



Před jedenácti lety se Tereza Havelková rozhodla změnit věstník Hudebního informačního střediska ve skutečný časopis, který by se věnoval hudbě, o níž se jinak nepsalo. Za tu dobu se nám snad podařilo přispět svou skromnou troškou k tomu, že česká hudební scéna dnes žije podstatně více než před lety. Na druhou stranu právě tyto změny nás vedou k úvahám, jak má vypadat hudební časopis, aby měla jeho existence opodstatnění i v dalších letech. Informační proudění zrychlilo a zhoustlo a spíše než nedostatkem informací, trpíme dnes jejich přebytkem.

Během poslední dekády také začalo stále častěji docházet ke sblížení hudby na okraji s hudbou v centru zájmů, a proto je třeba, aby záběr časopisu přesahoval ono „ghetto“ menšinových žánrů. Z toho důvodu již nyní dáváme prostor tématům s širším dosahem, jak ukazují třeba texty o financování umění v minulém i tomto čísle. I nadále samozřejmě zůstávají informace, které si cestu do světa hledají těžko a jimž v tom budeme pomáhat. Důkazem budiž v tomto čísle článek o hudebníkovi skrytém za jménem Der Marebrechst, postavě v hlubokém stínu informační doby.

Jedenáct let časopisu HIS Voice oslavíme 8. prosince v Národní technické knihovně koncertem vynikající norské umělkyně Maji Ratkje, jejíž umělecký záběr od elektroniky přes improvizaci k orchestrálním kompozicím se hezky překrývá s našimi zájmy. Na koncertě bude také představeno nové číslo v nové podobě.

Příjemné čtení

Matěj Kratochvíl

obsah HIS Voice 04 I 2011

<u>Glosář</u> Matěj Kratochvíl	2
<u>MUSIC UNLIMITED</u> Petr Vrba	4
<u>Festival Kontraste</u> Matěj Kratochvíl	5
<u>A Filetta</u> Matěj Kratochvíl	6
<u>Contempuls</u> Matěj Kratochvíl	7
<u>Odpor vůči P2P</u> Trever Hagen	8
<u>Keith Fullerton Whitman</u> Jan Faix	12
<u>Der Marebrechst</u> Petr Ferenc	16
<u>Západní hudba z Orientu</u> Matěj Kratochvíl	20
<u>Miguel Azguime</u> Michal Rataj	24
<u>Česká filharmonie</u> Jindřich Bálek	28
<u>CONTEMPULS 2008 – 2010</u> Petr Bakla	32
<u>Financování kultury</u> Kateřina Koutná	34
<u>Mamelodi house</u> Vít Zdrálek	40
<u>Uchihashi Kazuhisa</u> Petr Vrba	46
<u>Adlof Wölfl</u> Miroslav Pudlák	50
<u>Jurij Bogdanov</u> Artom Lipatov	52
<u>Mýtus ticha</u> Jozef Cseres	58
<u>Recenze</u>	60





[V době odtělesněné digitální hudby, kdy i v popu málokterý obal desky](#)

dokáže vzbudit větší pozdvižení, se objevuje aféra v níž hraje hlavní roli obal k nahrávce vážné hudby. V březnu měla premiéru skladba **Stevea Reicha** s výmluvným názvem *WTC 9/11* a na letošní září připravila značka Nonesuch vydání její nahrávky společně s dalšími Reichovými novějšími opusy. Skladba spojující zmnožené smyčcové kvarteto se zvuky vztahujícími se k útoku na newyorská „dvojčata“ se po koncertech dočkala pozitivních ohlasů, když však firma v červenci zveřejnila obal nahrávky, objevila se vlna nevole. Na obalu je použita fotografie, jejímž autorem je Masatomo Kuriya a která zachycuje okamžik těsně před nárazem druhého letadla. Fotka byla pro potřeby obalu upravena, tónována a „ušpiněna“, hlavní motiv je nicméně zřetelně identifikovatelný. Na stránkách Nonesuch a následně i jinde se ozvala spousta hlasů označujících volbu za nevhodnou a obviňující firmu z toho, že chce zneužít obraz tragedie ke zlepšení prodeje. Skladatel Phil Kline prohlásil, že jde o „první skutečně opovrženímhodný obal vážné hudby, který kdy viděl.“ Netrvalo dlouho a Nonesuch oznámil, že původní verzi obalu stahuje a připraví méně problematickou, čímž se o něco zdrží vydání. Sám Reich k tomu napsal: „Jako skladatel chci, aby lidé mou hudbu poslouchali bez toho, že by něco odvádělo jejich pozornost. Současný obal *WTC 9/11* pro mnohé takové odvádění pozornosti představuje. (...) Když byl obal navrhován, byl jsem přesvědčen (...), že k hudbě pracující s dokumentárním materiálem se bude nejlépe hodit dokumentární fotografie. Když jsme obal zveřejnili, zdvihla se vlna kontroverze, většinou především od lidí, kteří tu hudbu nikdy neslyšeli. (...) Chci poděkovat firmě Nonesuch, že mě podpořila při mém původním rozhodnutí a že podpořila i mé rozhodnutí změnit obal, abychom se mohli soustředit na to podstatné, na hudbu.“

V nové verzi je na obalu detail oblaku dýmu, pravděpodobně tedy opět z hořících Dvojčat, za nímž prosvítá modré nebe. Aby to nebylo tak jednoduché, dočkal se skladatel i vydavatelství po této změně kritiky, že podléhají autocenzuře a mají strach, aby někoho neprovovali.

Pro srovnání: Na stejné značce vyšla v roce 2004 nahrávka skladby *On Transmigration of Souls* Johna Adamse, rovněž věnovaná památce 11. září 2001 a rovněž pracující s dokumentárními nahrávkami hlasů. Obal znázorňoval pohled na New York s ještě se tyčícími věžemi Světového obchodního centra, uvnitř byly fotografie trosek po útocích. Kontroverze se nekonala, nahrávka získala tři ceny Grammy. Adamsova skladba je poněkud kýčovitou meditací, k níž se zasněná fotografie docela hodí. Kritici, kteří již Reichovo *WTC 9/11* slyšeli, tvrdí, že hlavním problémem obalu je, že se jeho jednoznačnost a prvoplánovost nehodí ke skladbě, která je mnohem vrstevnatější.

[A ještě jednou o hudbě a politice. Před časem prolétla hudebním](#)

světem zpráva o protiizraelských protestech v průběhu koncertu Izraelské filharmonie s dirigentem Zubinem Mehtou na koncertní sérii Proms v londýnské Royal Albert Hall. Během koncertu Do tuzemských médií ovšem již nedolehla informace, že tyto protesty nebyly omezeny jen na aktivisty v hledišti či před sálem. Přišly již dříve i ze strany britských hudebníků a jejich následky ještě pořád žijí v britských kulturních kruzích. Ještě před koncertem podepsala čtveřice hráčů Londýnského filharmonického orchestru (LPO) protestní dopis proti vystoupení izraelského orchestru, který vyšel v listu Independent. V prohlášení stálo, že Izraelská filharmonie představuje kulturní zástěrku, která má zakrýt porušování lidských práv ze strany Izraele, a že Palestinským hudebníkům Izrael brání v cestování do zahraničí. Vedení orchestru sice prohlašovalo, že nikdy nechce omezovat práva hudebníků na svobodné vyjadřování, nicméně zároveň byli čtyři signatáři propuštěni s dovětkem, že „...v LPO se hudba s politikou nemíchá.“ V britském tisku je tento krok vedení orchestru drtivě kritizován (i těmi, kdo s narušením koncertu Izraelců nesouhlasili) a připomenuta byla dávná aféra, kdy byl jeden z manažerů LPO v roce 1952 propuštěn kvůli sympatiím s komunismem.



František Kmocho

[V pražském komunikačním prostoru Školská 28 vystoupí 21. října](#) kanadsko-německé trio **Hotelgäste** ve složení Michael Thieke, Derek Shirley a Dave Bennett. Skupina používá klarinet, citeru, elektrickou kytaru a kontrabas ke hraní běžným i nekonvenčním způsobem, hutné zvukové vrstvy prokládají tichem, městskou disharmonií, extatickou hudbou a terénními nahrávkami, čímž spontánně vytvářejí improvizované zvukové architektury. Debutové CD *Flowers You Can Eat* vyšlo v srpnu 2005 na berlínské značce Schraum. V roce 2010 vydali na vinylu nahrávky živých koncertů z Německa a Švýcarska pod názvem *The Whispering Land*.

Ve stejném prostoru bude od 2. do 29. listopadu probíhat výstava *Návrh na změnu partitury*, jejíž autorkou je Jolana Havelková. Podnětem pro vznik projektu pozměněných partitur je osobní reflexe tvorby hudebního skladatele Františka Kmocho. Kmochovy písně a jejich aranžmá pro dechové orchestry vycházely v minulém století v mnoha edicích a ve stovkách notových sešitků. Jolana Havelková je sbírala a skenovala a s takto získaným materiálem dál pracovala. Z původních Kmochových záznamů vznikají grafické partitury. Takto vzniklé partitury se staly podkladem pro jejich další interpretaci. Skladatelka a akordeonistka Lucie Vítková některé transformované notové záznamy nastudovala a přehrála na několika lokalitách v Kolíně.

[Na Skleněnou louku v Brně přijede vlak. Přesněji, bude tam k vidění](#) představení *The Train* dánského seskupení **Strange Party Orchestra**, psychedelická směsice divadla, hudby a živě manipulované projekce. Kabaretní jízdu po zakroucených kolejích si vymyslel režisér Allan Klie, hudební doprovod vytvořili Kåre Elers a Anders Vestergaard. Podle videoukázek na www.strangeparty.net lze diagnostikovat příbuznost s Tiger Lillies i Tomem Waitsem. Termín ještě není definitivně stanoven, na www.sklenenalouka.cz je jako pravděpodobný uveden 2. listopad.

[Od 28. října do 25. listopadu se ve Vídni zvýší koncentrace nové](#) hudby díky festivalu **Wien Modern**. Těžištěm letošního ročníku má být britská hudba, mimo jiná zastoupená jmény jako Harrison Birtwistle, Rebecca Saunders nebo Jonathan Harvey, abychom zůstali u těch známějších. Kromě toho bude zvýšená pozornost věnována Wolfgangu Mittererovi a Friedrichu Cerhovi. Potěšující je, že při listování programem lze narazit i na jména českých autorů; kompozice Jana Rybáře, Michaely Plachké a Ondřeje Štochla zazní v interpretaci Ensemble Adapter a Ensemble Platypus, Janu Vöröšovou a Pavla Zemka zařadilo do programu vokální těleso Oxbridge Singers. Jak již je na tomto festivalu tradicí, tradiční komorní a orchestrální koncerty jsou doprovázeny zvukovými instalacemi, přednáškami, diskuzemi a mezižánrovými fúzí. Jednu z nich předvede veterán gramofonových experimentů Philip Jeck ve spolupráci se skladatelem Bernhardem Langem a souborem Alter Ego. Kompletní program Wien Modern je k nalezení na www.wienmodern.at.

[Na začátku listopadu \(1.–11. 11.\) se bude v Hradci Králové konat](#) další ročník festivalu **Hudební fórum**, který se zaměřuje na soudobou hudbu. Letos bude rozložen do čtyř večerů, během nichž zazní hudba především z poslední dekády, s několika odskoky do šedesátých či sedmdesátých let. Kromě domácí Filharmonie Hradec Králové s dirigentem Pavlem Šnajderem zahraje Symfonický orchestr Českého rozhlasu s Kasparem Zehnderem a Filharmonie Brno s Peterem Vrábem. Sólisty bude klavíristka Marrit Gerretz-Traksmann, violoncellista Jan-Filip Ťupa. Na programu jsou Hans Werner Henze, Jörg Widmann, York Höller, Iannis Xenakis, Wolfgang Rihm, Matthias Pintscher, jeden večer bude věnován starší i novější hudbě Arvo Pärta, v dalším bude připomenut ve Spojených státech žijící Karel Husa, v jehož skladbách se k hradeckým filharmonikům přidá Hudba Hradní stráže a Policie ČR. Program najdete na www.hfhk.cz.

MUSIC UNLIMITED XXV

3.–6. listopadu, Alter Schl8hof, Wels, Rakousko

Text: **Petr Vrba**

Podzim kromě jiného přináší i jeden z nejzajímavějších festivalů věnujících se volné improvizaci, experimentům na poli free jazzu, podivnému popu či post rocku aj. – Music Unlimited. Tentokrát ve znamení dvou kulatých výročí: Peter Brötzmann slaví sedmdesátiny a bude kurátorem letošního programu; Music Unlimited se koná po pětadvacáté. Je tedy pochopitelné, že letos bude program hodně power freejazzový, a už teď je jisté, že bude vyprodáno.

Představovat power freejazzovou legendu, hráče na saxofony, klarinety a tarogato Petera Brötzmanna čtenářům HV zřejmě není nutné. Je-li však někdo lačný vidět Brötzmanna na pódiu v různých sestavách, má ideální příležitost otestovat vlastní rezistenci vůči návalům atakujících smršťů hned minimálně devětkrát! To vše během tří, resp. čtyř dnů, neb součástí bude i výstava a zahajovací koncert tria Sonore (Brötzmann, Ken Vandermark, Mats Gustafsson), kvůli které je poprvé za dobu historie trvání Music Unlimited festival prodloužen na čtyři dny. Vystavovat se budou Brötzmannovy obrazy i objekty (vstup na tento čtvrtěční koncert i výstavu je zdarma). Jinou specialitou bude nedělní benefiční koncert věnovaný lidem ve Fukušimě. Veškerý výtěžek z tohoto koncertu, který je nad rámec festivalového pasu, bude věnován na projekty, které se snaží zlepšit situaci obyvatel z postiženého města a okolí. Koncertní odpoledne bude rozdělena do čtyř setů, kdy v každém zahraje Brötzmannův Chicago Tentet vždy s jiným hostem: Otomo Yoshihide, Michio Yagi, Akira Sakata, Toshinori Kondo. Chicago Tentet ale zahraje i v pátek, a to s hosty, kteří jistě také nalákají početnou skupinu diváků: John Tchicai a Keiji Haino (ten předvede den poté i sólový program).

Je relativně známo, že Peter Brötzmann je velkým milovníkem japonské freejazzové scény, a tak není divu, že mnoho svých tamějších oblíbenců pozval, což umožní poslechnout si naživo na evropských pódiih nepříliš často vídané

hráče. Kromě již zmiňovaného saxofonisty Akiry Sakaty to bude také sedmdesátiletý pianista a skladatel Masahiko Sato.

Nebýt lehkého zásahu pořadatelů, neobjevil by se letos na programu žádný z rakouských hudebníků, ale podařilo se do něj vklínit alespoň kytaristu Martina Siewerta (profil viz HV 6/2010) s diebem 13 a Matsem Gustafssonem (oba posledně jmenovaní sice nejsou Rakušané, nicméně v Rakousku žijí). Dalším jemným doporučením od domácích, které však pro kurátora festivalu jistě nebylo problém přijmout, byl Massaker Caspara Brötzmanna, oslavencova syna. Slavnými jmény se program jen hemží a kromě již zmiňovaných se objeví i Bill Laswell či Joe McPhee.

Osobně se dost těším na jedinou kompletně ženskou sestavu, a to japonsko-čínsko-korejské strunné trio Michio Yagi (neskutečně rychlá hráčka na citeru koto), Xu Fengxia (hráčka na guženg a třístrunnou loutnu sanxian) a v Čechách relativně známá violoncellistka Okkyung Lee (profil viz HV 3/2011). Za těch šest let, co do hornorakouského Welsu jezdím, jsem na festivalu napočítal jen pár Čechů, pamatuji si ale, že do mnohem vzdálenějšího zimního střediska v tyrolském Svatém Janu přilákalo právě vystoupení Petera Brötzmanna celou skupinku. To jsem tedy zvědavý, kolik jich tam bude letos. Podrobný program, včetně informací o ubytování, naleznete na www.musicunlimited.at. Ukázky z tvorby Petera Brötzmanna zde <http://www.peterbroetzmann.com/>. ■



Peter Brötzmann

Imaginární zvukové krajiny

Festival Kontraste

Text: **Karel Veselý**

Po loňské pauze vynucené nedostatkem financí se do dolnorakouské Kremže nad Dunajem vrací festival Kontraste. Tři dny v polovině října budou patřit soudobé hudbě, zvukovým experimentům i příbuzným uměleckým formám v programu pod heslem Imaginární krajiny.

Heslo festivalu je přirozeně odkazem na sérii kompozic Johna Cagea *Imaginary Landscape 1 – 5*, jež ve svých poznámkách popisuje jako „krajiny budoucnosti“, do nichž se lze dostat s pomocí „techniky, díky níž se můžete vydat na stejnou výpravu jako Alenka v říši za zrcadlem“. Podobné bájně země budou v Kremži s pomocí současných technologií tři dny konstruovat i objevovat pozvaní muzikanti, jako jsou Keith Fullerton Whitman, Yutaka Makino či HC Gilje. Program se bude odehrávat v místním gotickém minoritském kostele, kině i přilehlých galeriích uměleckého městečka uvnitř Kremže.

Páteř dramaturgie tvoří večerní „akusmonické“ seance, na nichž budou předvedeny klasické skladby od Iannis Xenakise (*Orient-Occident*), Luca Ferrariho (*Presque Rien avec Filles*) nebo Ivo Maleca (*Turpituda*). Pořadatelé ale také do Kremže pozvali současné experimentátory, kteří pro Kontraste vytvořili nové skladby. Jsou mezi nimi Jim O'Rourke, Keith Fullerton Whitman, dvojice Thomas Lehn a Marcus Schmickler či KTL v se stavě Peter Rehberg (Pita) a Stephen O'Malley z dronemetalových Sunn O))),

V doprovodném programu je i zvuková procházka městem s Christinou Kubisch, přednáška filosofa moderní hudby Douglase Kahna o „aelectrosonice“, zvuková a laserová instalace Edwina van der Heideho či instalace japonského umělce Jutaka Makino CONFLUX, v níž se diváci stávají součástí experimentu hrajeícího si s jejich způsobem vnímání světelných objektů. Za zmínku rozhodně stojí i provedení skladby Györgye Ligetiho *Atmospheres* z roku 1961 (skladba byla použita v Kubrickově *2001: Vesmírná odysea*). V kině pak budou vidění tematické filmy jako například *Line Describing a Cone* (1973) od Anthonyho McCalla nebo předloňský dokumentární cyklus *A Grammar for Listening* od Lukea Fowlera. <http://kontraste.at/2011/> ■

Úvodní představení - Edwin van der Heide



Thomas Lehn a Markus Schmickler



Acousmonium



Douglas Kahn



Christina Kubisch: Sound Walk, Electrical Walk

A Filetta

Ostrovní mnohohlas

Text: **Matěj Kratochvíl**

Festival Struny podzimu do své široce rozkročené a přitom vyhraněné dramaturgie již několikátým rokem zahrnuje exkurze za výraznými vokálními tradicemi celého světa. Po vícehlasu ze Sardinie, švýcarském jódlování nebo hrdelních témbrech z Tuvy letos pořadatelé festivalu přivážejí sbor A Filetta z Korsiky.

Korsika je čtvrtým největším ostrovem ve Středozemním moři a po velkou část svých dějin ji řídily cizí mocnosti. Po nadvládě italských městských států získala Korsiku v 18. století Francie. Kombinace neustále přítomných cizích vlivů na jedné straně a geografické izolovanosti spojené s těžko přístupným terénem vedly k tomu, že místní kultura včetně té hudební se v podstatě stále držela na pokraji vymizení. Jazyk — ten má blíže k italštině než k francouzštině — je stále živý, i když nemá prostor v oficiálních médiích. Životní rytmus na ostrově vždy udávalo pastevectví a právě s ním je spojen charakteristický tamní hudební projev — mužský polyfonní zpěv. Při stříhání ovcí, v hospodách či na trzích zněly písně, které interpreti vlastně vždy znovu komponovali, respektive podle pravidel známých všem zúčastněným improvizovali. Dalším důležitým místem, v nichž se tento styl udržoval, byly kostely. Pro zpěv jsou typické melismatické linky jednotlivých hlasů, ve srovnání s relativně slavnějším polyfonním zpěvem z nedaleké Sardinie působí ta korsická složitěji a méně syrově.

V sedmdesátých letech, kdy se korsická hudební tradice zdálo být na cestě k naprostému zapomenutí, přišla vlna posilování lokálního patriotizmu a s tím spojeného zájmu o kulturu předků. Součástí této revivalistické vlny byl i učitel Michel Frassati, jenž dal v roce 1978 dohromady skupinu zpěváků, která dodnes platí za nejlepší interprety vokální polyfonie Korsiky a od roku 1981 vydala více než dvě desítky alb. Počet členů se ustálil na sedmi, přičemž dva z nich stáli před více než třemi desítkami let u zrodu ansámblu.

Síla sborového zpěvu z Korsiky zaujala i hudeb-

níky z jiných oblastí a stala se inspirací pro nejrůznější fúze. Asi nejslavnější z nich inicioval francouzský hudebník Hector Zazou, který na albu *Les Nouvelles Polyphonies Corses* vydaném v roce 1991 obalil zpěv elektronikou i akustickými nástroji. Soubor A Filetta se během své historie rovněž pustil do mezižánrových projektů a právě na začátku letošního roku vydal na značce ECM společně se slavným italským jazzovým trumpetistou Paolem Fresu album nazvané *Mistico Mediterraneo*. Příčiněním nadšencům, jako je Michel Frassati se tento vokální styl dostává z pozice „rekonstrukce tradiční hudby“ zpátky do živé kultury. Díky festivalu Struny podzimu bude mít zdejší publikum 25. října v Českém muzeu hudby v Praze možnost na vlastní uši zakusit, jak živá hudba to je.

Více na www.strunypodzimu.cz ■



Contempuls

Text: **Matěj Kratochvíl**

Již počtvrté obohatí českou scénu soudobé hudby festival Contempuls. V průběhu tří listopadových večerů zazní v pražském prostoru La Fabrika aktuální hudba česká i světová, elektronická i akustická.

Příležitost slyšet v České republice současné kompozice ve špičkovém provedení stále není tak běžnou věcí, jak by nám bylo milé. Během Contempulsu bude možné na to dočasně zapomenout. Festival zahájí klavírista Eric Wubbels s cyklem Petera Ablingera *Voices and Piano*. O tomto nanejvýš originálním počínu spojujícím archivní nahrávky Mao Ce-Tunga, Martina Heideggera nebo Matky Terezy s klavírem jsme psali v HIS Voice 3/2010 a je pravděpodobné, že od vzniku tehdy recenzované nahrávky se cyklus rozrostl o další jména. Bude tedy zajímavé, se kterými osobnostmi se v rámci tohoto koncertu setkáme. Již podruhé na festivalu Contempuls vystoupí německý ensemble recherche patřící k nejlepším světovým souborům specializovaným na soudobou hudbu. Na scéně se pohybuje více než 25 let a jeho diskografie zahrnuje desítky titulů, z nichž mnohé jsou považovány za referenční. Tentokrát zahrají členové ensemble recherche v české premiéře zásadní dílo *Allegro sostenuto* od legendárního buřiče Helmuta Lachenmanna a novou skladbu pozoruhodného českého autora Pavla Zemka.

Dramaturgie se snaží nejen vybírat ty podstatné ze světových skladatelů i interpretů, ale reflektuje také scénu domácí, kterou

navíc podporuje objednávkami skladeb: letos pro festival napsali nová díla zástupci dvou různých generací, zmíněný Pavel Zemek a Tomáš Pálka. Místo tu mají i čeští interpreti. Jedním z nich je Jiří Bárta, jenž je respektovaným hudebníkem jak na poli klasického repertoáru, tak v oblasti současné hudby. V rámci festivalu Contempuls vystoupí se speciálně připraveným programem, který v obsazení od sólového violoncella po malý ansámbly představí pomyslnou lyrickou linii české současné hudby reprezentovanou Markem Kopelentem a jeho žáky. Program doplní skladba britského představitele tzv. nové jednoduchosti Gavina Bryarse.

Francouzský Quatuor Diotima představí na festivalu kontrastní program: *Different Trains*, jedno z nejslavnějších děl amerického minimalisty Stevea Reicha, a nový smyčcový kvartet Miroslava Srnky, napsaný přímo pro Quatuor Diotima – dle vlastních slov skladatele jsou Engrams jeho dosud nejzásadnější komorní skladbou.

Novým prvkem na Contempulsu je hudebně-divadelní element, který bude zastupovat Portugalec Miguel Azguime. O jeho elektronické opeře se dočtete v rozhovoru na jiném místě tohoto čísla.

Podrobný program najdete na www.contempuls.cz ■



Quatuor Diotima

Odpor vůči P2P

Fetišismus zaměřený na fyzické objekty?

Text: **Trever Hagen**, Text: **Petr Ferenc**

Konvergence digitalizace katalogů velkých vydavatelství s decentralizací vztahu klient-po-skytovatel, která je vlastní peer-to-peer systémům, vyprovokovala na počátku devadesátých let minulého století debatu, která se od stolů korporací rozšířila do ložnic hudebních všežravců. Tento posun s sebou přinesl rozsáhlé změny infrastruktury hudebního průmyslu: recenze se z tištěných časopisů přestěhovaly na blogy, vycházejí alba, za která posluchači mohou zaplatit jen tolik, kolik uznají za vhodné, digitální singly nahrazují konceptuální alba. Někteří majitelé vydavatelství a hudební nadšenci se stále brání přijmout báječný nový svět digitální distribuce. Jde o pouhé fetišistické lpění na fyzických objektech anebo tato situace nastoluje širší společenské a ekonomické otázky?

Platformy file-sharingu

Síť P2P distribuuje informace mezi jednotlivými uživateli, neshromažďuje je na jediném serveru pro interakci s klienty. Struktura p2p byla zpopularizována sdílecími systémy, jako byl například Napster. Charakteristickým znakem mnoha P2P sítí je, že peerové jsou vysoce *dynamičtí*, tzn. že se k síti nepřipojují a neodpojují pravidelně, a heterogenní — hudební sbírky jednotlivých peerů se výrazně liší.

P2P sdílení nevyhnutelně změnilo podobu konzumace hudby a bude v tom pokračovat. V centru diskuze o tomto sdílení je formulace, že zvuk je majetkem, případně že médium s tímto zvukem (CD) je majetkem. Když toto médium eliminujeme, jak to činí P2P systémy, objeví se množství otázek týkajících se kompenzace (a otázek, co se vůbec má kompenzovat — album jako umělecký objekt nebo tvůrčí úsilí?) a toho, jaká má být role vydavatelství na trhu zaměřeném na stahování.

To, že čím dál víc lidí spoléhá na konzumaci hudby v digitální formě, problematizuje postavení uměleckého objektu. Akce často probíhá v následujícím pořadí: a) koupit album, b) převést do digitální podoby, c) sdílet výsledné soubory. Přemrštěná cena a neatraktivní vlastnosti udělal z CD v rámci kultury stahování poměrně zbytečnou záležitost stejně jako z vinylů a předebraných kazet (což neznamená, že tyto předměty nemají hodnotu pro sběratele a nadšence). A někteří tvrdí, že důvodem, proč kupovat CD, je podpora umělce a sběratelství uměleckých objektů. Samotný objekt ale stojí na hliněných nohou: CD, kte-

rá se dnes vydávají, jsou díky klesajícím prodejům po všech stránkách čím dál zfušovanější.

Simon Reynell, zakladatel vydavatelství Another Timbre, má v sáo-bě řadu otázek: „Z množství promonahrávek, které mi chodí poštou, soudím, že spousta muzikantů chce vidět svou hudbu na CD — ale proč? Je to tím, že netreasy obvykle nevzbudí tolik pozornosti a nevyjde na ně tolik recenzí jako na CD? A nezmění se to? Pokud prodej nosičů klesne do té míry, že se nevyplatí cédéčka s [experimentální] hudbou vyrábět, dají muzikanti přednost vydávání na CDR nebo ve formě downloadů? Kolik procent z nás bude za deset let pořád mít CD přehrávač? Jsem si jistý, že existují druhy experimentální hudby, kterým více sluší digitální distribuce než fyzická, ale existují i nahrávky, kterým nejvíce sluší formát CD? Zaplatí „sdíleči“, pokud labely na své stránky umístí „tlačítko poctivosti“ žádající příspěvek po těch, kdo dříve stahovali neautorizovaně — nebo to dopadne jako s „krabicemi poctivosti“ před anglickými obchody, když se luza zblázní a začne rabovat? A byli by sdíleči ochotni přispět, kdyby věděli, že jejich peníze jdou přímo k hudebníkům a ne k vydavateli?“

Reynell zastává názor, že neautorizované sdílení je nepoctivé a poškozuje vydavatele i hudebníky, „jejichž práce je rozkrádána.“ Rovněž je skeptický k názoru, že si lidé po stažení alba a jeho poslechu koupí CD a říká, že tak činí jen naprostá menšina. Coby majitel vydavatelství zkrátka zastává názor, že sdílení ztěžuje existenci vydavatelství specia-



Filename	Folder	User	Size	DL...	In que...	Attributes
11 Michael Jackson.mp3	better living through c...	Linnogo	10,300,1...	206.2	168	Bitrate: 215, VBR, Length: 1
11 The Girl Is Mine.mp3	history_post, present...	Linnogo	6,803,584	206.2	168	Bitrate: 245, VBR, Length: 1
08 Men In The Mirror.mp3	history_post, present...	Linnogo	9,898,132	206.2	168	Bitrate: 247, VBR, Length: 1
10 Beat It.mp3	history_post, present...	Linnogo	7,874,688	206.2	168	Bitrate: 243, VBR, Length: 1
05 She's Out Of My Life.mp3	history_post, present...	Linnogo	5,431,549	206.2	168	Bitrate: 199, VBR, Length: 1
04 Rock With You.mp3	history_post, present...	Linnogo	6,443,136	206.2	168	Bitrate: 233, VBR, Length: 1
02 The Way You Make Me Feel.mp3	history_post, present...	Linnogo	8,792,192	206.2	168	Bitrate: 236, VBR, Length: 1
01 Billie Jean.mp3	history_post, present...	Linnogo	8,528,000	206.2	168	Bitrate: 231, VBR, Length: 1
Folder.jpg	history_post, present...	Linnogo	9,245	206.2	168	
desktop.ini	history_post, present...	Linnogo	398	206.2	168	
AlbumArt_[BCE261FD-54AF-438B-BC...	history_post, present...	Linnogo	2,388	206.2	168	
AlbumArt_[BCE261FD-54AF-438B-BC...	history_post, present...	Linnogo	9,245	206.2	168	
14 Wanna Be Startin' Somethin'.mp3	history_post, present...	Linnogo	11,714,5...	206.2	168	Bitrate: 257, VBR, Length: 1
AlbumArtSmall.jpg	history_post, present...	Linnogo	2,398	206.2	168	
12 Remember The Time.mp3	history_post, present...	Linnogo	7,108,736	206.2	168	Bitrate: 236, VBR, Length: 1
13 Don't Stop 'Til You Get Enough.mp3	history_post, present...	Linnogo	11,102,3...	206.2	168	Bitrate: 243, VBR, Length: 1
11 Thriller - Jive.mp3	history_post, present...	Linnogo	8,155,352	206.2	168	Bitrate: 238, VBR, Length: 1
08 You Are Not Alone 1.mp3	history_post, present...	Linnogo	9,930,880	206.2	168	Bitrate: 229, VBR, Length: 1
08 Come Together.mp3	history_post, present...	Linnogo	6,989,952	206.2	168	Bitrate: 230, VBR, Length: 1
07 Money.mp3	history_post, present...	Linnogo	8,710,272	206.2	168	Bitrate: 247, VBR, Length: 1
08 You Are Not Alone.mp3	history_post, present...	Linnogo	9,930,880	206.2	168	Bitrate: 247, VBR, Length: 1
Folder.jpg	history_post, present...	Linnogo	8,798	206.2	168	
desktop.ini	history_post, present...	Linnogo	413	206.2	168	
AlbumArt_[D0F318B-1EF7-42AF-98...	history_post, present...	Linnogo	2,258	206.2	168	
AlbumArt_[D0F318B-1EF7-42AF-98...	history_post, present...	Linnogo	8,708	206.2	168	
AlbumArtSmall.jpg	history_post, present...	Linnogo	2,258	206.2	168	
15 Smiles.mp3	history_post, present...	Linnogo	8,321,152	206.2	168	Bitrate: 225, VBR, Length: 1
14 Little Susie.mp3	history_post, present...	Linnogo	10,381,4...	206.2	168	Bitrate: 222, VBR, Length: 1
12 I Bad.mp3	history_post, present...	Linnogo	9,159,811	206.2	168	Bitrate: 254, VBR, Length: 1
13 I'm Every Body.mp3	history_post, present...	Linnogo	11,522,5...	206.2	168	Bitrate: 235, VBR, Length: 1
Folder.jpg	history_post, present...	Linnogo	9,245	206.2	168	
desktop.ini	history_post, present...	Linnogo	398	206.2	168	
AlbumArt_[BCE261FD-54AF-438B-BC...	history_post, present...	Linnogo	2,388	206.2	168	
AlbumArt_[BCE261FD-54AF-438B-BC...	history_post, present...	Linnogo	9,245	206.2	168	

lizovaných na experimentální hudbu. Navzdory jeho odsouzení „tlačítek poctivosti“ zaznamenala možnost stahování za cenu určenou uživatelem přece jen nějaký (finanční i mediální) úspěch. Podobné metody ale nenabízejí žádnou pomoc při finančním plánování provozu malých specializovaných vydavatelství a tudíž neumožňují financování produkce kvalitních výrobků (kvalitních nikoliv ve smyslu hudební hloubky, ale ve smyslu nákladů na materiál a tisk).

Ne všichni ale sdílejí Reynellův názor. „Antoine“ z vydavatelství Presqu'île Records hovoří o dynamice skupin a pozitivěch plynoucích z file-sharingu: „Já jsem za sdílení souborů rád, protože mi umožnilo objevit spoustu věcí, nejen hudby, ale i lidí a myšlenek. Neocenitelný přínos. Před lety jsem neměl peníze na nákup desek; teď je mám a desky si kupuji a myslím, že každý, kdo si kupuje desky, vidí, kam jeho peníze jdou.“

Bez ohledu na tyto protichůdné názory je dopad na vydavatelství bezpochyby krutý. Předpokládejme, že labels, o kterých tu byla řeč, „to dělají“ v první řadě z lásky k hudbě, nikoliv pro generování zisku. Se stále rostoucí sítí P2P si vydavatelství osvojují úlohu jakéhosi filtru: aktivně vybírají a distribuují. Role současných majitelů vydavatelství v nestandardním distribučním prostředí se tedy mění: bariérou mezi posluchačem a hudbou již není cena, ale výběr.

Jak píše Jon Abbey, zakladatel bašty elektroakustické improvizace, vydavatelství Erstwhile: „Pro mě je role vydavatelství (v ideálním případě) klíčová a myslel jsem si to již dlouho předtím, než jsem založil Erst, když jsem byl pouze jedním z těch nadšenějších konzumentů hudby v okolí. Kdyby všechny labels zmizely, zajímala by mě hudba asi mnohem méně, protože jen překvapivě malé množství hudebníků je schopných udělat skvělou desku svépomocí.“

Podle Abbeyho spočívá zprostředkovatelská funkce vydavatelství v asistenci a spoluúčasti na formování vkusu a citlivosti nehupebníků a ve strukturování prezentace díla. Spolupráce je tedy stejně zásadní v rámci výroby a distribuce jako v rámci tvorby. Přijít o tento rys konzumace hudby by proto představovalo citelnou ztrátu. Předpokládaný pád

formátu CD s sebou ale nemusí nutně stáhnout i vydavatele, naopak, může pro labels a jejich vztahy s hudebníky i spotřebiteli znamenat nové možnosti a role.

Etické rozměry

A zde se dostáváme k dalším otázkám týkajícím se P2P, především k otázce etické povahy: co přesně je „album“ či dokonce vlastnictví. Napětí se mnohem více týká kompenzace než přístupu k hudbě: hudebníci by měli být odměněni za své dílo, ne za jeho distribuci. Je-li tato odměna vyplacena, je volná distribuce společným zájmem všech (snad až na majitele vydavatelství – výtvarní kurátoři nicméně bez odměny nezůstávají).

Uvažování o finanční kompenzaci pro hudebníka je založeno na předpokladu, že hudba je komoditou. Kompenzace prostřednictvím prodeje implikuje, že posluchač se má omezovat pouze na hudbu, kterou si může dovolit zakoupit. Na druhou stranu, nedostatek kupní síly není totéž co oprávnění přístupu k čemukoliv bezplatně.

Billy Gomberg, brooklynský kytarista se zálibou v drones, prohlašuje, že „mou jedinou odměnou za všechny desky, co jsem vydal, byl určitý počet těch desek. Jakékoli peníze, které svým dílem vydělám, jsou moje a vydělávám si je tak, že jdu a prodávám své nahrávky. Labels, se kterými jsem pracoval, i ty, jejichž majitele nebo hybatele znám, se nemohou pyšnit závrtnými zisky a jejich cílem je většinou pouze vydělat tolik, aby mohly vydávat další hudbu. A proto mám zaměstnání na plný úvazek. Jinak bych svou hudbu financovat nemohl. Nečekám, že se to změní, rozhodně ne v USA, kde ‚podpora umění‘ je pouhý vtíp.“

Skupinová kultura

Až dosud byl fenomén P2P považován za škodlivý ve vztahu k základním principům volného trhu, který považuje hmotné i nehmotné předměty za komoditu a majetek. Houslista a umělec ze stáje vydavatelství Another Timbre Matt Milton má za to, že „sdílení je kapitalismus ve své nejbaroknější podobě: komodity jsou na jedné straně vzývány a křečkovány, na druhé hluboce opovrhovány a podceňovány.“ Takto kritický úvod diskuze předem zavrhuje pozitivní výsledky, které jsme v oblasti sdílení našli, nebo alespoň jejich možnosti.

Uvnitř této oblasti je přítomna zvědavost a schopnost tuto zvědavost uspokojit. Jednou z vlastností P2P je, že podporuje „průzkum“ – například umožňuje posluchačům a hudebníkům nejprve si určitou nahrávku poslechnout, což přísní velcí vydavatelé většinou nedovolují. Sám Gomberg si klade podobné otázky: „Je to naprosto etické? Ne, ale já chci podporovat labels vydávající hudbu, kterou opravdu rád poslouchám a kterou poslouchám opakovaně.“ Odpovědí na tyto oprávněné požadavky „sdílečů“ jsou streamingové internetové stránky, které umělecký obsah kompenzují generováním zisků z reklamy.

Tyto streamingové stránky ale často pochlebují masovému vkusu a těm, kdo prozkoumávají okrajovější žánry, nemají moc co nabídnout. Není ničím neobvyklým dočíst se na hudebních fórech, že „bez ilegálního stahování bych se k téhle hudbě nikdy nedostal.“ I když podobné tvrzení může být pravdivé jen zčásti, jasně poukazuje na nastupující sociální



Simon Reynel

způsoby získávání hudby, jimž se vystavujeme v rámci file-sharingových platforem. Získávání zvukových nahrávek prostřednictvím stránek pro sdílení souborů (např. Soulseek) navíc znamená, že aktivně povolujete přístup k vaší vlastní sbírce. Tato jednoduchá etika „žádné soubory – žádné sdílení“ je příkladem takzvané „zlodějské cti“, jak to alespoň označil editor magazínu The Wire.

Mají se tedy labels, hudebníci a spotřebitelé zkrátka naučit v těchto nových podmínkách žít a adaptovat se na ně? Na jednu stranu ano – a nemusí to samo o sobě nutně být něco špatného, neboť to otvírá nové prostory konzumace hudby a nepřímo ovlivňuje příbuzné aspekty distribuce hudby, jako je zvyšující se návštěvnost koncertů, která závisí na rozšiřování hudebních zálib posluchačů prostřednictvím sdílení.

Reakce

Je jasné, že dopad P2P zvýší napětí i v otázkách týkajících se porušování autorských práv. Toto napětí nejviditelněji zaznamenáno na začátku tisíciletí během procesu s Napsterem, o kterém se psalo na titulních stránkách novin a do kterého vstoupili Metallica a Madonna.

Mezi opatření zavedená v roce 2003 asociací Record Industry Association Of America (RIAA) patřil podnět k soudnímu jednání, díky němuž se později před soud dostali lidé využívající sdílecí software k nelegálnímu stahování. Postup byl následující: RIAA byla upozorněna nebo sama našla nelegálního „sdíleče“, RIAA poté kontaktovala jeho poskytovatele internetu (ISP), poté ISP uživateli předala upozornění od RIAA nebo uživatele jednoduše požádala, aby toho nechal. Pokud uživatel internetu nadále sdílel, mohlo se mu dostat dalších varování, mohlo dojít ke snížení rychlosti jeho připojení nebo k úplnému odpojení, posléze i k právním krokům. Poněkud neohrabaný a pomalý průběh tohoto procesu se velice často neslučuje s „rychlostí života“

mnoha online platforem pro sdílení souborů, proto je reálný dopad zastrašovací akce RIAA poměrně problematický.

Ve snaze napravit tuto situaci přišli vědci z eindhovenské Univerzity technologií s *audiodaktyloskopií*: „Podle popsané daktyloskopické techniky je proud audiosignálu převeden do proudu dvaatřicetibitových pod-otisků. Z pětiminutové písně je těchto pod-otisků 25 000, takže středně velká databáze deseti tisíc písní poskytne přibližně 250 milionů pod-otisků. Díky tomu bude možné znát obsah P2P a tudíž ze sítě odfiltrovat neautorizovaný obsah.“

Audiodaktyloskopie sice file-sharing ještě neovlivnila, její koncepce ale poukazuje na cyklický způsob autodestrukce obsažený v digitální hudbě: rané digitalizační procesy (a rozvoj médií a technologií a zvyšování zvukové kvality) nám přinesly CD, tedy formát nevyhnutelně vedoucí ke sdílení, které je nyní možné odhalit audiodaktyloskopií, jež bojuje právě proti charakteristickým znakům, jež digitalizaci odlišují od ostatních technologií – tedy téměř okamžitému sdílení.

Závěr

Legální stahování prostřednictvím Bandcampu, iTunes nebo jakékoli příští žhavé novinky nakonec ovládne hudební průmysl. Sdílení souborů bude přítomno i nadále, možná ale jen na periférii. Hudba vydávaná na fyzických nosičích se může dočkat osudu tisků nebo obrazů dostupných pouze bohatým sběratelům. Ostatní budou odkázáni na mp3 „reprodukce“, jakýsi ekvivalent pohlednic. Někdejší kruhové proudění peněz na alternativních trzích – od tvůrce k příznivci a zpět k tvůrci – se zkrátka pro mnoho lidí, snažících se v tomto systému i nadále pracovat, stalo neudržitelným. Stahování zdarma mělo ale také nesmírný vliv na velikost posluchačské základny okrajové hudby. To není bez významu a bez hodnoty, hmotnou kompenzaci to ale stále nenahradí. ■

Kam dnes večer?

Tu nejkvalitnější hudbu dohledáte na www.dokoncertu.cz. Něco na tom je!

The screenshot shows the dokoncertu.cz website interface. At the top left is the logo 'dokoncertu.cz'. Below it is a calendar for April 2011. To the right of the calendar are search filters for various music genres: Alternativa, Elektronika, Etno, Folk, Opera / hudební divadlo, Jazz, Klasika, Pop, Rock, and Soudobá vážná hudba. A search bar with a magnifying glass icon is also present. Below the filters is a list of links: Pomoc, Vložení akce, Vstup pro pořadatele, Programy festivalů, Programy koncertních sálů, and Programy jazzových klubů. On the right side of the interface, there are logos for 'musica.cz' and 'HIS VOICE'. The main content area displays two concert listings for April 21, 2011. The first listing is for 'Jiří Hálů Jazz Project' at 21:00 at the AghaRTA Jazz Centrum in Prague. The second listing is for 'Pepe Voltarelli' at 19:00 at the Jazz Dock in Prague. Both listings include a 'Ticketpro' link to buy tickets. To the right of the listings are images related to the concerts: a photo of the AghaRTA Jazz Centrum and a photo of Pepe Voltarelli playing the saxophone. On the far right, there is a vertical sidebar with more concert listings, including 'KUKUJAJAJ' and 'AIM Djevára'.

Vzkaz pro pořadatele:

Zadávejte své koncerty do internetového kalendáře sami. Nic na tom není!

Sám sobě sabotérem

Keith Fullerton Whitman

Text: **Jan Faix**

Americký elektronický experimentátor Keith Fullerton Whitman tvrdí, že „*dualismus v různých formách prostupuje většinou jeho práce*“. V jeho díle lze skutečně neustále sledovat více tvůrčích linií, průvodním jevem toho může být i dlouhá řada uměleckých pseudonymů, jež v různých dobách krátce či déle využíval, a odpovídající je i jeho záliba v produkci splítaných alb, a to nejen s řadou dalších umělců, má za sebou ostatně už i split sám se sebou.

Tento nyní osmatřicetiletý hudebník usazený v Somerville ve státě Massachusetts se s kompozicí elektronické hudby seznamoval již od dětství, v té době vybaven pouze počítačem Commodore a postupně narůstajícími znalostmi dobové taneční hudby i evropských avantgardních skladatelů ze šedesátých let či tehdy rodícího se světa elektroakustické improvizace. Při studiích elektronické kompozice na bostonské Berklee College Of Music (pod vedením profesora Richarda Boulanger) se zpočátku angažoval v souborech různě orientovaných od rocku přes dub-electro

až po improvizaci hudbu (El-Ron, The Finger Lakes, Sheket/Trabant), například svou bakalářskou kompozici *Errors* (1996) ale postavil na mechanických a datových chybách různých záznamových médií. Jeho tehdejší sólové aktivity byly značně různorodé a Whitman se je tak rozhodl prezentovat pod různými uměleckými jmény, z nichž se (vedle např. ASCII, The Superlatives nebo Anonymous) jako nejživotnější ukázalo Hrvatski. Na prvním albu pod tímto jménem, *Diseaux 96–98* (na vlastním labelu Reckankreuzungsklankewerkzeuge, 1999), přinesl osobitou kombinaci IDM elektroniky, breakbeatu, sonických experimentů ale i hry na elektrickou kytaru. Podobně, ale s podstatně větší rockovou razancí i nadsázkou, pracuje v téže době třeba také v projektu Gai/Jin. Především *Diseaux 96–98* Whitmana velmi proslavilo, například časopisem Wire bylo zařazeno do první desítky ve výročním hodnocení, a způsobilo velký zájem mnoha dalších vydavatelství. V následujících letech tak Keith Fullerton Whitman publikoval své nahrávky na řadě zajímavých labelů, např. Leaf, Lucky Kitchen, Planet-Mu, Tonschacht, počínaje výraznou deskou *Playthroughs* (2002) zdomácněl také na chicagské značce Kranky. Z dlouhého seznamu umělců, s nimiž navázal různé formy spolupráce (koncertování, společné nahrávky, remixy) jmenujme třeba Matmos, Orena Ambarchiho nebo Davida Grubbse. Chytrým tahem ke zviditelnění v mezinárodním kruhu elitních avantgardistů bylo LP *Attention: Cats* (Reckankreuzungsklankewerkzeuge, 2001) obsahující pětáct remixů skladeb různých hudebníků, jako Jima O'Rourke, Christiana Fennesze, Pan Sonic, Christiana Marclaye apod. Tímto titulem zároveň ukončil především z ekonomických důvodů činnost svého vydavatelství a několik let se vydavatelskou činností nezabýval. Pak však nastartoval další značku Entschuldigen a založil také internetový obchod Mimaroglu Music Sales.

Zpátky k drátům

Na přelomu tisíciletí se ve Whitmanově tvorbě projevuje stále větší nechuť k práci s počítači a digitálními technologiemi. Ve snaze pracovat nyní již v převážně netaneční abstraktnější hudbě více s náhodou a se syrovějšími zvukovými zdroji se postupně přesouvá k analogové elektronice, modulárním syntezátorům či třeba soustavám kytarových efektů, ale i k akustickým nástrojům. Neznamena to však, že by našel „svou





cestu" a dále se překvapivě nevyvíjel. Pohled na svou dosavadní práci jako na jednu vývojovou linii programově odmítá: „*Stále se snažím něco objevovat, cvičit, rozvíjet nové myšlenky a přístupy a velmi rád při tom svou práci zároveň sabotuji. Pokud se něco v mé produkci začíná ustalovat (nebo dokonce stávat populárním či charakteristickým), mám tendenci to zničit a začít vše budovat znovu od začátku. Umělci, kterým se podaří najít svůj vlastní výraz příliš brzy, musejí podle mého názoru trpět lehkou formou demence, která jim v takové situaci umožňuje nadále existovat.*“ Otázkou zůstává, zda právě z tohoto věčného hledačství Whitman třeba jen mimoděk neučil ten svůj stálý přístup k hudební tvorbě — nebyl by první ani poslední. O třeba jen podvědomém ztotožnění se s tímto „konceptem“ může vypovídat i jeho počátek s vydáváním hudby také přímo pod svým skutečným jménem.

V uplynulém desetiletí publikoval úctyhodné množství alb na mnoha značkách, poslech každého z nich vždy ještě alespoň o kousek posouvá posluchači představu o Whitmanově obrovské tvůrčí síle, erudici a stylovém záběru (loňské desky *Generator* a *Variations For Oud And Synthesizer* byly recenzovány v HV 1/2011). V poslední době v přehledu jeho diskografie stále více přibývají také nosiče vydané napůl s dalšími hudebníky, tedy „splity“.

Rozdělíme se

Vydávání dvojstranných médií (především gramofonových desek, ale i kazet), na jehož obsahu se rovnocenně podílejí dva

umělci či soubory je především v nemainstreamové kultuře známý dlouhodobý fenomén. Nižší nákladnost činí ze splitu „punkové gesto“, hudebníky na něm láká ale také komunikace s dalšími spřízněnými kolegy, vzájemná konfrontace tvorby i možnost oslovení dalších fanoušků. Keith Fullerton Whitman v případě většiny svých splitů postupoval mírně odlišně. Během intenzivního sólového koncertování s modulárními syntezátory pořídil v posledních pěti letech mnoho nahrávek, které měl chuť zveřejnit. Tyto koncertní záznamy většinou logicky nedosahují takové zvukové kvality jako jeho studiové práce, Whitman, který jejich atraktivnost spatřoval ale právě v syrové autenticitě, se pro ně rozhodl najít jiný způsob vydání. Nakonec nabídl jejich poskytnutí zdarma různým vydavatelstvím, jejichž produkci distribuuje skrze Mimaroglu Music Sales, právě pro splitová alba. Řada z nich tyto nahrávky (většinou označené pouze datem vzniku) uvítala a nyní postupně vydává. „*Předpokládal jsem, že se na splitech setkají s hudbou umělců, s nimiž jsem nikdy nespolečně pracoval a kteří třeba ani nedělají syntezátorovou hudbu. Že zatím všechny nakonec vyšly společně s nahrávkami elektronických hudebníků, s nimiž se znám velmi dobře (Carlos Giffoni, Ben Vida, Mike Shiflet či Alien Radio), je pro mne docela vtipná skutečnost.*“ Splitová alba s těmito nahrávkami se vymykají i proklamované myšlence ekonomické úspornosti. Zvláště v případě dvou letošních, KFW/Ben Vida (Amish Records) a KFW/Alien Radio (Dekorder), jde o luxusní vinylové edice.

V duchu Whitmanovy oblíbené myšlenky dualismu je z těchto



splitů nejkonceptnější druhý jmenovaný. Whitman i německý hudebník Ulf Schütte (zde jako Alien Radio, jde o dalšího umělce užívajícího více pseudonymů) své příspěvky nahráli na tentýž a vpravdě legendární průkopnický model modulárního syntezátoru, jenž americký vynálezce Don Buchla zkonstruoval již v roce 1963. Nejen, že jsou obě strany desky po hudební stránce perfektní, kouzlo tomuto albu dodává navíc ještě diametrální odlišnost přístupů obou hráčů k témuž nástroji. Whitmanův kus *101105* vykazuje všechny charakteristické rysy jeho tvorby. Téměř čtvrt hodinová „instantní kompozice“ má výstavbu obdobnou symfonické větě. Rychlá sequencerová ostinata v ní postupně témbrově hutní, proměňují se a vrství přes sebe v propracovanou strukturu. Fakt, že přes rychlé tempo každého z „partů“ je výsledný dojem přirovnatelný spíše k majestátně mohutnému toku, poukazuje na Whitmanovu spřízněnost s minimalistickou estetikou. Obtížná kontrola procesů v modulárním syntezátoru nutí některé současné hráče k jedné lineární formě směřující improvizčně od jednoho bodu k dalšímu. Whitman se v tomto ohledu s těmito nástroji dostal díky svému mistroství částečně zpět ke klasičtějšímu formálnímu myšlení. V sebechaotičtější struktuře pracuje alespoň s jedním z motivů jako s tématem, jež může procházet rozličnými variacemi, ale umí se vrátit i v (alespoň přibližném) původním tvaru.

Důležité je také zmínit, že Whitman posouvá estetiku hry na modulární syntezátory dalšími směry. Například s analogovými syntezátory spjaté otřepané klišé o „reminiscencích na hudbu starých sci-fi filmů“ se zde již nevybaví ani naprostému laiko-

vi. Whitman si zkrátka vytvořil vlastní stylistiku, která se vedle samotných hráčských postupů projevuje i ve způsobu snímání zvuku. Minimálně některé ze svých nahrávek pro splity například natáčel třeba pomocí mikrofónů v sále, občasné hlasy publika mu v záznamu nejsou na překážku.

Na Whitmanovu robustnost zareagoval Schütte filigránskou úsporností a na svou stranu desky umístil pět malých etudek subtilního charakteru. Několik odlehčených, převážně perkusivních zvuků se zde postupně setkává v neokázalých polymetrických groovech. Po poslechu Whitmanovy strany umí tyto skladbičky pobavit i vyvolat zamyšlení nad nekonečnými možnostmi syntezátorů a lidské kreativity.

Pokud si ve Whitmanově diskografii všimneme splitu Hrvatski/KFW, jenž vyšel v roce 2010 na kazetové značce Benifer Editions, můžeme nabýt dojmu, že to autor už ve své hře na schizofrenii nějak přehání. Tato kuriozita ve světě splitů má ve skutečnosti ještě promyšlenější koncept. Keith Fullerton Whitman a výtvarníci Jacob Horwood a Andrew Zukerman se již delší dobu domlouvali na spolupráci. Když si potom design kazety oba výtvarníci rozdělili (v obalu je vedle kazety i velký oboustranný plakát), zareagoval na to Whitman v rámci zachování symetrie i rozdělením hudebního obsahu. Na jedné straně jsou tedy divoké a zvukově neučesané koncertní nahrávky z let 2005 a 2006, na té druhé pak jejich akademičtější remix odpovídající více jeho současné produkci. *„To je onen dualismus, o němž mluvím, a jsem rád, že se zde tak hezky projevil.“*

www.keithfullertonwhitman.com ■

his voice

časopis o jiné hudbě

Nové předplatné HIS Voice
se ještě více vyplatí!

HIS Voice přináší nové varianty předplatného včetně možnosti volby elektronického předplatného časopisu a online přístupu do archivu časopisu

- Roční předplatné tištěného časopisu HIS Voice: 330 Kč / Studenti 240 Kč
- Roční předplatné elektronické verze: 290 Kč
+ bonus zdarma: online přístup do archivu časopisu
- Roční kombinované předplatné (tištěné + elektronické): 390 Kč
+ bonus zdarma: online přístup do archivu časopisu

Předplatné zajišťuje SEND, www.send.cz, predplatne@send.cz

Předplatné HIS Voice jako dárek prostřednictvím eCard:

HIS Voice nabízí novou možnost, jak lze časopis darovat Vaším blízkým, kdykoli během celého roku.

Lze tak učinit prostřednictvím eCard, kterou po objednání zašleme ve Vámi určené datum na emailovou adresu obdarovaného jako dárek.

Objednáte-li svým blízkým HIS Voice, potěšíte tím také naši redakci!

Objednejte si HIS Voice prostřednictvím SMS a hned příští číslo časopisu naleznete ve své schránce!

SMS posílejte na číslo +420 605 202 115 ve formě: HIS VOICE + Vaše jméno, příjmení,

ulice, čp., město, PSČ, poznámka o předplatném: tištěné (studentské / běžné) / elektronické / kombinované / sponzorské; od čísla..., (SMS nemusí být psána v přesném kódu)

www.hisvoice.cz

Der Marebrechst

okouzlené dojmy bez pojmů

Text: Petr Ferenc

Je paradoxně potěšující zjistit, že někteří zajímaví hudební tvůrci vzdorují duchu doby, v níž je tak snadné o sobě šířit informace a usilovat o pozornost. Přepestrý zvukový svět jesenického malíře leží za hranicemi „vygooglitelnosti“ a je třeba se do něj vydat po staromód-
ních cestách.

Jsou objevy, které nemohou nepotěšit, třeba ten, který se mi udál někdy předloni, kdy mě ve schránce čekala obálka z městečka v Jeseníkách. Obsahovala dopis a hromadu CD, evidentně část rozsáhlé diskografie tvůrce, o němž jsem dosud neměl ponětí a který jako by v rámci současných měřítek neexistoval: nemám internet, sdělil mi. Ta radost odpovědět na dopis dopisem. Odpovědi, pravda, předcházela delší pauza, neb jsem zásilku (a tudíž zpáteční adresu) při stěhování tak kvalitně zabalil, že trvalo snad rok ji najít. Onen záhadný tvůrce ale mezitím nahrál další přehršel desek. Užívám si hudby laskavě mi zaslané a s ní i možnosti negůglovat, nezjišťovat o autorovi nic zbytečného, nechat na sebe působit pouze dílo. Je to báječný pocit.

Všechny mají formát nepotřetěného CDR (lepší fix než samolepka, když už se netiskne) a obaly prozrazující optimismus i výtvarné nadání „já sám občas hlučím na svých vernisážích (tam je to tolerováno),“ píše se v jednom dopisu, „a větší ambice nemám, víc mě baví dělat nahrávky v klidu domova a pouštět je do světa.“ Po kratším pátrání zjišťuji, že Petr Válek, který se za značkou Der Marebrechst skrývá, je pozoruhodný malíř.

Těšení se na Akitu

Objemnou hromádku šlo rozdělit na dvě podskupiny, na jedné byl jako umělec uveden Der Marebrechst, na druhé Notrow 32, což, jak vyplynulo z dopisu, je improvizální elektronické duo, které má Marebrechst „s jedním kamarádem“ a které má na kontě snad padesát nahrávek. Na zadní straně jedné z nich se dočteme, že skupinu tvoří G. Hujber a VAPE.

Samotný Der Marebrechst je proti černobílé, poněkud předvídatelné

vizuální estetice Notrow 32 (ve smyslu používání starých fotografií: ano, zlaté časy avantgardy ve dvacátých a třicátých letech a industrial/noise jdou už třicet let k sobě) na svých obalech až opulentně barevný a hravý, ve chvíli, kdy dojde na srovnávání obsahu alb obou projektů, jsou za veselé vtipálky často spíše Notrow 32, zatímco Der Marebrechst praktikuje poměrně urputný noise. Jeden název alba za všechny: Těšení se na Akitu 14. 3. 2009. Takhle bujně se cítil fanoušek Merzbow před spatřením svého idolu. Kdybych měl srovnávat, touhu obsáhnout v hudbě „vůni srn“ má Marebrechst společnou s dnes již bohužel neaktivními VO. I. D., puzení budovat olbřímí diskografii zase s Napalmed – snad jen s tím rozdílem, že zatímco mostecký Radek Kopel neúnavně komunikuje s celým světem a je mimo jiné zastoupen i na desítkách splitů a kompilací na nejrůznějších labelech, Der Marebrechst si svou řadu nahrávek očividně vyrábí tak nějak vskrytu a sám pro sebe, případně několik blízkých. Žádné z jeho cédéček si nehraje na dílo nezávislého labelu, u všech je přítomný příjemný prvek kutilství a ruční práce. Záměrně nepišu anglické dýajvaj, protože to se k podobě těchto alb naprosto nehodí.

Ve světě experimentálních kapel, které jsou schopny vydat několik nahrávek do roka, se zcela změnila koncepce alba: nejde o shrnutí toho nejlepšího z deje tomu roční práce, ale o záznam nálady toho kterého okamžiku nahrávání. Co si budeme povídat: improvizace na první dobrou (ať už je její kvalita jakákoli) je vždycky snáz proveditelná než desítka nových písniček či kompozic. V rozsáhlých, snadno vznikajících diskografiích je přítomno vždy něco deníkového a sběratelského, člověk tak trochu píše (hraje) o sobě a sbírá sebe sama. Navíc se takto rozsáhlá tvorba často vzpírá souhrnnému kritickému uchopení a leckterá z jejích položek je pou-



Bicí



Akustický CD přehrávač



hým interním vtípkem. Nikdo jiný než autor si v této řece zvuku nemůže zcela rozumět — a ani to není jisté, zasáhne-li do hry dada a náhoda. Je totiž spousta tvůrců, kteří „nastavují výchozí podmínky“, aby byli sami překvapení výsledkem.

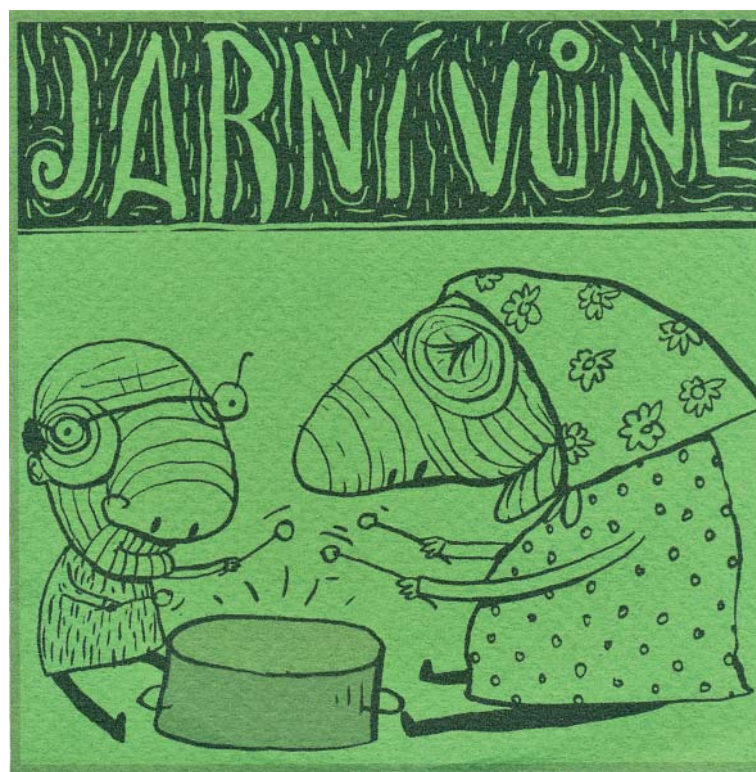
Ostatně, o pár deskách jsem se v dopisech něco dozvěděl: „Bad Recording — to je schválně taková neposlušitelná věc, kde je všechno špatně. Zvuk je snímán reproduktory a sluchátky a nahrán na špatnou kazetu v starém, skoro nefunkčním kazetáku. *Hem Tches Sesna* — to jsem testoval nově zakoupený LINE6 FM. Swighen — Mic. snímá nějaké akustické šramocení, echo, kombo s nesnesitelným zvukem a zase mic. Dál už nejsem pamětliv.“

Ale duchodci drželi

A jak postupuje „blouznivec našich hor“ Der Marebrechst? V jednom dopisu mi poslal seznam hudebních nástrojů, které používá. Kromě elektronických krabiček a kláves jsem se dočetl: el. Kytara, basa, akordeon, melodika, křídlovka, klarinet, okarína, zobcové flétny, xylofon, zvonkohra, bubínky, chřestidla, diktafon na kazety a nástroje vlastní výroby.

Nástroje vlastní výroby byly vyobrazeny na přiloženém listu papíru: koláž snímků z domácí dílny či studia mě zaujala svým poetickým neladem, kdy se válí „vše na všem“. A ty nápady! Hrací strojky z nalezených kusů kovů od krabic na olej přes příborový nůž až po cowbell, kvazininěra z plechovek od konzerv (kovový válec se tře o kovový jazýček), plechová elektrická kytarka s pružinou místo struny (zde tuším inspiraci Merzbow), druhá z dřevěné krabice, loutna, jejíž ladicí kolíky jsou snad z vařeček, oscilátor s horizontálně položeným reproduktorem tlumeným plastovým kanystrem... na ten papír se dá koukat snad donekonečna. Máte-li rádi vyluzovadla Františka Skály či umělců z okruhu výstav Orbis Pictus (Petr Nikl, Martin Janíček, Ondřej Smeykal, Jiří Konvrzek...), vězte že Marebrechstovy kreace vypadají mnohem syrověji. Krátký medailon, který Petru Válkovi vyrobila ČT2, představuje další instrumenty: elektroakustický cimbál na bázi cvrknacího stolního fotbalu či klec, na jejímž dně drnčí plechové páky — prý chybí pouze „tlumič“ v podobě plyšového zvířátka, které bude při hře nadsakovat... prý něco mezi loutkovým divadlem a hlukovým nástrojem.

S divadlem rozesmátých milovníků písní v námořnických tričkách Der Marebrechst díkybohu nemá nic společného — jeho hudba je abstraktní, volně plynoucí, spontánní a neuchopitelná. Její autor sice přiznává, že prahne „po tom založit tu nějakou super skupinu o 20ti lidech, každý bude mít nástroj, na který nebude umět hrát, no to by bylo bájo. Občas za mnou přijde návštěva s třeba 5ti dětátky, já jim zapnu nástroje a oni začnou řídit. Ó, jaká skvělá hudba. Děti mají mysl otevřenou.“ A nejen děti, jak ukazuje eponymní, sedm let staré CD skupiny Jarní vůně: „Kdy si jsem pracoval v domově duchodců a nadšený jinou hudbou, všechny nahrávky, co se mně dostaly, pouštěl jsem tamním obyvatelům (pravda, i personálu, ale ti s ukazováčky v uších prchali). Ale duchodci drželi a komentovali, co jim který zvuk připomíná. Časem vznikl jakýsi posluchačský okruh a pak už stačilo jen dotáhnout hrnce z kuchyně a hurá na to!



Je neuvěřitelné, jak se lidé přes 80 dovedou uvolnit a blbnout jako děti. A tak vznikla skupina Jarní vůně.“

Dodávám, že úderý a šelesty Jarní vůně opentlené zpěvem starších evergreenů (Proč ta sova tolik houkala) dávají dohromady jednu z nejbizarnějších a zároveň nejsvěžejších desek, jaké v Čechách kdy vznikly: mimo všechny myslitelné kategorie, s vtípem, duchem i špetkou příležitosti k dojetí.

Má-li Válkovo album „přírodní název“, lze očekávat nečekané. Doslova úžasné překvapení se skrývá v decentním obalu alba *Ticho lesní mlhy*. Kotouček — nosič — je průhledný, jemně broušený k delikátní mlhavosti... a hraje ticho... Podobně výmluvný čin, jako když japonský noiser The Gerogerigegege vydal jako jedno své album plechovou krabičku se šroubem, aby si lidé chrastili, a zasloužil olomoučtí androši Elektrická svině coby svou jedinou desku booklet s texty a pivním táckem velikosti kompaktu místo kompaktu. Bodejť, když pokaždé hrají jinak.



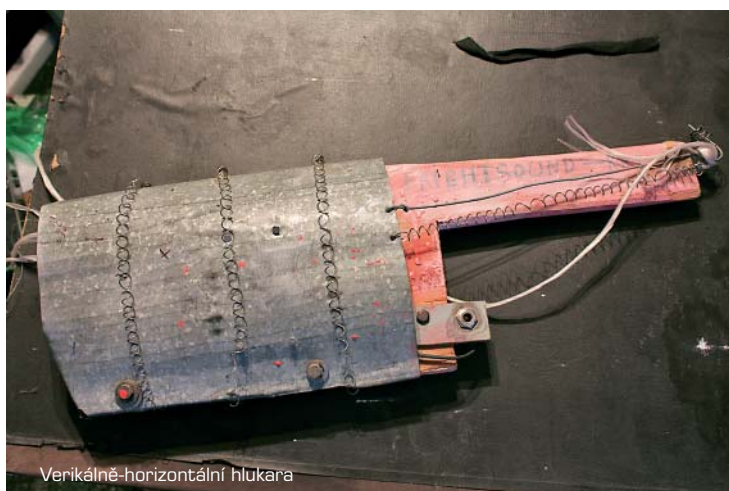
Plašinet

Růžové prasátko Sapfo

Překvapení nás ale neminou ani na zdánlivě předvidatelnějších albech Notrow 32. Jsou zvukově mnohem jemnější a občas vyloženě ultlé: z alba Sapfo s tváří předválečné filmové divy na obalu na nás po úvodním instrumentálním kusu místo lesbických snů vykoukne rozkošná básnička o touze po růžovém prasátku, které by básníka mělo rádo takového, jaký je... DVD *Frankův mlýn* zase obsahuje pět krátkých filmů, jež nezaprou švankmajerovskou inspiraci, nejsou ale vůbec špatné. Co mě na tomto filmo-albu vzrušuje nejvíc, není (trošku neústrojně obsazená) nahá herečka, ale touha nalézt kvazišvankmajerovi kvazilišku prostřednictvím ready made: Notrow 32 tu kromě dvou Válkových intermezz (jeho spoluhráč je zde za herce) jednoduše používají hudby Apocalyptic, Jóhanna Jóhannsona a Georgese Bizeta. Další okouzlení z nepředvidatelného...

Notrow 32 podle Válkových slov odpočívají a termín vzkříšení není stanoven, snad k přibližně pěti desítkám existujících nahrávek přibudou další.

Jako novopečený fanoušek odcházím se dále kochat. A vězte, milí pražští čtenáři, že Der Marebrechst bude hostem dubnového koncertu série Wakushoppu.



Verikálně-horizontální hlukara



Afro flašinet



Piano — buben



Reprosoustava s tlačítkem

Západní hudba z Orientu

Text: **Matěj Kratochvíl**

Hudební globalizace se nevyhnula ani soudobé vážné hudbě. Skladatelé z celého světa se učí vyjadřovat se hudebním jazykem Evropy a vlastní kořeny při tom někdy odkládají, jindy naopak využívají jako důležité koření. Nabízíme několik sond do zemí Blízkého i Dálného Východu.

Orient představoval pro evropskou kulturu vždy cosi lákavého a zároveň tajemného a evropští umělci se často snažili tuto fascinaci ve svých dílech zachytit. Lze uvést mnohé příklady od imitace turecké vojenské hudby z časů Wolfganga Amadea Mozarta, přes nápodobu indonéského gamelanu ve skladbách Clauda Debussyho po tvorbu Johna Cage ovlivněnou japonskou estetikou i filozofií. Vztah mezi Východem a Západem lze ale sledovat i z opačné perspektivy. Zatímco totiž Západ snil o Orientu, tamní kultury vstřebávaly evropské vlivy v mnoha oblastech, hudbu nevyjímaje. Ačkoliv mají asijské země vlastní tradice toho, co bychom mohli nazvat uměleckou hudbou, zapustila v nich kořeny i klasická hudba Evropy. Samozřejmě se tak dělo v jednotlivých zemích v různé míře a různým způsobem.

Tolerovaná hudba

Ačkoliv v muslimských zemích nemá hudba, tím spíše pak hudba s kořeny v křesťanské Evropě, úplně snadnou pozici, i zde existují skladatelé ovlivnění západní hudební modernou.

Za zakladatelskou postavu moderní vážné hudby v Íránu je považován Alireza Mashayekhi. Narodil se v roce 1940 v Teheránu a jako student se nejprve věnoval klasické hudbě své rodné země. Ve studiích ovšem pokračoval ve Vídni, kde byl žákem Hannse Jelineka, skladatele s českými kořeny, jenž byl také přímým studentem Arnolda Schönberga. Skrze něj se Alireza Mashayekhi seznámil s celým spektrem evropské moderní hudby, což pak ještě doplnil studiem elektronické hudby v nizozemském Utrechtu. Po návratu začíná v Íránu propagovat to, s čím se v Evropě seznámil, v devadesátých letech zakládá Teheránskou skupinu pro novou hudbu a Íránský orchestr pro novou hudbu. Hudebníci obecně nemají v Íránu snadný život. Neexistují přímé zákazy určitých druhů, ale úřady dokáží koncertní produkci značně zkomplikovat. Soudobá vážná hudba je paradoxně ke svému ště stí považována za natolik společensky nevýznamnou, že není častým cílem. Na druhé straně se ani netěší státní podpoře.

Skladby Alirezy Mashayekhiho nespojuje jasně identifikovatelný styl, protože autor vyznává pluralitní přístup a s každou skladbou hledá novou kombinaci kompozičních postupů. V řadě z nich jsou slyšitelné prvky perské tradiční hudby. Někdy jde o využití konkrétních stupnic, jindy o specifický způsob postupného rozvíjení ústředního melodického modelu nebo o mikrointervalové odchylky, které hudbě dodávají charakteristické zabarvení. Íránskost těchto prvků je někdy identifikovatelná snadno, jindy jsou tyto kořeny skryty hlouběji pod povrchem. Příkladem hudby vycházející

z perských hudebních forem, která ovšem nepůsobí žádným zjevným orientalismem, je skladba nazvaná *Nous ne verrons jamais les jardins de Nishapour* pro orchestr a dva klavíry z roku 1978. Její název v překladu znamená „nikdy neuvidíme zahrady Nišapurů“ a odkazuje k historickému městu na severovýchodě Íránu. Slyšíme v ní husté klastry, vrstvy pohybující se v různých tempech, nesrozumitelné hlasy ze záznamu. Zvukový chaos se ovšem na několika místech zastaví na jednom tónu, na nějž se opět začnou nabalovat nové vrstvy. Do záběru Alirezy Mashayekhiho patří také elektronická hudba, jejíž reprezentativní výběr vyšel na značce SubRosa.

Od konce devadesátých let se rozšiřuje počet skladatelů z arabských zemí, kteří se věnují západnímu stylu komponování, zatím však mezi nimi nevyrostl žádný výrazný hlas, který by dokázal dědictví vlastní kultury plodně spojit s evropskými kompozičními postupy.

Jako typický zástupce mladší generace může posloužit Zaid Jabri, jenž pochází ze Sýrie. Narodil se v roce 1975 v Damašku a kompozici



Tan Dun, Foto: Nan Watanabe



Younghsi Pagh Pahn, Foto: Si-Chan Park

studoval v polském Krakově. Jabriho hudba je kosmopolitní a neodkazuje výslovně k arabské kultuře, jisté náznaky ovlivnění ovšem hledat můžeme. Například jeho skladba *Glyptos* pro bicí a flétnu, která vznikla v roce 2005 na objednávku festivalu Varšavský podzim. Kompozici nedoprovází žádný mimohudební program či autorský komentář, řecké slovo *glyptos* ale odkazuje k procesu tvarování či sochání, můžeme tak hledat paralely mezi opracováváním kamene při vzniku sochy a způsoby, jimiž je zde tvarován zvuk. Zaid Jabri ve skladbě pracuje s výraznými kontrasty dynamiky, hráče na bicí nechává tlouci do nástrojů s extrémní silou, aby pak několik závěrečných minut pracoval se zvuky velmi jemnými a uklidňujícími. Právě v rytmických vzorcích bicích nástrojů a koneckonců v samotné kombinaci flétny a perkusí, které je v arabské hudbě častá, můžeme slyšet vliv syrské hudební tradice – ovšem důkladně přetavený.

Za Velkou zdí

Čína je zemí, která má vlastní obrovskou tradici umělecké hudby, ale aniž by slevovala z hrdosti na vlastní kulturu, aktivně přijala i hudbu evropskou. Na konci dvacátého století Čína začala vedle levného textilu, hraček a elektroniky zaplavovat svět i dalším druhem zboží, totiž interprety evropské klasické hudby. Vedle geniálních klavíristek a houslistů obohávajících standardní repertoár se

v Číně ovšem daří i skladatelům hudby nové. Jejich situace ovšem nebyla právě jednoduchá vzhledem k tomu, jakými kotrmelci si čínská kultura prošla v období po druhé světové válce. Komunistická strana v čele s Mao Ce Tungem zpočátku západní hudbu tolerovala, později ji však začala – údajně pod vlivem Maovy čtvrté manželky Jiang Qing, tvrdě potlačovat coby buržoazní projev. Skladatel He Luting (1903–1999) byl prý dokonce fyzicky napaden za to, že se v televizním pořadu zastal Clauda Debussyho. Po smrti Mao Ce Tunga v roce 1976 se situace začala měnit, znovu byly otevírány konzervatoře a nová generace skladatelů začala navazovat kontakt se světem. V hudbě těchto autorů se mísí čínské tradice, evropská předválečná hudba i novější trendy, s nimiž noví čínští skladatelé poměrně rychle srovnávají krok.

Nejznámějším z této první generace nastupující po takzvané kulturní revoluci je Tan Dun, který se do povědomí západního publika dostal především jako autor filmové hudby. Narodil se v roce 1957 a od konce osmdesátých let žije převážně ve Spojených státech. Zvuk západního symfonického orchestru spojuje s čínskými nástroji nebo nechává orchestrální hráče napodobovat témbry čínské hudby pomocí neobvyklých technik hry. V jeho kompozicích také instrumentalisté často zpívají či produkují různé vokální efekty.

Výše uvedené platí pro Tan Dunovu skladu *On Taoism*, tedy O Taoismu, kterou napsal v roce 1985, krátce před dokončením studií



Unsuk Chin, Foto: Eric Richmond

v Pekingu a odchodu na Západ. Inspirací byla smrt jeho babičky a taoistický pohřební rituál, jehož se Tan Dun zúčastnil ve své rodné provincii Hunan. Čínské vlivy u Tan Duna nejsou ničím, co by do jeho děl podvědomě „prosakovalo“, práce s kontrastem Východu a Západu je pro něj jedním z důležitých tvůrčích prostředků. Je znát že s postupem let se evropská část jeho hudebního jazyka stále více posouvá k romantickým melodiím a konsonantním harmoniím. (O Tan Dunově opeře *První císař* jsme psali v HIS Voice 3/2009.)

Tan Dun sice žije několik desetiletí ve Spojených státech, ovšem odkazy na čínskou kulturu jsou jeho nezbytným poznávacím znamením. Hao-Fu Zhang se narodil v roce 1952, patří tedy do stejné generace jako Tan Dun a stejně jako on hledá rovnováhu mezi domácími kořeny a evropským vlivem. Ve srovnání s Tan Dunem se ovšem Hao-Fu Zhang více drží klasických západních forem i zvuků, což dokazuje jeho kvintet *Quintette – Qin-Xiao* pro smyčcové kvarteto a klarinet. V názvu této kompozice se skrývají dva čínské nástroje: citera qin a bambusová flétna xiao, jejich charakteristiky jsou zde transformovány a svěřeny evropským nástrojům. Jejich hráči tak napodobují mikrotonální tónové variace příznačné pro čínské nástroje a také jejich specifický tón bez vibrátů. I v dalších svých skladbách je Hao-Fu Zhang po zvukové stránce vlastně Evropanem, který čínské hudební geny uplatňuje mnohem skrytěji.

Také v Koreji, přesněji v její jižní části, našla soudobá kompozice evropského střihu poměrně výraznou odezvu. Moderní technologie se v Koreji doplňují s tradiční kulturou, což se odráží i v tvorbě skladatelů, či, v případě dnešního pořadu, skladatelek. Právě tradice hraji

významnou roli v hudbě Younghi Pagh-Paan. Younghi Pagh-Paan se narodila v roce 1945 v jihokorejském městě Cheondu. Po studiu hudby v Soulu odešla do Evropy, kde se jejími učiteli stali mimo jiné Klaus Huber a Brian Ferneyhough. Korejská hudba a kultura obecně představují významnou složku její hudby, byť nikoliv v podobě snadno identifikovatelných orientalismů. Například skladba *Tsi-Shin-Kut* je inspirována tradicemi a hudbou korejského venkova, jak si její skladatelka zapamatovala z dětství. Vždy v lednu obchází skupinky hudebníků dům od domu a za doprovodu hudby přednášejí modlitby, které mají přinést obyvatelům štěstí v následujícím roce. Hudba má při těchto rituálech usmířit duchy. Název skladby v překladu znamená „Rituál ducha země“. Při evokaci vzpomínky na tuto oslavu Younghi Pagh-Paan spojuje živou hru čtyř perkusistů se zvukovou stopou obsahující upravené zvuky bubnů a kontrabasové flétny.

Skladatelka Unsuk Chin je o generaci mladší než Younghi Pagh-Paan a také její hudba je o něco méně vázána na korejské kořeny. Narodila se v roce 1961, studovala u György Ligetiho a na evropské scéně si již získala značné uznání. Její hudba pracuje často s hustými vrstvami hlasů a spleťnými rytmickými konstrukcemi. Za její průlomovou skladbu je považována sedmidílná *Akrostichon-Wortspiel* z roku 1991.

Inspirace pro toto dílo je veskrze evropská. Jde o sedm scén z pohádkových příběhů Nekonečný příběh Michaela Ende a Alenka za zrcadlem Lewise Carrolla. Texty zde ale nejsou předkládány v běžné, srozumitelné podobě, v zacházení s nimi skladatelka postupuje v duchu názvu skladby, který znamená hru se slovy a skládání nových významů z počátečních či závěrečných hlásek slov. Ta jsou rozdělena na jednotlivé hlásky a ty pak promíchány, jindy jsou přednášena pozpátku. Původní význam textů se tak ztrácí a do popředí se dostává jeho zvuková a možná i jistá magická kvalita. Některé nástroje jsou přeladěny o čtvrttón či šestinotón proti běžnému ladění, čímž celkový zvuk získává zvláštní zabarvení.

Japonskou poválečnou kulturu charakterizuje na jedné straně snaha o udržování vlastních tradic, na straně druhé nadšené přijímání řady prvků ze Západu, což se týká i hudby. Toru Takemitsu, který se narodil v roce 1930 a zemřel v roce 1996, je nejznámějším skladatelem japonské moderní hudby, on sám přiznával, že japonskou hudbu plně ocenil až poté, co se z Japonska přestěhoval do Evropy. Jeho evropskými vzory byli Claude Debussy, Olivier Messiaen, z novějších Pierre Boulez, ovšem Takemitsu si vytvořil zcela osobitý hudební svět. Kromě skladeb pro evropské nástroje nebo elektroniku má na kontě i dlouhou řadu kompozic pro tradiční instrumentář japonské hudby. Jednou z nich je desátá část rozsáhlejšího díla *November Steps* tedy „listopadové kroky“ z roku 1967. Zatímco celek staví vedle sebe východní i západní nástroje, v této části dostává prostor

loutna biwa a bambusová flétna šakuhači. Hráči zde mají částečnou možnost spoluvytvářet hudbu, protože mají k dispozici sérii melodických figur, jejichž pořadí určují sami.

Inspirace tradiční japonskou hudbou může mít i jiné podoby. Toshio Hosokawa, narozený roku 1955, který je jinak autorem oper i orchestrálních skladeb, se v cyklu *Deep Silence* z roku 2002 inspiroval žánrem gagaku, který je tradičně hrán na japonském císařském dvoře. Svou vlastní hudbu tu kombinuje s úpravami klasických skladeb gagaku. Pomalé tempo, které je pro obřadní dvorskou hudbu typické, dovádí Hosokawa ve svých skladbách do extrému. Pro pomalu se přelévající zvukové plochy zvolil netradiční kombinaci japonských ústních varhánků sho a evropského akordeonu. Tyto dva nástroje se v jednotlivých částech buď střídají, nebo hrají společně jako v části nazvané *Cloudscape – Moon Night*.

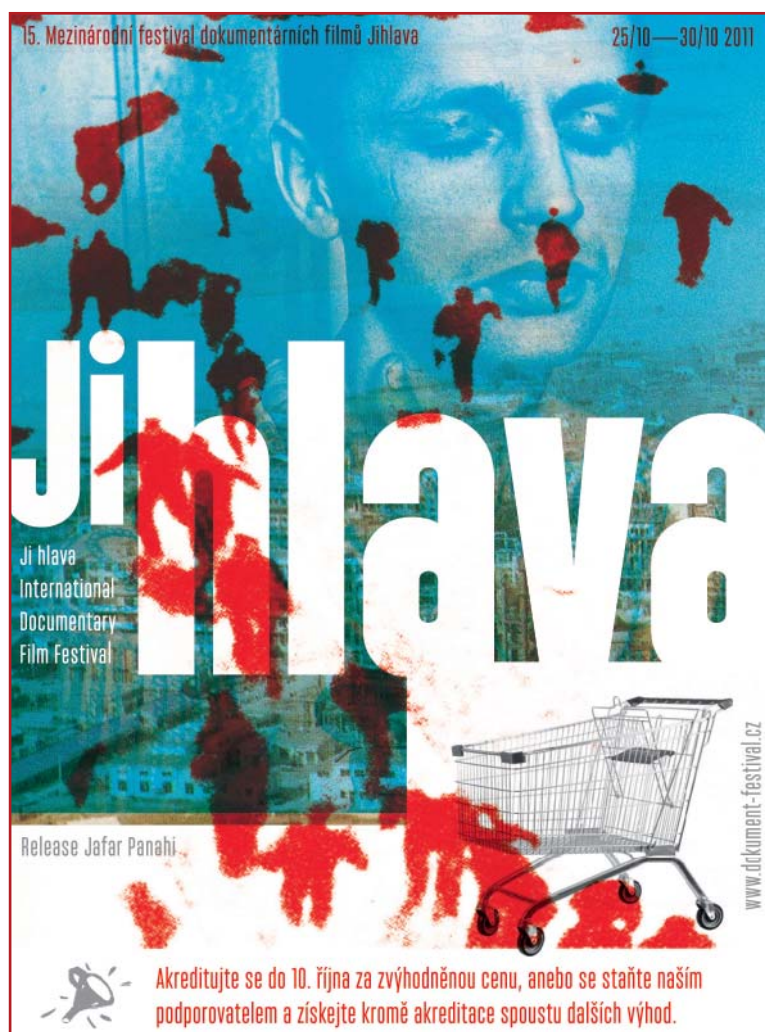
Dalším z tvůrců, kteří udávali směr soudobé japonské hudby po smrti Toru Takemitsu, je Somei Satoh, který se narodil v roce 1947. Podobně jako Takemistu je Somei Satoh v oblasti kompozice v podstatě samoukem. Ze všech skladatelů, o nichž tu byla řeč, se u něj asi nejvíce projevuje charakteristika, která bývá často chápána jako typicky asijská. Jde o chápání času, které je tomto případě navíc spojeno s autorovým vztahem k zen buddhismu. Skladba *Litania* z roku 1985 je asi nejlepší ukázkou jeho přístupu. Satoh pracuje s klavírem, tedy typicky evropským nástrojem, a pomocí rychlého tremola dosahuje efektu jakéhosi zastaveného času. Tóny se slévají do jednotitého proudu zvuku, v němž se pozvolna proměňují alikvótní tóny. Výsledkem je zdánlivě statická, přitom však velice intenzivní hudba.

Stereotypům vstříc

Jednou ze zemí, kde komponovaná hudba v evropském duchu nikdy příliš nezapustila kořeny, je Indie. Země s bohatou hudební kulturou byla dlouhou dobu britskou kolonií, proto by bylo možné očekávat, že i v oblasti hudby se tato skutečnost projeví, zvláště když některé evropské nástroje, například harmonium nebo housle, v Indii zdomácněly a jsou běžně využívány v tamní tradiční hudbě (stejně jako se skvěle uchytil a vlastní výhonky vyhnal moderní západní pop). Snad je to dáno tím, že v klasické hudbě Indie hraje velkou roli improvizace, takže hudba zapsaná do nemenšího detailu v notách zde působí jako cosi silně nepatřičného. Jedním z těch mála tvůrců, kteří se tyto vzdálené světy pokusili spojit, je Ravi Shankar. Tento hráč na sitár je znám především jako nejslavnější propagátor indické hudby na Západě, jenž ovlivnil Beatles i Philipa Glasse. Několikrát se ovšem pustil i na pole komponování pro evropský symfonický orchestr, který se pokusil propojit se světem indické hudby. V roli skladatele se Ravi Shankar neinspiroval evropskou hudbou dvacátého století, ale obrací se spíše k romantismu. Napsal dva koncerty pro sitár a orchestr, jejichž jednotlivé věty vycházejí z takzvaných rága. Rága je klíčovým pojmem indické hudby, kromě toho, že jde o určitou tónovou řadu, tedy evropskou stupnici, určuje každá rága i řadu dalších parametrů včetně emocionálního ladění a vhodné

denní či noční doby k provádění. Zatímco v Indii je rága východiskem pro improvizaci, v Shankarově koncertu z ní vychází kompozice fixovaná v notách. V těchto „evropských“ kompozicích slavného Inda je cosi dětsky naivního a zároveň snaživě pedagogického. Jako by tato díla měla sloužit za příklad plodného splývání odlišných kultur. Ve skutečnosti má ale blíže k naivistickým klavírním skladbičkám 19. století, které měly evropským domácím dopřát iluzi „exotických písní a divošských tanců“.

V Číně, Japonsku a Koreji tak dochází ke zvláštní symbióze domácích tradic a importované evropské kultury. My Evropané si s těmito zeměmi stereotypně spojujeme určité estetické kvality – očekáváme, že asijská hudba je meditativní a tak nějak duchovnější než ta naše. Někteří západní skladatelé ovlivnění východoasijskou kulturou tyto představy potvrzují, (i když třeba souvislost mezi estetikou minimalismu a zájmem jeho představitelů o Asii není zdaleka tak jednoduchá). Tento text v sondách ukázal, že tomu tak být může, ale nemusí; v některých případech je „orientalismus“ západnímu posluchači cíleně podstrkován. ■



Cesta soli Miguela Azguimeho

Text: **Michal Rataj**, Foto: **Paula Azguime**

Letošní Contempuls přináší do Prahy produkci, která do dnešních dnů objela řadu zemí celého světa – *Itinerário do Sal* (*Cesta soli*). Jejím iniciátorem je umělec, jehož osobnost je do značné míry spjata s tím nejzajímavějším, co se v současné době odehrává na portugalské scéně soudobé hudby – Miguel Azguime.

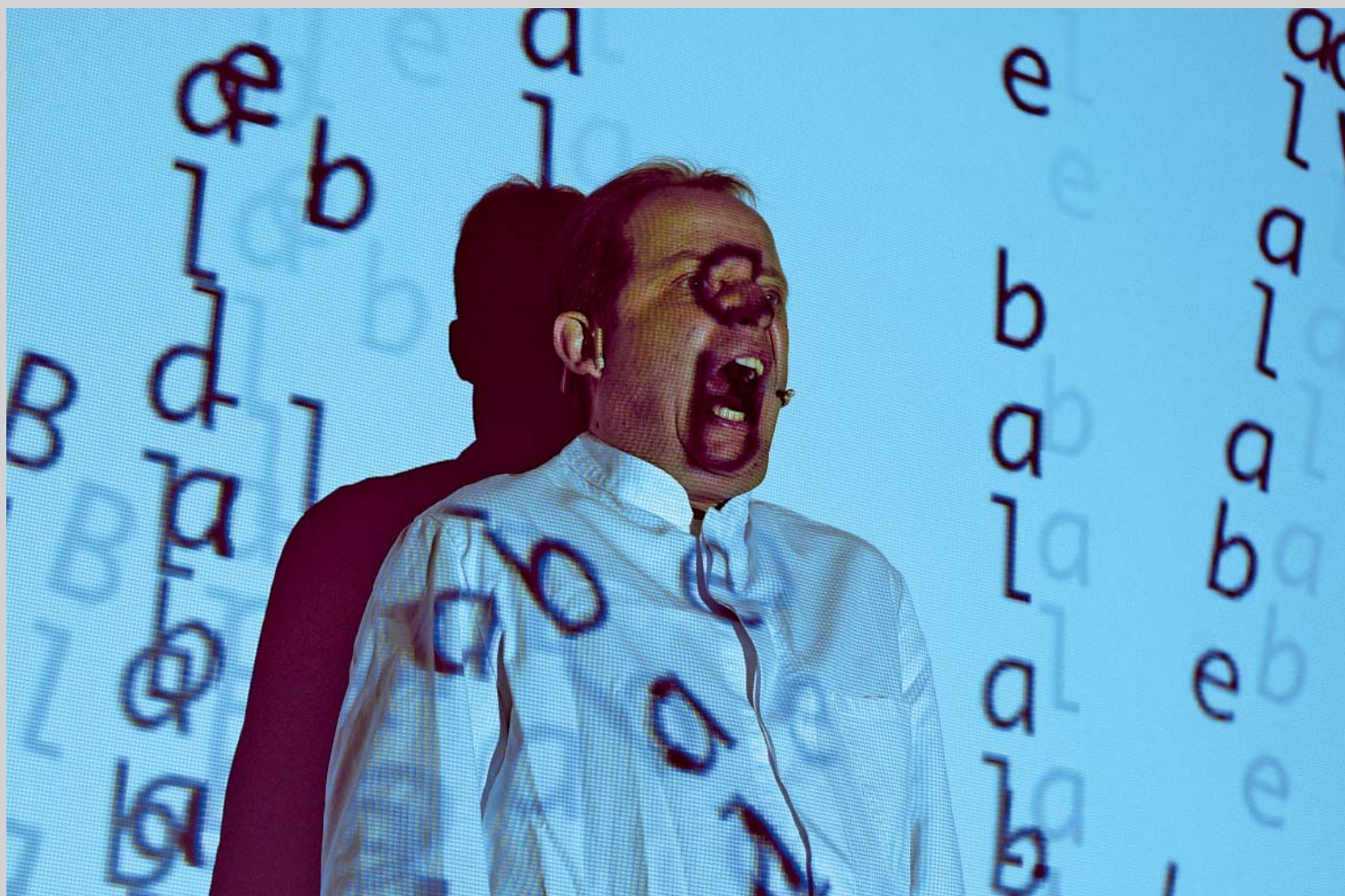
Často si bolestně uvědomujeme, že v Česku jaksi napříč obory chybí střední generace. Portugalská karafiátová revoluce v roce 1974 jakoby posunula dění v zemi o jednu generaci vpřed. Miguel Azguime se nachází v současné době přesně v centru nejagilnější střední generace tvůrců. Díky neobyčejné umělecké houževnatosti i organizačním schopnostem k sobě magneticky přitahuje většinu z toho zásadního, co se na současné portugalské scéně odehrává. Tam, kde končí jeho vlastní tvorba existující v prostoru mezi

poezií a hudbou, začíná svět Miso Music. Tato organizace existující de facto na bázi občanského sdružení doplňuje instituci portugalského hudebního informačního střediska spojenou s vydavatelstvím, nakladatelstvím, elektroakustickým studiem, festivalovým centrem, realizací soutěží a workshopů či existencí dnes již renomovaného ansámblu pro novou elektroakustickou hudbu Sond'Arte.

Pražská inscenace *Itinerário do Sal*, v níž je Miguel Azguime jediným performerem,

vedla k několika otázkám, které se odvíjely v průsečíků Miguelova skladatelského světa, jeho tvůrčího i životního alter ega, manželky Pauly, a „říší Miso Music“, která by bez něj pravděpodobně vůbec neexistovala.

V Praze zazní tvoje *Itinerário do Sal*. Přemýšlím, zda tomu říkat dílo, kus, divadlo, hudební divadlo, performance... Tedy nemusím pro to používat žádný přesný termín, spíše mě zajímá předmět tohoto „opusu“ – autor jako hybatel uměleckého tvoření. Chápání





pojmu autorství se během posledních sta let radikálně změnilo – je tato produkce tvou osobní odpovědí na tyto procesy v umění? A je tvoje osoba – autor, skladatel a interpret v jednom – důkazem, že víra v autora se nemůže vytratit?

Pro *Itinerário do Sal* rád používám označení Op-Era, což může znamenat něco jako opera pro novou éru, protože je to skutečně hudebně divadelní dílo. Novým označením se také snažím znovu vynalézat žánr, místo toho, abych jen tvořil hudbu „pro“ operu, jak je to dnes velice běžné. Tento kus využívá hlas, text a poezii, hudbu, divadelní prostředí, elektroniku, video atd. Vše je spojeno v zájmu dramaturgického výrazu, jehož povaha je velice abstraktní, spíše poetická a filozofická než narativní, a který se dotýká autorství a samotného tvůrčího procesu.

Je pro tebe výhodou být na scéně coby interpret vlastního díla?

Obecně si nemyslím, že bych byl tím nejlepším interpretem vlastní tvorby, ale vzhledem k jedinečné povaze *Itinerário do Sal*, kde se snažím dosáhnout jednoty poezie a hudby i jednoty kompozice a provedení, a také kvůli autobiografickým souvislostem ukrytým v díle mám asi nejlepší předpoklad k jeho provádění.

Tvůj výtvar lze chápat jako totální hudební divadlo ve smyslu absolutní jednoty hudební, vizuální a tělesné složky. K tomu přistupuje masivní využití zvukové a vizuální technologie. Jsi coby performer v pozici jakéhosi „lidského ostrova“, či jsou do realizace představení zapojeny další „lidské bytosti“?

Jako v mnoha scénických dílech jde i tady z velké části o týmovou spolupráci, zvláště s mou ženou Paulou Azguime, s níž sdílím autorskou cestu více než pětadvacet let v rámci Miso Ensemble. Paula se tedy se mnou podílí na koncepci a dramaturgii a je také autorkou veškerého videa (na tom s ní spolupracovali ještě Andre Bartetzki a Perseu Mandillo). To je po stránce autorské. Při provedení jde vlastně o duo vzhledem k interaktivní povaze live-electronics. Ačkoliv jsem na scéně sám, Paula od počítače ovlivňuje v každém okamžiku mé jednání a výslednou podobu představení.

Mohl bys trochu objasnit strukturu tohoto představení? Co je zdrojem zvuku a vizuálních prvků? Probíhá vše v reálném čase?

V tomto představení se vše odehrává v reálném čase s výjimkou tří krátkých filmových sekvencí. Jak zvuk, tak video tedy vznikají na místě a v několika momentech se navzájem ovlivňují. Používáme tři počítače propojené do sítě. Jeden z nich zpracovává zvukový vstup,

jež dále upravuje, a řídí umístění výsledného zvuku v prostoru. Ten zároveň řídí druhé dva, které mají na starost video, úpravu obrazu a generování vizuálních prvků ve standardu OpenGL. Dění na scéně snímají tři kamery a dva projektory promítají na dvě velká plátna.

Kromě toho používám při provedení různé strategie komunikace s počítači, k čemuž mi slouží pedály a spínače, jimiž spouštím různé elektronické procesy. Také využívám senzory a techniky „pitch tracking“ (sledování výšky zvuku) a „envelope following“ (sledování průběhu hlasitosti), kterými ovlivňuji a tvaruji výslednou podobu zvukové i vizuální složky.

Osobně mám rád vícejazyčné pasáže tvých textů – užívám si hudební stránku cizích jazyků bez toho abych jim nutně rozuměl. Jak bys tento prvek vysvětlil z dramaturgického, hudebního nebo strukturního úhlu pohledu? Nebo je to jen cesta, jak jednodušeji hrát v cizích zemích?

Skutečnost, že používám různé jazyky, je dána tím, že již při psaní textu vlastně jde o tvorbu hudby, o organizování jazyka podle zvukových hledisek při zachovávaní sémantického obsahu, ať již je abstraktní nebo ne. To mě dovedlo k psaní, či lépe ke komponování původních textů v různých jazycích. Jako by tyto jazyky představovaly zvukové objekty

s různými témbry a harmonickými složkami. To znamená, že tyto texty mají být vnímány primárně v této komunikační rovině. Zároveň je ovšem třeba říci, že ne všechny texty mají tuto funkci a některé části jsou takřkajíc přeložitelné. Tyto texty pak mohou fungovat, jako by je přednášel vypravěč, podávají vysvětlení a vodítka pro diváky. Pro tyto pasáže textu střídám portugalskou, francouzskou a anglickou verzi podle toho, v jaké zemi vystupuji.

Snad to lze bez ostychu říct – jsi hlavní duší a hybatelem soudobé portugalské hudby a reálně stojíš za velkým množstvím iniciativ, počínaje hudebním informačním střediskem přes vydavatelství, centrum dílen a hudebních soutěží, po každoroční festival a soubor pro soudobou hudbu (jistě jsem ještě na něco zapomněl). Když jsem

loni krátce navštívil Miso Music Portugal, cítil jsem silného komunitního ducha, cosi velice důležitého pro všechny druhy soukromých i veřejných aktivit, ať v malém či velkém měřítku. V mnoha zemích má každá z těchto aktivit samostatnou instituci. Je to pro tebe otázkou vyrovnávání se se specifickými podmínkami v Portugalsku, nebo jde o alternativní přístup v situaci, kdy těžkopádné instituce nejsou schopny reagovat na to, co je právě ve vzduchu?

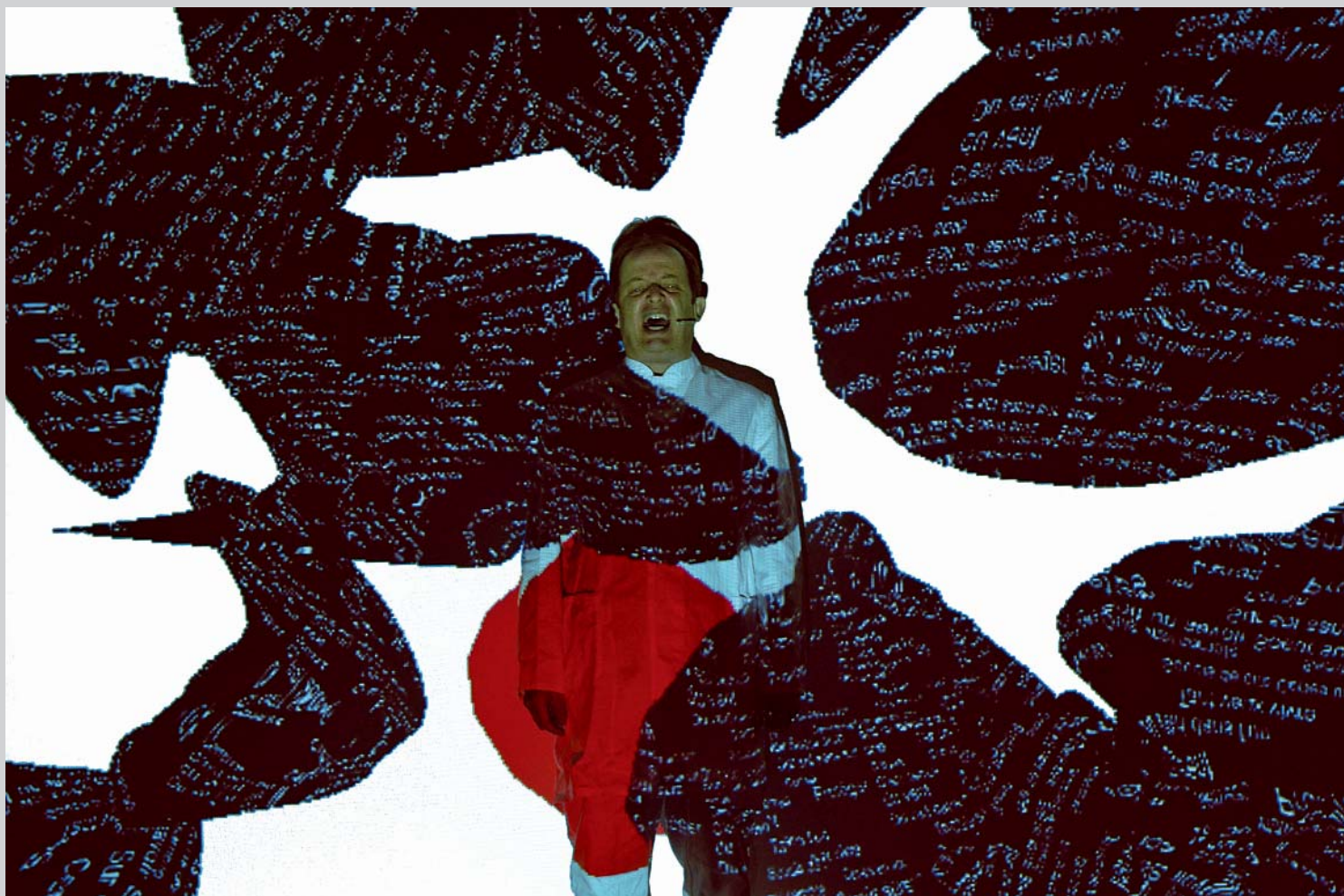
To, že Miso Music Portugal dělá tolik věcí zároveň, nebylo původním záměrem a nesouvisí to s tím, jestli jsme malí nebo velcí. Paula a já jsme na začátku naší hudební kariéry naráželi na takový nedostatek zázemí a infrastruktury pro tvorbu, vydávání a propagaci hudby v Portugalsku, že jsme vyhlásili, řekněme, „globální hudební politiku“, abychom překonali tyto těžkosti. A v průběhu pětadvaceti let jsme

krok za krokem rozvinuli všechny tyto iniciativy, které se nabalily a rozrostly a udělaly z nás to, čím nyní jsme. Tuto vizi a poslání s námi sdílí velká část portugalské komunity soudobé hudby a podporuje nás v ní. V mnoha ohledech skutečně plníme veřejnou službu.

A co by se stalo s portugalskou hudbou, pokud byste nemohli (nebo nechtěli) v těchto aktivitách pokračovat? Máte nějakého, třeba institucionálního, následovníka?

Opravdu nevím, co by se stalo. V současnosti usilujeme o větší institucionální a ekonomickou stabilitu, která by nám dovolila integrovat do naší organizace více nových lidí s různým zaměřením. Tím bychom získali více nezávislosti a zároveň bychom vytvořili silnější kořeny pro pokračování naší práce pro portugalskou hudbu.

www.misomusic.com ■



pražský festival soudobé hudby

4. ročník

CONTEMPULS

4.11. / 11.11. / 16.11. 2011

La Fabrika, Komunardů 30, Praha 7

4. listopadu

Eric Wubbels (USA)
Ablinger: Voices and Piano
ensemble recherche (D)
Lachenmann, Zemek

11. listopadu

Miguel Azguime & Miso
Ensemble (Portugalsko)
Itinerário do Sal

16. listopadu

Jiří Bárta (CZ) a hosté
Bryars, Kopelent,
Pálka, Smolka, Štochl
Quatuor Diotima (F)
Reich, Srnka

www.contempuls.cz

Malá rekapitulace, aneb podaří se České filharmonii začít novou éru?

Text: **Jindřich Bálek**

Před několika lety jsme na těchto stránkách konstatovali, že Česká filharmonie není těleso příliš nadšené pro soudobou hudbu. Navzdory tomu však jde o významnou instituci spoluutvářející zdejší kulturní klima, proto jsme se rozhodli věnovat prostor rekapitulaci dění kolem nejvýznamnějšího českého orchestru v posledních letech. (Red.)

Poslední abonentní koncert uplynulé sezóny České filharmonie nabídl zážitek, který je v něčem symbolický – jak co se týče příslibů, tak co se týče dluhů. Rakouský dirigent Manfred Honeck dirigoval pozoruhodně Dvořákovu Novosvětskou a v první polovině přednesl mladý český houslista a od září nový koncertní mistr České filharmonie Josef Špaček Barberův Houslový koncert. Po hudební stránce to byl velmi pěkný zážitek, zároveň se ale ve vyprodaném sále Rudolfiny sešlo publikum, které tleskalo po každé větě Dvořákovy symfonie, což by se v rámci abonentní řady asi nemělo stávat. To ukazuje na první téma: má orchestr své stále „abonentní“ publikum?

Další téma se týká samotného dirigenta Manfreda Honecka. Je bohužel typické, že sympatický a v Praze uznávaný Rakušan má v příští sezóně jen jeden jediný koncert. Byl stálým hostujícím dirigentem a jeho koncerty patří k těm velmi vydařeným. Když mu bylo před několika lety nabídnuto místo šéfdirigenta, dal nakonec přednost nabídkce z Pittsburghu, od orchestru s menší tradicí, ale mnohem bohatším ekonomickým zázemím, který je všemožně podporován svými zřizovateli, aby se opravdu dostal na špičku. V Praze byl Honeck alespoň Principal Guest Conductor. Jenže poměrně dlouhé období nestability a střídání ředitelů v posledních dvou letech vyústilo do situace, že žádaní dirigenti, kteří plánují na několik let dopředu, dirigují Českou filharmonii, jen když jim šťastnou shodou zbude volný termín.

Třetí téma je optimističtější – nebo alespoň může být zdrojem naděje. Zmíněné provedení Novosvětské bylo výborné a člověk si znovu mohl uvědomit klíčovou věc: vrcholy české hudby jsou vždycky nakonec to, co orchestr drží nad vodou – a to i ve světovém měřítku. Když se o několik týdnů předtím hrála Novosvětská na Pražském hradě jako součást benefičního koncertu pro Japonsko, bylo vyprodáno a na humanitární konto bylo možné odeslat dva miliony korun. Která jiná česká kulturní instituce se může pochlubit takovouto vizitkou? A ještě jedna dobrá zpráva, houslista Josef Špaček, syn jednoho z členů České filharmonie, by mohl být opravdu výraznou osobností na postu koncertního mistra a být příslibem změny celkové tváře orchestru. Tu totiž mnozí označují v lepším případě za unavenou, v horším za zrudlou a otrávenou. Když ale člověk zažije dobrý koncert, říká si: v čem je vlastně problém?

Společenská situace

Mnoho problémů plyne prostě z toho, že kultura se pohybuje na okraji společenského zájmu, což se odráží v mizivém procentu,

jaké dostane Ministerstvo kultury ze státního rozpočtu. Platy orchestrálních hráčů se vypočítávají podle tabulek ne nepodobných tarifům pro státní úředníky. O řadě kulturních institucí se v médiích nic nedozvíte, jsou většinou podfinancované, nemají potřebnou společenskou prestiž, a tím pádem ani nefunguje zdravá kritičnost, tj. kritický a přitom kompetentní zájem novinářů a společenská kontrola. V této atmosféře se nikomu nepracuje dobře a Česká filharmonie byla před rokem 1989 paradoxně více na výsluní společenského zájmu a prestiže. Od komunistického režimu měla jako kulturní reprezentant jistá privilegia, která dnes nemá. Přesto zcela nevymizelo povědomí o výjimečnosti tradice České filharmonie, která má samozřejmě hlubší kořeny. A tak tento orchestr poutá v porovnání s dalšími českými orchestry relativně větší pozornost. Bohužel, příliš často ne kvůli hudbě.

Ministři a ředitelé

Jeden ze základních problémů je v zastaralých mechanismech rozhodování a kompetencí. Ředitel České filharmonie je jmenován ministrem kultury, většinou na základě doporučení výběrové komise, které ovšem nemusí respektovat – a ředitele ČF také může sám kdykoli odvolat. A Česká filharmonie je státní příspěvková organizace. Konkrétní ministr může leccemu pomoci, ale může také mnoho zkazit.

Obecně v Česku platí, že dobrý ředitel se hledá ještě hůř, než dobrý dirigent. Schopnost vést velkou instituci v kulturní sféře vyžaduje zkušenosti, které je ale těžké v českých poměrech získat. Ředitel České filharmonie je jmenován do manažerské pozice, ovšem opět na základě platu a smlouvy pro lepšího státního úředníka. Statutárně je zodpovědný za všechno, ale jeho reálné pravomoci nejsou veliké. A v očích hráčů i části veřejnosti se mu přisuzuje zodpovědnost za věci, které opravdu ovlivnit nemůže. Po řediteli se navíc chtějí dvě vlastnosti, které jsou fakticky v rozporu: mezinárodní zkušenosti, kontakty a rozhled na jedné straně, na druhé straně zároveň znalost a respektování zastaralých českých předpisů. Po předchozích zkušenostech ale také víme, že není dobré, aby ředitel České filharmonie měl pravomoci manažera soukromé firmy: hospodaří s penězi daňových poplatníků a jeho chyby by neměly instituci definitivně zničit.

Orchestr a dirigenti

Psát o orchestru a jeho hráčích je nejtěžší a také relativně nejvíce subjektivní. A ostré názory v této oblasti zároveň vyvo-



David Mareček, Jiří Bělohlávek a Jiří Besser. Foto: Ministerstvo kultury ČR

lávají největší emoce. Orchester získal pověst věčně nespokojených rebelů, a také pověst orchestru, který se nerad přizpůsobuje požadavkům dirigenta a ztrácí profesionální přístup k práci. Nejčastěji se ale upozorňuje na nízké platy hráčů, které nemotivují ke špičkovým výkonům a vedou hráče k tomu, že si přivydělávají hraním při mnoha jiných příležitostech.

V posledních dvaceti letech se dirigenti na šéfovských postech všude ve světě střídají více než dřív. A celkově více cestují. U České filharmonie v posledních dvaceti letech nebyl nikdo, kdo by s orchestrem soustavně a intenzivně pracoval, a to ani na základních repertoárových dílech. V euforii z návratu demokracie počátkem 90. let minulého století si hráči odhlasovali, že chtějí jako svého šéfdirigenta Gerda Albrechta a ne Jiřího Bělohlávka. Bělohlávek na nic nečekal a pochopitelně rezignoval na funkci šéfdirigenta hned v roce 1992, ještě před oficiálním nástupem Gerda Albrechta do funkce roku 1993. Tak vznikla první doba jistého bezvládní a sporů, zvýrazněná ne právě silnými osobnostmi ředitelů. Těch se v letech 1990–1995 vystřídalo pět.

Mnohým se v novém otevřeném světě zdálo, že se zahraničním dirigentem má Česká filharmonie jaksí lepší možnosti a perspektivu. Ale živelná demokratičnost 90. let nepřinesla dobré rozhodnutí a hlavně ne dobrou atmosféru. Interní i mediální spory o dirigenta Gerda Albrechta v roce 1996 vyústily do jeho předčasného odchodu z postu šéfdirigenta, a kompetence hlasovat o šéfdirigentovi ze statutu orchestru zmizela. Opět mezidobí a sezóna postavená na stálých hostujících dirigentech. Zklidnění a dlouhodobá vize se očekávala jak od Vladimíra Ashkenazyho, který byl šéfem 1998–2003, tak Zdeňka Mácala (2003–2007). Oba je na čas skutečně přinesli. Ale Ashkenazy vůbec nestál o prodloužení smlouvy a Mácal na šéfovský post

předčasně rezignoval z důvodů, které nebyly navenek srozumitelné. Oficiálně to vysvětlil reakcí na negativní novinovou kritiku, ale jako autor této kritiky se mohl podobnému zdůvodnění jenom smát. Copak existuje v dnešních českých novinách marginálnější útvar, než hudební kritiky? Takže se opět začalo spekulovat o sporech mezi ředitelem a dirigentem, dirigentem a orchestrem a hráči mezi sebou.

Ale hlavně, do té doby úspěšný ředitel orchestru Václav Riedelbauch chtěl rychle najít šéfdirigenta – a nabídku přijal Elijahu Inbal. Riedelbauch byl ředitelem ČF od roku 2001 a přinesl do instituce na několik let stabilitu. V době Inbalova jmenování v roce 2007 vrcholil ovšem největší spor mezi hráči a ředitelem – spor o výklad nového autorského zákona. Podle něj náleží autorská práva instituci jako celku a ne jednotlivým hráčům, což podle dřívější verze zákona možné bylo. Hráči obviňovali Riedelbaucha, že chce ve všem rozhodovat za ně, a mnoha způsoby mu dávali najevo nedůvěru. I když bylo jeho první funkční období ve znamení stability, závěr toho druhého opět připomínal bouřlivá léta devadesátá. Ředitel Riedelbauch přitom v podstatě hájil proti hráčům stanovisko ministerstva kultury, které ho ovšem dostatečně vlivně nepodpořilo – a hráči ČF téměř rok bojkotovali nahrávání a rozhlasové přenosy.

Vleklé spory a zdlouhavá řešení

Tehdejší ministr kultury Václav Jehlička nakonec v roce 2008 vyhlásil výběrové řízení na ředitele České filharmonie a nejspíš počítal s tím, že se dosavadní ředitel Václav Riedelbauch znovu přihlásí. Ale ten se z osobních důvodů nakonec rozhodl ne kandidovat. Výběrová komise oznámila, že žádný kandidát, který se přihlásil do výběrového řízení, není vhodný a že doporučují



Eliahu Inbal, Foto: Jirka Jansch

jeho opakování, do kterého by eventuálně mohl postoupit Vladimír Darjanin. Ministr navzdory tomuto doporučení Darjanina do funkce rovnou jmenoval. Vladimír Darjanin po svém zvolení prohlásil, že by proti Riedlbauchovi nikdy nekandidoval a naznačoval společnou dohodu. Už předávání ale neprobíhalo úplně hladce. Politická situace ovšem rozdala karty jinak: padla vláda Mirka Topolánka a novým ministrem kultury prozatímní vlády Jana Fišera se stal právě Václav Riedlbauch.

Darjanin mezitím představil svůj nový tým ve vedení České filharmonie. U hráčů byl od počátku velmi oblíben, velkoryse sliboval zvýšení platů a cesty na prestižní pódia. Po organizační stránce ale brzy začal mnoho věcí překotně měnit. Z nevysvětlitelných příčin v polovině sezóny odvolal tým, který připravoval úspěšné koncerty pro studenty, arogantním jednáním pobuřoval své spolupracovníky, novému šéfdirigentovi Inbalovi přes média vzkázal, že je na svou funkci starý a že s ním dále nepočítá. I ti novináři, kteří nepovažovali volbu Inbala za ideální, nemohli takové jednání schvalovat: jestliže jsme s někým uzavřeli smlouvu, neměli bychom ji hned na počátku jejího plnění tímto způsobem zpochybňovat. Za hlavní problematický bod se od počátku jevilo to, že Darjanin byl zároveň ředitelem České filharmonie a intendantem nového festivalu Dvořákova Praha, který založil dva roky předtím. Tato skutečnost, vedle neschopnosti předložit ministerstvu kultury vyrovnaný rozpočet na připravovanou sezónu 2011–2012 a orientovat se v pravidlech fungování státní příspěvkové organizace, se stala hlavním argumentem pro to, že ho ministr kultury Riedlbauch odvolal. Pikantní okolnost, že bývalý ředitel České filharmonie odvolal svého bezprostředního nástupce přirozeně vyvolala u veřejnosti dohady a u hráčů ČF přímo vášně. „Neúspěšný bývalý ředitel se mstí svému úspěšnému nástupci,“ tak si to mnozí filharmonikové vložili.

Je přitom zřejmé, že po nástupu do funkce ministra neměl Riedlbauch touhu Darjanina odvolat, a i když později dával najevo nespokojenost s jeho kroky, dodával, že jako bývalý ředitel ČF má vlastně „svázané ruce“. O jeho odvolání rozhodl až v květnu roku 2010, kdy byl ve vládě už téměř rok. To nepřímě potvrzuje závažnost důvodů pro toto nepopulární rozhodnutí. Darjanin obratně využil nepopularity bývalého ředitele u České filharmonie, takže jindy nerozhodní hráči okamžitě sepsali petici a vystoupili společně s ředitelem na emotivně laděné tiskové konferenci – žádali pochopitelně odstoupení ministra a setrvání Darjanina. A bohužel, ve stejné vlně emocí dokonce v den ministrova rozhodnutí neodehráli druhý ze dvou plánovaných abonentních koncertů, pouze před nic netušícím publikem v Rudolfinu přečetli petici. Tento moment, kdy svůj hněv na ministra obrátili proti svému publiku, kde byla řada abonentů i zahraničních hostů, byl asi nejnešťastnějším okamžikem celé této kauzy. Jenže ta ještě nekončila.

Následující krok ministra Riedlbaucha totiž také nelze považovat za šťastný. Jako prozatímního ředitele České filharmonie jmenoval Václava Kasíka, toho času čerstvě odvolaného ředitele Českého rozhlasu, muže neschopného a nekompetentního. Tím přirozeně posílil nevoli filharmoniků, která se už mohla opřít o racionálnější argumenty. A tak v bouřlivém závěru sezóny 2010 pořádali hráči protestní koncerty na schodech Rudolfinu s transparentem „Nejsme trafika pana Kasíka!“. V červnu se konaly volby, skončila prozatímní vláda a do úřadu nastoupil nový ministr Jiří Besser.

Tento zatím poslední ministr kultury Besser je u kulturní veřejnosti krajně nepopulární a jako bývalý starosta města Berouna a dlouholetý činovník hokejového klubu je snadným a často oprávněným terčem kritiky. Ovšem pokud jde o řešení situace v České filharmonii, kterého se ujal hned po svém nástupu, není

jeho krokům v principu co vytknout. Rychle přiměl k odstoupení prozatímního ředitele Kasíka, do funkce jmenoval jako nového prozatímního ředitele svého náměstka Radka Zdráhala. Hned v září vypsál konkurz na nového ředitele, ze kterého vzešel jako vítěz perspektivní a mladý David Mareček, do té doby ředitel Filharmonie Brno. Společně oslovili dirigenta Jiřího Bělohlávka a podařilo se jim něco, čemu by pár měsíců předtím nevěřil nikdo: těsně před Vánocemi 2010 oznámili, že novým šéfdirigentem České filharmonie bude od sezóny 2012–13 Jiří Bělohlávek.

Ministr dal jasně najevo, že chce akceptovat Bělohlávkovy požadavky pro výkon funkce šéfdirigenta České filharmonie, včetně požadavků na administrativní změny a požadavku na zvýšení platů hráčů v orchestru. Podepsaná dohoda se ale zatím týká jen uměleckého úvazku a počtu koncertů, definitivní podobu organizačních změn neznáme a bude výsledkem jednání všech stran. Bude mít šéfdirigent kompetenci propustit někoho z hráčů, anebo alespoň právo to vyžadovat? Budou nové zaměstnanecké smlouvy uzavírány jinak než dosud? Bude ředitel alespoň v některých situacích mocnější než odbory? Dokáže vytvořit podmínky, ve kterých bude možné v přátelské atmosféře dlouhodobě pracovat na uměleckém růstu? To všechno jsou otázky, na které zatím není odpověď. Zatím vládne atmosféra, že se to prostě musí podařit. A je ji znát i ze strany hráčů. Už první koncerty s novým koncertním mistrem Josefem Špačkem jsou svého druhu radostnou událostí.

V každém případě je dnes Česká filharmonie v situaci, kdy je naděje na lepší budoucnost větší než v uplynulých letech. Nejsme samozřejmě v bodě nula, ale spoléhat na slavnou minulost jde stále méně a vybudovat lepší budoucnost trvá dlouho. Zdravé dlouhodobé plánování sezón ale začíná od začátku. Současná sezóna 2011–12 je výsledkem „prozatímní vlády“ a že budoucnost bude lepší, je zatím jen věcí dobré víry. Není pochyb, že

s uměleckou i osobní záštitou Jiřího Bělohlávka jde mnoho věcí lépe, a považuji i za velké lidské gesto, že se v této situaci k filharmonii vrací. Další výsledky budeme vidět až s oznámením dramaturgie příští sezóny, novému vedení zatím není důvod nevěřit, ale na první výsledky si musíme ještě pár měsíců počkat.

Nerad bych psal historii posledních dvou desetiletí České filharmonie jako historii problémů. A hlavně, vleklé problémy mají málokdy jen jednu příčinu. Pokud ale chceme rozumět událostem posledních dvaceti let, nevystačíme s tím, že nás zajímá jenom hudba a přístup k její interpretaci. Musíme vidět, že Česká filharmonie není jen orchestr, ale především tradiční instituce, která je desítkami vazeb zapojena do celkové kulturní a společenské situace. Takže, co všechno se musí změnit, aby se dokola neopakovaly stále stejné problémy? Potíže České filharmonie můžeme nahlížet po čtyřech základních liniích: 1. Jako důsledek situace, kdy je kultura zcela na okraji společenského zájmu. 2. Jako bilanci neschopnosti Ministerstva kultury coby hlavního zřizovatele. 3. Jako nouzi o dobré ředitele a kulturní manažery. 4. Jako příběh věčně nespokojených orchestrálních hráčů a důsledek příliš častého střídání dirigentů. A aby se situace českého prvního orchestru trvale změnila, musí se něco podstatného stát ve všech čtyřech těchto oblastech. Dnešní situace je určitě nadějnější než jiná období, i když na druhou stranu, žádnou trvalou jistotu nemáme.

Mnozí mohou říci: taková věc se může stát jenom v Čechách. A nejspíš mají pravdu. Jak se dobrat nadprůměrných uměleckých výkonů, když ve způsobu řízení a spravování institucí často nedosáhneme ani na běžné standardy? České orchestry zachraňuje světová sláva české hudby, ale Antonín Dvořák opravdu nezmůže všechno.

inzerce

Unijazz ve spolupráci s hl. m. Prahou, za finanční podpory MK ČR a MČ Praha 1 pořádá festival

19. a 21.–26.11., Praha

Hoodoo Music Club / Kaštan / Čítárna Unijazzu

FM Einheit + Irmiler (GER) / Magic I. D. (GER) / Akron/Family (USA) /
Hitman's Heel (GER/USA) / Les Hommes Sauvages (GER) /
Pink Mountaintops (CANADA) / Die Schrauber (GER/USA) /
Veselí filištínové / Laurie Amat (USA) & Mirek Vodrážka (CZ) /
Kruzenshtern i Parohod (IZRAEL)
5 let Polí5 – narozeninový večírek vydavatelství okrajové hudby
B4 / Skrytý půvab byrokracie / POOB /
Zátory / DoMa Ensemble / Kora Et Le Mechanix
a další

www.alternativa-festival.cz

předprodej: Ticketpro, Ticketportal, Rekomando, Čítárna Unijazzu

ALTERNATIVA

2011



CONTEMPULS 2008 – 2010

Text: **Petr Bakla**, Foto: **Karel Šuster**

Cédéčko, které jste našli přiložené k tomuto číslu HIS Voice, představuje jakési ohlednutí za dosavadními třemi ročníky festivalu Contempuls. Je to jeden z možných výběrů „best of...“, chcete-li.

Od počátku své existence si Contempuls, pražský festival soudobé hudby, zakládá na svém mezinárodním rozměru. „Mezinárodní“ je slovo trochu duté a nadužívané, přesto vystihuje myšlenku, se níž festival stojí a padá. Jsme hrdí na to, že se nám během několika málo let podařilo pražskému publiku představit desítky vynikajících – a do té doby u nás nikdy nehraných – skladeb významných skladatelů z celého světa a pozvat prvotřídní specializované interprety a ansámby z mnoha zemí Evropy i USA.

Na první pohled je zřejmé, že zahraniční skladatelská jména na programu festivalu dominují, a jsme přesvědčeni, že je to tak správně – soudobá komponovaná hudba byla a mnohdy dosud je v naší zemi na nesčetný způsob diskreditována a je nutné ji konečně představovat v její atraktivní, relevantní podobě – a ta se bohužel zatím nachází vesměs za našimi hranicemi. Na druhou stranu je cílem festivalu pobízet domácí uměleckou scénu – jednak konfrontací se „zavedenou“ zahraniční kvalitou, jednak přímými objednávkami nových skladeb českých skladatelů. Je velmi radostné, když se dílo podaří, a jsme nadšení, když můžeme na program zařadit skvělou českou skladbu. Tak se podařilo, že podíl kompozic českých autorů na tomto CD představuje více než polovinu obsahu.

Na této dvoustraně vám přinášíme podrobnější údaje k jednotlivým skladbám a fotografie z koncertů, na kterých byly nahrávky pořízeny. Pokud máte zájem dozvědět se víc, na festivalových stránkách jsou k dispozici ke stažení všechny dosavadní programové brožury, obsahující informace jak o skladatelích a interpretech, tak o jednotlivých skladbách. Musíme také na tomto místě poděkovat všem zastoupeným hudebníkům za to, že nám bez bezplatně poskytli svůj souhlas s užitím nahrávek. To zdaleka není samozřejmostí.

Pro připomenutí – letošní čtvrtý ročník festivalu se koná tradičně v holešovické La fabrice ve dnech 4., 11. a 16. listopadu.

www.contempuls.cz

1. Chaya Czernowin: *Sahaf* (2008)

Ensemble Nikel (Izrael), 5. listopadu 2010

Vincent Daoud – barytonsaxofon, Yaron Deutsch – elektrická kytara, Tom De Cock – bicí, Reto Staub – klavír



Ensemble Nikel

2. Rolf Gehlhaar: *Solipse pro violoncello a delay* (1973)

Rohan de Saram (Velká Británie), violoncello, 22. listopadu 2008



Rohan de Saram

3. Miroslav Srnka: *Magnitudo 9.0* (2005)

Klangforum Wien (Rakousko), dirigent Clement Power, 12. listopadu 2010

Vera Fischer – flétna, Bernhard Zachhuber – klarinet
Gunde Jäch-Micko – housle, Andreas Lindenbaum – violoncello
Lukas Schiske – bicí



Miroslav Srnka, Clement Power a Klangforum Wien

4.–7. Peter Graham: Smyčcový kvartet č. 1 (1977/82)

I. Velmi koncentrovaně, tiše a jemně

II. Jako v horečce

III. Chladně a nezúčastněně

IV. Bez zábran

Arditti String Quartet (Velká Británie), 9. listopadu 2009

Irvine Arditti – housle

Ashot Sarkissjan – housle

Ralf Ehlers – viola

Lucas Fels – violoncello



8. Luboš Mrkvička: Saxofonový kvartet (2010)

XASAX Saxophone Quartet (Francie), 19. listopadu 2010

Pierre-Stéphane Meugé – soprán saxofon, tenorsaxofon

Jean-Michel Goury – altsaxofon

Marcus Weiss – tenorsaxofon

Serge Bertocchi – barytonsaxofon



9. Michel van der Aa: Just Before pro klavír a soundtrack (2000)

Emanuele Torquati (Itálie), klavír, 9. listopadu 2008



10. Michal Nejtek: ...your heart stops... you continue writing pro ansámbl (2009)

Prague Modern (Česká republika), dirigent Michel Swierczewski, 12. listopadu 2009

Clara Nováková – flétna

Vladislav Borovka – hobo

Jan Brabec – klarinet

Tomáš Františ – fagot

Jana Švadlenkou – lesní roh

Pavel Hromádka – trubka

Florian Juncker – trombón

Pavel Rehberger, Oleg Sokolov – bicí

Martin Fila – klavír

David Danel, Aki Kuroshima – housle

Ondřej Martinovský – viola

Balász Adorján – violoncello

Ondřej Melický – kontrabas



Financování kultury v Česku, Nizozemí a USA aneb

Finální (?) odpověď na oprávněnost veřejné podpory umění

Text: **Kateřina Koutná**

Kdo začal číst článek „Proč by na kulturu (ne)měly být vydávány peníze daňového poplatníka?“ (HIS Voice 4/2011) s očekáváním toho, že dostane definitivní rozhršení a nějaký neproniknutelný finální argument, byl nejspíš zklamán: Žádné z podobně komplexních témat nikdy nemá definitivní řešení. Argumentace vždy bude pokračovat nějakým „ale“ a i argumentace založená na *objektivních* číslech a datech po čase dospěje až do úrovně, kdy jediným argumentem zůstane principiální přesvědčení mluvčího, se kterým buď souhlasíte, nebo ne.

„Kultura a umění jsou dobré pro společnost“ je přesvědčení, na kterém se jako na nejmenším společném jmenovateli snad shodnou obě strany. Pokud tento předpoklad přijmeme, mohly by nám následující řádky dát onu kýženou odpověď. Už nebudeme argumentovat, pouze se bez dalších emocí podíváme na srovnání tří zemí s různými přístupy k veřejné podpoře kultury a umění. Porovnáme tyto země podle toho (a) jak vysoká je v těchto zemích veřejná podpora umění a kultury a (b) jak vysoká je míra účasti občanů těchto zemí na kulturních statcích.

Česká republika reprezentuje mladý kapitalistický stát s komunistickou historií, tedy tradicí silné podpory státu. Nizozemsko je tradičním evropským kapitalistickým státem reprezentujícím sociální demokracii západního stříhu s bohatou podporou kultury a umění. USA jsou naopak reprezentantem individualistické kapitalistické společnosti, kde jsou zásahy státu omezeny na minimum. Jak tyto rozdílné systémy vznikly, si ukážeme ve stručném historickém exkurzu do dějin neziskového sektoru těchto zemí. Jak se odlišnosti projevují v současné praxi, ukáže kvantitativní srovnání ukazatelů neziskového sektoru.

Historie neziskového sektoru a veřejné podpory Česko

V Česku převládala křesťanská tradice sociální péče prováděné především prostřednictvím náboženských institucí. V období renesance a humanismu začíná do této oblasti vstupovat stát. Za vlády Josefa II. byla v rukou státu soustředěna sociální péče a částečně i vzdělávání. Národní obrození je spojeno především s masivním nárůstem spolkové činnosti, která probíhala odděleně po české a německé linii. První republika se označuje za „zlatý věk neziskového sektoru“, který i nadále pokračuje po oddělených národnostních liniích. Velký rozmach neziskového sektoru nastal především v oblasti sociální péče, na kterou bylo z příslušné kapitoly státního rozpočtu určeno cca 26%. Druhá světová válka znamenala útlum. Ty organizace, které byly zachovány, byly centralizovány pod státní mocí. Obnovení občanské společnosti v krátkém období svobody po druhé světové válce probíhalo z velké části již pod silným politickým vlivem.

Za komunismu byl veškerý spolkový život převeden do náruče státu v podobě Národní fronty. Všechny organizace byly plně do-

továny ze státního rozpočtu a byly podrobeny „ideologické očištění“. Stát nepovoloval žádné jiné způsoby sdružování (byť existovaly raritní výjimky či nelegální způsoby sdružování). Jako náhrada soukromého hospodářského sektoru se objevuje organizovaná dobročinnost (brigády), která však postupně přestává být dobrovolnou, což má dodnes za následek rezervovaný vztah Čechů k obdobným aktivitám. Zároveň se však komunistický aparát prezentuje jako svrchovaný ochránce svých obyvatel, který filantropii – jakožto projevem kapitalistické sociální nerovnováhy – opovrhuje. Krátké vzednutí občanské společnosti v průběhu šedesátých let utnula normalizace, kdy byly jakékoliv občanské aktivity tvrdě postihovány. Situace se začala měnit v osmdesátých letech, kdy se aktivita tolerovaných občanských sdružení rozšířila téměř do všech oblastí. Po revoluci roku 1989 přišel strmý nárůst počtu neziskových organizací související také s rozpadem státního neziskového sektoru. V kultuře se tato decentralizace projevila právním osamostatněním kulturních organizací vůči svým zastřešujícím institucím.

Nizozemsko

Podobně jako v Česku je vznik neziskového sektoru spojen s péčí o chudé a nemocné soustředěnou kolem církevních institucí. Co se týče podpory kultury a umění, byla z hlediska historie záležitostí spíše individuálních milovníků umění: bankéřů, buržoazie... Nizozemská šlechta kupodivu v podpoře umění nikdy nehrála významnou roli: na rozdíl od jiných zemí zde šlechta svůj význam neprezentovala prostřednictvím kulturních statků. Buržoazie tak stála za vznikem mnoha dodnes významných kulturních institucí (Concertgebouw, Amsterdam Stedelijk Museum). I světoznámé Rijksmuseum (tedy „Říšské muzeum“) vzniklo díky společné iniciativě národní a místní vlády a soukromých osob. Tento systém se udržel zhruba do konce 19. století. Poté nastává postupný obrát a podíl státu na podpoře kulturních aktivit se zvětšuje (jde převážně o podporu na provoz již vzniklých institucí) až do poměrně štědrého systému, který panoval do dnešních let. Od devadesátých let je znát tlak státu na vyšší podíl soukromého financování, byť podíl státní podpory je stále značný. Konkrétní projevy této restriktivní politiky se objevily až po volbách v roce 2010 spolu s dopady ekonomické krize.



Rijksmuseum v Amsterdamu

vědy a obchodu uznávání také na poli umění: koncem padesátých let vypisuje Fordova nadace grantový program pro americké orchestry a především: vzniká New York State Council on the Arts (1960) a National Endowment for the Arts (1965). Posledně jmenovaná instituce v podstatě plní dotační funkci ministerstva kultury, jak ji známe z jiných zemí, protože Spojené státy samostatné ministerstvo kultury nemají.

Spojené státy americké

Historické pozadí vzniku neziskové sféry a jejího vztahu ke státu je v případě USA naprosto odlišné. Jak zdůrazňují autoři studie pro The Johns Hopkins University Institute for Policy Studies, narozdíl od novověké Evropy vznikla v Americe *společnost* dříve než *stát*. Při vědomí této skutečnosti a vzhledem k faktu, že se tato společnost skládala především z lidí, kteří utíkali z Evropy za (náboženskou či ekonomickou) svobodou, jsou primární zásady takové společnosti zřejmé: individualismus, odpor k centralizované moci, víra v mechanismy volného trhu, anti-elitářství, zásada odluky církve od státu.

Druhou charakteristikou neziskového sektoru v USA je velká tradice dobrovolnictví, která se může zdát v rozporu se zásadou individualismu. Jak zdůrazňují autoři studie, hluboká tradice dobrovolnictví byla spíše důsledkem pragmatického přístupu než filantropie: V koloniálních dobách neexistovaly žádné veřejné instituce, které by zajišťovaly pomoc potřebným, bylo tedy nutné jejich funkci zajistit svépomocí. Dobrovolnické organizace byly dobrým kompromisem mezi individualismem a přílišným vměšováním státní moci.

Přesto to neznamená, že by stát v neziskovém sektoru hrál nulovou roli: organizace zajišťující základní společenské potřeby často dostávaly od státu výsadní práva na zabezpečování daného segmentu (školy, nemocnice), s čímž souvisela i finanční podpora, někdy i přímá účast politických zástupců ve vedoucích orgánech těchto organizací. V kultuře byla také významná podpora místních vlád a obecních správ: ať už přímo (výstavba kulturních center), či osvobozením od místních daní.

Výsledkem byla podobná situace jako v Nizozemsku: kulturní organizace byly zřizovány soukromými iniciativami. Na rozdíl od Nizozemska byl však vliv státu považován za nežádoucí; a to i samotnými organizacemi.

Po druhé světové válce se situace začíná měnit: Američané chtějí být vedle

Kvantitativní srovnání

Jak se odlišný historický základ projevuje v současné praxi jednotlivých zemí, si ukážeme v následující kapitole na kvantitativním srovnání ukazatelů neziskového sektoru a speciálně kultury. V devadesátých letech proběhl zatím největší srovnávací výzkum neziskového sektoru vedený Johns Hopkins University Institute for Policy Studies, kterého se zúčastnilo na 46 zemí včetně České republiky. Od té doby bohužel neproběhla žádná komplexní aktualizace dat v obdobném rozsahu, takže pro základní srovnání použijeme tato již poněkud zastaralá data, která v dalších částech doplníme o současné statistiky.

V níže uvedeném srovnání statistických údajů týkajících se celého neziskového sektoru vidíme velikost neziskového sektoru v absolutních hodnotách; význam neziskového sektoru v dané zemi můžeme odvodit z poměrových ukazatelů zaměstnanosti a podílu na HDP:



Skladatel a producent Quincy Jones přebírá od prezidenta Obamy cenu National Endowment for the Arts, Foto: Ruth David

Velikost neziskového sektoru v České republice, Nizozemsku a USA

(Zdroj: Comparative Nonprofit Sector Project Johns Hopkins Institute for Policy Studies, 1995)

	CZ	NL	USA
Obrat v mld. USD	0,8	60,4	500
Podíl na zaměstnanosti (vyjma zemědělství) v %	1,7	12,6	7,8
Podíl na zaměstnanosti ve službách v %	3,4	27,9	16,5
Podíl na HDP v %	1,6	15,3	6,9

Metodika výzkumu zařadila kulturu a umění do skupiny „Kultura a volný čas,“ obsahující podsektory Kultura a umění, sport, další volnočasové aktivity (kluby). Údaje v následující tabulce, která znázorňuje podíl této skupiny na neziskovém sektoru jako takovém, je tedy třeba nahlížet v tomto širším kontextu:

Statistiky neziskového sektoru v oboru kultury a volného času (včetně sportu) ve vztahu k celému odvětví neziskového sektoru

(Zdroj: Comparative Nonprofit Sector Project Johns Hopkins Institute for Policy Studies, 1995)

	CZ	NL	USA
Podíl zaměstnanosti v kultuře	29,0%	4,0%	7,0%
Podíl dobrovolnictví	40%	36%	8%
Podíl výdajů	28%	7%	4%
Příjmy:			
-- stát	42%	27%	7%
-- filantropie	13%	8%	50%
-- vlastní příjmy	45%	65%	42%
Celkový obrat v mil. USD	6 938	5 976	26 146

Užší kontext a především aktuálnější údaje nám poskytne porovnání podílů kultury a umění na výdajích státních rozpočtů jednotlivých zemí:

Vládní výdaje na kulturu v České republice, Nizozemsku a USA

	CZ	NL	USA
plánované výdaje státního rozpočtu pro rok 2011 celkem (EUR)	47 mld.	224 mld.	2867 mld.
z toho výdaje na kulturu (EUR)	226 536 137	937 870 000	319 357 388
tj. podíl na celkových výdajích státního rozpočtu	0,48%	0,42%	0,01%
počet obyvatel	10 279 000	16 448 000	310 233 000
vládní dotace na kulturu per capita	22,- EUR	57,- EUR	1,- EUR

Komentáře k tabulce:

* Suma výdajů z odpovídající kapitoly státního rozpočtu pro Ministerstvo kultury ČR je v tabulce uvedena bez částek týkajících se výzkumu, vývoje a inovací a činnosti církví

* Z rozpočtu nizozemského Ministerstva pro vzdělání, kulturu a vědu byla uvedena pouze částka týkající se článku 14: Kultura.

* Výdaje na kulturu USA zahrnují jak federální vládu (prostřed-

nictvím NEA, 155 mil. USD), tak i dotace vlád jednotlivých států (272 mil. USD)

Z uvedených tabulek vyplývá, že argumenty „jedno procento na kulturu“ se v konkrétním případě srovnání s Nizozemskem nezakládají úplně na pravdě: v těchto dvou poměrových ukazatelích je na tom Česko dokonce lépe (a to i po odečtení části rozpočtu MK ČR týkajících se církví a výzkumu). Důvod je samozřejmě v nesrovnatelnosti čísel absolutních: rozpočet Nizozemska je jednoduše více než čtyřikrát vyšší. Výmluvné srovnání však přináší údaj výše státní dotace do kultury přepočtené na jednoho obyvatele („vládní dotace na kulturu per capita“): v Česku je ve srovnání s Nizozemskem méně než poloviční.

Zato srovnání s USA je markantní jak při použití absolutních, tak i poměrových ukazatelů. Srovnání absolutních čísel překvapí i přes odlišnosti přístupu Američanů k veřejné podpoře, které jsme popsali v předchozí části. Veškerá státní a federální podpora v celých USA je v absolutních číslech pouze o třetinu vyšší, než rozpočet Ministerstva kultury ČR na kulturu a kulturní dědictví. Srovnání s Nizozemskem je ještě drastičtější: tento evropský „trpaslík“ má ve srovnání se zaoceánským „obrem“ skoro třikrát vyšší rozpočet na kulturu. Poměrové ukazatele příliš neovlivní ani, pokud k federální a státní podpoře v USA připočítáme i podpory lokálních vlád a municipalit, které jsou z nich zdaleka nejvyšší a činí 688,5 mil. USD.

Jaký má výše popsaná rozpočtová politika vliv na rozšíření kultury mezi občany daných států, nám ukáže srovnání výzkumů věnujících se míře účasti obyvatel na kulturních statcích. Participaci obyvatel na kulturních statcích se věnoval celoevropský průzkum Eurobarometr pro Evropskou komisi v roce 2007. Data ze Spojených států pocházejí z výzkumu prováděného National Endowment for the Arts z roku 2008. Tam, kde se metodika výzkumů výrazně liší, je údaj okomentován poznámkou.

Za aktivitu byla ve všech případech považována každá činnost, která u dotazovaných proběhla aspoň jednou v uplynulých 12ti měsících. Co se týče aktivního provozování uměleckých činností, jsou tím v případě Česka a Nizozemska myšleny výhradně neprofesionální amatérské aktivity:

Účast občanů na kulturních aktivitách

(Zdroje: Eurobarometr a National Endowment for the Arts)

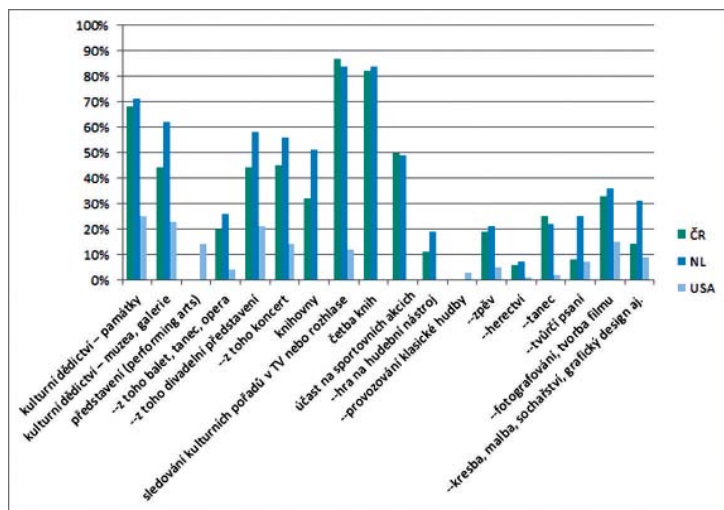
	ČR	NL	USA
kulturní dědictví – památky	68%	71%	25%
kulturní dědictví – muzea, galerie	44%	62%	23%
představení (performing arts)	-	-	14%
--z toho balet, tanec, opera	20%	26%	4%
--z toho divadelní představení	44%	58%	21%
--z toho koncert	45%	56%	14%
knihovny	32%	51%	-
sledování kulturních pořadů v TV nebo rozhlasu	87%	84%	12%
čtení knih	82%	84%	-
účast na sportovní akci (pro srovnání)	50%	49%	-
--hra na hudební nástroj	11%	19%	-
--provozování klasické hudby	-	-	3%

--zpěv	19%	21%	5%
--herectví	6%	7%	1%
--tanec	25%	22%	2%
--tvůrčí psaní	8%	25%	7%
--fotografování, tvorba filmu	33%	36%	15%
--kresba, malba, sochařství, grafický design aj.	14%	31%	9%

V níže uvedeném grafickém znázornění je ještě výrazněji vidět, že pokud bychom seřadili všechny tři země podle „kulturnosti“ jejich obyvatel, téměř ve všech kategoriích by zvítězilo Nizozemsko: Česká republika jej „předhání“ pouze v případě sledování kulturních pořadů v TV a rozhlase a v amatérském tanci. Radikální propad hodnot v případě USA téměř dosahuje markantnosti odstu- pu v případě statistik veřejného financování kultury z předcházející statistiky. Navzdory rozdílným metodikám průzkumů je hlavní tendence zřejmá. Rozdíly jsou natolik výrazné, že není třeba ani žádných dalších statistických nástrojů pro to, abychom mezi těmito daty viděli příčinnou souvislost minimálně v obecné rovině.

Účast občanů na kulturních aktivitách

(Zdroje: Eurobarometr a National Endowment for the Arts)

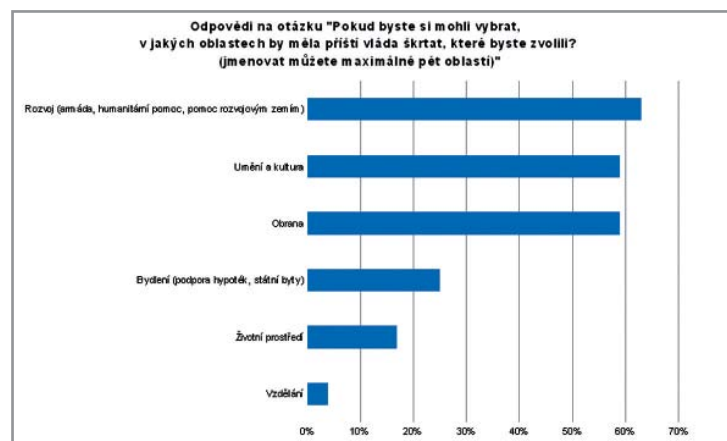


Jak vidí veřejnou podporu umění veřejnost

Vypadá to skoro na happy-end, ale tak jednoduché to opět nebude. Poté, co obhájci veřejné podpory kultury vybojovali její skoro všeobecné uznání, přichází finanční krize a s ní změna nálady doteď celkem optimisticky naladěné společnosti. Jak jsme si ukázali, Nizozemsko patří mezi státy, které svou kulturu vždy bohatě podporovaly. Jak tento fakt vnímá tamní veřejnost konfrontovaná s nutností vládních škrtek, ukazuje výzkum, který proběhl v dubnu roku 2010 v souvislosti s tehdy chystanými škrty v kultuře: Ukázalo se, že šest z deseti Holanďanů nemá se škrty v kultuře problém. Ochotněji by veřejnost škrtila už jen v oblasti rozvoje (armáda,

humanitární pomoc apod.), obrana se objevila až v těsném závěsu. S velkým odstupem pak následovaly podpora bydlení, životního prostředí a vzdělání.

Preferované oblasti vládních škrtek (Zdroj: Synovate)



V tomto též průzkumu zároveň 45% dotazovaných prohlásilo výdaje na kulturu za „příliš vysoké,” pouhých 8% za „příliš nízké” a jen 26% za „v pořádku.”

Finální argument?

Problematika veřejné podpory kultury a umění, a především jejich konkrétních projevů, je komplexní téma, které ovlivňuje nespočet faktorů: od kulturně-společenské tradice daného území, přes momentální politicko-ekonomickou situaci státu, až po pozici mluvčího, či podobu konkrétního uměleckého projevu, jeho kontext aj.

Jak možná čtenáře napadlo při čtení některých citací v předcházejícím článku, situaci často znepráhledňují některé „triky” argumentujících: a to na obou názorových stranách. Asi nejkřiklavějším zástupcem takových přikrášlení skutečnosti na straně zastánců veřejné podpory je absolutizování vlivu veřejné podpory na multiplikační efekty: výroky jako „každý vložený dolar *generuje* dalších sedm dolarů obrátu v odvětví” jsou neoprávněné. Takový výrok implikuje, že bez veřejné podpory by byl výstup těchto organizací *nula*, což jednoduše není pravda (minimálně ne ve většině případů). Druhá názorová strana zas často neváhá využít silně populistických zkreslení a její argumenty se často pohybují pouze v emotivní rovině. Jako obětní beránek zde zpravidla vystupuje žánr opery a efektní obraz dam ověšených zlatem užívajících si kultury za peníze chudáka daňového poplatníka. To je úplně stejně neoprávněné zkreslení reality sloužící nefér argumentaci.

Těm, jejichž principiální východisko je přesvědčení o *důležitosti* kultury a umění pro společnost, může jako finální argument sloužit prosté srovnání míry participace občanů na umění a kultuře u států s vysokou a nízkou mírou veřejné podpory tak, jak jsme si právě ukázali. I bez statistických analýz je souvislost mezi těmito faktory zřejmá; to, že ve Spojených státech, kde je míra veřejné podpory kultury a umění přibližně padesátkrát nižší než v Nizozemsku, je

zároveň řádově nižší aktivní i pasivní účast občanů na kulturních aktivitách, jednoduše nebude náhoda.

Avšak i tyto takřka *absolutní* argumenty je třeba relativizovat: těžko obhájit státní investice do umění, když se nedostává prostředků na základní občanské potřeby. Proto se například ve srovnání neobjevila žádná ze zemí třetího světa, byť jde rozhodně o velice odlišné systémy: veřejná podpora v těchto zemích plyne výhradně ze zahraničních zdrojů, protože tyto státy zatím řeší problémy se základní fyzickou infrastrukturou. Teprve pak může přijít na řadu infrastruktura společenská.

Jistou paralelu s tím můžeme ale najít i ve vyspělých zemích, kde se ale místo „strukturalizace“ v současné době řeší „restrukturalizace“ v souvislosti s důsledky hospodářské krize. Reformy a škrty v rozpočtech vlád probíhají napříč státy. V odstupu pouhých několika měsíců ohlásily radikální škrty v kultuře v řádech desítek procent postupně vlády Nizozemska, Velké Británie i Spojených států. Ve veřejné debatě, která v Nizozemsku probíhala v létě a na podzim roku 2010 současně s rozsáhlými protesty proti škrtům, se potvrdil víceméně široce sdílený konsensus: tento radikální zásah (snížení

vládního rozpočtu na kulturu o 20%) by měl být pojat jako příležitost zmodernizovat a zefektivnit fungování kulturních organizací. Pouze tehdy, bude-li s veřejnými zdroji v kultuře a umění nakládáno smysluplně a efektivně, lze takovou investici obhájit před širokou veřejností.

Literatura

Johns Hopkins Institute for Policy Studies – Center for Civil Society Studies: Comparative Nonprofit Sector Project, 1995

European Commission: European Cultural Values, 2007

National Endowment for the Arts: Arts Participation 2008: Highlights from a National Survey, 2009

Olga Angelovská, Pavol Frič, Rochdi Goulli: Revitalizace a konsolidace neziskového sektoru v ČR po roce 1989, 2009.

Americans for the Arts: Action Fund: FY11 Budget and its NEA Appropriations

Arts USA: Government Support for the Arts Federal, State and Local 1994 to 2011

inzerce



generální partner **O₂**

CHARLES LLOYD — NEW QUARTET

— *Mirror* 30.10. Dvořákova síň Rudolfiny

Legendární Charles Lloyd je v životní formě a s ním trojice jazzových nadějí – to je nový kvartet Charlese Lloyda.

www.strunypodzimu.cz

partner koncertu **Deloitte.**

hlavní partner PRIVAT BANK AG, mecenáši festivalu K + M Janečkovi, za finanční podpory hlavní město Praha a Ministerstvo kultury ČR, partner Hotel InterContinental Praha, oficiální dopravce Mercedes-Benz ČR, hlavní mediální partneři Český rozhlas, Česká televize

STRUNY
PODZIMU





hudebniny

noty z celého světa

- notové materiály všech žánrů od českých i zahraničních vydavatelů
- několik tisíc titulů skladem přímo v naší prodejně
- monografie skladatelů, teoretické publikace
- notový papír, notové sešity a bloky z vlastní produkce
- specializované hudební časopisy
- starší notové materiály v hudebním antikvariátu
- objednávková a zásilková služba
- internetový obchod s nabídkou více než 300 000 titulů
- kompletní servis při objednávkách not pro organizace i jednotlivce
- individuální přístup k požadavkům zákazníků
- možnost odborných konzultací

Knihkupectví Barvič a Novotný, spol. s r.o.
Česká 13, 602 00 Brno

- Otevřeno denně: Pondělí-Sobota 8-19 hodin, Neděle 10-19 hodin
- Telefon: (+420) 542 215 040, fax: (+420) 542 213 611
- e-mail: hudebniny@barvic-novotny.cz
- www.hudebniny.com, www.notovypapir.cz

Těšíme se na vaši návštěvu v prodejně,
nebo v internetovém obchodu.

BARVIČ a NOVOTNÝ

KNIHKUPECTVÍ • 1883 • SPOL. S R.O. BRNO

FILHARMONIE HRADEC KRÁLOVÉ A ČESKÝ ROZHLAS 3 - VLTAVA



1/11/11

FILHARMONIE
HRADEC KRÁLOVÉ

PAVEL ŠNAJDR DIRIGENT
HANS WERNER HENZE / KRÁL DUCHŮ • JÖRG WIDMANN /
PÍSEŇ PRO ORCHESTR • YORK HÖLLER / SFÉRY PRO VELKÝ
ORCHESTR A ŽIVOU ELEKTRONIKU

4/11/11

SYMFONICKÝ ORCHESTR

ČESKÉHO ROZHLASU

MARIT GERRETZ-TRAKSMANNOVÁ KLAVÍR
KASPAR ZEHNDER DIRIGENT
ARVO PÄRT / NEKROLOG OP. 5 • ARVO PÄRT / SYMPHONIE
Č. 3 • ARVO PÄRT / LAMENTATE PRO KLAVÍR A ORCHESTR

8/11/11

FILHARMONIE BRNO

JAN-FILIP TUPA VIOLONCELLO
PETER VRÁBEL DIRIGENT
IANNIS XENAKIS / NOMOS ALPHA • WOLFGANG RIHM / STYX
A LETHE • MATTHIAS PINTSCHER / REFLECTIONS ON NARCISUS

11/11/11

HUDBA HRADNÍ STRÁŽE A POLICIE ČR

FILHARMONIE HRADEC KRÁLOVÉ

PLK. VÁCLAV BLAHUNEK DIRIGENT
STANISLAV VAVŘÍNEK DIRIGENT
KAREL HUSA / CHEETAH • KAREL HUSA / HUDBA PRO PRAHU 1968
JOHN CORIGLIANO / CIRCUS MAXIMUS

www.hfhk.cz

Hudební
FORUM
HRADEC KRÁLOVÉ

:: SÁL FILHARMONIE HRADEC KRÁLOVÉ

:: PŘÍMÉ PŘENOSY NA ČRO 3 - VLTAVA

:: KONCERTY SE SVĚTELNÝM DESIGNEM

:: ZAČÁTKY KONCERTŮ VE 20:00

:: VSTUPENKY: TEL.: 495 211 375 • www.hkpoint.cz



Čtenáři časopisu **HIS VOICE**
mají nárok na **15% slevu**
na roční předplatné
A2 kulturního čtrnáctideníku

Roční předplatné A2 pořídíte namísto 799 Kč jen za 679 Kč
= **26 Kč za číslo** (ušetříte 13 Kč na každém čísle).

Ádvojku na rok získáte odesláním sms ve tvaru:
A2 HIS VOICE JMENO PRIJMENI ULICE C.P. MESTO PSC
na číslo: **605 202 115**

Do dvou týdnů vám přijde první Ádvojka s informací o platbě.



Limitovaná nabídka zlevněného
předplatného platí pouze při
objednávce formou sms.
Cena sms dle tarifu vašeho operátora.
Objednávky přijímá jménem
vydavatele firma Send.

PŘEDPLAŤ SI REVOLVER A ZÍSKÁŠ

- slevu na každé číslo
- RR rychle a domů
- slevu na knihy z Edice RR
- zdroj kulturní sebeobrany
- + dobrý pocit:

TVŮJ NÁKUP = BUDOUCNOST REVOLVER REVUE

Předplatné 4 čísel celého ročníku za 592,- Kč

(oproti 712,- Kč ve volném prodeji)

Poštovné a balné zdarma!

Nabízíme též dárkový certifikát

OBJEDNÁVEJTE

na www.revolverrevue.cz

email: sekretariat@revolverrevue.cz

telefonicky: 222 245 801

poštou: Jindřišská 5, Praha 1, 110 00

REVOLVER REVUE

časopis kulturní sebeobrany



založena v Praze 1985

Mamelodi house

Hudební etnografie jednoho jihoafrického úniku

Text a foto: [Vít Zdrálek](#)

V letošním roce jsme zahájili volnou sérii textů věnujících se méně známým podobám africké hudby. Tento text je založen na autorových opakovaných terénních výzkumech realizovaných v Jihoafrické republice v letech 2006–2011 díky několika výzkumným grantům Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze.

Paralelní světy

Je středa 10. srpna 2011 ráno. Můj známý Sello alias DJ Donm@nia nás má nabrat svým taxi v pretorijské čtvrti Sunnyside. Čekáme u viaduktu, který vede přes novou trať rychlovlaku Gautrain. „Zlatý vlak“ nyní nově propojuje centra bohatství nejmenší jihoafrické provincie Gauteng („místo zlata“): johannesburské mezinárodní letiště s centrem metropole, familiérně zvané Jozi, čtvrti Sandton a Rosebank, a severojižní dráha nedávno dorazila přes Centurion, Midrand až do Pretorie. Paralelně s tratí rychlovlaku ubíhají do dálky koleje žlutosedých vlaků MetroRail. Vedou za město a zastavují ve stanicích, v nichž by většina lépe situovaných pasažérů Zlatého vlaku nechtěla nikdy vystoupit. Jako pařáty stahují prsty rozhrkaných tratí každý den tisíce dojíždějících z příměstských sídlišť, *townships*, do městských center. A večer zpět. Jen se již dnes nikdo nemusí legitimovat a po desáté večer nehrozí policejní obtěžování. Stimela, vlak, (z angl. steam train) zaujímá významově bohaté místo v jihoafrické imaginaci už od 19. století. Stačí si poslechnout skladbu *Stimela* trumpetisty Hughy Masekely nebo se pustit do čtení textů *difela tsa ditsamaya-naha*, „písní dobrodruhů“, tj. lesothských horníků v johannesburských zlatých dolech.¹ Gauteng je více než výstižné pojmenování provincie. Trať a nástupiště Zlatého a žluto-šedého vlaku se však ani dnes neprotínají.

Township – město? Africké město!

Po půl jedenácté konečně nastupujeme do staré bílé Mazdy. Sellovi je pětadvacet, dva roky jsme se neviděli. Ztlumí přetažené výšky a basy populárního gospelu pro zákazníky a já naslouchám novinkám. Matka je v nemocnici, pobyt platí strýcové. Bratr, s nímž nějakou dobu bydlel, je závislý na kouření *nyaope*, směsi marihuany a dalšího svinstva. Kradl doma peníze a věci na nákup drogy. Když ukradl i Sellovi DJský počítač, Sello ho vyhodil z domu. Na nový počítač si z peněz vydělaných řízením pronajatého taxi

zatím nenaspořil. Očekává, jako obvykle, pomoc ode mě. Vedlejší dřevěnou chajdu dal mladému páru; jí je sedmnáct a čeká druhé dítě, jemu je jednadvacet, je bez práce a pije. Sello jim půjčuje na základní živobytí. Takhle vypadá kariéra nadějného houslisty, který jako teenager hrál na pódiu pretorijského Státního divadla Bachovy houslové suity, a před pár lety nejžádanějšího DJ v sousedství. Jakoby vývoj nabral zpátečku.

Vjíždíme do townshipu Mamelodi. Vpravo změť „squota camps“, vlevo zděné domy s upravenými zahrádkami; township není slum. Poetická jména jako Mamelodi („matka melodie“) kontrastují s produkty apartheidního sociálního inženýrství: Soshanguve, township dříve určený pro příslušníky „populačních skupin“ SOtho, SHAngane, NGUni a Venda; notoricky známé Soweto je zase zkratkou SOuth WEstern TOwnship. Vnitřní struktura sídlišť připomíná koncentrační tábor: Extension 5, Phase 3... Staré názvy se ale mísí s novými: Lusaka, Mandela, Rethabile, Moretele Park, Magube..., a město – je to vlastně město? – roste. Každý den se další plechové domky přistěhovalců z venkova blyští novotou. Jejich blízcí zůstali doma v provinciích Limpopo, Mpumalanga, North West...



Sello s monitorem (2007)



Sello, Morganova přítelkyně, Morgan, Bheki, Honey B, kluk od sousedů

a doufají ve vylepšení rodinného rozpočtu. Migrace za prací, rozdělené rodiny a rozpadlá síť tradičních vztahů jsou už přes sto let určujícími životními zkušenostmi většiny obyvatel.

I do squotů se ale postupně zavádí elektrina, kanalizace a z „infor-

mal“ se stávají „formal settlements“. Vyrůstají nová nákupní střediska, která jako černé díry pohlcují skromné výplaty, stejně jako nakradené peníze místních *tsotsis*.² Kola spotřeby se otáčejí. Staví se nové školy, dávno neomezované apartheidními předpisy eufemisticky nazývanými

„bantuské vzdělávání“. Kdo má ale šťe stí na kvalitní učitele? Vždyť téměř všichni jsou produkty onoho nenáviděného cíleně deprivujícího vzdělávacího systému! A komu se podaří překonat odrazující vliv prostředí? A kdo nakonec získá půjčku na zaplacení drahého univerzitního studia?

Výsledkem je stav permanentní nejistoty a ohrožení budoucnosti. Navzdory očekávání současný vývoj nepostupuje lineárně vpřed a připomíná spíše nepředvídatelné výkyvy zlomyslné houpačky. Chvilí se daří, pak zas ne.³ Strategie přežití jsou různé a často mají podobu úniku z reality. Mnozí nacházejí důstojnost a ochranu před nemocemi těla i ducha v rituálech stovek afrických nezávislých církví.⁴ Jiní vkládají důvěru v tradiční léčitelství a čarodějnictví. Nezaměstnaní mladí lidé ve městech a townshipech, častěji muži než ženy, nacházejí únik v alkoholu a drogách. Specifický způsob úniku představuje tvorba počítačové taneční hudby.



Sello s počítačem (2009)



Wonder, Sello, Poetmolly před barákem (2006)

Houslista ve spárech čarodějnictví, DJ Donm@nia

V roce 1995 přijel do JAR britský pár manželů Cliffordových se záměrem vybudovat hudební školu, která by umožnila dětem a mládeži z pretorijských townshipů získat vzdělání v klasické hudbě. Díky místním a mezinárodním sponzorům se podařilo nakoupit hudební nástroje (půjčované dětem za symbolický poplatek) a zajistit prostory. Profesori a studenti pretorijských vysokých hudebních škol učili zadarmo.

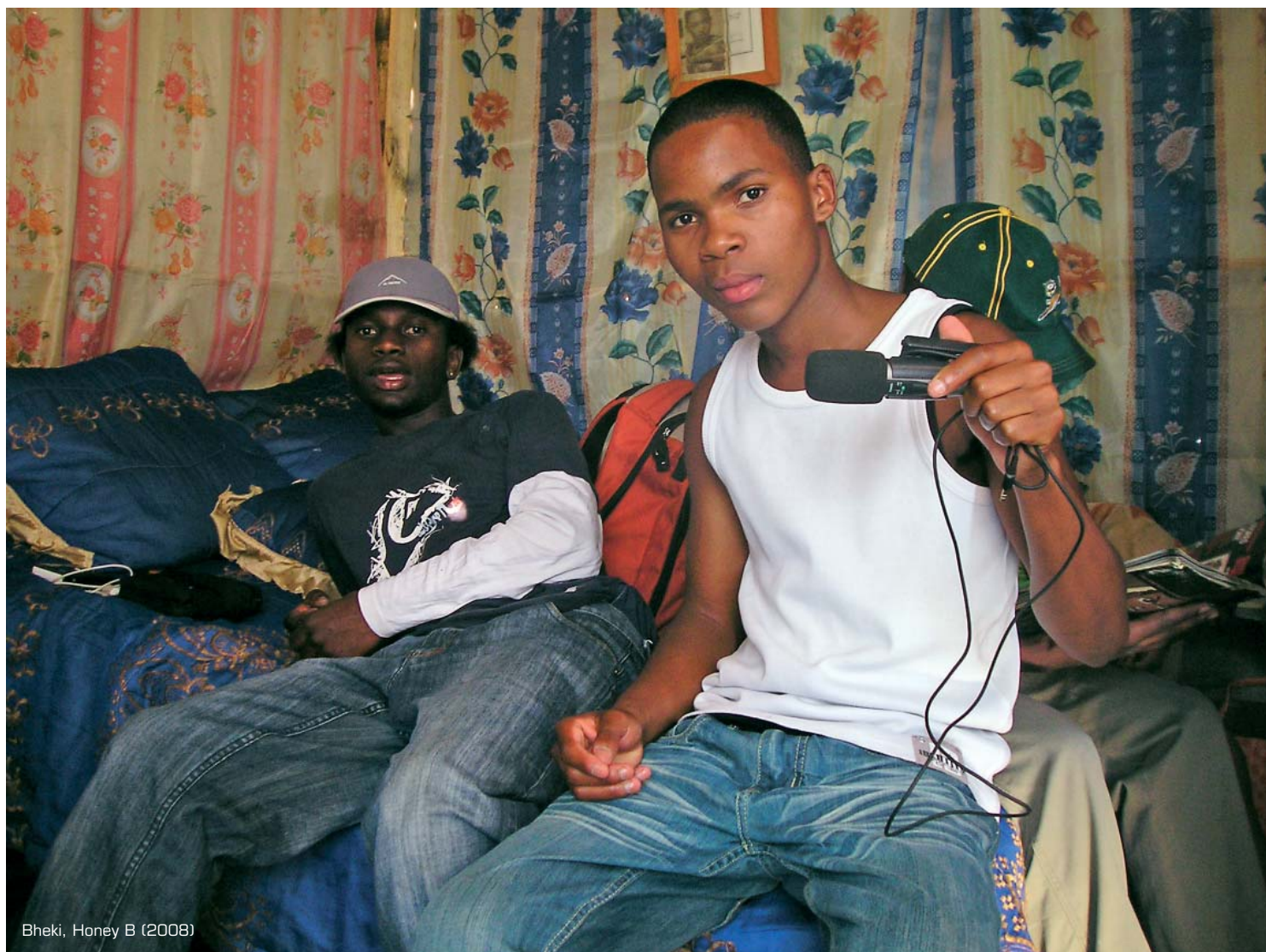
Sellovo hudební vzdělávání začalo právě ve STTEP School, kam začal v deseti letech chodit na housle. Poslala ho tam babička, u které tehdy žil. Jako nadějný mladý hráč reprezentoval Sello v roce 1999 školu při příležitosti návštěvy Yehudi Menuhina, jehož nadace v JAR organizovala hudební rozvojové projekty. Jako vynikající student se zúčastnil turné do Finska a vedle studia začal ve škole vyučovat. Tehdy mu Cliffordovi nabídli možnost bydlet v jejich domě v centru Pretorie, aby neztrácel čas a energii dojížděním z Mamelodi a mohl se plně věnovat hraní. Docházel na soukromé hodiny k profesorce z University of Pretoria a brzy se stal nejlepším houslistou školy.

V roce 2005 nastal zlom. Clifford onemocněl a Sello se musel vrátit do Mamelodi. Brzy nato zemřela babička, která ho po léta finančně podporovala a devatenáctiletý Sello se ocitl v ohnisku destruktivních rodinných sporů o dědictví. Rozhodl se odejít do tehdy rostoucího squater kempu Lusaka. Ve STTEP School⁵ skončil, vrátil housle a pod jménem DJ Donm@nia začal tvořit hudbu na počítači. Ani s dokončenou střední školou však nemohl najít práci. Jeho dřevěný dům se stal terčem několika vloupání a v bahně letních

povodní se utopil počítač a další technika. Nepřízeň osudu dosáhla vrcholu, když v roce 2009 náhle těžce onemocněl. Západní medicína nepomohla a smrti unikl teprve po několika týdnech u tradičního léčitele na venkově. Sellovo vysvětlení pro sérii nešťastných událostí je jednoznačné. Jelikož je dědicem domu a peněz po babičce, jeho teta, která v domě bydlí, se ho pokusila s pomocí čarodějných praktik očarovat a otrávit (praxe v JAR nijak neobvyklá).

Realita se jednoduše dostala mimo jakoukoli Sellovu kontrolu. Co mohl naopak dokonale ovládat, byl počítač, u kterého trávil nyní většinu času. Ničím nenarušená kauzální souvislost mezi pohybem prstu, kliknutím myši a výsledným hudebním efektem jej naplňovala uspokojením. Technologie vytvořila virtuální svět jistoty a dokonalé kontroly nad procesem. Tento pocit pomáhal zapomenout na nekontrolovatelnou a neustále ohrožující realitu. Než tyto účinky prozkoumáme blíže, podívejme se, jakou hudbou se Sello převážně zabýval.

Stejně jako většina DJů v Mamelodi využíval ilegální kopii softwaru *FL Studio*. Nejprve se zabýval *house music*; tvořil původní písně, remixoval, ale experimentoval i s kombinacemi *house music* a recitace textu. Vyhledávaný řečník Poetmolly vytvářel pro Sella poetické texty na místní i globální témata (sousedské soužití, založení squatu Lusaka, AIDS, válka v Afghánistánu aj.). Navazoval tak na jihoafrickou tradici dramaticky přednášených oslavných, autobiografických nebo vzdělávacích poetických textů. V letech 2005–2006 spolu DJ Donm@nia a Poetmolly často vystupovali na živo. Později se Sello začal víc věnovat populárnější taneční hudbě, slangově zvané *bacardi* podle oblíbeného alkoholu v místních *shebeens* (hospoda/bar/tančírna, za apartheidu obvykle ilegální). Vážný „deep house“, jak jej nazýval, si dělal spíš pro sebe. CD po



Bheki, Honey B (2008)

deseti traciích prodával za 100 randů (tehdy cca 350 Kč) hlavně do nedaleké shebeen *LoveMore*. Později začal s dalšími místními „artists“ pracovat také na hip-hopových, R'n'B a gospelových skladbách.

Stejně jako většina místních DJů se Sello nikdy nedostal do rádia ani do hudebního průmyslu a nepokusil se prezentovat ani na internetu, který je v townshipu v podstatě nedostupný nebo tak pomalý, že jej pro kapacitně náročný audiovizuální download a upload nelze použít. Tento fakt nabourává klišé o internetu jako o demokratickém všeobecně dostupném informačním médiu a konkrétněji jako o prostředku propojujícím hudební světy přes hranice států a kontinentů. Není tomu tak a většina místní tvorby stále koluje výhradně lokálně (CD, DVD, flashdisk).

Flow a anestézie v plechovém simulácku

Jak vypadá typický DJův den? Sellova 3x3 metry velká plechovka bez oken neposkytuje příliš pohodlí. V létě žhnoucí plechová střecha a stěny spolehlivě zabrání vyspávání, v zimě člověka zase vzbudí zima nebo padající kapky vody zkondenzované na spodní straně ledové střechy. Sello vstane, ve varné konvici si ohřeje vodu a umyje se v latoru. Nesnídá. Zato už brzy zapne počítač a hodně hlasitě přehrává hudbu dokončenou předešlý den. Ze dveří vymete prach, udělá pár dalších nutností kolem domu a přitom se pozdraví se sousedy. Potom usedne k počítači a začne pracovat „on the beat“. Zkouší různé rytmy, nástroje, efekty..., zapomene na čas. Soustředění přerušují jen telefonáty známých a „artists“, obvykle mladých mužů stejného věku, kteří k němu co chvíli zaskočí na kus řeči, poslouchat nebo udělat nový track. Nic se neplánuje.

Těm, kteří chtějí udělat píseň, Sello nejprve přehraje již hotové nástroje. Buď si vyberou, nebo pro ně vytvoří nový podklad. „Artists“, zpěváci a rappeři, vymýšlejí texty na místě. Někteří si je zapíší na papír, jiní si je polohlasem memorují, zatímco Sello pracuje na nástrojích. Pak Sello pustí potichu nebo do sluchátek hotový „beat“ a frázi po frázi nahraje připravený text. Obvykle nahrává na svůj starý mizerný mikrofon přímo do počítače. Často jsem ale vypomáhal se svým mikrofonom, minidiskem a notebookem. Jelikož cílem hudebníků je získat křišťálově čistý „good quality sound“, mé přístroje brzy získaly kultovní popularitu. S metronomem na pozadí pak nastříhá a nahrubo upraví nahrané fráze a začne je přidávat k nástrojům. Dokončování písně může trvat ještě dvě, tři hodiny nebo více s opakovaným dotáčením. Mluví se minimálně, zato se pečlivě naslouchá tisícům drobných změn a úprav. Čas přestává existovat, township za dveřmi mizí. Jedinou realitou je hudba.

Když se začne stmívat, návštěvníci se pomalu vytratí, Sello zavře dveře, ztlumí hlasitost a pokračuje v úpravách. Před spaním si obvykle pouští klasickou hudbu, nejraději Bacha. Tato hudba jej vrací do doby, kdy hrál na housle a bydlel v Pretorii, tedy do doby, která v jeho vzpomínkách postupně získala podobu mýtického ztraceného ráje. Township ale nikdy nespí. Celé noci vibruje nekonečně pestrou mozaikou zvuků taneční hudby, rvaček, opilekého hulákání, štěkotem psů... Tvrdý spánek je nemožný, opakovaná probuzení do nekonečně plynoucí řeky zvuků navozují pocit omámení, halucinace; hranice mezi bděním a spánkem se stírá. Ocítáte se v mezním stavu, nic necítíte, možná se vznášíte někde opodál mimo své vlastní tělo. Tím spíš, že jste celý den skoro nejedli a nepili. Neprobouzí se odpočatí, vždy unavení.

Během svých prvních návštěv jsem vždy netrpělivě čekal na pauzu na jídlo. Ale obvykle až na můj hladově nervózní nátlak se dalo



dohromady pár drobných a nějaký mrňous ze sousedství zaskočil koupit „spatlo“ (místní hamburger) a nějaký „soft drink“. Asketický způsob života, řeknete si. Bytí o hladu a žízni má přitom přímý dopad na fungování těla a jeho vnímání. Sello trpí častými bolestmi hlavy, žaludečními problémy a pálením žáhy. Ono tajemné onemocnění, interpretované jako čarodějnictvím způsobená otrava, také zasáhlo především zažívání a prostorovou orientaci.

Dochází tu ke zvláštnímu paradoxu. Soustředění na práci na jedné straně vytváří podmínky pro pozitivní psychické rozpoložení popisované psychologií zpravidla jako „optimální prožívání“ či „proud“ (optimal experience, flow), tj. stav zvýšeného soustředění na určitou činnost, která vyváženou mírou náročnosti optimálně poutá pozornost tak, že člověk zapomene na vše ostatní a existuje pouze v přítomnosti; vzniká pocit bezčasí.⁵ Na druhé straně hlad, žízeň, vysoká teplota pod rozžhavenou plechovou střešou nebo naopak podchlazení v neizolovaném domě, nedostatek pohybu, to vše spojené s dlouhodobým poslechem hlasité hudby, má otupující dopad na smyslový aparát. Spojení těchto dvou protichůdných účinků činí tento způsob hudební tvorby atraktivní jednak pro jeho libost – navození „optimálního prožívání“/„proudu“ – a jednak jako účinný prostředek úniku z nekontrolovatelné reality, v níž vězí tělo, které se aktéři snaží potlačit a z reality tak uniknout.

Aspirace k modernitě

Snaha o potlačení tělesnosti zmítané neovlivnitelnými vnějšími skutečnostmi (každodenní realita života v townshipu) je patrná také z upřednostnění dokonale ovladatelných digitálních technologií před příliš tělesným akustickým muzicírováním vázaným na konkrétní prostředí, které je kvůli své nekontrolovatelnosti pocíťované jako ohrožující. Nejde však jen o používání technologií jako takových, ale o používání určitých zařízení spíše než jiných a o jejich symbolický význam. Jinak by totiž nezáleželo na tom, zda se nahrávka hlasu realizuje méně nebo více kvalitním mikrofonom, ani na tom, jaký design ozvláštňuje věž počítače, či jaký obrázek zkrášlí plochu monitoru. Nic z toho však evidentně jedno není. Mikrofon musí být ten nejvyšší, schopný co nejčistší nahrávky. Při sestavování počítače je upřednostněna věž „vytuněná“ do podoby BMW. (Z hlediska společenského statutu je BMW nejprestižnějším vozem, který může mladý muž v townshipu mít.) A nakonec, plochu monitoru neozdobí prozaická tapeta Windows, překvapivě ani nahé tělo bílé dívky, ale sportovně vyhlížející korveta. Všechny tyto – a zdaleka nejen tyto – atributy symbolizují aspiraci.

k imaginární modernitě, chápáné jako rovnoprávný přístup k blahobytu, skrze který lze dosáhnout plnoprávného členství ve světové komunitě, jejímž referenčním bodem je Západ. Ten toto členství ovšem odpírá a svými více nebo méně vědomými zásahy – fungujícími v logice liberální kapitalistické ideologie – způsobuje, že i to málo, co bylo v minulosti z modernity dočasně zakoušeno, může být znovu odepřeno. Frustrace z tohoto nevyzpytatelného a neovlivnitelného „odpojování“ a „připojování“ se pak projevuje snahou o únik do virtuálního světa jistoty a úplné kontroly zakoušeného jako předchuť imaginární modernity.

Sellův příběh je v mnohém typický, v něčem jedinečný. V jeho čtvrti najdete desítky mladých DJů pokoušejících se uspět v hudebním průmyslu. Nikdo z nich se však nemůže pochlubit vzděláním v klasické hudbě, koncerty, účasti na evropském turné či jednoduše životem v lepší městské čtvrti. Nikdo z nich nepociťuje ono „odpojení“ palčivěji.

Poznámky

1 COPLAN, D. B. 1994. *In the Times of Cannibals. The Word Music of South Africa's Basotho Migrants*. Chicago: The University of Chicago Press.

2 tsotsi = slangově člověk živící se zločinem, gangster. Zajímavou ukázkou propojení městského hudebního stylu kwaito, kultu peněz a image gangsterství představuje postava gangstera Fely v jihoafrickém oscarovém snímku Tsotsi (Gavin Hood, 2005) hraná vynikajícím kwaito hudebníkem jménem Zola, původně několikrát trestaným gangsterem ze Soweta, který je zároveň tvůrcem většiny hudby k filmu.

3 Vynikající soubor esejů k různým aspektům současné africké modernity: GESCHIERE, P., MEYER, B. a PELS, P. 2008. *Reading in Modernity in Africa*. Oxford: James Currey, Bloomington: Indiana University Press a Pretoria: Unisa Press.

4 Ty se nikoli náhodně právě v jihoafrickém regionu od přelomu 19. a 20. století enormně rozrostly. Vývoj na venkově: SUNDKLER, B. G. M. 1961 (1948). *Bantu Prophets in South Africa*. London, New York a Toronto: Oxford University Press; vývoj ve městě: WEST, Martin. 1975. *Bishops and Prophets in a Black City: African Independent Churches in Soweto, Johannesburg*. Cape Town: David Philip.

5 STTEP School v roce 2009 pro nedostatek sponzorů skončila.

6 CZIKSZENTMIHALY, M. 1990. *Flow: The Psychology of Optimal Experience: Steps towards Enhancing the Quality of Life*. New York: HarperPerennial; TURINO, T. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press.

his **VOICE**

11 let

Oslavte s námi vstup do nové jedenáctiletky
koncertem v Národní technické knihovně

Maja Ratkje

Birds Build Nests Underground
+ MoEns

Představíme časopis s novou fazónou

8. 12. 2011 Národní technická knihovna,

Technická 6, Praha 6

Uchihashi Kazuhisa

Zkrátka vyprázdním mozek...

Text: **Petr Vrba**

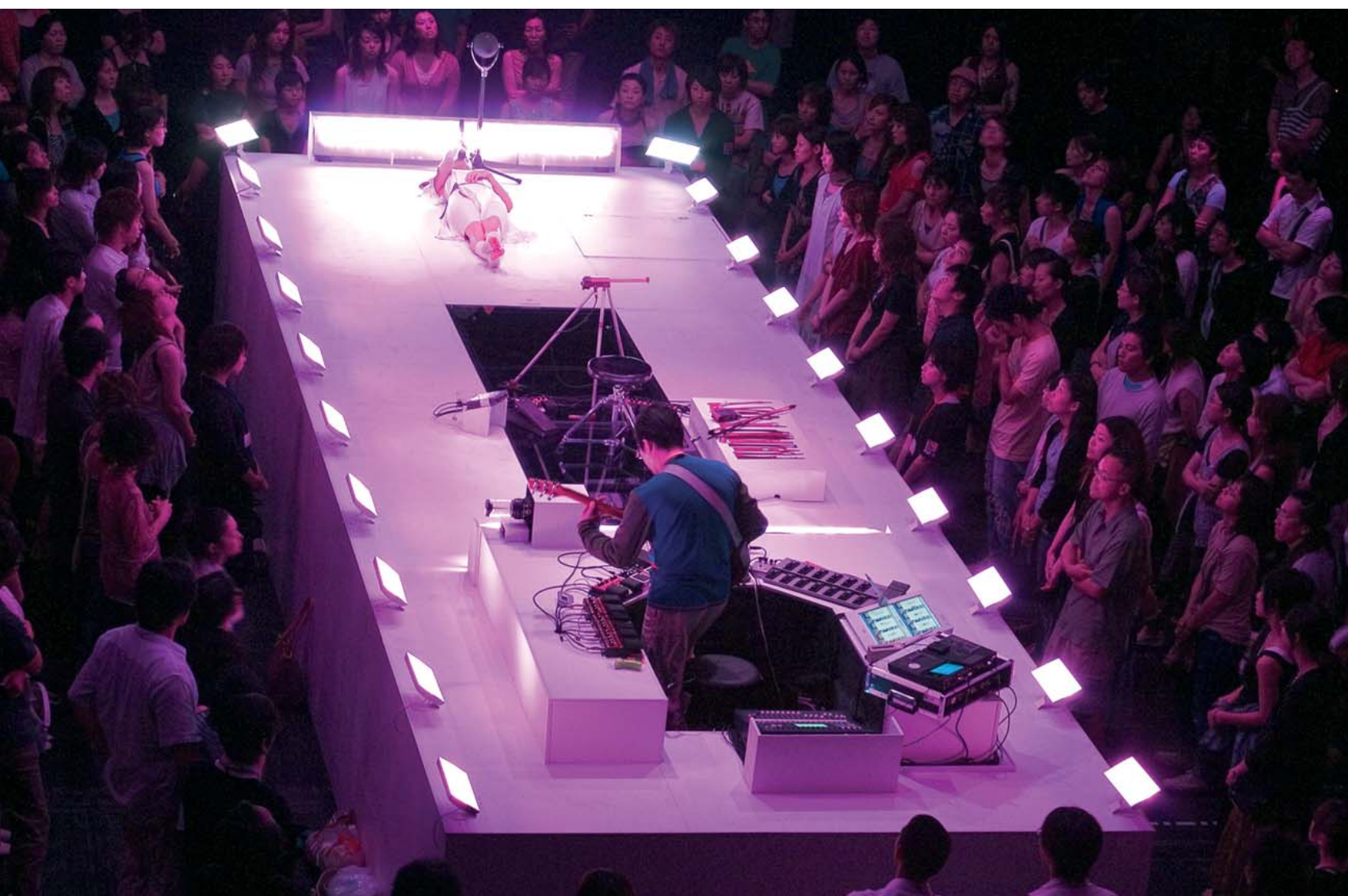
Japonský kytarista Uchihashi Kazuhisa umí být kritický k Japoncům i k lidem na scéně improvizované hudby. Proti programové uměřenosti a soustředěnosti spojované s japonskými redukcionistickými hudebníky staví emoce, i když to občas znamená „hrát jako šílený.“

S Uchihashiho hudbou jsem se poprvé naživo potkal v roce 2004 na festivalu Uchiage, který se konal v Berlíně a Vídni, vždy po tři dny. Zážitek to byl nevšední, na pódiu se během tří dnů objevila spousta jmen, která hýbala scénou volné improvizace. Festival Uchiage byl totiž z určitého úhlu pohledu jakýmsi vyvrcholením tzv. redukcionismu (někdy popisovaného jako „super minimal music“), který v Japonsku nese označení *onkjó* či *onkjókei*, což se dá přeložit jako „lidé, co si hrají se zvukem“. Během festivalu vystoupili hudebníci jako Radu Malfati, Robin Hayward,

Kai Fagaschinski aj. a z japonských Otomo Yoshihide, Sachiko M., Taku Sugimoto, Toshimaru Nakamura a mnoho dalších – včetně Kazuhisy Uchihashiho. Když jsem vzpomínal na tento festival, kdy se mi každý den podařilo usnout (zkuste šest hodin poslouchat skoro ticho – kdykoli si někdo objednal presso, stával se kávovar invazivním sólistou), byl jsem překvapen jeho ostrým odmítnutím tohoto „hnutí“. Uchihashi doslova řekl, že tuto hudbu nenávidí. Tím začal náš rozhovor leckdy komplikovaný jazykovými a jinými kulturními nedorozuměními.

Tzv. redukcionismus na scéně volné improvizace byl (a pro někoho stále je) důležitým mezníkem pro vývoj této scény; zásadním způsobem např. ovlivnil elektroakustickou improvizaci. Mnoho japonských hudebníků v tom sehrálo klíčovou roli. Myslíte, že je možné popsat důvody, proč zrovna japonští hudebníci? Co si o této scéně myslíte dnes?

Nikdy jsem se o tento proud nezajímal. Lidé říkají, že Japonci dali toto hnutí do pohybu, ale já jsem byl vždy naprosto mimo něj. Vlastně tu hudbu nenávidím. Není to hudba!





Jistě, japonská tradiční hudba má v sobě množství prostoru, ale to není totéž jako v superminimalismu.

Přesto jste se zúčastnil festivalu Uchiage...

Ano, byl jsem tam a Uchiage bylo něco jako vyvrcholení tohoto proudu, nicméně jsem se tam cítil naprosto izolovaně. Taky mi pak lidé říkali, že moje hraní tam představovalo určitou úlevu od hudby onkjó. Možná vám připadá onkjó jako část alternativního hnutí na scéně improvizace a z tohoto hlediska je to zajímavý fenomén, ale pro mě to vždy znamenalo nudu spíš než hudbu. Většina hudebníků z onkjó scény nikdy nehrála hudbu jiným způsobem, dělají stále jenom to samé. Moc se zaměřují na jednu věc, je to lpění. Řekl jsem předtím, že to nenávidím, ale to není správný výraz. Řekněme, že mě tento způsob hraní nezajímá. Improvizace znamená hledání neznámého v sobě. Improvizátoři mohou hrát s kýmkoli, ale hráči z okruhu onkjó nikdy nechtěli hrát s lidmi vně onkjó. Stále hrají s těmi stejnými lidmi. Jsou tak uzavření... Možná se chrání navzájem. Nechtějí se nechat zničit jinými lidmi.

Myslím však, že totéž se dá říct o mnoha jiných proslavených hudebnících, o kterých se tvrdí, že jsou skvělí improvizátoři. Tak například Peter Brötzmann při všech zhruba šesti koncertech, které jsem viděl, hrál z drtivé většiny stále stej-

ným, atakujícím způsobem, který se dá jen těžko popsat jako komunikující, nebo vašimi slovy „nacházející v sobě něco neznámého“. Sám jste s Brötzmannem hrál, jaký jste z něj měl pocit?

Věřím, že Peter je dobrý improvizátor. Když jsme spolu hráli v duu, měl svůj saxofon bez mikrofonu hned vedle mého ucha. Hudebně hraje stejný styl po dlouhá léta, ale myslím, že hraje niterně. Myslím, že cítí, jak k němu tečou emoce a energie druhých lidí. Vychází to z mé zkušenosti. Když jsme hráli spolu: vůbec jsem si nepamatoval, co jsem dělal. Jeho energie byla pro mě moc silná a já vůbec nedokázal hrát svoje věci. Já jenom co nejupřímněji reagoval na to, jak silnou vášeň mi dodával. Tehdy jsem pochopil, že hudba nikdy nebude silná, pokud se bude hrát radikálně uspořádaně. Po koncertě byl prý moc rád, že si se mnou zahrál, ale já byl vyčerpaný a nedokázal jsem říct, jestli to byl dobrý, nebo špatný koncert. Zůstala mi jen silná emoce. A to je velmi důležité — neměli bychom poslouchat hudbu jako styl. Pokud vás nebaví, jak hraje, prostě vás nebaví jeho hudba. Ale nadále zůstává skvělým improvizátorem. Co takový Derek Bailey? Taky hrál pokaždé podobně. Než jsem s ním hrál poprvé, myslel jsem si, že hraje to samé s kýmkoli. Ale když jsme spustili, silně jsem cítil, že skutečně reaguje na to, co hrají já. Bylo to s ním opravdu

skvělé. On totiž nikdy nepředjímal, co budu hrát, mohl jsem dělat, co jsem chtěl. Proto byl skvělý improvizátor. Byl naprosto otevřený hudbě. Ale možná, že Peter není pokaždé tak dobrý improvizátor, občas hraje jako šílený...

Vnímám improvizaci jako aktivitu, způsob hraní, kde by měl hráč brát v potaz nejen ostatní hráče, ale i prostor. Také publikum hraje důležitou roli, protože dochází k jakési energetické výměně. Snad každý improvizátor může potvrdit, že někdy vám publikum energii vrací, cítíte to, po koncertě jste nabitý, jindy jako by energie někam zmizela, jste vyčerpaný.

Souhlasím s tím, že dochází k výměně mezi hráči a publikem. Hrát bez publika již pro mě nemá cenu, sám už ani nezkouším. Vždy když hraju, je to pro lidi, kteří přijdou na koncert. Nemluvím ale o reakci publika. V Japonsku lidé moc nereagují. Jsou tiší a koncentrovaní. Někteří hudebníci jsou zvyklí dostávat i velkou fyzickou reakci, jako třeba pro hardcorové kapely je naprosto normální silná reakce publika. Mí přátelé z kapely Melt Banana říkali, že oproti evropskému turné, kde byli po několika týdnech zvyklí na výraznou fyzickou reakci, byli po koncertě v Japonsku velmi vyčerpaní.

Co je pro vás osobně na improvizaci důležité?

Znervózňuje mě čas. Když jdu hrát, mám vždy strach, že ze sebe nebudu schopni nic dostat.

Jak jsem říkal, improvizace je nacházení neznámých momentů v sobě samém. Improvizujeme-li s někým, musíme být připraveni na cokoli. Neměli bychom od spoluhráče očekávat nějaké konkrétní věci. Hrajeme-li upřímně, veškeré těžkosti zmizí. V takovém případě naše rozdílnost přispívá k tomu, aby byla hudba víc vzrušující.

Znamená to, že při každém koncertu zkoušíte hrát, jako kdyby to bylo poprvé? Neopakovat se a dolovat ze sebe něco, co jste nikdy nehrál, něco nového?

Přesně tak, protože je tak těžké udržet život v neustálé improvizaci. Mívám takový strach, že v sobě nenajdu nic... Ale naštěstí vždy něco čerstvého najdu.

Jak to děláte?

Zkrátka vyprázdním mozek a hraji upřímně. Před hraním nemyslím na nic, ani na to, čím začnu.

Vnímáte improvizaci jako *dó*, tradiční japonský koncept cesty života, jejímž cílem je jisté osvobození člověka? Kdy nepřemýšlí, jestli během hraní zahraje staccato, či legato, forte, či piano, nebo při kaligrafii (*šodó*) během kreslení/psaní nepřemýšlí o tom, povede-li tah sem, či tam, anebo při cestě meče (*kendó*), jestli sekne zprava, či zleva. Jednoduše řečeno, kdy racionální myšlení a rozumové rozhodování nehraje prim?

Ano, je možné říct, že mým „*dó*“ je improvizace, i když nevím, nakolik je můj způsob života spojen s japonskými tradicemi. Ale nepopírám je, protože prostě jsem Japonec. Nechci být v myšlení a rozhodování

radikální. Toto je pro mě způsob myšlení zcela opačný než improvizace. Možná se nehodím pro život v současném světě, ale to taky neznamená, že bych chtěl žít přírodně. Pro mě jsou rozhodujícím impulsem, abych se do něčeho pustil, pouze emoce.

Pro komunikaci s druhým pro mě nejsou důležitá slova. Jistě pomáhají, ale mě zajímá spíš přístup. Při hraní není potřeba jediného slova. Takové situace mám opravdu rád, stačí jen hrát a nic neříkat. Hrajeme různými jazyky, ale lze cítit, že spolu mluvíme. Tohle je myslím dobrý příklad: Představme si pár. Když toho žena očekává od muže moc, muž se s ní necítí dobře. Ideální je, když si dají navzájem svobodu a nesnaží se mít jeden druhého příliš pod kontrolou. Lidé by měli akceptovat vzájemnou rozdílnost. Každý člověk je jiný a přemýšlí jiným způsobem. Nejnudnější páry sdílí stejné myšlenky drtivou většinu času. Jsou to obdobné bytosti. Když jsi improvizátor, vybereš si ženu z jiné sféry. Je pak mnohem těžší s ní být, ale je to mnohem více vzrušující. V Japonsku lidé nechtějí v životě moc improvizovat. Mají rádi život v organizované společnosti. Je to tak pro ně pohodlné. Ale v současnosti zjišťují, že jim nikdo pohodlí nedá. A začínají improvizovat.

Proč jste odešel z Japonska a přestěhoval se do Rakouska?

Byla to čistě osobní věc. Nepovažuji Japonsko za vhodnou zemi pro výchovu své dcery. Také nechci pořád zůstat na stejném místě, možná, že časem se zase přestěhuji jinam.



Myslíte, že váš způsob života jako improvizátora nějak formuje vaši dceru?

Myslím, že ano. Improvizuje pořád. Improvizace je také její život, učí se z ní mnoho skvělého.

Kromě hraní, komponování, vedení workshopů si vydáváte své nahrávky na vlastním labelu, hraje v tom roli nutnost? Jak je to pro vás náročné? Vaší nejdéle fungující kapelou je trio Altered States, celou dobu funguje na improvizaci bázi?

Začali jsme hrát v roce 1990. Bubeník přišel z jazzové scény, basista hrál hlavně rock a funky. Rozhodl jsem se spojit tuhle kapelu v jednoduchou kombinaci – kytarové trio je velmi jednoduchá a častá kombinace. Proto mi přišlo lákavé zkoušet nové věci v téhle formaci. Jsme plně improvizující kapela, ale je pravda, že jsem měl období, kdy jsem pro Altered States skládal kompozice, protože jsme se dostali do fáze, kdy jsme se znali až moc dobře a já potřeboval něco čerstvého. Dneska už to nedělám, neboť každý z nás se pohybuje ve vlastních, naprosto odlišných projektech, a to přináší svěží nápady samo. Budeme hrát až do smrti, pakliže neztratíme energii, vášeň pro

Kazuhisa Uchihashi (nar. 1959, Ósaka)

Na kytaru hraje od svých dvanácti let, po školních pop'n'roll kapelách se začal vyskytovat v jazzových formacích. Od roku 1983 se plně ponořil do explorace volné improvizace. V roce 1990 založil trio Altered States, jež koncertuje dodnes po celém světě. V letech 1994–1997 byl členem Otomových Ground Zero. Hrál v mnoha dalších kapelách: First Edition, EQ, Triopunk, Stereodrom aj. Spolupracoval s lidmi jako Hans Reichel (díky němuž se stal hráčem na daxofon), Fred Frith, Tom Cora, Ned Rothenberg, Barre Phillips, Derek Bailey, Samm Bennett, Steve Beresford, Jon Rose, Zeena Parkins, Elliott Sharp, Eugene Chadbourne, Henry Kaiser, Charles Hayward, Han Bennink, Shelley Hirsch, Franz Hautzinger, Bobby Previte, Wayne Horvitz, Christian Marclay, Carl Stone, Tatsuya Yoshida a mnoho dalších.

Provozuje dvě vydavatelství: Innocent Records (původně Zenbei) a Psycho Records (spolu s Yoshimitsu Ichirakuem, známým i z Prahy z projektu Dora Video).

Složil několik skladeb pro film a množství pro divadlo, v letech 1996–2007 organizoval v Ósace festival Beyond Innocence a v neposlední řadě je činným tvůrcem audiovizuálních instalací. Eugene Chadbourne o něm prohlásil, že dokáže vyseknout rify v různých stylech od rocku po country, stejně jako excelovat ve variacích na jazzové standardy.



hudbu a nové nápady. Mám je moc rád.

Ještě dříve jste však začal spolupracovat i s divadelním souborem Ishinha.

Soubor Ishinha jako taneční společnost vznikl před čtyřiceti lety a původně byl zaměřen na butó. Ve druhé polovině 80. let změnili způsob vyjadřování a v té době jsem se k nim přidal. Zpočátku jsem hrál jen free music, někdy v roce 1989 mě ředitel požádal, abych pro ně složil hudbu k vystoupení, kde už začali pracovat i se slovy. Zkusil jsem tedy více rytmický přístup, a to je vlastně faktický počátek naší dodnes nepřerušené spolupráce. Každý rok vytvoříme nové představení. Soubor je často zván mimo Japonsko a já vždy jezdím s nimi. Proslavili se též svými scénami pod širým nebem, u nichž většinou trvá tak měsíc, než je postaví. Sami si staví vlastní divadlo, což je v Japonsku dost výjimečné, ale kdybyste si to nechali postavit od profesionálů, nedoplatíte se. Podílejí se na tom i herci. Je to opravdu nezávislý divadelní spolek. Velmi rád s nimi spolupracuji. Každý se podílí proto, že ho to baví. Jsou blázniví a skvělí.

Patříte mezi několik málo hráčů na originální nástroj Hanse Reichela zvaný daxofon, jak jste se k němu dostal?

Setkal jsem se s Hansem Reichelem v roce 1990 v Japonsku a hráli jsme spolu. Pro mě platil za nejkreativnějšího improvizátora, protože si sám vyráběl nástroje, to je sen každého improvizátora. Opravdu zbožňuju zvuk daxofonu. Jsem kytarista, který závidí saxofonistům

a zpěvákům, že mohou do hry vkládat víc lidskosti. Daxofon je pro mě organický nástroj, proto jsem na něj chtěl hrát, ale trvalo několik let, než jsem jej získal, jelikož Hans nikdy nevyrábí na kšeft. Při hraní na daxofon se cítím mnohem primitivněji, jeho zvuk je velmi vzdálený běžně známým hudebním zvukům. Po zkušenosti s daxofonem vnímám kytaru jako velmi radikální nástroj i přesto, že ji nepoužívám radikálně.

Říkáte, že závidíte zpěvákům, v devadesátých letech jste hodně spolupracoval s vokalistkami jako Shizuru Ohtaka či Haco, v roce 2002 jste vydal album s Shelley Hirsch se kterou spolupracujete dodnes. Čím je pro vás zpěv a hlas tak přitažlivý?

Zpěv je nejjednodušší způsob hraní. Prostě mám rád písničky, ale neumím dobře zpívat. Proto velmi rád spolupracuji s dobrými zpěváky. Někteří se věnují spíše popu, ale mně je úplně jedno, jestli je to pop nebo volná improvizace. Soustředím se pouze na to, zda jsou dobří, či nikoli. Mým snem je vytvořit dobrou písničku s dobrým zpěvákem.

Výběrová diskografie:

Hans Reichel, Fred Frith & KU: *Stop Complaining / Sundown* (FMP 1991)
 Altered States: *Altered States* (Zenbei, 1992)
 KU: *Guitar Solo* (Zenbei, 1994)
 John Zorn's Cobra: *Tokyo Operations* (Avant 1995)

Ground Zero: *Null & Void* (Tzadik 1995)
 Altered States: *Altered States 6* (Zenbei, 1997)

Haco, Zeena Parkins, Samm Bennett & KU: *Kam-pas-nel-la* (Innocent, 1998)

Shelley Hirsch & KU: *Duets* (Innocent, 2002)

Yasuhiro Otani & KU: *Mr. Summer Time* (PaleBlue 2002)

Ned Rothenberg, KU & Samm Bennett: *Are You Be* (Animul 2002)

Ruins & KU: *Ruins + Kazuhisa Uchihashi* (F. M. N. Sound Factory 2002)

Brett Lerner, Joelle Léandre & KU: *No Day Rising* (Spool 2003)

KU & Tatsuya Yoshida: *Improvisations* (Magaibutsu 2005)

KU & Tatsuya Yoshida: *Hercules' Icy Club* (Tone Industria 2005)

Altered States: *Bluffs* (Innocent, 2006)

Shibusashirazu Orchestra: *Paris Shibu Bukyoku – Live at Maison de la Culture du Japon à Paris* (Chitei 2008)

KU: *Flect 2 – electronic guitar solo* (Innocent, 2009)

KU & Mani Neumeier: *Uchi mani deluxe* (Innocent, 2010)

KANON (Aki Takase, Kazuhisa Uchihashi, Axel Dörner): *Beauty is the thing* (Doubtmusic, 2011)

<http://homepage.mac.com/innocentrecords> ■

Hudební kryptogramy

Adlof Wölfli

Text: **Miroslav Pudlák**

Pokud by se konala soutěž nejpraštějších nahrávacích projektů, toto CD by bylo adeptem na cenu. Tvůrci se rozhodli prozkoumat a nahrát záhadné noty, které se vyskytují na obrazech Adolfa Wölfliho. Zvolili při tom velmi analytický přístup, nicméně vedený apriorním rozhodnutím, že ať už je v těch notách cokoli, musí to zaznít.

Adolf Wölfli (1864-1930) je znám jako představitel tzv. Art brut, což vlastně není umělecký směr, ale tvorba duševně nebo sociálně marginalizovaných osob, vznikající nikoli s cílem „dělat umění“, ale spíše jako obsedance, nebo arteterapie. Sám Wölfli prožil většinu svého života v psychiatrickém sanatoriu ve švýcarském Bernu. Své dny tam vyplňoval kreslením a na pastelky a papíry si vydělával občasným prodejem děl návštěvníkům. Lékař Walter Morgenthaler jeho práci sledoval a pojednal o ní v knize „Duševně nemocný člověk jako umělec“ z roku 1921, která vzbudila zájem veřejnosti o tento druh tvorby. Díky tomu se s Wölfliho dílem seznámil i Jean Dubuffet, autor pojmu Art brut (syrové umění), který se tím inspiroval pro svou vlastní tvorbu. Wölfli také psal jakousi poezii v próze s autobiografickými prvky. Jeho texty byly mnohokrát zhudebněny (např. Wolfgang Rihm, Georges Aperghis) a vzniklo i několik oper na jejich náměty (Per Nørgård, Terry Riley, Georg Friderich Haas). Existovalo však i podezření, že sám Wölfli mohl být také skladatelem. Nepsal sice přímo notové partitury, ale noty se často vyskytují na jeho obrazech. Bylo třeba prozkoumat, zda tyto noty jsou pouze výtvarným ornamentem, nebo zda je v nich ukryta nějaká smysluplná hudba, a jestliže ano, zda autorem takové hudby je sám Wölfli, nebo někdo jiný. Tvůrci zde zmiňovaného CD nebyli první, kdo se o to pokoušeli. V roce 1978 Jürgen Glaesemer a Elka Spoerri nahráli LP „Adolf Wölfli: Gelesen Und Vertont“ vydané Wölfliho nadací a v roce 1987 Graeme Revell vydal na vlastním labelu Musique Brut LP *Necropolis, Amphibians & Reptiles: The Music of Adolf Wölfli*.

Nicméně tvůrci přítomného CD se svého úkolu ujali s větší systematickostí a jejich postup dokumentuje výpravná



brožura pojednávající o způsobu analýzy záhadných not. Wölflí například používá osnovu se šesti linkami – bylo třeba rozhodnout, která linka je pomocná a zda se jedná o houslový klíč. Dalším problémem byl rytmus – Wölflí nepoužívá trámce, jen praporky a to z obou stran noty, při čemž na jedné straně se nota někdy jeví jako šestnáctka a na druhé jako osmina. V notách jsou též náhodně rozmístěné basové klíče a další notové znaky, které zjevně nemají jiný, než dekorativní význam.

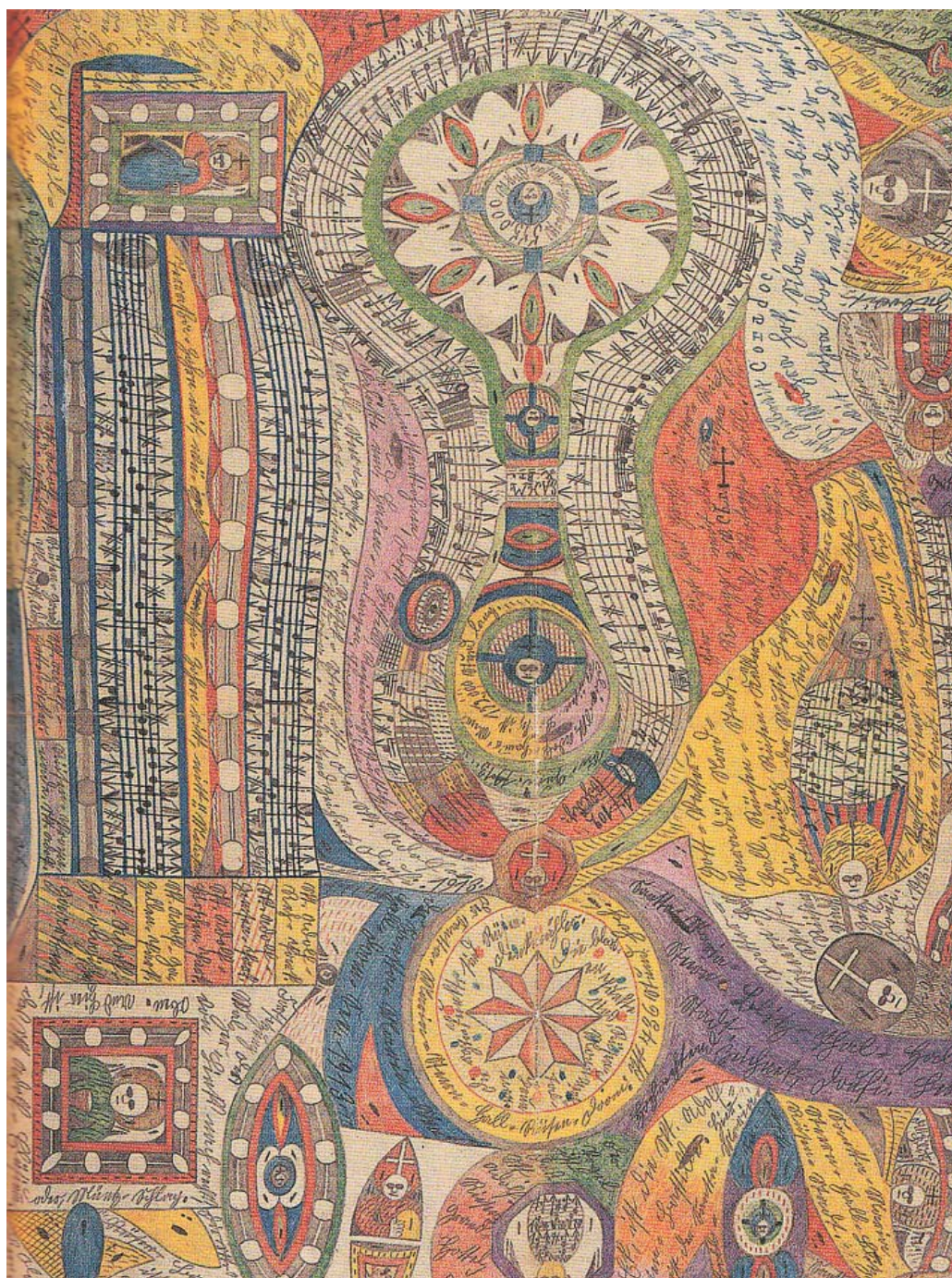
Po eliminaci matoucích rytmů a značek a usazení do tóniny se začaly vyjevovat jakési melodické kontury připomínající melodiku pochodů. Je tedy možné, že Wölflí měl k dispozici klavírní výtah se sbírkou pochodů a čerpal melodie odtud. Tomu zase odporuje skutečnost, že všechny melodie jsou v G dur, což je u vydané sbírky pochodů nepravděpodobné. O Wölflim je známo, že nikdy nestudoval hudbu ani nehrál na žádný nástroj. Je tedy možné, že noty neznal, nebo jen do té míry jako všichni,

kdo prošli školní hudební výchovou. Mohl si však vybavovat melodie, které poznal v dětství a nějakým způsobem je neuměle zaznamenat.

Lze tedy vůbec Wölflího hudbu hrát? Houslista Baudouin de Jaer dostal jasný úkol: dešifrovat melodie z Wölflího obrazů a udělat z nich materiál pro vlastní hudební produkci. Způsob jakým postupoval je vidět na některých skicách otištěných v brožuře. Melodický materiál vyabstrahovaný z obrazů pojal poměrně svobodně a tvoří z něj krátké skladby pro sólové housle seřazené do rozsáhlého cyklu. Hlavní umělecký přínos CD tedy spočívá v tom, co z daného materiálu vytvořil de Jaer. Samotná hudba Wölflího obrazů nadále zůstává opředená záhadou. Nevíme ani, zda slyšel melodie, které do nich šifroval. Údajně je sice hrával na papírovou trumpetu, ale zda skutečně hrál, co mělo být v notách, je otázka.

Jaké je tedy toto CD? Odhlédneme-li od příběhu, který za ním stojí, a posloucháme jen hudbu, dostane se nám v podstatě 80ti minut jakéhosi štetbetání na housle v často opakovaných osminových notách. Pocit absurdity, který se dostaví po několika minutách, později přejde v mrazení. Zacyklené hudební myšlenky, které jako by se nemohly odpoutat od utkvělých schémat, evokují člověka zavřeného v kleci, který se snaží jakkoli udržovat svůj mozek v chodu. Nakonec to nemá daleko od Wölflího obrazů, kde se také opakují a periodicky vracejí stejné prvky, aby nakonec bylo vyplněno každé prázdné místo na ploše papíru a tím byl zahnán ten strašlivý *horror vacui*.

Adolf Wölflí: Analysis of the Musical Cryptograms (Sub Rosa) ■



Jurij Bogdanov

„Mám obavy, že to tam brzy všechno vezme za své“

Text: **Arťom Lipatov**, překlad: **Vítězslav Mikeš**

Před pádem komunismu se elektronická hudba a hudební technologie na východní straně železné opony vyvíjely v izolaci, byť nikoliv absolutní. Kombinace státního kulturního monopolu a nadšení lidí pracujících v oboru vytvářela zvláštní atmosféru. Rozhovor s Jurijem Bogdanovem je sondou do té doby a zároveň pohledem na hudební dění z trochu jiné perspektivy, než jakou popisují skladatelé a interpreti.

Člověk by si pomyslel, že Jurije Ivanoviče Bogdanova musí znát v Rusku doslova každý. V praxi je tomu ale trochu jinak: v kursu jsou jen někteří hudebníci, ostatní už moc ne. V lepším případě se jméno Jurije Ivanoviče nestoudně používá jako značka: „Na singlu skupiny NN pracoval zvukový režisér opery *Juno a Avos...*“ Ano, ta opera byla epizodou v jeho životě, ale na ni Bogdanov bůhvíproč nevzpomíná rád. A pak – byla to opravdu jen epizoda, jedna z mnoha, a vůbec ne nejdůležitější.

Bogdanov je člověk unikátní. Nemyslím, že legendární Studio elektronické hudby, kde mnoho let pracoval, v něm vypěstovalo vynalézavého ducha; to studio mu spíš posloužilo jako katalyzátor. Byla to i vložene neuvěřitelná klika, že se v dusných a nevýrazných sedmdesátých letech mohl dostat tam, kde se sny stávaly skutečností, kde pili čaj Vysockij či Fellini, kde neplánovaně koncertovala Joan Baez a kde skladatelé Eduard Artěmjev a Vladimir Martynov působili jako klávesisti v rockové kapele.

Uháněl jsem ho tři týdny. Souhlasil s tím, že se sejdeme, mizel a znovu se objevoval („pracuji za městem, čert ví kde, není tady signál“) a nakonec sám zavolaal a ultimativně řekl: teď, nebo už nevím kdy. Domluvili jsme se na maximálně hodinovém setkání, ale pak jsme se bavili až do té doby, dokud nás číšník zdvořile nevyprovodil z kavárny.

Jurij Bogdanov, jehož život, jak sám říká, byl zážrak pomalu od samého začátku (na nepříjemnosti, k nimž patřily konflikty s vedením firmy Melodija, zrušení studia a sovětská moc, která byla za okny více než polovinu jeho života, nahlížel jako na mrzutá vybočení, se stal jedním z vůdčích zvukových režisérů. V zemi, která už neexistuje, i v zemi, s níž se děje neznámo co. Po té první zemi se mu nestýská, tu současnou nechválí. Je

pohlčen mnohem důležitější činností: nahrává, mixuje, staví studia, jezdí na mezinárodní výstavy (jako šéf sekce zvukových režisérů Moskevského oddělení AES). Za jeden ze svých nejlepších výsledků ale považuje to, že naučil obrovský analogový syntezátor Synthi 100 říkat slovo „máma“.

I. „Pink Floyd, to byla velkolepost, vzlet, ale myšlenky žádné!“

Jak jste se dostal ke své profesi?

Začnu trochu zešíroka. Narodil jsem se v rodině důstojníka a podle zásad vojenské aklimatizace nás rok co rok posílali do jiného kouta země. Narodil jsem se na Kurilských ostrovech a celé mé dětství probíhalo v pohádkových podmínkách. Jediný prostředek komunikace se světem byly přitom knihy. Přečetl jsem spoustu pohádek, když jsem byl starší, četl jsem sci-fi. Pak se k tomu přidala hudba: babička mi dala bajan a já se na něj začal učit hrát. Když mě něco bavilo, učil jsem se rychle. A stejně brzy jsem pochopil: když pouštíš desku, je to jako krb otce Carla: propíchněš nosem plátno a za ním se ti otevře nový, tajemný svět... Mí rodiče byli vzděláním radioinženýři a já cítil, že je mi souzena stejná profese, ale nestačilo mi být jenom radioinženýrem, já se chtěl stát radiofyzikem a objevovat nové světy! Po škole jsem si to namířil na Moskevskou univerzitu radiotechniky, elektroniky a automatizace (MIREA), která byla otevřena nedlouho předtím. Tady mě ale čekala první facka v životě. Rektor mně a ještě mému kamarádovi rozmluvil, abychom se přihlásili. Že prý výuka probíhá na různých koncích Moskvy, koleje nejsou, dojíždění by bylo náročné. Jenže bylo léto a já se přihlásit někam musel... V té době jsem po-

slouchal vše, co se poslouchat dalo, hlavně Beatles, a prošel jsem si celou radioamatérskou cestu, počínaje prvním pospájeným detektorovým přijímačem a konče složitými konstrukcemi. A přihlásil jsem se na Moskevskou univerzitu energetickou (MEI), na radiotechniku, i když, pravda, na večerní studium. Musel jsem si tedy najít i práci. V duchu své naivnosti jsem vyrazil ven a šel přímo za nosem, zastavil jsem se ve všech podnicích, které mi přišly do cesty. Pak jsem se ocitl v centru Moskvy, u Kalininského prospektu, a dostal jsem se do Skrjabinova muzea.

Náhodou? Vždyť je zastrčené. Tam jste se rozhodl hledat práci?

Dodnes věřím tomu, že mě něco vedlo. Zašel jsem dovnitř a vznesl dotaz se na práci. Ptali se, co umím. Odpověděl jsem, že pájím různé aparáty, zesilovače, rád vymýšlím nové věci... Dobrá, říkají, přijď v září a něco s sebou přines. A tak jsem se dostal do Studia elektronické hudby.

Vzali vás?

Posadili mě za stůl, dali mi pájku a úkol: pospájet jistý generátor pro Simonova, to byl tehdy hodně známý konstruktér hudebních elektronických nástrojů. Napnul jsem síly a na základě momentálního nápadu jsem ten generátor udělal. Když ho Simonov uviděl, nabídl mi, abych u něj pracoval. A to jsem byl ve studiu teprve měsíc! Nikam jsem nešel, zůstal jsem. Studio bylo unikátní místo, pokračování stále stejné pohádky: nejdřív jeho zakladatel, vynálezce optického syntezátoru ANS Jevgenij Murzin, a potom Mark Malkov, který ho vystřídal, soustředili na jedno místo na dvacet velice zvláštních, ale naprosto geniálních lidí.



Jurij Bogdanov

Jaký status mělo studio?

Bylo to v podstatě kulturní epicentrum: cizinci, kteří přijížděli do Moskvy, navštěvovali tři místa: Rudé náměstí, Velké divadlo a naše studio. Nemohli pochopit, že tady něco takového mohlo být – dva kroky od Kremle se zarostlí vlasáči věnovali elektronické hudbě! Oficiálně studio spadalo pod firmu Melodija, kde ale vůbec netušili, čím se zabýváme, a tak nám dali status chozrasčotové organizace [chozrasčotem se v době socialismu mělo na mysli hospodaření na vlastní účet – pozn. VM] typu „žijte si jak chcete“. A nám se podařilo vytvořit spoustu různých přístrojů spojených s hudbou, se světlem, a nakonec jsme začali organizovat hudebně světelná představení.

Přímo v muzeu?

V prvním patře jsme postavili sférický sál, kde jsem vytvořil prostorový akustický systém... Ozvučení a osvětlení bylo takové, že to s lidmi doslova cloumalo. Nikdo v Moskvě tehdy neměl takový zvuk! A všechna ta představení byla zdarma.

A co ten chozrasčot?

Chozrasčot naplňovaly vedlejší objednávky, od vojenských, výzkumných organizací. Nás dvacet lidí vydělávalo neuvěřitelné peníze. Na chozrasčotovém účtu bývalo půl milionu, to byla neskutečná věc! Strašně to dráždilo firmu Melodija: co to tam jen dělají?

Abychom se vrátili k vašim představením, znamená to, že jste už na počátku 70. let měli vícekanálový zvuk?!?

Nejen to! Jako první jsme měli barevné lasery, xenonová světla... Dělali jsme Skrjabinova Promethea, čímž jsme fakticky navázali na jeho ideu spojení hudby a světla... Fascinující podívaná. Dodnes jsem nic podobného neviděl. U nikoho! Třeba Pink Floyd, to byla velkolepost, vzlet, ale myšlenky žádné! Ve volných dnech jsme pořádali poslechová setkání. Hudebníci, co mohli vyjždět, nosili nové desky, já je kopíroval a o sobotách od deseti ráno do deseti večer jsme bez přestávky poslouchali. Speciálně kvůli tomu přijížděli i lidé ze vzdálených koutů. Studio přitahovalo lidi nespokojené se starými schématy, standardním myšlením, a nebyli to jen lidé z hudební branže. Pil jsem čaj s Vysockým, pravidelně u nás pobývali Achmadulina, Messerer... Byl u nás Coppola a Antonioni, Joan Baez u nás dokonce koncertovala!

Nahrál jste její koncert?

Nahrál, ano, záznam jsem jí pak poslal do Ameriky, ale co se s ním stalo, není mi známo.

Skladatelé u vás ale také pobývali, že?

Skladatelé si k nám našli cestu jako první. Začalo to tím, že skupina skladatelů na

hrála několik skladeb na ANS – podařilo se dokonce vydat několik desek. Samozřejmě, Eduard Nikolajevič Artěmjev, to byla naše krevní skupina. Sofija Gubajdulina, která už je teď světovým klasikem, psala hudbu pro animovaný seriál a potřebovala něco neobvyklého, prostě pohádka! Alfred Šnitke u nás pracoval... Jejich skladby jsme pak použili v našich představeních. I já sám jsem v mládí několik kousků složil... Ale o tom trochu později. Mimochodem, i my skladatele potřebovali. Z oficiálních míst na nás začali silně tlačit, a tak jsme skladatelům pomáhali aktivně při nahrávání filmové hudby, aby nás na oplátku oni – lidi s jmény – trochu zaštiťovali.

Můžete říct, jak to bylo se syntezátorem Synthi 100? Verzi je spousta, chtěl bych to tedy slyšet z první ruky.

V roce 1972 byla v Melodiji výstava studiového vybavení. Ve foyer stál právě tenhle syntezátor. Lidé od nás si prohlíželi pulty, zatímco já zažíval lásku na první pohled s touhle skříní. Přišel jsem k Malkovovi a povídám mu: jestli nepřevезeme tuhle věc k nám, odcházím. Měl pro mě pochopení a odpověděl mi: je to progresivní věc. A když výstava skončila, tajně napsal ministryni Furcevové a předsedovi Svazu skladatelů Chrennikovovi. Ti dali souhlas a my mohli Synthi 100 odvézt k nám. Majitelé si na něj vzpomněli někdy za dva, za tři měsíce. Přijel Pitěr Zinovjev – šéf firmy a syn emigranta. Když uviděl syntezátor ANS, nás, rozčuchané a se zapálenými očima, hned všechno pochopil, nehledě na to, že jsem jeho syntezátor už stihl rozebrat, abych věděl, jak funguje... Zinovjev byl byznysman, věděl, jak toho využít: v propagačních materiálech jeho firmy se pak psalo, že jeden z jeho syntezátorů koupilo sovětské Rusko! My ho pak dlouho nemohli vyplatit: na účtu sice byly peníze na několik takových syntezátorů (stál 18 000 liber), ale bylo těžké je převézt přes hranice. Podařilo se nám to až někdy po půl roce.

Vám tehdy nebylo až tak moc let...

Dvaadvacet, třiadvacet... Žil jsem si ve svém světě zvuků, syntetizoval jsem



Jurij Bogdanov a Artemjev u Synthi-100

živé nástroje na syntezátoru, jak se o to tenkrát pokoušeli všichni. Toulal jsem se ulicemi, poslouchal zvuky a snažil jsem se je napodobovat, třeba ve filmu. Kdysi se v koprodukcí s Američany dělal mnohohlýnný film o válce, jmenoval se *Unknown War*; nemohli najít ve fonotéce opravdu kvalitní zvuky tankového útoku. My je vytvořili a nikdo nepoznal, že to byly zvuky syntetické! To proto, že syntezátor byl analogový, ne digitální. Vzal se hotový tvar vlny a s pomocí kruhových modulací a filtrů se dalo dosáhnout ledasčeho. Základem pro mě bylo syntetizování hudebních nástrojů. Gradskij to mimochodem použil v *Romansu o zamilovaných*. Dokonce jsem naučil syntezátor říkat slovo máma! Ale nevyslovoval to jako panenka, bylo to s intonací...

Skoro to vypadá, jako byste ve studiu trávil celý čas.

Já studoval, pracoval a ještě jsem hrál v kapele... Musel jsem se naučit spát v jakékoli poloze: vsedě, vestoje, kde se dalo, tam jsem spal. A nakonec jsem prostě odešel z domu a přespával jsem ve studiu.

O té kapele bych prosil víc podrobností.

Zpočátku jsme pochopitelně hráli cizí

věci, Beatles, Rolling Stones, Grand Funk; a nehráli jsme je vůbec špatně. Pak jsme s mým bratrem, který mezitím dospěl a taky přišel pracovat do studia, začali hrát něco jako elektronickou avantgardu. To už byla skupina Bumerang. Kytara, basa, bicí. Syntezátor byl nepřenosný, proto jsme si pořizovali tape a do toho jsme improvizovali. Hráli jsme tak, jak nikdo tehdy u nás nehrál. Já pod Artěmjevovým vlivem vytvářel dost podivné party. Byli jsme nezařaditelní. Nebrali nás ani rockeři, ani jazzmeni. Ale spolupracovali jsme s akademickými muzikanty — hráli s námi houslistka Taťána Grinděnko nebo klavírista Alexej Ljubimov. Díky nim jsme se seznámili se světovou avantgardou a na jejich koncertech jsme hráli Cagea, Ligetiho, Rileyho...

Jaká byla sestava kapely?

Měli jsme základ, ke kterému se čas od času přidávali Grinděnko, Ljubimov, saxofonista Sergej Zeňko. Nějakou dobu s námi hrál naprosto geniální basista Sergej Stodolnik, který na konci 70. let odejel ze SSSR. A základní sestava, tu jsem tvořil já, můj bratr Sergej na bicí, na basu hrál hlavně Valentin Kozlovskij.

A kde jste hráli kromě studia?

Třeba ve Svazu skladatelů na pozvání Edisona Děnisova a Jurije Saulského. Pak jednou měla mít Grinděnko koncert v Leninhradské filharmonii. Jenže nám tento koncert postoupila. Řekla nám to ve čtvrtek a koncert měl být v neděli. Program jsme neměli, co dělat? Rozhodli jsme se zahrát *Red* od King Crimson. Rozdal jsem všem nahrávku, každý si sedl do jiného rohu a učil se svůj part. Zvládli jsme to za jednu noc, ale první společná zkouška byla až na pódiu. V sále seděly babičky, co přišly na filharmonické předplatné, a kupodivu nadšeně tleskaly. Mimochodem, je omyl to, co se říká, totiž že Bumerang vedl Artěmjev. Pravda, hráli jsme jeho věci, taky Martynova, těžiště bylo ale v naší muzice. My se jimi fakticky zaštiťovali, což oni věděli a hodně nám pomáhali.

II. Likvidace s cílem rozvoje

Čili je to tak, že u vás, přímo v centru Moskvy, byla umělecká svoboda?

No ale neobešlo se to bez trestu. V roce 1979, před olympiádou, s námi všem definitivně došla trpělivost — s námi a se skladateli, co k nám docházeli, se Šnitkem,

Děnisovem, Gubajdulinou. Zlost Ministerstva kultury tenkrát vygradovala ve stejnou dobu co zlost firmy Melodija, která si na nás už dlouho brousila zuby a která potřebovala volná zaměstnanecká místa. V rozhodnutí stálo: „S cílem dalšího rozvoje hudební tvorby a hledání nových výrazových prostředků zlikvidovat Studio elektronické hudby.“ Chápete? Zlikvidovat s cílem rozvoje! Podepsal to ministr kultury... To bylo neskutečné, vlastním očím jsem nemohl uvěřit. Vyhodili Malkova, jmenovali si svého ředitele, několikrát se pokusili odvézt syntezátor, zkonfiskovat prostory, ale my se stavěli na zadní do posledních sil. Pak trochu změkli: studio nezlikvidovali, ale udělali z něj dílnu Všesvazového nahrávacího studia. A když jsem byl na dovolené, odvezli syntezátor.

Dospěli jsme tak vlastně k odpovědi na váš první dotaz — jak jsem se stal zvukovým režisérem. Šel jsem za Synthi 100, svým dítkem, které jsem naučil říkat „máma“. Přijali mě do funkce zvukového režiséra III. kategorie. A to přesto, že ministerstvem kultury jsem už byl jmenován zvukovým režisérem II. kategorie. Jenomže po celou dobu své práce v Melodiji jsem ukazoval, že jen trpím. A oni se mnou bojovali... Skladatelům byl přístup do zvukové kabiny zakázán, o neformálních setkáních ani nemluvě. Přitom právě při zdánlivě bezvýznamných setkáních a rozhovorech se rodily ty nejzajímavější věci. Zůstal ale jen běžící pás a otupělá výroba.

Kolik let jste strávil v Melodiji?

Od roku 1979 do roku 1992, tuším. Ale považoval jsem to za vyhnanství. Potřeboval jsem pochopit, co tady vlastně budu dělat. Být tu zvukovým režisérem jako ostatní, to pro mě nebylo zajímavé. To nebyla moje ambice, já měl zkrátka laťku nastavenou výš.

Ale album *Metamorfózy* vzniklo zhruba v té době, ne?

Dřív, v době, kdy nás k sobě připojila Melodija a kdy jsme kolem toho řešili trable. Vedení nám tehdy vytýkalo, že pro ně vůbec nic neděláme... Tak jsem vzal Artěmjeva a Martynova a řekl jsem jim: my vám pomáháme s filmovou muzikou, tak nám taky pomozte; něco podnikneme... ne avantgardu, mělo by

to být víc pro lidi. Dal jsem jim úkol, aby vybrali věci z klasiky, které by se daly upravit. Desku jsme nahráli rychle, asi za měsíc. Ale na rovinu, ta nahrávka byla vynuceným pokusem vtěsnat se do formátu Melodije.

Jenže ta deska vzbudila pořádnou reakci! Z ničeho nic se tady objevila zcela elektronická deska... Někdo něco slyšel o Bumerangu, jiný o studiu. V obchodě Kultovary na konečné autobusu č. 98 vyprodali všechny desky, které tam přišly!

O tom my nic netušili... Pro nás to byla jen vedlejší záležitost. Jistě, všechno bylo uděláno upřímně, ale to, čím jsme opravdu žili, to, co stálo o dost výš, to, co si chtěl do svého filmu vzít Fellini, to nikdo neslyšel. A tamto byla jen užitková hudba.

Ale pamatuji si, že to srovnávali třeba s Isao Tomitou.

Abych pravdu řekl, Tomita se nám nelíbil. Snažil se přinést něco svého, ale neúspěšně. Zato jsme si dopisovali s Klausem Schulzem. Jednou nám poslal dopis napsaný rusky, abychom mu ho přeložili do němčiny. A my byli v šoku: napsala mu ho žena, která seděla v lágru (připomínám, že to bylo uprostřed sedmdesátých let), a svěřovala se mu, že jeho hudba ji zachránila před depresemi a sebevraždou. Úplně jsme zkoprněli: kde se tam u ní v lágru vzal Schulze? Vždyť i v Moskvě ho znalo jen pár lidí. Po této příhodě Schulze udělal koncertní šňůru po věznicích! A vy mi tady něco namlouváte o *Metamorfózách*...

Takže *Metamorfózy* vás nespasily...

Nespasily.

Ale na svém kontě máte i další kultovní nahrávky — například *Juno a Avos*... A *Jo-aquína Murrietu* [dvě rockové opery Alexeje Rybnikova — pozn. VM] jste taky dělal vy

Murrietu ne. Měl jsem jmenovce, Stěpana Bogdanova, velkého příznivce Alexeje Rybnikova, který asistoval u nahrávání *Murriety*. Ale nahrávku tuším dělal Danilin, který mi pomáhal s *Junem*. O téhle historii ale nerad mluvím. Ostatně, když jsem přišel do Melodije, ve všesvazové soutěži zvukových

režisérů dostala tato nahrávka první cenu. Vedení se pak ke mně chovalo umírněně, dokonce přívětivě. Jenže to bylo nejvyšší vedení; střední management na mě koukal skrz prsty. Vyloženou radost to vyvolalo jen u kolegů.

III. „Tam je všechno v naprostém rozkladu.“

Asi jste dost vyčníval, je to tak?

Snad, ale nijak jsem to nevnímal. Měl jsem své studio se syntezátorem a odsud jsem vylézal nejdřív v deset večer nebo i později. Jednou se kolem deváté rozléty dveře, vrazil do nich tajemník stranického výboru VSG (Všesvazového nahrávacího studia — pozn. OpenSpace) se dvěma svědky a že ať pootvírám skříň. Vodka? Děvky? Melouch? A já vůbec nechápal, o co jim jde. A oni zase nechápali mě. To, že jsem nijak nereagoval, je ještě víc rozzuřilo. Pak přece jen vymysleli, co udělat. Zavolali si mě a řekli: ty to prý přeháníš s prací, příliš se vyčerpáváš, a kdo ti pak bude platit neschopenku?!

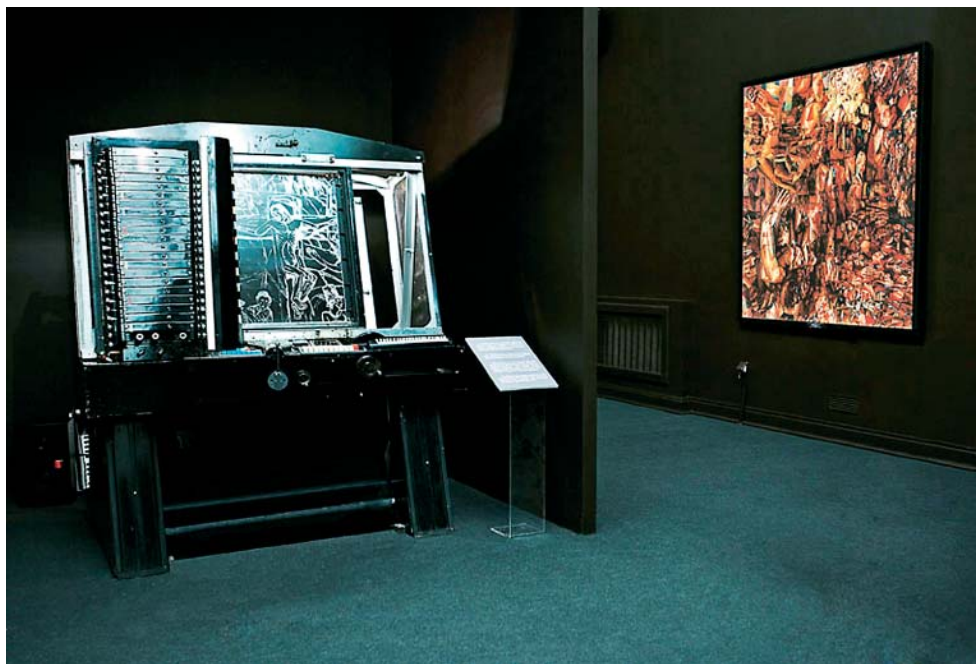
Jak jste tam při tom všem dokázal pracovat?

Inu, nějak to šlo. Všechno jsem se učil, prošel jsem si všemi stádii. Nahrával jsem ve studiu mluveného slova hlasatelské texty, pak jsem se zabýval restaurováním. Restaurátorská škola byla tehdy v Melodiji hodně silná. Vymyslelo se tu třeba odstraňování lupanců ze starých desek. Na povrch pásu se přilepil půlmilimetrový kousíček lepicí pásky, který zamezil zaznamenání lupnutí. Jednou jsem takto dělal celý měsíc jedinou desku, orchestr Glenna Millera; kilometr pásu, čtyřicet minut hudby. Když jsem skončil, pořad mě něco svrbělo, přemýšlel jsem, co by se dalo ještě vylepšit. Zdroj je mono... a co z něj udělat stereo? Ale jak? Oběhl jsem všechny zvukové režiséry a ptal se jich. Řekli mi: rozhod' to do kanálů, udělej delay line... Obecně známé věci, které ale nezabraly... Tenkrát jsme už měli jakési přístroje, které rozšiřovaly stereobázi. Zkusil jsem je, ale ani to nezafungovalo. Až po

týdnu jsem tomu přišel na kloub! Na pultu jsem si vyčlenil na dvanáct kanálů, v každém kanálu jsem použil jinou filtraci a delay line. Desku jsem doslova modeloval... Každopádně z toho vyšlo něco, co vypadalo jako stereo. Sám jsem se divil, jak se to dařilo, a měl jsem z toho velkou radost! Kdybych to měl zopakovat, už se to nepovede, hodilo se to jen na určitý materiál. Propočítat to, vytvořit univerzální pattern, to by prostě nešlo. Trubky se ozývaly zleva, pozouny zprava, tympány zprostřed. Všichni to poslouchali a ptali se: jak jsi to udělal? Nevím, povídám. Mimochodem, ta deska vyšla.

A klasiku jste nahrával?

K nahrávání klasiky jsem přistupoval jako k fotografování: postavíš správně mikrofony a hotovo, fixuj. Vždyť já nové světy, nové obrazy vytvářel v elektronice! Zašel jsem do fonotéky a ptám se: kdo je ten nejlepší? Grossman, říkají. Napůjčoval jsem si pásky a šel poslouchat. Nahrávky z 50.–60. let. Poslechl jsem si dva tři pásky a... vzhledem ke svému maximalismu, ke svým pochybnostem nad sebou samým, jsem pochopil, že tímhle se zabývat nemůžu. Slyšel jsem totiž takovou nedostižnou úroveň! Nahrávka sice byla mono, ale bylo tam slyšet všechno, zkrátka dokonalá montáž. Ale že by mě to znepokojilo, to zase ne. Fajn, řekl jsem si, jsou koryfeje a tam prostě nedosáhnou. A nejen Grossman; měli jsme další mistry světové úrovně, s mezinárodními oceněními za nejlepší nahrávky. David Galkin, Igor Veprincev, Michail Pachtěr, Vadim Ivanov, Eduard Šachnazarjan, Pjotr Kirillovič Kondrašin... Základní sestavu zvukových režisérů tvořili muzikanti. Fantastičtí a krásní lidé! Nikdo se nikoho nebál poprosit o pomoc. A zároveň měli všichni svou klientelu. Dostat nahrávání klasiky, i kdybych chtěl, by stejně nebylo jednoduché: všichni se nechávali nahrávat svými lidmi – těmi, kdo znal a chápal jejich nuance. Přesto jsem klasiku nahrával, se svými starými dobrými známými – Alexejem Ljubimovem, Táňou Grinděnko. Neobešlo se to bez problémů. Táňa například hrála Joplinovy ragtimy s dalším houslistou. Jednoduché. Ale staří zvukoví režiséři věděli, že když se nahrávají dva nástroje, jsou



Syntezátor ANS

úplně „obnažené“, není se za co schovat, stačí jedna chyba a šmitec. Jak já se s tím tenkrát pral! Pak jsem nahrával na koncertovní: sestry Pšeničnikovy, flétna a cembalo. Šílené nástroje! Flétna má měkký tón, něžný, zatímco cembalo ostrý, žhavý, a teď to spoj dohromady. Na pódiu znělo všechno výborně, ale ve studiu ať jsem nastavoval mikrofony jak jsem nastavoval, nedařilo se to. Jako perfekcionista mě průměrný výsledek neuspokojoval... A tak jsem vyběhl ze studia a na chodbě jsem zahlédl Ivanova. Vadiku, volám, zachraň mě, nic se mi nedaří! Všechno nechal a šel se mnou. Přišel k pultu... Máš to všechno v podstatě správně, povídá a jen trošičku pohne mikrofonom. Jdeme do kabiny... A zní to naprosto ideálně. Jak jsi to udělal?!, ptám se. Pokrčí rameny: Zkrátka jsem to tak cítil. A pak mi řekl, že se naučil vidět zvuk. Jistě, esoterika, ale já to chápu. Vyprávím teď o tom studentům, že zvukové pole nástroje zvukový režisér prostě vidí. Ale naučit se všem nuancím nejde. Každý interpret vyluzuje zvuky jinak, vždy probíhá jiný informační tok, ba i emocionální. To všechno se nahrává, což je nutné zdůraznit.

Vy jste se teď dokonce stal hlavním zvukovým režisérem firmy Melodija. To je dost

nečekaný obrat.

Brzy ale asi odejdu. Tam je totiž všechno v naprostém rozkladu. Pozvali si mě, abych zachránil archivy. Nabídl jsem jim, že připravím technologii archivace, vytvořím pracovní místa, ale jak se zdá, vedení se tam snaží všechno zničit, včetně archivů. A přitom tam jsou unikátní věci! Mám obavy, že to tam brzy všechno vezme za své.

Mluvil jste o Glennu Millerovi, že jste „modeloval jeho desku“. To by se dalo přirovnat k sochařství; sochař také modeluje představu, kterou má. Je to u vás také tak?

Zvukový režisér, to je profese, při které když nemáš na začátku představu, jsi jako v autě se zakrytým předním sklem. Jednou jsem se zúčastnil mixování desky skupiny Def Leppard, dělal to jeden z největších zvukových inženýrů současnosti, Robert John Lange. Probíhalo to v Holandsku – z Melodije mě tam omylem poslali na služební cestu. Sedím vedle něj, chápu vše, co dělá, a přitom to všechno zní strašně. Něčím otáčím, takže všechno začíná pomalu opravdu znít, pak ještě víc... Pak vytahuje všechny fadery na pultu a zní všechno... ale zní to hrozně. A pak učiní jeden nepostižitelný pohyb, jak v cirkusu – člověk neví, co přesně. Ale zní to tak, že ti

z toho jde hlava kolem. A to slyšíme na desce. Je to tvůrčí akt, prakticky neuvědomělý, je to osvícení, kterému se nelze naučit.

Nejste první, kdo mi to takto popisuje.

Víte co, od té doby, co se věnuji zvukařině, každý den minimálně tři hodiny poslouchám hudbu. Hledám nové trendy, nový zvuk, poslouchám novinky... Co kdybych něco propásl? Čtu články, studuji teorii. Jeden den vynecháš a už vypadáváš z procesu. Neustále zkouším nové pluginy, spojuji je v různých variacích – mám jich tak sto a možná ještě víc... V praxi je pak používám mechanicky: jakmile vznikne hudební obraz, беру ten plugin, který je potřeba.

Jako kovboj revolver?

Vy se smějete, ale to je přece šílená práce! Člověk většinou uvažuje takto: voda je uvařená, stačí zalít čaj a vypít... Jenomže čaj je třeba vypěstovat, naučit se, proč má právě takové aroma a ne jiné, kdy ho pít, s kým... I tak je ve zvukařině mnoho nepochopitelného.

To mi říkáte vy, člověk s inženýrským myšlením.

Ano. Vždyť já mnoho věcí taky nechápu. Inženýrské myšlení mi pomáhá představit si to, co budu dělat a čím to budu dělat. Ale během pracovního procesu se může kdykoli stát něco nepředvídaného. Chceš něco udělat a najednou tě něco osvítlí: když tady něco jen maličko změníš, bude to skvělé. A skutečně to skvělé je! A vysvětlit, odkud to přišlo, nemůžu. Ten moment je dosažitelný, ale naučit se ho – musím to zopakovat – nelze. Je to zkušenost a fanatismus. My jsme přece všichni fanatici. **Můžu pracovat do té doby, dokud nepadnu.**

A k čemu se přikláníte ve věčném sporu na téma „digitál vs. analog“?

Digitál znám velice dobře, ale možná i kvůli tomu jsem zastáncem analogového záznamu. Řešení digitálních technologií není ještě optimální. Já kromě všeho jiného buduji i studia – první profesionální studia v Moskvě se stávala s mou účastí, rozjížděli jsme to se známým akustikem Jurijem Grebeškovem, který

už je na onom světě. Dělali jsme třeba studio Gala, studio v Olympijském komplexu, Babenkovovo studio v budově kina Chanoj atd. Teď zrovna taky buduji studio a tam instalujeme analogové vybavení. 24-kanálové magnetofony Studer, analogový pult. Digitál tam taky je... Ale mám třeba známé mladé muzikanty, kteří čekají, až bude studio hotové, protože si chtějí pořídit analogový záznam. Přitom to není žádný rozmar nebo bláznovství. Mají zkušenost s nahráváním ve známých studiích, ale zkrátka chtějí páskový zvuk. Momentálně se taky zabývám převáděním archivu Melodije do digitální podoby, kopírujeme ve formátu 176/24, což je prakticky maximálně efektivní a rentabilní formát. Přehráváme to z pásky s pomocí toho nejlepšího, co jenom může být... Porovnával jsem si to: pouštěl jsem zvuk z pultu a z počítače. Nechci vypadat jako audiofil, ale ten rozdíl je slyšitelný. Analogový záznam je rozměrný, slyším ho shora i z hloubi. Digitál je plochý. A to je prostě slyšet. Nemá smysl to svádět na profesionální deformaci, na uši... Běžný posluchač má stejný organismus jako já, možná i lepší. Když bude poslouchat analogový záznam desky, bude z ní nadšený. Digitální nahrávka takovou spokojenost nevyvolá.

Zvukový režisér je – stejně jako muzikant – člověk se svými vášněmi, svými sympatiemi a antipatiemi. Může se od nich odpoutat tak, aby dokázal nahrát hudbu, která mu není po chuti?

Ne.

Ale je to práce, ne?

Já třeba nemůžu současný pop... Jasně, člověk se nějak žít musí. Ale dokud se ti určitá hudba nebude líbit, nenahraješ ji. Je nutné, aby v tobě vyvolala aspoň nějaké emoce. Jinak to bude jen balanc, žádný mix.

Jak to mám chápat?

Balanc vypadá tak, že je vše slyšet, ale nic z toho neleze. A při mixu obraz ožívá. Proč posloucháme po tisíci staré nahrávky? Jsou živé!

Publikováno se souhlasem autora a internetového portálu OpenSpace.ru, na němž vyšla originální verze rozhovoru. ■



Platforma pro improvizaci
a další zvuková dobrodružství



19. října
George Cremaschi (USA/CZ)
+ Petr Vrba (CZ)
Ava Mendoza (USA)

10. listopadu
Federsel (CZ)
Georgij Bagdasarov (CZ)

30. listopadu
X61 (CZ)
Fernando Perales (ARG)

Café v lese (Krymská 12, Praha – Vršovice)
Vždy ve 20.00, vstup vždy zdarma!

Další program a záznamy starších vystoupení:
wakushoppu.blogspot.com

A2
kulturní čtrnáctideník

his VOICE
česopis o jiné hudbě

radiowave
ČESKÝ ROZHLAS

WWW.WAVE.CZ

Mýtus ticha pořád straší

Text: **Jozef Cseres**

Zhruba ve stejném čase, kdy se objevil první český překlad Cageovy knihy *Silence*, vyšly ve světě tři pozoruhodné práce rozebírající fenomén ticha v odlišných kontextech – hudebním, soundartovém a komunikačním. Zatímco Kyle Gann v knize *No Such Thing as Silence: John Cage's 4'33''* (Yale University Press) podrobil Cageovo „tiché“ gesto a jeho dalekosáhlé důsledky důsledné muzikologické i kulturologické analýze a interpretaci, Salomé Voegelin v publikaci *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art (Continuum)* projektovala Cageovy sonoristické iniciativy na vývoj současného zvukového umění i jeho kritické reflexe. A pro Georga Prochnika, autora knihy *In Pursuit of Silence: Listening for Meaning in a World of Noise (Doubleday)*, je ticho především mizící komodita, zanikající v agresivních hlucích postindustriálního prostředí. Žádný z těchto textů by nebyl myslitelný bez Cageovy filozofie zvuku a odkazy na jeho koncept ticha v nich patří k těm nejčastějším.

Cageův pokus o muzak

Americký hudebník, muzikolog a hudební publicista Kyle Gann, dlouholetý pedagog na Bard College, se sice Cageovým širokospektrálním dílem zabývá již od svých patnácti let, ale teprve loni, povzbuzen kolegy i vydavatelskou objednávkou, nabyt odvahy sepsat své osobní zkušenosti s Cagem a jeho kontroverzním dílem do uceleného pojednání. Rozhodl se naprosto správně a výsledkem je čtivý text na pomezí vědecké monografie a populární publicistiky, v němž přesvědčivě argumentuje proti rozšířeným tendencím interpretovat legendární Cageovou kompozici ticha buďto jako prvoplánovou provokaci, kanadský žertík, hravý dadaismus nebo, v lepším případě, jako zenovou meditaci, gesto amatérského filozofa, či ji redukovat na radikální experiment avantgardního umělce. Gann, situující *4'33''* do širšího kulturního kontextu i životního a uměleckého vývoje jeho autora, se v šesti kapitolách své knihy snaží dokázat, že ačkoli je v inkriminovaném díle ze všeho trochu, jde především o uvážené a bázlivé řešení avantgardního skladatele s úctou k tradici (což je také paradox). Nakonec Cage na něm podle vlastních slov „pracoval“ až čtyři roky, zatímco na dlouhé a obtížné kompozici *Music of Changes* z téhož období jenom několik měsíců. Gann soudí, že Cage nebyl filozof v tradičním chápání, jak se o tom často usilují přesvědčit veřejnost ti, kdo ho sice berou jako uznávanou autoritu, ale nemají rádi jeho hudbu, nýbrž že to byl legitimní skladatel, který se při svém komponování rád nechával inspirovat filozofií a dalšími naukami. Gannova argumentace se opírá o důsledné kontextové analýzy, reflektující dynamické souvislosti nejenom v Cageově životě a díle, ale také ve vývoji uměleckého myšlení, filozofie, sociálních konvencí a percepčních návyků. Jenom v této interdisciplinární spleti diskursivního a nediskursivního sym-

bolismu lze jakžtakž pochopit a adekvátně interpretovat jedno z nejpolemičtějších a zároveň nejinspirativnějších uměleckých děl vůbec. Gannův skvělý text ovšem nenabízí žádný interpretační alibismus, nýbrž brilantní smysluplnou výpověď erudovaného teoretika i praktika, přesvědčeného o nutnosti interpretovat kulturní fenomény a umělecká díla ve víru relevantních dobových souvislostí. Projevuje se to v celém textu a kulminuje v předposlední kapitole *Kus a jeho notace*, kde i prozatím ještě nepřesvědčený čtenář nabude jistoty, že John Cage nebyl žádný šarlatán a že jeho aura a vliv nejsou vůbec přeceňovány, za což může zejména zdánlivě významově neutrální ticho. Z těch méně známých vlivů, kterým *4'33''* částečně vděčí za svůj vznik, je zajímavá třeba skutečnost, že již v roce 1948 Cage zamýšlel zkomponovat kus *Silent Prayer (Tichá modlitba)* a prodat ho společnosti Muzak Co., která se v té době zabývala hudebním zvucením hotelových a restauračních prostorů. Délka *Tiché modlitby* měla být 3 až 4,5 minuty, což byl zaužívaný formát produktů Muzaku. Patrně nejdůležitější pro vznik a konečnou podobu *4'33''* byl ale hudební a filozofický vývoj experimentujícího skladatele.

Ticho není prázdné

Knihy anglické umělkyně, teoretičky a kurátorky Salomé Voegelin má ambici být filozofií zvukového umění. Přestože v ní věnovala tichu pouze jednu, třetí kapitolu, v její reflexi různorodých projevů sound artu je to klíčový pojem. I ona začíná své úvahy o tichu reflexí Cageovy skladby, na rozdíl od Ganna ji však vymaňuje z omezeného kontextu hudební performance, který ji původně zrodil, a přesouvá do konceptuálnějších sfér soudobého sound artu, který později inspirovala právě důrazem na fenomenologii poslouchání. Salomé Voegelin spatřuje význam *4'33''* v zjištění,

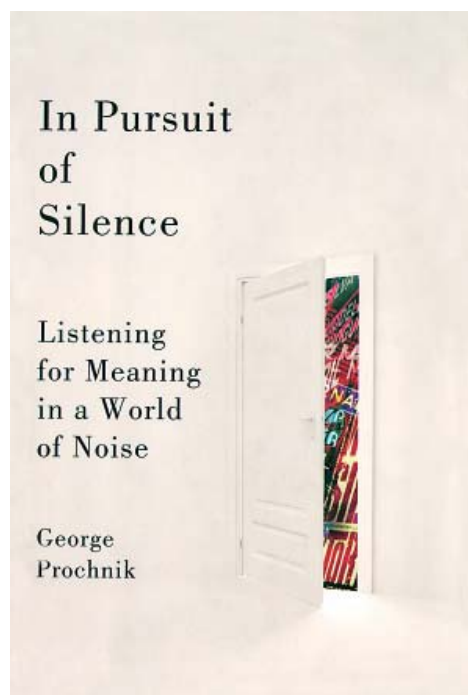
že ticho není absence zvuků, nýbrž aktivizace citlivého naslouchání. Konceptualizaci fenoménu ticha pak ilustruje na vlastní apercpci některých soundartových kreací Christofa Migoneho a Roberta Curgenvena, rozhlasových kusů Antonina Artauda a Hildegardy Westerkamp, známé kompozice Mortona Feldmana a zvukové instalace Erika Samakha. Odvolává se na sémiologii Julie Kristevy a všimá si sémiotických a sociálních aspektů zvuku, navrhuje posléze novou estetiku sound artu, založenou na symbolickém potenciálu právě ticha. Odmítá tudíž jeho významovou vyprázdňenost a zdůrazňuje schopnost ticha fungovat jako jakýsi průsečík smyslové, fenomenologické a empirické zkušenosti a katalyzátor znakové artikulace informací, jež nám tyto zkušenosti přinášejí, i jako generátor virtuálních či hyper-reálných zvukových situací. Kniha Salomé Voegelin je vůbec zajímavým pokusem aplikovat metodologické postuláty fenomenologie a sémiologie na aktuální podoby zvukového umění a rozhodně stojí za pozornost.

Akustický původ úsměvu

Z naprosto jiného soudku je obsáhlá kniha Georga Prochnika *In Pursuit of Silence*. Autor hutného, aktuálními informacemi nasyčeného textu není žádný specialista z oblasti hudby či umění, ale úspěšný publicista, věnující se ožehavým tématům postmoderní doby, a přibývání civilizačního hluku na úkor ticha k nim zcela jistě patří. Prochnik hledá ticho všude, kde by se ještě mohlo (a malo) vyskytovat – v přírodě, městských parcích, oddechových zónách, klášterech, zvukotěsných budovách a laborato-

řích, ve vesmíru (prostřednictvím rozhovorů s astronauty), atd. – aby, v interdisciplinární součinnosti s výsledky nejnovějších výzkumů a průzkumů v sociologii, psychologii, neurologii, akustice, architektuře, zvukotechnice a dalších disciplínách dospěl k poznání, že ticho je jenom nezbytnou manifestací zvuku, se kterým by mělo být v jakési rovnováze, a že „jako stav očekávání, druh pozornosti, je klíčem do někdejší zahrady nevinnosti.“ Zdali nějaký stav harmonické rovnováhy a věk nevinnosti vůbec kdy existoval, je, samozřejmě, na uvážení čtenáře. Nicméně, Prochnikova kniha otevírá a probírá množství témat, a tak se v ní kromě jiného dočtete o hluché architektuře, vztahu hluku a shoppingu, extrémních podobách „hlukofilie“, specifikách orientace hluchých lidí, akustickém původu úsměvu, hluku, který produkuje náš mozek, o vizuálním hluku, rozhlasovém vysílání ticha, válečném hluku, dozvíte se, co je to *soundscaping* a *sonic branding*, jaké jsou módní trendy ve zvukovém i zvukotěsném designu, nebo třeba to, že v totálně zvukotěsném prostředí začnou naše uši znít.

Zřejmě nám nezbyvá nic jiného, než se smířit s tím, že, na rozdíl od jiných tvorů, amplifikujeme svou přítomnost a důležitost hlukem. Proto je právě hluk, nikoli ticho, antropologická konstanta, jak kdysi správně vytušil Jacques Attali. Ale i ono vysněné ticho, jak vidíme (či spíše slyšíme), vůbec není tiché. Naopak, je hlasitější, než by se člověk nadál, a slavná Cageova kompozice ticha, v níž zní ticho opravdu velmi hlasitě, stimulovala diskurz, jaký se kdysi nepovedlo iniciovat ani hodně hlučným futuristům.



Průvodce uměním nové doby

CSERES, J. – MURIN, M.: *Od analógového k digitálnemu...*

Nové pohľady na nové umenia v audiovizuálnom veku.

Banská Bystrica: Akadémia umení

Text: **Zuzana Chlebová**

Kniha s pregnantným názvom *Od analógového k digitálnemu... Nové pohľady na nové umenia* v audiovizuálnom veku má ambíciu vniesť viac svetla do zriedkavo reflektovanej problematiky nových médií v stredoeurópskom kontexte. Zostavovatelia publikácie, estetik a transmediálny výtvarník Jozef Cseres a tvorca inštalácií a performancií Michal Murin, vyseletovali štúdie súčasných renomovaných teoretikov umenia zainteresovaných v interdisciplinárnom a intertextovom umení.

Ich úvodný text o premenách západného umenia 20. storočia pripravuje čitateľa na kontinuitu štrnástich štúdií a esejí zahraničných autorov. So vznikom technických obrazov a nových médií sa v estetike vyprofilovali problémy ako vzťah jedinečného, ručne vyrobeného originálu a technických kópií, nový spôsob vnímania umeleckých diel prostredníctvom technických obrazov a v neposlednom rade vzťah tradičných a nových médií umenia s ich vzájomným ovplyvňovaním. Cseresov a Murinov prierez umením 20. storočia komentuje najvýznamnejšie zmeny v umeleckej reprezentácii a poukazuje na potrebu skúmať nové vrstvy v palimpsestoch príbehu umenia.

Editori zvolili ako prvú štúdiu *Umelé rajske záhrady? Skúmanie sveta elektronických médií a iných svetov* od filozofa Wolfganga Welscha. Sumarizuje v nej vlastnosti virtuálnych svetov, teda umelých rajskejších záhrad vzbudovaných elektronickými médiami a popisuje situáciu umenia v prostredí, ktoré je nimi poznačené. Svoje úvahy smeruje výsostne na oblasť výtvarného umenia a na to, ako obrazové média modifikujú sféru umenia.

Rozsiahla časť antológie syntetizuje štúdie z oblasti hudby a nových médií. Hudobný skladateľ Raymond Murray Schafer sa zaoberá odborom sónických štúdií. Považuje sa za zakladateľa akustickej ekológie, ktorej filozofiu, pojmy a princípy vysvetlil v knihe *The Tuning of the World* (1977). V texte *Za akustický dizajn* rozvíja úvahy na tému zvukov vo vzťahu k životu a spoločnosti. Douglas Kahn skúma prieniky medzi históriou, teóriou a súčasnou praxou vo vizuálnych umeniach, hudbe, literatúre, umení zvuku a nových médií od konca 19. storočia po súčasnosť s dôrazom na tvorbu avantgardy, experimentálnych a subkultúrnych aktivít. Kahnova štúdia *Audioumenie v hluchom storočí* tematizuje vzťah akustickej fonografickej technológie k umeleckému vývoju. Sleduje históriu fonografie, teda „hovoriaceho stroja“, nazývanom aj „stroj pamäte“, prvé pokusy zvukového umenia v avantgarde pred 2. svetovou vojnou a aktivity realizované skladateľmi ako Pierre Schaeffer a Pierre Henry koncom 40. rokov 20. storočia s realizáciou *musique concrète*. Audioumelec Dan Lander sa podobne ako Kahn zaujíma o štúdium fonografie, radio artu a sound artu. V esejí *Rádiové vysielanie: rozjímania nad rádiom a umením* traktuje niektoré dôvody historickej diskontinuity v oblasti rádioumenia a uvažuje nad faktormi jeho nedostatočného rozvoja. Chris Cutler sa v štúdiu *Dejiny plunderfoniky* zaoberá plunderfóniou a taktiež charakterizuje zvukovú estetiku nových techník ako napríklad digitálne samplovanie, či scratching. Hudobník a dídžej Paul D. Miller, známy aj pod menom DJ Spooky that Subliminal Kid, stavia svoju esej *Temný karneval* na téme copyrightu a pôvodnosti. Žánre postdigitálnej hudby prezentuje elektronický hudobník a zvukový dizajnér Kim Cascone, a to konkrétne v príspevku *Estetika zlyhania: postdigitálne tendencie v sú-*



časnej počítačovej hudbe.

Líniu heterogénnych článkov vedú texty teoretika médií Seana Cubitta – *Hypermetrika. Koevolúcia hlasu a stroja. Od písacieho stroja k hypertextu* a umeleckého kritika Nicolasa Bourriauda *Ako obývať globálnu kultúru (Estetika po Mp3)*. Multidisciplinárny teoretik umenia Mark B. N. Hansen v štúdiu *Afektívna topológia umenia nových médií* interpretuje dielo *skulls* (lebký, 2000) Roberta Lazzariniho ako príklad estetického experimentovania s digitálnym obrazom. Literárna vedkyňa a kritička Marie – Laure Ryanová prispieva diskusiou nad témou virtuálnej reality (*Virtuálna realita ako sen a ako technológia*).

Don Ritter predpokladá, že zážitok z interaktívneho umenia by mal poskytnúť estetické potešenie nielen mysli, ale aj telu. Tento cieľ možno dosiahnuť ak sa spl-

nia dva predpoklady, ak sa ľudská manipulácia interaktívneho systému stane fyzicky príjemná a zároveň konceptuálne relevantná. Detailnejšie zoznámenie sa touto koncepciou poskytuje Ritterova štúdia *Môj prst začína byť unavený: nezatažujúce interaktívne inštalácie pre celé telo*.

Machinima, animovaná filmová tvorba v reálnom čase virtuálneho 3D environmentu, je tak povediac vytvorenie animovaného filmu z videoherného mechanizmu. V tejto hybridnej forme sa zlučujú filmové a animované obrazy s obrazmi videohier. K téme sa vyjadruje Martin Picard v reflexii kultúry videohier a digitálnych umení *Machinima: videohra ako umelecká forma?* Performér Stelios Arcadiou, známy pod menom Stelarc, sa vo svojich textoch intenzívne zaoberá problémom futuristicko – artificijálnej augmentácie ľudského tela. Príkladom je posledná štúdia knihy, *Parazitné vízie. Premennivé, intímne a nedobrovoľné skúsenosti*, ktorá zároveň uzatvára sériu odborných príspevkov knihy *Od analógového k digitálnemu...*

Viacerí menovaní teoretici sprítomňujú tvorbu priekopníkov, ktorí anticipovali interaktivitu generovanú novými technológiami. Plynule prechádzajú ku skúmaniu situácie v druhej polovici 20. storočia, kedy sa vizuálna kultúra transformuje na audiovizuálnu. Každý z textov sa samostatne venuje parciálnemu problému v rámci danej témy, súhrnne však prispievajú k osvetleniu toho, ako dochádza ku zmene tradičného chápania umenia predtým, než nastúpili nové technológie, ktoré umožnili elektronickú najprv analógovú, neskôr digitálnu reprodukciu. Teória najsúčasnějších prejavov jednej z podôb umenia dneška špecifikuje povahu digitálnej interaktivity, prezentuje spôsoby štruktúrovania takejto umeleckej formy a organizácie procesu umeleckej komunikácie. Cseresov a Murinov výber jednotlivých textov prináša čitateľovi orientačné body v spleť, často i nezrozumiteľnej sieti daného diskurzu a zároveň intenzifikuje už nadobudnutý kontakt s umením nových médií. ■

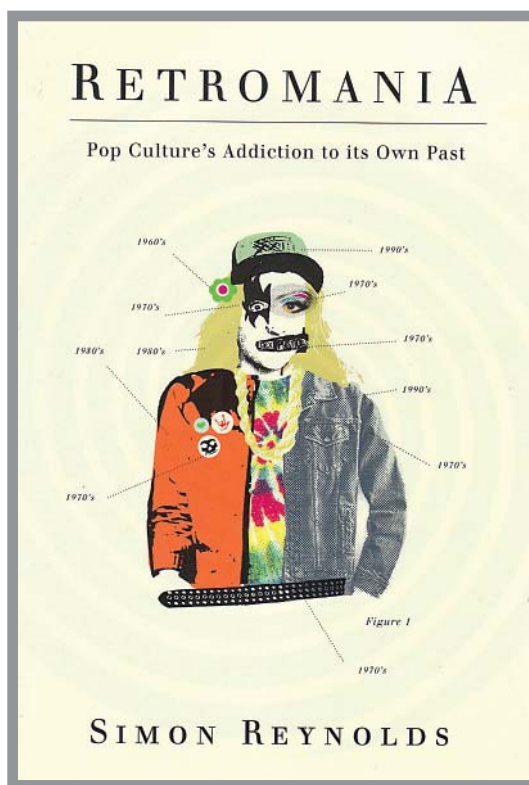
Kultura posedlá minulostí

Simon Reynolds — *Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past*
(496 stran, Faber & Faber, 2011)

Text: Karel Veselý

Hudební vydavatelství chrlí nekonečnou záplavu reedicí klasických alb, dávno rozpadlé kapely se vrací v comebackovém boomeru a veteráni se místo natáčení nových desek raději vydávají na celosvětová turné, na nichž přehrávají v kompletní podobě svoje nejslavnější alba. Žebříčkům vévodí retro a mrtvé hvězdy. Na začátku „desátých let“ nového tisíciletí jako kdyby se populární hudba zastavila a nechala se unášet fascinací vlastní slavné historie. „Nestává se náhodou největším nebezpečím pro budoucnost naší hudební kultury... její minulost?“ ptá se v předmluvě knihy *Retromania* publicista Simon Reynolds a na dalších více než čtyř stech stránkách důsledně pitvá naši posedlost retrem.

Reynolds se ve svých knihách zatím věnoval hlavně uzavřeným historickým obdobím v jejich kulturních i socio-politických souvislostech — ať už šlo o taneční revoluci rave v devadesátých letech v *Energy Flash* (1999) či post-punkovou vlnu na přelomu sedmé a osmé dekády v *Rip It Up and Start Again* (2005). V novince *Retromania* se poprvé obrací k současnosti a všímá si stavu populární hudby, která podle něj ztratila svoji esenciální schopnost žít „tady a teď“ a místo toho se už jen ohlíží do minulosti. Naše doba by se podle Reynoldse dala charakterizovat předponou „re-“ vytknutou ze slov jako recyklace, reedice, revival nebo reunion. Ne náhodou začíná kniha autorovou poutí po muzeích rocku v Británii i USA a exkurzí do světa sběratelů desek a jiných historických pamětihodností. Jejich vyšínutá nostalgie po minulosti se na začátku tisíciletí stala běžným a univerzálním pocitem západního světa. Jeho kořeny jsou v postupné ztrátě ekonomické i politické dominance západu po 11. září 2001 a finanční krizi, souvisí ale také s překotnou technologickou revolucí, díky níž jsou artefakty minulosti vzdálené na jediné kliknutí myši. Reynolds si pomáhá termínem „paměťový boom“, který na přelomu tisíciletí použil profesor srovnávací literatury Andreas Huyssen a nástup YouTube v roce 2006 malebně popisuje jako „objevení nového kontinentu“. Z retra se stala nová exotika, do níž se díky osobním strojům času můžou vypravovat jak posluchači, tak i muzikanti, kteří se z tvůrců proměnili v archiváře či ještě lépe — kurátory. Způsob, jakým tvoří hudbu přední současní muzikanti jako Flying Lotus, Gonjasufi nebo skupina Vampire Weekend, připomíná kreativní práci s muzejními exponáty a dřívější *avant-garde* se stala *arrière-garde*. Současný pop podle Reynoldse tak už nereflexuje realitu, ale jen kombinuje dřívější reflexe reality.



Symbolem naší doby je vedle YouTube i přehrávač iPod, který může ve svém prakticky neomezeném paměťovém prostoru shromáždit vše podstatné z historie hudby. Tváří v tvář této hypersaturaci přichází něco, co Reynolds nazývá „nostalgie po nudě“ — tedy po okamžiku, kdy nezaplňný volný čas mohl utvářet prostor pro objevování něčeho, co tu ještě nebylo. Postmanovo ubavení se k smrti má ještě jeden důsledek — jak se minulost kultury stala díky internetu všudypřítomnou a demokraticky dostupnou všem, začaly se uzavírat dveře do budoucnosti, kterou je čím dál obtížnější si představit. Reynolds s pomocí myšlenek amerického post-moderního filosofa Frederica Jamesona srovnává aktuální fázi hudebního vývoje se současnou globální ekonomikou, která je postavená na spekulacích s financemi a „spektralizaci“ peněz. Zatímco bublina meta-peněz splaskla při nedávné finanční krizi, na podobné zhroucení estetiky meta-hudby podle Reynoldse stále marně čekáme.

Retro jako na dlani

V prostřední ze tří kapitol si *Retromania* stylově odskočí do historie populární hudby, aby zmapovala vlny retra v popu. Od jazzmanů z padesátých let odmítajících inovace be bopu až po vzývání „nezkaženého“ padesátkového rock'n'rollu v revivalech žánrů jako jsou mod, rockabilly, pub rock nebo punk sepisuje Reynolds pozoruhodné paralelní dějiny hudebníků, které nezajímají inovace či technologické novinky, ale raději se ohlíží do bezpečí minulosti. Často tak činí s obrovským úsilím a vynalézavostí, jež nelze než obdivovat. Severoanglická klubová komunita Northern Soul vznikla například na konci šedesátých let jako kult dřevního zámožského soulu a funku a stvořila si časovou bublinu, v níž vzývala zapome-

Hornická symfonie

Text: Matěj Kratochvíl

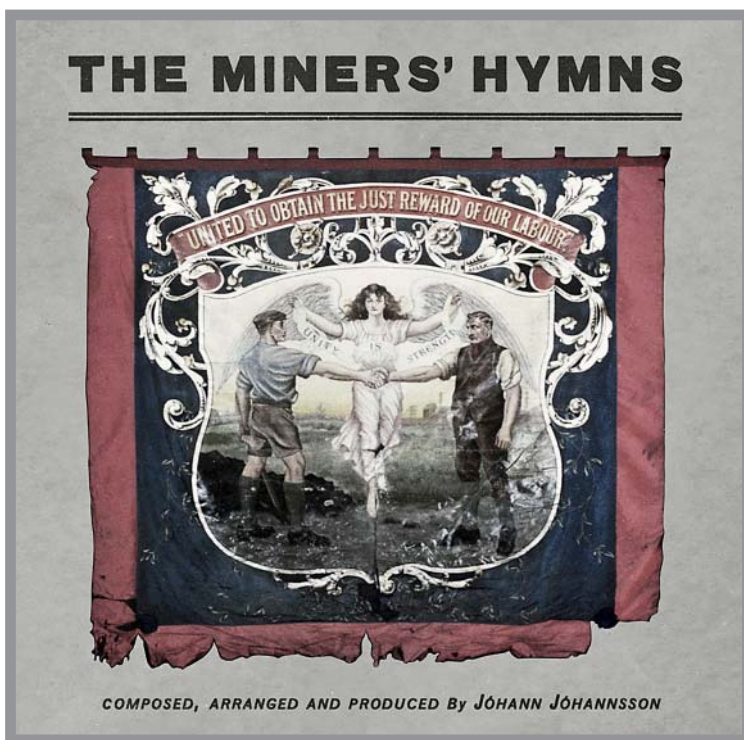
nuté vinyly muzikantů, kteří nikdy neatakovali žebříčky. Tato „historie popu přepsaná lúzy“ v *Retromanii* je zajímavý, byť možná zbytečně zevrubný exkurz, který podle Reynoldse předznamenává současnou fascinaci obskurními deskami zapomenutých žánrů. Potomky těchto ztracenců v minulosti jsou dnešní muzikanti, kteří si svoje portfolio vlivů stahují po gigabitech z úložišť Rapidshare nebo Mediafire.

Vedle čistého retra napodobujícího minulost se vším všudy, se ale v poslední dekádě objevily také nové žánry, které s minulostí pracují velmi kreativně. Reynolds samozřejmě zmiňuje všezravé taktiky plunderfonie či mash-upu, ale větší pozornost věnuje britské hauntologii (termín, který on sám pomohl zpopularizovat svými články v časopise Wire), freak folku, či zámořskému hypnagogickému popu s příbuznými výstřelky jako jsou chillwave či witch house. Tato „meta-hudba“ otevírající zasuté vzpomínky na minulost je podle něj zároveň antitezí současného individualismu — hauntologické nahrávky labelu Ghost Box oživují atmosféru „socialistické“ Británie před nástupem Margaret Thatcherové, divní folkaři vrací hudbě její komunitní rozměr a hypnagogici James Ferraro či Ariel Pink probouzejí brakové žánry osmdesátých let z časů „chůvy MTV“ jako výraz nostalgie po společně sdílených zážitcích. V kontextu současné masové kultury jsou tyto pokusy o vzdorování, či aspoň převrácení retrománie vzhůru nohama ale pořád značně marginální.

„Pořád věřím, že budoucnost tam někde je,“ končí Reynolds svoji knihu a vyjmenovává hudební artefakty, které mu způsobovaly „rauš z budoucnosti“ — ten neodbytný pocit otevřených možností, kterými se hudba může ještě vydat. Jeho povzdech, že současná hudba už na podobné šoky rezignovala, by mohl někdo lehce zaměnit za mudrování stárnoucího pána (Reynoldsovi bude za dva roky padesát) ve stylu „za mého mládí bylo všechno lepší...“. Jenže autor si pro tento povzdech připravil na stovkách stránek předtím argumentační i faktografickou municí. Celý text navíc podkresluje jeho vnitřní soubor s rezignací a přiznáním toho, že minulost nemůže být nikdy překonána. *Retromania* je Reynoldsova zdaleka nejosobnější kniha a po velkých epochách v historii popu je tentokrát jejím hlavním hrdinou on sám — věčný hledač nových cest v hudbě, který má pocit, že se definitivně ocitl v kreativní pustině. Je to také kniha nejvěcnější, ačkoliv i tady často odkazuje na současnou kritickou teorii.

Jako svůj nejděsivější zážitek z éry internetu a jistý druh epifanie popisuje Reynolds moment zjištění, že z nelegálních sítí stahuje zároveň třicet alb, které stejně nebude mít čas si nikdy poslechnout. Internet obviňuje z celkové banalizace hudby a z nadprodukce falešné slasti, ale sít by se dala nahlédnout i z jiné perspektivy — byly to soubory ve formátu MP3, které podstatným způsobem narušily pevný řád komerčního provozu hudby dříve do posledních skulinek ovládaného mocným nahrávacím průmyslem. Který důsledek digitální revoluce posledních let je zásadnější je něco, co patrně rozřeší teprve budoucnost, která přijde ačkoliv jsme v ní třeba přestali věřit. Troufám si říci, že stejně tak příští roky docení *Retromanii*, která je možná nejzajímavější jako pokus o zachycení naší bláznivé doby plné technologických převratů a úzkostí. Až se jednou budeme potřebovat ohlédnout do minulosti fascinované minulostí, těžko najdeme lepší zdroj informací. ■

Symfonie a kantáty věnované dobytélům černého zlata v ostravských a jiných dolech už u nás asi nikoho nenapadne psát. Možná by ale stálo za úvahu, zda tento zdánlivě zdiskreditovaný inspirační zdroj nestojí znovu za promyšlením. Přinejmenším jeden titul s hornickou tematikou si rozhodně pozornost rozhodně zaslouží.



Oblast kolem města Durham v severovýchodní Anglii bývala významným hornickým regionem, dnes však již jsou doly uzavřené a zmizel tak zdroj práce pro významnou část tamních obyvatel. Uhlím zašpiněná minulost inspirovala amerického filmaře Billa Morrisona k vytvoření filmové básně, k níž přizval islandského skladatele Jóhanna Jóhannssona. Po úvodních leteckých záběrech současné krajiny se přenášíme do minulosti prostřednictvím archivních filmových dokumentů, někdy až sto let starých. Slavnosti hornických spolků i odborářské protesty, cestu do práce i dřinu ve stísněných štolách, to vše Morrison podává zpomalené a zacyklené. Důraz je kladen i na samotné médium filmového pásu. Díky zpomalení vynikají kazy na staříčkových záznamech, což je téma, které Morrison zpracoval již před lety ve filmu *Decasia* se soundtrackem Michaela Gordona. Záběry někdy působí téměř jako abstraktní obrazy, to když se zblízka díváme na hrnouce se hromady uhlí nebo otáčející se lopatky jakéhosi důlního stroje. Někdy máme díky zpomalení možnost pozorně si prohlížet jednotlivé obličeje, jindy se lidé slévají v jednotlivé vlny, jako tomu je třeba ve scénách přetlačování demonstrantů s policií.

Bill Morrison / Jóhann Jóhannsson: *The Miners' Hymns*
British Film Institute (bfi.org.uk)

Jóhannsson v posledních letech tíhnul k budování romantických smyčkových kleneb a jeho díla, včetně toho, co předvedl při pražských koncertech, byla až příliš sladká. Na soundtracku k *The Miners' Hymns* se úspěšně vrací ke zvuku ze svých starších alb. Hlavní slovo má ansámbl žesťů, což má vizuální kontrast v hornických dechových kapelách, které jsou zachyceny v některých záběrech. K plechovým témbům se ještě přidávají velebné tóny chrámových varhan a orchestrální bicí nástroje. Stejně jako je zpomalený obraz, působí také hudba, jako by někdo nahrávku pochodové kutálky pustil na gramofonu poloviční rychlostí. Jednoduché akordy působí v Jóhannssonově instrumentaci majestátně, gradace jsou až nesnesitelně pozvolné. Ve scénách z útrob dolů se mezi akustické nástroje mísí hluky připomínající valící se uhlí nebo rachot strojů.

The Miners' Hymns není propagandistický film, který by volal po znovuvytvoření durhamských šachet, není ale ani neutrální, což lze připsat na vrub z velké části Jóhannssonově hudbě. Díky ní získávají záběry naléhavost, muži kopající v podzemí se mění v bojující hrdiny a tváře

na shromáždění získávají osudový výraz. Pokud by chtěl někdo ve filmu *The Miners' Hymns* hledat ideologický podtón, najít ho tam může, třeba v okamžiku, kdy se kamera přejíždějící po účastnících shromáždění zastaví na tváři malého chlapce a pak sjede níž, aby zabrala dětskou pistolku v jeho ruce. Nabízí se srovnání s filmovou sérií Philla Niblocka *The Movement of People Working*. V obou případech vyvolává kombinace hudby a filmu pocit změněného uplývání času, v obou případech je tématem „práce obyčejných lidí“. Niblockovy detailní záběry rukou doprovázené téměř nehybnými drony jsou ale mnohem abstraktnější a neutrálnější. Morrison s Jóhannssonem jsou emocionální, jejich zpomalení se drží na hranici, kdy ještě nepůsobí úplně staticky. Jóhannsson kromě toho nepracuje jen s plochami akordů, ale používá i výraznější melodické motivy. Hudba vyšla i samostatně na CD (na značce FatCat) a funguje až překvapivě dobře i bez filmu. Po slabších nahrávkách je to u Jóhannssona skok na vyšší úroveň. V kombinaci s Morrisonovým filmem jde o výjimečně hypnotický zážitek. ■



Spunk: Light
Rune Grammofon (www.runegrammofon.com)

Text: Jan Faix



Dámský kvartet Spunk patří již dlouho k nejvýraznějším ikonám norské improvizální scény. Ke své diskografii čítající pět alb (všechny na značce Rune Grammofon) nyní přidává DVD se záznamem výpravného koncertu, který se uskutečnil v Henie Onstad Art Centre 23. srpna 2008 v rámci rozsáhlého multižánrového projektu Høvikodden LIVE pořádaného při příležitosti výročí čtyřiceti let existence tohoto pozoru-

ruhodného kulturního centra nacházejícího se nedaleko Osla.

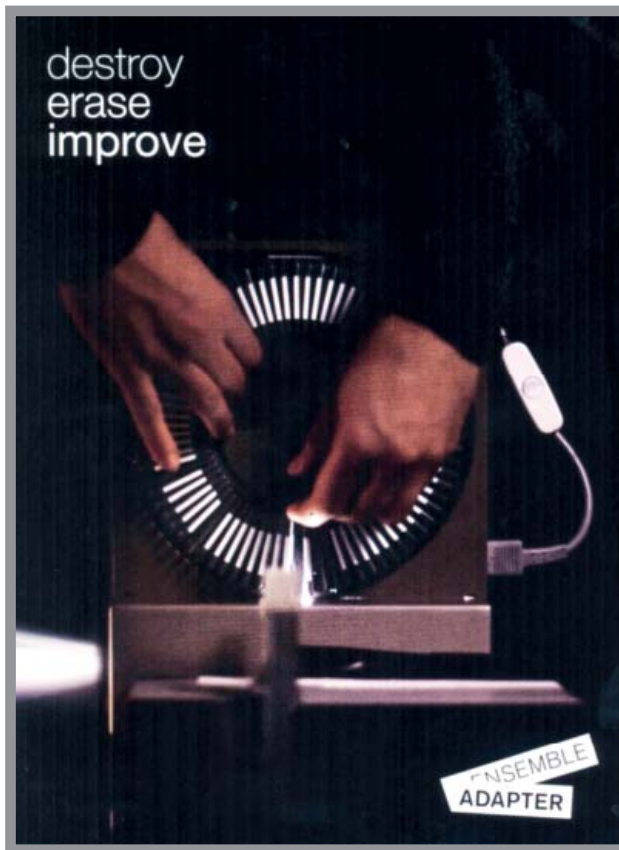
Čtveřice umělkyní - Kristin Andersen (trubka, flétny), Hild Sofie Tafjord (lesní roh, elektronika), Maja Solveig Kjelstrup Ratkje (vokál, teremin a další elektronika), Lene Grenager (cello) - se často (nejen svým názvem) odkazuje k hravému hledačství nových výrazů a jejich významů v duchu punčochaté Pippi z příběhů od Astrid Lingrenové. Během své (v době tohoto koncertu) třináctileté existence již dámy mnohé objevily a jejich projekt se vyvíjí už o něco pomaleji. Znalý fanoušek se v nové porci hudby Spunk nedomá žádného velkého překvapení. Přibližně čtyřicetiminutové vystoupení obsahuje ve správných dávkách všechny „spunkovské“ atributy. Akustičtější momenty střídají více elektronické procesy, táhlé abstraktně harmonické plochy kontrastují s šelestivě perkusivními pasážemi, vždy se správným načasováním vstupuje Maja Ratkje se svými deklamacemi ve vlastním zaumném jazyce.

Drobnou „přidanou hodnotou“ v této produkci může být třeba rozšíření instrumentáře (například amplifikovaná mbira v ruce Hild Sofie Tafjord), hlavním přínosem DVD je ale samozřejmě její vizuální složka. Ta nabízí možnost detailnějšího náhledu na všemožné způsoby hry, které čtyři hudebnice, sedící do čtverce tvářemi k sobě, využívají. Další rozměr také doplňuje projekce mnoha obrazů na řadu ploch v koncertním sále. Jejím základem jsou rozličné snivé přírodní motivy nebo celé krajinné scenerie a několik záběrů samotných umělkyní, které se výrazově pohybují nebo hrají v různých osobitých interiérech.

V souvislosti s touto kapelou bývá často zmiňován humor dosahující až absurdity, leč jaký zkušený posluchač improvizální avantgardy se s ním ale může minout. Může být totiž zvyklý na umělce, kteří mávají plechem, vydávají podivné hlasové skřeky či opakuji infantilní motiv na flétničku v zásadě s akademickou vážností. Z celkového projevu těchto dam lze ale vyčíst, že svůj žánr sice rozhodně nijak neironizují, ale i při budování velmi osobitých zvukových struktur mají správně odlehčený nadhled při testování toho, co se vejde (a co už ne) do významu pojmů, jako je hra na nástroj/hra s nástrojem, vážný projev, recese, komunikace, koncert nebo spunk, což rozhodně neznamená ani vysavač, ani špice stožáru natřená namodro, ani běžné improvizální setkání.

Ensemble Adapter: Destroy Erase Improve
(www.ensemble-adapter.de)

Text: Matěj Kratochvíl



Německý komorní soubor, který minulý rok vystoupil na festivalu Contempuls, má zatím na kontě jedno CD. Kromě toho připravil jakýsi DVD singl s audiovizuálním dílem *Destroy Erase Improve*. Desetiminutová podívaná propojuje sluch a zrak, z diaprojektoru dělá hudební nástroj, harfu a bicí nástroje naopak mění ve výtvarné objekty. Autorem hudby je Paul Friedrich Frick, koncept si spolu s ním vymyslel režisér Aron Kitzig, na harfu hraje Gunnhildur Einarsdóttir, na bicí Matthias Engler. Hráč na bicí je zároveň operátorem projektoru a střídáním diapositivů udává tempo skladby. Na obrázcích vidíme stejné detaily nástrojů, jaké zabírá kamera a zprvu se zdá, že ilustrují hudbu — slyšíme to, co vidíme. Postupně se ale obě složky od sebe odpoutávají a jsou na sobě nezávislejší, až poslední minuty má sólo projektor a jeho hlasité cvakání, podbarvované zasmyčkováním brnkání harfy. Lidský faktor je po většinu času skryt, jako bychom sledovali přerostlý hrací automat, do nějž občas odkudsi vnikne ruka. Objektiv zaostřuje na detaily nástrojů, takže pokud se tváře dostanou do záběru, jsou rozmížené. Před závěrem jen perkusista více vlezle do záběru, aby nastavil diaprojektor ke zmíněnému „sólu“. A hudba? Jemná, fragmentovaná, tóny a úderů proložené tichem, plynutí bez cíle. Decentně použité smyčkování v reálném čase hudbu jen trochu zahušťuje. Detaily nástrojů — vyřezávané tělo harfy, šrouby na bocích bubnů — ve vysokém rozlišení působí zároveň luxusně i archaicky. Pokud bylo toto DVD myšleno jako lákadlo pro ty, kdo ještě Ensemble Adapter neznají, dělá si tím soubor docela pěknou image.

www.hisvoice.cz

j i n á h u d b a v s í t i



- Nový vzhled
- Každodenní aktuality a texty, které nenajdete v tištěné verzi
- Mixtape: čeští i zahraniční hudebníci míchají hudbu exkluzivně pro naše čtenáře

www.hisvoice.cz



Friedrich Cerha: *Bruchstück, getraumt*

Kairos (www.kairos-music.com)

Mezi osobnostmi, které po druhé světové válce formovaly podobu evropské hudby, stál Friedrich Cerha tak trochu stranou pozornosti, ačkoliv na hudební scénu v Rakousku měl významný vliv (více si o něm můžete přečíst v HV 2/2011). Bez ohledu na minulé zásluhy je to ale také autor stále aktivní, což na tomto CD dokazuje trojice skladeb pocházejících z let 2006–2009. Když Cerha mluví o své hudbě, většinou se nezabývá konstrukční stránkou, ale hovoří o pocitech, říká, že nemá rád, když je z hudby cítit „upocenost“ pracovního procesu. Tato slova se nijak nevylučují s tím, že jde o hudbu velice promyšlenou a formálně sofistikovanou, Cerha se ale snaží pracovat tak, aby původní myšlenka zůstala zachována v co nejčistší podobě. Toho lze dosáhnout různými způsoby, jak můžeme slyšet na těchto nahrávkách. Jednou z cest je řazení krátkých bloků do cyklů. V *Neun bagatellen* pro smyčcové trio z roku 2008 je to devět částí pohybujících se mezi čtyřiceti vteřinami a třemi minutami, každá z nich nabízející uzavřenou hudební myšlenku, která je samostatná, ale která zároveň přiznává příbuznost k ostatním osmi částem. Myšlenky jsou výrazně kontrastní, melancholicky klouzající flažolety i divoce drhnuté rytmy, přes úspornou instrumentaci jde o pestrou hudbu. V *Instante* pro orchestr z let 2006/2007 se zmíněné řetězení impulsivních myšlenek komplikuje a jednotlivé motivy jsou vzájemnými odkazy propletené do hustší sítě. Stejně nás ale hudba vede v prudkých střizích od téměř romanticky klenutých a zpěvných pasáží, přes místa meditativní k divokým zvukovým bouřím využívajícím plné síly orchestru. A jako bonus pro pozorné posluchače se tu mihne pár brnknutí na mandolínu. Zvukově je Friedrich Cerha vlastně konzervativní, nástroje v jeho kompozicích znějí tak, jako zněly před sto lety. To, co hrají, je ovšem zcela současné, hlavně díky jeho schopnosti míchat atonální strohost a disonance s místy vyloženě libými. Právě titulní skladba tohoto disku – *Bruchstück, getraumt* z roku 2009 pro komorní ansámbl – je v klasickém smyslu krásná. Název podle autora odkazuje k napůl bdělému stavu těsně před probuzením, kdy získala v jeho hlavě konkrétní podobu. „*Je to skoro jako sen, kde se člověk snaží pohybovat se kupředu, ale nehne se z místa,*“ popisuje své dojmy z ní. Dvacetiminutový proud se vyloupne z neslyšitelných vysokých tónů, pomalu nabírá sílu a klesá do hlubších poloh, ale zároveň se po celou dobu drží v tiché hladině. Melodické linie jednotlivých nástrojů se proplétají, a občas jim dodají iluzi pohybu nepravidelné úderky klavíru, zvonů nebo vibrafonu. Na konci se vše zase vytratí do éterických výšin a zůstane jen zvláště melancholický pocit. Nezapadá mě v této oblasti z posledních let skladba, která by něco takového dokázala tak dobře vyvolat.

Matěj Kratochvíl

Philip Corner: *Pieces From The Past*

Pogus (www.pogus.com)

V 50. až 70. letech studoval Philip Corner piano (u Fritze Jahody a Dorothy Taubman), kompozici (u Henryho Cowella a Otto Lueninga), hudební analýzu (u Oliviera Messiaena) a kaligrafii (u Ki-sung Kima), byl agilním členem Fluxu, spolupracoval s Judson Dance



Theatre a spoluzaložil seskupení Tone Roads Chamber Ensemble (s Malcolmem Goldsteinem a Jamesem Tenneym), Sounds out of Silent Spaces (s Julií Winter a Carole Weber) a Gamelan Son of Lion (s Barbarou Benary a Danielem Goodym). Vlivy všech těchto aktivit lze slyšet na jeho novém albu se šesti starými kusy ve skvělé interpretaci houslisty Malcolma Goldsteina. Tři kusy pro sólový smyčcový nástroj ze skladatelských začátků jsou doplněny o tři kusy ze známé Cornerovy gamelanové série z 80. let, zde provedené rovněž na housle.

Albu dominuje (délkou i expresivitou) úvodní *Philip Corner's Piece for Malcolm Goldstein by Elizabeth Munro* (1962). Je „notována“ graficky, jako nakonec většina kusů alba, což byl bezprostřední důsledek autorových kaligrafických studií během vojenské služby v Koreji v té době. Goldsteinovy housle v ní sledují linky, oblouky, záhyby a spirály nekonečné lineární kresby výtvarnice Elizabeth Munro na tlusté rolce papíru, kterou si Corner přivlastnil coby partituru, a produkují kvílivé melodické linie i drásavé zvuky, jež korespondují se (spolu) autorovou představou o umění osvobozeném od elitářské instituce autorství a etablovanosti nahodilost jako legitimní tvůrčí metodu. Sám dokonce navrhuje, aby posluchač (resp. interpret) pokračoval v této transformaci vizuálního na akustické a během poslouchání nahrávky si kreslil svou novou, opět hudebně interpretovatelnou linii. Nic, jen dlouhá čára jako reprezentace vitality Života. *Gamelan Antipode/s* (1983), které po ní následují, reprezentační ambice naopak potlačují na minimum a akcentují spíše formální stránku zvukové realizace, tj. neurčitou hranici mezi kompozicí a improvizací, či extrémní kontradikce a polarizace mezi jednotlivými parametry (výškou, intenzitou, délkou, apod.) zvuku. Zde znějí spolu se starším kusem *Piece for String Instrument #3* (1958), v němž se, stejně jako v posledním *Piece for String Instrument #5* (1958), mísí ontologický realismus s výrazovým indeterminismem. Nahrávky všech čtyř kusů pocházejí z vystoupení v newyorském prostoru Experimental Intermedia v roce 1984. Také další kus – *Gamelan Maya* (1980) – je z živého záznamu, tentokrát z koncertu ve Stichting Logos v belgickém Gentu v roce 1981. Je to jediné dueto, s autorem za monotónním repetitivním klavírem (místo původně zamýšlených gamelanových gongů) a Goldsteinovým vokálem, komentujícím chvílemi vlastní expresivní houslové eskapády. Z gamelanového cyklu je též *The Gold Stone* (1985); jako jediná kompozice z tohoto CD byla již před léty publikována na Goldsteinově albu *Sounding the New Violin*. Je nejobstraktnější a její fragmentární grafická partitura skýtá také nejvíce prostoru pro improvizaci, což interpret Goldsteinových kvalit a zkušeností náležitě využil.

Těžko říci, jestli je poslední album Philipa Cornera více dílem jejího autora nebo jejího interpreta; tuto ambivalenci si patrně uvědomují oba dva muzikanti i vydavatel, když své dílo opatřili spravedlivým podtitulem „by Philip Corner for the Violin of Malcolm Goldstein“. Je to sice hudba „z minulosti“, ale vzhledem k tomu, že je takřka „bez věku“ (nenadbíhá žádnému z trendů a snese tudíž více rozmanitých označení), je pořád aktuální.

Jozef Cseres



Franco Donatoni: 10 Anni Dopo

Stradivarius (www.stradivarius.it)

Chtěli-li bychom vyhovět postulátu, který kladl na uměleckou kritiku dnes již poněkud pozapomenutý historik umění Max Dvořák — „*Kritika uměleckého faktu má jen tehdy průkaznost, je-li výsledkem historické řady důkazů a byla-li učiněna na základě srovnávání uměleckého díla se slohově příbuznými, časově, místně a individuálně blízkými památkami. Bez tohoto předpokladu je vědecky stejně bezcenná, jako bylo kdysi pro přírodovědecké poznání všeobecné nadšení pro přírodu.*“ (Dvořák, M., *Umění jako projev ducha*, Praha 1933) — potom jsme poněkud na rozpacích, s jakým uměleckým faktem srovnávat CD s pěti skladbami Franca Donatoniho (1927–2000).

Nejde ani tak o to, že by nebylo k čemu přirovnávat, jako spíše o šíři a rozmanitost přirovnání, které použili stávající recenzenti. Tak např. pro Davida Wrighta je Donatoni „de-kompozitor“ Schönberga, který tím, že vytvořil nový hudební jazyk, společně s Luigi Nonem připravoval půdu pro novou renesanci v italské hudbě. Zároveň jej považuje za moderního Haydna pro osobitý vtip a „dílo plné překvapení“. Donatoni tak má být nejen více Veroňanem než Italem, ale také Středoevropanem.

Enzo Restagno poukazuje na to, že se Donatoni choval jako Samuel Beckett, který se rozhodl ze dne na den opustit mateřštinu a psát ve francouzštině, neboť si byl vědom toho, že používáme cizí jazyk bez oné spontaneity, v níž se schovávají nástrahy rétoriky a „dejá dit“. Kompozice je tak transformována do „asketické praxe, která má tendenci zadusit každý impuls sebe sama a vést subjekt ke stavu žádané, ale také poněkud nejednoznačné objektivit.“

Sám skladatel se naště stí podle všeho nedopustil oné neprozřetelnosti, že by se pokoušel své dílo analyzovat, (zábavným příkladem v literatuře budiž *Filozofie básnické skladby*, kde E. A. Poe rozebírá svého *Havrana*), přesto snaživý hudební vědec jistě neopominul zaznamenat do kumulativní studnice světového moudra skladatelovy zajímavé postřehy. („*Nejsem umělec, ale řemeslník.*“ „*Nemůžete ve skutečnosti napsat svůj životní příběh v hudbě, protože slova se pro sebevyjádření hodí nejlépe, zatímco hudba vyjadřuje cosi za slovy.*“ „*Psaní pro malé skupiny může být velmi vděčné, protože píšete pro kamarády a lidi, kteří chtějí hrát vaši hudbu.*“, atd.)

Zůstaneme-li tedy zvláště v případě prvního poslechu CD s hudbou Franca Donatoniho v rovině spíše intuitivní — koneckonců je to právě umělec, který má schopnost pudově anticipovat vývoj — nabízí se nám posluchačská zkušenost z komorní hudby napsané v rozmezí let 1981–1995.

V první kompozici *Hot* (1989) pro soprán saxofon a šest nástrojů můžeme zaregistrovat „rytmickou skupinu“ piano — kontrabas — perkuse s nepravidelnou akcentací rytmů á la *Planeta opic* a nad ní se evolučně rozvíjejí v rytmickém kontrapunktu dechové nástroje, jako kdyby v jiné místnosti nacvičoval big band. Následně zaznívá trubková sóla do dynamicky se překřikujících rytmických a melodických figurací, což je vystřídáno uvolněním, kdy opět převážně hraje „rytmická skupina“ v jiné kombinaci a opět v jiné kombinaci se zapojí melodické nástroje atd. ad infinitum. Po celou dobu slyšíme sled krátkých motivů, z nichž žádný se v proklamovaném horku příliš dlouho neohřeje; z celé skladby tak získává-

me dojem těkavého pohybu, ať už by šlo o pohyb mravenců, či z pohledu pozorovatele typu Malého prince i o pohyb lidí. Ostatně Enzo Restagno, který znal skladatele osobně, píše o jeho zálibě z dětství v pozorování kapek rtuti a o fascinaci tímto materiálem, se svojí kontinuálně měnávou formou (*continuously iridescent form*).

Ve druhé skladbě *Flag* (1987) pro 13 nástrojů slyšíme nejprve „skřipající houpačku“ — nezpěvné intervaly dřev různě akcentované dalšími dechy, přičemž často používaným grifem je práce s pauzami; po zaznění motivu následuje pauza, jakoby hráči poslouchali, co vlastně zahráli, než budou pokračovat dál. Skladba by mohla evokovat např. pochod či válečnou výpravu různých druhů hmyzu — kdo dovede rozlišovat hmyz podle zvuku, který produkuje, ví o čem mluvím. Třetí skladba *Tema* (1981) pro 12 nástrojů je kompozičně vystavěná podobně jako ta předešlá s tím ovšem rozdílem, že Donatoni používá více sekční harmonii. Např. v úvodu znějí pouze smyčce, ke kterým se potom přidávají prodlevy a další krátké motivy v dechových nástrojích. Opět se opakuje technika zaznění motivu s následnou generální pauzou. Každý melodický nástroj rozvíjí nějaký motiv, ale žádný příliš dlouho, resp. je bezprostředně překryt dalšími současně znějícími, takže výsledným tématem má být zřejmě jejich zcelostnění na způsob vektorového součtu. Závěrečná část skladby pak působí jako parodie na techniku otázky a odpovědi, protože snad každý nástroj se ptá a následně odpovídá ve všech možných témbrových kombinacích.

Dvojdílná kompozice *Luci* (1995) pro sólovou flétnu je v zásadě pro posluchače oddechovkou, jež působí jako improvizace; v daném kontextu nepřekvapí vzdušným kroužením kolem tonálního centra, které si ale do hudby bude vkládat spíše posluchač, než že by bylo zřejmé z partitury. Poslední skladba *Rasch II* (1995) pro saxofonový kvartet, vibrafon, marimbu, perkuse a klavír, pokračuje v uvedených postupech, ale v jiných témbrových kombinacích, jako je marimba-klavír, perkuse-kvartet, marimba-kvartet, vibrafon-kvartet, vibrafon-klavír atd. což i v případě užití akustických nástrojů vytváří dosti rozsáhlou paletu zvukových barev. Donatoni tak trochu jiným způsobem potvrzuje skutečnost, že svůj hudební jazyk zaměřil na hemžení — ať už si pod tím člověk představí cokoliv.

Jiří Beránek

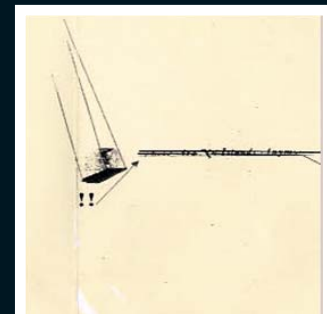
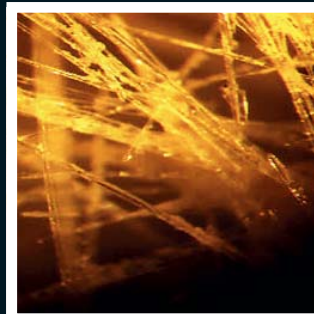
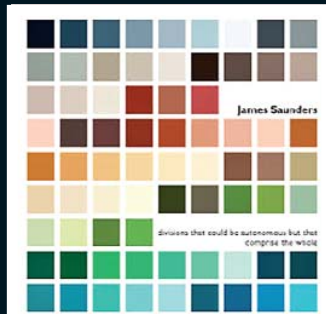
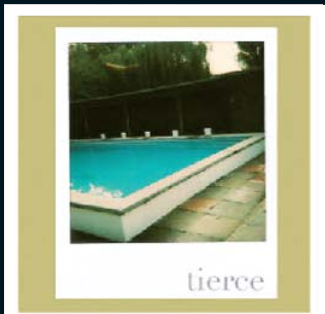
Nils Økland & Sigbjørn Apeland: Lysøen — Hommage à Ole Bull

ECM Records (<http://www.ecmrecords.com>)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

O islandskej hudbe je vo všeobecnosti známe, že nedokáže udržať bujnejúcu energiu všadeprítomnej prírody, ba naopak necháva ju eruptívne vytryskovať po celom svete. Existuje podobné avšak oveľa menšie miesto, konkrétne ostrov s jednou vilou s rovnomenným názvom Lysøen. To miesto je v západnom Nórsku a nesie podtitul antológie nórskeho skladateľov.

História ostrova je úzko prepojená s huslistom a skladateľom Ole Bulom, ktorý ako prvý Nór započal v polovici 19. storočia pocit národného hudobného uvedomenia na základe importu ľudovej nórskej hudby do svojich skladieb. Po úspešnom pôsobení v Spojených štátoch sa vrátil do Nórska, kde si ako slávny národný hrdina nechal postaviť viaceré letné sídla (jedno z nich v západnom Libanone). Bull extravaganciou nešetril,



čo dokázal výstavbou vily Lysøen. Tento architektonický drevený hybrid vytvorený z niekoľkých štýlov (inšpiráciou pre architekta Conrada Fredrika von der Lippeho boli napríklad švajčiarske chaty, obydlia zo severnej Afriky alebo typické cibulové vežičky prevzaté z ruskej architektúry) slúži v súčasnosti ako koncertná sieň Bergenského festivalu.

Nils Økland vyštudoval klasickú hru na husle, nórsky národný nástroj. Už v úvode jeho tvorby počnúc sériou troch albumov (*Blå Harding* (1996), *Straum* (2000), *Bris* (2004), druhý a tretí menovaný pod renomovanou značkou Rune Grammofon), cítiť silný vplyv nórskej tradičnej ľudovej hudby. V Øklandovej tvorbe tradícia neznamena konzervant, ale základný tábor z ktorého podniká nekonečné výstupy na okolité štíty. Nie je dôležité, či má vytvorený plán alebo stúpa spontánne, vrchol predstavuje vždy nepoznatelný cieľ. Hranica medzi ľudovou a experimentálnou hudbou neexistuje. Podobný postup využíva aj na novom albume s Sigbjørnom Apelandom.

Naopak Sigbjørn Apeland má na konte jediný sólový album *Glossolalia* (2010, Hubro). Ako organista v kostole Sendviken (Bergen) spolupracoval na okolo tridsiatich nahrávkach okrem iného aj s ďalším objavom Rune Grammofonu – ambientným duom Alog. S Øklandom ho spája záujem o ľudovú hudbu. U Apelanda vyštudovaného hudobného vedca a kulturológa s príklonom k folklóru, teológii a cirkevnej hudbe sa tento záujem prejavuje výskumom a zberom nielen hudobného materiálu prevažne zo západného pobrežia Nórska. Okrem toho sú obaja bývalými riaditeľmi Ole Bull Academy vo Vosse.

Etnografický výskum *Lysøen (Homage A Ole Bull)* predstavuje kryštallickú esenciu tohto ostrova vymedzujúceho sa z blízkeho nórskeho vlastenectva. Apelandova a Øklandova snaha o zachytenie Bulleho ducha sa mení na dokonale architektonicky vystavanú kulisu pre poslucháčove načúvanie. Hudba tak postupne zaplňa sieň. Apeland s Øklandom interpretujú Bulleho odkaz dvoma rôznymi prístupmi. Prvým je improvizácia na vybrané témy z Bulleho skladieb, z ktorých následne vznikajú nemenné kompozície využité na albume. Druhým postupom je etnografický výskum – práca s atmosférou a energiou geograficky determinovanou ostrovom a vilou Lysøen. Výsledkom je skĺbenie troch rovín – ľudovej, klasickej a experimentálnej.

Obaja aktéri o svojej práci hovoria ako o časti dlhého reťazca skladateľov a interpretov, ktorí integrujú do svojej tvorby prvky ľudovej hudby od Edvarda Griega cez Eivinda Grovena, Bjarneho Herrefossa, Jørgena Tjønnstaula, Geirra Tveitta, Jana Johanssona, Dona Cherryho, Jana Garbareka, Arilda Andersena, Frodeho Haltliho až po Karla Seglema. Výsledná atmosféra Lysoenu pripomína takýto memetický rad uväznený v hĺbinách či už fyzického sveta ostrova alebo toho pocitového na albume.

Dvojzmysel Lysøen predstavuje pre poslucháča imaginatívnu sieň slávy nórskeho skladateľov umiestnenú a zakonzervovanú na mieste pripomínajúcom hudobnú antológiu. Najsilnejšou stránkou v širokom riečišti pocitov a nálad Lysoenu je neuchopiteľná hranica medzi minulým a prítomným, znovuobjaveným a odhaľujúcim. Panoptikum voskových figurín sa za doprovodu hardangerských husíel (Økland) a Bulleho pôvodného harmónia (Apeland) mení na ľudovú poveru riadiacu sa pohanskými pravidlami, čakajúcu na predĺženie hudobného reťazca s ďalšími a ďalšími reinterpretáciami.

Jakub Juhás

Tierce: Caisson

James Saunders: division that could be autonomous but that comprise the whole

Lash, Farmer, Hughes, Houben, Susam: Droplets

Farmer, Kilymis, Hughes, Cornford: No Islands

Anett Németh: A Pauper's Guide to John Cage

Another Timbre (www.anothertimbre.com)

Nová kolekcie britského vydavateľstvá Another Timbre má jeden spoločný jmenovateľ a tím je amplifikované ticho s nejrôznějšími erupciami. Trio Tierce, jemuž vévodí autor terénnych nahrávok a hráč na citeru, súl, papír, kameru, kontaktné mikrofóny a rozličnou internú elektroniku Jez Riley French, vytvárajú prapodivný mikromakrokosmos, v ňomž sa opravdu môžete lehce ztratit. Výšivky zde doplňuje i brněnský avantgardista Ivan Palacký a vše poškrabává virtuózní turntablista a elektronik Daniel Jones. Je to ticho plné polknutých zámlk, srdceryvného a nervy drásajícího hukotu, které se na vás valí cca hodinu. Uvolnění střídá skřípění a občas vám to může změnit i tep. Vlastně by se to dalo nazvat hypersurrealismem, který se vám usídí v koncových a možná i nejskrytějších nervech. Větrák počítače je občas mimovolným soupeřníkem i přehlušovačem dané hudební biomasy. To ovšem platí i u dalších nahrávek série *Silence And After*.

James Saunders otvírá své profilové album *division that could be autonomous but that comprise the whole* suitou imperfections on the surface are occasionally apparent pro deset hráčů na šálky na kávu a různé povrchy. V následujících kompozicích se objevují občas i skutečné nástroje, ale ona nepovrchní povrchovost vždy exceluje a derivuje vyznění celého díla. Dokonce i ve skladbě pro harfu a objekty, které zde mistrně zvládá věhlasný Rhodri Davies, ale jeho stěžejní nástroj byste těžko uhošli.

Velmi šumné a šumící je i album *Droplets*, kde vyjma jedné improvizace zaznívají (dis) kompozice Taylan Susam a Eva-Marie Houben. Temné tóny kontrabasu Dominica Lashe občas doprovází vzdálené bečení oveček a snad jakéhosi vodního toku či krákorání havranů, druhdy se pak vydáváme do abstraktnějších rovin. Relativně nejčitelnější je asi závěrečné (krácené) cca 34minutové preludium *Nachtstück* na kontrabas kdesi v plenéru. Na opusu *Droplets* se podíleli i perkusista, respektive turntablista a elektronik Patrick Farmer a citeristka Sarah Hughes, kteří jsou vedle elektronika Kostise Kilymise a pianisty Stephena Cornforda i protagonisty alba *No Islands*. To začíná dvěma vrzavými a noisetvornými improvizacemi a končí svéráznou půlhodinovou adaptací „klasického“ díla Johna Cage *four6*. Vrkočivé eskapády červotočivého zabarvení ad hoc. Ticho přetavené v nedefinovatelný zvuk.

Jakýmsi bonusem k této sérii je CD-R v edici *Byways A Pauper's Guide to John Cage* skladatelky Anett Németh, které je de facto v rámci daného žánru-nežánru nejvíc „easy listening“. Titulní skladba pro piano, klarinet, objekty, terénní nahrávky a domácí elektroniku ctí poetiku americké ikony avantgardní hudby a zároveň má svou svébytnost v ponuré i lyrické atmosféře. Název druhé skladby *Early Morning Melancholia* mluví sám za sebe. Je to sférická hudba vytvořená elektronickou manipulativní cestou různých poryvů, ale přesto má svou živočišnou autenticitu.

Petr Slabý



Henrik Munkeby Nørstebø: Solo

Creative Sources (www.creativesources.com)

Tento nyní pětadvacetiletý norský trombonista se zatím jeví jako velmi slibný talent severské avantgardní scény. Působí v řadě různě orientovaných seskupení na poli soudobé experimentální hudby a freejazzu. Viditelnější je například energické trio s bubeníkem Tomasem Järmyrem a s kontrabasistou Adrianem Myhrem, kterého může zdejší nejenjazzové publikum znát také z česko-norské kapely pianisty Vojtěcha Procházky. Pro své první sólové studiové album zvolil Nørstebø formu v podstatě nejupřímnější: sám s pozounem, akusticky, bez efektů a bez připravených kompozic.

V uplynulém desetiletí se improvizovaná hudba zároveň velmi rozvinula, ale mnoho jejích protagonistů začalo zároveň možná i nevědomky prezentovat i řadu omezujících zásad. Jednou z nich může být například ona často proklamovaná neidiomatická. Zahrát pak tonální melodickou frázi "normálním" zvukem hudebního nástroje může být v určitých kruzích až podezřele nepatřičné. Z této kolekce deseti kratších improvizovaných kusů je však vedle autorovy bravurní technické zručnosti jasně čitelný i jeho nadhled nad takovouto problematikou. Že ji bere s humorem, je zřejmé hned z úvodního kusu, který je postavený především na melodiích podávaných s přiměřenou dávkou soulového či gospelové citlivosti a s takovou nonšalancí, jako kdyby hudba pro sólový trombón byla tou nejběžnější a nejpoužívanější na světě. V následujícím čísle se pak ale Nørstebø s vervou pouští i do důsledného zkoumání řady velmi netradičních přístupů ke zvuku svého instrumentu a dále pak tyto postupy různě kombinuje. Vypomáhá si při tom rozličnými vokálními technikami či různými předměty vkládanými do korpusu, jindy se třeba zaměřuje i na ruchy nástrojové mechaniky. Výsledky jeho experimentů jsou témbrově barevné, mají pozoruhodný vývoj a jejich poslech je navíc dosti zábavný. V tomto ohledu se jako příhodné jeví přirovnání například k německému avantgardnímu trombonistovi Johannesu Bauerovi.

Mezi další výrazné momenty alba patří například expresivní pátá improvizace, která by se s nadsázkou dala interpretovat jako příběh o psychicky narušeném dixielandovém pozounistovi, nebo třeba minimalistická část osmá, v níž Nørstebø mnoha různými způsoby rozeznává trombón pouze na jeho základním tónu. Deska jako celek je zkrátka plnokrevnou výpovědí velmi nadějněho hudebníka a patří mezi ty slibné náznaky, že norská avantgardní scéna ze své nyní mezinárodně významné pozice jen tak neustoupí.

Jan Faix

Great Waitress: Lucid

Splitrec (www.splitrec.com)

Během intenzivního koncertování v únoru letošního roku nahrála trojice mladých žen ve složení Laura Altman (klarinet), Monika Brooks (akordeon) a Magda Mayas (piano) studiovou nahrávku, která plně zapadá do katalogu vydavatelství Jima Denleyho, jedné z nejdůležitějších postav australské experimentální či volně-improvizační scény.

Laura Altman je pro mě osobně neznámou klarinetistkou a nebýt přiležitosti vidět trio Great Waitress naživo v Nickelsdorfu během letošních

Konfrontationen, byl by to zásadní objev na první poslech. Moniku Brooks však najdeme již na dvou nahrávkách značky Splitrec a Magda Mayas je v Čechách relativně známá nejen díky svým českým kořenům, ale i díky několika koncertním vystoupením, ať už s Phono Phono či v duu s Tony Buckem aj.

Od prvních tónů máme na *Lucid* co do činění s intenzivní nahrávkou, která vyžaduje naši plnou pozornost. Mayas hraje často jednou rukou po klaviatuře, druhou na (někdy preparované) vnitřnosti piana (oproti živému vystoupení relativně umírněněji), schopná rozvíjet několik linií najednou. Dechy jsou na nahrávce až hmatatelné (ne nadarmo je první část nazvaná *Breath*), neboť akordeon zde z drtivé většiny není používán standardním způsobem, nýbrž často je „jen“ jemně nafukován a vyfukován a spolu s vysokými tóny klarinetu tvoří dokonalé prostředí pro chvílemi až kontrapunktické zvuky piana. Klarinet několikrát slyšíme spíše jen ševelit a akordeon sténat či bruchet. Když se pak na některých místech (např. v *Drifting needles*) ozve silné škrábání po strunách klavíru, které téměř přehluší vše, může být naše ucho příjemně potěšeno hutným zvukem (který by však hutně nepůsobil, nebylo-li by ucho připraveno tiše vyznívající duetem klarinetu s akordeonem). O tom, že dámy jsou schopné zahrát i mnohem dunivější, až monumentální hudbu, nás přesvědčí závěrečný kus *Grain*.

Krystalicky čistý, komplexní a povětšinou velmi jemný akustický zvuk činí z *Lucid* nepřehlédnutelný vydavatelský počín roku 2011 pro každého, kdo je lačný neidiomatické improvizace.

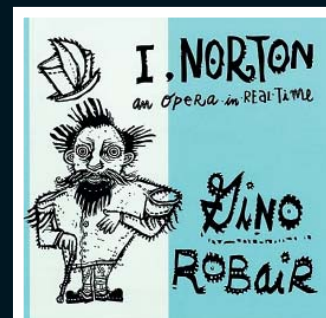
Petr Vrba

Xyz: La Formule Xyz

& Records (www.etrecords.net)

Další z myriády bzučivých, drnčivých, uklidňujících, ležérně plynoucích kolaborací: buď je milujete všechny, nebo žádnou z nich. To se sejde malá parta hudebníků a pustí se do díla tak zvolna, aby se navzájem „netloukla“ a aby v jejím díle byla zamyšlenost a hloubavé tišiny, aby zkrátka, jak se říká, žili každým okamžikem zvuku. Je to trochu jako hra na tibetskou mísu, jak už jsem kdysi psal, přestanete-li se na okamžik soustředit, zadrnčí to a je po kouzlu. Hráči se pohybují od okamžiku k okamžiku jako od bodu k bodu, takže jejich pohyb, dáme-li na Zenónovy aporie, vlastně neexistuje. Při „pohledu shora“ je tomu vsutku tak – tyhle nahrávky nemívají strukturu dlouhé (byť tzv. instantní) kompozice. Je třeba se jimi zkrátka prokousávat a ono prokousávání je cílem, který může i nasycit.

Jak se v tomto světě pozná snobismus či „špatný“ výkon? Do upřímnosti prožitku postav sedících spořádaně a téměř bez hnutí na scéně za svými stoly těžko vidět, špatný koncert, mám dojem, zažít lze. Když jsem z jednoho takového, decentně bzučivého odcházel, stejně jsem si ale nebyl jistý, zda není problém ve mně. Jó, abstrakce, introvertnost a snobismus... jenže pak se objeví desky, které to všechno tak nějak „omluví“ a pohyb v nich sice možná neexistuje, ale o kráse není pochyb. Přítomné CD je k této kráse někde vpůli cesty, místy působí zcela přirozeně, jindy trochu „chtěně.“ Je rozděleno do osmi tracků, jde tedy dost možná o sestřih toho nejlepšího z nahrávací session. Trio Xyz tvoří všudypřítomní montrealští improvizátoři Pierre-Yves Martel (zpětná vazba,



statické šumy), Philippe Lauzier (amplifikovaný a preparovaný basklarinet, soprán saxofon) a jejich krajan, gramofonista Martin Tétreault, který zde ale neobsluhuje celý gramofon, nýbrž jen přenosku, ekvalizér a „tétro-niku“ (patrně soubor efektů). Statický šum je pro uši příjemný, některé zpětné vazby mají hezkou barvu a melodii, dechy nesolují, ale dobarvují převážně elektronickou atmosféru... hezké, ale kolik stovek takových alb již vyšlo a ještě vyjde? Neměli by si takzvaní neidiomatictí improvizátoři po dvaceti letech přiznat, že z nich nezbylo nic než předvídatelný idiom a kopnout do té bedny?

Petr Ferenc

Meredith Monk: Songs of Ascension

ECM (www.ecmrecords.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Meredith Monk vzešla z prostředí avantgardního umění, ale její hudba často připomíná dětské popěvky a ukočebavky. Již nějakých čtyřicet let rozvíjí svůj styl, až by se mohlo zdát, že celou tu dobu dělá totéž. Kde je hranice mezi tvůrčím ustrnutím a plynule se vyvíjejícím, vyhraněným osobním stylem? Na nejnovější desce slyšíme to, co znělo vlastně na všech nahrávkách předešlých: zpěv bez textu, pohrávající si s abstraktními fonémami, nejrůznější nezvyklé vokální techniky a perfektní souhra pěveckého týmu kolem autorky. A co je u Meredith Monk nového? Po zvukové stránce jde o podstatně barevnější kompozici, kde jsou hudební nástroje postaveny do pozice rovnocenných partnerů lidských hlasů. Smyčcové kvarteto, basklarinet, směs cinkajících a chrastících perkusí nebo takzvaný šruti box, zařízení příbuzné harmoniu, soustava měchů rozeznávajících prodlevu dvou tónů, která se používá jako doprovod v indické hudbě. Pestřejší je tato hudba i v jiném smyslu, protože zde narazíme na polohy, které se v arzenálu Meredith Monk příliš nevyskytovaly: extaticčnost se tu střídá se smutkem a některá místa působí až agresivně, třeba když v části *Burn* hlasy kloužou v glisandech nahoru a dolů v těsných souzvucích, z nichž po chvíli bolí uši. Hned v následující *Strand (inner psalm)* z hustě propletených hlasů vzniká naopak velejemný souzvuk připomínající Ligetiho hudbu znějící v Kubrickově *Vesmírné odysei*. Meredith Monk se tentokrát trochu upozaduje jako sólistka a klade větší důraz na sborové a ansámblové pasáže; vedle svého stabilního ansámblu přizvala i velký sbor. Pasáže smyčců občas připomenou počátky amerického minimalismu, dokáží se však rozjet i mnohem expresivněji. Nápadná je naprostá absence klavíru, což je dáno tím, že cyklus *Songs of Ascension* vznikl původně pro specifický prostor, který navrhla výtvarnice Ann Hamilton a který měl podobu věže se dvěma spirálovými schodišti, na nichž se účinkující pohybovali. Použitelné byly tedy jen ty nástroje, které bylo možné nosit po schodech. Jako celek je deska vnitřně propojenější než její předchůdkyně. Jednotlivé části a myšlenky se v různě pozměněných podobách vracejí a vytvářejí solidní kostru. Skrze ni dospějeme na konci CD nejprve k delšímu sólu samotné autorky a poté k monumentálnímu závěru s několika prolínajícími se sbory. Meredith Monk natočila album, které je v její kariéře nejspíš nejemotivnější a chce si říci i nejlepší, aniž by se tím shazovaly kvality předchozích desek. Dokázala se opět někam posunout.

Matěj Kratochvíl

Ezramo, Gino Robair, David Fenech, Wendelin Büchler feat. Argo Ulva: PopeWaffen

Ezramo: Come ho imparato a volare

Corvo Records (www.corvorecords.de)

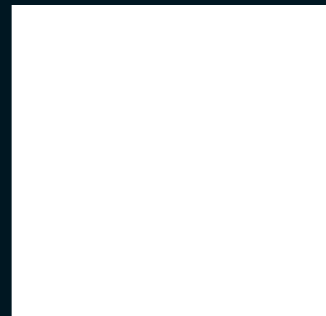
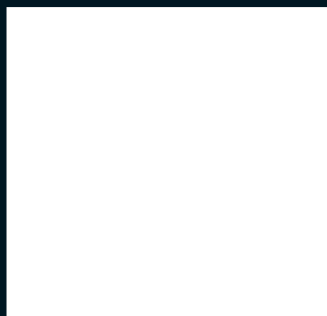
Gino Robair: I, Norton

Rastacan Records (Rastacan.com)

Zbrusu nový berlínský label Corvo Records se rozhodl vsadit na středometrážní vinyly (v délce lehce pod třicet minut) a sklídil za to ve své domovině poměrně slušný kritický ohlas. První opus *PopeWaffen* je veskrze internacionální a kromě kurátora firmy Wendelina Büchlera v roli hráče na preparovanou kytaru a theremin se na něm podílela italská, v Berlíně žijící multiinstrumentalistka a zpěvačka Ezramo, kalifornský perkusionistický mág Gino Robair, francouzský skladatel, programátor a kytarista David Fenech a fantóm berlínské freejazzové a improvizací scény – trumpetistka a elektronika Argo Ulva. Výsledkem jejich společné instantní improvizace je vskutku hyperpostmodernistická koláž, v níž najdete prvky metalu, krystalické tóny, hlukové skrumáže i ohlasy lidových písní v přesně nadimenzovaných proporcích. Razantnější momenty se střídají se subtilnějšími pasážemi a plíživou temnotou a cynické hudební komentáře doplňují paralytické i filigránským humorem naplněné střípky. I když se závěr propadá do minimalističtějších poloh, stále neztrácí tah na bránu. Je to odraz vzestupu a pádu současné lidské civilizace. Na jednu stranu dost katastrofická vize nejbližší budoucnosti, ale i naděje, že právě tento (byť částečně počítačový) kontrapunkt je určitým východiskem pro skutečnou empatii.

Své sólové album postavila Ezramo (vlastním jménem Alessandra Eramo) především na terénních nahrávkách, které mapují svět larev a much, a preparovaných akustických nástrojích, mezi nimiž dominuje excelentní hra na preparovanou citeru, která má zde oproti předchozí nahrávce rurálnější zvuk. Nechybí ovšem ani bluesové harmonikové vsuvky či quasiromantické piano. Ezramo nezapře svůj cit a zkušenosti v oblasti výtvarného umění, a tak její tvorba působí opět kolážisticky až kaligraficky. Tentokrát se nejedná o jednorázový koncert, ale dlouhodobou studiovou práci, která vznikala de facto dva roky. Ezramo je oproti týmové práci niternější a svou „osamocenost“ kompenzuje nejrůznějšími citacemi, které ovšem kongeniálně korespondují s jejím záměrem. Emocionální etuda s jižním temperamentem i severními chmurami.

Připomeňme si ještě nedávnou skladatelskou činnost Gino Robaira, který mimo jiné vystoupil coby performer v rámci muzejní noci letos v červnu také v Praze s kontrabasistou Georgem Cremachim v Národní technické knihovně. Jeho opera v reálném čase, jak zní podtitul alba *I, Norton*, je dokonalou ukázkou, že dirigovaná improvizace může mít nejrůznější podoby. Je to sice komponované dílo, ale podobně jako třeba projekt Cobra Johna Zorna může mít své zcela modifikované variace dle daného místa a času konání. Příběh samozvaného amerického císaře a mexického protektora, jímž se Joshua Norton prohlásil 17. září roku 1859 a fungoval tak příštích dvacet let, je sice dán, ale hudební podklady komentující tento fenomén mohou být strukturalizovány ad libitum. Vlastně se tu úžasně prolíná princip osudu pseudodiktátora a libertinismu ad aspera. Na záznamu ze sanfranciského provedení v roce 2009 najdeme v opravdu vel-



kém orchestřišti například violoncellistku Theresu Wong, kontrabasistu George Cremaschiho, trumpetistu Liz Albee, saxofonistu Jona Raskina nebo perkustistu Moe! Stasiana. Je to instantní opera, která má svůj jasný řád a zároveň absolutní volnost realizace. Kéž bychom se dočkali nějaké verze i u nás. Jinde v Evropě se to už úspěšně podařilo.

Petr Slabý

Michel Van der Aa: Spaces of Blank

Disquiet (<http://disquietmedia.net>)

Michel Van der Aa (nar. 1970) na sebe výrazně upozorňuje v posledních deseti letech jako skladatel zejména scénických a multimediálních děl. Jedná se o umělce mnoha profesí – studoval divadelní a filmovou režii a kromě skládání hudby a filmové tvorby je činný také literárně, což uplatňuje jako autor libret a scénářů k vlastním projektům. Divadelnost, která souvisí s jeho druhou profesí režiséra, bývá často zmiňována jako charakteristický rys jeho tvorby, projevující se i v čistě koncertní hudbě. Je autorem oper *One*, *After Life*, *Book of Disquiet*, které byly přijaty s úspěchem a dnes je vydáván vydavatelstvím Boosey and Hawkes a dostává velmi prestižní zakázky.

Na CD, které vydal na svém vlastním labelu Disquiet, jsou tři skladby různého typu. *Spaces of Blank* vzniklo jako sdružená zakázka Royal Concertgebouw Orchestra, Radio France, NDR Hamburg. Jde o cyklus tří písní pro mezzosoprán a velký orchestr. Podobně jako v jeho operách, i zde je hlavní hrdinkou příběhu žena a její vnímání světa, zejména její prožívání úzkosti a samoty (v prostoru, v moři, ve smrti). Texty jsou vybrány z díla tří básnířek Emily Dickinson, Rozalie Hirs a Anne Carson tak, aby korespondovaly s expresivním světem autorovy hudby. Vokální sólo neobsahuje žádné excentrické prvky a klene se jako klidný proud nad bublajícím a výbušným orchestrem. Do zvuku je vpletena nenápadná elektronika, kterou téměř nepostřehneme, dodává orchestru pouze zvláštní barvu a občas nečekané akcenty. Instrumentace není nijak objevná, autora zjevně zajímá více barva akordů a harmonické procesy, než neobvyklé zvuky dobývané z nástrojů.

Druhá skladba *Mask* je psána pro komorní soubor a elektroniku. Opět platí, že elektronika na sebe neupozorňuje, jen dotváří celkový zvuk souboru prvky spektrální hudby – přebírá vyšší alikvótní tóny z harmonii v ansámblu a nechává je přeznívat. Nejvýraznějším tvarovým prvkem skladby jsou rychlá crescenda rozložená do různých vrstev. V závěrečné části se přidá metronom v kleci, který perkusista obaluje fólií, takže se postupně tlumí jeho zvuk a orchestr se tomu v dynamice přizpůsobuje až do závěru v úplném pianissimu.

Třetí skladba *Imprint* je svého druhu „barokní“ koncert pro housle a soubor starých nástrojů (cembalo, gamby, hoboje). Všechny nástroje jsou podladěny podle barokního úzu až na 415 Hz, což vytváří zvláštní barvu i záměrně vyvolané intonační problémy. Soudobá hudba osazená zvukem starých nástrojů působí překvapivě monumentálně. S relativně statickou hudbou orchestru kontrastuje technicky i výrazově vypjatý sólový part houslí. Houslista obsluhuje ještě varhanní portativ – pomocí pěti olověných prstů postupně zatěžuje některé klávesy a nechává přeznívat jednotlivé tóny do pauz a tichých míst.

Provedení všech tří děl je luxusní – Royal Concertgebouw Orchestra, Asko/Schoenberg Ensemble, Freiburg Baroque Orchestra. A jaká je vlastně hudba? Její nejzajímavější složkou je harmonie, které zjevně Van der Aa věnuje zvýšenou pozornost – v akordických postupech lze slyšet zjevnou logiku a záměr. V ostatních složkách (melodie, rytmus) se drží abstraktních neutrálních tvarů, sice se tím úspěšně vyhýbá banalitě, ale zároveň jako by mu chyběla odvaha vykročit do nebezpečného prostoru. Podle jeho vlastních vyjádření se mu jedná o víc než pouhou abstraktní hudbu – o umění které svým obsahem hudbu přesahuje. V tom případě by asi bylo nejlepší shlédnout nějaké jeho multimediální představení, k čemuž jsme zatím neměli příležitost.

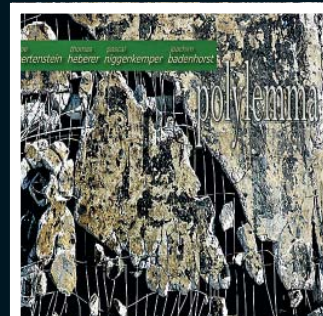
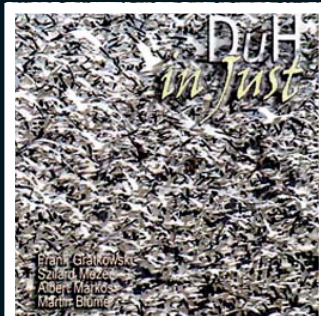
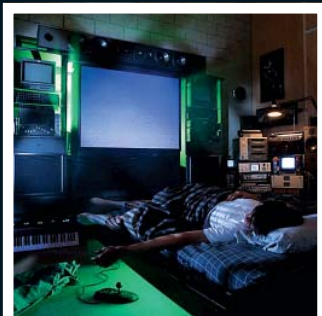
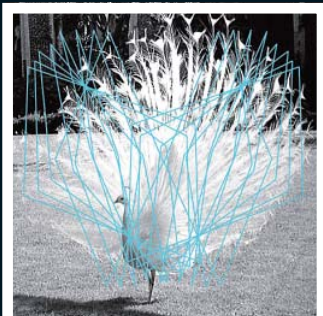
Miroslav Pudlák

Wolfgang Rihm: Verwandlungen

Hänssler Classic (www.haenssler-classic.com)

Miroslav Pudlák zakončil v minulém čísle svůj text o Wolfgangu Rihmovi slovy: „...nezbývá mu než pilně pokračovat ve svém impozantním díle.“ A na světě je další důkaz o tom, že si tak skladatel skutečně počíná. *Verwandlung*, tedy „proměna“ je podle Rihma „synonymem pro hudbu“, což čtveřice takto nazvaných orchestrálních kompozic vzniklých v letech 2002–2008 jasně demonstruje. Skladby vznikaly na objednávky různých orchestrů, na této nahrávce se jich ujal Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, před nímž na dirigentském postu stál ve dvou případech Christian Arming, ve dvou Matthias Pintscher. Hudba, kterou nahráli, na první poslech zaujme svým spádem, po úvodním vyčkávání na jednom tónu (to ovšem trvá jen pár vteřin) se dostáváme do proudu ženoucího se stále vpřed a neustále se proměňujícího. Rihm je věrný svému přesvědčení, že hudba má být plná emocí a tyto emoce dokáže z orchestrálního aparátu ždímat ve velkém. Dynamika připomíná horskou dráhu, mohutné nástupy žestové sekce mají řinčivou sílu, je to hudba určená více smyslům než mozku (což by si člověk jinak spojoval spíše s pravidelně rytmizujícími minimalisty). Ačkoliv Rihm není žádný kolážista, odkazy k minulosti v jeho hudbě skryté jsou, byť neleží na povrchu. V případě čtveřice *Verwandlungen* to je především Mahler, s nímž Rihm spojuje orchestr jako preferované a dokonale ovládnuté médium, ale také třeba občasné využití pochodového rytmu jako hudebního symbolu. Rihm nekomponuje tonální hudbu, jednotlivé její prvky ovšem rád používá jako symboly nebo jako kontrastní prvky k disonantním souzvukům: kvinty lesních rohů, stupnicový běh harfy, čisté dvojhlasy fléten... Jednotlivé části se liší právě poměrem těchto prvků – ve čtvrté se nápadně často vrací čistá kvinta jako výrazně statický prvek – a také tím, jak moc se pracuje s motivy a tématy, jak pevně je jimi forma „vyztužená“. Zde je třeba trochu relativizovat slova o preferenci smyslů před intelektem, pohled do partitury by samozřejmě odhalil velice propracovanou strukturu. Důležitý je ale okamžitý posluchačský dojem nezávislý na znalosti strukturálních podrobností a ten je dostatečně silný. Pro někoho může být hudba Wolfganga Rihma přepjatá, patetická nebo určovaná, dá se to ale říci i tak, že se mu daří myšlenky někdejších romantiků vtělovat do hudby naprosto současně.

Matěj Kratochvíl



Valerio Tricoli + Thomas Ankersmit: Forma II

Pan (www.pan-act.com)

Jak se zdá, přišly na alternativní scéně do módy modulární syntezátory. Není divu, krabice s desítkami kroužků, zdířek a kabelů sestavené z oscilátorů, filtrů, obálových generátorů a dalších mršičů výchozích signálů jsou ve světě digitální miniaturizace něčím, co připomíná solidnost starých časů – opravdovým nástrojem. Nákladné hračky značek Doepfer či Serge mají neuvěřitelně sytý a bohatý zvuk a jsou hráčům rovnocennými partnery – jejich chování lze určovat jen do určité míry, nikdy stoprocentně.

Holandan Thomas Ankersmit, který svůj kvadrofonní syntezátorový zvuk představil na podzimním Stimulu, má s Italem Valeriem Tricolim společné zázemí ve hře na tradiční, akustické nástroje. Na společném CD *Forma II* ale tito dva z nejvýraznějších osobností nastupující generace experimentální elektroniky (oběma je něco přes třicet jejich diskografie jsou zatím nepřebujelý) výhradně krouží a svým kroucením vyluzují nepřebornou škálu pulzů, bzučení, pípání a dalších zvuků z doby, kdy budoucnost byla něčím jiným, než je nyní. Hrát na analogové syntezátory zkrátka znamená ocitnout se ve škatulce „futuretra“, ať hrajete, co chcete – kulturní balast kontextů nabalený na analogovou syntézu nikdy nebude pracovat ve váš prospěch. Ale co, současná nezávislá hudba je víc než na čem jiném závislá na nostalgických kukučích k minulosti. Hrát na analogové syntezátory a vydávat plody své práce na digitálním médiu je marnost nad marnost – i ty „nejhájdendovější“ aparáty výrazně umenší kouzlo těchto magických krabic. Není nad to vyrazit na koncert. A konečně hrát na analogové modulární syntezátory ve dvou znamená, že se posluchač alba nedozví, kdo je zodpovědný za jaký zvuk.

Tohle dílko ze čtyř elektroakustických kompozic (doplněných trochou terénních nahrávek a divavelním plechem) a jednoho kusu z mnoha navrstvených saxofonů (na které téměř jistě hrál Ankersmit) je zvukově nepřehlacené a nabízí pestrou paletu zvukových možností analogové syntézy. Místy tak trochu katalog, místy koncentrovaný prožitek, místy zkrátka spolupráce.

Petr Ferenc

Ford & Lopatin: Channel Pressure

Software (<http://softwarelabel.net>)

Daniel Lopatin ve svém sólovém projektu Oneohtrix Point Never dlouho reflektoval ozvěny zlatého věku syntezátorové hudby. Nyní se rozhodl pro průzkumnou výpravu přímo do jednoho z jejích epicenter, synth-popu osmdesátých let. Společníkem na slovo vzatým je mu Joel Ford, jenž v podobných oblastech bádá již déle v rámci kapely Tigercity.

Kdo bral jejich loňské EP *That We Can Play* (ještě pod původním názvem *dua* – Games) jako vtípnou recesi, může být nyní na vážkách, zda tito experimentátoři svému „pohrávání si s ohněm“ skutečně nepodlehli. Po perfektním výběru dobového instrumentáře zašli ještě dále, když na dlouhohrající nahrávce pracovali mimo jiné i v newyorském domácím studiu Jana Hammera, českého rodáka, jenž je jednou z největších ikon syntezátorové populární hudby od jejích počátků, ale především z osmdesátých

let, kdy svou stylotvornou produkcí významně ovlivnil například dobovou filmovou hudbu.

Ford a Lopatin zkrátka zaútočili na to nejméně chráněné místo v hudebním vkusu většiny svých posluchačů, která synth-pop zažila v bezbranném dětství a která se za něj v současnosti vesměs stydí, pokud na ni neúprosně zaútočí z jukeboxů či rádií. Tím, že se starými klávesami, vocodery a jednoduchými disco rytmy pracují mnohem rafinovaněji, než se to dělalo „tehdy“, dosahují jednak velmi přesvědčivé (a až perverzně zábavné) sugescie, že šlo o nejkrásnější hudbu v historii, přinášejí ale také osobité zamyšlení nad jednou etapou vývoje populární hudby a hlavně dramaturgicky krásně vystavěnou kolekci do detailu promyšlených skladeb. Nacházejí se zde okouzlující „klasické hitovky“ jako *Emergency Room* nebo *World Of Regret*, ve správných momentech je střídají kompozice, jež atributy vymezené písňové formy stavějí proti nekonečným a zároveň konstrukčně daným možnostem syntezátorů (*Too Much Midi*, *Break Inside*). Svůj prostor tu ale mají také celky pracující již jen volně se zvukovými inspiracemi protagonistů s historickým vybavením v rukou, jako je relativně ambientní *Dead Jammer* nebo dramaticky a překvapivě vystavěná *New Planet*.

Ze soundu a vzpomínek na ty oblasti hudby, které jsou stále většinou vnímány jako přežití či pokleslé, vzešlo díky kreativitě těchto umělců (alespoň pro mne) jedno z nejvýraznějších alb tohoto roku.

Jan Faix

DuH: in Just

Polylemma

Red Toucan Records (www3.sympatico.ca/cactus_red)

Saxofonista a klarinetista Frank Gratkowski v katalogu Montréalské produkce Red Toucan zdomácněl: má zde album tu se svým kvartetem i další kolaborace. Nyní si ho můžeme vychutnat ve čtveřici DuH (Deutschland und Hungary), tedy s bubeníkem Martinem Blumem, violistou Szilárdem Mezeim, který se nedávno na Red Toucanu rovněž objevil se svým souborem Szilárd Mezei Ensemble, a s violoncellistou Albertem Márkosem.

Album *in Just* je záznamem prvního koncertu této skupiny – v kolínském Loftu 3. května 2010. Všichni hudebníci byli spolu už v minulosti nějak vzájemně propojeni, a tak německo-maďarská aliance zafungovala hned na festivalu Scene Ungarn in Nordrhein-Westfalen. Konkrétně: z jejich povlnné i zrychlené probíhající kontaktáže vyplývá bohatý roj zvukových úsečností, motýlí dotýkavost nástrojů, přeseknutá drobnou zvukovou smrští, perkusivní zašmodrchanost se přelévá do hravé přelétavosti. Jejich brikolérství prostřídává galimatyáš protizvuků, oťukávání (ne jen to vzájemné, ale i doslovné), zalykavost, drnkání, drncání, šimrání, štěbetání, filigránské zadrhování, vířivost, virblínkování, zvukové šňupání a pištění. Tito muzikanti prostě nevkloznou do nějaké ustálené machy, prodírají se ke znění osmera improvizací tón od tónu, reagují na sebe, ale nepřímou, zašifrovaně. Teprve z disparátních zvuků (někdy jako když skřípějící vehíkl škobrtá po hrbolaté cestě) vzniká zaokrouhlenost, nebojící se zalykové potichlosti, někdy pouze tušených tušových linek nebo náznaků tónů, změtené zajímavosti, jindy křehké burácivosti.



To se nemění až po závěr, kdy ze zvukového pohroužení vše vplyne do konečného zanoření. A ty, vážený posluchači, si můžeš celý poslech zopakovat, abys postihl všechny – tady pouze naznačené – nuance.

Bubeník Joe Hertenstein, duchovní otec druhého kvartetu Polylemma, vysvětluje toto pojmenování (splývající s názvem alba nahraného živě v New York City) jako „*volbu z množství možností, z nichž každá je (nebo se jeví jako) stejně (ne) přijatelná nebo (ne) příznivá*“. O autorství se Hertenstein dělí rovným dílem (4: 4) s trumpetistou Thomasem Hebererem, z čehož vyplývá, že nastejno (50: 50) vycházejí záležitosti jazzovější, melodičtější, vstřícnější vůči publiku a kompozice, připomínající zvukové rejdiště, kde se z ticha proklubává neobvyklé zvučení, z něhož si vydobývají prostor valibucké bicí následované hloubáním basy (Pascal Niggenkemper) a rozkošatělými dechy (Heberer nejen s obvyklou, nýbrž i čtvrtónovou trubkou, a Joachim Badenhorst s basovým klarinetem). Jemně disparátní souzvuk trubky a basového klarinetu, dobývající se do rozpínavých, rozpráhlých tónů, vévodí nad všudypřítomnými burcujícími bicími, které si občas vymohou i samostatné peripetie, a šramotícím kontrabasem. Rozjuchaná či zadumaná trubka a přilnavý či skotačivý basklarinet si občas vymění role a jejich rozházené tóny kolem sebe mimoběžně putují v meandrovitých souzvucích, sevřeny svorkou explozivních bubnů a milníky průzkumnických tónů basy. Z nahrávky je cítit radost, jak to téhle čtveřácké čtveřici pěkně šlape. Je tu věru co poslouchat.

A je zajímavé, že oba projekty iniciovali bubeníci a jejich podíl na nich je nezanedbatelný.

Zdeněk K. Slabý

Bugge Wesseltuft & Henrik Schwarz: Duo

Jazzland Recordings (www.jazzlandrec.com)

Spojení klavíru s elektronikou vytane se jménem norského hudebníka a producenta Bugge Wesseltufta každému fanouškovi okamžitě. Věnuje se mu dlouhodobě ve svých kapelách, sólově i po boku veličin taneční hudby, jakou je třeba Laurent Garnier. Při pohledu na současnou elektronickou scénu se už několik let mohlo zdát, že Wesseltuftovi v této oblasti poněkud ujel vlak. Podle jeho nejnovějšího alba to ale vypadá, že se teď za ním naplno rozběhl, s jistotou zase naskočil a klíčovým impulsem k tomu bylo zřejmě právě setkání s německým producentem Henrikem Schwarzem. Koncertovat spolu začali již v roce 2009 a nyní vydané album, lakonicky pojmenované Duo, mapuje vlastně celou jejich dosavadní aktivitu. Vedle studiových nahrávek byly do výsledné kolekce vybrány i některé koncertní nahrávky z různých etap jejich společného vývoje.

Exkurz do raných začátků v roce 2009 nabízí hned úvodní *First Track*, zaznamenaný na vystoupení v Berlíně a jde opravdu o bezchybnou učenicovou ukázkou spojení klavíru se živým samplováním a processingem. Jejím základem je rytmická struktura v ambientním hávu vycházející z perkusivní hry uvnitř klavíru a na zatlumených strunách. V ní se rodí tu lyrická melodie či úsporný harmonický pohyb, jindy třeba útržek jazzové improvizací fráze. Následující tracky mají instrumentář širší, prostor se otevírá pro neokázalé beaty, sofistikované syntezátory či Rhodes piano. Wesseltuftova hra zde přeskakuje od abstraktních preparací nástroje přes poněkud romanticky pojatý jazzový idiom až po klasicky evropsky chápané kadence, to vše mu ale Schwarz vrací v transformované a efek-

tované podobě, v chytře dávkovaných smyčkách a rytmech. Tato cyklící se i zároveň dále ubíhající vzájemná konfrontace je hlavním kouzlem celého alba a přináší řadu skvělých momentů ve vzájemné souhře. V závěrečné fázi celku *Dreaming* můžeme například sledovat delší improvizaci pohrávání si s co nevhodnějším zakončením, až je to skutečně poslední nakonec roztomile neučesané. V *Kammermusic* vedou zase oba protagonisté dialog z diametrálně odlišných pozic, Wesseltuftovu romantickému klavírnímu vyznání Schwarz sekunduje rytmickými variacemi s bílým šumem, v *Leave My Head Alone Brain* se pro změnu společně jakoby klukovsky nadchnou pro taneční groove.

Slovní spojení „komorní elektroakustický ambientní techno jazz“ je paskvil. Tady se vyplatí neřešit škatulky a prostě poslouchat.

Jan Faix

Prurient: Bermuda Drain

Hydra Head Records (www.hydrahead.cz)

Dominic Fernow alias Prurient, jeden z neaktivnějších umělců a vydavatelů na newyorské noiseové scéně, se na své dlouhohrající novince odhodlal k tak výraznému stylovému posunu, že to časopisu Wire stálo za několikastránkový článek. Zatímco dříve tento mladík svou hudbu stavěl především ze zkresleného a vrstveného řevu, nyní se vrhl do vod téměř písňových. Částečně za to může jeho účinkování v projektu Cold Cave, částečně prý prozření, že jeho dřívější prezentace nebyla nejsdělnější a nejsrozumitelnější.

Inspirací k albu byla dovolená, kterou Fernow podnikl se svou přítelkyní a během níž došlo k rozchodu. Pan Prurient se rozhodně neloučil s lehkým srdcem a svůj vztek vtělil do poměrně surových textů, s nimiž mu prý pomáhala maminka – básnířka.

Každá z devíti krátkých skladeb se vyznačuje srozumitelným textem a rozvíjením jednoho základního, patrně většinou samplovaného nápadu. Někde Prurient popustí uzdu tanečním rytům, jinde *novonovonovomantické* syntezátorové pompéznosti. Jeho hlasový projev se pohybuje na pólech deklamace – řev, nikdy mezi nimi. Neforemných ruchů a šumů je na pětatřicetiminutovém albu ažaž, vždy se ale skrývají v decentním pozadí, aby příliš nerušily.

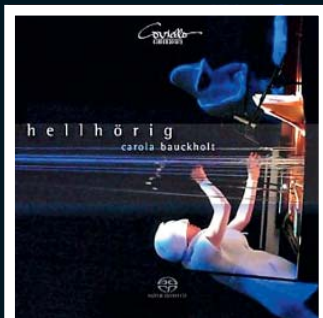
Coby autor freneticky vršených hlukových stěn dosáhl Prurient dokonalosti již před lety. Jak se mu bude kráčet v nových botách, nevíme. Některé lze proslápnout, jiné se dříve rozpadnou, než začnou sedět... a album *Bermuda Drain* je takovou zkušební procházkou, zatím nesmělou, bezcílnou a trochu naivní.

Petr Ferenc

Leyland Kirby: Eager To Tear Apart The Stars

History Always Favours The Winners (brainwashed.com/vvm/)

Potulný felčiar, archeológ zašlej slávy, efemérny reštaurátor Leyland Kirby prezlieka identitu experimentálneho psychológa (The Caretaker) a bez krycieho mena klope na nové dvere. Po takmer troch mesiacoch od vydania albumu *An Empty Bliss Beyond This World* pod pseudonymom The Caretaker- domovník/ správca domu sa Kirbyho úloha diametrálne zmenila. Miesta, ktoré spravoval a následne aj reparaoval sa menia na útočiská s dverami čakajúcimi na Leylandove zaklopanie. Klope až kým



majitel neotvorí, ak neotvorí je tu štrbina pod dverami.

Eager To Tear Apart The Stars je album bez časovej, tematologickej linearity, jednotného miesta. Práve naopak, obrazy a pocity sú radené bez akejkolvek zákonmi ovplyvnenej hybnej sily. Prvým úderom klávesy sú dvere pootvorené, každým ďalším sa Kirby pohodlnejšie usadzuje až kým nepríde hranica a prechod do druhej skladby *This Is The Story Of Paradise Lost*. Úvod podobný Trierovmu vstupu do inoreality sveta Evropy na základe hypnotického počítania do desať Kirby v meditatívnom pozadí (podobnom syntetizátorovému svetu Edwarda Artemieva) rozširuje na šestnásť. To, čo spája Kirbyho a jeho alter ego Caretakera, je okúzlenie témou pamätí. Caretaker je pochybný liečiteľ pracujúci s problematikou Alzheimerovej choroby vo forme oživovania zaprášených, v poslucháčovej hlave dávno zabudnutých spomienok. S týmito oknami do minulosti prichádza istý druh infantilnosti, podobne ako keď dospelému človeku vložíte do rúk hračku z detstva. Táto infantilita presakuje aj u Kirbyho – vyformovaného alchymistu (melódia vyludzovaná akoby z hracej skrinky v skladbe *They Are All Dead, There Are No Skip At All*), kedy sa počas trvania šiestich skladieb miesi v bezhraničných mantineloch negatívnej a pozitívnej energie. Desať minútový vrchol Kirbyho prítomnosti na albume zaradený pod číslom šesť s názvom *My Dream Contained A Star* je predzvest' odchodu až do momentu kým sa obrazy nezačnú zauzľovať a hranica dvoch nazeraní prestáva existovať. To je čas kedy je Kirbyho klavír vmiesnený v priestore čakajúcom na pohltenie jeho budúcich melódií, fyzicky ukrytý v náramkových hodinkách z obalu albumu, kde ciferníku zabudli prideliť funkciu.

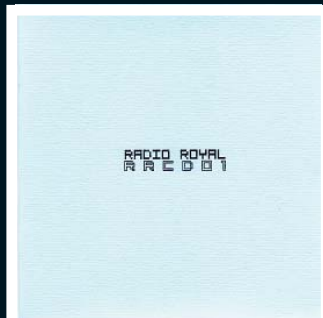
„Predstava a pocit času nás neustále deprimujú. A sú jedine dva možné spôsoby úniku pred touto nočnou morou: rozkoš a práca. Rozkoš nás vyčerpáva. Práca nás posilňuje. Rozhodnutie je na nás.“ Charles Baudelaire. Cesty sú teda podľa Kirbyho dve. Ostáva na poslucháčovi ktorú si vyberie, ktorú si vyberie jeho podvedomie.

Jakub Juhás

Carola Bauckholt: Hellhörig

Coviello Contemporary (www.covielloclassics.de)

Nemecká skladateľka Carola Bauckholt není v hudebním světě žádným nováčkem, pro mě osobně ale byly dvě její skladby, které zazněly na letošních Ostravských dnech nové hudby, důležitým objevem. Nápaditá práce s netradičními zdroji zvuku i nestandardními instrumentálními technikami a zvláštní atmosféra, trochu teatrální a hravá, trochu tajemná. Zájem o formy na pomezí hudby a divadla rozvinula u svého učitele Mauricia Kagela, jehož pojem „instrumental theater“ se pro ní stal výchozím bodem pro vlastní tvorbu. Hudebně-divadelní tvorba je jejím hlavním bojištěm a když později začala psát kompozice určené k „tradičnímu“ koncertnímu provádění i v nich často počítá s určitými divadelními prvky. *Hellhörig*, scénický útvar bez narativního děje, který měl premiéru na Bienále v Mnichově v roce 2008, nesl původně název Síla hluků. Pro definitivní název čeština nemá tak úderný jednoslovný pojem jako němčina, opis „dobře, jasně slyšící“ nemá takovou údernost, novotvar „jasnoslyšný“ se nejspíš nevžije. Každopádně autorce jde o schopnost najít v hlucích něco hudebního, poetického. Úvodní pasáž skladby představuje při přílišném zesíle-



ní nebezpečí pro zdraví reproduktorů: propastně hluboký hukot rychle nabírá na síle, jeho zdrojem je zinková vana tažená po zemi. Podobných zdrojů zvuku je skladba plná: lampová stínítka, různé plechovky a krabice a další předměty každodenní potřeby. Z obyčejných hudebních nástrojů dostal prostor klavír (ovšem preparovaný, mimo jiné za pomoci pásek z audio a videokazet), tři violoncella a tři zpěváci. Na pomezí obou skupin zvukových zdrojů jsou píšťaly z varhan rozeznávané za pomoci staříčkových vysavačů. Carola Bauckholt s tím vším dokazuje, že nejzajímavější nové zvuky lze stále ještě objevovat bez pomoci elektroniky a její krédo o hledání poezie v hlucích se jí daří naplňovat. Problém je s celkovou formou díla. Z fotografií lze soudit, že ve scénické podobě šlo o docela silný zážitek: kruhová scéna se spoustou divných objektů, bílé odění i nalíčení interpretů, publikum oddělené od jeviště jakýmsi strunami. Samotná zvuková složka je zajímavá, ale chybí jí vodítko, které by celek drželo pohromadě. Máme tak sedmdesátiminutovou přehlídku úžasných zvuků, jimž trochu chybí kontext. Jiné skladby přitom dokazují, že Carola Bauckholt dokáže vystavět formálně sevřené skladby, které se bez scénického prvku obejdou. Toto CD tak funguje spíše jako ochutnávka, lákadlo, reklama na pravděpodobně skvělé divadlo. Nebo alespoň DVD.

Matěj Kratochvíl

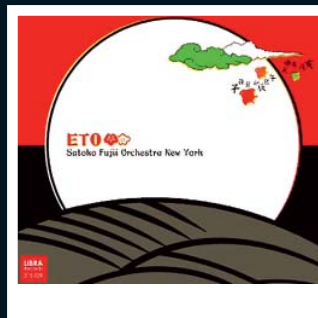
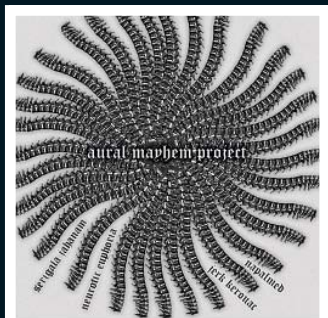
Radio Royal: RRCD01

KLaNGundKRACH (<http://klangundkrach.net>)

Tomáš Procházka alias Federsel začal v poslední době intenzivněji hledat nové způsoby hudebního vyjádření vedle svých aktivit v krautrockové psychedelické formaci B4 a v divadelní sféře. Petr Ferenc v experimentování s gramofony vyrazil také tolika dalšími směry, že by je už nebyla schopna naráz všechny pojmut jeho domovská platforma Birds Build Nests Underground. Bylo jen otázkou času, kdy k uměleckému setkání těchto dvou individualit dojde.

Došlo k němu a nyní přibývá možnost vyslechnout si jejich společnou produkci pod hlavičkou Radio Royal i v konzervované formě. Po prvních nástřelech na jejich profilech na bandzone.cz nebo mspace.com přichází nyní jednoduše systematicky pojmenované první dlouhohrající album vydané u labelu KLaNGundKRACH. Nacházejí se na něm dva rozsáhlé tracky (přibližně 36 a 22 minut), které krásně reprezentují Federselovu představu o „pokojevém noise“. První záznam tak přirozeně propojuje v poněkud minimalistický celek hřejivé analogové ambientní barvy s decentními glitchovými vstupy a s intimně poetickým praskotem desek, že vyvolává až nejistotu, zda je průvodní text převzatý z jakési kazety s ezotrickou meditační nahrávkou přiložen do bleděmodré obálky k disku s vážným záměrem, nebo jako součást proklamované hry s dnešními i historickými kontexty elektronické hudby.

Že platí ta druhá možnost, potvrdí pak druhý track. V něm se gramofony a efektovaný vazbící mixážní pult, jež se prve setkávaly i v pozoruhodně harmonických ambientních plochách, pouštějí v rukou dua již do divočejších eskapád. Hned od úvodu jsou zde Federselovy elektronické vazby syrovější a konkrétnější podobně jako rozličně transformované úryvky z Ferencových desek, to vše se děje ve velkém snívém prostoru definovaném echem vždy alespoň na jednom z partů. Komunikace se velmi jemně a plynule zrychluje, barevná struktura houstne, graduje pak ale sofistikovanějším způsobem, než dalším vrstvením či zvyšováním dynamiky.



Oba hráči spíše hledají a postupně v poklidu nacházejí možnosti, jak se různé zvukově odlišné prvky mohou navzájem doplňovat a vytvářet ideální prostředí pro uvítání dalšího. V překvapivých kombinacích se zde mohou nacházet třeba scratchované mluvené slovo, různě rychlá glissanda vazeb, vzdálené ozvěny útržků ze syntezátorové hudby, rytmizované basové či naopak vysokofrekvenční zvuky, nebo praskoty elektronického i mechanického charakteru. Jako třesnička na dortu se v závěru prodere mlhou glitchových šumů legrační pípavá melodie jako vystřižená z gamesy ze starého osmibitového počítače.

Tahle výborně provedená práce nutí k opakovaným poslechům, které lze strávit dalším detailním zkoumáním zvukových fines a hříček, nebo meditací v takovém klidu a uvolnění, jaké nám mohou zajistit jen tito duchovní mistři zdejší scény.

Jan Faix

Různí: Aural Mayhem Project

Dogma Artistic Guerilla (dogmaartisticguerilla@gmail.com)

Tahle lahůdka z Malajsie vyšla sice již v roce 2010, za pozornost ale rozhodně stojí. Jedná se o sedmdesátiminutovou kompilaci čtyř noiseových projektů pocházejících — obal je zde poněkud skoupý — z nejrůznějších konců světa. Čtyři tracky mají délku od devíti do sedmadvaceti minut, což je pro poslech ideální: stihnou si vybudovat atmosféru a vzájemně se dosti odlišují. Po pátrání v mořích internetu musím konstatovat, že tři ze čtyř projektů a kapel zastoupených na tomto CD jsou nejspíš nováčci na scéně.

Za vydáním alba se pravděpodobně skrývá dvojice Neurotic Euphoria, již patří úvodních devět minut oscilujících mezi hlukovou stěnou a pestřejším vrstvením a přesypáním ruchů. Sedmadvacet minut s patrně indonéskou trojicí Serigala Jahanam je poměrně nekonečných. Kapela je na zadní straně jednoduchého obalu CD vyfocena coby klasické rockové trio, ze sluchátek se na mě ale hrne monotónní šum ozdobený na konci velejednoduchým motivkem bicích. Tohle nesplnění vybuzeného očekávání je vlastně přitažlivě záhadné, napodruhé ten fórek ale již nezafunguje. Nejproslulejším jménem *Aural Mayhem Projectu* jsou krajané Napalmed, jejichž dvaadvacetiminutový nářez *Generatesteron 2* je představuje v té nejlepší formě, jako mnoha lety a nahrávkami prověřené bojovníky na poli vrstevnaté, dynamické hlukové improvizace. Báječně industriální úvod, šílený mnohaminutový úprk, audiochyby i vtipná decentní tečka jsou přesně na svém místě. Závěrečných necelých deset minut patří jednočlennému projektu s kouzelným masturbačně-beatnickým názvem Jerk Kerouac. Pracuje s mikrofonom a mnoha efekty a kromě zvukově nejintenzivnějšího zážitku celého alba se postará i o jedinou melodii, kterou na tomto CD můžeme slyšet. Nejpropracovanější, patrně ne zcela improvizovaný hlukokvapík. Sluchátka!

Petr Ferenc

Trophies: Become Objects of Daily Use

Monotype Records (www.monotyperecords.com)

Trophies je poměrně nová kapela, trio, které založil zhruba před dvěma roky Alessandro Bosetti (hlas, elektronika) spolu s Tonym Buckem (bicí) a Kentou Nagaie (bezpražcová kytara). Bosetti je skladatel a perfor-

mer, který velmi rád experimentuje s hlasem, řečí a zpěvem. Na hraniční oblast mezi mluveným slovem a hudbou se zaměřuje dlouhodobě, co je ale v jeho aktuální práci nové, jsou repetice, jakési „repetitive speech-loop forms“. Bosetti vysvětluje, že pro něj opakování znamená tvárný paradox: stále stejné věci se opakováním stávají něčím jiným; na jednu stranu sílí jednotvárnost, na stranu druhou nám to umožňuje se od toho odpoutat. S textem pak pracuje postupně tak, že nejdříve nějak vytvoří (případně posbírá náhodné fragmenty), pak ho nechá někým přečíst, ale zachová při tom náhodný prvek: „Náhodný člověk v kterýkoli moment nějak nasadí tón hlasu. Já vezmu nahrávku svého textu namluveného někým jiným a přepíšu výšky tónů řeči. Dělam to podle ucha. Získáte různé výsledky, když to děláte vlastním uchem, nebo řekněme spektrální analýzou. Stroj a člověk mohou slyšet různé věci a stejně tak různí lidé mohou slyšet odlišně.“ To dost připomíná překladatelský proces, který fascinuje Bosettiho taktéž dlouhodobě, jelikož v sobě skrývá zákoutí plná „ohnutých“ překladů, posunutých významů atd. Někdy pak slyšené slovo nese význam, jindy reprezentuje čistý zvuk a jindy balancuje někde mezi, což je těžko uchopitelný svět, který Bosettiho dráždí k zpracování. Způsob, jak s tímto fenoménem pracuje, si můžeme na vlastní uši vyzkoušet jak na jeho sólovém albu *Royals* (taktéž MonotypeRec, 2011), tak na *Become Objects of Daily Use*. Hned úvodní skladba je skvělou ukázkou, že neustálá řečová repetice s jemně obměňujícím se hudebním vkladem Bucka a Nagaie pracuje s posluchačovým uchem jiným způsobem, než kdyby šlo o stejně znějící hudbu se zpěvem či neopakující se řečí. První poslech může ještě působit znepokojivě, ale po zaposlouchání se, po vnoření se do textu, hudby a toku zasmyčkové řeči, se posluchač dostává do stavu, kdy si může velmi snadno všimnout detailů, kterých by si standardně všimnout nemusel. Relativně jednoduchá řečová smyčka pak může působit jako zpěv, jakkoli někomu může nesouvislý text „sloky“ vadit. Pro mě téměř nepochopitelným je způsob hry Kenty Nagaie. Nejen že je naprosto perfektně načasovaný a s Bosettim znějí téměř jednohlasně, ale navíc jeho kytara zní, jako by artikulovala slova! Buck se svými relativně svižnými, ale spíše v nižší hlasitosti znějícími bicími tvoří jakési plátno, díky kterému vystávají dva paralelní, téměř stejně znějící hlasy, ale jen téměř. To je pak ještě někdy nabouráváno zvuky (zřejmě Bosettiho elektronika), které téměř až idylický poslech nedělní rozhlasové hry (jako např. v druhé polovině jedenáctiminutové *He was a very foxy gentleman* nebo v dvouminutovce *Enumerating issues of coexistence*) příjemně ruší. Velmi zajímavé, inspirativní a pro mě osobně i příjemně poslouchatelné album.

Petr Vrba

Satoko Fujii Orchestra New York: Eto

Satoko Fujii Min-Yoh Ensemble: Watershed

Kaze: Rafale

Libra Records (www.librarecords.com)

Čtyři alba Satoko Fujii Orchestra Tokyo, tři alba Satoko Fujii Orchestra Nagoya, navíc ještě album Satoko Fujii Orchestra Kobe — to je pouze zlomek z bohaté činnosti japonské skladatelky, klavíristky a dirigentky Satoko Fujii, protože její repertoár zahrnuje souhry s dlouhou řadou muzikantů japonských i světových (namátkou: Paul Bley, Mark Feld-

man, Elliott Sharp, Tatsuya Yoshida, Misha Mengelberg, Carla Kihlsted). Po sedmi kompaktech včetně pozoruhodných *Undulation* (2006) a *Summer Suite* (2008) se vrátila opět k patnáctičlennému Orchestru New York, aby s ním v říjnu 2010 nahrála a v roce 2011 vydala CD *Eto* (49: 53). Trumpetista Natsuki Tamura, její manžel, tu samozřejmě nechýbí, jenže tentokrát je mu deska navíc věnována ke kanreki, tedy k šedesátinám. A to je skutečně kulaté výročí, neboť číslo šedesát je důležitou hodnotou v čínském zodiacu, zvaném v Japonsku Eto. A *Eto Suite* tvoří podstatnou část CD: každé z dvanácti zvířat (*Rat, Ox, Tiger* atd.) inspirovalo skladatelku svým charakterem i habitem, takže celá suita je plna rozmanitosti a proměnlivosti. Navíc Fujii dala v každé části (v rozsahu plus minus dvě minuty) šanci jednomu ze sólistů, aby v ní exceloval. A že jde o brilantní sólisty, vyplývá z tohoto výčtu: tenor-saxofonisté Chris Speed a Ellery Eskin, altsaxofonisté Oscar Noriega a Briggan Krauss, barytonsaxofonista Andy Laster, trombonisté Joey Sellers, Joe Fiedler a Curtis Hasselbring, trumpetisté Dave Ballou, pochopitelně Natsuki Tamura, dokonce Frank London a Herb Robertson. Kromě nich v orchestru vedle Fujii u klavíru slyšíme ještě basistu Stomu Takeishiho a bubeníka Aarona Alexandera. Pro tento výběr platí, že dirigentka si cení hudebníků, kteří hledají „vlastní vyjádření bez obav z toho, co tím riskují“. Ale to platí pro její souhru i s jinými, ať z Japonska nebo z dalších zemí.

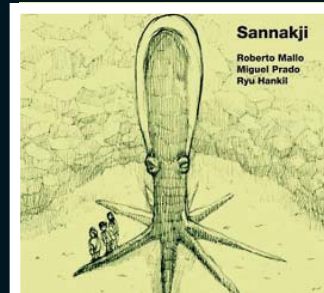
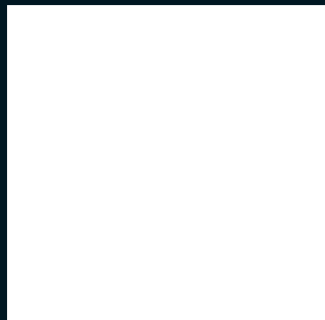
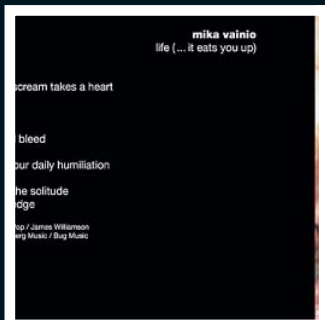
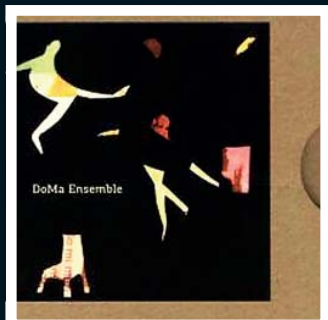
Obtížné je určit, které big bandy Satoko Fujii inspirovaly, protože je převážně zcela svá. Nejblíže má podle mého názoru k Duku Ellingtonovi — jak po hudební stránce či intenzity projevu, tak vzhledem k tomu, jak dokáže ošacovat členy orchestru a ušít jim hudební předlohu na tělo. Sólové eskapády nenajdeme pouze v suitě, ale i v úvodní devítiminutové *The North Wind and the Sun* a ve dvou závěrečných kompozicích, zejména ve *Stroll*, kterou se na této „bezcílné procházce“ s odpichem prošvitoří zejména Chris Speed a Herb Robertson. Fujii poskytuje muzikantům pro sólování značný prostor, důležité však je, jak sóla prolínají a ozvláštňují celkovou souhru, jak do ní neprodyšně zapadnou — někdy za podpory bicích, jindy za asistence klavíru. Jsou to na jedné straně bonbónky, které si věru vychutnáme, na druhé straně však cítíme, že nejde pouze o to, aby si muzikanti s gusem zasólovali, ale aby něco vyjádřili (což je patrné zejména vzhledem ke zvířecím charakterům). Jejich projev tedy nepůsobí jako přeryvy, nýbrž jako spojnice. Někdy se vynoří ústrojně niterné sóličko z crescenda souboru, jindy na ně orchestr naváže hřmící pasáží jako na obrtlíku. Ta sóla jsou roztodivná, výbojná, rozverná, zběsilá, švihácká, rozdivočelá, umínutá, trylkující, vláčná, táhlá, vířivá, štrapácká, dryádnická — podle naturelu muzikantů a charakteristiky námětu. Fujii dokáže svoji sehraňkou kohortu v momentě ztišit, zútočit, zvelebit, zpomalit, zrytmizovat, ona sama s klavírem prochází celým dějem, ano, dějem, protože celé album je dramaticky rozvíjeno jako velké a hybné představení. Když se na přebalu CD podíváte do tváří patnácti hudebníků tohoto newyorského orchestru, shledáte, že se i na té dvojfotografii pořád ještě baví, a z jejich pohledů vyčtete, že si toho říjnového dne ve studiu Systems Two skutečně užívali.

Satoko Fujii Min-Yoh Ensemble je o něčem zcela jiném. Fujii tu chce vycházet z japonské folkové tradice (tedy Min-Yoh). Zdůrazňuji, že chce vy-

cházet, protože hlubinná zřídla této tradice si přetváří ke svému obrazu a ke zcela současnému pojetí. Na albu *Watershed* (49: 42) nahaném v září 2009 (po *Fujin Raijin* z roku 2007) tu má vedle tří přetvořených tradičních záležitostí také pět vlastních skladeb, opět značně zvukově i rytmicky různotvárných, od lité bouře po vláčnou naříkavost, od jemného fičení vánice se střechýlovými tóny klavíru po jásavou umínutost a zvukové hazardérství. Je to podmíněno už nezvyklým obsazením, kdy s klavírem skladatelky většinou souzní akordeon Andrey Parkins (a že ta se do něj dovede vnořit a vyloudit z něj až varhanní tóny) a s trubkou Natsukiho Tamury soupeří trombón Curtise Hasselbringa. Můžeme tu hovořit o hudební vizualizaci při noření jednotlivých hudebníků do příběhu. Jde o vokální vytržení soupeřící se zvukem nástrojů, nebo o šamanské vyvolávání nad cinglárkovým doprovodem, o pohroužení do nitra klavíru, podporované harmonikou a oponované dechy, o pocit jízdy, echa kvákajících žab, trysk spřežení, vytí, živlost, jakési odhalování tajemna, prostě neustále nové a odlišné ataky, používající zvukového zcizování, které kolísají od bouřlivosti po hravost. Hazard souhry se stupňuje, melodičnost vévodí nad podestýlkou noise, umínutá spěšnost přechází ve velebení, tóny se někdy jeví jako protřepné a jejich konglomerace vyvolává netušená propojení. Do velkokapellového zvuku (kvarteta!) zazní polnice, přechází ve fukéř ohlašující tsunami, znásobený klavír ovládne pole, dramatickost s vláčností se střídá až do závěrečného vydechnutí.

Satoko Fujii přiznává, že kompozice jiných skladatelů hraje málokdy. Avšak na desce *Rafale* skupiny Kaze, které vévodí, učinila výjimku. Tři z šesti skladeb pocházejí z pera francouzského bubeníka Petera Orinse. Ten patří k prehistorii Kaze, protože Fujii se s ním potkala už v roce 2002 ve francouzském Lille, hrála s ním tamtéž roku 2010 společně s již zmíněným Natsukim Tamurou, na jeho radu přizvala ještě dalšího trumpetistu Christiana Pruvosta a soubor byl na světě. *Rafale* ovšem není dokumentem tohoto prvního otukávání, nýbrž přenáší záznam koncertu v Manggha muzeu japonského umění a technologie v polském Krakově z 15. listopadu 2010.

O Pruvostovi Fujii v doprovodném textu uvádí, že hraje s tak neobvyklou technikou, že nikdo nemůže vysvětlit, jak a co dělá: „*Zní jako nic jiného.*“ Pruvost skutečně se svým nástrojem škvíří, bzdučí, bičuje, povrkává, bručí, sviští, ale Tamura mu nezůstává nic dlužen, jakmile Pruvost rozmýchá hru, Tamura dorovná, a tak si oba oponují ve zvukových veletočích, špičkují se, švadroní, vrkají, žvatlaají a štěbetají. Orins jim odklepává rytmus, z vojáckého virblu jde s nimi (hned v první skladbě) chopinovsky do virválu, dokáže lupat zvukové skořápky i přejít do dusavé hutnosti, jemně šmirglovat i humpolácky řídit. A Fujii? Ta střídá cecilotaylorovskou údernost se ztišeným přemýšlením, vždy si dokáže vydobýt odmlku v pravé chvíli po rozvichřeném fortisimu kolegů pro svoji klavírní exhibici. Občas zmizí v útrobách svého nástroje, aby zjemnila atmosféru strunnými přípodotky, nebo zcizí preparovanými tóny melodii tak, jak to umí právě ona. Souzvučnost protikladných elementů uzemňuje provázivý náhal, tryskové rouzkurážené trubky, podporované plnozvučnou vichřivostí dvojice u piana a bicích, se vyšplhají do nervy bičující verry, tato přeplněná manéž zvuků se neočekávaně rozlomí, každý ze zúčastněných horempádem dopoví to své a pak teprve dozní finální



tiráda. Prostě každý tu vystupuje v několikeré roli od fajnšmekrovské jemnosti po seismografické pozdvihování a ohromující rozvířenost.

Třikrát Satoko Fujii, pokaždé jinak, pokaždé objevně. Ještě že si ji můžeme poslechnout na kompaktech, když jí u nás ještě nikdo nenabídl pódium, ačkoliv už kolikrát hostovala v Evropě — a někdy jen kousek od našich hranic!

Zdeněk K. Slabý

DoMa Ensemble

Polí5 (www.polipet.cz)

Uskupení DoMa Ensemble existuje teprve dva roky, i za tak krátkou dobu si ovšem dokázalo vydobýt uznání mezi stoupenci alternativního přístupu k umění, čemuž jistě napomohl fakt, že je tvořeno dvěma výraznými individualitami s bohatou hudební minulostí. Zatímco saxofonista Marcel Bárta zaujal svým působením v řadě jazzových souborů (např. Gustav Brom Big Band, Zuzana Dumková Band či Muff), violoncellistka a zpěvačka Dorota Barová vstoupila do povědomí především jako polovička úspěšného dua Tara Fuki. Společně se pak sešli v projektu Vertigo Quintet (nyní Vertigo), který počátkem tisíciletí výrazně zčeřil vody na tuzemské jazzové scéně. Právě během působení ve Vertigu se Bárta s Barovou rozhodli ztvárnit některé z kompozic této kapely v komorní sestavě — v duu — a tato zkušenost je dovedla k myšlence založit DoMa Ensemble.

Na debutovém albu, jež vyšlo v edici Polí pět, nalezneme jedenáct kompozic převážně hloubavého, rozjímavého charakteru. Jedná se o formálně uvolněné skladby, v nichž je nezřídka dáván prostor volné improvizaci. Bártův saxofon někdy zastává vůdčí melodickou úlohu, kterou violoncello Doroty Barové doprovází a podporuje, jindy se zase do popředí dostává Barová. Její osobitý vokál zaujme například v baladě *Změna osvětlení*, kde se jí za doprovodu violoncella podaří navodit velice intimní ráz. Příjemným momentem je i řečnický výstup básníka Davida Růžičky, jediného hosta přizvaného k natáčení alba, v písni *Věc volby*. Kontemplativní náladu naruší až skladba *Andromeda*, která v sobě nezapře dědictví free jazzu. Marcel Bárta zde předvádí, že kromě libých tónů umí ze svého nástroje vyloudit i ostřejší a naléhavější zvuky. V této skladbě je také patrné, kterak Dorota Barová pracuje s elektronickými efekty a smyčkami. Ryze akustický sound doplňuje hustými zvukovými plochami nebo nahodilými perkusivními zvuky a obohacuje tak výrazové možnosti dua.

Album jako celek působí kompaktně a má velmi silnou atmosféru. Čiší z něj, že Marcel Bárta a Dorota Barová mají co říci. Snad k tomu tedy budou mít mnoho příležitostí i v budoucnu.

Jan Kyncl

Mika Vainio: Life (...It Eats You Up)

Editions Mego (<http://editionsmego.com>)

Proslulý finský experimentátor Mika Vainio využíval ve svých projektech již řadu nástrojů — zvukových zdrojů a přístupů k nim, tentokrát se však poprvé rozhodl postavit celé album na práci s elektrickou kytarou. K poměrně ambientní elektronické desce *Heijastuva*, kterou letos publikoval pod svým minimalistickým pseudonymem Ø (na značce Sähkö), tak

téměř vzápětí vypustil do světa její divočejší elektroakustické dvojče.

Nelze si ovšem představovat, že by se na *Life (...It Eats You Up)* přistupovalo k elektrické kytarě nějak puristicky. Kromě radikálního zkreslování její signál prošel i mnoha různými elektronickými transformacemi (živě i dodatečně), jejichž výsledkem je občas dunící hluková stěna, jindy třeba filtrem přidušené obdobně dlouhé skomírání, stejně precizně ovšem autor pracuje s nejdrobnějšími zvukovými detaily. Když je potřeba, objeví se i elektronické (či elektronikou upravené) beaty v duchu Vainiova dřívějšího domovského dua Pan Sonic. Těkáním ve stereoobrazu je deformován akustický prostor například v tracku pojmenovaném *And Give Us Our Daily Humiliation*, echa ve skladbě *Crashed* zase mohou evokovat časové hlubiny, vždyť mnoho ze zvuků, které jsou zde sice součástí osobitých hudebních forem — neforem, vytvořili již záměrně či mimoděk mnozí kytaristé během minimálně čtyř dekad metalové či obecně rockové historie. Ke směřování alba k diachronnímu pohledu na vývoj kytarové estetiky ostatně přispívá i temně melancholická verze písně *Open Up And Bleed* z repertoáru Iggyho Popa a jeho The Stooges. Při pomyslení na to množství hráčů, kteří své elektrické kytary po mnoho let rozeznávali či rozeznávají s vážným poselstvím v podobných zkreslených barvách, může poslech tohoto alba vyvolat i pobavený úsměv, bez ohledu na to, zda tento plán Vainio měl.

Užít si poslech této zvukově velmi barevné kolekce bez přemýšlení nad kontexty je ale přinejmenším stejně povznášející záležitost.

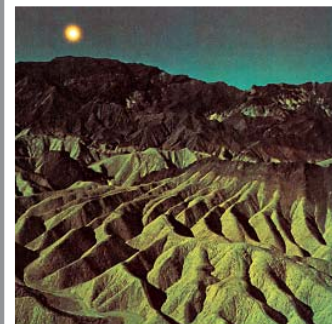
Jan Faix

Roberto Mallo, Miguel Prado, Ryu Hankil: Sannakji

Manual / Taumaturgia (www.taumaturgia.com / www.themanual.co.kr)

Když vloni počátkem roku projížděl korejský experimentátor Ryu Hankil (rozvíbřovávající malé reproduktory s piezzo mikrofony) Evropou, stavil se i ve Španělsku. Během prvních dní zformoval trio s Robertem Mallem (saxofon, zesilovač) a Miguelem Pradem (motorky rozdmýchávané plastové tašky a pásky). Triapadesátiminutové album, které zaznamenává úplně první setkání tria, je rozdělené do dvou částí. Už jen z popisu nástrojového vybavení je zřejmé, že výsledný zvuk bude zčásti dílem náhody a rozhodně ne plně pod kontrolou tvůrců. Navíc, jak trojice potvrzuje, Mallo s Pradem věděli, jak zní Ryuovy nástroje a měli ponětí o jeho způsobu hraní (čemuž uzpůsobili své nástroje), naopak to však neplatilo. Část nahrávky je pak „standardním“ formátem ad hoc setkání, kdy hráči hrají spolu, nacházejí řeč mezi svými nástroji, oťukávají se a výsledný jazyk je někdy srozumitelný více, jindy méně. Stejně tak ale podstatnou část nahrávky tvoří „nestandardní“ přístup, kdy trio nechá rozeznít své nástroje, poodstoupí od nich a nechává je hrát bez dalších zásahů, jediné zvuky, které přidávají, a jež interagují s hrou strojů, je vrzání židlemi či odlepování některých lepicích pásek. Titul alba, který odkazuje ke korejské specialitě — syrové chobotnici (doporučuji zadat do YouTube *Oldboy eating living octopus* a vypadne vám scéna z natáčení...), by mohl vyvolávat představu až surové hry. Pro mě osobně je však album nečekaně jemnou nahrávkou, plnou příjemného bzučení, vrčení, škrábání, ticha, vrzání, vazbení a také hry, která posluchače nenechá v klidu. No prostě podobně jako když si strčíte živou chobotnici do úst: hýbe se to.

Petr Vrba



No Hermanos Carrasco: Mimesis Interperie

L'innomable (<http://linnomable.wordpress.com/>)

Jak název dua napovídá, nejedná se o bratry Carrascovy, nicméně jde o dva hráče ze Santiaga de Chile. Edén (saxofon, hadice, zvon) a Nicolás (housle, objekty) mají za sebou společnou spolupráci s Christofem Kurzmannem, Burkhardem Stanglem či Tetuzim Akiyamou a oba je najdeme na předložské desce Neuschnee, jež vyšla u Erstwhile Records. Aktuální album vydané u slovinského labelu obsahuje tři části, kdy prostřední dvouminutovka je stoprocentně vyplněna tichem. Hodinová nahrávka se pohybuje žánrově mezi musique concrète a volnou improvizací. Obě části jsou zřejmě nahrávány venku, první v prostředí plném dětského křiku (možná zábavný park, na který odkazuje obal s horskou dráhou), který může a nemusí být hodně (ne) příjemný, záleží (kromě jiného) na intenzitě, koncentrovanosti poslechu a vlastně i na jeho opakování. Druhá část je místo dětského křiku plná ptačích zvuků a asi automobilového motoru (mohla by to být i nějaká motorka a kdo ví co ještě) a projíždějící sanitky (při prvním poslechu jsem si nebyl jist, zda siréna zní z nahrávky, či poblíž mého bydliště). Vklady obou hráčů stojí spíše v pozadí, někdy plně splývají se znějícím prostředím, jindy jsou velmi jemně, jako jakýsi tenký zvukový filtr, přikládány přes sebe. Housle v druhé části po dlouhou dobu zní jako soundtrack k záběru na vrzající kolečko, a když se k tomu přidá neatakující, vysoko položený tón saxofonu, má posluchač až radost, jak jim to s tím okolím pěkně hraje. Vlastně je to taková environmentální improvizace. Pro mne velký objev!

PV

Karlheinz Stockhausen: Harlekin

Stradivarius (www.stradivarius.it)

Hudebně-pantomimická kompozice Harlekin pro sólového klarinetistu je pro Karlheinz Stockhausena typická množstvím informací, které musí interpret vstřebat, než vů-

bec může začít hrát. Hudebník je zde zároveň tanečníkem, hercem a komikem, musí se v průběhu hodinového kusu proměňovat v pedantického učitele, zamilovaného lyrika a další typy, musí komunikovat s publikem jako cirkusový klaun a zároveň zahrát celou skladbu z paměti, protože stojan na noty by překážel divadelní akci. Výsledek může být skutečně vtipný (premiérové provedení bylo mimochodem určené dětem), ale samostatná zvuková složka prostě neobstojí. Podle fotografií v bookletu si můžeme domýšlet, že klarinetista Michele Marelli zvládá hereckou akci, ale nekonečná litanie klarinetu začne po chvíli nudit a působí docela banálně.

MK

Paolo Angeli + Takumi Fukushima: Itsunomanika

ReR Megacorp (www.rermegacorp.com)

Vynikající akustická písničková kolaborace japonsko-italského dua. Houslistku a zpěvačku Takumi Fukushimu známe z experimentálně-rockových kapel After Dinner a Volapuk jakož i z mezinárodního „etno-folkového“ projektu Vladimíra Václavky a Rale. Paolo Angeli se věnuje hře na sardinskou kytaru, již si upravil tak, aby měla osmnáct strun a zněla jako smyčcový, drnkací i perkusivní instrument zároveň. Na tuto kytaru Angeli vyluzuje mnohokrát naté rytmické a melodické figury nečekaných barev, nad nimiž krouží křehké housle a zpěv Takumi Fukushimy. Prvotřídní symbióza experimentu a procítěnosti, novátorství a tradice. Snad nezůstane jen u jednoho alba a dvojice se stane „kapelou“. PF

Barn Owl: Lost In The Glare

Thrill Jockey (www.thrilljockey.com)

Už z obalu albumu je zřejmé, kam Evan Caminiti a Jon Porras upierají svoje pokorné pohledy. Napříč nočnou krajinou až k horizontu znel by kovbojský pátos Neila Younga. Krajinou počiatočných hipisáckých usadenín dávno zvrásnenej púšte sekundu pred použitím drogy. Z piesku povstal

ťaživý gytarový drone, oči ešte štípali, no prvoplánový psychedelický sen so západom slnka mizol za skalnatým úbočím. Najnovšie sa obaja členovia Barn Owl vracajú k prapodstate názvu a letia krajinou v neľudskej podobe indiánskych šamanov. Stále tu cítiť povrchný vplyv Raga (reprezentuje Pandit Pran Nath) presnejšie úvod do Raga nazývaný Alap (disonantná, pomalá interpretácia, ktorá podľa Caminitiho vykazuje podobné znaky ako drone) avšak všetko podstatné sa deje mimo zemského povrchu. Otázne je či existuje ešte vyššia úroveň.

JJ

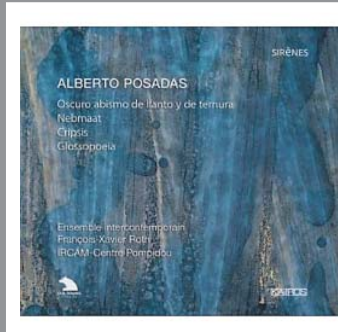
Zavoloka: Vedana

Kvitnu (www.kvitnu.com)

Čtyři roky poté, co ukrajinská laptopistka Kateryna Zavoloka odhalila titulem Viter plán vyprodukovat sérii čtyř alb věnovaných základním přírodním živlům, vychází opět na značce Kvitnu druhý opus, tentokrát věnovaný vodě. Voda tvoří přibližně ze šedesáti procent naše tělo, pijeme ji, okouzluje se pohledem na všechna její skupenství a občas s ní tvrdě i bojujeme. Zavoloka k těmto inspiracím přidává navíc okouzlení mystickými schopnostmi dávných kozáckých kouzelníků.

Album skutečně někdy příjemně plyne, zurčí a čeří se v mnohabarevných odlescích, jindy zamrzá do krystalově pravidelných struktur, které se posléze tříští nebo tají, nechybí ani rytmicky divoké bouřlivé momenty. Odosobněný chlad prokomponované digitální elektroniky se občas pozoruhodně pojí také s vokálem vycházejícím z ukrajinské lidové tradice (hostuje Dania Chekun). Častěji toto spojení vytvoří lyrické chvíle, někdy však získá hudba až jakýsi tribální či šamanský tajemný charakter. Zavoloka pokračuje ve vývoji osobitého stylu, v němž spojuje svět racionální elektronické kompozice s člověku přirozenou spontaneitou. Komu by nestačil tento úžasně poutavý poslech, má na CD k dispozici ještě perfektní videoartový klip z dílny Laetitie Morais.

JF



Eliane Radigue: Transmorem — Transmortem

Important Records (importantrecords.com)

Zatímco ve své novější tvorbě se francouzská skladatelka začala věnovat tvorbě pro akustické nástroje, na světlo světa se dostávají archivní nahrávky z počátků jejího experimentování s elektronikou. Transmorem — Transmortem pochází z roku 1973 a vznikla na syntezátoru ARP 2500. Původně byla prováděna jako kvadrofonní a autorka ji doprovodila detailními instrukcemi ohledně uspořádání a osvětlení místnosti, kde bude znít. Na CD tedy přicházíme o nemalou část původní koncepce. Zůstává radikálně minimalistický zvuk, téměř neměnná prodleva. Skladba počítá s tím, že zvuk se bude měnit podle toho, v jakém prostoru bude znít a také podle toho, jak posluchač pohne hlavou, což ve větší míře platí pro původní čtyřkanálovou reprodukci. Působení této hudby zůstává naště stí ve velké míře zachováno i v digitalizované dvoukanálové verzi.

MK

A Winged Victory For The Sullen: A Winged Victory For The Sullen

Erased Tapes Records (erasedtapes.com)

Podivuhodne patetický názov projektu Dustina O'Hallorana a bývalého člena Stars of the Lid Adama Wiltzieho- A Winged Victory For The Sullen obsahuje sedem skladieb, aurálnych harmónií napáchnutých štipkou blaženej sentimentality. Opodstatnenej melanchólie (najviac hmatateľnej v skladbách Requiem For The Static King, Part One a Requiem For The Static King, Part Two) venovanej zosnulému Markovi Linkousovi a jeho projektu Sparklehorse. Nahrávanie prebiehalo výhradne vo veľkých akustických priestoroch naprieč Európou obohatených o violončelo Hildur Guðnadóttir a Broderickove husle. Zaobalené v absolútnej harmónii predstavuje duo O'Halloran/ Wiltzie- náladotvorca/ aranžér obojstrannú spokojnosť. Ako hovorí sám Wiltzie: "Takmer dvadsať rokov sa snažím vytvárať zaujímavú ambi-

entnú dronovú hudbu. Mám pocit, že som konečne prišiel na to čo robím". Výsledkom je dielo na pomedzí ambientu a súčasnej vážnej hudby koketujúce so všadeprítomnou sentimentalitou, ktorú poslucháč okamžite preberá a hodnú chvíľu s ňou spolunažíva.

JJ

Les Rhinocéros

Tzadik (www.tzadik.com)

Dva mladí, ale velice vyzrálí hudebníci z Washingtonu, Michael Coltun (baskytara, kytary, syntezátory, sampling) a Peter Tran (elektrická kytara), vystupovali po tři roky nejraději jako "power trio" s různými bubeníky, při natáčení prvního alba ale svou kapelu Les Rhinocéros rozšířili o řadu dalších instrumentalistů. Základní výraz sestavy vychází z jazzrockového uchopení blízkovýchodních inspirací, obdobně třeba s jednou z platforem Johna Zorna (vydavatele desky) — Electric Masada, osvěžuje jej ale práci s řadou dalších vlivů a nápadů. Hudba této kapely umí řídit v polyrytmických groovech, zároveň je schopna se zamýšlet v komorně meditativních či minimalistických pasážích a nebo se roztančit v afro-funkovém duchu.

Z řady podobných desek na Zornově labelu vybočuje toto album osobitými, pestrobarevnými, ve výsledném zvuku ale velice sofistikovaně zpracovanými aranžemi. O žádný velký progresivní objev v tomto případě nejde, ale nadmíru příjemný poslech je zde zaručen.

JF

Alberto Posadas: Glossopoeia

Kairos (www.kairos-music.com)

Španělský skladatel Alberto Posadas je pravděpodobně nejzajímavějším tvůrcem současné střední generace pod Pyrenejemi. Inspiraci hledá v matematických modelech i v přírodních vědách, jeho zvuk charakterizuje neustálý plynulý pohyb po křivkách připomínajících Iannis Xenakise. Čtveřice skladeb, které na toto CD nahrál Ensemble Intercontemporain pod taktovkou Françoise-

-Xaviera Rotha pochází z let 2005–2009. Za každou z nich se skrývá mimohudební inspirace, od labyrintu v jedné z egyptských pyramid po matematický systém k určování morfogeneze rostlinných tkání a tyto myšlenky Posadas vtěluje do struktur své hudby. Kupodivu z toho vycházejí skladby znějící v jistém smyslu elegantně a nikoliv chladně nebo odtažitě. Glisanda, plynulé změny a prolínání tónů, mikrotonální rozostření, to vše se slévá v jednom lávovitém proudu, do jehož útrob je sice těžké proniknout, jehož povrch ale vytváří překvapivé tvary.

MK

Friedrich Goldmann: Late Works

Macro (www.macro-rec.com)

Poněkud nezvykle vychází na značce orientované jinak na rytmickou elektronickou hudbu kolekce skladeb zcela akustických — tří komorních a jedné orchestrální. Vysvětlení je prosté, Friedrich Goldmann je otcem šéfa značky Macro, Stefana Goldmana. Ten se dříve věnoval elektronické recyklaci vážné hudby, třeba Stravinského Svěcení jara, u Goldmanna seniora, který zemřel v roce 2009, ale nejde o žádnou fúzi. Skladby z let 1994 až 2008 jsou zajímavým výběrem z tvorby autora a též významného pedagoga. Libuje si v dlouhých souzvucích, které postupně rozšiřuje a zahušťuje, nebo naopak náhle utíná rychlými pasážemi. Občas se vyloupne atonálně bloudící melodie. Převažuje jemná dynamika, tu a tam zvrásněná hlasitějším úderem, jinak se vše proměňuje spíše postupně. Zároveň ale mají Goldmanovy pomalé gradace dost dramatické síly.

MK

JF — Jan Faix, **PF** — Petr Ferenc, **MK** — Matěj Kratochvíl, **PV** — Petr Vrba, **JJ** — Jakub Juhás

Vydavatel: Hudební informační středisko, o.p.s., Besední 3, 118 00 Praha 1, IČO: 25 09 13 28, DIČ: CZ 25 09 13 28, tel.: +420 257 312 422, fax: +420 257 317 424

Redakce – Šéfredaktor: Matěj Kratochvíl (kratochvil@hisvoice.cz), **Zástupce šéfredaktora:** Petr Ferenc (ferenc@hisvoice.cz), **Současná kompozice:** Petr Bakla (bakla@hisvoice.cz), **Recenze:** Jan Faix (faix@hisvoice.cz), **Jazyková spolupráce:** Markéta Kratochvílová

Redakční okruh: Tereza Havelková, Lukáš Jiříčka, Pavel Klusák, Miroslav Pudlák, Karel Veselý, Petr Vrba, Jaroslav Šťastný, Petr Slabý

Produkce a inzerce: Lenka Hradilková (+420 604 827 255), lenkralova@gmail.com

Informace o inzerci: www.hisvoice.cz/inzerce.pdf

Distribuce – ČR: Mediaprint & Kapa Pressegrasso, spol. s r.o., Štěrbolská 1404/104, 102 00 Praha 10, tel.: +420 267 009 111, www.mediaprintkapa.cz

Distribuce – Slovensko: PressMedia s.r.o., Liběšická 1709, 155 00 Praha 5, tel.: +420 235 518 803, www.pressmedia.cz

Správa distribuce: Petr Straka – Distribuční servis tisku, Klíšská 14, Ústí nad Labem, 400 01 tel.: +420 475 205 929 fax.: +420 475 205 929 straper@straper.cz, www.straper.cz

Předplatné ČR: SEND Předplatné spol.s r.o., Ve Žlábku 1800/77, 193 00, Praha 9 Horní Počernice, tel.: +420 225 985 225, 777 333 370, fax: +420 225 341 425, SMS: +420 605 202 115, E-mail: predplatne@send.cz, www.send.cz

Předplatné Slovensko: Magnet Press, Slovakia s.r.o. P.O.BOX 169, 830 00 Bratislava, Tel.: 00421 2 67 20 19 31 - 33, Fax: 00421 2 67 20 19 30, 10 E-mail: predplatne@press.sk, www.press.sk

Grafická úprava: Daniela Kramerová (daniela.kramerova@seznam.cz), Tomáš Sedláček (tomas.sedlacek@volny.cz)

Tisk: Tiskárna Macík, Zberazská 1128, 264 01 Sedlčany, www.tiskarnamacik.cz
Časopis vychází za podpory Ministerstva kultury ČR, Nadace Český hudební fond

ISSN 1213-2438, Ev. č. MK ČR E 16 717

Prodejní místa:

Brno: Indies, Poštovská 2, Brno, **Knihkupectví Academia**, nám. Svobody 13, Brno, **Knihkupectví Barvič-Novotný**, Česká 13, Brno, **Knihkupectví M. Ženíška**, Alfa Pasáž, Poštovská 4, Brno, **WOLF Music**, Dvořákova 3, Brno, **Hradec Králové:** **VH Gramo**, Hálkova 309, Hradec Králové, **Antikvariát „Na Rynku“**, Malé nám. 129, Hradec Králové, **Kutná Hora:** **Galerie Středocheského kraje**, Barborská 51/53, Kutná Hora **Litomyšl:** **Muzika KALIBÁN**, Šantovo nám. 141, Litomyšl, **Mělník:** **Želví doupě**, Ostruhová 58, Mělník, **Želví doupě**, Ostruhová 58, Mělník, **Náchod:** **Knihkupectví Horová a Maur**, Palackého 26, Náchod, **Praha:** **Hudební informační středisko**, Besední 3, Praha 1, **Black Point music**, Truhlářská 12, Praha 1, **Divadlo Archa** (pokladna), Na poříčí 26, Praha 1, **Galerie Školská 28**, Praha 1, **Happyfeet records**, Dlouhá 33, Roxy/NoD, Praha 1, **Knihkupectví FIŠER**, Kaprova 10, Praha 1, **Knihkupectví ACADEMIA**, Václavské nám. 34, Praha 1, **Knihkupectví Seidl**, Štěpánská 26, Praha 1, **CD Bazar Krakovská**, Krakovská 2/4, Praha 1, **CD Bazar Újezd**, Vítězná 18, Praha 1, **Musicland Palladium**, nám. Republiky 1, Praha 1, **Široký dvůr**, Loretské nám., Praha 1, **Knihkupectví Kosmas**, Perlová 3, Praha 1, **High End Audio Studio**, Belgická 4, Praha 2, **Kavárna Potrvá**, Srbská 2, Praha 6, **Café na půl cesty**, Centrální park Pankrác, Praha 4, **Music City**, Ocelářská 937/39, Praha 9, **Kaaba**, Mánesova 20, Praha 2, **Knihkupectví Ostrov**, Ostrovní 17, Praha 1, **knihkupectví / recordstore - REKOMANDO**, (Políř & Day After alliance), Trojanova 9, Praha 2, **Palác Knih Luxor**, Václavské nám. 41, Praha 1, **Tranzitdisplay**, Dittrichova 9/337, Praha 2, **Hudební nástroje Harfa**, Koněvova 142/1603 Praha 3, **Via Musica**, Staroměstské náměstí 14/604, U Týnského kostela, Praha 1, **divadlo PONEC**, Husitská 24a/899, Praha 3, **Meetfactory**, Ke Sklárně 3213/15, **Olomouc:** **Knihkupectví Velehrad**, Wurmova 6, Olomouc, **Knihkupectví STUDENTCENTRUM**, Křížkovského 14, Olomouc, **Jazz Tibet Club**, Sokolská 48, Olomouc, **Ostrava:** **Knihkupectví Artforum**, Puchmajerova 8, Ostrava, **Pardubice:** **Divadlo 29**, Sv. Anežky České 29, Pardubice, **Plzeň:** **Knihkupectví Kosmas**, Klatovská 13, Plzeň, **Hudební nástroje Houdek**, Divadelní 1, Plzeň, **Šumperk:** **Suteren Lounge**, Komenského 3, Šumperk, **Uherské Hradiště:** **Dům knihy PORTAL**, Masarykovo nám. 35, Uherské Hradiště **Ústí nad Labem:** **Knihkupectví UJEP**, Brněnská 2, Ústí nad Labem, **Mumie**, Velká hradební 50, Ústí nad Labem, **Knihkupectví Pod věží**, Bílinská 3, Ústí nad Labem, **Zlín:** **LOFT 577 s.r.o.**, Na Drahách 369, Zlín.

Objednávám předplatné časopisu HIS Voice od čísla _____.

Tištěné: základní cena ☐ 330 Kč, studenti / důchodci ☐ 240 Kč za následujících šest čísel

Elektronické: ☐ 290 Kč, Kombinované (tištěné + elektronické): ☐ 390 Kč

Sponzor štědrý ☐ 2000 Kč, sponzor více než štědrý ☐ 5000 Kč, sponzor nejštědřejší ☐ 10 000 Kč

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Adresa pro zaslání (jen pokud se liší od výše uvedené adresy)

Organizace: _____

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Ulice: _____

Organizace: _____

PSČ: _____ Město: _____

Ulice: _____

Tel: _____ Email: _____

PSČ: _____ Město: _____

Platbu provedu:

☐ složenkou A (na základě údajů ze složenky A, kterou od nás obdržíte, lze platit převodem)
☐ fakturou, v tom případě uveďte IČO _____ DIČ _____

Objednávky přijímá jménem vydavatele firma SEND Předplatné spol.s r.o., Ve Žlábku 1800/77, 193 00 Praha 9 Horní Počernice, tel.: +420 225 985 225, +420 777 333 370, fax: 225 341 425, SMS: 605 202 115, E-mail: predplatne@send.cz, www.send.cz.

Objednejte si HIS Voice prostřednictvím SMS a hned příští číslo časopisu naleznete ve své schránce!

SMS pošlete na číslo +420 605 202 115 ve formě: HIS VOICE + Vaše jméno, příjmení, ulice, čp., město, PSČ, poznámka o předplatném: tištěné (studentské / běžné) / elektronické / kombinované / sponzorské; od čísla..., (SMS nemusí být psána v přesném kódu)