaroslav Šťastný]

Nejušlechtilější instinkt, instinkt poznávací, nám ukládá povinnost hledat. A-v-čestném hledání nalezený mylný názor stojí stále ještě výš než samozřejmá jistota toho, kdo se omylu brání, protože se domnívá, že ví – ví, aniž sám hledá!

Arnold Schönberg (z-*Nauky o-harmonii*)

„Moje hudba není zlá – to ji jen tak špatně hrají...“ říkával prý Arnold Schönberg, jeden z-největších hudebních duchů, a-přesto jeden z-nejméně úspěšných skladatelů. Jeho tvorba, jakkoliv hluboko zakotvená v-evropské tradici, postavila před interprety nové a-nezvyklé úkoly, a-stala se proto synonymem posluchačské nepřístupnosti.

V-mnoha dřívějších urputných debatách

o-„komunikativnosti“ či „sdělnosti“ hudby se pravidelně opomíjel jeden důležitý fakt: že je to v-první řadě interpret, kdo komunikuje s-posluchačem. Pokud si skladatel svoje dílo nehraje sám (což je snad ještě řidší než autorská čtení spisovatelů a-básníků), pak mezi něj a-publikum vstupuje převodní článek, v-němž hraje interpret velmi podstatnou roli. V-populární hudbě byla tato skutečnost zohledněna mnohem dříve a-stala

se součástí byznysu: osobnost interpreta prodává zboží a-písnička je ztotožněna s-tím, kdo ji zpívá, a-k-úspěchu zde mnohdy stačí jen odvaha.

Ve vážné hudbě je situace složitější: existence profesionální interpretační zóny (absolventi konzervatoří a-akademií) mlčky předpokládá, že převod autorské vize (zhmotněné v-partituře) k-posluchači (očekávajícímu nové hudební sdělení) je záležitostí víceméně automatickou (posluchač slyší, co autor napsal).

Zkušenost nás však učí, že takovýto předpoklad je naprosto mylný. Evropská hudba zakládá svou odlišnost od jiných hudebních kultur především na nadřazené roli notového záznamu. Jeho „univerzální platnost“ je však ve skutečnosti podmíněna speciálním školením a-určitou tradicí, neboť i-ta nejpodrobnější notace neposkytuje dostatek údajů pro správné vyznění nezbytných. Je to ostatně podobné jako v-případě psaného textu: ten sice sděluje slova, ale jejich intonace a-odpovídající přednes (tedy to, co dává textu význam) je už otázkou pochopení smyslu celku, což je dáno inteligencí a-zkušeností. Stejně tak správné hudební provedení vyžaduje znalost mnohem širších souvislostí než jen přiřazení



odpovídajícího tónu k-určité notě. Znalost těchto souvislostí je už však do značné míry podvědomá, neboť vychází z-hudebního školení v-rámci daného

provedeníh soudobé hudby tak často setkáváme s-nepřesvědčivými karikaturami autorských záměrů, nad kterými pak publikum kroutí nevěřičně hlavou. Jako bychom slyšeli nějakou subtilní poezii čtenou televizním hlasatelem.

Freiburský *ensemble recherche* patří k-naprostu nejlepšímu souborům, jaké dnes můžeme na hudební scéně najít. Od svého založení v-roce 1985 má na svém kontě přes 400 premiér a-za tu dobu se nejen vyprofiloval do špičkové úrovně, ale také významně ovlivnil rozvoj a-podobu současné komorní a-souborové hudby. Jeho devět členů vystupuje na koncertech, při hudebně divadelních představeních (spoluúčinovali například v-oře Luigiho Nona *Prometeo*), nahrávají pro rozhlas, televizi a-film, dělají kurzy pro mladé hudebníky, které zasvěcují do tajemství interpretace soudobé hudby. Do jejich početné diskografie patří také CD-portréty Mortona Feldmana, Younghi Pagh-Paan, Luigiho Nona, Helmuta Lachenmanna i-melodram Samuela Becketta s-hudbou Mortona Feldmana *Words and Music* či pocta jednomu z-nejvýznamnějších amerických učitelů kompozice Stephanu Wolpemu, nazvaná *For Stephan Wolpe*. Jejich koncert na Expozici nové hudby se uskuteční díky podpoře Goethe Institutu.

Dlouho jsem považoval Briana Ferneyhougha za skladatele, jehož hudba vypadá zajímavěji na papíře než ve zvuku. Až teprve provedení jeho skladby *Flurries* na festivalu v-Donaueschingen 2003 mě přesvědčilo o-opaku.

A-bylo to podání freiburského *ensemble recherche*, které mě přimělo vyslechnout jeho hudbu s-takovou pozorností, že jsem zapomněl na všechny předchozí výhrady a-najednou jsem porozuměl, oč sklada-teli jde.

Protože skutečně velkými interprety jsou jen ti, kteří nás přesvědčí, že hudba, kterou hrají, je dobrá! Jsou to jen ti, kteří jsou schopni porozumět vnitřnímu světu autora a-umí jej srozumitelně sdělit posluchači.

Je to porozumění složitěmu komplexu energií tvořících hudební dílo, je to cit pro přiměřenost výrazových prostředků, pro vhodnost často i-nepatrných nuancí, které však znamenají mnoho pro charakter skladby. Taková schopnost nepadne z-nebe,

Číňané říkají: „*Tisíce melodií musí člověk přehrát, než pochopí, co je hudba.*“

Samozřejmě je snadnější osvojit si určitou dovednost na základě napodobování v-rámci nějakého přesně vymezeného stylu a-mnoho muzikantů se s-touto metou spokojí. Nakonec existuje spousta hudby založené na velmi jednoduchých principech, předávaných tradicí.

Zde už se o-řadě věcí vůbec nepřemýšlí, protože jsou dány výchovou a-přispívá k-nim i-do značné míry neuvědomovaný vliv širšího kulturního prostředí. Dnes není potřeba někomu na konzervatoři pracně vykládat, co je klasická nebo romantická estetika, a-cosí se ví

i-o-baroku. Složitější a-pro hráče snad nejobtížnější je proniknutí do záměrů a-estetiky současného autora. S-ním sice sdílíme stejný svět, ale ten je tak různorodý a-nepřehledný... Oč lépe se chytá něco, co je už mrtvé!

Navíc současný autor nám nabízí svůj osobitý úhel pohledu, který může být pro nás nečekaný, předkládá nám jinou zkušenost. To je samozřejmě zjevné u-básníků, spisovatelů, malířů, filmařů atd., ale platí to i-u-skladatelů. Každá nová hudba má svůj charakter, otevírá nějaký nový obzor. A-i-když může používat třeba banálních, zaužívaných prostředků, ty nemusí v-novém kontextu znamenat totéž, co dříve.

Interpretace znamená *výklad*. Je to pochopení *záměru autora* a-jeho předání, přiblížení publiku. Ale je to i-porozumění širším souvislostem, do nichž je jeho tvorba zařazena a-které dané dílo obsahuje. V-porovnání s-jinými interpretačními obory (recitace, herectví atd.), ale i-s-jinými hudebními kulturami (například japonskou) v-evropské hudbě převládá *dogmatický* přístup: požadavek „*věrnosti*“ notovému textu vychází z-mylného předpokladu, že jeho prvky mají univerzální platnost. Ve sku-

kulturního okruhu. A-to je právě kamenem úrazu. Veškeré hudební školení (na všech stupních) je orientováno v-podstatě na určitý výsek hudební historie, který tvoří tzv. „základní repertoár“ daný především jmény několika hudebních velikanů minulosti a-instruktivním materiálem, který je přípravou k-jejich interpretaci. Soudobá hudba tyto tradiční meze překračuje, ať už požadavky neortodoxního zvuku či vybočením z-navykých myšlenkových vzorců. Pro její interpretaci je třeba hlubšího vhledu, než s-jakým se spokojuje běžná koncertní praxe. Proto se při

zná a-při výuce používá notový zápis – pro vystoupení připouští pouze hru z paměti(!)

Z-každodenní zkušenosti dobře víme, jak jen pouhé slovo, pronesené jiným tónem, může změnit svůj smysl a-jak se význam textu mění podle toho, jakým způsobem je čten.

Kdybychom se na jevišti při nějaké Shakespearově hře setkávali se sice bezchybně, ale pouze prkenně odříkávaným textem bez odlišení charakteru jednotlivých postav, těžko bychom (zvláště při prvním setkání s-takovýmto divadlem) rozpoznali, že jde o-velkého dramatika.

Při interpretaci soudobé hudby není možno postupovat podle jednoho mustru. Prakticky každý autor přináší vlastní vizi, každý nám nabízí jiné pojetí hudby. Ke každému je třeba znovu hledat klíče, které nám otevrou nový pohled do jeho – ale i-našeho – vnitřního světa.

Francouzské slovo *recherche* znamená „hledání“ či „průzkum“. Německý soubor, který si je dal do názvu, se soustředí právě na tento aspekt hudební interpretace. „Hledání“ se zaměřuje nejen na průzkum nového a-neznámého repertoáru, ale i-na odhalování jeho kvality – na „pátrání“ po skladatelské „zvěsti“, na odhalování nové a-dosud skryté krásy. Těžiště jeho činnosti se zaměřuje na díla Druhé vídeňské školy, na znovuobjevování skladatelů rané moderny, na hudbu Darmstadtské školy, na hudební „outsidery“ a-mladé skladaatele.

Na zahraničních festivalech i-jiných příležitostech jsem měl možnost vyslechnout mnoho soudobé hudby v-nejrůznějších interpretacích nejroztodivnějších souborů, sólistů i-orchestrů. Byly to interpretace od rozpačitých či vysloveně sabotérských až po chvíle vpravdě posvátné. A-z-této zkušenosti vím, že publikum dokáže přijmout i-tu nejroztodivnější a-nejpodivnější hudbu – je-li dobře a-přesvědčivě podána. Každá skladba – stejně jako každý člověk – chce svoje, vyžaduje hluboký a-upřímný zájem. Pak se nám může otevřít a-náhle nás obohatí o-nové rozměry života. Nepředpojatost je první podmínkou.

John Cage v-jednom z-rozhovorů s-Danielem Charlesem zmiňuje buddhistický pojem „vznešenosti“. Za „vznešeného“ je pokládán takový člověk, který dovede za všech okolností, ke každému a-k-čemukoliv přistupovat ohleduplně a-s-úctou. Nedostatek této vlastnosti (s-nímž se ostatně setkáváme v-denním životě běžně) se třeba u-hudebníků projevuje pohrdáním hudbou, která jim připadá „pod jejich úroveň“.

tečnosti už samotné pojetí tónu je jiné u-Monteverdiho než u-Wagnera – a-co teprve u-Johna Cage! *Crescendo* je jiné u-Roberta Schumanna a-jiné u-Luigiho Nona! Nakonec, když vedle sebe položíme deset nahrávek stejné skladby z-klasického repertoáru, tak každé provedení dává poněkud jiný smysl.

Kerygmatické pojetí klade – oproti dogmatickému – důraz nikoliv na literu, ale na samotnou zvěst (oba přístupy se původně vztahovaly k-výkladu Bible). U-tradiční japonské hudby, která stojí na jiných základech než evropská, se dokonce nedbalo ani tolik na-tzv. „základní parametry“ (konkrétní tónová výška či časové proporce) jako na-*věrné předání ducha skladby*, do něhož bylo možno proniknout jen dlouholetým studiem, kdy pod vedením zkušeného Mistra dojde k-naprostému ztotožnění žáka s-hudbou. Tato tradice také – i-když

Čtete denně

www.hisvoice.cz?

(aktuální glosář, soutěže o lístky, pozvánky na koncerty...)

 pasku:il



Rýmy v-taláru aneb hip hop na amerických univerzitách

[Karel Veselý]

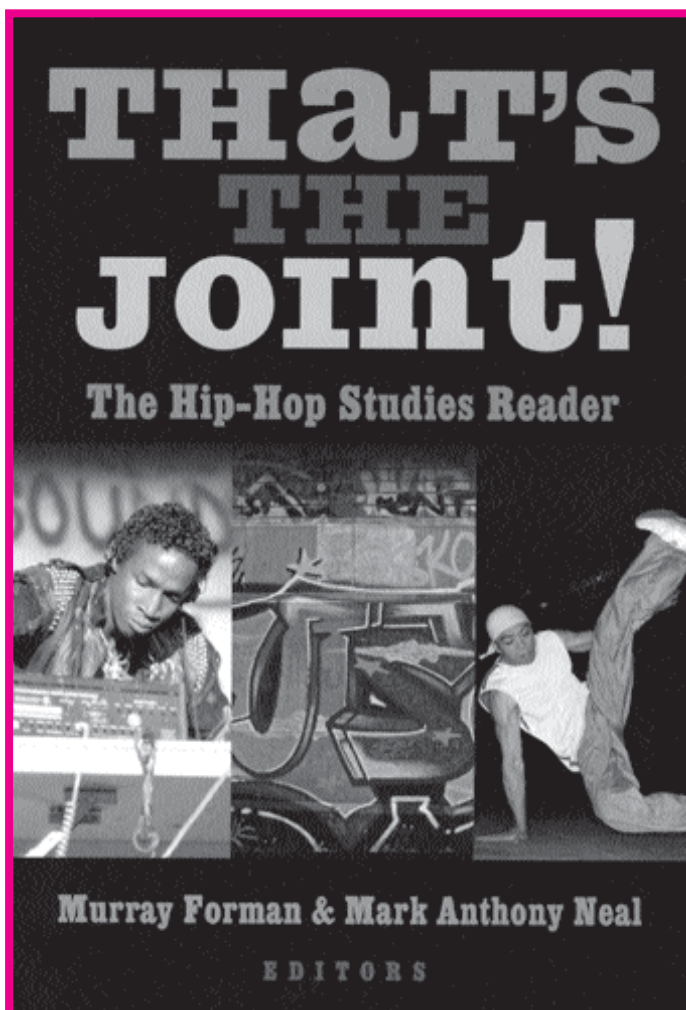
Hip hop se za poslední desetiletí stal nejen komerčně nejúspěšnějším hudebním „zbožím“, ale také důležitým kulturním fenoménem, ve kterém se odráží tvář současné Ameriky. Postavení hip hopu nejen v-rámci současné černé kultury, ale v-celé americké společnosti odpovídá i adekvátní zájem publicistů a kulturních teoretiků o něj. Když na největším internetovém obchodu s-knhami Amazon.com zadáte k-hledání spojení „hip hop“, zjistíte, že na skladě je dostupných přes pět stovek publikací spadajících do této kategorie. Kromě desítek knih o legendárním (a dnes tak trochu mýtickém) rapperovi Tupacu Shakurovi tvoří tento počet také zhruba stovka odborných publikací zabývajících se hip hopen na akademické úrovni. Čtenářů je dost, vždyť na amerických univerzitách právě teď probíhá přes sedmdesát kurzů, jejichž náplní je hip hop a jeho

kultura.

Vznikající akademický obor loni získal důležitý důkaz stvrzující jeho právo na existenci. Prestižní nakladatelství Routledge vydalo sborník *That's the Joint: Hip Hop Studies Reader*, který na více než šestistech stránkách shrnuje diskurz odborných prací dotýkajících se tématu hip hopu. Mohutná čítanka textů, sestavená profesorem z-Bostonu Murrayem Formanem a jeho kolegou Markem Anthony Nealem z University of Texas v-Austinu, si dala za úkol ospravedlnit hip hop jako svébytný předmět bádání a odvážný podtitul, který uvedl do akademického slovníku spojení „hip hop studies“, otevřel naděje pro desítky vědců a stovky studentů, kteří zatím musí hledat útulek na příbuzných katedrách. Zdá se, že hiphopové vědy už brzy přibudou do rodiny plnohodnotných akademických předmětů, pod jednu střechu tak shromáždí semináře a přednášky zatím roztroušené po katedrách populární hudby, afro-amerických studií, anglického jazyka, etnických studií, sociologie a antropologie nebo třeba gender studies. Hip hop byl vždy více než jen hudba, zformoval se ze čtyř autonomních součástí městského života mladých komunit v-jihním Bronxu druhé poloviny 70. let, které kromě rapu a DJingu zahrnovaly i graffiti a breakdance (akrobatický tanec), a vytvořil tak svébytnou městskou subkulturu s-celou řadou projevů. Tématem studia tak může být cokoliv z-nich: evoluce polyrytmických struktur, rozbor hiphopových textů, studium tvorby afroamerické identity nebo třeba městská antropologie černošských ghet.

Šíří odborného bádání odhaluje pohled do obsahu sborníku *That's the Joint*. Pokrývá široké spektrum témat, ať už jsou to odborné akademické texty nebo publicistika. První kapitola bude užitečná hlavně pro studenty moderní americké kultury, protože nabízí historicky (a historiograficky) cenné texty, které mapovaly hiphopovou kulturu v-jejích počátcích (přelomový článek o graffiti *The Politics of Graffiti* Craiga Castelmana nebo texty z-konce 70. let převzaté z-časopisu Billboard), a také rozhovory s-klíčovými postavami scény jako Kool Herc, Grandmaster Flash a Afrika Baambaatta. Další kapitoly se pak zabývají problémem identity a často proklamované „pouliční autenticity“ a vztahu hip hopu a prostoru. Čtvrtá kapitola pokrývá ožehavé téma postavení žen v-hip hopu. Gender témata, jak přiznává v-předmluvě M. A. Neal, jsou nejnovějším a zároveň nejrychleji se rozvíjejícím oborem v-rámci „hip hop studies“. Další dvě témata jsou politika a vliv technologických inovací na hip hop a jeho estetiku „kreativní krádeže“. Stav hip hopu v-nových podmínkách obrovského komerčního úspěchu sleduje poslední kapitola „I Used to Love H.E.R.“, citující z textu rappera Common Sense, který kritizuje postupné uvádání původních revolučních myšlenek, které hip hop nesl. Zde se asi nejsilněji ukazuje, že debaty v-rámci hip hop studies nejsou nijak koherentní, ostatně dialogičnost je jedním z-klíčových znaků této kultury.

Jeden z-editorů zmíněného sborníku Mark Anthony Neal trochu s-nadsázkou v-jednom rozhovoru prohlásil, že „hip hopen je třeba se zabývat paralelně se sociologií, matematikou a anglickým jazykem“. Přesto hip hop neměl na univerzitách nikdy na různých ustlano. Bariéra rasová šla ruku v-ruce s-problémem akceptace projevů populární kultury v-akademickém prostředí. Stírání rozdílů mezi tzv. nízkými a vysokými kulturními styly je oblíbeným tématem amerických postmoderních inte-



lektuálů a debata otevřená díky autorům, jako byli Bernard Rosenberg (důležitý sborník *Mass Culture: The Popular Arts in America* (1965), konečně v-90. letech přinesla výsledek v-podobě otevření se studiu současné populární kultury. Jeden z-prvních kurzů týkající se hip hopu se objevil v-roce 1987 na newyorské Hunter College pod vedením Williama Erica Perkinse, autora menšího sborníku *Droppin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*. Za opravdový průlom se považuje, když v polovině 90. let začali na Berkeley studovat v-rámci moderní americké poezie texty rappera Tupaca Shakura. Dnes je běžné, že katedry nabízejí přednášky o hip hopu, týká se to ovšem hlavně menších a méně významných univerzit. Například pokus o průnik moderních afro-amerických studií na prestižní Harvard skončil letos nuceným odchodem Marcylien Morganové (autorky knihy *Language, Discourse and Power in African American Culture*) na menší univerzitu do Stanfordu. Tam se také stěhuje jí spravovaný hiphopový archiv.

Akademický sborník je jen vrcholem ledovce snah podchytit sílící kulturní trend. Hip hop je tématem odborných publikací už od roku 1987, kdy vyšel první detailní pohled na vznikající kulturní fenomén – *Rap Attack* z-pera Davida Toopa. Toopova kniha patří do kánonu hiphopových knih společně s-*Hip Hop America* Nelsona Georgeho nebo *Black Noise*, za kterou Tricia Rose dostala v-roce 1995 prestižní Americkou knižní cenu. Tyto knihy pomohly utvořit akademický diskurz a způsob psaní o hip hopu a otevřely ho širším intelektuálním vrstvám. Postupně prorůstání starých afro-amerických studií s-novými trendy dokumentuje příklon některých starších afroamerických intelektuálů z-první akademické ligy k-hip hopu a jeho kultuře. Významný filozof a teolog z-Harvardu Cornel West dokonce loni natočil hip hopové album, kulturní teoretik Michael Eric Dyson zase prohlašuje, že hip hop je jazykem dnešní mladé černošské generace nezatížené rasovými stereotypy.

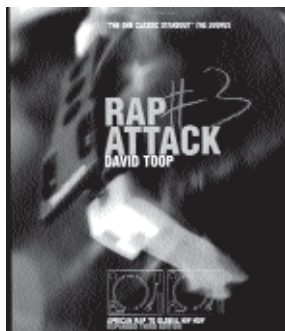
Důležitost hip hopu jako kulturního hnutí a „hlasu mladé Ameriky“ není ale jen adorována. V-současné akademické diskusi existují i hlasy, které se staví proti pronikání hip hopové kultury do akademického prostředí. Za těmito názory nestojí jen kontroverzní osobnosti jako televizní kazatel Bill O'Reilly, který tvrdí, že hip hop propaguje zločin, nenávisť k ženám a braní drog. Proti současnému boomu hip hop studies se staví například i intelektuálové ze starší generace afro-amerických intelektuálů. Příkladem je John H. McWhorter, profesor sociolingvistiky z Berkeley, který poukazuje na nebezpečí redukce černošské kultury na hip hop, který podle něj jen nepřímo podporuje současné společenské status quo, které se snaží afro-američaně změnit od časů hnutí za lidská práva v-60. letech. Často vychvalovanou angažovanost hip hopu pro-hlašuje za mýtus a odhaluje neexistenci pozitivního politického východiska.

Tyto hlasy jsou však zatím v-opozici. Ani konzervativní hlasy nemohou popřít, že ve prospěch „hip hop studies“ hovoří přitažlivost pro mladou generaci a to, že módní hnutí přivede na semináře a přednášky nové zájemce. Z-těchto důvodů mají „hip hop studies“ malé, ale přesto alespoň nějaké šance i mimo Spojené Státy. První semináře zabývající se kulturou hip hopu už probíhají ve Velké-Británii nebo v-Německu, a to nejen na katedrách anglistiky, ale také například lingvistiky. V-Německu v-roce 2003 vyšel sborník *HipHop: Globale Kultur – lokale Praktiken* (ed. Jannis Androutsopoulos), soustředící se na texty evropských rapperů. S-tím, jak budou silit lokální hiphopové kultury, by se mohl zájem mimoevropských akademiků přibližovat šíři diskurzu popsanému v *That's the Joint*. A pak lze očekávat, že se brzy podobná témata objeví i na našich univerzitách.

Základní odborné knihy o hip hopu

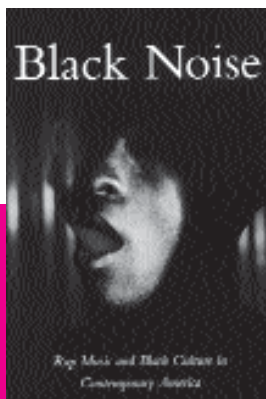
David Toop – *Rap Attack* (1987, 1991, 1999)

První odborná kniha o rapu, podrobně popisující hudební i obecně kulturní kořeny vzniku hip hopu. Druhé a třetí vydání rozšiřuje knihu o následný vývoj.



Tricia Rose – *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America* (1994)

Kniha vsazuje rap do kontextu „městského hluku“, technologických inovací a socioekonomických podmínek. Rose rozebírá texty a videoklipy rapperů, vede s-nimi rozhovory a hledá kořeny černošských kulturních vzorců.



Russell Porter – *Spectacular Vernaculars: Hip-Hop and the Politics of Postmodernism* (1995)

Kniha studuje hip hop v-kontextu postmoderní kultury a pozdního kapitalismu a bývá považována za typický bělošský pohled na hip hop jako vyústění sociokulturních změn 70. a 80. let.



Nelson George – *Hip Hop America* (1999)

Autor významné knihy *The Death of Rhythm and Blues* byl ve středu dění, o hip hopu psal už od konce 70. let a tato kniha pokrývá v-autentických vzpomínkách popkulturní souvislosti vzniku hip hopu včetně drog, módy, basketballu nebo nového jazyka.



Todd Boyd – *The New H.N.I.C: The Death of Civil Rights and the Reign of Hip Hop* (2002)

Boyd se snaží dokázat, že současná kultura hip hopu má větší dopad na americkou společnost než hnutí lidských práv v-60. letech. Kniha je psaná dynamickým stylem „nové žurnalistiky“ a spíše než argumenty používá hesla a citace z-rapových textů.



Jeden svět v-čase: Jóhann Jóhannsson a jeho sólová alba

[Vítězslav Mikeš]

Aktivnější a univerzálnější hudební osobnost byste na Islandu zřejmě sotva našli.

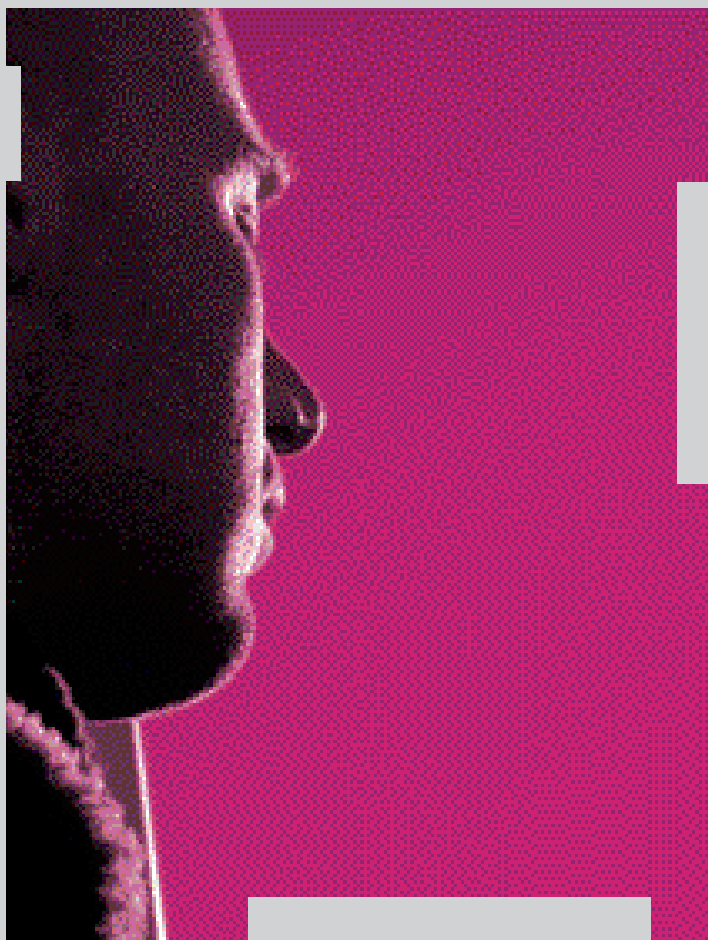
Jóhann Jóhannsson patří ke spoluzakladatelům Kitchen Motors, společenství, jež se v-souladu se svým zaměřením (hledání nových uměleckých forem na základě experimentu a vzájemných kooperací) zabývá vydavatelskou činností, organizací koncertů, výstav, happeningů, produkcí filmů, knih či tvorbou rozhlasových pořadů.

V-roce 1999 se podílel na vzniku kapely Apparat Organ Quartet, která patří do okruhu progresivních islandských seskupení typu Sigur Rós, Múm apod. a jež se zaskvěla mimo jiné úspěšným stejnojmenným albem (2002).

Vedle toho se Jóhannsson profiluje jako producent, skladatel či jako instrumentalista ve spojení s-nejrůznějšími hudebníky: spolupracoval třeba s-Marcem Almondem (*Stranger Things*, 2001), The Hafler Trio (*La Chanson Dada*, 2002), Barry Adamsonem

a Pan Sonic (*The Hymn of the Seventh Illusion*, 2001), Magga Stina (*An Album*, 1998), s-tanečnicí a choreografkou Ernou Ómarsdóttir (projekt *IBM 1401 – A User's Manual*) a dalšími.

Širší (a to i mezinárodní) zájem však zaznamenal teprve díky dvěma sólovým projektům, *Englabörn* a *Virðulegu forsetar*, které s-odstupem dvou let vydala firma Touch. A právě u nich se na-následujících řádcích pozastavíme.



Andělská píseň pro Lesbii

První z-těchto projektů se začal rodit v-roce 2001. Tehdy Jóhannsson napsal hudbu k-divadelní hře *Englabörn* (Andělé) Hávara Sigurjónssona (představitel generace dramatiků, která v-devadesátých letech minulého století svými experimentálními kusy vyhlásila válku v-islandském divadle do té doby převládajícímu realismu). Jóhannsson zde zvolil cestu, která představovala ostrý kontrast vůči povaze Sigurjónssonova díla: „Ta hra je extrémně drsná a až rušivě chaotická. Poté, co jsem viděl scénář, rozhodl jsem se jít radikálně proti němu a zkusil napsat co nejkrásnější hudbu, jaké jsem byl schopen.“ Představení se dočkalo poměrně příznivého ohlasu a hudba na tom měla nepochybně svůj podíl. Když se začaly objevovat reakce typu „nejkrásnější hudba, jaká kdy byla v-islandském divadle ke slyšení“, získal tím Jóhannsson pohnutku k tomu, aby ji upravil do podoby, která by obstála i jako samostatná nahrávka. Zanedlouho se tak také stalo. Album *Englabörn* (2002) sestává z-šestnácti kratších opusů pro obsazení smyčcové kvarteto (Eiðis String Quartet), perkuse (Matthías M. D. Hemstock), klavír, zvonkohra, harmonium, varhany a elektronika (Jóhann Jóhannsson). S-výjimkou úvodního a závěrečného kusu, ve kterých autor použil počítačově vyprodukovaný vokál, se jedná o čistě instrumentální „písně beze slov“. Precizně vycizelovanému albu jasně vévodí romanticky zasněný duch. Ten vytvářejí zejména seversky chladné, melancholické a lehce zapamatovatelné melodie, vystavěné převážně na principu variování; v-jejich přednesu se průběžně střídají různé nástroje, přičemž doprovod k-nim je volen značně střídmě, často na bázi ostináttního podkreslení. Zajímavá jsou ona dvě vokální čísla, obsahující slavné catullovské „nenávidím-miluji“ z-*Písní pro Lesbii*:

Odi et amo. quare id faciam, fortasse requiris.
Nescio, sed fieri sentio et excrucior.

Nenávídím a miluji. Proč? – tak možná se tážeš.
Nevím, leč, že je to tak, cítím a mučím se tím.
(v přebásnění J. Stáhlíka)

Verš nechává Jóhannsson zpívat počítač a k-jeho odměřeně umělému hlasu staví do konfrontace akustické, senzitivně laděné accompagnamento smyčcového kvarteta. Catullus by se pravděpodobně divil, ale fakt je, že toto spojení dodává klasickému textu zcela nový, aktualizovaný rozměr. Když album *Englabörn* spatřilo světlo světa, vysloužilo si vzápětí velice kladné ohlasy ze strany posluchačů i kritiků. Jeho úspěch přitom netkvěl pouze v-přístupnosti a melodicko-harmonicko-témbrové nápaditosti, ale především v-tom, že na něm Jóhannsson dokázal funkčně propojit všech šestnáct skladeb do kompaktně vynírajícího celku a dodat mu tak punc více než pouhého záznamu hudby k-divadelnímu představení.

Věčně se proměňující, věčně se navracející

Jedna z-postav románu *Rybí koncert* islandského držitele Nobelovy ceny za literaturu, Halldóra Laxnesse, říká: „... občas uvažuji o číslech, zvláště o jednom čísle: o čísle jedna. A musím uznat, že je to nejnepochopitelnější číslo na světě. Kromě téhle prazvláštní veličiny znám už pouze jedinou nadpřirozenou hodnotu, i když je to možná právě ta skutečnost, která zasahuje lidskou bytost nehlouběji, a to je čas. A přemýšlím-li o tom podivuhodném místě (...), o světě, jenž je pouze jeden, a o jeho souvislosti s-jedinou nadpřirozenou hodnotou, co známe, s-časem, pak přestává být všechno ostatní vyšší a nižší, větší a menší.“ Tato slova jakoby předjímala Jóhannssonův druhý a zatím poslední realizovaný sólový projekt z-roku 2004 s-poměrně záhadným názvem *Virðulegu forsetar* (Vážení předsedové).

Virðulegu forsetar je přibližně hodinová kompozice, v-níž Jóhannsson rozvádí do důsledků mnohé své postupy, využitě již na *Englabörn*. Tak předně – znovu se tu setkáváme s-neobvyklou nástrojovou kombinací: žesťový ansámbl (4 trubky, 4 lesní rohy a tuba), dvoje varhany, zvonkohra, zvony, klavír a elektronika. Skladba pracuje s-jediným – relativně poklidným, minutu trvajícím a na jednoduché harmonické kadenci v-rámci tóniny C dur vystavěným – motivem, který tak trochu evokuje úvodní fanfáry symfonické básně *Also sprach Zarathustra* Richarda Straussa (nestoupá však příkře vzhůru jako tyto, ale naopak se řetězením průtahů zlehka vlní kolem základní osy – tóniky). Vtip celého díla spočívá v-neustálém opakování tohoto

jediného motivu (celkem zazní osmadvacetkrát) za nepatrných změn, probíhajících v-instrumentační, harmonické, melodické i dynamické rovině; změn pozvolných, přesto vždy ihned rozpoznatelných. Jednotlivá exponování motivu jsou propojena bubláním tónické prodlevy v-hlubokém rejstříku varhan (a zřejmě i elektronických nástrojů), obohacené někdy dalšími decentními vrstvami (např. jakoby zdáli znějícími trubkovými sekundami). S-přibývajícím časem se délka těchto „spojovacích pauz“ prodlužuje, aby svého maxima nabyla zhruba v-místě „zlatého řezu“; poté se vrací vzdálenost mezi motivy z-úvodu. Je to ale-gorie světa, který se neustále proměňuje a současně vrací (a la Nietzsche), JEDINÉHO světa, který je dáván do souvislosti s-ČA-SEM. Přistoupíme-li na to, „všechno ostatní přestává být vyšší a nižší, větší a menší“.

Skladbu *Virðulegu forsetar* Jóhannsson komponoval pro akustické kvality konkrétního prostoru – reykjavíkské dominy Hallgrímskirkja, kde se v-roce 2003 uskutečnila také její premiéra. A musel to být famózní zážitek. Posluchačský i divácký. Interpreti byli rozmístěni po obou koncích kostela, aby náležitě vyzněl efekt zvukové rezonance v prostoru. U stropu budovy se pohupovaly modré nafukovací balónky, jejichž heliová náplň byla načasována tak, aby v-průběhu produkce pomalu klesaly mezi auditorium. Vedle toho si Jóhannsson pohrával i s-dalšími „rekvizitami“: „Během performance zapadalo slunce a jeho světlo, pronikající skrz okna kostela, se postupně proměňovalo. Koncert se konal poměrně pozdě, končil kolem půlnoci, byl jasný jarní večer a kombinace všech fyzikálních a přírodních procesů vytvářela až památný moment.“

Toto sepětí všech elementů, podílejících se na celkové atmosféře koncertu, na zvukové nahrávce samozřejmě zaznamenat nelze. Firma Touch se však pokusila zachytit alespoň prostorové hrátky se zvukem, a to tím, že ke klasickému audio CD přiložila hybridní audio DVD s-technologií 5.1 surround mix. Tomuto nosiči navíc dodává na působivosti obrazová stopa: statická fotografie pomalíčku se vytrácející a se závěrečnými tóny definitivně mizící sýkor-ky. Kdo vydrží bděle sledovat vše od počátku do konce, nebude zklamán.

Na obou svých sólových albech (zvláště však na *Virðulegu forsetar*) Jóhann Jóhannsson využil těch nejjednodušších prostředků k-tomu, aby vytvořil hudbu sice relativně pevně stanoveného tvaru, ovšem vnitřně až neuvěřitelně proměnlivou a elastickou. Předkládá s-ní řád, ale způsobuje chaos. Vyluzuje harmonii, ale ve výsledku útočí disharmonií. Tím však neodrazuje, naopak, nutí k-neustálým návratům. Rád bych byl svědkem živého provedení i u nás...

— inzerce —

editio Bärenreiter Praha kontakt Rta Vaše objednávky 99 lidšine ne adrese Editio Bärenreiter Praha, spol. s r. o. Želaznické centrum Praha 170 267 1711 Adolfa i Remun tel.: 311 612 900 fax: 311 612 900 e-mail: centrum@editio.cz www.editio.cz	Hudební nakladatelství novinka H 7941 H 7941a	EDITIO BÄRENREITER PRAHA, spol. s r. o. Bohuslav Martinů: SMYČCOVÝ KVARTET č. 5 ed. Aleš Březina, Adam Kemens Patří smyčcový kvartet, bezsporně jedno z nejvýznamnějších komorních děl Bohuslava Martinů (1891-1959) upoutávající pozornost svou moderní, výslovně disonantní a chromatickou fakturou, vyšel doposud pouze v jednom vydání (z roku 1959), a to v podobě kapesní partitury interpreti tak byli nuceni provést toto seznámě velmi složité dílo ze špičkových celků a jejich fotokopii. Dílo vzniklo v době od dubna do května roku 1950 v Paříži. Martinů jej považoval za nejdůležitější skladbu, že sepo celý svůj život nemohl odhodlat k jejímu zveřejnění (dokonce kompletní partituru uložil u své vdovy v celku řadu poznamenek soukromě používaly, dokumentující krumé okolnosti vzniku díla i skladatelův důvěrný vztah ke své tvorbě). Žalostná intimita přitom, talentovaná skladatelka Vítězslava Kaprálová, která kvartet věnovala, i první několik měsíců před svou smrtí svůj k jeho zveřejnění. Na přípravě vydání se však nikdy nepodílel. Editio nově edita, Aleš Březina a Adam Kemens, kteří ve své práci vycházeli především ze skladatelova autografu partitury, pečlivě odstranili všechny problematické a poněkud svévolné editorské zásahy prvního vydání. Věřte, že předkládané určité vydání studijní partitury a hlasů přispěje k tomu, aby se smyčcový kvartet č. 5 Bohuslava Martinů stal skutečně rozpoznatelným českým i zahraničním souborům. cena 320 Kč kapesní partitura, rozsah 38 stran cena 400 Kč hlasy, rozsah 20/20/20/20 stran
--	---	---

STEFHAN MICUS

– Lovec přirozených zvuků

[Pavel Zelinka]

Jak sám přiznal tento Němec s-bydlištěm na slunné Malorce v-rozhovoru pro Radio AKROPOLIS, nezná nikoho, kdo by tvořil hudbu stejným způsobem jako on. Jeho hledačství zajímavých akustických nástrojů trvá více jak čtvrtstoletí a-přineslo plody ve formě sedmnácti dlouho-hrajících desek, v-drtivé většině vydaných na prestižní značce ECM. Zatím poslední CD se jmenuje Life a předsta-vuil jej v listopadu koncertem v kostele sv. Šimona a Judy.

Pokolikáté jste v-České republice?

Potřetí. Podruhé jsem přijel představit svou muziku. Jen úplně první návštěva nebyla spojená s-hudbou. To byli u-vás ještě komunisté a-psal se rok 1982.

Co vás sem přivedlo?

Toho času jsem měl českou přítelkyni žijící v-Německu, a-protože chtěla navštívit své příbuzné zde, jel jsem s-ní. Byl to dost otřesný zážitek. Jeli jsme vlakem, velcí psi na hranicích prohledávali podvozky vagónů, zda se tam nikdo neskrývá, všude bylo tak nějak šedivo a-nevlídno. Nejím maso, a-tak si pamatuji, že bylo také velmi těžké sehnat jídlo. Když porovnám atmosféru těch dnů a-dneška, vidím velkou změnu. Všechno je barevnější a-lidé jsou více uvolnění.

Kam jste tenkrát v-Česko-slovensku zavítal?

Kromě Prahy jsem navštívil Český Krumlov, České Budějovice a-pak i-ještě jedno město blízko Českých Budějovic u-velkého jezera...

Třeboň?

Přesně! Přítelkyně si ze mne pořád utahovala, protože jsem nedokázal jméno tohoto města

pořádně vyslovit.

Vraťme se teď k-vaším hudebním začátkům. Je pravdou, že jedním ze zásadních impulsů ve vaší kariéře byly nahrávky Ravi Shankara?

Ano. To jsem byl ještě na střední škole, ale už jsem byl vnitřně rozhodnut, že bych se chtěl hudbou zabývat i-nadále. Hrál jsem tenkrát ve školní kapele, měli jsme venku i-jedno album s-mými ranými nahrávkami. V-té době vyšla celosvětově první nahrávka (dvojalbum) Raviho Shankara a-jeho indických přátel s-tradiční indickou hudbou. Pro mne to byly dveře do úplně nového světa a-také impuls k-tomu, abych hned po škole odjel do Indie naučit se hrát na sitár.

Sitár ale není nástroj, který by zněl ve vaší hudbě.

To je pravda. Když jsem odjel do Indie, což bylo v-roce 1972, byl jsem do sitáru úplně šílený a-následovaly poslěze asi tři roky, kdy jsem na něj každodenně hrál nejméně sedm osm hodin! Mám jej stále rád, ale jeho problém je ve specifčnosti zvuku. Mým cílem není hrát tradiční muziku jakékoliv země, ale novou hudbu s-mými kompozicemi. Snažím se vytrhnout nástroje z-jejich tradičního kontextu a-zasadit je do nových souvislostí mé vlastní hudby. Kombinuji v-ní zvuky nástrojů z-celého světa, které předtím neměly možnost nikdy znít dohromady. Úskalí sitáru, ale i-dalších nástrojů se specifickým zvukem (například irských dud) je v-tom, že jakmile

na ně začnete hrát, vytvoříte tak jakousi novou indickou nebo irskou hudbu. A-to nechci.

Během vaší hudební kariéry jste se naučil hrát na desítky nástrojů z-celého světa. Máte teď v-hledáčku nějaký nový nástroj, jenž byste rád ovládl?

Aktuálně o-žádném nevím. Doufám, že ještě na nějaký narazím. Čím více nástrojů umíte ovládat, tím hůř se další neznámé nalézají.

A-co třeba slovenská fujara? Znáte ji?

Znám a-jednu vlastním už nejméně třicet let.

Jak jste zmínil, snažíte se hrát na tradiční nástroje celého světa po svém. Kombinujete jejich zvuky a-vůbec je používáte v-očích tradičních „divně“. Jaké jsou reakce například asijského publika, které na podobné experimenty není tak zvyklé?

Nehrál jsem v-Asii zas tak často, takže nemám moc zkušeností. Přesto mohu uvést jeden příklad z-Chongqingu, který leží v-západní části Číny, kde bydlí silná turecká diaspora – Ugurové. Mají svou vlastní kulturu, jazyk, jsou muslimové a-nejsou moc nadšení z-asimilační snahy čínské vlády. Z-první návštěvy tohoto etnika jsem si přivezl jejich hudební nástroj sattar, který jsem použil na mém albu *Athos*. Po pár letech jsem navštívil stejné přátele a-vzal jsem s-sebou i-toto album. V-domě jednoho hudebníka jsme pustili



ono album na silných reprobednách a-za deset minut byl dům plný lidí, kteří slyšeli mou muziku a-v-ní jejich nástroj. Vzhledem k-útlaku, který každodenně zažívají, přijali s-velkým povděkem fakt, že i-v-bookletu byla zmínka o-jejich etniku. Onen muzikant dokonce po zjištění, že sháním nový nástroj, nabídl prodat mi svůj vlastní. Považoval za velkou čest, že někdo bude šířit „slávu“ jejich nástroje ve světě.

A-co říkají na vaši netradiční hru vaši učitelé?

Většinu z-nich jsem po mém zasvěcení do hry na nástroje neviděl, takže netuším, jak by zareagovali. Přítel teď bere mé nové album Life do Etiopie mému učiteli hry na etiopskou lyru a-bude s-ním moje nové album poslouchat, takže jsem zvědavý, co na něj řekne. Po pravdě řečeno, předpokládám, že velká část mých učitelů by asi nadšená nebyla. Hudební mistři v-Africe i-Asii mají tendenci udržovat hudbu v-přísně tradiční podobě a-to je z-mého pohledu nebezpečné. Mladé lidi všude na světě zajímají nové věci. Pokud budeme tradiční nástroje držet dogmaticky v-„muzeu“ tradiční hudby, obávám se, že nastane doba ztráty tradic a-s-nimi i-unikátních nástrojů.

Na albu *East Of The Night* používáte kytaru s-nezvyklým počtem strun, upravujete i-další nástroje. Proč?

To je moje nátura hledat stále nové věci. Když jsem začal hrát na kytaru, po čase mě napadalo, proč mají všechny kytary šest nebo dvanáct strun? Vypravil jsem se za jedním stavitelem kytar ve Španělsku s-prosbou o-postavení desetistrunné a-čtrnáctistrunné kytary. Tito stavitelé podobné experimenty nemají moc rádi, neb se jedná o-práci s-nejistým výsledkem. Ovšem poté, co byly moje kytary postaveny, stvořil si stavitel další pro sebe. Toto všechno dělám za účelem hledání nových zvuků, specifického soundu, který konvenční nástroje nemohou dát.

To mluvíte o-akustických nástrojích? Pouze akustických!

A-co elektrifikace?

Ta mě vůbec neláká. Jak po stránce nástrojové, tak po stránce zvukové. Každý akustický nástroj je unikát, takže k-němu lze získat bližší vztah. A-z-intenzity tohoto vztahu se může snáze zrodit krásná hudba. Jak můžete získat vztah k-syntezátoru – stroji, kterých jsou na světě tisíce, a-to naprosto identických? Plast je mrtvý materiál. A-také zvuk těchto nástrojů je studený, nelidský.

Jak se tedy díváte na současnou silnou vlnu hudebníků, kteří míchají etnické elementy s-elektronikou?

Moc mě nezajímá. O-zvuku už jsem mluvil. Co je složitější na tvorbě, kdy vezmete tradiční, přidáte k-němu bicí automat a-nějaké syntetické zvuky? To není moc originální a-zdá se mi to příliš jednoduché.

Co mně přijde zajímavé, je pochopení podstaty jednotlivých nástrojů. Myslíte si, že když pozvete do studia evropského hráče na citeru, Japonce na flétnu šakuhači a-indonéského hráče na gamelan, vznikne automaticky něco unikátního? Já si myslím, že ne. Ti tři totiž nevědí nic o-sobě navzájem. Pokud by chtěli spolupracovat, musí se poznat navzájem, a-teprve pak je šance, že vznikne cosi zajímavého. Architektura, poezie, příroda, jídlo, filozofie, to všechno je nedílným širším pozadím, které je dobré poznat, pokud chce člověk pochopit ten který hudební nástroj a-začít se zaobírat „poučenou“ syntézou.

Můžete tedy prozradit, jak vaše hudba vzniká?

Za prvé je nutné poznamenat, že já nepracuji s-notami. Nejsem ten klasicky vzdělaný skladatel, který si sedne ke stolu, vezme tužku a-papír a-zapiše hudbu, kterou nikdy nezahrál. Toto je diametrálně odlišný způsob skládání, než je ten můj. Já jsem člověk pocitu a-má hudba vzniká při hraní. Improvizuji, vše nahrávám, a-proto může trvat hodiny, dokonce i-dny, než narazím na zajímavý úsek improvizace. A-tyto hudební fráze jsou jako semena, na která se soustředím, snažím se je rozvinout, a-to buď ve formě sólové skladby nebo v-dalším experimentování s-různými doprovody. Základem je improvizace a-intuice, která nemá nic společného s-přísně racionálním rozvažováním nad skladbami.

Je možné, že původní frázi rozvinete jiným nástrojem, než tím, který ji poprvé přinesl?

Někdy ano. Problém je ale s-tím, že každý nástroj má svůj specifický charakter, takže ne všechny nápady jsou přenosné na -jiné nástroje.

Nahrál jste všechna alba sám (až na rodinou výpomoc na albu *„The Music of Stones“*), koncertujete sám. Je to proto, že vám vyhovuje role solitéra, nebo není jednoduché najít muzikanta naladěného na stejnou vlnu?

Jedním z-důvodů je, že rád žiji venku, v-přírodě a-nemám rád města. Pokud s-někým spolupracujete, je nutné, abyste byli dosažitelní, což ve většině případů znamená žít ve městě. Druhý důvod je ten, že když se najednou rozhodnete vzít si volno a-odjet na šest týdnů do Himalájí, případně spoluhráči z-toho moc odvázaní nebudou. A-pravděpodobně tím největším důvodem je fakt, že dokážu zahrát na všechny nástroje, na které potřebuji. Kdybych uměl hrát jen na flétnu a-potřeboval bych vyzkoušet, jak zní s-klavírem nebo s-cellem, tak bych po spoluhráčích toužil víc. Skutečnost, že si vše mohu vyzkoušet sám, mě do spolupráce nenutí. A-navíc ani nevím o-nikom, kdo by skládal hudbu v-podobném duchu jako já.

Na svých deskách zpíváte beze slov. Máte pocit, že slova svazují vaši hudbu?

Není to zas tak úplně pravda. Na albu *Athos* jsem zpíval v-řečtině, na CD *Desert Poems* mám dvě skladby, které jsem opatřil svými texty v-angličtině, a-aktuální počín *Life* je dokonce

celý nazpíván v-japonštině.

Ale to jsou spíše výjimky, vidíte?

Máte pravdu. Ve většině skladeb používám snivou řeč, kterou spontánně používám, když zpívám. Člověk musí vyprázdnit svou mysl, aby mohl hlas použít jako další nástroj. Nesmíte myslet na jazyk, slova hudbu limitují. Hudba musí být hlavní faktor a-pak můžete volněji improvizovat a-vyjádřit se čistě zpěvem. Další výhodou neexistující řeči je to, že vám každý může rozumět.

Jsou pro vás koncerty důležité, nebo dáváte přednost práci ve studiu a-vystupování na veřejnosti je nutné zlo vašeho řemesla.

Naprosto ne. Mám koncerty rád. Po týdnech ve studiu, kde pracuji sám, vyrazím mezi lidi a-ti mi dávají zpětnou vazbu, kterou každý muzikant ke své tvorbě potřebuje. Na rozdíl od práce ve studiu, kde můžete opakovat a-opravovat, musíte na koncertě předvést to nejlepší co máte, zdravý nebo nemocný, v-dobré nebo špatné náladě, prostě je osm večer a-nic se od té chvíle nedá vrátit zpět. Každý opravdový muzikant by měl přijímat takové výzvy, jež jej mohou znovu nabit, dodat mu energii, tedy pokud je odezva od publika dobrá.

Vydal jste nové CD *„Life“*. Je to normální řadový počín, nebo je něčím výjimečný?

Základem tohoto alba je krátký, ale hluboký zen-buddhistický text, který mě provází životem již třicet let a-je pro mě velmi důležitý (také proto jsem jej umístil do bookletu alba). Ideji převést tento text do hudby jsem zasvětil tři roky života. Je to radikálně odlišný přístup ke komponování, neboť u-předchozích alb mě nic nelimitovalo. Zde jsem měl úzký prostor k-manévrování. Také jsem zde poprvé představil dva nástroje, na které jsem se naučil hrát v-poslední době. Prvním je etiopská harfa, zvaná též harfa krále Davida, starobylý nástroj se zajímavou historií. V-této severoafrické-zemi, kde je doma unikátní forma ortodoxní křesťanské církve, se používá pouze k-doprovodu při náboženských obřadech. Je zajímavé, že dříve měla deset strun, ale lidé v-Etiopii používají jen pět. Ptal jsem se tedy mého učitele, proč? A-on mi odpověděl, že už zapomněli, jak je naladit. To mně nedalo, a-tak jsem použil deset strun, znovu harfu naladil po svém a-kromě tradičního způsobu hry jsem na ni hrál i-perkusivním způsobem, tak jak to ještě nikdo neudělal. Druhým nástrojem, který jsem poprvé představil na této desce, je sada čtyřiceti gongů z-Barmy.

Celou vaši tvorbu cítím jako konfrontaci zvuku a-ticha. Je ticho důležité pro vaši hudbu?

Myslím, že ticho je důležité pro jakoukoliv hudbu. Když o-tom přemýšlíte s-otevřenou myslí, je očividné, že ticho je výrazným akustickým elementem. Tak proč jej nepoužít?

ARANOS

Z-prázdnoty skáčou dřevěná jehňata

Během svého života v-Čechách vyzkoušel multiinstrumentalista Petr Vaštl bubnování v-rockových skupinách, jazzovou baskytaru a-kytaru i-několik folklórních souborů. V-Anglii, kam v-osmdesátých letech přesídlil, se od Clive Palmera z-legendárního psychedelického dua Incredible String Band naučil na pětistrunné banjo a-účinkoval s-taneční skupinou ve stylu cailidh. Později doprovázel capoeiru a-psal divadelní hudbu. Když mu kamarád věnoval housle, zjistil s-překvapením, že na ně umí hrát. Po koncertu v-Irsku si zamiloval tamní prostředí a-ze dne na den se přestěhoval. Jeho směřování ovlivnilo náhodné setkání se Stevenem Stapletonem z-Nurse With Wound (který v-irské Coloorté dlí od konce osmdesátých let). Vaštl, nyní již Aranós (vyslov araňoš), se přestěhoval do jeho blízkosti a-v-důsledku nalezení zázemí i-společného hudebního názoru začal vydávat pozoruhodná alba, na nichž mísí své schopnosti multiinstrumentalisty se svobodou undergroundové hravosti, záhadného humoru a-nespoutaného zvukového surrealismu. Kromě sólových aktivit navíc natočil dvě alba pod společnou hlavičkou s-Nurse With Wound a-podílel se i-na několika nahrávkách druhých pilířů scény „skrytého rubu Anglie“ Current 93.

Rudí námořní trumpetisté v-pianole

Zvukovou hravostí a-eklekticismem se Aranós skvěle doplňuje se Stapletonovou zvukovou těkavostí. Bere si z-ní zálibu v-nejnemožnějším křížení stylových i-nestylových výhonků, výměnou nabízí zručnost v-ovládání mnoha instrumentů a-nenapodobitelnou zemitost lidového hudebníka s-láskou k-energickému-muzicírování. Připočteme typicky středoevropský patos, prolínající se v-mnohdy nepochopitelném průniku s-bizarním černočerným humorem a-schopností vystavět na základech historiky vesmír i-s-nejbližším okolím, a-přidejme svérázné slogany (zde asi hraje roli angličtina coby nematěřský jazyk), jejichž výběr tvoří názvy kapitol tohoto textu, a-dostaneme snad alespoň letmou představu o-jedinečném světě tohoto hudebního unikátu.

Se Stevem Stapletonem si moc dobře rozumíme, máme podobnou estetiku. Je to surrealismus, protože ten často vyjadřuje život přesně takový, jaký je, bez neustálého vysvětlování všech událostí. Můžete tomu říkat i-dada (cokoliv to dneska znamená) jen proto, že je to někdy trochu legrační nebo i-směšné. To je život, ne? Nejpuvabnější manifest svého pojetí všedního

nedogmatického surrealismu však Aranós dává, když popisuje vznik textů svých písní:

Nejsou moc záhadné, většinou popisují věci, které jsou kolem – venku i-uvnitř. Je to hrozně jednoduché, zkuste to. Napište o-věcech, které vidíte, potom to párkrát trochu přepracujte, vyhodte, co se vám za týden nelíbí, a-je to tu – surreálná báseň. A-možná, že to byla jenom cesta do hospody.

Mimohudebně mě inspiruje všechno, protože všechno je hudba. Bydlím na samotě, tak slyším vítr, déšť, zvěř, ptáky, potůček. Ve městě auta, bagry, lidi, nekonečné množství zvuků. Jednou se mě někdo zeptal, jestli mám v-autě rádio. Asi jo, řekl jsem, ale když jedu v-noci daleko, poslouchám auto. Nahrávka by z-toho asi nebyla, zní to zajímavě jen v-tom prostoru auta, ale většinou je to lepší než irský rozhlas.

Technologie umožňuje použít všechny možné (a-někdy nemožné) zvuky, to Bach a-Beethoven atd. nemohli. My teď máme všechnu techniku, kterou měli oni, plus věci, o-kterých ani nesnili. Samozřejmě to některé lidi svádí k-lenosti a-oni pak jenom blbnou na počítačích, protože to vypadá snadně. Na druhou stranu, umožňuje to nový přístup k-tvorbě. Ale neznamená to, že je tvorba více demokratická. To je lež, kterou stále opakují výrobci a-prodejci počítačů. Potřebujete spoustu prachů na počítač, nahrávací zařízení, mikrofony atd. Hrát na píšťalku je demokratické, tu si můžete vyrobit skoro za nic. A-například hudba pro šakuhači je vyšší a-oduševnělejší než cokoliv vyrobeného na počítači.

Vlastně ani nevím, jak bych to řekl. Jenom tak blbnu ve studiu, jako děcko z-hračkami. Protože většinou pracuji sám, můžu blbnout tak dlouho, jak se mi chce. A-to je hodně dlouho. Samozřejmě, většinu věcí potom vyhodím, ale to nevádí. Se Stapletonem pracujeme podobně. Jenom tak blbneme a-něco možná zní skoro pěkně.

Spolupráci obou přátel můžeme nejlépe posoudit na dvou společných albech – decentně „seznamovací“ *Acts Of A-Senseless Beauty* (1997) a-o-tři roky mladší jurodivé kolekci hitů a-podivných náhod *Santoor Lena Bicycle*. Zde je setkání zcela kongeniální a-výsledek synergický. **Podzimmínu chrámu rostou nohy** S-druhým ideovým pólem scény – mysticis-

mem Current 93 a-magii Coil – se Aranós přilíši neztotožňuje, přestože s-prvními z-nich spolupracoval například na zdařilém albu *Soft Black Stars* (1998).

Alistair Crowley a-takové pitomosti. Nemohu to brát vážně. Také jsem takové věci kdysi studoval, ale někteří lidé v-Anglii se berou tak vážně, že se musím řehtat. Hudba je mnohem důležitější a-zajímavější než okultismus nebo jakékoli čarodějnictví – může lidi vyzvednout nad bohy nebo nad Boha. Koneckonců, Bůh je jen sračka myšlení. Někdy i-zácpa myšlení. Píseň No Religion jsem napsal, protože vidím, jak se lidé věřící ve stejného boha – tj. křesťané, islamisté a-Zidé – pořád vraždí. Nejen teď, ale v-celé historii. A-když si přečtete Bibli, je plná vražd a-násilí tak pěkně popsáno, že to lidi přitahuje. Opravdu si myslím, že je to hrozná a-ošklivá kniha. Samozřejmě – mnoha lidem náboženství pomáhá v-životě – potřebují je, jako závislý potřebuje heroin. Schválně ty myšlenky vyjadřuji provokativně, aby o-nich lidé přemýšleli. Většina jich totiž sleduje jakékoli blbosti (Bibli, Marxe, Bushe, teorii relativity) jako ovce pod hypnózou. Ve skutečnosti je člověk krásný a-úplný a-náboženství, Boha či jakoukoli formu ideologie nepotřebuje. Musíme o-svém stavu ale jasně přemýšlet, jinak spadneme do stejné pasti jako Marx, který sice tvrdil, že je ateista, ale pevně věřil v-„historický vývoj“ jako v-nového boha. Nebo Darwin s-tou svou evolucí, která je teď bohem pro vědce na celém světě. Přestože vidí, že některé věci se tím nevysvětlí. Nebo černé díry, velký třesk a-podobně. Ve skutečnosti jsou to jen moderní verze starého: Kolik andělů může tančit na špičce jehly.

Všechny ztracené turbany budou na támhletem repráku

Za typické soundtracky Aranových dobrodružných výprav považují dvojici alb *Every Bright Body Gleams Green* (1999) a-*Magnificent! Magnificent! No One Knows The Final World* (2001). Jsou plné krátkých skladeb (i-když na každém z-nich najdeme jednu resp. dvě dvacetiminutové výjimky) těkajících mezi minimalistickou napínavostí a místy až barovými kudrlinkami, polopatisticky servírovaných provařených žánrových citací (blues, orientální motivky) i-zcela nezařaditelného úletu či náhlých ohlasů konkrétní hudby v-podobě zvuku počítačové tiskárny a-rádia. Častou zbraní je hra s-falšemi a-alikvótami. Tóny místy až

nesnesitelně napínavě obíhají kolem melodické linky, rytmus je v mnoha případech držen vrstvenými smyčci, jejichž dřevorubecké tahy a štiplavé intervaly mají syrovost conradovského minimalismu. Zpěv se objevuje sporadicky. Konzistentnější z dvojice, *Magnificent! Magnificent!*, se často vrací k několika základním motivům, což poměrně výrazně zvyšuje její působivost.

Na předposledním albu *Tangomango* (vydaném ve fialovém hedvábném obalu s korálky) však Aranós překvapil výrazným příklonem k písni – většina skladeb je rozostřenými písněmi pro skřípavé smyčce v rozervaných kulisách tanga a místy až operetního přehrávání. Zpěv není tak vypjatý jako na *Magnificent! a-Every Bright Body*, díky tomu, že se neomezuje jen na sporadické slogany, má však mnohem více barev, od napjatého šepotu až k téměř parodické bluesové manýře. Zpropletené džungle tang občas vypadne překvapení jako například ojedinělá elektronická plocha v závěru *69 Walton's-Yamamoto Noodles* či „přesýpací“ miniatura *Return To Commercial Clowning*.

Tangové album jsem plánoval už před Transfixiatio. Věděl jsem, že před ním udělám jednu nebo dvě živé desky, abych měl čas studovat žánr. Víím, že nezní přesně jako to, co si normálně představíte pod slovem tango – chtěl jsem udělat něco trochu jiného, aby to neskončilo jako Carlos Gardel nebo Astor Piazzola. Název Tangomango mě napadl, když jsem objednával obaly. Paní, která to v Nepálu organizovala, potřebovala název hrozně rychle. Vůbec jsem nevěděl, že Can vydali album Tago Mago – to bych byl vymyslel jiný název. Náhoda je náhoda, nedávno jsem hrál s-jeho bývalým zpěvákem Damo Suzukim.

Při poslechu alba mě napadá příbuznost s-tvůrčí metodou Captaina Beefhearta – Aranós dekonstruuje tango a staví dohromady tak, že se žánrově nemůžeme splést, vnitřní napětí a-prvek neočekávaného v-důvěrně známém jsou blízké beefheartovskému zacházení s-blues – za pomoci tradičních zvukových zdrojů rozložit píseň na prvočinitele a-ty umně sestavit do chladného homogenního bloku s-redefinovanými vnitřními vztahy a-zákonitostmi.

Beefhearta mám rád, ale nechci dělat americkou hudbu – spousta lidí ji dělá moc pěkně. Beefheart pro mě zní jako rhythm & blues a-od toho se nikdy nedostal, kromě několika kousků, které mají kořeny v-bílých lidových písních. Nebo Tom Waits, ke kterému mne v-Americe i-v-Irsku přirovnávají. Všechno, co dělá, je pro mě country. I-když zpívá Brechta a-Weila. Nemám nic proti country, jsou tam krásné písně a-úžasná hudba, ale jsem ze Střední Evropy a-tam je tradice mnohem bohatší. Někdy musíme odjet, abychom viděli, jaké bohatství máme doma.

Dno oceánu v-plamenech

Druhou stranou Aranovy sólové tvorby je jeho ambient. Dlouhou plochu napjatých vztahů smyčců a-elektroniky nalezneme na mnoha z-jeho alb – vzpomeňme dlouhé tracky na *Every Bright*

Body či *Magnificent!* – dvě desky bychom ovšem mohli označit za výhradně ambientní. *Transfixiatio* (1997) pro táhlé smyčcové tóny, hebké zvonění, vybrnkávání a-jemný elektronický závoj zcela postrádá jakoukoli zvukovou zlomyslnost či výrazný kontrast. Lze u-něj příjemně spočinout a-dolovat v-sobě pozapomenuté romantické usazeniny.

Chtěl jsem nahrát něco pomalého a-meditativního, něco, co není jasně v-určité tonalitě. Tak jsem použil zmenšený akord a-zmenšené stupnice, které nemají jistý kořen. Pořádně jsem neuspěl, protože to často zní, jako kdyby to bylo v-nějakém-G. Lidé se našťěsti většinou nestarají o-hudební teorii, tak se jim to líbí. (Mně se to taky docela líbí.) Nechtěl jsem to předělat a-předělat, až by to ztratilo duši, tak jsem vše nahrával jednou, maximálně dvakrát. Výsledkem bylo asi osm nebo deset hodin nahrávek, z-nichž jsem hodinu vybral.

Novinka *Bering Sea* sestává téměř výhradně ze zkresleného zvuku gongů rozeznávaných smyčcem. Její nálada je působivým vyjádřením krásy a-chladu Sibíře za polárním kruhem. Kořeny alba sahají k-příběhu Jiřího Nepomuka Příhody – muže, který utekl z-Československa východním směrem a-který třicet let žil s-přírodními kmeny na Sibíři. Hlavní inspirací hodinové skladby je iniciační procedura inuitských šamanů – za účelem zpochybnění racionality a-ega a-rozšíření vědomí kandidát tráví pod dozorem zkušeného šamana až tři týdny ponořen do ledové vody. Závěrečné minuty skladby jsou jemně deformovanou písničkou doprovázenou banjem hraným ve stylu clawhammer.

Zlatý undergroundový surfař

Svá alba Aranós vydal na značkách jako Noise Museum či Klanggalerie, poslední dobou se však uchýlil k-vydávání na vlastním labelu Pieros. Pro distribuci *Magnificent! Magnificent!* zvolil



svérázný způsob – lidé, kterým album poslal, měli sami rozhodnout, kolik peněz pošlou oplátkou.

Měl jsem teorii, že lidé jsou čestní a-že většinou nepotřebujeme banky, policajty atd. Stalo se, že spousta lidí mi zvláště na začátku posílala moc peněz. Párkrát jsem dostal 40 dolarů nebo liber – to jsem nevěděl, co mám říct. Myslím, že mě nikdo neošidil, dvakrát jsem dostal méně než 10 liber. Většina lidí poslala 15 nebo 20. Teď víím, že si ho někteří nekopili, protože se nechtěli rozhodovat, kolik by mělo stát. Tomu taky rozumím.

Mám svoje vydavatelství, protože je to jednodušší. Za *Transfixiatio* jsem dostal 200 liber, za *Every Bright Body Gleams Green* – nic. A-už ani nemůžu dostat ta CD. Mám jednu kopii alba *Transfixiatio*, *Every Bright Body Gleams Green* nemám vůbec, jenom ty mastery. Asi je vydám znovu sám, až budu mít čas a-peníze. Když to vydá někdo jiný, hádáte se o-obalech, nikdy to není přesně tak, jak to má být atd.

Dělat všechno doma je pro mě lepší. Objevil jsem, že mě to baví – například album Bering Sea. Obal je linoryt, a-když vyprodám, vytisknu 10 nebo 20 nových. A-každý obal má osobitý charakter. Když jsme připravovali Santoor Lena Bicycle, dlouho jsme přemýšleli, jak udělat obaly. Museli jsme vyřešit mnoho problémů – jak je namalujeme, jak je nařežeme, jak je dáme dohromady, jak tam připevníme CD... Udělali jsme jenom 500 kusů, protože jsme se báli, že příprava bude hrozná nuda, to šroubování, lepení atd. Ale naopak – hrozně nás to bavilo. Pak jsem vydal Magnificent! Magnificent! No One Knows The Final Word, kde jsem musel dělat pár věcí také ručně, a-nakonec jsem si řekl, že to asi všechno budu dělat sám doma. Jenom CD jsem měl vylisované ve firmě. Když jsem vydával Tangomango, firma mi napsala, že minimální objednávka je 1000 kusů nosičů. Ale já jsem měl jen 500 hedvábných obalů! A-co dělat s-pěti sty kousky plastiku? Bydlím v-přirodě, všechno je tu pěkné a-já tam pak hodím hromadu plastu a-zprávním své okolí. A-CD, které uděláte doma v-počítači, je stejně dobré jako to z-továrny. Zkusím si všechno vydávat sám. Mám hotové nové album, chtějí ho vydat dvě společnosti, tak se z-toho nějak vymluvím.

PS: Přezdívkou Aranós mi dal český producent, jehož jméno jsem zapomněl. Hrál jsem v-Praze s-klavíristkou Majou Elliott, častou spolupracovnicí Current 93. Povídá: „Vymyslí ti nové jméno, s-tím svým se nikam nedostaneš.“ Za chvíli řekl: „Aranós“.

„Co to je?“, zeptal jsem se.

„To nevím, ale měl jsem maďarskou babičku, a-když bylo pěkné ráno, otevřela okno a-řekla: Aaaa, aranos!“.

Producent se později zbláznil. Přísahám, že to nebyla moje chyba.

Dar hudby mizícího a-znovu se vynořícího tělesa aneb 25 let **Present**

[Petr Slabý]

„Někdy mám opravdu potřebu vytvářet hudbu, ale nevím proč. Prostě cítím to jako ‚naléhavé nutkání před smrtí‘. Není to-inspirace, je to jen potřeba...”

Těmito slovy odpověděl v-roce 1998 belgický kytarista Roger Trigaux na otázku, odkud bere inspiraci. O-jedenatřicet let dřív ho k-hudbě přivedl poslech Jimiho Hendrix. Jeho hudební vkus pak formovala jak vážná hudba (za svou vůbec nejoblíbenější skladbu označuje Příběh vojáka od Igora Stravinského), tak výboje kapely Soft Machine či Captain Beefheart a-v-naposlední řadě francouzská Magma. Ostruhy získával na samém počátku sedmdesátých let minulého století v-lokální kapele Lyze, osudové se pro něj však stalo až pozvání Daniela Denise do souboru, který se zanedlouho proslavil jako Univers Zero (viz HIS VOICE 6/2004). Tam setrval do roku 1979 a-výrazně se podepsal na jejich prvních dvou albech 1313 a-Heresie. Poté však Trigaux pocítil, že je čas nastoupit vlastní cestu, a-tak založil vlastní těleso Present, kam si ovšem přizval dva své spoluhráče z-Univers Zero – bubeníka Denise a-baskytaristu Guye Segerse – a-sestavu doplnil klávesistou Alainem Rochettem. Hned první album *Triskaidekaphobie* (1981, někdy bývá datováno o-rok dříve) jasně naznačilo, že hodlá pokračovat v-nastoupeném trendu hororové poetiky své dřívější kapely, jenom v-trochu tvrdším rockovém hávu. Ve dvou rozsáhlých kompozicích *Promenade Au Fond D'un Canal* a-*Quatre-vingt Douze* zdůraznil svůj smysl pro vynalézavou a-dynamickou repetitivnost, která svůj šarm čerpá z-vlastní podstaty bez potřeby ozvláštění pro rockovou kapelu netradičními nástroji (jak tomu bylo u-Univers Zero). Další opus *Le Poison Qui Rend Fou* (1983) znamenal změnu na postu baskytary, které se ujal Ferdinand Philippot, a-obohatil ho zpěv Marie-Anne Polaris, jenž v-úvodu poněkud prosvětluje jinak signifikantní temnotu Trigauxovy tvorby. Najdeme tu ovšem i-téměř lyrické party pro piano a-samotná kytara pak dostala mnohdy až frippovský nádech a-srovnávání s-King Crimson (nikoliv však nařčení z-plagiátorství) na sebe nedalo dlouho čekat. Malou odbočkou je na albu Rochettova neschematicky jazzrockově laděná skladba *Samana*. V-době vzniku tohoto díla se ovšem vypařil francouzský producent, došly peníze, Trigaux měl problémy v-osobním životě

a-nad kapelou se tak začaly stahovat černé mraky. Protagonista to psychicky neunesl a-na dlouhých deset let se rozhodl věnovat pouze pití. K-návratu na scénu ho nepřiměl ani znovuprobuzený zájem a-ohlas obou alb vydaných v-roce 1989 firmou Cuneiform na jediném kompaktním disku.

Teprve na počátku devadesátých let minulého století si Trigaux povšiml, že má z-prvního manželství syna Réginalda, který se také věnuje hudbě a—světe div se – hudbě jeho naturelu velice blízké. Pouze ve dvou se tedy vydali na turné po evropských klubech. Záhy zjistili, že jejich souhra perfektně funguje, a-tak se v-říjnu roku 1993 zavřeli do studia a-nahráli album *C.O.D. Performance* (Lowlands). Určitý esprit dřívější tvorby Present je tu sice znát, ale přece jen jsme už trochu jinde. Determinující je pochopitelně zvuk dvou navzájem se proplétajících kytar, které doplňují občasné vstupy perkusí. Nostalgické pasáže se doplňují s-vypjatou dramatickostí, razantní kadence s-provzdušnělou atmosférou. Zvláštní působivost



má i-střídání či souzvuk obou rozdílně zabarvených hlasů v-jemných i-exhaltovaných polohách. Každopádně je jasné, že se Réginald jednoznačně potatil a-žádný generační rozpor tu neexistuje. Zálību

v-morbidně laděných tématech ostatně potvrzují i-jeho kresby na obalu.

Duo si ještě vystříhlo v-roce 1994 cover-verzi skladby *Pain Waits*

Till 5PM od skupiny Doctor Nerve pro bilanční dvojCD Cuneiform Records *Unsettled Scores* (viz HIS Voice 4/2004), ale zanedlouho se již Present představili na turné znovu jako skutečná kapela. Baskytary se ujal Bruno Bernas a-za bicí usedl Američan Dave Kerman, kterého Roger požádal o-spolupráci po shlédnutí bruselského vystoupení jeho formace 5 uú's-(zpočátku ovšem hostoval občas i-Daniel Denis). Tuto sestavu zachycuje CD *Live!* (Cuneiform Records) nahrané v-německém Würzburgu a-čeští diváci ji měli možnost vidět i-v-rámci festivalu Alternativa '96. Koncertní album přináší dvě nové kompozice – úderné *Laundry Blues* na slova nového manažera a-anděla strážného souboru Luca Goverse a-rozčepýřený kus *Contre*, jehož text je adaptací básně Henriho Michauxe.

Připomínkou předcházejícího opusu je úryvek ze skladby *Alone* a-zcela ke kořenům se Present vracejí novou úpravou *Promenade Au Fond D'Un Canal* s-připsaným textem z-pera Réginalda.

Kapela jede na plné obrátky, přesto dochází v-létě 1997 k-jakémusi kroku proti proudu času.

Při natáčení alba *Certitudes* (vyšlo v-lednu následujícího roku u-Cuneiform) se totiž kromě otce a-syna Trigauxových objevují hned tři navrátilci - Denis, Segers a-Rochette. Výsledkem je hybridní artrock s-výraznou vokální složkou (zpívá i-Denis) a-překvapivě melodickou linkou.

Žádné z-předchozích označení není však míněno pejorativně nebo negativně. Ano, působí to celkově poněkud archaicky, ale možná bychom to mohli brát jako splátku dluhu za-onen deseti-letý „ztracený víkend“, i-když stylistické prvky mnohdy působí jakoby až ze sedmdesátých let. Skladba *The Sense Of Life* je dokonce jakýmsi průnikem parahardrocku s-náznaky rottenovského zpěvu prvotních Public Image Ltd., jazzující basy, rané psychedelie á la Pink Floyd, magmovských eskapád a-spousty dalších věcí. Zkrátka takový postmoderní pastiche. Opět poněkud vybočujícím bonbónkem je pak Rochettova drobnost *Ex-Tango*.

Na následujícím turné se v-sestavě krátce mihl mladičký baskytarista Jean Pierre Mendes, budoucí jednoznačnou oporou kapely se však stal klávesista Pierre Chevalier. Mendese poté vystřídal další příštří pilíř – Američan Keith Macksoud a-za bicími se objevil David Davister. Přelomovým mezníkem v-kariéře Present je bezesporu CD *N 6* (1999, Carbon 7). Natáčelo se převážně v-Izraeli a-dohled nad ním převzal místní zvukový mág Udi Koomran. Páteř zde tvoří dvě rozsáhlejší suity – čtyřdílná, místy docela hravá (zejména díky holčičímu prozpěvování) *The Limping Little Girl*, a-zejména šestidílná *Ceux d'en Bas*. Právě ona je jedním z-Trigau-

xových majstrštyků par excellence. Vrací se v-mnohém až k-jeho tvorbě z-dob Univers Zero a-vůbec představuje jakousi esenciální rekapitulaci jeho předchozích hudebních východisek, ale překypuje svěžestí, aranžérskými finesami i-vizionářským pohledem do nového tisíciletí. Roger Trigaux se na tomto opusu ostatně soustředil na kompoziční stránku věci a-na kytaru si „vrznul“ pouze

v-sólové miniatuře *Le Rodeur*. Nevzdal se ovšem vokálních partů, kde působí téměř jako zaříkavač hadů. V-textu se to opět hemží nočními můrami a-dalšími děsy, ale je tu patrný určitý nadhled. Bicí



PRESENT



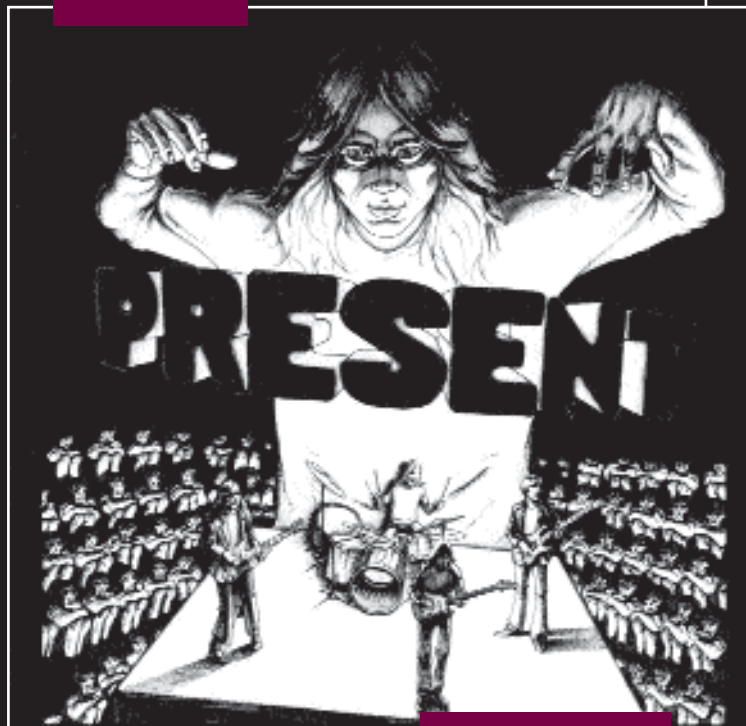
C.O.D. PERFORMANCE

jsou opět v-režii Davea Kermana (Davister hraje pouze v-závěrečné skladbě *Sworlf*) a-výrazným prvkem je i-violoncello hostujícího Yuvala Mesnera.

Udi Koomran se stal dvorním zvukařem i-na turné 2000, kde Present překvapili publikum minibigbandovým obsazením, kde se vedle základní sestavy objevili saxofonista Fred Becker, trumpetista Dominic Ntoumos a-violoncellista Matthieu Safatly. V-tomto obsazení (ovšem opět za účasti Mesnera a-navíc akordeonisty Mediada Zaharii) bylo nahráno i-zatím nejnovější album *High Infidelity* (2001, Carbon 7), které víc než důstojně pokračuje ve šlépějích předešlého opusu. Díky rozšířenému nástrojovému parku (včetně Chevalierovy obohacené klávesové baterie) však zní ještě košatěji a-zároveň využívá všech rašících hudebních větvíček a-pupenců i-„vlků“ (v-podobě zvukových doplňků), zvýrazňujících vnitřní strukturální bohatost. To vše platí jak o-Trigauxově další výbušné, téměř půlhodinové, šestidílné suitě *Souls For Sale*, která byla původně zamýšlena jako první část *Ceux d'en Bas*, tak o-Chevalierově dvojdílné sarkasticky hororové skladbě *Strychnine For Christmas* s-podtitulem *The Truth About Santa-Claus*, jež sice plně vyhovuje espritu Present, ale dokazuje autorovu originalitu.

Po vydání *High Infidelity* měli Present vyrazit na dvouměsíční turné po Spojených státech, ale náhle bez ohlášení zmizeli v-jakési černé díře. Ta je však naštěstí opět vyvrhla zpět do našeho vesmíru, a-tak by měli letos v-létě oslavit pětadvacetiletí své existence obřímím turné napříč Evropou i-Amerikou v-sestavě Roger Trigaux, Réginald Trigaux, Dave Kerman, Pierre Chevalier, Keith Macksoud, Pierre Desassis (saxofony), Matthieu Safatly a-s-Udim Koomranem za řídicí pákami mixpultu.

<http://www.totalzoo.com/present>



— inzerce —

Festival nové hudby OSTRAVSKÉ DNY 2005 3. bienále 21 – 27/ 8/ 2005

Ostravské dny 2005 můžete podpořit
ve veřejné sbírce
číslo konta: 25-39316702/710100

www.ocnmh.cz

Účinkují> Ostravská banda (mezinárodní orchestr) • Janáčková filharmonie Ostrava • Canticum Ostrava (ČR), Yurii Galatenko (Ukrajina/ČR) – sbormistr • Quatuor Bozzini (Kanada) • DAMA DAMA (ČR) • SDOZVUK Ensemble (SR) • Ensemble Neue Musik Bratislava (SR) • S.E.M. Ensemble (USA) • Zsolt Nagy (Maďarsko/SRN), Petr Kotík (ČR/USA), Petr Kofroň (ČR), Marián Lejava (SR) – dirigenti • Cecil Taylor (USA), Heather O'Donnell (USA/SRN) – klavír • Hana Kotková (ČR/Švýcarsko), Monica Germino (Nizozemí/USA) – housle • Christoph Maria Moosmann (Švýcarsko) – varhany, Cristina Zavalloni (Itálie) – soprán a další

Výběr z programů 16 koncertů> Louis Andriessen *La Passione* • Iannis Xenakis *Ala* • Iannis Xenakis *Gmeseorth* • Petr Kofroň *Amundsen pro tři orchestry* • Rudolf Komorous *The Alonement* • Olga Neuwirth *Anaptyxis* • Petr Kotík *For 25* • Charles Ives *Piano Sonata No. 2 "Concord, Mass. 1840–1860"* • Rebecca Saunders *Dichroic seventeen* • John Cage *Atlas Eclipticalis* souběžně s *Winter Music* (pro 1 – 20 klavíristů) • Christian Wolff *nová skladba pro orchestr* • Alvin Lucier *Navigations for Strings* • Luigi Nono *Incentri* • Morton Feldman *String Quartet and Orchestra* • Morton Feldman *Christian Wolff in Cambrige* • Morton Feldman *Chorus and Instruments* • Pierre Boulez *Structures* • Cecil Taylor *Piano Solo* • skladby rezidentů-studentů institutu a další

INSTITUT OSTRAVSKÉ DNY 2005

pro skladatele a interprety (8 – 28/ 8/ 2005)

Účastníci> Louis Andriessen (Nizozemí), Rebecca Saunders (Velká Británie/SRN), Petr Kotík (ČR/USA), Phil Niblock (USA), Christian Wolff (USA), Alvin Lucier (USA), Makis Solomos (Francie), Volker Straebel (SRN), Petr Kofroň (ČR), Cecil Taylor (USA) a mezinárodní skupina 30 rezidentů-studentů

Generální sponzor>

Hlavní partneri>

Hlavní mediální partneri>

Podporuje>

OCN, a. s., člen koncernu
CARBON INVEST, a. s.



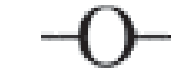
Statutární město Ostrava
Ministerstvo kultury ČR



SKUPINA ČEZ



ČESKÝ ROZHLAS



Ostravské dny 2005
Ostrava (Ostrava 2005)

ŠEST VEČERŮ PRAŽSKÉ PREMIÉRY

10. – 15. 4.

[Matěj Kratochvíl]

Již podruhé se konala v-pražském Rudolfinu přehlídka Pražské premiéry, která se zaměřuje na tvorbu současných českých i-moravských skladatelů, tentokrát s-podtitulem „...posledních deset let“. Během šesti večerů zaznělo dvacet devět skladeb v-podání osmi těles a-řady sólistů. Nabídka se věkově rozprostírala od umělců nejzasloužilejších až po čerstvé absolventy, geograficky pokrývala východ i-západ republiky. Snad jen čtyři skladatelky byly v-přílišné menšině proti pětadvaceti mužům.

Také stylová nabídka byla pestrá. Mnozí čerpají v-epochách starších až starých a-navazují na odkazy rozličných klasiků. Jiní hledají stále nové cesty a-snaží se přicházet s-neotřelými myšlenkami ve zvuku i-struktuře. Některá díla nabízela promyšlenou formu, jiná opulentní zvukové hody. Na své si přišli milovníci jímavých melodií i-ctitelé zvuků drsných. Je nutno předeslat, že žádný z-těchto rysů neříká sám o-sobě nic o-kvalitách skladeb. Jak bylo možné slyšet, každý z-nich může být zdrojem skvělého díla, i-naopak.

Je-li tedy v-naší soudobé hudbě mnoho výtečných skladatelů a-objevných děl? Během onoho týdne opravdu zaznělo několik skladeb, které vyčnívaly. Naopak několik jiných se jevilo být, řekněme, problematickými. (Divácký propadák vyprovázený bučením se ovšem nekonal. Zdvořile se zatleskalo všem.) Mezi těmito dvěma póly oscilovala většina programu a-záleželo na osobních preferencích. Lze vysledovat nějaké trendy? Ne, pokud vynecháme oblibu janáčkovských inspirací a-odkazů a-časté užívání zvuku biče.

Není možné zmínit se o-všech skladbách a-interpretech a-lze též tušit, že některé skladby by teprve při opakovaném provedení či na nahrávce vyzněly dle představ autora. Můžeme však odhadovat, která jména se vyplátí i-nadále sledovat.

Všechny cesty otevřeny

Hledání inspirace v-dobách dávných ještě nemusí znamenat nudné staromilství. *Doctores (A)mores* Miloše Štědrone textově i-hudebně sahají ke středověku a-renesanci, díky nadhledu a-vtipu (a-interpretaci souboru Affetto) však jsou skvělou ukázkou hudebního humoru. Jiří Gemrot ve svém *Koncertu pro dudy, flétnu, tympány a-orchestr* také pojal inspiraci ve stylu historickém, byť méně jasně vymezeném (řada míst asociovala Bedřicha Smetanu). Nadhled ovšem chyběl, stejně jako melodická invence. Neustále se navíc vtíral pocit, že hráčka na dudy byla na pódium umístěna především proto, aby se jejímu nástroji a-jeho nedostatečným možnostem mohli ostatní hráči posmívat. Proti krátkým a-prostinkým pasážím dud vždy vyběhla dlouhá exhibice flétnisty s-dunivým doprovodem tympánů.

Jedním z-vrcholů přehlídky byl jistě *Koncert pro hoboj* Martina Hyblera, na jehož celkovém vyznění měl velkou zásluhu protagonista Vilém Veverka (též inspirátor díla). Jednovětá skladba rozčleněná na kratší epizody na první poslech potěšila ucho instrumentací prostou klišé, udržela pozornost prací s-kontrasty (lyrické smyčce vyvážené expresivním skřípáním hoboje) a-především citem pro proporce. Právě ten naopak chyběl Igorovi Poláchovi, jehož *Hrady z-písku* pro smíšený sbor neúnosně roztahovaly jednu hudební myšlenku bez náznaku vývoje (a-nešlo o-minimalistické vyvolávání transu).

Petr Fiala se hlásí k-hudebním modernistům první poloviny 20.

století, jeho oratorium *Regina Coeli* však místy vykazovalo příbuznost i-s-Györgyem Ligetem a-působilo sice vážně ale nikoliv dusivě pateticky. Je to hudba dramatická a-emotivní a-dokazuje, že hudební řečí oné „staré moderny“ lze promlouvat i-dnes.

V-době, kdy skladatelé často spojují síly orchestru s-elektronikou, je překvapující, že v-programu Premiér byla taková skladba jen jedna. Sylva Smejkalová ve své *Kompenzaci* kombinuje tři vrstvy: orchestr, jeho elektronicky upravený zvukový odraz a-čistě digitální šumy a-ruchy. Vý-

sledkem byla zajímavý a-plastický neoimpresionismus. Sympatickou zvukovou střídmostí se naopak vyznačoval *Pastýř* David Olgy Ježkové pro soprán a-komorní soubor. Apokalypticko-minimalistické figury tři trombónů a-bicích se střídaly se zpěvem doprovázeným jen vibrafonem, housle zdvojené hudební pilou dodávaly lehce mysteriózní atmosféru.

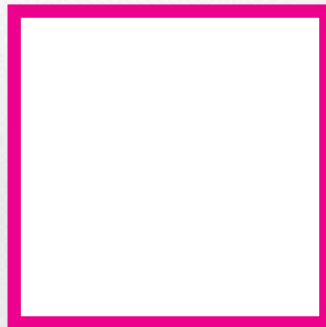
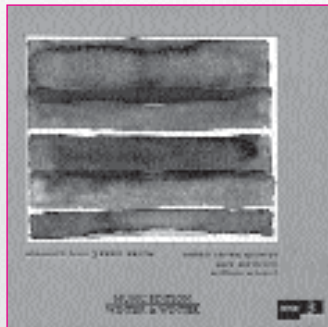
Hodně se mluví o-tom, jak by měla být nová hudba přístupnější a-libejší uchu. Přístupnost může mít různé podoby, z-nichž některé mohou být laciné, jiné ne. *Concerto per tromba piccola* Juraje Filase připomínal od prvního akordu filmové hity Ennia Morriconeho, což byla v-prvních pěti minutách myšlenka zábavná, v-posledních poněkud únavná.

Jednotlivé motivy skladby *Co nás přinutilo jet na kole* od Zdeňka Krále sice místy zněly jako hudba z-večerníčku, celek ale rozhodně nepůsobí triviálně díky nápaditému spojování jednotlivých motivů a-nečekaným střihům. Podobně Vít Zouhar, který ve skladbě *Le Ro* dále rozvíjí svou verzi minimalismu, dokazuje, že hudba může být v-dobrem smyslu libá a-přehledná a-přitom nemusí dělat z-posluchače hlupáka.

Interpreti tu jsou

Soudobá hudba s-interprety stojí a-může s-nimi i-padat. Díky špatnému provedení se premiéra může stát derniérou. Je zřejmé, že na přehlídce nabízející i-díla data nejnovějšího není možné věnovat přípravě dostatek času. (Bylo možné se doslechnout o-partiturách dodaných na poslední chvíli.) Přesto lze vyhlásit poměrně optimistickou zvěst: Máme dostatek interpretů, kteří se soudobé hudby nebojí a-jdou schopni ji provést tak, že zaujme publikum. To je bezpochyby případ pěveckého kvarteta Affetto, které zkušenost se starou hudbou dokáže zúročit v-hudbě nové a-navrch přidává herecký talent. Pražská komorní filharmonie vyhradila soudobé hudbě celý abonentní cyklus, a-tak nepřekvapí, že si dobře poradí s-tak rozdílnými kusy, jako je *Symfonie* Jaroslava Krčka a-*Koncert* Martina Hyblera. Dirigent Jakub Hrůša dirigoval kromě PKF také skvělý Ensemble 21. Zdá se, že na toto jméno lze vsadit. Ze sólistů exceloval již zmíněný Vilém Veverka, který ukázal, že hoboj nemusí být jen zdrojem romantických kantilén, klavírista Daniel Wiesner, jehož výkon byl hlavním kladem *Tre fragmenti d'Apokalypsa* Jana Hanuš, a-flétnistka Carin Levine, pro niž napsal Ivo Medek koncert *Grain*.

Česká filharmonie se pořádáním Pražských premiér dopouští velice záslužného činu. Navzdory malé propagaci byla návštěvnost koncertů poměrně slušná. Díky rozumné cenové politice také bylo mezi diváky množství studentů. Na další ročník je plánováno rozšíření záběru na další evropské země, přibude tedy konkurence a-možnost srovnání.



Andrew Liles: My Long Accumulating Discontent Nextera.

Tuzemské vydavatelství přináší album britského zvukového kouzelníka, který je vycházející hvězdou na postindustriální scéně. Není to ovšem žádný nováček – hudbou se zabývá již dvě desetiletí, kromě uplynulých několika let poměrně utajeně. V-poslední době se s-jeho nahrávkami doslova roztrhl pytel. Svou minulost například shrnuje na třináctidiskovém boxu (souhrn předchozích CDR vydání), stovku „milostných písní“ rozvrhl na postupně vycházející sérii deseti desetipalcových růžových vinylů.

Během let v-utajení si Liles vytvořil nezaměnitelný, v-několika vteřinách rozeznatelný styl opulentní rafinované zjemnělosti a-lehounekého dekadentního humoru. Velmi často se inspiroje atmosférou dvacátých let, kromě v-rámci postindustriální scény často reflektovaných odkazů surrealismu však čerpá i z-tehdejších šlágrů a-zprostředkovaných ozvěn tehdejší kavárenské atmosféry. O-tom ostatně svědčí i-obal recenzovaného disku – kolorovaná fotografie seladóna s-kyticí a-kytarou.

Základem Lilesovy produkce je lékárnicky jemná práce s-drones, které netvoří zvukové stěny, ale jemné předivo citlivě kombinovaných frekvencí, z-nichž jakoby mimochodem vyvěrají neprvoplánové smyčky a-repetice, mnohdy překvapivě zpěvné – příkladem budiž *The Ether Reel*. Drsnější rytmus či zvukový nelad zde nemají místo a-grunt Lilesovy hudby tak tkví v-elegantních proměnách harmonií, v-nichž se důvěrná chytlavost a-zcela přirozená neotřelost mísí stejným dílem. Pestrost celku je zvýrazněna kratší stopáží skladeb a-jejich počtem – na přibližně hodinovém disku jich najdeme sedmnáct. Většinou se jedná o-krátké střípky nálad oddělené několika delšími, hluboce bzučivými kusy (*Dormiveglia* či titulní skladba).

Své místo v-několika skladbách má koláž: dostane se nám několika úryvků starých sentimentálních šlágrů z-praskajících šelakových desek, které přeskakují nebo jsou jinak smyčkovány nebo deformovány, nejzajímavěji asi v-*Dissolved (Te Whare Ao Aitu)*. Uslyšíme ale i-dětský zpěv přerušovaný výstřelem (již zmíněná *The Ether Reel*), spěch kroků a-pár klavírních akordů (*Dream Of the One Legged Woman*), housle pokroucené do pitoreskního kňourání (*The New Motor or The Wonderful Infant*) i-barově tklivé (*An Unkempt Garden or The Cod Cape*) či působivě zazpívanou, jednoduchým bzukotem doprovázenou námořnickou baladu (*The Captain's-Apprentice*), to vše v-neobyčejně konzistentním celku, vyzývavě i-zastřené po způsobu chytré horáky.

Vydavatelům patří vyseknout pukrle. Díky nim je v-Čechách k-mání špičkové album jedné z-nejoriginálnějších a-žhavě současných osobností, které postindustriální a-experimentálně elektronická scéna v-současné době má.

Petr Ferenc

Fred Frith: Eleventh Hour Winter & Winter / ZHP.

„Vzpomínám si na jednoho novináře, který se mě někdy na počátku 80. let zeptal, proč nenapišu smyčkový kvartet. Řekl jsem mu, ať se neptá na hlouposti, proč prý bych něco takového dělal.“ Na aktuálním 2CD Freda Fritha najdeme jeden smyčkový kvartet, skladbu pro smyčkové trio a-trombón a-dva kusy pro kvartet a-elektrickou kytaru. Vedle autora je zde hlavním aktérem Arditti Quartet. Kytarista proslulý improvizací v-různých stylech a-odvahou k-hluku

se tedy vydává do království „papírové hudby“ a-úctyhodného a-tradici zatíženého formátu smyčcového kvarteta.

Český posluchač zbystří již u-první položky: smyčcového kvartetu *Lelekovice (for Iva Bittová)* z-roku 1990. Při poslechu pak zbystří ještě více, protože mnohdy skladba zní, jako by ji Iva Bittová také napsala a-každou chvíli by se měl ozvat její charakteristický zpěv. Fred Frith je podepsán také pod velice zajímavým filmem *Step Across the Border*. V-jedné scéně tam vidíme Fritha a-lvu Bittovou (ještě s-Pavlem Fajtem) chvíli improvizovat a-hrát cikánskou písničku a-lze tušit místo konání: Lelekovice. Právě přístup Bittové k-lidové hudbě prý Fritha při psaní ovlivnil. Každá z-devíti vět je uzavřeným celkem, vlastně písní beze slov, postavenou na určitém motivu, rytmu nebo náladě. Zatímco rychlé části mají temperament geograficky neurčených lidových odrhovaček, pomalé působí velice křehce a-jaksi neuchopitelně, snad také kvůli častým glissandům. Díky uzavřenosti jednotlivých částí má skladba spád bez hluchých míst.

Tense Serenity pro smyčkové trio a-trombón (1997) bylo prý inspirováno schopnostmi trombonisty Uweho Dierksena. Velká část jeho partu je psána v-extrémně vysokých polohách, pro některé jiné interprety nehratelných. Titul, který lze přeložit snad jako „napjatý klid“, přesně vystihuje atmosféru: povětšinou velice pomalé tempo, nečekaná zastavení, rytmy, které se rozběhnou a-hned zase zastaví.

V-*Allegory* (2001) pro kvartet a-elektrickou kytaru se spojuje komponovaný part smyčců se zcela improvizovanou kytarou. Do hry jsou zapojeny nejen její tóny, ale i-různá škrábání, zpětná vazba nebo hukot zesilovače. Smyčkový part je o-poznání lyričtější a-melodičtější než u-předchozích skladeb, atmosféra je ale stejně zasněná jako v-*Tense Serenity* a-celek působí o-něco méně nápaditě. Podle stejného modelu – tedy kontrapozice snivých smyčců a-hluků kytary – je postavena také *Fell* (2001). Padání obsažené v-názvu se promítá i-do hudby: je to neustálý sestup od nejvyšších poloh houslí po nejhlubší strunu, což vyvolává dojem, že se hudba potápí.

Skladba *Stick Figures* (1990) pro šest kytar a-dva kytaristy ukazuje opět Frith-experimentátora. Ve spolupráci s-Williamem Winantem vyluzují z-elektrických kytar pozvolna se proměňující proud hučení a-škrábání (posluchač může zapojit fantazii a-představit si, čím jsou asi nástroje týrány), do něhož vpadají nepravidelně rytmizované údery, připomínající odbíjení hodin, odměřujících čas v-nějakých nám neznámých intervalech. Vedle „smyčkových“ skladeb působí těchto sedmnáct minut hluku jako příjemný kontrast. **Matěj Kratochvíl**

Bob Drake: The Shunned Country ReR Megacorp.

Multiinstrumentalista Bob Drake je známý především jako pevná opora souborů Hail, Thinking Plague, 5uus, The Science Group i-dalších, a-to nejen jako muzikant, ale také jako producent a-studiový manipulátor. Právě na své technické víc-než-způsobivosti si zakládá, prosazuje zvukovou perfektnost a-je schopen líčit donekonečna, jak pracuje s-klávesovými nástroji, mikrofony, ale také třeba s-dynamistografem, jak využívá komprese a-co všechno musí zvládnout při mixování, ale rovněž jakých virtuálních výsledků může svými hokusy-pokusy docílit. Což není zmíněno na okraj – právě jeho studiové kouzelnictví úzce souvisí s-jeho novým sólovým (už šestým) albem.

Drake je pojmenoval *The Shunned Country* a-titulu odpovídá jak hudební, tak obrazová část projektu: náplní je podivná, až ponurá krajina, které byste se měli



stranit, a-výtvarník Ray O'Bannon také booklet vyzdobil pitoreskními záběry chatrčí a-pomníků, kostlivci a-dalšími bizarnostmi. Přitom oněch dvaapadesát (!) skladeb kompaktu nevyznívá nikterak sklíčeně, naopak: je to brilantní přehlídka bezpočtu šancí, jak začít píseň. Samozřejmě tu autor a-interpret v-jedné osobě (Drake zde hraje na akustické i-elektrické kytary, banjo, basovou kytaru, varhany, housle, bicí atd., zpívá a-mluví) čerpá z-toho, co v-životě vyslechl od časů Beatles a-Beach Boys až podnes, nicméně pouze nereprodukuje slyšené, dokáže inspiraci přetvořit a-okamžitě narušit (a-v-tomto případě i-záhy zrušit).

Můžeme oněch 52 čísel v-rozsahu kolem 50 vteřin nazvat miniaturami, jenže tak jednoduché to není. Přiznám se, že jsem po poslechu tohoto CD poněkud rozpolcený. Hudební kritik, který ve mně sídlí, si mne ruce nad Drakeovou nápaditostí, brilantností, s-jakou vybavil své hudební střípky včetně aranže, orchestrace a-synchronizace, nad jeho virtuózností a-nad ovládnutím inspirací do osobité polohy. Ale posluchač ve mně si posteskuje, proč Drake nepřipravil alespoň dvojalbum a-nepřidal oněm střípkům na délce. Neboť onen posluchač se zaposlouchá do něčeho, co by si chtěl vychutnat, avšak je nucen okamžitě přeskočit do jiné polohy. Jistě: album provazuje námětem i-přístupem jednotlivé momenty do celku. To však nic nemění na tom, že jsem jako posluchač okamžitě vytrháván z-něčeho, na čem by moje ucho toužilo spočinout. Kritika tento způsob přirovnává k-soundtracku či k-avantgardnímu minimalismu. V-tomto případě bych však byl raději maximalista.

Z.-K.-Slabý

Tworzywo sztuczne: Na rzywo w Mózgu Asfalt Records.

V-pořadí třetí album bratrů Bartka a-Piotra Waglewských, kteří si říkají Fisz resp. Emade, není tak zcela novým počinem. Nahrávka jejich skupiny Tworzywo sztuczne (Umělá hmota) *Na rzywo w Mózgu* je kompilátrem vybraných skladeb z-jejich předchozích alb *F3* a *Wielki Ciężki Słoń*; tyto skladby byly živě nahrány v-květnu minulého roku v-bydhožském klubu Mózg, který patří v-oblasti polské scény k-úhelným bodům progresivních hudebníků. Zde před patnácti lety vznikl yass, tedy polská verze postmoderního pojetí „otevřeného“ jazzu, a-tak je opodstatněné, že se k-odkazu tohoto klubu dosud hlásí i-mladí hudebníci koketující s-jazzem. Výjimkou nejsou ani Fisz a-Emade.

Oproti předchozím počínům se sedmičlenná sestava v-obsazení jazzrockové skupiny rozhodla oprostít od elektronických dubových a-hiphopových podkladů a-hrát vše v-živém provedení, jmeně a-takřka nepoznatelně okořeněném klávesovými plochami. Tworzywo sztuczne tedy již nehrají „jazz z-umělé hmoty“ (viz článek Karla Veselého v-HV 5/2004), ale plnokrevný jazzrock s-vlivy reggae, dubu a-s-rytmickými schémata známými z-hip hopu. Odhalují tak problematiku kulturního překladu a-hudební dekontextualizace. Jestliže studiová alba představují Emadeho jako nápaditého elektronického kompozitora a-producenta, který umí využívat známá hudební schémata k-neobvyklým propojením, ze-živého záznamu se veškerá precizní studiová a-zvukově bohatá kvalita jeho práce vytrácí. Fisz a-Emade se přiklání k-podobě koncertu jako rockové show, a-to se všemi manýrami, které k-tomu náleží. Nabízí se otázka, jak fungují komplikované studiové skladby v-tomto koncertním kontextu, v-němž se všechny rozdíly a-details stírají, jsou smývány a-drceny hudbou jiného řádu. Slyšíme verze výtvorů, anebo zcela odlišné a-téměř nové písně? Přikláním se spíše ke druhé variantě, k-čemuž mě vede i-změna samotného ustrojení kom-

pozic, procházející od složitého k-jednoduchému. Ven ze studiové spirály. Album *Na rzywo w Mózgu* přesto odhaluje jednu z-nejsilnějších polských skupin jako hudebníky schopné živého hraní s-neobvyklým nasazením a-strhující energii. Je-li však cesta vydávání koncertních alb Tworzywo sztuczne správná, ukáže teprve čas a-hlavně další vývoj této skupiny.

Lukáš Jiříčka

Do Shaska!: Anaemische Taenze Guerrilla Records.

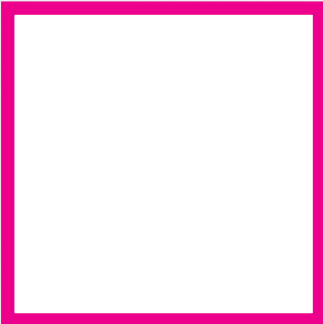
Anonymní, lokálně blíže neurčitelný kolektiv Do Shaska! se na české industriální scéně zjevil počátkem devadesátých let. Skupina tehdy vytvářela improvizované (což jí dodnes vydrželo) zvukové plochy za použití tradičních žánrových propriet, jako je hra na elektrickou kytaru holicím strojkem. Po fázi ovlivnění industriálně-orientalistickým projektem *Muslimgauze* se nyní nachází v-etapě míšení ambientních vlivů s-rytmikou technoscény za použití elektroniky, kytar, fagotu, hlasu a-vysoce kvalitního VJingu (nyní prý chystají DVD). V-nevelkém rybníce českého postindustriálu jsou ojedinělým, zcela odlišným druhem – nemíří ani cestou noise, ani cestou neoklasické vzletnosti, a-nepostrádají smysl pro sofistikovanou ironii. *Anaemische Taenze* jsou jejich třetím regulérním CD – kromě toho mají na svém kontě množství nízkonákladových živých CDR na vlastní značce Galerie Gry, v-jejímž katalogu najdeme i-personálně spřízněnou jednotku Zlovuk Sound System, pod kteroužto hlavičkou se část Do Shaska! zabývá tvorbou improvizovaných soundtracků k-němým filmům.

Všech šest skladeb novinky má podobnou stavbu – začínají a-končí dlouhými ambientními plochami, jejich prostřední část tvoří rytmické pasáže s-dominantními elektronickými rytmy. Na těchto nijak překvapivých základech však skupina dokázala vystavět neočekávaně epické tracky, jejichž zvuková pestrost je sjednocována a-lehce tlumena decentním šerosvitem.

Zahajující *Lunatick Lami* začíná dlouhým ambientem evokujícím nehostinnost písečné bouře. Několik krátkých, chladně znějících bloků a-potměšilá koláž hlasů nás zavede doprostřed podivné slavnosti – monotónní rytmus automatických bicích a-orientální motivky fagotu jsou sice důvěrně známými zvukovými prostředky, zde však z-jejich kombinace číší opar neporozumění. Jako bychom se v-rolí cizince ocitli uprostřed působivého reje, jehož význam nám není znám: jedná se o-oslavu života nebo o-danse macabre? Jediné, co můžeme odhadovat, je, že se jedná o-slavnost stararou a-celebrovanou s-určitou dávkou rutinérské machy – přestože vskutku chytlavé, znějí motivky fagotu nezúčastněně, jen jako nutná součást celku. Naši nejistotu neumenší ani závěr z-decentně strašidelných hlasových samplů. Jako by zde skupina zvukově ilustrovala obal alba – obrázek lebky v-klaunské čepici.

Následující *Heilige Kakerlak* nás z-orientálních rafinovaností přenesení kamsi do himalájských kulis znějících mantrami a-monotónním fukáním zimou zocelených svatých mužů. Je postavena na obměnách složitého rytmu, v-němž se v-krátkých blocích střídají momenty dusajících ohlasů techna s-bubínáckým vytvářením. V-tiších pasážích se ke slovu dostává praskavě zkraslený hlas, fagot svými dlouhými tóny hraje roli prostředníka ve výškovém rozdílu mezi chladným, osamělým obřadem a-dusným a-vlhkým klimatem džungle úpatí hor, které zprostředkovává basové, téměř organické hemžení intra.

Heliant Trance je v-de facto rockovém rytmu letící proud (vzhledem k-fagotu evokujícímu kavárenské housle bych řekl, že nejspíš proud myšlenek)



směřující od těkání mikroorganismů pod zvětšovacími skly, které ilustruje ambientní stopa, až k-vesmírným celkům naznačeným příjemnými sci-fi ruchy v-trochu retro balení. Evropský intelektuál postmoderního věku, který u-šálku moka stihne prolétnout a-jiskrně okomentovat vše mezi těmito póly.

Belkiss das Irlicht nás v-mnohem spontánnějším tempu než první skladba vrací do orientálních kulis. Nejedná se ale o-rafinovanou trachtaci nejasného významu, nýbrž o-spontánní tanec pro širší veřejnost. Závěrečné zpomalení tempa není výrazem únavy tančících, ale roztomile pofouchlou dětinskostí.

Astomreich je zpočátku zdánlivým návratem k-industriální minulosti skupiny. Vrstva kovově znějících smyček a-úderů je však znenadání necitlivě překryta dusajícím trancem, zpod jehož mříží poté krotce prosvítá. Táhlé tóny fagotu z-této nesourodé směsi tvoří melancholické ohlédnutí. Jako bychom zde slyšeli celou zvukovou historii Do Shaska!

Závěrečná *Cymalg & Melusine* se po etnickém začátku zvrtné kamsi do zvukového experimentátorství a-kolážování a-zkoumá výsledky implantování různých rytmických struktur do monotónního cvakání. Jako jediná z-alba se vydává směrem formálním více než směrem obsahovým.

Domnívám se, že v-šestici chudokrevných tanců Do Shaska! našli bytostně vlastní studiový výraz ve správném poměru mísící tajemnost a-obřadnost ambientních napětí, rytmické osvobození tancem a-ironické zlehčení toho všeho. V-důvěrněznámých kulisách rozehrávají exotická dramata s-předvídatelným vývojem a-lišácky na nás pomrkávají: jsme Evropané s-mnoha samolepkami na oprýskaných cestovních kufrech, což však nemusí nic znamenat. Kufr jsme možná zdědili po pradědečkovi, dálkou vonící barvotisky však sypeme z-rukávu s-bravurou hodnou Kristiána.

Petr Ferenc

Bodil Rorbech: Violin Vision

Madeleine Shapiro: Electricity Albany Records.

Dva recitálové tituly, které krátce po sobě vydal broadwayský label Albany Records (www.albanyrecords.com), spojuje shodný záměr: na několika skladbách z-dílů více i-méně známých současných autorů se snaží poukázat na možnosti konfrontace zvukového potenciálu sólového akustického nástroje – houslí resp. violoncella – s-elektronikou. S-trochou nadsázky by se o-obou albech dalo uvažovat také jako o-souboji, v-němž dané nástroje soupeří, který z-nich v-této konfrontaci lépe obstojí. V-rolích protagonistek se tu na dálku „střetly“ dvě aktivní propagátorky soudobé vážné hudby – dánská houslistka Bodil Rorbech, která se specializuje přímo na provozování elektroakustických kompozic, a-americká cellistka Madeleine Shapiro, profilující se jinak v-newyorském komorním souboru ModernWorks.

Rorbech na *Violin Vision* zařadila pětici děl, která vznikla během poslední dekady minulého století (většina z-nich byla ušita sólistce přímo na míru). Vztah houslí a-elektroniky je v-nich řešen rozmanitými způsoby. Ve skladbě *Aarhus* Argentince Maria Maryho zvukový záznam plní spíše funkci komorního doprovodu k-virtuózně (ovšem poměrně tradičně) koncipovanému houslovému partu. Kaija Saariaho ve třetí části svého baletu *Maa* (1991) nazvané *...de la Terre* se v-souladu se svou spektrální analýzou (viz článek-M. Pudlák *Finský zázrak* v-HV 1/04) ponořila do samotné harmonické podstaty nástrojového tónu, aby

na tomto podkladě vytvořila sugestivně barvitou hudbu. Švéd Kent Olofsson (*Il Sogno di Tartini*) prohnal počítačem k-nepoznaní vybrané pasáže Tartiniho *Sonaty del Diavolo* a-v-houslích si volně pohrál s-„dábelským trykováním“. A-pak jsou tu ještě *RH-* Stana Linka a-*Songlines* Ivara Frounberga, vhodně doplňující album v-rámci intencí.

Electricity nabízí o-něco pestřejší selekci skladeb co do časového rozmezí jejich vzniku, a-tím vnáší do nastolené otázky konfrontace také rozměr diachronního náhledu. Shapiro zabrousila až do první poloviny 60. let (*Synchronisms No. 3* Maria Davidovského), kdy si skladatelé teprve začínali osvojovat možnosti elektronických nástrojů. Další dva příspěvky pocházejí z-80. let: v-*Petals* již zmíněná Saariaho rozpracovala materiál ze svého slavného kvartetu *Nymphae* a-Ge Gan-ru, zakladatel čínské avantgardy, dokázal v-*Yi Feng* typicky avantgardistickými postupy vybudit amplifikované cello do poloh imitujících tradiční čínské nástroje (dovedu si představit, proč premiéra této skladby sklídila v-Geově domovině výraz nevole).

Zajímavá řešení pak porůznu předkládají i-díla z-let devadesátých: *Song of Songs* (Karen Tanaka), *oddjob* (Jukka Tiensuu), zvláště však *Industry* Michaela Gordona, kde se efekt postupné deformace zvuku cella uplatňuje ve spojení s-minimalistickými technikami.

Violin Vision a-*Electricity* jsou pozoruhodná a-vzácně se doplňující alba, která mají „vizi“ a-„elektrizují“. Jak ale dopadl souboj na dálku? Interpretky z-něj vyšly vítězně, protože jak Rorbech, tak Shapiro dokonale zvládají i-nekonvenční techniky hry na svůj nástroj, a-kromě toho je znát, že skladby jim opravdu sedí. Co se však týče samotných instrumentů, osobně dávám přednost violoncellu, protože v-porovnání s-houslemi vykazuje přece jen bohatší zvukový a-výrazový potenciál. I-ve spojení s-elektronikou.

Vítězslav Mikeš

Tunng: This Is Tunng (Mother's-Daughter and Other Songs) Static Caravan.

Slyšeli jste, že folktroponika je mrtvá? Bastardní kříženec folku a-laptopu pomalu ztrácí dech i-originalitu a-aní největší novinářský amatér si už nedovolí použít klišé, že „deska zní jako kdyby Boba Dylana remixoval Aphex Twin“. Dokonce i-Kieran Hebden alias Four Tet nedávno prohlásil, že už ho tato nálepka nudí a-na květnovém albu *Everything Ecstatic* se prý snaží jít zcela jinou cestou. Album projektu Tunng by mohlo být symbolickým rozloučením za často vysmívaným žánrem, plnohodnotným příspěvkem do folktroponického kánonu a-zároveň jeho překročením.

Zpěvák Sam Genders a-producent Mike Lindsay si od učitelů jako jsou Momus nebo The Books vzali myšlenku click 'n' bleepové manipulace delikátních akustických melodií a-pro svůj debut se oblékli do kabátu středověkých bardů putujících preapokalyptickou krajinou kyberpunkové současnosti. Stylizaci odpovídá název i-texty (pseudo)milostné lyriky jako třeba verš „Thou are not Satan's-girl“ v-*Fair Doreen* nebo hackerský epos *Code Breaker*. Ženský hlas, kterým deska začíná, se brzy začne rozlamovat pod laptopovými distorzemi, což je osud, který čeká většinu akustických elementů desky. Přesto jsou skladby vesměs postavené na výrazných melodiích akustické kytary, Tunng jsou popovější a-přístupnější než jejich kolegové, spíše než Four Tet připomínají rané Beta Band nebo The Notwist (srovnávat s-Beach Boys by bylo asi příliš odvážné, že?). Vmontované samplý z-reklam a-(občas) inovační rytmy ozvláštňují decentních 44 minut. Mike Lindsay si udělal jméno novou



hudbou ke znovu uvedenému kulturnímu erotickému horroru ze 70. let *Wicker Man*, díky Tunng se o-něm snad již brzy bude mluvit i-v-jiných souvislostech.
Karel Veselý

Organum / Z'ev: Tocsin –6 Thru +2 Die Stadt.

Základem společného alba (jemuž předcházelo EP *Tinitus Vuv* vydané v-loňském roce na značce Touch) nedávno recenzovaných *Organum* (HV 1/05) a-Z'eva (HV 6/04) je společná improvizace a-z-ní posléze vytvořené studiové skladby. Stefan Weisser (občanské jméno Z'eva) rozeznává závěsný nástroj vlastní výroby z-nalezeného-nerezového plechu a-k-němu přivařených kovových tyčí a-je autorem čísel –6 až 0; duše projektu *Organum* (který je zde prezentován coby one-man band), David Jackman, hraje na grand piano Rogers a-synové z-viktoriánské doby a-náleží mu autorství rozměrné dvojice kladných čísel. Zvuk nahrávky patrně prošel mohutnou elektronickou úpravou, díky níž je původně akustický zvuk obou nástrojů zahalen šumy ve vyšších frekvencích. Album na první poslech proto budí dojem jisté nevstřícné otažitosti. Poté, co si na použité šumy zvykne (tj. především přestaneme pátrat po basech, které tu opravdu nejsou), máme teprve šanci začít pronikat pod povrch interakce obou umělců a-užívat si zvláštní tajemnosti použitých zvuků.

Z'evových sedm skladeb je sevřený soubor kratších ploch, v-nichž se akustický zvuk použitých nástrojů skrývá pod přikrovem elektronicko-kovových vysokých frekvencí – hustého ambientu bez středů a-basů, který je (zejména v-úvodní skladbě) místy až nepříjemný. Vzhledem k-povaze tohoto zvuku nejsem schopen přesně určit, do jaké míry se jedná o-postprodukcí, a-co se vlastně pod touto vrstvou schovává. Kromě několika identifikovatelných klavírních sekund nezjistíme, který ze zvuků je vnitřní piano, kovové tření (mám podezření na časté používání smyčce u-obou), elektronika, vzdálené chóry, drones nejasného původu, pravděpodobně zpětná vazba atd. *Tocsin –6 Thru 0* je zkrátka hádankou, která kdykoli je slyšena, znovu a-znovu znejišťuje.

Dvojice Jackmanových skladeb bzučivý závoj odhazuje a-je zvolna plynoucími prostředím, v-nichž piano i-Z'evův kovový nástroj znějí ve volně hraných, nerušeně dozívajících krátkých zvukových mikroudálostech (ojedinělá tukuť do kláves, zvuk pedálu, jednotlivá tření kovu). Oproti sevřené a-tajuplné sedmičce Weiserových skladeb je tato dvojice (vzhledem k-umístění v-druhé polovině alba) zvukově nepřekvapivou, o-to však příjemnější kontemplací.

Petr Ferenc

Marc Leclair: Musique pour 3 femmes enceintes Mutek / Starcastic.

Studio Pankow: Linienbusse City Centre Offices / Starcastic.

Sousloví clicks 'n' cuts se dnes již přestává užívat jako označení hudebního stylu (odvozeného od obsahu stejnojmenných kompilací labelu Mille Plateaux) a-ponechává si platnost pouze jako charakteristika specifické techniky (užívání zvukových miničástek s-typickým „cvakavým“ efektem), která se vměstnála

do nejrůznějších kontextů. Najít v-současné době alespoň částečně „čisté“ a-navíc zajímavé clicks 'n' cuts nahrávky není jednoduché, oba recenzované tituly ovšem tyto parametry do jisté míry splňují.

Kanaďan Marc Leclair je mnohem známější pod pseudonymem Akufen (proslulý směsí rádiourývků a-microhouse rytmy), jeho kolekce *Musique pour 3 femmes enceintes* (Hudba pro 3 těhotné ženy) ovšem sází na mnohem klidnější, neparketovou notu a-zaslouží si tedy i-jiný podpis. Leclair se tu drží filosofie rozostřených a-efektů potlačených ambientních podkladů ve spodních patrech, korunovaných štíplavými ostrými útržky na povrchu. Z-těchto dvou základních součástí buduje emotivní, zvukově nijak přelácané kousky, v-nichž se ani trochu nebrání svým dovednostem v-oboru smyčkování a-postupného vrstvení. Mikroskopii kořeněné pomalu plynoucí nabalování má u-většiny z-devíti (paralela s-měsíci vývoje budoucího novorozence) kusů za následek vtahující atmosféru zesilovanou neúnavnou repeticí a-absencí rušivých momentů či překvapivých změn. Toto těhotenství probíhá bez komplikací a-provází ho klid, nikoli však apatie. Díky Marcovu čichu na zvuky, sampl (roli dostává i-příroda a-kytara) a-jejich funkční kombinace se dojmy z-něho vrývají pod kůži.

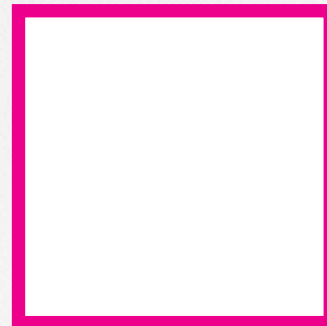
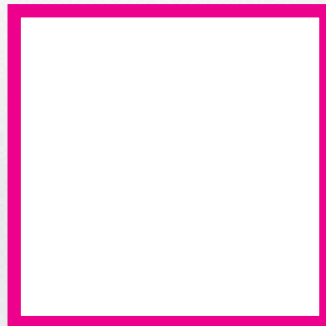
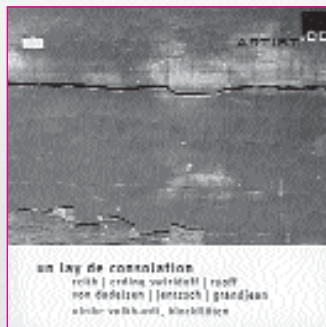
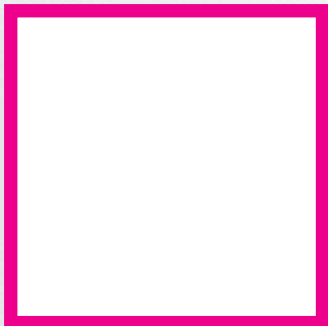
Album německého projektu Studio Pankow nabízí skladby různorodějšího charakteru a-je oproti Leclairově dílku o-dost „špinavější“. Autoři zkouší všelicos a-vedle šumem prostoupených a-dubem načichlých rozvláčných kompozic se tu objevují i-hry s-motivy známými spíše z-klasických syntetických techno experimentů. Z-této pestrosti plyne na jedné straně posluchačská přitažlivost, na druhé ovšem také kvalitativní nejednotnost. Členové projektu nicméně naštěstí měli smysl pro správný timing a-slabší kusy zpravidla vhodně ukončují. Nejplnější zážitek přináší paradoxně na děj nepříliš bohaté, přitom však nejdelší skladby, jejichž působivá zasmýčkováná „stálost“ představuje styčný bod právě se snahami výše zmiňovaného Marca Leclaira. *Zoologischer Garten* se stupňovanými usazeninami digiprachu zpracovává až k-tepajícimu dubtechno rytmu, ambientní kolos *Ruhleben* poskytuje prostor psychedelickým echovaným dozvukům thajské flétny a-závěrečný clicks'n'cuts opar *Linienbusse* prosvětluje střídmy klavír. Dílko je to poctivě zhotovené a-místy podmaňující, žádné výraznější neotřelé výhledy ovšem od Studio Pankow čekat nelze.

Hynek Dedecius

Mu: Out Of Breach (Manchester's-Revenge) Output.

Producent Maurice Fulton je respektovaným houseovým producentem. Vydával pod více než dvacítkou pseudonymů, asistoval ve studiu třeba !!! nebo Jimi Tenorovi a-má na svědomí celou řadu remixů. Poslední roky ho zaměstnává projekt Mu, díky kterému se seznámil se svou současnou manželkou Mutsumi. Japonka, která utekla ze své země před rigidními společenskými pravidly, doslova hýří ďábelskou energií a-schopností strhávat na sebe pozornost nejrůznějšími extrémními způsoby. Po debutovém albu *Afro Fingers And Gel*, které způsobilo před dvěma lety poprask, se Mu vrací s-novinkou *Out of Breach (Manchester's-Revenge)*.

Mu jsou hudebním ekvivalentem zombie komedií, kde šplíhající krev a-vnitřnosti nahrazuje energická Mutsumi za mikrofonem, chrlicí nekonečný proud nadávek ve špatné angličtině. Vyhláší válku těm, kteří chtějí ublížit Michaelu Jacksonovi (*Stop Bothering Michael Jackson*), a-ve skladbě



nazvané po modelce Paris Hilton kdáká jako slepice. Se zdravou kůží nevyvázne ani šéf labelu Tigersushi (překřtěný na Tiger Bastard), který vydal jejich první album. A-pokud jste chtěli někdy slyšet skladbu, ve které Mutsumi zvrací, pak máte šanci v-*Throwing Up*. Stejně divoký a-syrový je i-hudební podklad. Minimalistické electro vaří v-paranoidním molotovově koktejlu disca, punku a-techna. *Out Of Breach* tancuje v-ještě šílenějším tempu než *Afro Fingers And Gel*, také ovšem působí podstatně chaotičtěji. Často to vypadá, že Fulton se za každou cenu snažil šokovat nečekaným „králíkem z-klobouku“, pro Mutsumi za mikrofonom se tato výtka samozřejmě mění v-pochvalu. Extremismus výrazových prostředků spíše svádí k-domněnce, že manželé Fultonovi to nemyslí tak docela vážně. Kabaretní melodie *So Weak People* nebo parodie na vypulírované černošské rhythm 'n' blues v-*Paris Hilton* jsou meziřádky, kde na nás šibalsky mrkají a-čekají, že vybuchneme ve smích. Měřeno kterýmkoliv pohledem, Mu zůstávají ojedinělým zjevem na poli podivné elektroniky, a-co se týče originality, chybí jim konkurenti. Doufejme, že někdy zavítají na koncert i-do našich krajů, určitě by to byl nezapomenutelný zážitek. **Karel Veselý**

Mandarin Movie: S/T Aesthetics.

Mandarin Movie je novým projektem chicagského multimediálního umělce a-uznávaného hudebníka Roba Mazurka, který proslul především svým působením ve skupinách Chicago Underground Duo / Trio / Quartet / Orchestra a-Isotope 217. Na novém albu *S/T* se spojil s-pětici známých postav z-avantjazzové a-elektronické scény, konkrétně s-kytaristou Alanem Lichtem, baskytaristou Mattem Luxem, trombonistou Stevem Swellem, baskytaristou a-elektronikem Jasonem Ajemianem a-bubeníkem Frankem Rosalym. Digitální i-analogový elektronik Rob Mazurek patří ke generaci umělců, která je natolik post, že cokoliv požívá a-ve svých ohromných ústech formuje do nového tvaru, aby pak vše vyplivla na svět v-nové podobě. Nic není překážkou, protože i-ty nejsložitější hudební tvary rozemele napadrt svým postjazzovým a-postdigitálním přístupem. Objevuje zašlé či zapomenuté a-mísi je ve svém chřtánu s-nejnovějšími hudebními experimenty a-proud. Co je tu kontext, co tradice, co respekt k-žánru, to si nezbývá než domýšlet, protože v-dílné osobností Mazurkova formátu zní vše nově a-neobvykle. Mandarin Movie je seskupením, které na jazzové rytmy (zvukově velice agresivní), již používá jako sokl, tvaruje elektronické improvizace a-velice pestré noiseové stěny hrané na běžné nástroje. Vzniká tak zvuková a-velice plastická směs mnoha žánrů v-rámci jedné skladby. Nic není nemožné. Buď se jedná o-noiseovou a-digitálně analogovou podobu jazzu pro 21. století, anebo o-psychedelii s-jazzovými prvky. Při poslechu máme pocit, že vše je tvořené tady a-teď, a-to nejen hudební struktura, ale i-zvuky samotné. Zde se vyjevuje Mazurkův velký vklad a-cit pro analogovou elektroniku, která je použita velice barvitě a-současně s-maximální úměrností a-citem, což nikterak nevyvrací agresivnost celé nahrávky. Slysíme jemné trombónové sólo, které se proplétá Lichtovou kytarovou stěnou jako penetrační šídlo, zatímco na pozadí tanečního rytmu, destrukovaného v-procesu skladby, bublají a-švitoří v-rychlém rejí analogové zvuky. V-jiné skladbě lze vysledovat cestu postupného louhování původního jazzového sóla až k-nerozlišitelnému abstraktnímu elektronickému tvaru s-tak mocnou pulsací, že výsledek zní buď jako noiseová plocha, anebo jako radikální ambient.

Čím tedy Mandarin Movie ve výsledku je? Nejspíš šifrou mnoha stylů a-žánrů, možná poučeným a-encyklopedickým průletem od jazzu přes ambient k-hard-core a-noise, ale třeba též absolutně volnou hudební poutí bez jakéhokoliv intelektuálního kalkulu a-koncepcce, zmítanou náhlou, ale silně perspektivní inspirací. Půda tohoto alba je nejistá, proměnlivá a-má mnoho děr, ze kterých co chvíli vyvěrá energie jiného řádu. **Lukáš Jiříčka**

Ulrike Volkhardt: Un Lay de Consolation Wergo.

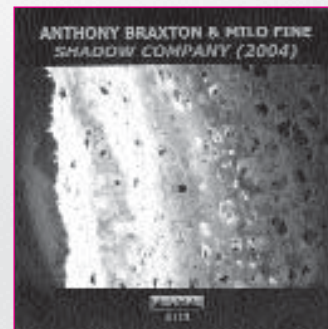
Zobcová flétna se v-současné hudbě netěší příliš prestižnímu postavení. Bývá brána jako nástroj pro děti, které chtějí-li se hudbě věnovat „vážně“, pak přecházejí na jiné nástroje. Pro dospělé připadá v-úvahu jen v-hudbě barokní a-starší, občas snad ještě v-hudbě lidové. Přesto se najdou interpreti, kteří v-tomto outsiderovi mezi nástroji najdou zalíbení, a-skladatelé, kteří pro něj komponují. Takovou interpretkou je Ulrike Volkhardt, flétnistka, která na svých vystoupeních přirozeně spojuje starou hudbu s-kompozicemi psanými jí na tělo. Sedm skladeb šesti německých autorů ukazuje, jaká hudba může vzniknout pro nástroj s-relativně omezenými dynamickými možnostmi i-rozsahem. Titulní skladba, jejímž autorem je Dirk Reith, začíná zvukem zvonů a-jednoduchým flétnovým motivkem odkazujícím k-renesanci. Po chvíli se tento motiv začne rozpouštět ve vlastních ozvěnách a-objevují se různé elektronické zvuky, z-nichž se flétna jen občas vynořuje. Ve druhé polovině získá toto prolínání výraznější rytmus a-agresivnější zvuk, aby se pak v-závěru opět uklidnilo a-vytratilo do ticha.

Historické asociace spojené s-flétnou dovedly Susanne Erding Swiridoff k-nejstaršímu evropskému románu, francouzskému *Románu o-růži* ze 13. století. Skladbu *Rosenroman* můžeme chápat jako hudební vyprávění. Hudba směřuje stále kupředu, neopakuje se, vytváří dramatické oblouky. I-bez použití elektroniky tu slysíme velice kontrastní místa a-napětí. Podobný přístup i-historickou inspiraci má *Dix et Sept* Wolfganga Grandjeana. Titul i-kompoziční východisko mu poskytl Guillaume de Machaut. Místo vyprávění tu dostává prostor poněkud abstraktní hra s-tóny (v-této zálibě má moderní hudba blízko k-renesanční), která ovšem díky rytmickému spádu není nudná.

Třetí čistě akustický kus „historickou zkušenost“ flétny opouští. Hans-Christian von Dadelsen ve svém *Nordnordost* pracuje s-rytmickými vzorci a-minimalistickým opakováním. Inspirací mu snad mohly být píšťalky afrických Pygmejů nebo jazzové rytmy. Také *Ryoanji* Axela Ruoffa má exotické názvuky. Zobcová flétna se tu převléká za svou japonskou sestru šakuhači a-dlouhými tóny a-glissandy navozuje obraz zenové meditační zahrady.

Wilfried Jentzsch opět spojuje flétnu s-elektronikou. *Cantus a 4* odkazuje ke středověkému termínu „cantus firmus“, což je základní melodie, nad níž a-kolem níž se splétají další hlasy. Cantem firmem jsou přednatočené flétny, nad nimiž pak sólistka rozvíjí quasi improvizací proud. *Windshauch* využívá největšího člena flétnové rodiny: kontrabasovou flétnu, která zvukem připomíná varhany. Její dýchavičný hukot je ponořen do zvukové lázně, zmnožen a-rozrezonován. Výsledek připomíná to, co slibuje název: závan větru.

Zobcová flétna je jeden z-nejstarších hudebních nástrojů. Za ty tisíce let sice vznikly nástroje schopnější spektakulárnějších výkonů, „dřevěný“ tón flétny však je natolik charakteristický, že najde uplatnění i-mimo lidové školy umění.



BJ-Nilsen: Fade To White Touch / Starcastic.

Švédský elektronik, jedna z hvězd německé stáje Touch, představuje novinku složenou ze šesti převážně lineárních kompozic, v nichž snoubí poznatky z říše clicks 'n' cuts se zvukem polních nahrávek a oživuje frekvence svých elektronických „vyluzovadel“ jemně naznačenými podobami živých nástrojů. Stejně jemné jsou i vstřícné názvy ambientního easy-listeningu, jímž se Nilsen nechce podbízet, ale komunikovat. Celé album má jednotnou atmosféru nespěchající drobnokresby, jejíž bohatost je až druhoplánová. Nilsen jakoby schválně ovládal jen část dostupného spektra, zabydlel se v ní však naprosto suverénně, rozšířil ji zevnitř ztenčením stěn a obrysů a dodal příjemné světlo, v němž původně monochromní barva decentně mění odlesky.

Úvodní *Purple Phase* začíná podivně tichým zvukem podobným vzdálenému vlnění tenkých plechových plátů, poté se promění ve vyšší drone elektrického bzukotu, k němuž se nabalují vrstvy zdánlivého mušního bzukotu, kvapíkového či tlumeného pípní. Výsledné chvění zní téměř orientálně. V *Dead Reckoning* jsme svědky zahušťování zvuku, který původně stál na zajímavém pomezí laptopové a opravdové (zvuk jedení) chroustačky. Výsledkem přidání vrstev je potřásnuté kolísající předivo neklamně digitálního původu s občasnými harmoniemi v pozadí. Epická *Let Me Know When It's Over* evokuje televizní obraz rozechvělý rušením a po celou délku si udrží dvě oddělené linie – v jednom kanálu konzistentní šum, ve druhém krátké přebuzené rytmické motivy vystřídané chvějivým cyklem spíše hlubokého akordu, který skladbu posléze uzavírá. *Imposibilidad* je sledem postupně se vytrácejících ambientních ploch, z nichž se vynoří zajímavá připomínka akordeonu. Výměna zvuku mezi kanály evokuje tahání, v pozadí slyšíme furiantský bas. Závěr je podobný úvodu, přibyla jen vrstva šumu ničící počáteční křehký dojem. Mnohovrstevnatá, volně ložená *Grappa Polar* v sobě – ve shodě s názvem – nese punc elegantní odtážitosti a fascinuje iluzí fanfár a hlasů. Tichý praskot jakoby zde suploval roli gramofonu. Závěrečná čtvrthodinová *Nine Ways Till Sunday* je pravověrně ambientním prostředím neokázalých zvuků a velmi nenápadné gradace. Na rozdíl od předchozích pěti opusů vesměs písňové délky se pohybuje zcela v intencích stylu, které se nesnaží nijak překračovat či znovudefinovat. Jemné stereohrátky elektronických cikád, které ji po náhlém ustříhnutí notně zmožutnělé zvukové plochy uzavírají, nás vrací zpět na úvod CD – někam k překvapení z orientálních bzukotů, mezi nimiž se možná skrývá i...

Shrnu v úvodu naznačené: na *Fade To White* si zejména cením přirozené symbiózy lehkosti a nepodbíivosti.

Petr Ferenc

Clive Bell & Sylvia Hallett: The Geographers

Anthony Braxton & Milo Fine: Shadow Company

Roger Smith & Louis Moholo-Moholo: The Butterfly and the Bee Emanem.

Firma Emanem již řadu let mapuje možnosti takzvané „svobodné improvizace“. Její nová kolekce nabízí tři dueta vyzrálých osobností, jimiž opět dokazuje, jak různorodá může tato kategorie být. Výchozí princip je sice identický, ale právě díky výrazné individualitě jednotlivých hráčů a jejich schopnostem vzájemné asonance i patřičné disonance je výsledek vždy překvapující. Je to zachycení momentálního stavu myslí zúčastněných, determinované ovšem jejich předchozími zkušenostmi. Tuto determinaci však nelze brát ve smyslu zatížení minulostí, ale jako studnici aplikovatelné erudice a fantazie, která naopak slouží k dokonalému sebevyjádření.

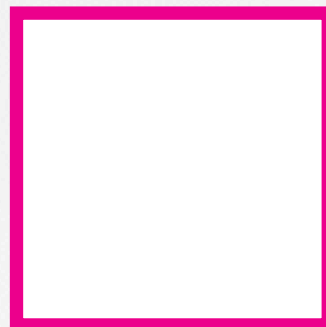
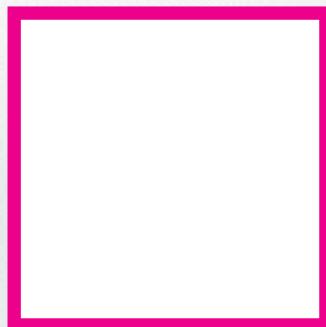
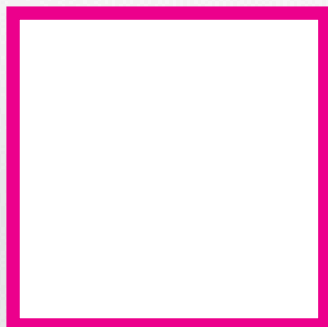
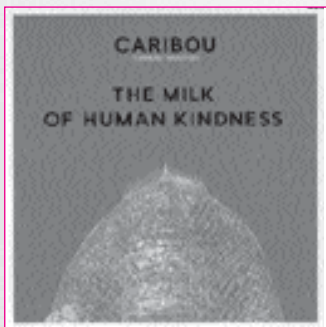
Clive Bell a Sylvia Hallett pojmenovali svůj opus signifikantně *The Geographers*. Jde totiž o specifický ambient, který v tomto případě není jen hudebním mapováním či „kopírováním“ určité krajiny, místa či prostoru, ale i lidí, situací, nálad... Zkrátka genia loci se všim všudy. K jednotlivým částem pak oba umělci přirazují adekvátní nástroje ze svého vskutku bohatého instrumentáře. Bell střídá nejrůznější exotické flétny s harmonikou, dudami a perkusemi a Hallett kromě klasických houslí a violy exceluje na sarangi, kolo od bicyklu, mbiru, pilu a vše doplňuje elektronikou a občasnými éterickými vokálními vstupy. Oproti jejich hravě živé produkci je studiová poloha zadumanější a více meditativní, což poněkud kontrastuje s veselým obalem, který by se hodil třeba pro dětskou encyklopedii o cestování. Nechybí tu však ani dramatické napětí či drobné muzikální žertíky. Celé dílo pak symbolicky uzavírá pseudocoda v podobě Hallettiných terénních nahrávek ze slavnosti sladkých brambor z tokijského předměstí.

Zatímco na nedávno vydaném 2CD *Ikebana* byl americký multiinstrumentalista Milo Fine jakýmsi laskavým, ale víceméně dominantním šéfem, ve společnosti žijící legendy (byť teprve šedesátileté) Anthonyho Braxtona přistupuje ke své úloze se značnou pokorou. Postupně se sice uvolňuje, přesto do určité míry zůstává mnohdy stále v roli invenčního sidemana. To platí zejména o jeho hře na bicí a piano, jako klarinetista se prosazuje zpočátku coby „poštuchovač“ a v závěru již jako zcela rovnocenný partner. Celkem šestašedesát minut *Shadow Company* je de facto jedinou skladbou hranou v reálném čase, rozčleněnou pouze pro lepší poslech do jedenácti částí se stopáží v rozmezí půl minuty až sedmnácti minut. Pro nahrávku jako by bylo svým způsobem určující, že byla pořízena na akademické půdě, ale Braxton tu rozhodně nepůsobí jako pedantský pedagog, ale spíše jako hřmící charismatický profesor, který uštěďuje svému spoluhráči i potenciálním posluchačům lekce z nekonvenčnosti.

Kytarista Roger Smith a perkusista Louis Moholo-Moholo spolu poprvé hráli na londýnském festivalu Freedom Of The City v květnu roku 2004. O tři měsíce později se setkali znovu ve studiu a svou jevištní erupitivnost přetavili na albu *The Butterfly and the Bee* do mnohem filigránštější podoby. Dominuje zde jednoznačně forma vzájemného dialogu, kde si oba protagonisté „skáčou do řeči“, doplňují své okamžité nápady a splétají tok myšlenek, které člení do větších či menších odstavců. Atmosféra nahrávky je prodchnutá hmyzím pobrukováním, třepotáním křídel a ladným i zběhlým letem. Je to průnik do lučního mikrokosmu i pohled složených očí. Otázkou zůstává, kdo je tady motýl, a kdo včela.

Petr Slabý

The Books: Lost and Safe Tomlab / Starcastic. Caribou: The Milk of Human Kindness



Leaf / Domino / Starcastic.

Poslední dobou jsme svědky zajímavého úkazu. Ačkoli potenciál strun se v-porovnání s-mohutnou vlnou nových cest v-elektronické hudbě počátkem třetího tisíciletí zdál být takřka vyčerpán a-utopen v-nánosu stereotypů a-donekonečna opakovaných schémat, jež se prožraly i-do novátorské post-rockové škatule, dnes dochází k-obratu. Kytary (dostal se snad tento základní prvek moderní nevážené hudby do naší genové soustavy?) nabírají další dech a-díky rozličným čerstvým, hravým, nebojácným a-svobodomyšlným spolkům se opět stávají nositelem invence. V-tomto ohledu vře zejména severoamerický kontinent a-projekty jako The Books či Caribou nám mohou posloužit jako důkaz.

Na německé značce Tomlab usazená US dvojice The Books patří k-nejnenápadnějším tahounům zmíněné neorenesance. Ačkoli se vzhledem k-instrumentaci hodí do poněkud obšírné kolonky free-folk, drží se – šlapaje po vlastní stezce – s-novou kolekcí *Lost And Safe* i-nadále v-tvůrčí izolaci, což samozřejmě nutno brát jako klad. Zajímavě využívané jemné kytary v-jedenácti nedlouhých skladbách místy doplňují smyčci či banjem a-úlohu rytmického prvku propůjčují živému klepání a-cvakání neurčitého původu, jakýmsi „domáckým“ perkusím, které výslednou směs velice osvěžují. Oproti předchozím nahrávkám značně narostl význam vokálů, jejichž užití si většinou nezádá s-nekonvenčností hudebních struktur. Zhruba polovinu hlasů tvoří – zřejmě na ulici apod. – sesbírané samplý, které se obvykle objevují v-podivných kombinacích a-sledech. U-několika kusů (*It Never Changes To Stop...*) se hlasové samplý namísto doplnku dokonce stávají přímo vůdčím elementem a-zbytek jim slouží jen jako pouhý doprovod, něco jako soundtrack k-samplům. Vedle hlasů nalezených se přirozeně objevuje i-„normální“ poklidný melodický zpěv The Books, který skladby vítaně zlidštuje a-přibližuje. V-důsledku širšího využití vokálů, vážnějších atmosfér a-klidnějších poloh deska *Lost And Safe* možná nedosahuje energické skotačivosti alb předchozích, v-jiných aspektech (nápaditost, netradičnost) se jim ovšem přinejmenším vyrovná, čímž bych rád naznačil, že tento projekt si zaslouží být sledován.

Ostatně stejně jako ten následující. Projekt Caribou produkuje hudbu přístupnou, chytrou a-plnou odkazů a-vznikl jako výsledek jedné z-oněch soudních pří, nad kterými může Evropan jen nevěřičně koulet bulvami. Jedná se o-nucené převtělení Kanaďana Dana Snaitha, jenž se musel vzdát označení Manitoba, pod kterým v-minulosti vydal dvě pozoruhodná alba. Jeho směřování nemá mnoho obdob: od začátků v-oblasti experimentálního 2stepu a-jiných beat-kousků, tedy víceméně tanci vstřícné elektroniky, se odklonil k-samplůplné indie melodičnosti ve prospěch strun (viz výtečná a-nedostatečně doceněná předchozí deska *Up in Flames*) a-v-této „regresi“ pokračuje i-jako Caribou. A-ohlíží se mnohem dál, vždyť v-určitých momentech poslechu na nás dýchají i-léta še/sedmdesátá (jako Simon & Garfunkel v-*Hello Hammerheads*). Dan se zřejmě snaží o-současnou sumarizaci vývoje řekněme inteligentnější „popové“ hudby a-výrobu vpravdě nadčasového materiálu. S-úspěchem. Dnešním padesátkům se povědomé motivy hladce prolínají s-perkusivně extatickými vrcholy (jako v-*Bees* či *Barnowl*) – pozůstatkem Snaithových prvotních hudebních snah – a-jednotlivé vrstvy skladeb jsou kladený prsty znalými elektronických skládaček. Nesoulad však hledáme marně, ta symbióza různorodých součástek je obdivuhodná (budeme-li pátrat po paralelách, na mysli vytane snad jen další C – japonský všeučel Cornelius). Ale možná se

zbytečně díváme příliš do hloubky. Caribou přináší melodicky silné skladby s-příležitostným zpěvem a-promyšlenou stavbou. A-prozatím to vypadá, že slušně trvanlivé. Snaithova proměna je totiž poutí za plnějším obsahem.

Hynek Dedecius

Andruchowyc / Trzaska / Mazolewski / Moretti: Andruchoid Kilogram Records.

Co se stane, potká-li se ukrajinský básník Jurij Andruchowyc s-polskými hudebníky, tedy se saxofonistou a-klarinetistou Mikołajem Trzaskou, baskytaristou Wojciechem Mazolewskim, flétnistkou Zoškou Gołębiewskou a-polským bubeníkem italského původu Maciem Morettim? Vznikne album. Jak prosté. V-současné době, kdy se pohled západu otočil směrem na východ – konkrétně na Ukrajinu – s-očekáváním změn, působí tato nahrávka jako první vlaštovka otevírání hranic, jako vlaštovka objevu zajímavých tvůrců z-nám málo známé končiny. Je zároveň důkazem skutečnosti, nakolik se nevyplácí ignorovat kulturní počiny těchto končin z-pozice jisté západní soběstačné nadřazenosti.

V-případě alba *Andruchoid* netřeba očekávat sónický experiment užívající básnické útržky, neboť se jedná o-autorské čtení básní s-hudebním podkladem. Všechny skladby jsou nejen svébytnými kompozicemi, které určité obstojí samy o-sobě, ale také precizními dílky, citlivě provázanými s-autorským básnickým přednesem Jurije Andruchowycze. Tento básník je v-současnosti velkou hvězdou ukrajinského literárního nebe, a-to plným právem. Kořeny jeho básnické poetiky lze nacházet v-inspiraci americkou beat generation, Allenem Ginsbergem či Lawrenceem Ferlinghettim, kteří svět zasáhli svým angažovaným a-osobitým viděním přítomnosti. Andruchowyc je nejen básníkem všedního dne a-běžných lidských událostí, které nadzvedává do světa poesie a-činí z-nich události magické, ale také poetou reagujícím na světové události s-poněkud humorným a-až cynickým interpretačním fokusem. Například absolutně nepatetická báseň o-událostech 11. září je ironickou obžalobou všech akčních hrdinů, kteří nebyli ve správný čas na správném místě.

Hudební složka je neméně významná a-významotvorná, neslouží pouze jako hudební doprovod k-recitaci básní, ale sama o-sobě je velice pestrá a-citlivou strukturou, která nás přivádí do oblasti jakéhosi intimního a-melancholického jazzu, velice skromného a-prostého sólových bouří. Hudebníci hrají po celý čas společně a-velmi citlivě reagují na změny ve hře svých kolegů. Kromě jazzu zde slyšíme ozvuky barové a-kabaretní hudby, rocku, improvizované scény a-folklóru. Výsledný tvar na albu *Andruchoid* je zarážející, neboť všichni zmínění hudebníci jsou neúnavnými a-divokými hráči napojenými buď na polskou freejazzovou či elektro-jazzovou scénu, avšak zde hrají maximálně ukázněně (což nikterak nepopírá invenčnost nahrávky). Recitační výraz Andruchowycze jakoby byl poučen jazzovými básníky, jejich prouděním vět a-veršů a-upomíná k-silné tradici americké kultury. Nelze jej však obviňovat z-eklekticismu či z-neoriginality, jedná se o-analogii a-nikoliv repliku. Analogii suverénní a-východně autentickou. Vzájemný duet hudebníků s-básníkem připomíná nárazy a-prolínání pestrých vln, které jsou někdy tiché a-mírné, jindy útočné a-bouřící. Ale napětí a-silný zážitek vzbuzují neustále. Toto album je silnou výpovědí nejen básnickou, ale též hudební, odhaluje produktivní básnický proud slov v-partnerství s-inteligentním a-žánrově promyšleným hudebním elementem.

Lukáš Jiříčka

Steve Roach:
Space And Time
[NEXTERA]

...aneb Úvod do zvukových světů Steva Roache. Tato kompilace obsahuje dvacet do jednoho toku seřazených skladeb z-Roachovy bohaté diskografie u vydavatelství Projekt. Roach, jeden z-předních umělců v-oblasti hladivého, mystického ambientu místy až na hranici new age, nás provede krajinami vzdálených nebeských chórů, šamanských invokací a tajuplných přírodních sil. Přes místy nepřijemně proklamovanou „produchovnost“ a občasnou přesazenost mu nelze upřít působivost. Do experimentálnějších poloh nezavítá – jeho tvorba není pro rozumové, ale pro smyslové vnímání a od začátku do konce je jen a jen libá. Jiné pocity vzbouzet nechce. Pro seznámení s-Roachovou hudbou je tato v-Čechách vydaná kompilace ideálním startem. **PF**

World Standard:
Alabaster
[VERTICAL FORM / STARCASTIC]

Lídr a již dvě dekády tvořící japonský hudebník Sohichiro Suzuki, známý např. ze spolupráce s-Ryuichim Sakamoto či Weschelem Garlandem, vydal se svou skupinou World Standard nové album. Jedná se o křehkou nahrávku převážně akustické hudby (cello, trubka, harfa, housle, akustická kytara, banjo, mandolína atp.), jemně doplněné elektronickými zvuky a plochami z-dílny Tetsuy Yamamoto. Ačkoliv všichni hudebníci pocházejí z-Japonska, žádnou typicky japonskou hudbu zde nenajdeme. Celé album *Alabaster* se pohybuje spíše v-osidlech evropské hudební tradice, a to nejen svou instrumentací, ale i celkovým kompozičním pojetím. Jinak se přísně drží svého názvu – je transparentní, jemné a měkké. Příjemné album. Ani víc, ani méně. **LJ**

Jacob Kirkegaard:
Eldfjall
[TOUCH MUSIC / STARCASTIC]

Syrová nahrávka dánského lovce zvuků nás uvádí do samého nitra naší planety. Kirkegaard se vydal s-akcelerometry na Island, aby zde v-okolí gejzírů zaznamenal zvukový projev podzemní vulkanické činnosti. Přestože na album zařadil autentické podoby tohoto záznamu, jednotlivé zvukově odlišné plochy rozdělil do devíti „skladeb“, které poeticky nazval podle bohů země vytažených

z-nejrůznějších kultur (nigerská *Ala*, řecká *Gaea*, skandinávská *Nerthus*, aztécká *Coatlícue* apod.). Ukázka toho, jak daleko jsou ochotni vypravit se vyznavači konkrétní hudby za svým materiálem. Výsledek však rozhodně stojí za pozornost, přestože není určen ke každodennímu poslechu. **VM**

Jon Mueller:
What's Lost Is Something Important.
What's Found Is Something Not Revealed
[CROUTON]

Netradičně velký obal sólové novinky experimentujícího perkusionisty Jona Muellera (dříve Pele, Collections Of Colonies Of Bees atd.) nabádá k tomu, aby posluchač ony dva kusy (něco přes třicet minut) přehrával s „maximální hlasitostí ve- velké prázdné místnosti“. Předesílám, že se mi to bohužel nepodařilo uskutečnit. Spíše statický, neurčitý drone zvuk přichází pomalu a postupně sílí v-jakousi hrubou hlukovou masu, jež se záhy propadá v-podivně kovové šramocení (amplifikované letmé doteky bicích ve stylu Martina Brandlmayra?) a rámusení vrcholící extatickým vrstveným plechovým bubínkem. Po něm již jen kratší a hustší noiseový chlad. Pro příště: výkonný soundsystem, prázdné podzemní garáže, příšeří. A do té doby si alespoň na www.jonmueller.net zahrajme na virtuální bicí. **HD**

O.S.T.R.:
Jazzurekcia
[ASFALT RECORDS]

Nové album freestyleového hipopera z-polské scény stvrzuje kvality-nedávno recenzovaného dvoj-alba *Jazz w wolnych chwilach* (HV 5/04). Přestože se ve svém názvu honosí jazzem, jeho mix je daleko širším kompilátem stylů. Na ploše bezmála 80-ti minut se střetávají samplý z-latin jazzu, kytarových sól, popu, progresivní taneční elektroniky, diskohudby, ale i old-schoolového hip hopu. Oproti přece jen pestřejší předchozí nahrávce se zde O.S.T.R. drží jednodušší a lineárnější zvukové linie svého autentického rukopisu. Hlavně však pokračuje ve svém načatém životním uměleckém dile, rozvíjí jej a vystupuje na samotnou špičku evropského hip hopu. Je až zarážející vysoká kvalita jeho počinů (a to z hlediska jak hudebního, tak i textového), které chrlí rychlostí tří CD za jediný rok. **LJ**

T.A.G.C.:
Psychoegoaudiocratical
[DIE STADT]

T.A.G.C. (The Anti-Group Corporation) vznikli koncem sedmdesátých let kolem Adi Newtona (ex-Clock DVA) a jsou volným kolektivem okupujícím zónu ezoteriky, zvukových experimentů a ambientu. Svoji hudbu (nejslavnějším albem je asi *Iso-Erotic Calibrations* z-roku 1994) servírují většinou v-hutných, neuspěchaných zvukových blocích obtěžkaných především mystických a symbolických významů. EP v-tradičním černém digipacku s-plastickým znakem je první ze série *teleo-rotogravure*, v-níž si soubor předsevzal vytvořit mýticko-tautologickou zvukovou encyklopedii. Proto nám T.A.G.C. nabízejí booklet s-obširným pojednáním na téma času ve vztahu ke kundalini, patafyzice atd. Jediná šestnáctiminutová skladba začíná pomalu a tiše monotónně působivým zvukovým tokem opravdu precizně namíchané barvy, který je postupně obohacován o další zvuky a v-posledních třech minutách se mění ve skrumáž nepříjemných frekvencí a několika clicks'n'cuts. Třetinou anti-skupiny je zde Andrew McKenzie (Hafler Trio), jehož rukopis lze na nahrávce dobře rozeznat. **PF**

13&God:
13&God
[ALIEN TRANSISTOR / STARCASTIC]

Zajímavý střet hudebníků z německé indie-popové party The Notwist a členů amerického hiphopového projektu Themselves ze spolku Anticon. Alternativní beatové konstrukce, scratch prvky a specifické techniky rapu (jedinečný Doseone) se hladce prolínají s melancholickou poetikou, kytarovým tahem i jemnou elektronikou stavbou (Markus Acher a spol.), aniž by z jedné či druhé strany docházelo k výrazným ústupkům – vznikají tudíž mnohem spíše přesvědčivé amalgámy než bizarní hybridy. Poměrně různorodý (zvukově i náladově) materiál navíc svědčí o pečlivé produkci a selekci. Potěšující crossover. **H D**

Nobody:
And Everything Else...
[PLUG RESEARCH / STARCASTIC]

Nobody převádí hiphopové podklady v plnohodnotné, melodiemi posílené skladby jako nikdo. Tedy alespoň podobně jako jeho kolega Scott Herren aka Prefuse 73 / Savath

& Savalas (Nobody je mimočodem členem jeho koncertní skupiny). Sampluje ze všech stran, dává prostor kytarám i vokálům (funguje zejména španělský Xololanxincó), hraje si s drobnými šelesty a skřipoty a kombinuje s citem. Neholduje těžkostravitelnosti, drží se přístupných motivů, ovšem dělá to chytře a nelze mu to tak mít za zlé. Vlastně jednou ano – jeho nejpovětší výlet s cukr-kandlovými hlasy *What Is The Light?* je totiž opravdu strašný. Jinak ale vedle nešlape. **HD**

Noon:
Gry studyjne (EP)
[TEETO RECORDS]

Slavný producent s-přezdívkou Noon a současně odpadlík od věhlasné hiphopové skupiny Grammatik vydal své sólové EP, které lze považovat za náhled do jeho hudební studiové kuchyně. Podle informace v-bookletu je album poskládáno ze 400 samplů a fragmentů, umně integrovaných do skladeb na pomezí abstraktního hip hopu a sofistikované odnože taneční hudby. Noonův charakteristický a nenásilný beat s-retro-klávesovými plochami a destruovanými rytmy je rozpoznatelný od prvních okamžiků EP. To lze označit za vysoce kvalitní a uváženou melancholickou odpověď nejen na současnou vlnu hip hopu bez vokální složky, ale i na projekty Trickyho a Goldieho. **LJ**

Camerata Nordica:
Music by Anders Eliasson
[CAPRICE RECORDS]

Kříženec CD a SACD (obligátní podoba nosiče u firmy Caprice) obsahuje tři skladby pro smyčcový orchestr z-díla Švéda Anderse Eliassona (1947): *Ostacoli, Concerto per Violino ed Orchestra d'Archi* a *Ein schneller Blick...ein kurzes Aufscheinen*. Ty prozrazují svého autora jako tvůrce, který komponuje s-aktivním vědomím kánonu (evropské) symfonické hudby, aniž by významněji usiloval o překročení břehů konvence. Eliasson je nejpřesvědčivější v-allegrových pasážích, v nichž „jeho“ smyčce získávají efektní, vzletně neoklasicistní lesk. Pozornost zasluhuje nejen bezchybné, ale i zainteresované provedení švédského komorního orchestru Camerata Nordica pod taktovkou Levona Chilingiriana, který se zaskvěl i v-sólovém partu *Houslového koncertu*. **VM**

Mgr. ZDENĚK ROUBÍNEK, primátor Města Karlovy Vary/Mayor of the City of Karlovy Vary
Dr. ANDRZEJ KRAWCZYK, velvyslanec Polské republiky/Ambassador of Poland



POLSKÁ HUDBA A KULTURA / POLISH MUSIC AND CULTURE

5.8.

Prague Center for the Arts

5.8. Festival

3rd THEATRE PARADES ON STILTS



tel.: (+420) 775 271 320/621/623/624

Libreto: Lauri Kokkonen podle vlastní divadelní hry z roku 1959
Dirigent: Pertti Pekkari
Režie: Jussi Tapola
Scéna: Yrjö Tapper
Kostýmy: Kaisa Heinonen
Sborníkář: Heikki Lämola
Orchestr a sbor Národního divadla
Koprodukce s Tampere Opera

Joonas Kokkonen (1921-1996)

The Last Temptations

Poslední pokušení

Finská opera o dvou dějstvích

Česká premiéra 12. 6. 2005
v Národním divadle
Repríza: 14. 6. 2005



www.narodni-divadlo.cz

Goethe Institut Vís zve urdečně na zahajovací koncert
Das Goethe-Institut lädt Sie herzlich ein zum Eröffnungskonzert

Ensemble Recherche (D, Freiburg)

18. 5. 2005, 19:30

Autobusová doprava tam i zpět: po skončení koncertu zajištěna.
Für eine Hin- und Rückfahrt mit dem Bus wird gesorgt.

Přihlásit se je možné do 10. května: konecna@prag.goethe.org
Anmeldungen bis zum 10. Mai an: konecna@prag.goethe.org
tel. +420 221 962 233

Místo konání: Loutkové divadlo Radost, Cejl 29, Brno.
Ort: Loutkové divadlo Radost, Cejl 29, Brno.

Mezinárodní hudební festival Brno, Expozice nové hudby
www.enh.cz, www.goethe.de/prag

expozice
nové
hudby
EXPOSITION DE
NEW
MUSIC



občasná doba knihovny:
úterý až pátek: 13.00 – 19.00 hod.
sobota: 10.00 – 14.00 hod.
historie časopisů od 11.00 i hod.
Aktuální vydání deníku a týdeníku najdete v kavárně Goethe.
indobit@prag.goethe.org

jazykové kurzy
spredikamz@prag.goethe.org, info@prag.goethe.org

GoetheInstitut Prag
Nesamkové náměstí 32, CZ - 110 00 Praha 1
www.goethe.de/prag

- 21/5 Praha – Holleswies | www.ctyindny.cz
- 22/5 Mezinárodní divadelní sympozium „Made in Germany“
Čtení odborníků z osmi německých měst představí různé modely grantového systému.
- 26/5 PČM Radost | www.festival.cz
Přetvářka: Mattheus Coerne
V rámci husařského Pražského jara představí: saxofonista Mattheus Coerneho, který svým zvukem rodoval již publikum v Paříži, Curychu i New Yorku, a tento rok konečně i v Praze. Ze klavírního doprovodu Alexandra Schmeltzeho zazpívá písně G. Mahlera a L. Brahmsa a přivoní tak publikum plavňevě a světlou kávu německé planě.
- 4/5 Divadlo Minor | www.pwf.cz
- 5/5 Prague writers festival
V rámci 15. ročníku festivalu jako pozvát z Německa P. Schneider. V jeho textech se mísí literatura s politikou, P. Schneider je autorem povídek, románů, filmových scénářů a reportáží, respektive organizát a byl jednou z hlavních představitelů generace osmdesátníků.

 starcastic

OTHER MUSIC WERSHOP & DISTRIBUTION



EFTERKLANG

TRIPPER

Leaf Label / CD + 2 L



PATRICK WOLF

WIND IN THE WIRES

Tomlab / CD + L



MITCHELL AKIYAMA

SMALL EXPLOSIONS THAT ARE YOURS
TO KFFP

Sub Rosa / CD



COLLEEN

THE GOLDEN MORNING BREAKS

Leaf Label / CD

HINDŘIŠSKÁ 5, 110 PRAHA 1, TEL. 222.240.934

info@starcastic.cz www.starcastic.cz