

his VOICE

časopis o jiné hudbě



1 | 2012 69 Kč | 3,15 €
www.hisvoice.cz

Tom Waits | Roland Barthes | Brandon LaBelle
Divadlo Helmuta Oehringa | Staré a nové country



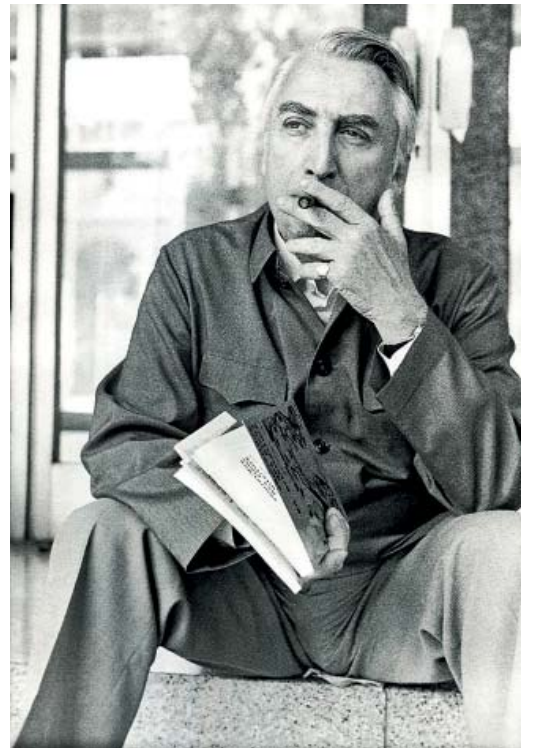
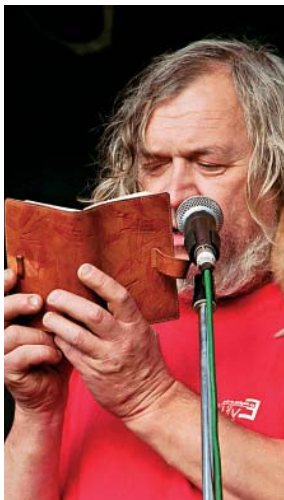
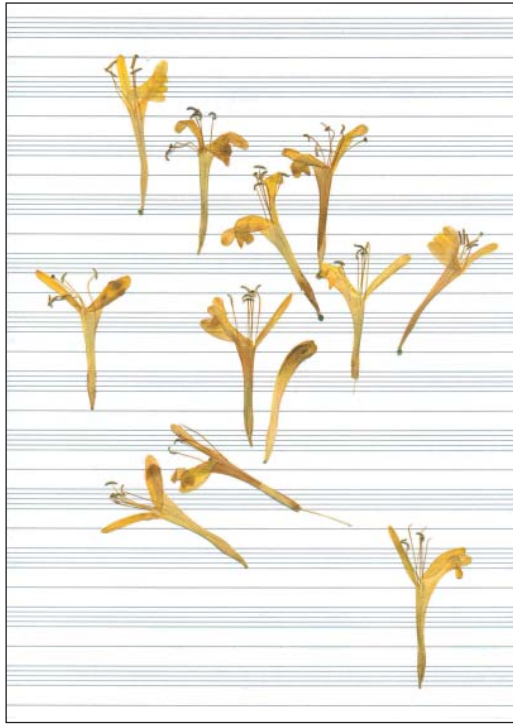
V dubnu roku 1834 založil v Lipsku skladatel Robert Schumann se svým tchánem a ještě s jedním přítelem časopis *Neue Zeitschrift für Musik*. Zrodil se tak časopis o soudobé hudbě, který vychází dodnes. Tehdejší soudobá hudba je dnes „tím nejlepším z klasiky“, ale časopis stále sleduje vývoj a píše o hudbě aktuální. Ta se sice dnes nedotýká života společnosti tolik jako v době, kdy Richard Wagner uveřejnil v *NZfM* svůj neslavně proslulý text *Das Judentum in der Musik*, živa ale není o nic méně.

HIS Voice má za sebou jedenáct let existence, což je drobnost ve srovnání s výše zmíněnou tradicí, stejně se to ale zdá jako věčnost, i vzhledem k průměrné životnosti současných časopisů to ale není málo. Psaní o hudbě je činnost, která se spouště lidí může jevit jako zcela zbytečná a ten kdo se pro ni rozhodne, musí být připraven často smysl své práce obhajovat. Vliv internetu na způsoby publikování ovšem nelze ignorovat, a proto jsme se rozhodli trochu rozložit obsah časopisu mezi tištěnou a virtuální podobu. Na webu nyní najdete více aktuálních textů, kratších recenzí a glos, zatímco texty

v tištěné verzi mají ambici hlouběji zkoumat zvolená témata. Jak dokazuje obsah tohoto čísla, stále trváme na tom, že v současné hudbě je třeba hledat napříč žánry, proto zde najdete jak alternativní country, tak zvukové instalace či avantgardní hudební divadlo.

Děkujeme všem našim čtenářům za podporu a těšíme se na další jedenáctiletku s dobrodružným psaním o dobrodružné hudbě.

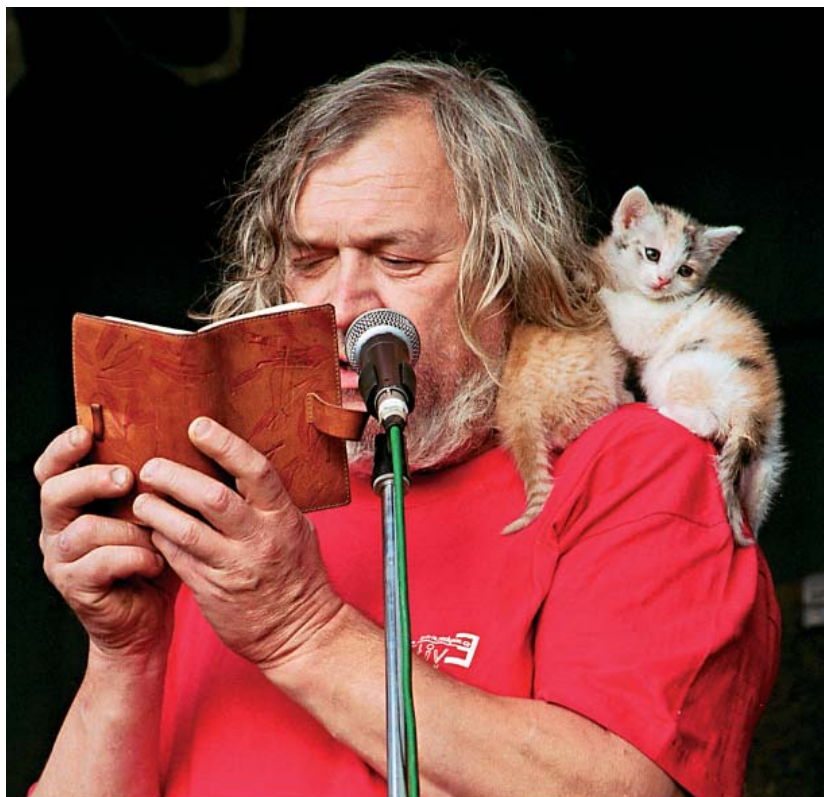
Matěj Kratochvíl



Ivan Martin „Magor“ Jirous	Petr Ferenc	4
Časopisy v malém rybníce	Matěj Kratochvíl	5
Partitury a parafráze	Jiří Valoch	11
Druhý Valentýn Toma Waitse	Petr Ferenc	17
Cesta country music	Jiří Špičák	21
Matěj Kratochvíl	Roland Barthes	25
Brandon LaBelle	Jozef Cseres	31
Jiné akustiky	Brandon LaBelle	37
Otevřené rány	Lukáš Jiříčka	41
Hawkwind	Jan Štefan	53
Válka ne... nebo ano?	Petr Ferenc	57
Björk	Matěj Kratochvíl	61
Pavel Zemek Novák	Jiří Beránek	63
Gurun Gurun	Jan Faix	65
Hortus Musicus	Vítězslav Mikeš	67
dieb13 / Gustafsson / Siewert	Petr Vrba	69
Alexander Berne / Anna Thorvaldsdottir	Z. K. Slabý	71

Ivan Martin „Magor“ Jirous

(23.9.1944 – 9.11.2011)



Sestavil Petr Ferenc
Foto: Karel Šuster

(...)

Je lepší nehrát vůbec než hrát hudbu, která nepramení z hudebníkova vlastního přesvědčení. Je lepší nehrát vůbec než hrát to, co si přeje establishment. A i takhle je to řečeno přespříliš mírně. Není to lepší, je to nutné. Toto vzdání se všeho, na něž musí být v dnešní situaci kdykoli připraven každý, kdo chce být umělcem, je základní podmínkou, předcházející veškeré veřejné konání ve sféře ducha. A to ne teprve tehdy, kdy jsou věci již zjevné. Jakmile je totiž učiněn první ústupek, ať pod pokryteckou omluvou nebo poctivým dojmem, na tom nezáleží, je ztraceno vše.

(...)

Establishment může přiskřípnout jenom toho, kdo se chce mít lépe než druzí. Na toho, kdo chce líp žít, ne ve smyslu hmotného zabezpečení, ale ve smyslu hledání a sledování pravdy,

má establishment malé drápky. Jenom ti umělci, kteří pochopí, že dar umění jim byl seslán proto, aby skrze něj oslovovali svoje bližní, a ne proto, aby se měli lépe než oni, ponesou napříště toto jméno. „Velký umělec zítřka půjde do undergroundu,“ napsal na sklonku svého života Marcel Duchamp. Nemyslel tím underground jako nálepku označující nějaký nový umělecký směr. Myslel tím underground jako nový duchovní postoj čestného umělce, reagujícího na odlišnění a zkurvení hodnot ve světě konzumní společnosti.

(...)

Spoléhání na zázraky ochromuje tvůrčí práci a hlavně kolektivní činnost: nic nestojí za to dělat, dokud to nebude možné. Ale jakmile jednou člověk uvědoměle pochopí, nebo podvědomě pocítí, že je něco navždy, musí ho nutně zaplavit pocit osvobození. Jestliže svět už nikdy nebude vypadat jinak. Není třeba se rozptylovat čekáním na záchranu. Musíme se zabydlit v existujícím světě tak, abychom v něm žili vesele a důstojně.

(...)

(Zpráva o třetím českém hudebním obrození, 1975)

Nebudu si už

obalovat hubu servítkem
nezajímá mě váš bigbít
půl dne jsem
poslouchal s Vítkem

kuňky ohnivý

skokany krátkonohý
kulíky říční
a hejno cvrčal

proč vám hluchým

bych o tom psal
vždyť nechete poslouchat
kuňky žlutobřiché

všechny váš rámus

jsou proti nim jen zvuky liché

(Rok krysy, 2008) □

Časopisy v malém rybníce

Jak se psalo o divné hudbě

Skutečnost, že časopis píšící o výrazně menšinových hudebních proudech existuje již více než jedno desetiletí, lze považovat za zázrak. Takové zázraky se ovšem děly i dříve, a proto je na místě připomenout časopisy, které se psaní o jiné hudbě věnovaly dříve, především pak o těch, které obnovovaly tradici po pádu komunistické vlády.

Komunistická strana sice svou pečující rukou chránila československou kulturu před informacemi o aktuální hudbě za hranicemi tábora míru, tato ochrana však nebyla zcela neprodyšná. Významným zdrojem informací o nových proudech světové hudby byl bulletin Jazzové sekce Svazu hudebníků ČSR nazvaný Jazz, který vycházel od roku 1971 do počátku osmdesátých let. Od čísla 15 z roku 1975 rozšiřuje svůj záběr i na moderní vážnou hudbu, především převzatými články a rozhovory. Nejprve jde o Harryho Partche, Henryho Cowela a Johna Cagea, později se objevuje Karlheinz Stockhausen a George Crumb. Od roku 1978 se objevují rozhovory a články týkající se americké minimal music. Většinou se jednalo o informativní rozhovory a reportáže z koncertů přejaté ze zahraničního tisku.

Zatímco Jazz vycházel oficiálně, byť za neustálého boje s úřady, v prostředí disentu se na konci sedmdesátých let objevuje Vokno, za nímž stojí Výbor na obranu nespravedlivě stíhaných. V každém ze čtrnácti čísel, která se v letech 1979–1989 šířila z ruky do ruky, najdeme několik textů věnovaných hudbě, ať již jde o skupinu Laibach, Lydie Lunch nebo o soudobou vážnou hudbu.

V letech 1987–1989 vychází rovněž samizdatově pět knižních svazků věnovaných hudbě a hudební teorii dvacátého století. Editorem, v publikacích samozřejmě neuvedeným, je Petr Kofroň. První svazek je věnován Johnu Cageovi a Stevu Reichovi, ve třetím je mimo jiné zastoupen LaMonte Young. Opět se jedná o překlady, v tomto případě však již významnějších textů analytických a teoretických. Druhý svazek nesl nadpis „Adorno, Cage, Partch, Lébl“, čtvrtý a pátý svazek byly věnovány Adornovi.

Doplnit si vzdělání

Text: Matěj Kratochvíl

Právě na tyto samizdatové svazky Kofroň záhy po listopadu 1989 navazuje, když zakládá časopis Konzerva / Na hudbu. Lomený název odkazuje k tomu, že o každý svazek se hudba dělila s výtvarným uměním, o něž pečoval výtvarník Michal Blažek. Grafickou stránku celého titulu měl na starosti Miroslav Šimáček, jinak také skladatel a kytarista souboru Agon, v němž Kofroň působil jako dirigent. V jakémsi úvodníku podepsaném pseudonymem Solfernatus shrnuje Kofroň v pár větách dějiny

Petr Kofroň





Večer Josefa Berga v brněnském Malém divadle hudby (1972)

českého psaní o soudobé hudbě: „Fašisty a komunisty neustále přerušovaná kontinuita časopisectví reflektujícího „avantgardní“ vážnou hudbu (Auftakt 1921–1938, Rytmus 1935–1948, Konfrontace – čtyři čísla v roce 1969) má za následek, že se v roce 1990 začíná opět znovu a opět téměř od nuly. A to v několika významech. Předně „hudební avantgarda“ zmizela z povědomí společnosti. Je příznačné, že většina našeho obyvatelstva má termín „současná hudba“, „moderní hudba“ obsazen pop music. Pro vážnou hudbu tedy zbývá termín přibližně „minulá hudba“, „hudba minulosti“. A skutečně, většina – během minulých čtyřiceti let – prezentované naší současné vážné hudby“ s úspěchem tento plnovous evokovala. Další nulový bod vidíme v tom, že dnes už lze těžko navázat na tradici předcházejících časopisů. Průrvy mezi nimi jsou už příliš hluboké. Konečně poslední „začátek“ je dán naprostou absencí kvalifikované reflexe soudobé hudby. Její vytvoření je věc nejdůležitější, protože jedině kvalifikovaná hudební kritika může dovést naši současnou hudbu k očistě a pravdivému pohledu na sebe samu.“

První číslo Konzervy / Na hudbu obsahuje také text Vladimíra Lébela *Česká musica nova*, rozhovor s Petrem Kotíkem, vzpomínky Jana Klusáka a rovněž manifest nazvaný *Obrana hudby proti posluchači* a podepsaný jménem Petr Duval (jeden z pseudonymů Petra Kofroně). Všemi dvanácti čísly, která v letech 1990 a 1991 vyšla, se táhne jako scelující linka potřeba zaplňování mezer způsobených komunistickým režimem a dodatečné vydání svědectví o hudebním dění v uplynulých desetiletích. Kromě zmíněných vzpomínek Jana Klusáka, které se coby seriál objevily v několika číslech, to byly texty Josefa Berga, Josefa Adamíka, Zbyňka Vostřáka nebo dokumentace neprovedené performance z osmdesátých let, kterou sepsal Peter Graham. Prostor dostaly i významné osobnosti soudobé hudby světové. Jedno číslo bylo celé věnováno Arvo Pärtovi, texty a rozhovory byli představeni Alvin Lucier, David Tudor, Morton Feldman, Cornelius Cardew a další. Většina čísel měla nápadný podlouhlý formát, který se těžko dal ukrýt do tašky. Poslední, dvanácté číslo vyšlo v podobě knížky, do níž byl mimo jiné zařazen překlad *Návrhu nové estetiky hudebního umění* Ferruccia Busoniho z roku 1907. Časopis o nové hudbě se tak hlásí ke svým ideovým kořenům.

Petr Kofroň vznik časopisu popisuje jako relativně spontánní záležitost a zároveň potvrzuje, že realizace i výběr témat ležely především na něm: „Za komunismu neexistovala reflexe, já sám jsem chytal každé slovo – když jsem u nich seděl doma – Dr. Eduarda Herzoga a Dr. Vladimíra Lébela. Psát o soudobé hudbě existovalo jen v samizdatu. Založit časopis pro soudobou hudbu bylo samozřejmě hned v prosinci 1989. Zároveň tehdy redakce Respektu byla otevřená všemu a byla ochotná věc financovat. O čem psát, bylo vlastně jednoduché – protože jsem byl jediným „redaktorem“, vybíral jsem podle toho, co mne zajímalo. Mělo to asi dva aspekty: oživit českou Novou hudbu šedesátých let a seznámit se základními i zapomenutými věcmi ze světové pová-



lečné hudby. Samozřejmě jsem jako poklad doma oprašoval čtyři čísla Léblovy Konfrontace z konce šedesátých let. Odebíral jsem MusikTexte, Musicworks, Positionen...”

Ticho v Brně

Časopis Konzerva / Na hudbu se zaměřoval zcela jasně na vážnou hudbu a otiskoval i studie poměrně odborné a rozsáhlé, nešlo tedy o popularizační čtivo. Silné sepjetí s Petrem Kofroněm coby hlavním hybatelem bylo také důvodem zániku časopisu, když se Kofroň rozhodl více věnovat komponování a dirigování. Po několikaleté pauze se s ním ovšem setkáváme na stránkách jiného hudebního periodika, tentokrát v rámci širšího kolektivu.

Iniciátorem byl tentokrát Zdeněk Plachý, v současnosti umělecký šéf činohry Národní divadla v Brně. Ten v polovině devadesátých let založil centrum současného umění Skleněná louka, které funguje dodnes. Mezi únorem 1996 a zářím 1999 vydávala Skleněná louka časopis věnovaný současné experimentální hudbě Ticho, s podtitulem „současník hudby“. V úvodníku prvního čísla Zdeněk Plachý píše: „Nový časopis o tzv. vážné hudbě začínáme vydávat především proto, že se touto hudbou sami zabýváme a že nás to baví. Připouštíme a uvědomujeme si, že tuto hudbu skoro nikdo neposlouchá a že taky skoro nikoho nezajímá... Náš dojem je ten, že tato hudba zde opravdu není kvůli tomuto či tamtomu, ale zároveň se dá říct, že je zde jakoby kvůli všemu a pro všechno, vším pronikající a ve všem přítomná. Hudba jako hudba.“



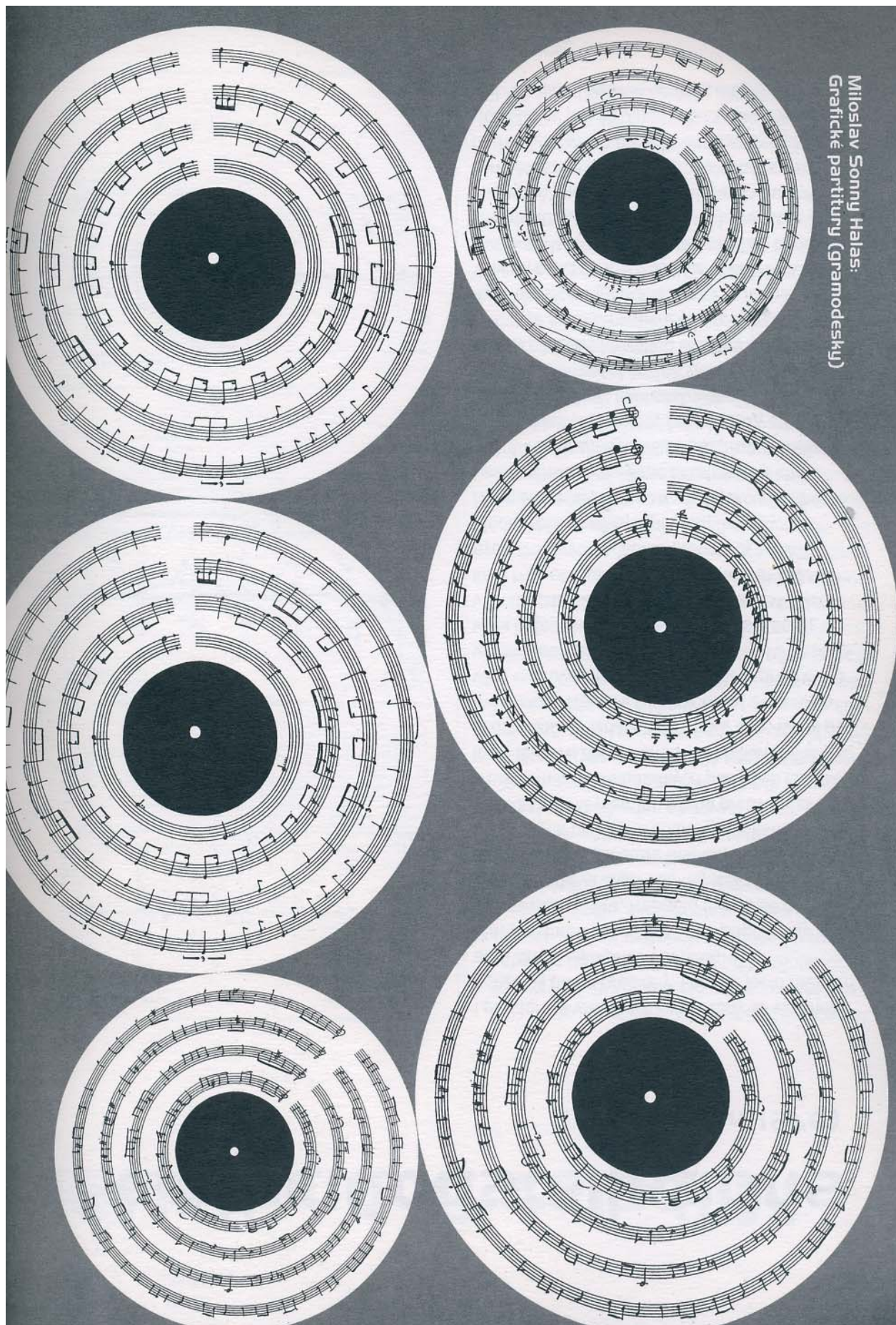


Plachý ovšem šéfredaktorskou pozici přenechává Radku Tejkalovi, k němuž se do redakce přidává suita spolupracovníků. Je mezi nimi Petr Kofroň, Miloš Štědroň, Luboš Vlach, Marian Palla, Michal Murin, některé další z nich, Jaroslava Šťastného, Martina Smolku nebo Jozefa Cserese, najdete o pár let později i na stránkách HIS Voice. Tejkal popisuje formování Ticha takto: „Projekt „Ticho“ vymyslel a stále více – až snad do jeho úplného zhroucení či vyčerpání – ho táhl Zdeněk Plachý. Kromě příhodných vnějších podmínek bylo tu i hodně chuti „něco takového“ dělat. A na základě publikovaných článků (úvah, analýz – vlastních i přeložených) si sami uvědomovat o co jde, a o co nám jde. Od začátku tu byly dva impulzy, které se nejprve spíš doplňovaly, postupem doby se však dostávaly do opozice. Určitou globální orientaci jsem reprezentoval spolu s Jarkem Šťastným, lokální orientaci prosazoval Zdeněk Plachý. Forma zpracování byla individuální, pravidla ani meze se nekladly. Zahraniční časopisy i starší české (např. Konfrontace) jsme znali. Přednost ale vždycky měla spontaneita, kterou forma neměla nijak poutat.“

Ve srovnání s Konzervou / Na hudbu byl tematický rozptyl Ticha podstatně širší a více orientovaný na současnost. Důležitá byla též brněnská identita. Na jeho stránkách se čtenáři mohli setkat s hudebními tématy, s reálnými i fiktivními rozhovory, s reportážemi z koncertů na Skleněné louce, ale také s popisem tehdy realizovaných performancí nebo s ukázkami z experimentální poezie. Z místních hudebních autorů to byli např. skladatelé Alois Piňos a Miloslav Ištvan nebo muzikolog Eduard Herzog, o nichž zde vyšly životopisné i analytické texty. V Tichu vycházely spíše texty střední až kratší, formálně velice různorodé, prostor dostávala i poezie a výtvarné umění. Vedle soudobé vážné hudby došlo i na jiné okrajové žánry, Jozef Cseres například v jednom z článků vznesl téma hluku a seznámil v něm čtenáře s aktuálními experimentálními tendencemi od Stockhausena po Johna Zorna. Objevuje se zde také formát recenze, ať již na nahrávky či na koncertní provedení.

V Tichu dostávalo psaní o hudbě občas podobu poezie v próze nebo aforismů. Marian Palla v textu *Hudba v hlavě* z roku 1997 píše: „Aby si slepice mohly zabroukat Wagnera, po-

Miloslav Sonny Halas:
Grafické partitury (gramodesky)



třebovaly by hlavu velkou minimálně jako člověk, ale na to zase mají slabý krk. Jenom velcí rokeři vědí, že hudba funguje lépe přes břicho, a proto se nehlásí na konzervatoř. Aby tón v hlavě mohl zaznít na veřejnosti, musí se buď koňovi ustříhnout ocas, nebo porazit strom na klávesy a nebo stočit kov do šíleného tvaru a nebo přidat zpěvákovi na gázi. (...) Kolem hudby se toho napsalo tolik, že by to hluchý mohl číst celý život. (...) Karel Gott nikdy nezklamal.“ Vedle toho ovšem ve stejném čísle najdeme text Arnolda Schönberga nebo vzpomínky na v onom roce zesnulého muzikologa Eduarda Herzoga.

Sladká devadesátá a co dál

Z dnešního pohledu se někdy zdá, že v 90. letech panovala všeobecná euforie, díky níž se snáze dařilo realizovat okrajové a nekomerční projekty než dnes. Je to iluze, nebo tomu tak bylo? Radek Tejkal: „Možná šlo o euforii, já bych to bagatelizoval na „tehdy se věřilo, že se ještě dá něco dělat“. Ted' už se na to nevěří. Ted' už se věří jen na peníze a námezdnou práci. Přitom ona „euforie“ devadesátých let byla nesrovnatelná s „euforií“ šedesátých let. To se „věřilo, že se dá ještě něco dělat, co bude mít trvalou hodnotu“. Iluze to samozřejmě není, bylo to součástí tehdejšího paradigmatu. Přitom současná doba komerční a nekomerční projekty nerozlišuje; rozlišuje jen, kolik se v nich, tedy projektech obecně, točí peněz.“ Petr Kofroň: „Samozřejmě tak do poloviny devadesátých let převládala iluze, že se staneme „kulturní zemí“. Zároveň ještě existovala přežívající „diaspora“ ze sedmdesátých a osmdesátých let, která se zajímala – protože nebylo nic – o všechno napříč. To skončilo v okamžiku, kdy každý zjistil, že se může tak akorát soustředit na to svoje, aby to nějak dotlačil k cíli, a na ostatní nezbývalo sil.“

Hudbě všech žánrů se v současnosti věnují psavci amatérští i profesionální, progresivní hudební tvorba si občas najde cestičku i do nehudebních periodik. Mají v současnosti hudební časopisy – a speciálně ty věnované okrajovým hudebním žánrům – smysl?

Radek Tejkal odpovídá poněkud skepticky: „To opravdu nevím. Sám už jsem hodně upadl a raději jdu neinformovaně na nějaký koncert, než bych si předtím přečetl něco o autorech či interpretech a podle toho se rozhodoval.“ Kofroň je naopak optimista: „Samozřejmě, že vše, co se dělá se zaujetím a láskou, má smysl. Má smysl dělat věci pro jednoho člověka,

dokonce pro nikoho, když se snad ten jeden třeba v budoucnu najde. Co se týče pragmatického pohledu, myslím, že budoucnost má spíše internetový časopis, mnohem svižnější, a pak taky s možností „multimediality“.

Na české hudební scéně hraje spousta faktorů proti existenci něčeho takového, jako jsou divné časopisy o divné hudbě. Malý rybníček české hudby i hudební publicistiky, kde každý zná každého a kde se stát k podpoře menšinové kultury hlásí tak trochu nejednoznačně, bez šance na zasažení čtenářů v zahraničí s výjimkou Slovenska a českých emigrantů by se možná bez něčeho takového obešel, protože ti, které okrajová hudba zajímá, si přece informace najdou jinde. Ale vždy se najde někdo, komu takový podnik přijde prostě jako dobrý nápad. □

Partitury a parafráze

Hudba určená pro oči

Jiří Valoch, teoretik a kritik umění, publicista, kurátor, konceptuální umělec, tvůrce vizuální a konceptuální poezie, připravil při letošním ročníku Ostravských dnů nové hudby výstavu Partitury a parafráze věnovanou umělcům využívajícím ve své tvorbě originálními způsoby hudební inspirace. Následující text je shrnutím myšlenek, které za výstavou stály.

Většina dnešních posluchačů je samozřejmě zvyklá hledat si to, co je zajímavé, v celé škále „zvukové produkce“ podle vlastního momentálního gusta a chuti, ale mezitím se pochopitelně stala její neoddělitelnou součástí také intermédiá, i zakladatelské počiny a myšlenky osobností, jež celou podstatu pojetí hudby radikálně proměnily – především Johna Cage. A stejně tak se proměnilo usilování výtvarné, stalo se velice často konceptuální a (nebo) vysloveně intermedialní. Dnes již můžeme takové situace nacházet i na vysokých školách, kde mnozí adeпти umění hudebního nebo výtvarného klidně užívají média, která byla v jejich sféře zájmu donedávna nepředstavitelná. Mladý výtvarný umělec vytváří zvukovou instalaci – třeba z mých „oblíbenců“ Jan Šerých, jiní sestavují groteskní aparátky, při různých dotecích vydávající nejrůznější zvuky, třeba velice hravé brněnské duo Standuino – a snad již každý kromě mne umí udělat na počítači nějaké elektronické šumy a rachoty... V této situaci jsem od počátku byl nadšen tím, že se v Ostravě podařilo vytvořit centrum, prezentující především onu novou hudbu, jak jsme ji milovali v těch „krásných šedesátých“, i když jejich program zdaleka není orientován na ně, ale na celou „vážnou novou hudbu“, až po tu nyní vznikající – a mající stále velice omezený okruh posluchačů. Proto jsem také chtěl postupně představit celou škálu vizuálních realizací s novou hudbou bezprostředně spjatých, tak jak od této doby vznikají – zatím jsem se z pochopitelných prostorových důvodů rozhodl pro „severomoravskou scénu“ a jako druhou akci jsem uvedl podle mne velice originálního brněnského tvůrce Pavla Korbičku, jehož znám již od studia pražské Akademie a jenž vytvořil tři dekády po Milanu Grygarovi novou podobu akustického obrazu. Přitom samozřejmě doufám, že při dalších ročnících představím další intermedialní umělce, kteří mne zaujali po světě

širém, příkladně Neila Harbissona. Ten používá určité zařízení zkonstruované kvůli jeho schopnosti rozlišovat pouze odstíny mezi černou a bílou a upevněné přímo na čele. Díky němu vnímá barvy obrazů i lidských tváří a vytváří tak jejich „zvukové portréty“ a nebo transponuje známé skladby do lineárních vizuálních struktur svých „kybernetických obrazů“.

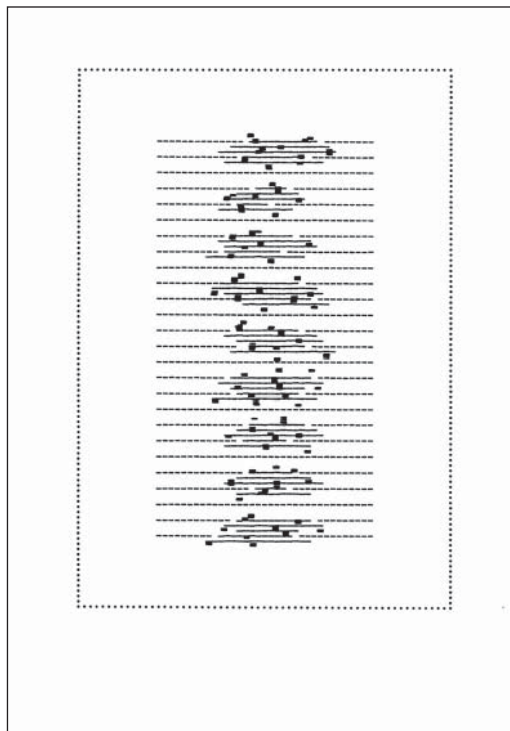
Text: Jiří Valoch

Dědicové šedesátých let

Ostravské dny, nyní široko daleko nejdůležitější akce věnovaná nové hudbě, mne již dávno získaly jako posluchače – ale protože od stejné doby jako Petr Kotík působím nejen jako umělec, ale také podobně jako on i jako organizátor – pro změnu výstav – pokusil jsem se nyní také v Ostravě. První výstavu „partitur“ jsem dělal ještě na konci šedesátých let v brněnském Domě umění a zahrnovala skutečně celou škálu tehdy nových typů notací, doslova od Johna Cage po George Brechta či Bena Pattersona, od diagramů elektronické hudby přes hudbu grafickou až po verbální návody, nejčastěji od umělců z hnutí Fluxus (s těmi jsme se již v Ostravě také jednou setkali). Od té doby sleduji celou tuto sféru jako jednu z forem oné nové citlivosti šedesátých let, na níž se velice podílel vznik intermédií – tak je pojmenoval Dick Higgins, jeden z protagonistů hnutí Fluxus roku 1962. A rázem jsme věděli, co vlastně děláme: vizuální nebo fónickou poezii, grafickou hudbu nebo komplexnější akce pro více smyslů, events nebo happenings. Také se postupně podařilo objevit alespoň pár předchůdců v meziválečných avantgardách, u nás byl asi relativně nejznámější Zdeněk Pešánek s jeho barevným klavírem, nalezlo se také něco z vizuálních paralel hudby Bauhausem ovlivněného Zdeněka Ponce a pozdější grafické hudbě asi nejbližší soubor partitur Erwina Schulhofa.

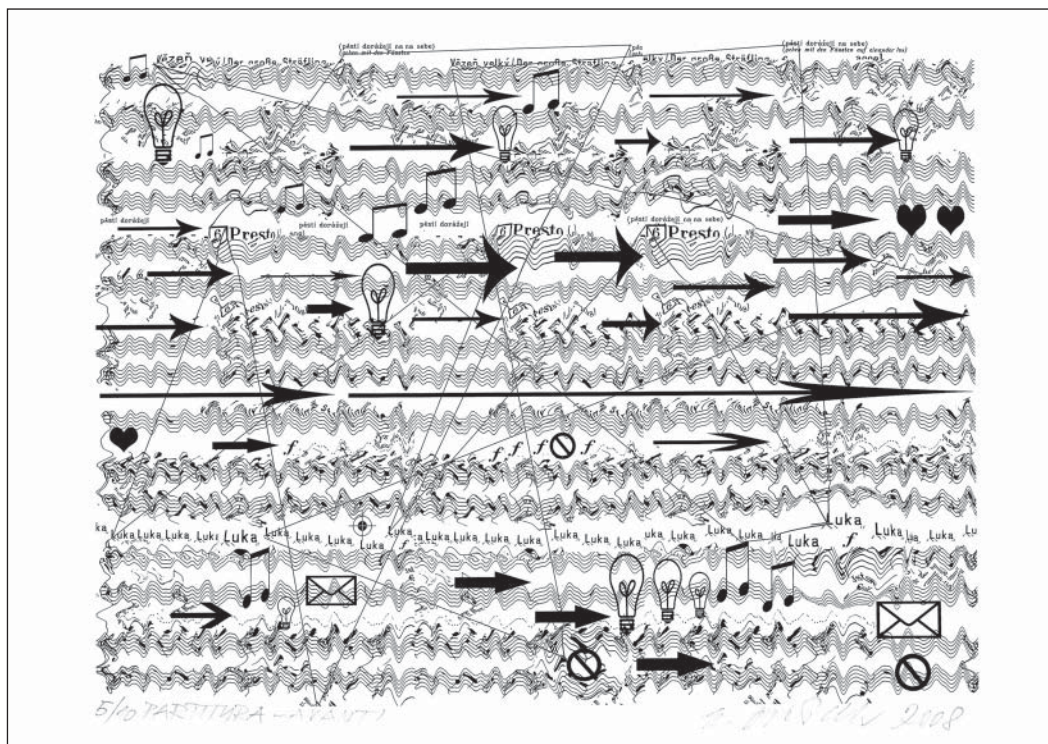
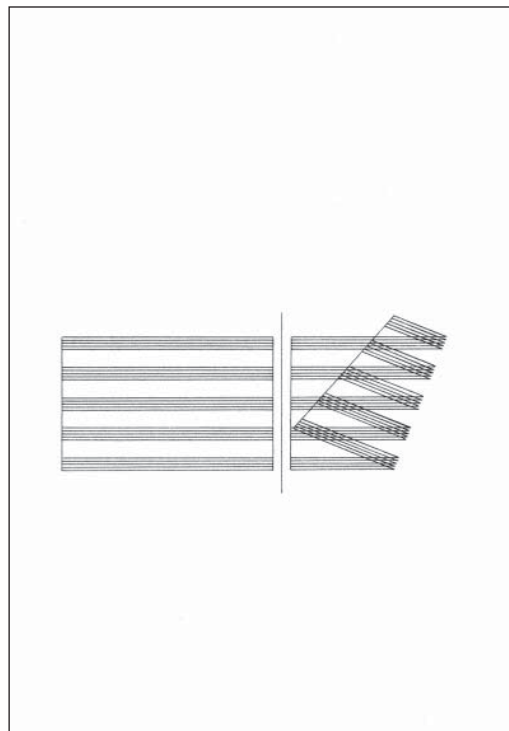
V minulé sezóně jsem v Galerii Beseda prezentoval lineární zásahy podle zvolených pravidel do nalezených partitur brněnského Pavla Rudolfa, a protože je to podle mého hlubokého přesvědčení sféra stále živá a objevná, pokusil jsem se nyní vybrat přátele ze severní Moravy, počínaje těmi, kteří byli fenoménem nového pojetí partitury fascinování již tehdy – až po nejnovější „hledáče“ nových podob vztahu hudby a obrazu s přesvědčením, že je to skutečně pestrá škála

velice kvalitních, autentických děl. Oba v třinecké izolaci tvořící protagonisté nové estetiky vytvořili v oné době velice originální podoby děl, vycházející z toho nejzákladnějšího, co bývalo na počátku – notové osnovy. Karel Adamus patřil k pražskému okruhu nové poezie a po plošných textech brzy v obsáhlém souboru komunikačně absolutizoval struktury mnohokrát opakovaných identických strojopisných znaků – a programově ozvláštňoval linie notové osnovy v esteticky



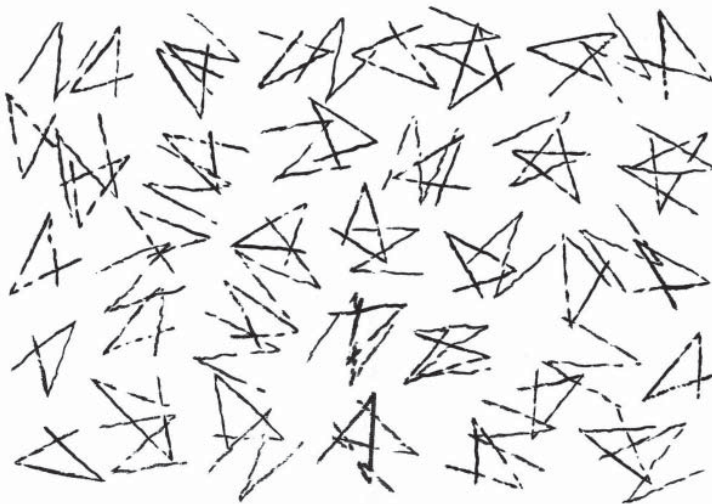
Karel Adamus, Báseň partitura,
1973-76, strojopis, papír,
297x210 mm

Jan Wojnar, Vztahová partitura,
1980, kresba tuší, papír,
297x210 mm

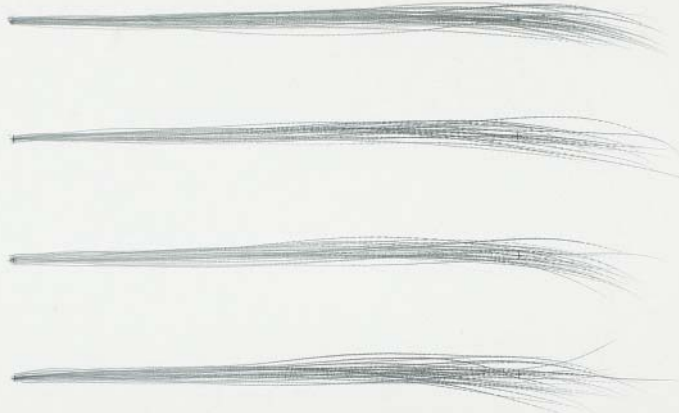


Eduard Ovčáček, Partitura-Avanti,
2008, serigrafie, papír,
290x410 mm

nesmírně působivých plošných strukturách. Jan Wojnar vytvořil skoro pravý opak: striktní konceptuální střet dvou podob lineární struktury notové osnovy a její vztah k podobě této lineární struktury podle určitého pravidla proměnění – obojí konfrontoval ve dvou sekvencích, oddělených vertikálou. Také jej zaujala možnost, vnímat jako konceptuální fenomén akci stékajících barevných stop a racionálního řádu předtíštěné notové osnovy. Stejně pionýrská byla také díla jediného československého celoživotního lettristy, ostravského Eduarda Ovčáčka – ten navíc stále inovativně uplatňuje nové „nástroje“, v poslední dekádě je průkopníkem počítačové grafiky, kterou kongeniálně spojuje se svým východiskem – písmem, texty a samozřejmě také partiturami. A právě počítač mu dovolil proměňovat nalezené tištěné partitury do nových, esteticky i komunikačně ozvláštněných struktur. Opavský průkopník analytické malby u nás, Martin Klimeš, realizoval v osmdesátých letech také cykly kreseb, které můžeme vnímat jako svého druhu partituru k realizaci následných kresebných „akcí“ – nejmimálnější, ale jasná pravidla jasně determinovala v ploše papíru kresebnou akci v podobě maximálně rychlého spojování vymezených bodů, někdy hodně oproštěné, jindy komplexnější, ale vždy tematizující vztah racionálních „pravidel hry“ a jejich interpretace. V opavském okruhu tvoří jedinečné kresebné struktury, také jakousi „geometrii od ruky“, již od sedmdesátých let i Dušan Chládek. U něj je vztah k hudebnímu dílu nesen dřív formováním určitého syntaktického řádu ve vymezené ploše. Ovšem právě „opavský kontext“ také převedl od nesmírně literárních obsahů jeho grafik Dušana Urbaníka k absolutní autonomii skladby – počínaje monochromními malbami až po lineární kresby, umělcem často vnímané jako partitury sui generis: volné repetitivní skladby linií, kreslených netradičním „nástrojem“, třeba stvolem, takže subtilní odlišnosti záznamu vnímá autor jako možný podnět hudební interpretace v nejširším slova smyslu, v souladu se zkušenostmi nové hudby i netradičních typů notací. V Opavě vznikla i subtilní tvorba Stanislava Křížka, vycházejícího také z nové estetiky minulých desetiletí v podobě skoro minimalistických kresebných záznamů percepce hudby i procesuální práce s netradičními materiály – plošnou skladbou kovových elementů na bílé podložce, zanechávající v průběhu rezavění svoji jedinečnou novou estetiku i svůj raportový charakter, vztahující se k procesuálnosti jako elementárnímu, všeobecně platnému fenoménu, i jako výsledek respektování určitého konceptu vzniku artefaktu jako svého druhu partitury. O generaci mladší Tomáš Skalík zaujal již jako posluchač v ateliéru Jana Ambrůze na brněnské FaVU VUT. Krásným duchampovským ges-



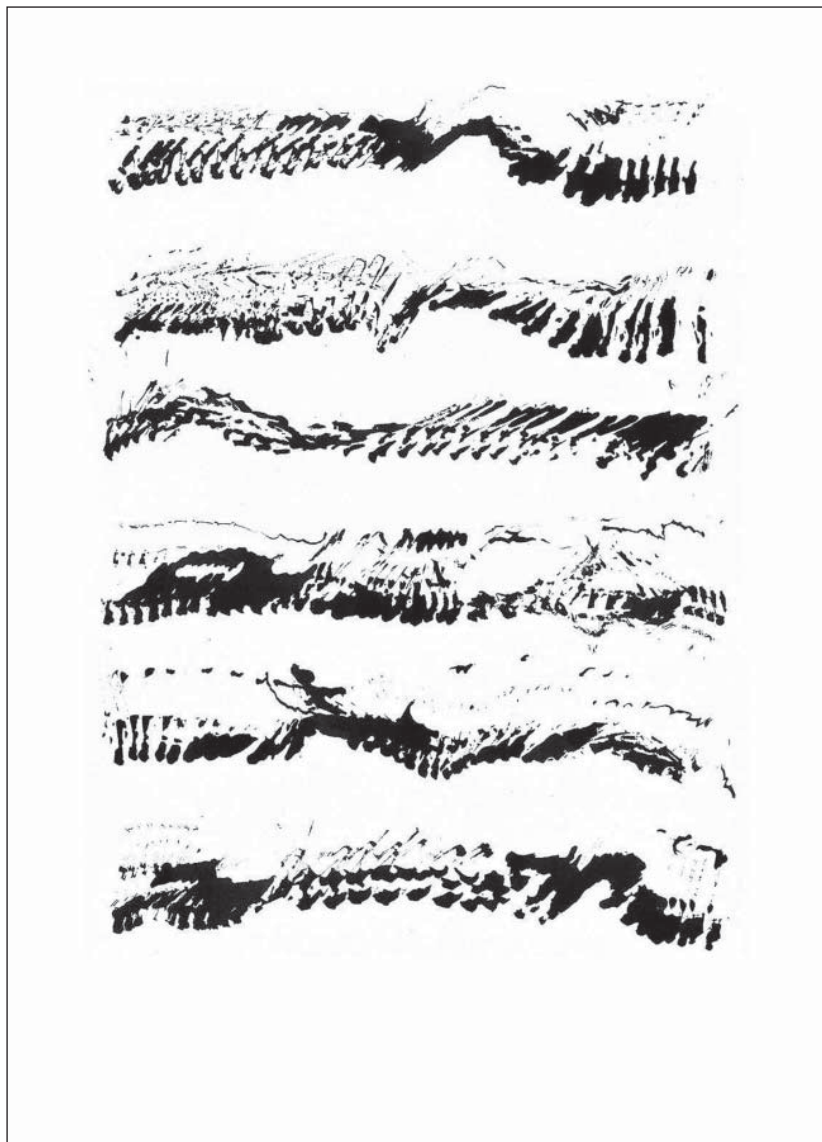
Dušan Chládek, Pole, 24. 4. 2011, kresba tuší, akvarelový papír, 297x420 mm



Martin Klimeš, Pokusy a zásahy, 1986, kresba, papír, 420x595 mm



Stanislav Křížek, Procesuální záznam, první polovina 90. let, kresba kovem, papír, 310x450 mm



Dušan Urbaník, Partitura – kresba tulipánem, 2010, kresba tuší, papír, 420x297 mm



Vlastimil Krčmář, Gondwana, 24. 8. 2003, kresba, papír, černý fix, 210x297 mm

tem přenesl do světa umění materiály naprosto utilitární, jež jako barevné nebo zvukové signály původně upozorňovaly, varovaly nás při skutečném překročení určitých hranic. Jeho instalace jednak zhodnotily novou estetiku těchto zařízení – a zároveň posloužily ke skutečně novému způsobu vymezování určitých geometrických forem v prostoru. Počítačové kresby pak od počátku mohly být vystavovány jako partitury těchto nových, prostorově a zvukově objevných situací. Nejnovější typy umělcových partitur (neboť to již jsou evidentně partitury nového typu) vizualizují Skalikova nová, subtilnější vymezení, která dávají dříve možnost volby našeho chování v určitém, umělcem vymezeném, zase samozřejmě minimálním, geometrickém prostorovém útvaru.

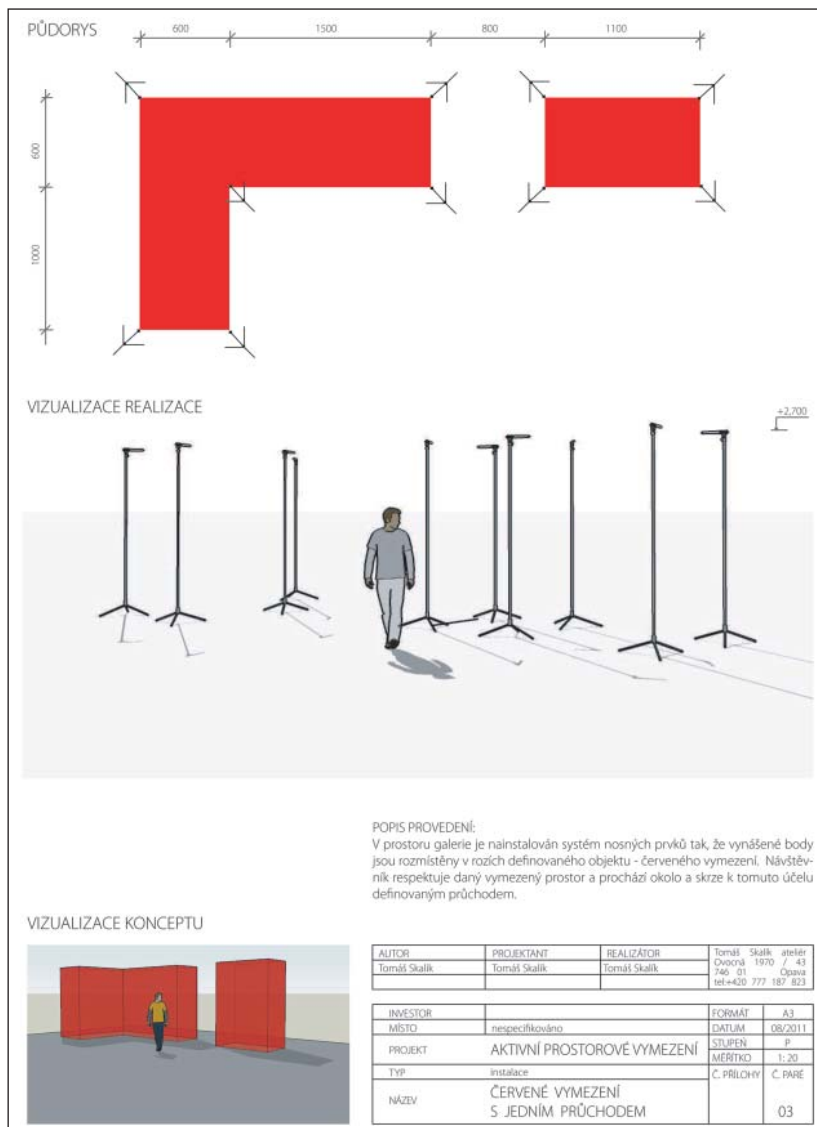
Hudba v listí

Kruh se pomalu uzavírá a dostáváme se k dílům, svými podněty více či méně spjatými již se současnými Ostravskými dny. Dáša Lasotová, dříve lyrická, ale přece v podstatě konceptualistka již od sedmdesátých let, vztahující se k přírodním situacím i materiálům, v poslední době parafrázuje v obvyklých hotových notových osnovách situace z přírody kolem sebe a intervenuje jimi tak, že nahrazuje tradiční hudební záznam záznamem vlastním – buď „materiály“ přírodními (dvanáct tónů jabloně, dvanáct tónů čemeřice) nebo tvarovými konstelacemi stop akvarelové barvy. Užitím přírodních prvků ze svého okolí se dokonce trochu sblížila s již mezinárodně ceněným protagonistou české konceptuální fotografie Jiřím Šigutem, jenž se postupně propracoval od striktních, pojmově verifikovaných záznamů k „exponování“ velikých fotografických papírů přímo zvolenou přírodní situací. Z nich pak logicky vyvodil možnost, vytvořit pregnantní partituru přímo někde, kde je to pro Ostravu stále typické – zvolil jednu haldu a nechal na papír s narýsovanou notovou osnovou celý den padat březové listy ... A potom je všechny naprosto přesně zafixoval (Na haldě, 24. 10. 2010). A skutečným překvapením pro mne byly subtilní kresby Vlastimila Krčmáře – od počátku Ostravských dnů je jejich zaujatým návštěvníkem – ale také objevil svůj, nový koncept, spočívající v tom, že tento nenápadně v rohu sedící muž se pokouší svými skripturálními záznamy převést zase zpět do vizuální podoby všechny skladby, které tam zazněly a má je tak přesně evidovány, že můžeme bez problémů vidět tuto novou vizuální interpretaci, počínaje skladbami Petra Kotíka, jejichž komparace se na výstavě také objevily. Nikoliv náhodou se i Krčmář kolem let 1988 a 1989 pohyboval v okruhu Měkkohlavých, kteroužto geniální egidu tehdy vymyslel Marian Palla pro umělce, kte-

ří byli protikladem k preferovaným Tvrdohlavým s jejich postmoderním programem, neboť správně pochopil, že lze také ještě nově dál rozvíjet konceptuální podněty ... Z letošních v Ostravě vystavujících byl filosofem Měkkohlavých Karel Adamus, aktivními členy byli Martin Klimeš, Jiří Šigut i autor této stručné charakteristiky obou prezentací, které, jak doufám, zase poněkud propojily výtvarné a hudební myšlení v dnes opravdu mimořádně kulturně aktivní Ostravě.

Akustický obraz 11

Výstava ve Fiducii měla představit proměny fenoménu partitury a jejich parafrází, která mají většinou podobu konceptuálního proměňování některých charakteristik tradičního hudebního záznamu. Ale tentokrát se nám podařilo zjistit, že v posledních letech vzniká také nová, úplně jinak originální vazba mezi akcí a vizuálními i zvukovými kvalitami. V tom navazují ve vzájemné spolupráci Pavel Korbička (1972) a Lucie Vítková (1985) snad pouze na akustické kresby Milana Grygara, v době vzniku, v letech šedesátých, přijímané hodně s rozpaky (shodou okolností jsem jeho první samostatnou výstavu zahajoval v brněnském Domě umění). Od té doby se samozřejmě pojetí vztahu obrazu a zvuku radikálně proměnilo, ale výsledky, jakými se toto duo představilo na samostatné výstavě v G99 brněnského Domu pánů z Kunštátu, jsou zcela novým pohledem na tento problém. Korbička zaujal již jako posluchač konceptuálního ateliéru Miloše Šejna na pražské AVU přehodnocením minimalistické syntaxe, nejprve originální prací s neone, ale také třeba záznamy tělových gest tanečnice. Potom se již autenticky zařadil mezi významné mladé sochaře instalacemi z velikých plátů od původu samozřejmě utilitárního polykarbonátu, lexanu, v nichž přehodnocoval minimalistickou anonymitu novým uplatněním svých oblíbených neonů. Setkání s pro Brno již výraznou osobností Lucie Vítkové, která absolvovala kompozici na brněnské JAMU u Martina Smolky a byla fascinující improvizátorkou na mnoha vernisážích, kam ji dovedl zase další pedagog JAMU Jaroslav Šťastný, přivedlo Korbičku k úvaze, jak by mohl přímo z gumových strun vytvořit jakési minimalistické instalace, na nichž by mohla rozehrát své hráčské schopnosti: výsledky byly tak autentické a závažné, že dostali nabídku k samostatné výstavě. Samozřejmě jsou takové realizace vždy výrazně determinovány prostorem: v Brně vytvořil Korbička několik instalací ze strun, v podstatně seriálním řazením, tedy nově přehodnocující minimalistickou estetiku. A samozřejmě právem předpokládal, že Vítková svou interpretací přinese nové estetické



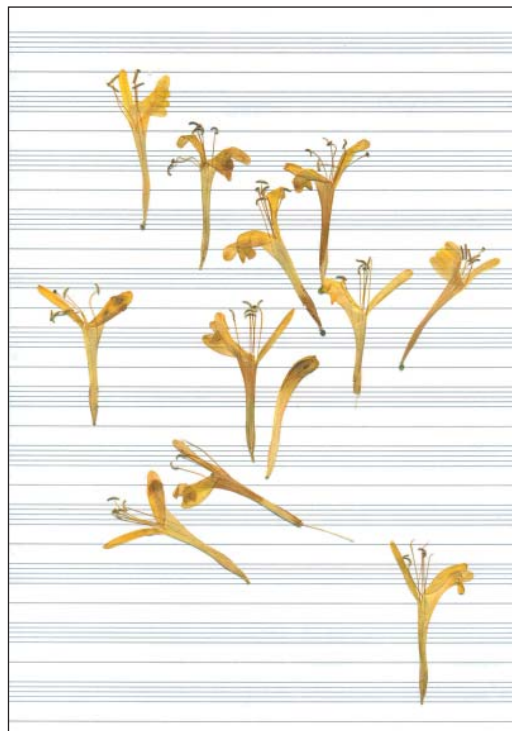
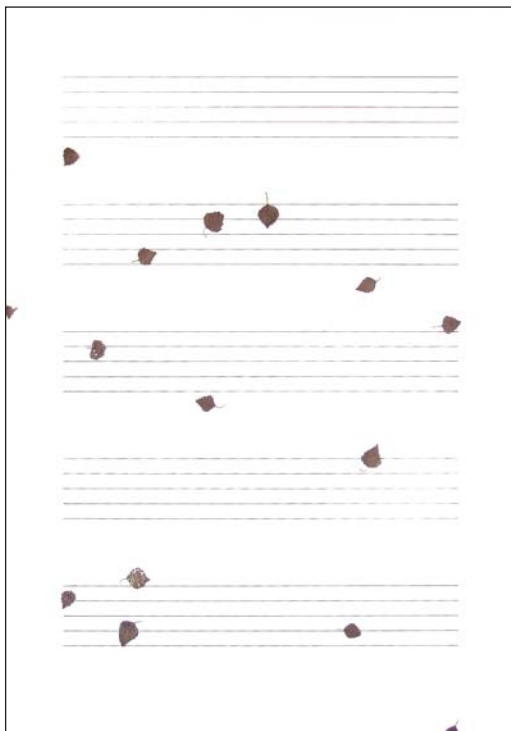
— jak vizuální, tak zvukové — kvality. Přitom samozřejmě je jednota obojího ve stále vzájemné determinaci. Skvrna černé barvy, působící náhodně, je třeba přesně determinována záměrem výchozí zvukové interpretace, jiné stopy na stěně vznikaly podle určitého vzorce, jenž Vítková v jednotlivých sekvencích zvukové interpretace zvolila. A samozřejmě zvukový záznam, pořízený na vernisáži, doprovázel jako neoddělitelná součást celou výstavu. Brněnská výstava mne přesvědčila, že tento autorský tým objevil novou, svoji vlastní autentickou podobu vztahu mezi vizuálním a zvukovým s jedinečným zhodnocením samotné tělové akce. Pro Ostravu jsme si také nejprve vyhlédli tradiční bílé galerijní místnosti, ale nakonec jsme dali přednost netradičnímu, ovšem naprosto jedinečnému prostoru, v němž se odehrává většina hlavních koncertů. Teprve při tomto zkoumání Korbička také zjistil, že autorem celé stavby je jeden z nejvýznamnějších českých architektů Jaroslav Fragner, takže i když vznikala v méně příznivých dobách, dal jí ze své funkcioná-

Tomáš Skalík, Červené vymezení s jedním průchodem, 2011, tisk, papír, 420x297 mm

Jiří Šigut, Na haldě, 24. 10. 2010,
kombinovaná technika,
100x70 cm

Dáša Lasotová, Dvanáct tůň
zimolezu, 2011, koláž,
297x210 mm

Lucie Vítková v instalaci
Pavla Korbičky



listické zkušenosti to nejlepší: fascinující skladbu čtyř mohutných sloupů, které nás zaujmou hned ve foyer. Mezi nimi vytvoří Pavel Korbička lapidární formu X z dvanácti strun, pozlacených (aby zase nově odlišil barevné stopy na sněhobílém oděvu interpretky – po její interpretaci samozřejmě zůstanou na místě jako instalace – samozřejmě se všemi vzniklými zásahy – jako jedinečné propojení konceptu umělce, pracujícího stále jedinečně s jazykem geometrie, a skladatelky i interpretky, jež má jedinečný vztah k objevování nových zvukových zdrojů. A Korbičku zaujala i možnost, připravit jednu instalaci v amfiteátru za domem, s pódium na různá vystoupení. Na ně chce zavěsit velké bílé plátno, jehož rohy a střed budou spojeny opět liniemi strun, ukotvených v seriálním uspořádání uprostřed kruhu, který je tam vytvořen z bílých dlaždiček. A zatímco foyer je monumentální, působí slavnostně, tady naopak budou asi tyto nové estetické a komunikační kvality konfrontovány se záznamy místních sprejerů: tak vznikne další, dobový kontrapunkt lapidární, postminimalistické estetiky a její barevné a zvukové interpretace s jednou hraniční sférou naší vizuální kultury. Ostravské dny tak představí živou, právě vznikající podobu nového intermediálního díla, spojujícího lapidární syntax Pavla Korbičky a tělovost i skladatelské, ale samozřejmě též improvizátorské schopnosti Lucie Vítkové. □

Druhý Valentýn Toma Waitse

Nejúspěšnější vagabund hudby, Tom Waits, se letos kromě toho, že vydal nové album, dostal do Rock'n'rollové Síně slávy. Amerika tak vzdala čest umělci, který je s její hudební tradicí spjat jako málokdo jiný.

Slyšíme-li slovo *americana*, vybaví se nám suma amerického písňového „národního pokladu“, na kterém si brousí a lámou zuby popoví interpreti od začínajících po staré borce typu Kennyho Rogerse a Roda Stewarta. Jak to souvisí s Tomem Waitsem?

Americká hudební asociace AMA definuje termín *americana* jako „dřevní hudbu (roots music) vycházející z tradice země. Hudební vzory americany lze vystopovat až do doby, kdy Elvis zasnoubil „hillbilly music“ a R&B, z čehož vznikl rock'n'roll; americana coby rozhlasový formát vznikl v devadesátých letech jako reakce na vyčištěný zvuk, který definoval mainstreamovou hudbu celé dekády.“ Syrovost shora, půvabné, což?

Tom Waits svou hudbu odvozuje od jazzu, hillbilly, folklóru Apalačských hor a činí tak se syrovostí, již není rovno. A vyšplhal s ní po čertech vysoko, podobně drsných písničkářů a seskupení najdeme v každém větším městě západního světa několik, většinou ale nepřerůstají lokální klubovou scénu – a z velké části jde o Waitsovy epigony.

Waits je totiž takovým Chaplinem rocku, tulákem, jehož příběhy jsou směšné, nadsazené, groteskní i dojemné a uklidňující. S Charlesem Spencerem má společnou i zřetelnou a jedinečnou image. Nejde o hůlku a buřinku (i když tu si Waits tu a tam nasadí), ale o jistou ošuntělost, prach cest a cit pro detail a narativní drobnokresbu. Co na tom, že se Thomas Alan Waits 7. prosince 1949 v kalifornské Pomoně narodil do učitelské rodiny a že jeho hudební kariéře nepředcházely žádné dramatické zvraty či iniciační zážitky typu jízdy přes celé USA stopem (celý život nerad cestuje). Waits, vzpomínají pamětníci, byl neobyčejně cílevědomý a ke své umělecké autenticitě se dopracoval především hlavou. „Blue Cheer mě nebrali,“ prohlásil na adresu hudby sede-

sátých let, „tak jsem si hledal alternativu, i kdyby to měl být Bing Crosby.“

Svou inspiraci našel v beatnících, v jejich nespoutaném životním i literárním stylu i v tom, jak předčítají své texty za doprovodu jazzu. Sám své písničky v klubech zpíval většinou u klavíru a nechal se doprovázet triem saxofon – kontrabas – bicí. V sedmdesátých letech, kdy byl rebelský i psychedelický potenciál rocku vyčerpán a o slovo se hlásil art rock, virtuózní fúze s jazzem či glamrock, představovaný v USA především čtyřlístkem Kiss, zněl Waits jako posel z nepřiliš atraktivní minulosti. Svůj koncertní křest ohněm si odbyl jako předskokan při turné Mothers (měl s nimi společného manažera, Herba Cohena): fanoušci Franka Zappy na něj opravdu nebyli zvědaví.

Aby si lidé všimli

Prvních šest Waitsových řadovek přineslo nejeden hit (*Tom Traubert's Blues* neboli *Waltzing Mathilda*, *Ol'55*, již převzali Eagles, *Ice Cream Man*, *Shiver Me Timbres*), to, co ze na debutu *Closing Time* (1973) zdálo být odvážným krokem do minulosti, ale začínalo na pozdějších albech zavánět hrou na jistotu. Jistě, především *Small Change* (1976) je velice kvalitní kolekce, jazzový doprovod decentně traktující zpěv a drmolení losangleského floutka ale začínal znít ohraně. Výjimkou bylo pouze živé dvojalbum *Nighthawks At The Diner*, pojmenované podle stejnojmenného obrazu Edwarda Hoppera, na němž je Waits zachycen v obzvlášť potouchlé a divoké náladě a sípe, káže a mlátí do klavíru víc než na řadovkách.

Je oblíbeným klišé tvrdit, že Waitsova styllová změna přišla ruku v ruce s jeho nastávající jménem Kathleen Brennan a zhmotnila se v roce 1983 na albu *Swordfishtrombones*. Jako by neexistovalo o tři roky starší, mimo-

Text: Petr Ferenc

Tom Waits, Imaginarium
doktora Parnasse



řádne silné *Heartattack & Vine*, na kterém Waits střídá balady s rockovými čísly a prim hrají elektrické klávesy a plíživá elektrická kytara. Titulní skladba, *Mr. Siegal, Jersey Girl*, již nazpíval i Bruce Springsteen, tady byl Waits na okamžik rockovým hitmakerem vyhýbajícím se žánrovým klišé.

Ano, a pak přišla deska *Swordfishtrombones*, která Waitsovu dosavadní tvorbu postavila na hlavu... alespoň zdánlivě. Na prvním místě je ale třeba říci, že díky této stylové změně Waits přestal být jedním z řady amerických písničkářů, kteří evropským uším díky odlišné kulturní tradici znějí tak nějak stejně (James Taylor, Jackson Browne, Tim Buckley...) a vyhoupl se do ligy na první poslech rozpoznatelných vizionářů, po bok Boba Dylana a Neila Younga.

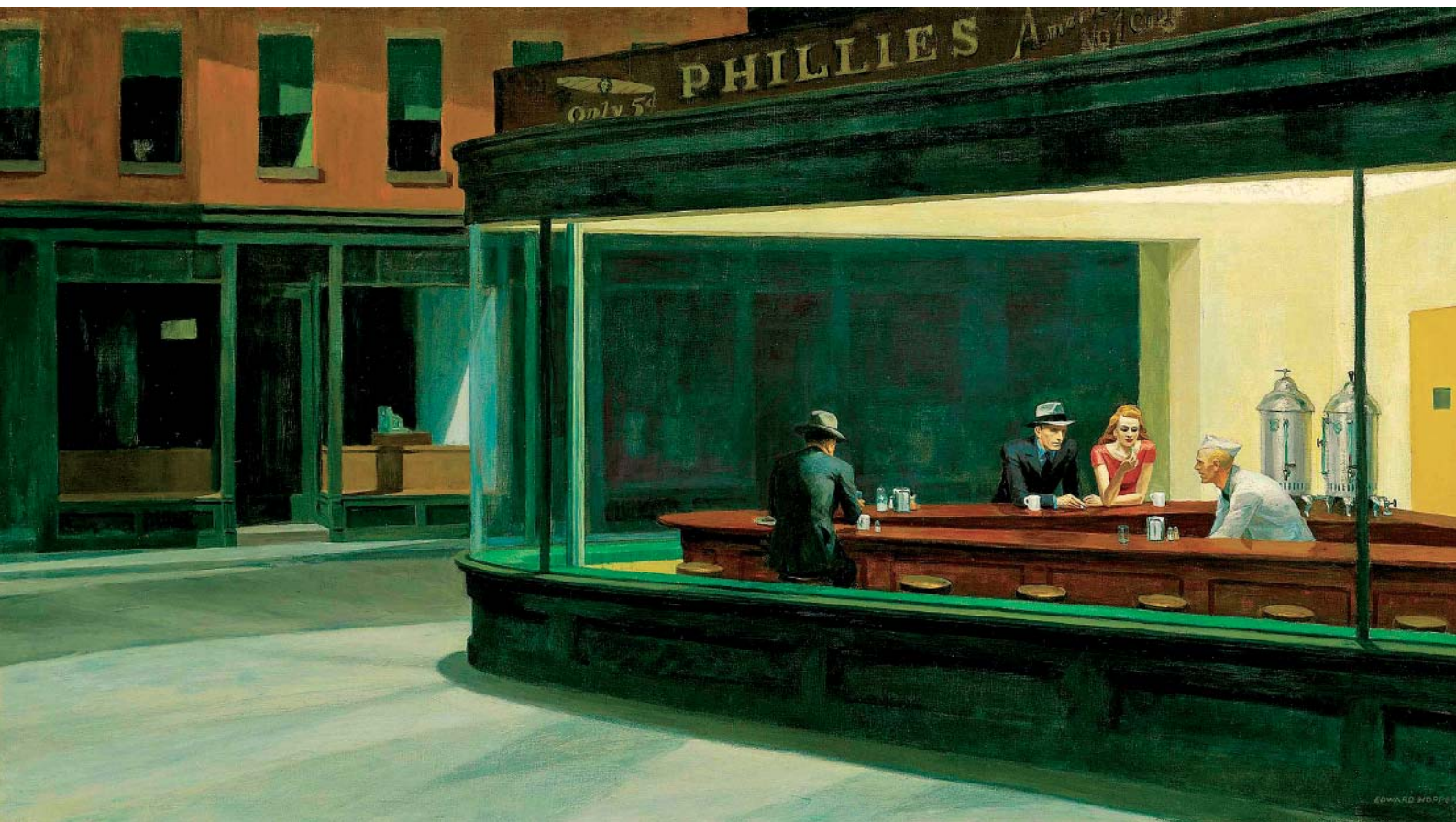
Pokud jde o onu *zdánlivě* nečekanou stylovou změnu, při bedlivějším poslechu nám nemůže nepřipadat logická. V hudbě začala zuřit nová vlna a post punk, což Waitse sice nechalo chladným, atmosféra změny ale byla v leccems podobná atmosféře nástupu rocku v šedesátých letech: mladí tvůrci na to chtěli jít opět jinak, opět „těmahle rukama“, opět jednoduše. Za druhé, Waitsův hlas, o kterém kritik Daniel Durchholz prohlásil, že zní, „jako by byl vymáčen v kádi bourbonu, pak několik měsíců visel v udirně a nakonec byl přejet autem,“ podivně kontrastoval s učesaným doprovodem a místy bylo slyšet, jak se zpěvák krotí. A pokud chtěl přišeru svého zpěvu vypustit ven, bylo třeba učinit tak s plnou parádou, tedy za doprovodu hudby, kterou dosud nikdo neslyšel.

I tuhle dosud neslyšenou hudbu ale Waits a Kathleen Brennan, z níž se stala jakási Waitsova Gala, tedy spoluautorka a spolu-producentka jeho budoucích nahrávek, našli v minulosti. Beatnické kulisy si ponechali, stopařské spoléhání na nic než „deku a rum“ ale vyměnili za špičatý nos archeologů veteše. Zvuk se obohatil o celou řadu nástrojů, z nichž nejvýznamnější roli měly elektrické kytary, les dechů a nejrůznější perkuse od marimby až po africký mluvící buben a lodní zvon. Výsledek zněl jako koláž útržků a sypajících se fragmentů, jako kdybyste vzali prak a namířili na kostelní vitráž.

Hovězí srdcař?

V souvislosti se *Swordfishtrombones* a dalším Waitsovým dílem se často hovoří o inspiraci skladatelem Harrym Partchem (viz HV 1/2008) a Captainem Beefheartem. Svěrázný skladatel a tulák Partch (1901–1974) proslul jako stavitel perkusivních nástrojů ze dřeva, kovů, keramiky i skla, pro které využíval neobvyklá mikrointervalová ladění. „Cinkavější“ waitsovské písně by jeho tvorbu mohly připomínat, Waits ale, mám pocit, pracuje s laděním a neladem spíše intuitivně – a, jak mi řekl jeden známý skladatel, hodně experimentální ladění už zní jako faleš.

Přirovnávání *Swordfishtrombones* k hudbě Captaina Beefhearta (1971–2010) je mnohem problematičtější, to album je totiž zcela nebeefheartovské a zmíněný příměr



nevyprává o ničem jiném než o tom, že rockový svět stále neví, co si počít s Beethovenem, a tak jeho jméno používá coby synonymum neobvyklosti a hudební divokosti. Jak to, že většina hudby označované za beethovenovskou je do značné míry improvizovaná, zatímco Don Van Vliet (jak se Kapitán jmenoval) se svou skupinou tvořil hudbu pevně zapsanou a do posledního detailu zaranžovanou?

Tak tedy: Beethoven i Waits ve své hudbě pracují s blues. Beethoven téměř výhradně, Waits nikoliv – moc rád si hraje se sinatrovským croonerstvím, rumbou, vaudevillem... Beethoven bluesový žánr krájí na nestejné díly a ty pak sestavuje ve zdánlivě nelogickém pořadí, čímž výsledku dodává neuvěřitelnou hutnost a dynamiku, aniž by na sebekratší okamžik přestalo být jasné, o jaký styl jde. Waits stále uvolněně písničkář. Beethoven téměř bez výjimek neopouští rámec rockové sestavy se dvěma kytarami. Waits si do svého arzenálu bere, co jej zrovna napadne, vyhýbá se snad jen elektronice (až na gramofony, pokud scratchuje jeho syn Casey). Beethoven nasazuje masku nepřístupného zlého muže, Waits kumpána, který se umí rozpovídat u piva a rád utrousí vtípek. Kde je jaká podobnost?

Mašina z kostí

Edward Hopper, Nighthawks

Díky vlivu Kathleen Brennan se z bílého kalifornského hipstera stal respektovaný tvůrce světové avantgardy. Okouzlen možnostmi bohatějšího zvuku, najímá Waits na své nahrávky řadu hostů, velice často z kruhů experimentální jazzové scény newyorského downtownu (kytarista Marc Ribot), ale i z řad mladších borců ze skupin Primus a Red Hot Chili Peppers... a nechybí ani prototyp rockového desperáta Keith Richards.

Účinkuje ve filmech špičkových režisérů Jima Jarmusche, Francise Forda Coppoly a Terryho Gilliama. Všude má vypečené role: DJ, který má potíže se zákonem, agresivní blázen, pan Smrt... Jako by postupem času zjišťoval, že image Toma Waitse má mnohem širší potenciál, než se dosud zdálo.

A jeho diskografie je sérií triumfů. Jeho nejbarevnější kolekci *Rain Dogs* (1985) následovala kvazimuzikálová divočina *Frank's Wild Years*, po níž Waits v roce 1992 přišel se strohou a surovou *Bone Machine*, jejíž zvuk je mnohdy osekán pouze na jeho sípání drnění netradičních bicích nástrojů. Na tuhle pecku navázal v roce 2004 albem *Real Gone* plném scratchů, dřevního beatboxingu a „nakurveného“ lo-fi zpěvu – lahůdka.



V mezičase se mimo jiné třikrát setkal s ikonou současného divadla Robertem Wilsonem a album *The Black Rider* (1993) na němž hostuje William Burroughs, se stalo jeho dosud nejlepším: Burroughsovo mečení vedle jeho chrapláku, písně oddělené překvapivými, často instrumentálními intermezzy, teatralnost v nejlepším slova smyslu. Loď bláznů na Mississippi, dalo by se říci.

Kromě toho ale také přestoupil ze stáje velkého vydavatelství Island Records k menší značce Anti-. Jako první mu tam v roce 1999

vyšla pozoruhodně vyzrálá deska *Mule Variations*, jejíž táhlý tón je prošpikován několika vynikajícími, ostrými špílci.

Když se tenhle morous, který se spokojeně skrývá na venkově, kde páchá své podivné zvukové kejkle, vydá na turné, je to téměř zázrak. Když posklytne rozhovor, je to zázrak ještě větší, a touhle mlčenlivostí naočkoval i své spolupracovníky. Takže když letos ve svých jednašedesáti vydal albou novinku *Bad As Me*, je z toho opět událost. Recenzi najdete na našich internetových stránkách, za sebe dodávám, že tímto albem se Waits tak nějak vrací na přelom sedmé a osmé dekády. Ne zvukem, ale pocitem, že by to už zase chtělo nějakou změnu. *Bad As Me* je jeho verze *Blue Valentine* pro třetí tisíciletí... takže by to chtělo i nějaké *Swordfishtrombones*, ať je dořečeno, co se po poslechu novinky nabízí. □



Cesta country music

Z apalačských hor na vrchol hitparád a zase zpátky

V české kultuře má hudba zvaná country zvláštní pozici. Na jedné straně je domácí varianta oblíbená mezi „kamarády táborových ohňů“ a nějakou píseň z tohoto žánru vyloví z paměti snad každý, i ten, kdo nikdy nespál pod širákem. Na druhé straně představy o tom, jakou pozici má tento žánr ve své domovině, máme spíše nejasné. Americké country má přitom své giganty i experimentátory a podivíny stojící na okraji.

Country hudba má k sobě odjakživa přivázané nelichotivé konotace, obecně je poučenější hudební veřejností odsuzována jako primitivní, naivní, hudebně nezajímavá a neustále se opakující. Vysmívána jsou i témata, kterých se dotýká se svých textech. Pro hlubší pochopení tohoto druhu hudby je ovšem nutné, stejně jako u ostatních žánrů, obeznámit se s kontextem. Country hudba totiž, jak známo, vychází z americké lidové hudby, tzv. old time music, která je stará přes sto let. Je logické, že útvar s takovou historií působí v dnešní době téměř prehistoricky a absolutně nesoučasně. Přesto existuje v současnosti čím dál tím víc mladých hudebníků, kteří se obracejí zpátky a mají potřebu pracovat se svými hudebními kořeny.

Country music se, jak již bylo řečeno, vyvinula z odnože staré hudby, kterou do Ameriky v druhé polovině devatenáctého století přivezli přistěhovalci především z Britských ostrovů – tohle zeměpisné ukotvení určilo i nástroje, které jsou pro country typické. Ostrovní lidová hudba, která položila základy country, pracuje především se strunnými nástroji, především kytarou, typické jsou i housle. Méně známé už je, že americké country vychází nejen z britské lidové hudby, ale bere si svoji inspiraci i z afrických zemí. V rurálních jižních státech USA, odkud country music vzešla, se totiž setkávali nejenom přistěhovalci z Británie, ale i Afroameričané, kteří dlouho dobu žili a pracovali společně s Evropany a jejich kultura se vyvíjela současně. Jeden z nejkoničtějších nástrojů country, totiž banjo, pochází původně z Afriky, tradiční nástroje podobnému současnému banju je možné najít v Mali, Senegalů nebo Pobřeží Slonoviny.

Tři akordy a pravda

Text: Jiří Špičák

Původní americké country, které zaujalo výsadní postavení v paletě severoamerické hudby ve dvacátých letech dvacátého století, je syntézou britské lidové hudby a afrických prvků, obohacené navíc o inspirační zdroje z lidové hudby apalačských indiánů. Předmětem tohoto textu není zkoumání zásadních mezníků country v průběhu celého dvacátého století, ale především zaměření pozornosti na hudebníky, kteří se k odkazu country hlásí v několika posledních letech. Přesto je nutné alespoň zběžně zmínit některá zásadní jména, která položila kánon country a ke kterým se současní hudebníci obracejí.

Je to především Hank Williams, který se narodil v Alabamě v roce 1923. Williams pocházel z prosté rodiny, jeho otec byl strojvedoucím na alabamské železnici, matka hrála na varhany v kostelním sboru. Na kytaru se učil hrát od černošského hudebníka jménem Rufus „Tee-Tot“ Payne, prostorem k výuce jim bylo nádraží Greenville. V třidvaceti letech se Williams vnutil nahrávací společnosti, která mu umožnila uskutečnit jeho první nahrávací session v rozhlase. Následovalo období strmého nárůstu popularity, na tehdejší dobu pohádkového bohatství a především alkoholových eskapád a s nimi spojené i pozdější zdravotní problémy. Hank Williams zemřel v roce 1953 jako čerstvý třicátník na selhání jater v jednom ze svých cadillaců a zanechal za sebou odkaz, ke kterému se hlásil třeba i Bob Dylan. Hank Williams je považovaný za jednu z největších postav americké hudby vůbec, který se dotýkal duší všech Američanů hlavně svým nadpozemským hlasem. Důležité také bylo, že si jako jeden z prvních hudebníků svoje skladby psal sám.



Hank Williams

Podobně zásadní postavou je Williamsův vrstevník Harlan Howard narozený v roce 1927 v Detroitu. Autor slavného výroku, že country „jsou tři akordy a pravda“, byl hudebně aktivní více než šest desítek let a zemřel v roce 2002. Ačkoliv byl známý i jako interpret a zpěvák, většinu jeho nejslavnějších písní nazpívali jiní hudebníci. Skládal třeba pro Charlieho Wolkera, Raye Charlesa nebo Johnnyho Cashe. Skladatel, který byl v roce 1997 uveden do countryové síně slávy, zároveň dokázal skoro nejlépe zformulovat okouzlení, kterému může člověk při poslechu country hudby zažít. „Měl jsem rád smutné písničky už když jsem byl dítě – písničky, které mluvily o skutečném životě. Chytly mě za srdce a posunuly mě někam dál.“

Zmíněný Johnny Cash zůstává asi nejslavnější postavou country hudby vůbec a jeho příběh je (i díky několika filmům) notoricky známý, dovolíme si jej tedy z tohoto textu vypustit. Důležité je ale zmínit jeho přínos countryové hudbě – Cash ji velmi funkčním způsobem propojil s rock'n'rollem a přestože uměl napsat i jímavou baladu, signifikantní pro jeho kariéru jsou především písně jako *Orange Blossom Express* nebo *I Walk The Line*, které opentlil funicí krácející basou. Svoje blízké propojení s populární hudbou jiných žánrů demonstroval i na sérii desek *American Recordings*, které nahrával na sklonku života a na nichž je zachycena například coververze písně industriálně rockové skupiny Nine Inch Nails *Hurt*.



David Eugene Edwards

Boj o autenticitu

Kromě takzvaného autentického country, které reprezentují výše zmínění hudebníci, se ale kolem žánru logicky začala stahovat smyčka komerčního přístupu a zaměření se na prodejnost. Country je v USA dlouhodobě jedním z nejprodávanějších žánrů a v posledních letech dokonce v prodejnosti opět přeskočilo i dlouhodobě vedoucí hip hop a r'n'b. S tímhle faktem samozřejmě logicky přišla i určitá vyprázdňenost žánru, osekání původní syrovosti písní a jejich vyleštění pro potřeby co nejširších posluchačských mas.

Reakce na komercializaci country na sebe nenechala dlouho čekat – vynořila se ke konci osmdesátých let v podobě vlny, která se později začala označovat jako Americana, případně alternativní country. Prapor tohoto nově vzniklého subžánru, který se vracel k divočejším kořenům country a k niterným textům, nesla především kapela Uncle Tupelo z Illinois. Ve skupině, která často přehrávala klasické country skladby třeba od Louvin Brothers a dávala jim rockovější kabát, začal svoji kariéru mimo jiné Jeff Tweedy, pozdější vůdce kultovní experimentální rockové kapely Wilco (viz HV 4/2007).

Pozdější odklon od countryové hudby je vůbec typický pro velké množství kapel, které na přelomu osmdesátých a devadesátých let country hudbu resuscitovaly. Většina z nich se buď rozpadla nebo začala prozkoumávat jiné žánry. Kromě přerodu Uncle Tupelo na Wilco to dobře ilustruje i uskupení 16 Horsepower, které pod vedením zapáleného křesťana, písničkáře a kytaristy Davida Eugena Edwardse natočilo sedm desek.

Ve svých textech se Edwards téměř výhradně soustředí na kázání křesťanského učení, které

mělo navíc v prvních letech existence kapely, tedy na začátku devadesátých let, téměř až fanatické konotace. Edwards, zuřivě hrající na akordeon, s pohledem při zpívání zabodnutým do nebes, vrátil country jeho mytologickou funkci – totiž přinášet písně natolik zemité a pravdivé, až se člověk děsí.

Kvůli rostoucím neshodám se zbytkem kapely, které se nepozdávala jeho náboženská zanícenost, založil v roce 2001 původně sólový projekt Woven Hand, který od alternativního country a folku postupně nabývá spíše formy podivné world music. Texty o bohu zůstávají, steel kytara a klasické countryové akordy ji ale doprovázejí čím dál tím méně.

Jednou z kapel, které se povedlo snad nejdůvěryhodněji zapojit do country experimentální prvky, je nashvillské uskupení Lambchop. Kapela vedená zpěvákem a skladatelem Kurtem Wagnerem začala svoji kariéru zhruba ve stejnou dobu, jako dvě předchozí uskupení, tedy na konci osmdesátých let. Na rozdíl od nich je ale stále aktivní a v současnosti připravuje svoje jedenácté album. Ke klasickému zvuku country postavenému na steel kytarě, připojují klarinet, smyčce nebo zvonkohru. Výsledkem je pak dokonale ladící hudba, která umně balancuje na hraně klasického country, lehkého filmového kýče a osobní výpovědi. Album *How I Quit Smoking* se skladbami jako *The Man Who Loved Beer* nebo *We Never Argue* patří k největším pokladům alternativního country devadesátých let. Lambchop jsou vysoce ceněni nejenom kritikou a posluchači, ale i samotnými hudebníky. Důkazem toho je David Byrne, který přezpíval zmíněnou píseň *The Man Who Loved Beer*.

Doporučený poslech:

Harlan Howard: Harlan Howard Sings Harlan Howard (1961)
 Hank Williams: The Essential Hank Williams (1969)
 Johnny Cash: At Folsom Prison (1968)
 Townes van Zandt: The Late Great Townes Van Zandt (1972)
 Uncle Tupelo: No Depression (1990)
 16 Horsepower: Sackcloth 'n' Ashes (1996)
 Lambchop: How I Quit Smoking (1996)
 Steve Von Till: A Grave Is a Grim Horse (2008)
 Okkervil River: Black Sheep Boy (2005)

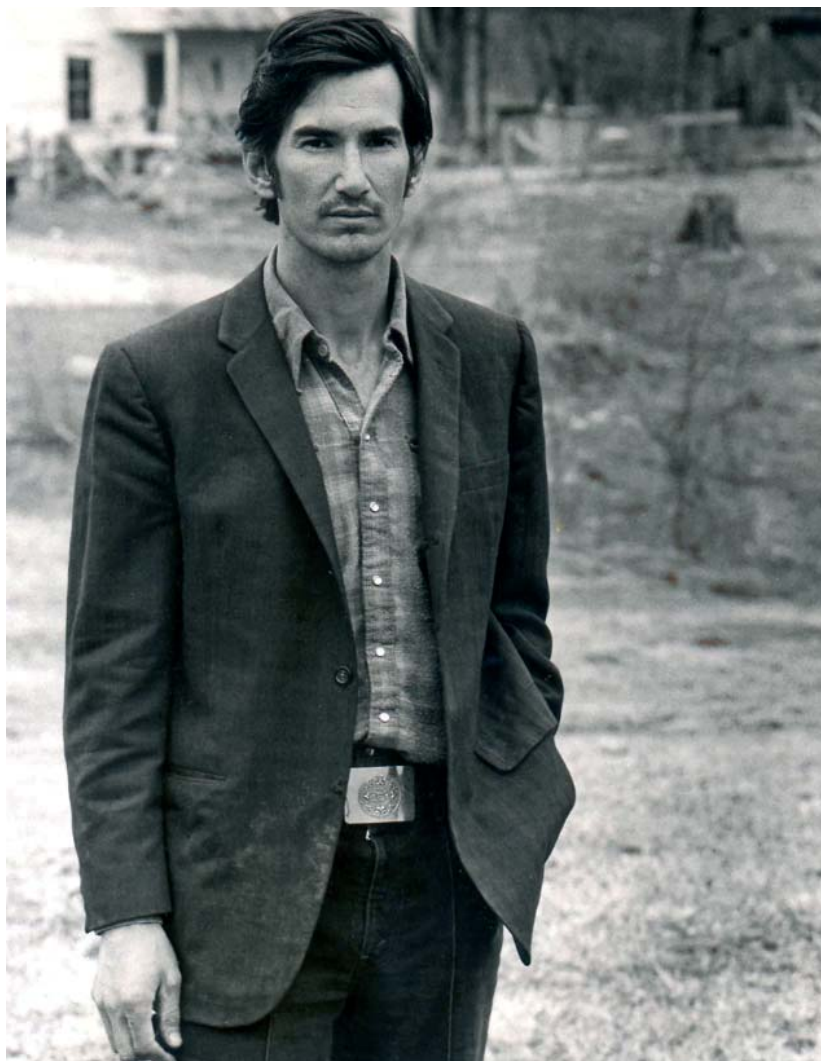


Lambchop

S Dylanem ne

Lambchop vydali album *How I Quit Smoking* v roce 1996, tedy symbolicky ve stejnou dobu, kdy zemřel Townes van Zandt, člověk, který snad jako

Townes



první začal uchopovat country odlišným způsobem. Van Zandt, který byl závislý na heroinu a vystupoval jako téměř mýtická postava country, potkal klasický osud opomíjených hudebníků – proslavil se až po své smrti. Nikdy neměl úspěšný singl ani album v hitparádách, jeho skladby proslavili až interpreti komerčního country jako Emmylou Harris nebo Willie Nelson. Zemřel kvůli své dlouhodobé drogové závislosti, zapomenutý a znovuobjevený až vlnou hudebníků alternativního country. Zároveň je to snad jediný člověk, který odmítl nahrávat s Bobem Dylanem. Ten jej vzýval jako nejlepšího amerického písničkáře. Dnes jej kromě okrajových hudebníků uznávají téměř všichni, dočkal se dokonce i takové „pochy“, že jeho skladbu natočila Norah Jones.

Občas se k alternativnímu country dostanou i hudebníci, u kterých by to člověk nečekal. Dobrým příkladem je třeba Steve Von Till, který se proslavil jako zpěvák experimentální post-metalové kapely Neurosis. Ten začal před zhruba deseti lety vydávat sólové desky, na kterých se z atmosférického metalové zařikávače proměnil v zadumaného, intimního písničkáře. Doprovází se standardně na akustickou kytaru a ostatní nástrojové obsazení omezuje na minimum, jeho na první poslech nenápadné zařikávání táhne dopředu především jeho charismatická osobnost a uhrančivý hlas.

Ozvuky country se ale objevují i v té opravdu současné hudbě, kterou tvoří mladí hudebníci ve věku okolo dvacítky. Nedá se u nich mluvit přímo o odkazu původní country, přesto jsou v jejich indie rockových skladbách ke slyšení určité prvky staré lidové hudby. Tenhle model sedí především na oblíbence americké hudební publicistiky, kapelu Okkervil River. Stejně tak funguje drobné přispívání country motivů i u lamače dívčích srdcí Conora Obersta, který působí v kapelách Bright Eyes nebo Conor Oberst and the Mystic Valley Band. □

Roland Barthes

Hudba jako text

Na jméno Rolanda Barthese lze při čtení o současné hudbě narazit poměrně často, jeho myšlenky nějak se dotýkající hudby je však poměrně těžké shrnout vzhledem k šíři jeho témat a stylu psaní, který se často blíží spíše beletrii. Tento článek se tedy zaměřuje jen na jedno z témat, jichž se tento Francouz dotkl.

V průběhu druhé poloviny 20. století věnovala řada filozofů více či méně pozornosti hudbě, důležitou roli hrála například v některých textech Umberta Eca, Jeana-Françoise Lyotarda nebo Gillesa Deleuzea. Významné místo mezi těmito osobnostmi má také Roland Barthes (1915–1980). Ačkoliv je znám především v souvislosti s úvahami o textu a literatuře, má hudba v jeho myšlenkovém světě významné místo a zároveň měly jeho myšlenky nepřehlédnutelný vliv mezi hudebníky a hudebními teoretiky.¹

Tento text má být zamyšlením nad tím, do jaké míry lze hudbu na základě Barthesových prací chápat jako text a jak lze Barthesovo chápání textu aplikovat na různé druhy hudby. Tento úkol komplikuje skutečnost, že Barthesovy názory na hudbu a otázky s ní související nepředstavují žádný ucelený systém. Zmínky o hudbě jsou v jeho díle rozesety na mnoha místech, v některých textech slouží hudba jen k ilustraci a doplnění úvah na jiné téma, v jiných je ústředním problémem. Pro naše účely byly tedy jako hlavní zvoleny dva texty vztahující se přímo k hudbě: *Musica practica* a *Zrno hlasu*. Vedle těchto dvou textů budou v různé míře zmíněny i některé další Barthesovy práce.

Dílo Rolanda Barthese se v jednotlivých fázích jeho života vyvíjelo od strukturalismu přes analýzu kulturních fenoménů po osobitě literární formy kombinující kontrastní prvky a úryvky cizích děl.

Strukturalismus, vycházející z myšlenek lingvisty Ferdinanda de Saussurea, vznikl jako systém popisující lidskou kulturu jako systém znaků. Jednotlivá pole lidské činnosti byla chápána jako systémy složené ze vzájemně se ovlivňujících částí. Barthes tímto způsobem analyzoval kromě literatury i nejrůznější jevy každodenního života, například módu. V 70. letech začíná být strukturalismus kritizován a zároveň se začíná hovořit o poststrukturalismu, aniž by ovšem tento směr měl nějaké jasné vymezení. Spíše šlo o to, že myšlenky strukturalismu začaly být doplňovány o další vrstvy a přístupy. Většina Barthesových textů o hudbě vznikla v období od počátku 70. let, tedy právě v době, kdy Barthes opustil strukturalismus.

Roland Barthes je chápán v první řadě jako myslitel zabývající se textem. Téma textu se objevuje v mnoha jeho pracích, pravděpodobně nejznámějším a nejvlivnějším dílem je esej *Smrt autora* (1968), který našel odezvu i mezi hudebními teoretiky. Jádrem *Smrti autora* je tvrzení, že text nemá být definitivně fixovaným dílem, poselstvím autora, které čtenář pouze přijímá, ale že jde o základ, k němuž čtenář přistupuje aktivně.

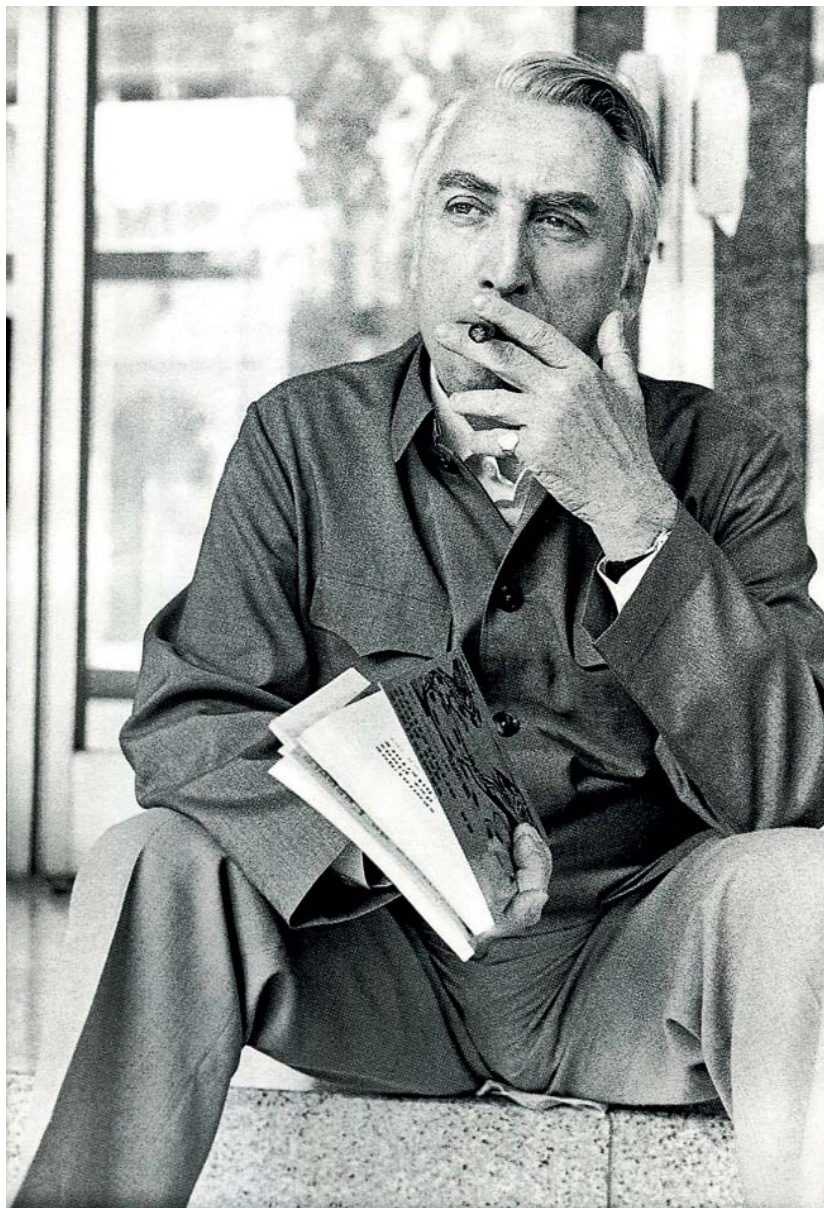
„Nyní víme, že text není řádek slov vydávajících jeden „teleologický“ význam („poselství“ *Autora-Boha*), ale mnohorozměrný prostor, v němž se prolíná a střetává množství psaných sdělení (*writings*), z nichž žádné není původní. Text je tkání citací vybraných z nespočetných center kultury.“ (Barthes 1968)

Hudba v textech Rolanda Barthese

Hudba hrála v Barthesově životě a myšlení bezpochyby významnou roli. Od dětství hrál na klavír a chodil na soukromé hodiny zpěvu, jeho texty prozrazují, že byl velmi dobře obeznámen s operními díly. V knize *Fragmenty milostného diskurzu* jsou zařazeny texty arií z oper Charlese Gounoda, Julese Masseneta, Giacomina Pucciniho, Georga Friedricha Händela nebo Wolfganga Amadea Mozarta (Barthes 1977b). Další informace o jeho vztahu k hudbě lze najít v knize

Text: Matěj Kratochvíl

¹ Paralely mezi experimentální hudbou konce 20. století a Barthesovými texty nachází například Jozef Cseres v knize *Hudobné simulakrá* (2001).



Roland Barthes

Roland Barthes by Roland Barthes, v níž je kapitola nadepsaná „Mám rád – nemám rád“. Do první množiny zařadil RB „všechnu romantickou hudbu“, klavíristu Glenu Goulda, Georga Friedricha Händela, klavír. Do druhé skupiny spadá: cembalo, Arthur Rubinstein, Erik Satie, Béla Bartók, Chopinovy koncerty, dětské sbory, varhany, Marc-Antoin Charpentier s „jeho trubkami a kotli“. V téže knize je dokonce otištěn rukopis Barthesovy kompozice pro zpěv a klavír.

Hudba má v textech Rolanda Barthesa dvojí místo. Jednak mu slouží coby metafora při psaní a úvahách o textu, jednak je sama předmětem jeho zájmu. Stojí za povšimnutí, že podle toho, o kterou z těchto dvou situací se jedná, se proměňuje volba hudebních příkladů, o něž se Barthes opírá. Zatímco v textech přímo věnovaných hudbě se Barthes zaměřuje téměř výhradně na hudbu starších období, především romantickou,

v jiných textech se obrací k hudebním směrům, které byly v jeho době relativně nové.

Při pohledu na jeho texty vyvstává otázka, zda chápe Barthes hudbu jako druh textu a pokud ano, která forma hudby je tím textem: zda zapsaná, či znějící. Pohybuje se na poli evropské vážné hudby, jejíž existence počítá s rozdělením funkcí mezi skladatele, interpreta a posluchače. Zatímco skladatel je jako autor chápán běžně, u interpreta se již názory různí – může být chápán jen jako tlumočnický skladatelovy myšlenky, ale také jako spolutvůrce, který na základě notového zápisu vytváří do značné míry nové dílo. Barthes pak přisuzuje autorský podíl také posluchači. Posluchač s interpretem může splynout v jedné osobě „amatéra“, který hraje především pro své potěšení a u nějž je hudba záležitostí tělesnou – fyzický kontakt s nástrojem, zapojení svalů. Podobné aktivity mají v moderní evropské společnosti stále méně místa, především kvůli rozvoji nahrávacího průmyslu, jehož cílovou skupinou jsou pasivní konzumenti hotových nahrávek.

Musica Practica

V textu *Musica practica* z roku 1970 popisuje Roland Barthes proměnu, která nastala v evropské hudbě. Tato proměna se týká změny vztahu mezi autorem, hudebním dílem, interpretem a posluchačem. V úvodu zmiňuje Barthes dvě hudby: „hudba, kterou člověk poslouchá, a hudba, kterou člověk hraje.“ První z těchto hudeb je doménou interpretů-amatérů, zatímco ve druhé jsou vykonavateli skladatelových instrukcí interpreti-specialisté. (Barthes zdůrazňuje, že toto rozdělení se netýká úrovně hudebních schopností, ale přístupu k hudbě. Amatér nemusí být horším hudebníkem než specialista, odlišné jsou spíše jejich motivace k provádění hudby.) V existenci prvního druhu hudby hrají důležitou roli fyzické aspekty provedení, interakce hudebníka s jeho nástrojem. Posluchač s interpretem v tomto pojetí splývá, ať už zcela (hraje sám pro sebe), či latentně (posluchač si představuje sám sebe na místě interpreta). „Hudba, kterou člověk hraje,“ existovala v minulosti, nelze ji však chápat čistě jako epochu, po níž následuje epocha jiná. Hudby prvního a druhého typu mohou existovat vedle sebe, ačkoliv hudbu určenou k aktivnímu provozování považuje Barthes za mizějící druh podléhající hudbě k pasivnímu poslechu: „Zároveň se pasivní, poslouchaná hudba, znějící hudba stává tou hudbou (na koncertě, festivalu, nahrávce, rádiu): hraní přestalo existovat, hudební aktivita již není manuální, svalová, fyzicky hnětená, ale spíše tekutá, překypující, „lubrifikující“, abychom si vypůjčili slovo od Balzaca.“

Hudbu aktivně hranou charakterizují podobné vlastnosti jako „aktivně čtený text“. Její autor není tvůrcem definitivního tvaru, ale pouze tím, kdo poskytuje aktivnímu čtenáři, v tomto případě posluchači a hudebníkovi, materiál k přetváření. Tento přístup k hudbě se však podle Barthesa vytrácí a symbolem této proměny se mu stává Beethoven. Hudba tohoto skladatele není určena pro amatérského interpreta, „amatér nedokáže ovládnout Beethovenovo dílo“, na scénu tedy přichází specializovaný interpret a posluchač přichází o možnost aktivně se podílet – být v představách – na rozeznávání hudební struktury. Ztrácí tak možnost svým čtením znovu vytvářet text. Tato ztráta jedné možnosti může být dle Barthesa kompenzována „aktivním čtením“ na jiné úrovni. Posluchač má Beethovenovu hudbu aktivně číst, má ji ve své mysli znovu strukturovat. Barthes na tomto místě přímo odkazuje k literárnímu textu a jeho čtení: „Stejně jako čtení moderního textu nespočívá v jeho přijímání, poznávání nebo cítění, ale v jeho novém napsání, v překrytí textu novým zápisem, tak také číst tohoto Beethovena znamená operovat s jeho hudbou, vtáhnout ji (chce být vtažena) do neznámé praxe.“ Podle textu *Musica Practica* se zdá být zřejmé, že pro Rolanda Barthesa je hudba textem podobně jako text literární, vyžaduje od posluchače stejnou aktivitu jako od čtenáře, a nabízí mu tytéž možnosti.

Zrno hlasu

Chceme-li uvažovat o hudbě jako o jistém druhu textu, narážíme na problém, který, jak se zdá, Barthes výslovně neřeší. Je hudba textem v podobě notového zápisu, tedy v systému využívaném v evropské umělecké hudbě přibližně od renesance? V takovém případě by stranou zůstala velká část hudby, protože mnohé mimoevropské hudební kultury, ale také západní hudba populární, s notovým zápisem nepracují buď vůbec nebo v nich notový zápis představuje pouhé přibližné vodítko pro interpretaci. Ve srovnání s literárním textem jsou tedy u hudby dvě zásadně odlišné možnosti aktivního čtení či nové vytváření textu: V jednom případě jde skutečně o fyzickou aktivitu a textem je notový zápis, v případě druhém se aktivita odehrává v mysli posluchače a textem je hudba znějící, hudba jako sled zvuků.

Zatímco v textu *Musica Practica* hovoří Barthes o obou možných podobách hudby, o hudbě písemně fixované i o hudbě skutečně znějící, v esejí *Zrno hlasu* (Le grain de la voix), která byla publikována v roce 1972 v časopise *Musique en jeu*, již jde jen o hudbu jako znějící strukturu. *Zrno hlasu* otevírá Barthes úvahou nad vztahem hudby a jazyka, nad obtížemi spojenými se sna-

hou popsat určitou hudbu, kdy je „dílo (nebo jeho provedení) vždy převedeno jen do nejužší ze všech lingvistických kategorií: do adjektiva.“ Ve snaze nalézt nový způsob, jak hovořit o hudbě, se Barthes zabývá hudební formou stojící mezi těmito dvěma sférami – vokální hudbou, konkrétně francouzskými a německými písněmi.

V této souvislosti si Barthes vypůjčil pojmy fenotext a genotext, s nimiž přišla Julia Kristěva. Pro vokální hudbu přetváří tyto termíny ve *fenopíseň* a *genopíseň*. *Fenotext* podle Kristěvy sděluje jasné významy a vychází z pravidel komunikace daných společností. *Genotext* vlastně není kategorií lingvistickou, jde o proces zdůrazňující jevy nesouvisející s komunikací, ale s tělesností projevu. Je to součást textu, která narušuje hladký proud fenotextu. Jako konkrétní příklady této dvojice pojmů nabízí Roland Barthes v *Zrnu hlasu* dvojici zpěváků, Dietricha Fischer-Dieskaua a Charlese Panzeru.² Fischer-Dieskau je podle Barthesa typickým představitelem éry gramofonového průmyslu a jeho nahrávky jsou konzumovány představiteli „průměrné kultury“.

Kompozice Rolanda Barthesa pro klavír a zpěv

² Panzera byl po jistou dobu Barthesovým učitelem zpěvu.



Dietrich Fischer-Dieskau

„Taková kultura, charakterizovaná přibýváním posluchačů a mizením praktikujících (již žádání amatéři), žádá umění, žádá hudbu, jen pokud bude obojí srozumitelné, pokud bude překládat emoci a reprezentovat označované („význam“ básně); umění očkující rozkoš (tím, že ji zredukuje na známou, kódovanou emoci) a omezuje téma na to v hudbě, co lze říci; co říkají o hudbě Institute, Kritika, Mínění.“ (Barthes 1972)

Zpěváci, jako byl v Barthesově době Fischer-Dieskau, tedy slouží jako udržovatelé pasivního přístupu k hudbě, standardizovaná dokonalost jejich přednesu zmenšuje prostor pro aktivní přístup posluchačů. Fischer-Dieskau svým zpěvem nevyvolává požitek, *jouissance* – kvalitu, jež je pro Barthesa velice důležitá, především v souvislosti s literárním textem, právě proto,

že jeho přednes je příliš podřízen komunikačním pravidlům – tomu, co je ve zpěvu přípustné a přiměřené.

Pro druh přednesu zosobňovaný pro Barthesa Panzerou je příznačný větší důraz na tělesnost projevu, která může být v konfliktu se zřetelností a srozumitelností sdělení. „Zrno“ u Panzery označuje víc než jen tón hlasu. Jde o kvalitu vznikající v sepětí hudby a jazyka, v němž se zpívá. Důležitým rysem genotextu (a tedy i geno-písně) je, že jej není možné kompletně zachytit, vzniká tedy při každé nové interpretaci skladby.

Roland Barthes v závěru svého textu zmiňuje, že kvalitu analogickou „zrnu hlasu“ lze hledat i u hudby instrumentální. Jde o schopnost v hudbě zdůraznit tělesnost, obohatit fenotext, tedy hru v rámci daných pravidel komunikace, o prvky vycházející z tělesnosti.

Hudba jako text

Hudba v textech Rolanda Barthesa je téměř vždy hudbou evropskou či euro-americkou, především tou, pro niž se vžilo označení vážná. V závěru *Zrna hlasu* Barthes na tuto skutečnost upozorňuje, sám ovšem v úvahách za tuto hranici nepokračuje. Lze tedy pouze odhadovat, do jaké míry by jeho úvahy bylo možné aplikovat na hudbu existující v jiných kulturách. Tyto myšlenky se pokusil rozvíjet ve své studii například Michael David Szekely, který se zaměřil na příklady z oblasti jazzu, populární a rockové hudby.

Při pohledu na hudbu mimoevropských kultur, ale i na tradiční hudbu Evropy se nabízejí další paralely. V prostředí, v němž je hudební repertoár předáván ústně z generace na generaci, je možné přímo dokumentovat, jak je „hudební text“ svými posluchači aktivně proměňován. Mezi „hraním“ a „posloucháním“ nebyl v těchto případech zásadní rozdíl, stejně jako to popisuje Barthes v esejí *Od díla k textu*. Ačkoliv v mnoha světových kulturách lze nalézt i profesi hudebního interpreta-specialisty, je hudba zároveň činností, na niž se v různé míře podílejí všichni členové dané společnosti a funkce interpreta-amatéra, jejíž mizení v evropské kultuře Barthes dokumentuje, je zde stále přítomna.

V Barthesových úvahách o textu hraje důležitou roli také pojem *intertextualita*. Autor podle této koncepce není původcem textu, ale pouze kompilátorem jiných textů do nového tvaru. V tomto ohledu jsou tradiční hudební kultury, evropské i mimoevropské, dokonalou ilustrací Barthesových myšlenek. Při studiu evropských lidových písní je například možné vysledovat, jak jednotlivé texty a nápěvy procházely procesem, během něhož byl jeden text přizpůsobován různým nápěvům či naopak, či jak jsou melodické myšlenky skládány do nových tvarů. V tradiční hudební kultuře tedy hudební útvar není většinou chápán jako uzavřené, hotové dílo.

Analogie mezi literárním a hudebním textem v případě evropské vážné hudby mohou nabývat různých podob. V esejí *Od díla k textu* nabízí Barthes paralelu: „Víme, že dnešní post-seriální hudba radikálně změnila roli „interpreta“, který je povolán, aby byl jistým druhem spoluautora partitury, které nedodává „výraz“, ale dokončuje ji.“ Barthes neuvádí, které případy post-seriální hudby má na mysli (a tento termín nemá bez dalšího upřesnění pevně vymezený význam), pokud jej vztáhneme na skladatele pracující s různými podobami „otevřených forem“, je analogie výstižná. Toto přirovnání by naopak neplatilo, pokud bychom do post-seriální hudby zahrnu-

li skladby pokračující v tradici serialismu, tedy hudby, která nechávala jen velice málo hudebních parametrů na vůli interpreta. Vzhledem k tomu, že Barthes byl obeznámen například s dílem Johna Cagea, můžeme předpokládat, že v jeho přirovnání jde o onu první možnost.

Myšlenku aktivního poslechu, jak ji Barthes rozvíjí v textu *Musica practica*, oživil v šedesátých letech hudební minimalismus, který se ze Spojených států rozšířil do Evropy. Ačkoliv v esejí *Musica Practica* neměl Roland Barthes na mysli skladby amerických minimalistů, jako byli Steve Reich nebo Terry Riley, právě v době, kdy svůj text psal, jejich hudba získávala posluchače a vedla je k aktivnímu poslechu podobného druhu. Tento hudební směr pracuje s radikálně zjednodušenými hudebními strukturami, které jsou mnohokrát opakovány jen s drobnými změnami. Právě absence dramatického dění v hudbě má vést posluchače k tomu, aby svou pozornost aktivně zaměřil na zvukové detaily. V neustále se opakujících melodických motivech tak posluchač může slyšet pokaždé jiné kombinace tónů, které objektivně neexistují v notovém zápisu, ale vznikají až v posluchačově mysli.

Posuzujeme-li možnost aplikace Barthesových myšlenek na hudbu, může vznikat v některých ohledech rozpor mezi tím, jak Roland Barthes chápal působení hudby na posluchače, a jak toto působení může vypadat v praxi. Barthes ve svých hudebních analogiích předpokládá, že k tomu, aby se čtenář stal tím, kdo text vytváří, může napomoci složitost textu a překážky kladené jeho snadnému porozumění. V případě minimalismu je tomu naopak. Vnějšíková monotónnost minimalismu a absence dramatického dění vede k tomu, že se posluchač nenechává hudbou pasivně vést, ale poslouchá skutečně aktivně. Barthes rovněž zmiňuje atonalitu, tedy absenci hierarchického vztahu mezi jednotlivými tóny ve skladbě, jako prvek osvobozující poslech. Minimalistická hudba je v drtivé většině případů tonální, či přesněji, je po harmonické stránce zcela statická. Přehlednost a jednoduchost hudebního textu, překročí-li určitou mez, tedy může mít stejný účinek jako jeho složitost a nepřehlednost. Obojí nutí čtenáře nebo posluchače k aktivnímu vstupování do textu.

Někteří skladatelé své posluchače k aktivnímu přístupu cíleně vyzývali. Například některé kompozice La Monte Younga jsou tvořeny elektronicky generovanými a zcela statickými dlouhými tóny. Teprve když se posluchač začne pohybovat po místnosti, v níž tato hudba zní, začne se zvuk proměňovat v závislosti na postavení hlavy ve vztahu ke zdroji zvuku. Aktivní poslech se v tomto případě znovu stává záležitostí tělesnou.

Literatura

Barthes, Roland: The Death of the Author. In *Image, Music, Text*. London: Fontana Press 1977: 142–148. Orig. La mort de l'auteur. *Mantela V*, do angl. přel. Stephen Heath.

Barthes, Roland: Musica Practica. In *Image, Music, Text*. London: Fontana Press 1977: 149–154. Orig. Musica practica. *L'Arc 40*, do angl. přel. Stephen Heath.

Barthes Roland: From Work to Text. In *Image, Music, Text*. London: Fontana Press 1977: 155–164. De l'oeuvre au texte. *Revue d'esthétique 3*, do angl. přel. Stephen Heath.

Barthes Roland: Grain of the Voice. In *Image, Music, Text*. London: Fontana Press 1972: 179–189. Orig. Le grain de la voix. *Musique en jeu 9*, do angl. přel. Stephen Heath.

Barthes Roland: *Roland Barthes by Roland Barthes*, London: Macmillan 1977. Orig. Roland Barthes, do angl. přel. Richard Howard,

Barthes, Roland: *Fragments of a love discourse*. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2007. Orig.

Cseres, Jozef: *Hudobné simulakrá*. Bratislava: Hudobné centrum 2001.

O'Meara, Lucy: Atonality and Tonality: Musical Analogies in Roland Barthes's Lectures at the Collège de France. *Paragraph 31*: 2008

Szekely, Michael David: Gesture, Pulsion, Grain: Barthes' Musical Semiology. *Contemporary Aesthetics*: 4. 2006 <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=409>

Glenn Gould, foto: Jock Carroll



Ačkoliv populární bonmot, podle něhož je hudba univerzálním jazykem, pravdivý není, řadu paralel mezi jazykem a organizovaným zvukem lze nalézt. Hudební teoretici mají často sklon dívat se na hudbu pouze perspektivou jednotlivých jejích stavebních prvků nebo uzavřených děl. Zapomínají tak, že hudba je procesem probíhajícím mezi autorem, interpretem a posluchačem. Právě skrze teorii textu, jak ji rozvinul Roland Barthes, je možné lépe si uvědomit, že hudba je

prostředkem komunikace a jako takovou ji studovat. □

Brandon LaBelle

Bloudící těla objevují (ne)známá akustická teritoria

Brandon LaBelle se pohybuje na nejasném území v průsečíku hudby, výtvarného umění, uměleckých teorií a obecnějších úvah o fungování společnosti. Zvuk je pro něj klíčem otevírajícím nové pohledy na svět. Kromě vlastní tvorby a psaní o umění se také významnou měrou věnuje vydavatelské a pedagogické činnosti.

V listopadu 2011 vystoupil Brandon LaBelle poprvé v Brně. První večer realizoval na Skleněné louce se studenty FaVU kolaborativní kus *Jazykové hry* (2008), na druhý den v Moravské galerii pouštěl a komentoval svoje nejnovější projekty. Oba večery reprezentovaly stěžejní témata jeho neutuchajícího zájmu o sociální aspekty zvukové komunikace, tak jak je nastínil ve své nejnovější knize *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life* (Continuum, 2010). Ta je skvělým příspěvkem do aktuální „postattaliovské“ diskuse o postmoderní kultuře, jež se za poslední desetiletí nenápadně přetransformovala, zásluhou nových medií a technologií, z autonomních a hierarchizovaných vizuálních a zvukových (pověštině tónových) reprezentací na nehierarchické audiovizuální redundance bez statické struktury, stabilního centra a spolehlivé genealogie. Historická úloha, která v této transformaci připadla zvuku (a hluku), přitahuje LaBelleovu pozornost již od poloviny 90. let, kdy v Los Angeles založil vydavatelství Errant Bodies Press (před několika lety ho spolu se svým vlastním bydlištěm přesunul do Berlína).

Jedinečnost LaBelleovy vydavatelské platformy spočívá zejména v tom, že nejenom reflektuje zvukové umění v širších kritických kontextech, ale že se jej i jeho reflexi snaží využít jako praktický nástroj akustické komunikace, jako „zařízení na vypracování sociálního spojení“, máme-li použít jeho vlastních slov, kterými charakterizoval jeden ze svých posledních projektů. Beuysův koncept sociální plastiky tak ožívá v prostředí postmoderní entropie jako kolaborativní strategie formující prostřednictvím performativních aktů, *site-specific* instalací a intervencí, environmentálních výzkumů, odborných panelů i veřejných diskusí obecné povědomí o audio kultuře. Kromě množství dokumentů ze speciálních projektů a několika monografií má vydavatelství Errant Bodies na svědomí pozoruhodné publikace *Site of Sound: Of Architecture and the Ear I a II* (1999 a 2011), *Writing Aloud: The Sonics of*

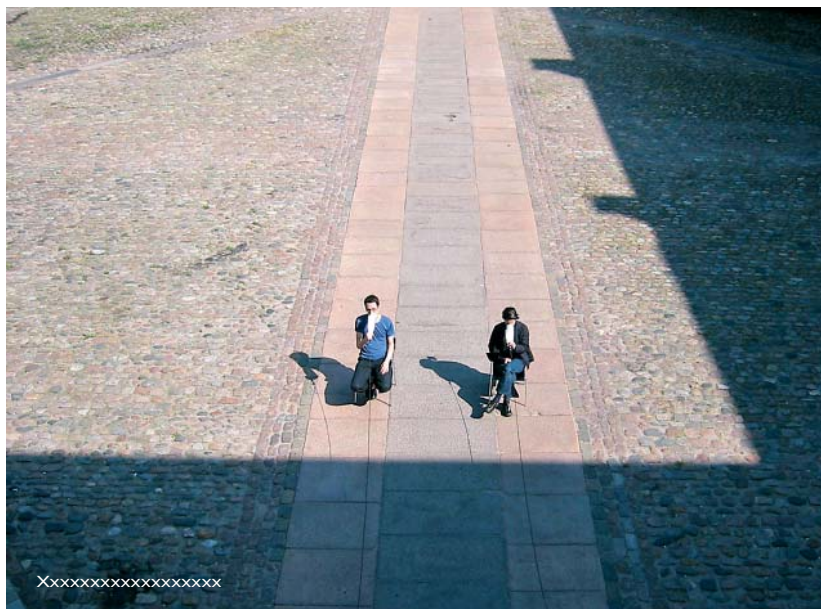
Language (2001), *Surface Tension: Problematics of Site* (2003) a *Radio Territories* (2007), na kterých se LaBelle podílel coby editor. Nadále ho zajímají především možnosti reprezentace zvukové komunikace v aktuálních uměleckých formách, jejichž vývoj shrnul v obsáhlé a úspěšné monografii *Background Noise: Perspectives on Sound Art* (Continuum, 2006).

Akustická teritoria ovšem zasvětil zvukovým fenoménům obecně, bez nichž je naše kultura, po mnoho staletí odsouzena k diktatuře obrazu a textu, neuchopitelná. Zcela jak říká Jacques Attali: „*Pěťadvacet století se západní vědění snažilo svět nazírat. Nepochopilo, že svět není k nazírání, nýbrž k poslouchání. Není čitelný, nýbrž slyšitelný. Naše věda vždy toužila monitorovat, měřit, abstrahovat a kastrovat význam, zapomínaje, že život je plný hluku – pracovního hluku, hluku člověka a hluku zvířete – a že tichá je jedině smrt. Hluk kupoval, prodával nebo zakazoval. Bez hluku se neuděje nic podstatného.*“ LaBelle se sice ve své nové knize o Attalim přímo nezmiňuje (zaujali ho spíše Foucault a Althusser), přesto je poplatná mnoha jeho myšlenkám. Ačkoli je kniha strukturovaná víceméně podle topografických aspektů zvukové komunikace (jednotlivé kapitoly pojednávají známé zvuky podzemí, obydlí, veřejných prostorů i rozhlasového éteru), nepomíjí ani mocenské determinanty akustických situací. Je si vědom, že právě ony se významnou měrou podílí na interakci mezi jednotlivci, sociálními skupinami a prostředím a výrazně ovlivňují poslechové návyky i celkové zvukové povědomí konkrétní doby či subkultury. Aktuální zvukové studie musí proto začít kontextovou analýzou akustického prostoru a jako příkladně interdisciplinární oblast vědění musí brát v úvahu kromě akustických také další jeho aspekty – antropologické, sociologické, ekonomické, psychologické, estetické, umělecké, apod. LaBelleova kniha tyto požadavky splňuje a lze ji chápat jako přirozené vyústění dlouholetých dílčích výzkumů a experimentů jejího autora v oblasti zvuku. Přestože je určena ke čtení, přispívá

Text: Jozef Csereš



Brandon LaBelle



Xxxxxxxxxxxxxxxxxx

ke slyšitelnosti světa, jehož všední zvuky svévolně pronikají těly jeho obyvatel a v překvapivých interakcích s nimi generují efemerní akustické události a teritoria, jejichž sonority, ačkoli těly často opomíjené, zahalují svět do nových a nových významů.

Naše těla bloudí v těchto důvěrně známých teritoriích a objevují v nich refrény, jež jsou od teritorií neoddělitelné. Snadno se mohou stát uměním nebo dokonce hudbou. Brandon LaBelle – jako umělec, teoretik i vydavatel – objevuje ve veřejných prostorech nepovšimnuté sonické motivy, upozorňuje na ně naše bloudící a nevšímavá těla, a prostřednictvím svých činů – uměleckých, teoretických i vydavatelských – z nich strukturuje *milieu*, jejichž teritorializací se rodí teritorium.

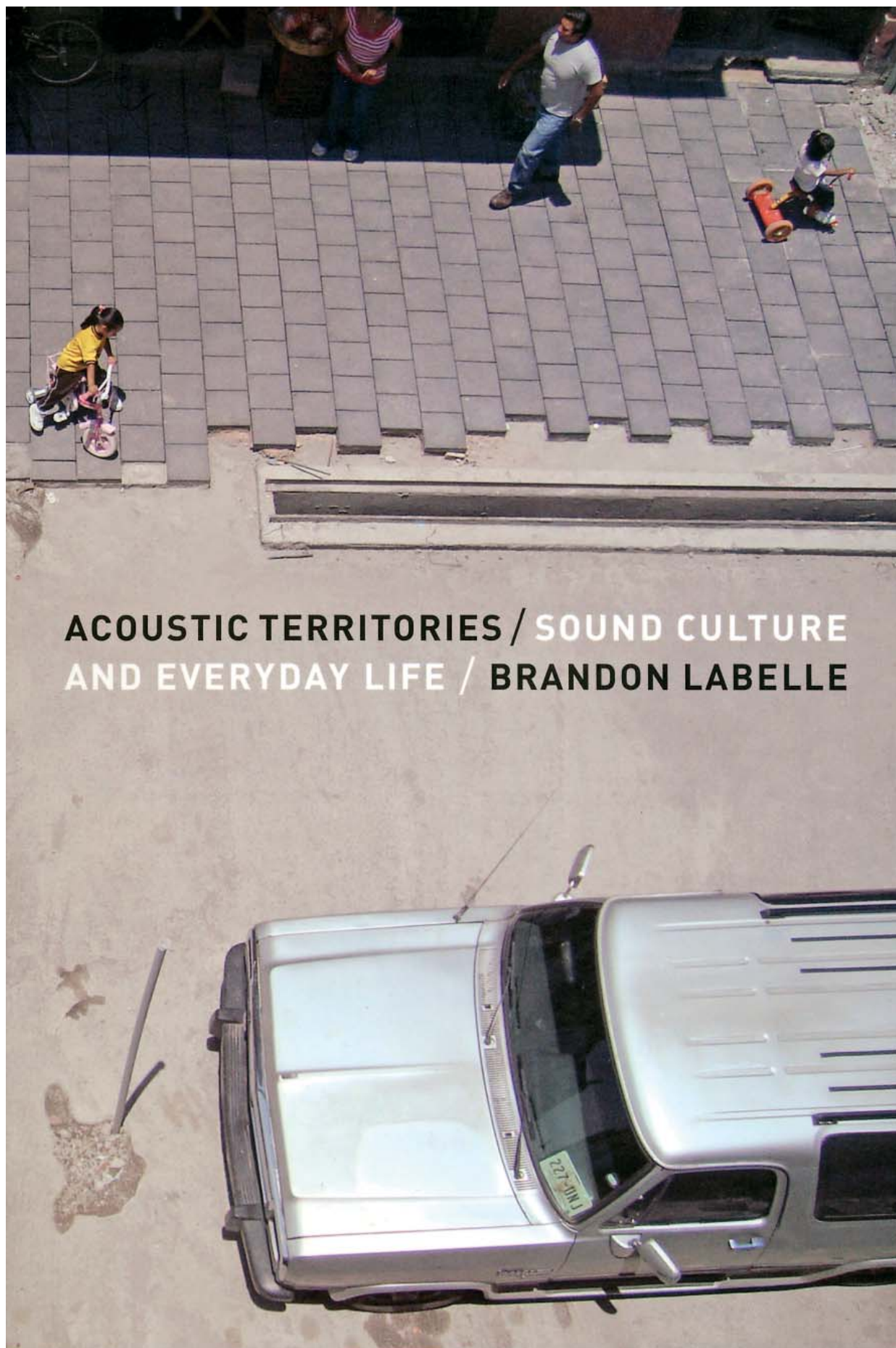
Ale teritorium, jak nás poučili Deleuze s Guattarim, není obyčejný, topograficky vymezitelný prostor; je to akt působení na *milieu* a na rytmy s cílem jejich teritorializace. LaBelleovy teritorializační akty jsou tudíž apropriční, signují (ne)známé akustické terény a ustanovují v nich orientační plány, body, rytmy, texty. Máme je číst nebo poslouchat? A právě toto dilema se ukázalo jako hlavní i onoho listopadového večera na Skleněnce, kdy *Jazykové hry* aktivovaly naše čtení a poslouchání zcela netradičním způsobem, když jejich aktéři nemlčeli o tom, o čem nelze mluvit.

Co stojí za tvým nadstandardním zájmem o zvuky? Jaký byl první nebo nejsilnější podnět, který formoval tvou pozdější oblast zájmu?

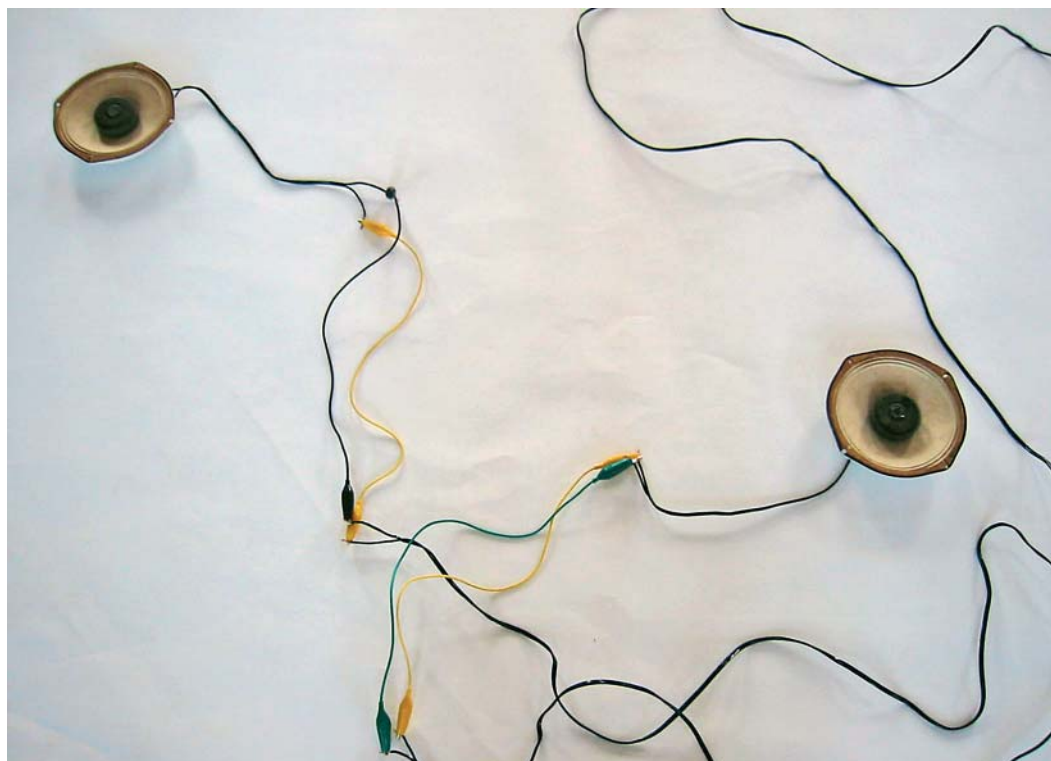
Zvuk podle mne umožňuje flexibilitu; vytváří potenciál stávat se neustále něčím jiným, potenciál pro transformaci a spojitost. Protože se neustále pohybuje z místa na místo, z tělesa do tělesa, je událostí v čase, a tudíž se mi líbí jako vzor pro myšlení a vztahování. Myslím si, že odjakživa mne přitahovaly spíše efemernější a nemateriálnější zážitky, které jsou velmi bezprostředně poetické a sugestivní. Zvuk svým způsobem klade otázky, uchvacuje moji imaginaci a interferuje s jazykem: dokáže skutečně transformovat prostor, atmosféru, vztah, a mne neustále láká zvuk následovat, dovědět se kam se ubírá.

Lidská mysl je ovšem mnohem flexibilnější než jakýkoliv zvuk. Přestože neslyšíme vibrace našich mozků, jsou velmi „hlučné“, jak nám ukázaly některé kusy Davida Rosenbooma nebo Alvina Luciera. Zdá se, že tebe spíše zajímají procesuální aspekty našeho myšlení a jeho symbolických manifestací. Zvuk jazyka, barthesovské „zrno hlasu“ a „psaní nahlas“, tě přitahují víc než výsledné petrifikované pojmy, které naše mysl plodí. Promýšlel jsi proč?

Zvuk slyším především jako sociální materiál, jako sociální plastiku. Mám sklon využívat ho v rozličných projektech právě tímto způsobem, což má mnoho společného s „událostí zvuku“, s tím, jak souvisí s otázkami soukromého a veřejného.



**ACOUSTIC TERRITORIES / SOUND CULTURE
AND EVERYDAY LIFE / BRANDON LABELLE**



I Jacques Attali uchopil veškerou lidskou zvukotvorbu v sociálním kontextu, ve vztahu k sociální praxi. Pokusil se vymezit společnost pomocí zvuků, které produkuje, což implikuje důležitost poslechového aktu. Poslouchání vlastně znamená interakci mezi privátními a veřejnými zvuky. V naší audiovizuální společnosti je ale hranice mezi privátními a veřejnými zvuky velice nejistá, flexibilní a napjatá. Můžou podle tebe audio studie a akustická ekologie napomoci udržovat a regulovat tuto hranici na rozumné úrovni? Anebo jsme snad navždy vydáni na milost

pronikavému hluku, neustále narušujícímu naše soukromí?

Přesně jak říkáš, separace mezi soukromým a veřejným životem jsou nesmírně propustné a dnes jsme stále víc konfrontováni s odhalováním soukromého života, soukromých hlasů. Myslím, že jsme dosáhli momentu, kdy je třeba nanovo promyslet soukromé a veřejné a pochopit je ve vztahu k těmto změnám. Zvukové studie můžou podle mne skutečně přispět k tomuto novému chápání, jelikož si stále myslím, že zvuk je materiál, který používáme, když se pohybujeme



mezi veřejným a soukromým prostorem, při pohybu dovnitř a ven. Obecně mám pocit, že zvuk je druh veřejného prostoru, který přesto umožňuje intenzivní soukromé prožitky, emoce, spojení. Možná že když se zaměříme na zvuk a slyšení, pocítíme větší smysl pro „jiné“, dokážeme ho víc ocenit, jakožto i samých sebe jako „občany“.

V Brně jsi předvedl svůj kolaborativní kus *Jazykové hry*. Byl inspirován Wittgensteinem?

Zajímalo mne spíš zkoumat zážitek z poslechu i to jakým způsobem ho lze popsat slovy. Performance se proto snaží ustanovit situaci, v níž mají slova, líčení příběhu a hlas překládat a interpretovat hudbu, poslouchanou ze sluchátek. Líbí se mi, jak je obecnost odkázaná na tyto překlady jako na hlavní performance, bez toho aby vůbec slyšelo, co vlastně účinkující slyší.

Odizolování obecnosti od primárního zdroje zvuku může být dosti matoucí, nicméně na druhé straně generuje nové otázky. Například jak se spoléháme na konvenční kódy nebo jak věříme v absolutismus písma, tisku či nahrávky.

Přesně. Doufám ale, že i malý zmatek může být produktivní a zároveň příjemný.

Domníváš se, že svět umění potřebuje termín „sound art“? Potřebujeme tuto nálepku poté, co teorie uznala zvukové experimenty a environmenty Cage, Tudora, Luciera a dalších jako hudbu?

Nejsem přílišným stoupencem termínu „sound art“ ačkoli se mi jeví jako užitečný, jelikož existuje pozoruhodná kultura zvukových praktik, počínaje experi-

mentální hudbou přes vizuální projekty až po poetická a performanční díla. Domnívám se, že tento pojem může vytvořit produktivní arénu pro lepší pochopení a reflektování všech těchto praktik i pro to, jak zvuk ve skutečnosti funguje zcela odlišně než mnohé další umělecké formy či materiály. Divili bychom se, jaké jedinečné otázky „sound art“ klade a jak nás naše poslechové zkušenosti situují do kulturních kontextů.

A nezajímá tě také vztah mezi „obyčejnými“ a hudebními zvuky? Jak dnes navzájem interferují, jak tomu procesu sám říkáš?

Ale ano, určitě mě to zajímá. Je zajímavé, jak obyčejné zvuky mohou nabývat hudebních kvalit nebo jak je možné v nich naráz slyšet nějaký druh hudebnosti. Domnívám se, že to může formovat jistou primární poslechovou zkušenost nebo cvičení: slyšet v obyčejném zvuku konkrétní kvalitu a takto v něm vlastně něco poslouchat.

Umění zvuku jsi zasvětil rovněž agilní vydavatelský projekt Errant Bodies Press. Jak prakticky funguje?

Z Errant Bodies Press se postupně vyvinula platforma pro vydávání prací umělců a pro podporu teoretické reflexe sónických a speciálních praktik. Rozhodně je to práce z lásky, udržovaná díky malým kolaboracím mezi mnou a několika dalšími lidmi. Pro mne je Press důležitý jako sociální a kritický projekt vytvářející diskuse napříč mnohými odlišnými názory a usměrňující pozornost na tyto oblasti současných praktik. Mám velkou víru v knihu jako objekt, jako cirkulující energii, která se záhy může stát komunitou velmi různorodých jedinců.



Nepochybně, kniha je kniha je kniha, ale zajímá mne jakým způsobem je tato „práce z lásky“ vsutku financována. A kolik lidí ve skutečnosti pro tvé vydavatelství pracuje? Zdá se mi nemožné, aby takový produktivní vydavatelský projekt na takové vysoké dramaturgické, filozofické a estetické úrovni byl výsledkem práce pouze jedné osoby.

Na každé knize nebo projektu se podílím společně s nějakým kolektivem lidí – účastníky, editory nebo autory textů. Takže nemám stálou strukturu nebo tým, který by se objevoval v každé produkci; každá kniha spíš vzniká v konkrétní spolupráci s jedinečnou konstelací lidí. Zrovna teď dělám na publikačních projektech s teoretikem architektury Robinem Wilsonem a s dvojicí Sophie Warren a Jonathan Mosley, což jsou umělkyně a architekt z Bristolu; s umělkyní a teoretičkou Mariou Mirandou z Melbourne chystáme knihu na téma „*unsitely* estetiky“; s Christofem Migonem připravujeme vydání jeho knihy *Sonic Somatic* a rovněž monografie o Lucovi Ferrarim v spolupráci s Brunhildou Ferrari; a nakonec ještě další projekt s umělcem Heimem Lattnerem, součástí kterého bude série rozhovorů mezi ním a dalšími spolupracovníky. Design těchto projektů pochází od Fliegende Teilchen v Berlíně, firmy, s kterou pravidelně pracuji a která dohlíží na celou vizuální a materiálovou identitu Errant Bodies Press. Já sám se snažím vytvářet celkový rámec, kontext, v rámci kterého by různorodé projekty mohly žít i cirkulovat.

A proč si svůj projekt nazval Errant Bodies – Bloudící těla?

Errant Bodies začalo vlastně jako literární časopis, ještě když jsem byl student na CalArts. V tom čase se ve vizuálních uměních hodně se zájmem mluvilo o vztahu mezi teorií a praxí i o tom, jak psaní informuje o uměleckých praktikách. Časopis se věnoval podpoře tohoto cross-overu, této „odchylce“ mezi slovem a obrazem, či „performativností“ psaní. Zcela jistě tam byla inspirace Rolandem Barthesem i nějakými myšlenkami kolem „hybridnosti“, které převažovaly na začátku 90. let.

Kdysi, ještě v Kalifornii, jsi spolupracoval se Stevem Rodenem. Trvá ještě vaše spolupráce?

Steve byl pro mne důležitý inspirátor a spolupracovník v polovině 90. let v Los Angeles. Dělali jsme spolu množství věcí a sdíleli mnoho zájmů. Ale poté, co jsem v roce 2001 odešel z LA, naše spolupráce již nebyla dál možná. Takže dnes jsem zůstal jenom jeho fanda. □

Jiné akustiky

„Zvuk slyším především jako sociální materiál, jako sociální plastiku.“ Říká na předcházejících stránkách umělec a teoretik Brandon LaBelle. Následující článek je ukázkou toho, jaká témata na pomezí umění a filozofie tohoto tvůrce zajímají.

„Pokud architektonické dílo hovoří pouze o současných trendech a sofistikovaných vizích, aniž by vyvolávalo ve svém okolí vibrace, není zakotveno ve své lokalitě a postrádá specifickou tíhu země, na níž stojí.“¹

Vztah zvuku a prostoru přináší mnohé možnosti stejně jako mnohá napětí. Taková dynamika může někdy zažehnout v představivosti obdivné a fantastické pocity a přitom často nechá cestu k pragmatickým řešením zamlženou. Ačkoliv je akustika se svými metodami nejpohotověji použitelná k vytváření zvukových architektur a nepochybně přispívá k formování prostor, zároveň také v obecné rovině omezuje svůj pohled pouze na pragmatické cíle. Mým zájmem v tomto případě je podívat se na vztah zvuku a architektury jako na rozšířený estetický projekt, který na oplátku vyvolává otázky týkající se prožívání prostoru a představivosti. Abychom se mohli těmito otázkami zabývat, zdá se důležité v úvodu pochopit zvuk na několika úrovních – fyzické, sociální, psychologické – aby se otevřely cesty, jimiž zvuk může vést rozhovor s architekturou.

Co dělá zvuk?

Zvuk se na počátku rozvíjí jako dynamický vztah mezi tím, co je uvnitř, a tím, co je venku. Tento fyzický pohyb se objevuje bezprostředně již na úrovni ucha – ucho, není-li zakryto, umožňuje radikální pronikání vnějšku do nitra těla a zároveň díky vnímání vzdálenosti zvuku, polohy ve stereu, pohybu, refrakci a tak dále umožňuje orientaci a vnímání směru. Toto míchání vnějšího a vnitřního je zdrojem pocitu bezprostřednosti a proměnlivého vztahu k otázkám prostorovosti. Tuto myšlenku můžeme rozvinout s ohledem na to, jak se zvuk šíří ze svého zdroje a jak překonává vzdálenosti. Zvuk je výsledkem série tření daného objektu či tělesa a při šíření nechává toto místo svého původu za sebou. Takto musí okamžitě překonávat řadu bariér, ať již ve zdroji samotném, v prostoru, který jej obklopuje, překonává předěly, které se v tomto prostoru mohou vyskytovat a konečně musí

překonat vzdálenost mezi objektem (zdroj) a subjektem (ucho).

K tomuto základnímu prostorovému vymezení se přidává druhá vrstva, která je spojena se skutečností, že zvuk také nese poselství. Funguje jako médium komunikace. Zvuk coby fyzický a prostorový pohyb s sebou nese sbírku informací vypovídajících o podmínkách, v nichž se nachází původní zdroj a o prostředí, jímž zvuk prochází. Důležité je, že tato informace dodává věcem pohyb: tím, že vychází z nějakého objektu nebo tělesa, zvuk ohlašuje, že v něm dochází k pohybu a tedy také, že zdroj žije. Mnoho duchovních tradic chápe zvuk jako hlas předmětů, přírody, zvířat a tak dále a svět jako slyšitelný sbor, v němž neustále hovoří množství hlasů. Zvuk přichází, aby nepřeslechnutelně naznačil či ohlásil přítomnost (i v podobě nahraného materiálu).

Zvuk je konečně též významným sociálním materiálem. Je zdrojem pocitu sdílení a skrze to umožňuje vznik emocionálně a psychologicky vyhraněných vztahů. Tím, že zaručuje či naznačuje přítomnost, okamžitě v prostředí vytváří prostor pro vztahy a funguje jako médium pro emoce. Abychom se vrátili k původnímu pozorování zvuku vycházejícího ze tření objektu či tělesa a nesoucího informace přes překážky v prostoru; toto přenášení je určováno okolnostmi, za nichž probíhá – zvuk, jak podvědomě chápe řada umělců a interpretů, předává psychosociální sílu díky tomu, že jde o *performativní* médium.

Architektura

Po takovýchto úvahách se zdá, že zvuk podporuje chápání architektury jako události, prostoru pro participaci a souvisejících performativních hledisek. Otázky týkající se toho, co je nehmotné a nestálé, nacházejí podporu v tom, co slyšíme. Zvuk ale také může naznačovat spojení tím, že vytváří určitá napětí. Zvuk totiž tím, že pomáhá vnímat prostorové mantinely, také narušuje jejich jasnost neustálým pohybem, oscilacemi a vibracemi. Jak médium komunikace nese zvuk informaci, která je ve své podstatě dočasná a nestálá – komunikuje již jen tím, že se

Text: Brandon LaBelle
Překlad: Matěj Kratochvíl

¹ Peter Zumthor: Thinking Architecture (Zurich 1998). 37

Manabu Suzuki / Toshiya Tsunoda:
instalace (2010)



neustále ztrácí. Poskytuje tedy komunikaci životně důležité médium a zároveň znejišťuje významy rizikem přeslechnutí. A konečně se zvuk podílí na vytváření komunit, ale zároveň překračuje hranice sdílených hodnot (hluk). Statická forma, rozdělení na vnitřek a vnějšek a logika racionálního prostoru tak díky dynamickému rozsahu zvuku získávají jistou míru performativních odstínů.

Bernard Tschumi se zabývá architekturou skrze téma „násilí“ a tvrdí: „Těla vykrajují tekutými a nahodilými pohyby všemožné nové a nečekané prostory. Architektura je pak jen organizmem zapojeným do neustálého styku s těmi, kdo ji využívají, jejichž těla

Toshiya Tsunoda:
Low Frequencies Observed
at Maguchi Bay (2005)



² Bernard Tschumi: *Architecture and Disjunction* (Cambridge, MA, 1996), 123.

³ Juhani Pallasmaa: *The Eyes of the Skin, Architecture and the Senses* (Wiley 2007)

⁴ Paul Carter: In Veit Erlman: *Hearing Cultures* (Oxford 2004) 43–64.

se řítí proti pečlivě stanoveným pravidlům architektonického myšlení.“² Pohyb těla narušuje prostorové rysy architektury, vyjadřuje trvání a obývání ve vztahu formálnímu plánu. Totéž lze říci i o zvuku, jelikož jeho časová povaha dodává obrysům stavby dynamiku. Jak tvrdí Juhani Pallasmaa, zvuk dodává architektuře pocit prožívaného času, rejstřík a médium pro výměny v čase, sdílení a prožívání.³ Na druhou stranu může poskytnout flexibilní prostředky k emocionálnímu prožívání, ke sdílení za hranicemi striktní racionality a k utváření vztahů s jistým stupněm bezprostřednosti.

Paul Carter Ve svém pronikavém článku „Ambiguous Traces, Mishearing, and Auditory Space“, nabízí přesvědčivý rozbor sféry slyšitelného a aktu naslouchání skrze téma „dvojznačnosti“.⁴ Carter tvrdí, že naslouchání jako způsob komunikace zahrnuje rozkoše a možnosti příznačné pro dvojznačnost, a vytváří produktivní teritorium, v němž se přeslechnutí a naslouchání stávají spojením v bohatém procesu sdílení. Pro Cartera je dvojznačnost spojena s erotickými pocity, jelikož poskytuje sémantickému významu jistou flexibilitu a míru překvapivosti. Rád bych se přidržel Carterovy myšlenky produktivní dvojznačnosti při pokoušení vztahu zvuku a architektury. Protože pokud chceme tvrdit, že zvuk a architektura si mají navzájem co poskytnout i za striktně akustickou hranicí, může to být právě na úrovni vnášení dvojznačnosti do striktně funkčního nebo prostorového programu a zároveň ve tvarování slyšitelného podle logiky materiálu a pevnosti prostoru. Zajímá mě myšlenka, že v případě, má-li architektura pracovat se zvukem způsobem přesahujícím prosté zkoumání akustické vhodnosti nebo umístování reproduktorů do navrženého prostoru (hudební model), prospělo

by jí, kdyby opustila některé své vžité předpoklady a začala zvuk chápat v jeho vlastních pojmech. Mohlo by tak vzniknout cosi odlišného od většiny architektury, jak ji známe.⁵

Sound Art

Rád bych nyní pokračoval k sound artu jako ke zvláštní kulturní praxi, která často spojuje zvuk a prostor a tímto spojováním dává vyniknout obrazotvorným prostorovým produkcím. V obecné rovině můžeme sound art přijímat jako praxi chápající či předvádějící zvuk (jak jsem se pokusil vymezit), používající jej k vytváření fyzických, komunikačních a sociálních materiálů a zároveň zhodnocující schopnost zvuku narušovat existující vzorce chování a myšlení.

Historicky se také ukazuje, že sound art překlenuje mezeru mezi hudbou a vizuální uměním, což zcela zásadně přispívá k rozšíření jeho estetického slovníku. Činí tak mnoha způsoby – využíváním akustických a sensorických vlastností zvuku; rozšiřováním definice hudebního nástroje na geografii prostředí; rozvíjením vztahových strategií, které posouvají naslouchání do popředí a inscenováním společenských a participačních dějů skrze sluchovou perspektivu.

Podle takovýchto témat můžeme pochopit, jak sound art spojuje hudební myšlenky související s komponováním, interpretací a hmotným aspektem zvuku s uměleckými teoriemi konceptuálních, environmentálních a společenských vztahů. Jako body vytyčující tuto scénu můžeme označit ranná díla Johna Cage a Pierra Schaeffera. Pro Cage vedl zvuk – a v širším smyslu naslouchání – k obnovení smyslu hudebních strategií a způsobů přijímání hudby v duchu demokratické a anarchické společenskosti: zvuk byl používán jako hudební a společenské téma, které generovalo různé podoby integrace s každodenním životem a s prostorem, který jej obklopuje. V kontrastu k tomu se Schaefferovo dílo snažilo tvarovat zvuk do izolovaných hmotných předmětů a vytvářet kompozice aktivující ucho quasi-vědeckým způsobem. Schaeffer se zvukem propracovával jako stavebním materiálem, vytvářel důkladné analýzy zvuku a prostoru i psychoakustických hledisek.

Vývoj sound artu spojuje dohromady tyto odkazy experimentální hudební praxe spojené s důrazem na materiály a zároveň těží z uměleckých postupů založených na inscenování časově a prostorově vymezené události související se společenskou praxí a veřejnými prostorami (jak můžeme pozorovat u hnutí Fluxus i u Akcionistů, stejně jako u ranného konceptuálního umění a performancí). Lze podotknout, že skrze intermedialní praktiky sound artu vnáší výtvarné umění do hudby aspekty kritického myšlení rozvinuté v posledních čtyřiceti letech, zatímco hudba na oplátku vnáší do výtvarného umění vyšší míru citlivosti k prožitkům naslouchání, ke sluchovému sdílení a instrumentaci. Mohli bychom říci, že zvuk dodává hudebnost prostře-

dí a tím naše uši přeladuje na širší spektrum slyšení. Otázky prostoru a architektury se v takových dílech dostávají výrazně do popředí a působí jako neustálý zdroj nových podnětů do oblasti sound artu.

Vibrace

Pro upřesnění širokého pohledu na sound art a architekturu bych se rád chopil tématu vibrací.⁶ Vibraci lze chápat jako narušení dojmu akustické věrnosti – odborníci na akustiku mají většinou sklony vibrace eliminovat, jelikož ji chápou jako formu narušení zvukové signalizace stejně jako možné nebezpečí pro stabilitu staveb. Vibrace tak může působit jako produktivní zvukový protiklad akustického vnímání prostoru a otevírá prostor k novému zamyšlení nad tím, co je pro architekturu vhodné. Navíc vibrace je zdrojem dynamického zvukového znaku, který překračuje určité meze a tím rozšiřuje naslouchání do větší hloubky a dělá jej přítomnějším a hmatatelnějším. Jak zdůrazňuje Douglas Kahn: „Neustálé odchylování, poddajnost a ovlivnitelnost, jaké se objevují v obrazcích vibrací, měly významné důsledky pro status těl a předmětů uvnitř prostoru ... Vibrace svým skutečným pohybem vytvářely a strukturovaly prostor a udávaly pozici toho, co se v něm nacházelo. Tento proces neproměňoval těla či předměty vnějškově, ale učinil z nich závislou součást většího systému.“⁷

Vibrace funguje jako prostorový nástroj využitý v rámci sound artu za účelem vytvoření složitého fyzického vztahu k okolnímu prostoru a jak připomíná Kahn, poukazuje na propojenost všech prvků. Pevně propojuje zvuk a prostor do složitého propletence, do něhož se tělo ponoří. Vibrace může vytvářet to, co Jean-Francois Augoyard a badatelé v Cressonu nazývají „metabolickým efektem“ a co Björn Hellström popisuje jako „prostor, kde se všechny jeho konstituující prvky nacházejí v přechodném stavu, a kde je zároveň prostor vnímán v průběhu času jako neměnný. Je to tedy paradoxní situace, protože pozorovatel vnímá prostor jako samostatný celek, ale jeho jednotlivé součásti nikoliv.“⁸

Vibrace odhaluje prostorový obrys, který nedbá na vizuální geometrii architektury, a namísto toho vidí v prostoru spojení a vztahy jež často procházejí zdmi i dveřmi (a občas mohou posluchače ohromit). Práce, které vytváří Toshiya Tsunoda v oblasti terénních nahrávek, zachycují takováto propojení a vytváří působivé zvukové obrazy reálně existujících prostředí. Díla z jeho CD *Solid Vibration* zvýrazňují, jak fenomén vibrací nejen rozšiřuje záběr naslouchajícího ucha o hmatový rozměr o tělesné vnímání, ale také ukazuje, jak materiály jako beton, asfalt, ploty, dveře a jiné pevné překážky fungují jako citlivé rezonující objekty. Skladba číslo osm je kupříkladu tvořena záznamem železného šrotu umístěného na továrních dvorech v přístavu Jokohama (kde byla natočena všechna díla tohoto CD). Pomocí snímačů umístěných přímo na

⁵ Před časem jsem řekl studentům, aby vytvořili fyzické modely založené na nahrávkách specifického domácího prostředí.

Vznikla řada modelů ukazujících jak obtížnost zvukové reprezentace vizuální předlohy, tak proces přistupování ke zvuku jako ke specifickému fenoménu.

⁶ Vibrace je jen jedním z mnoha témat či perspektiv užívaných k odhalování dynamik zvuků a prostorů. Byl zkoumán také rytmus, např. v dílech Henriho Lefebvra a Steena Rasmussena. Viz Henri Lefebvre: *Rhythmanalysis* (Londýn), Steen Rasmussen: *Experiencing Architecture* (Cambridge MA 1961).

⁷ Douglas Kahn: *Wireless Imagination* (Cambridge MA, 1992).

⁸ Björn Hellström: *Noise Design* (Göteborg 2003). 110

Finnbogi Pétursson: Sound Waves



objektu jsou zaznamenány vibrace vycházející z řady zdrojů, jako jsou lodě kotvící na okraji zátoky, které vytvářejí stálý mručivý zvuk.

V průběhu celého díla se Tsunoda zaměřuje na zachycování přístavu výlučně skrze vibrace a tím odhaluje přímý vztah mezi objekty umístěnými v různých částech přístavu, z nichž jeden vydává sérii vibrací, které ve druhém objektu rezonují, čímž se rozehrává prostorový duet. Naladěním na vibrační propojení obklopující dané prostředí nám umělec umožňuje jednak vstoupit do zvukového podsvětí, ale také nám otevírá prostorovou teorii, která může podpořit vnímání architektury jako události. Skrze fenomén vibrace se ukazuje, že budovy a prostředí jsou laděny a přeladovány interakcemi, třením, mechanikou a obecně pohyby bezprostředního okolí, které mohou občas dalece překročit naše očekávání a které označují obecnou ekonomii výměn mezi objekty a subjekty.

Dílo islandského umělce Finnbogiho Péturssona je zajímavé tím, že ve velké míře zapojuje do umělecké práce fenomén vibrace a inscenuje sensorické situace často se pohybující na hranici vnímatelnosti. Tato díla využívají subsonické frekvence, často nižší než 10Hz, a umísťují je do nalezených, nebo nově vytvořených prostorů, jejichž akustiku používají, aby návštěvníka vystavila spojenému účinku zvuku a ostatních rovin vnímání. Příkladem je v tomto ohledu Péturssonův instalační projekt *Water-Earth*. Část prostoru je naplněna vodou, čímž vznikne bazén o hloubce asi jeden metr. Na něm vznikají vlnky vyvolávané vibracemi, jež vycházejí ze čtyř reproduktorů umístěných v prostoru. Ve výsledku je tak prostor obalen zvukovým i vizuálním pohybem, vlnky se odrá-

žejí na plochách v prostoru v neustále se proměňujícím a přitom jednotvárném obraze, který zdánlivě rozpouští použité materiály – vibrace, světlo voda a prostor se spojují do jednoho tvůrčího prožitku. Ten, podobně jako Tsunodova díla, poskytuje nové smyslové perspektivy a poskytuje člověku pocit překvapivé propojenosti.

Závěr

V knize Eilera Rasmussena *Experiencing Architecture* autor používá hudební kompozici jako metaforu pro řadu možných pohledů na vnímání architektury a zdůrazňuje komunikativní dynamiku vybudovaného prostředí.⁹ Od roku 1959, kdy byla tato kniha napsána, se toho mnoho změnilo v hudbě i v architektuře a metaforický vztah, který Rasmussen použil, jak se zdá, našel v dnešní kultuře ještě dramatictější vyjádření a opravdové naplnění. V digitálním paradigmatu kladoucím důraz na propojenost získává na závažnosti dynamika vnímání, mizení, trvání a vztahů, která určuje choreografii toho, co již dříve Maurice Merleau-Ponty vyložil jako „prózu světa“. Se zavedením digitálních nástrojů jsou zvuk a architektura neustále integrovány a z této integrace bude bezpochyby vycházet výrazná zvuková kultura spojená s politikou obklopující rozvoj měst a designu. Pokud může zvuk v něčem pomoci, pak je to definování modů vytváření budov, které budou dobře ladit s nejednoznačnými, ale přesto velice konkrétními změnami hmotnými i nehmotnými, které se odehrávají v každodenním životě.

Text původně vyšel v časopise OASE a je publikován s laskavým svolením NAI Publishers. □

⁹ Nestačí architekturu vidět; musíte ji zažít. Musíte sledovat, jak byla navržena pro specifický účel a jak byla vyladěna pro celý koncept a rytmus dané éry. Rasmussenův smysl pro rytmickou stránku spojuje prostor, čas a prožívání a užívá rytmus k překlenutí mezery mezi pozorováním a cítěním. Rasmussen: *Experiencing Architecture*.

Otevřené rány

Offene Wunden Brechta, Weilla a Oehringa

V německé Desavě (Dessau) mělo v roce 2010 v rámci festivalu zasvěceného skladateli a místnímu rodákovi Kurtu Weillovi premiéru scénické dílo s názvem *Offene Wunden* (Otevřené rány) skladatele a režiséra Helmuta Oehringa. Nejednalo se však cele o dílo Oehringovo, neboť první polovina večera byla tvořena společným dílem *Mahagonny-Songspiel* Bertolda Brechta a Kurta Weilla. Na to navazuje Oehringova část *Die WUNDE* Heine tematicky, do jisté míry i hudebně, ale hlavně ve smyslu nové a velmi konkrétně definované aplikace Brechtových myšlenek.

Skladatel a režisér Helmut Oehring ve své nové hudební inscenaci ukázal, jak může vypadat skutečný dialog s o dvě generace starším tvůrcem – režisérem, dramatikem a divadelním teoretikem Bertoldem Brechtem. Nejen, že Oehring pokračuje v intencích hudebního divadla, jak jej naznačilo Brechtovo a Weillovo dílo *Vzestup a pád města Mahagonny*, ale hlavně odhalil, nakolik se v současném divadle formuluje to, co započal Brecht před více jak osmdesáti lety, často jen v podobě teoretického projektu či vize. Německý skladatel se odvážil spojit své nové hudebně-divadelní dílo s dílem *Vzestup a pád města Mahagonny* dramatika Brechta a skladatele Kurta Weilla, které svůj konečný tvar našlo v roce 1929 a které je v jeho kratší podobě z roku 1927 nazvané *Mahagonny-Songspiel* (*Mahagonny-zpěvohra*) nebo též zlidověle *Malá Mahagonny* (datace se často liší, ale obvykle se pohybuje v rozmezí mezi lety 1927-1930). *Mahagonny-zpěvohra* navenek působí jako hudebně-dramatický nezávazný žert o alkoholu, prostituci a zlatokopecském dravém kapitalismu, ale jak ve své eseji z roku 1930 *Mahagonny* poukázal Theodor W. Adorno, jedná se o zcela novou formulaci hudebně-divadelního a angažovaného jazyka.

Dílo Helmuta Oehringa je v Česku bohužel téměř neznámé (nejvíce byla jeho tvorba představena v roce 2000 na Maratonu soudobé hudby v Arše, kde zazněly orchestrální a vokální skladby *Locked-in*, *Cayabyab*, *Leuchter* a *Live* a v roce 2010 na festivalech *Contempuls* skladbou *FOX FIRE DREI* a *Zlatá Praha*, kde byl o něm uveden dokumentární film).

Helmut Oehring

Německý skladatel Helmut Oehring (psali jsme o něm v *HIS VOICE* 3/2010) se narodil jako syn neslyšících rodičů. Přestože navštěvoval kurzy významného východoněmeckého skladatele a tvůrce hudebního divadla Georga Katzera, je hudebním autodidaktem. Oehringův hudební jazyk je i v rámci soudobé hudby nebývale expresivní, plný zlomů a polystylového jazyka s vlivy rocku, elektroniky a hluku. Kromě komponování pro sólisty, ensembly a orchestry se věnuje i vokální tvorbě s převážně neslyšícími zpěváky a recitátory, s nimiž také spolupracuje nad unikátní podobou inscenací hudebního divadla. Oehring díky neobvyklému hlasovému projevu neslyšících rozvíjí hudební jazyk plný náhod, velkých dramatických změn a nedokonalostí. Jeho hudební i scénická díla působí v soudobém umění jako virus, obracejí ustálené návyky a pořádky na hlavu. Hluší zpívají a vytvářejí neobvyklé choreografie vybudované na základě znakového jazyka, čímž podřívají ustálený pohled na to, kdo může provozovat hudbu či hudební divadlo. Oehring s oblibou problematizuje veškeré konvence spojené s hlasem a sluchem. Bohužel jeho vědomí „nezachytitelnosti“ specifického projevu neslyšících je možná důvodem i menší diskografie jeho děl. Nicméně i ta existující nabízí originální hudební svět stejně poetický jako radikální. Neméně významná jako práce vokální či orchestrální je práce divadelní.

Oehring kromě svých vlastních poetických textů s netypickou podobou zápisu (rozlišování

Text: Lukáš Jiříčka,
foto: Thomas Ruttke,
Kurt Weill Fest Dessau
2010

a akcentování textu skrze užití velkých a malých písmen či mezer) rád využívá díla básníků a prozaiků formátu Roberta Walsera, Georga Büchnera, Federica Garcii Lorcy či Williama Shakespeara a Heinricha Heine, konfrontuje je s vlastními texty nebo si z nich vybírá jen části. Helmut Oehring ke svým kompozicím někdy zve druhého režiséra, v případě díla Offene Wunden režiséru Stefanii Wördemann.

Otec-zakladatel Brecht

Zatímco v českém prostředí bylo mnohdy dílo Bertolda Brechta přijímáno s jistými rozpaky, pohrdáním či nepochopením (což nevylučuje fakt, že vzniklo i několik zásadních brechtovských inscenací), v německém prostředí fungovalo na mnoha úrovních, buď jako úhlavní kámen vytyčující pole snah, záměrů a úspěšných divadelních či teoretických a dramatických realizací, anebo jako výzva k tvorbě nového divadelního jazyka. V německém prostředí jsou dodnes Brechtovy teoretické texty brány jako zásadní příspěvek k diskusi o budoucím směřování divadla. To, co v jeho době představovalo v podstatě vizionářské postuláty, se později začalo zhmotňovat, a to převážně díky rozvoji divadelních technologií a také paralelnímu rozvoji dalších uměleckých disciplín. Dramatikovy návrhy částečně opřené o vlastní praktické režijní zkušenosti byly formulovány již ve dvacátých či třicátých letech, ale své přesvědčivé jevištní realizace nacházejí teprve od sedmdesátých let v dílech režisérů Roberta Wilsona, Mauricio Kagela, Christopha Marthaler, Louise Andriessena, Georgese Aperghise, Heinera Goebbelse, Olgy Neuwirth či právě Helmuta Oehringa.

Brecht svým tzv. epickým přístupem zasadil interpretativnímu či tzv. činohernímu divadlu silnou ránu, neboť poukázal na přežitý model dominance textu. Ač byl dramatikem, ukázal nové možnosti v přístupu k literární látce tím, že začal revidovat samu její homogenitu a koherenci. Rozhodl se rozbít jednotnou perspektivu dramatu či jinak řečeno: sejmul text z piedestalu dramatického umění. Naznačil, nakolik jsou další jevištní složky (hudba, film, scénografie, herectví) autonomní a v divadelní hierarchii textu rovnocenné.

Že byl Bertold Brecht (nejen) pro německé divadelní umění zásadní a inspirativní ikonou dvacátého století, jejíž vliv je patrný dodnes, stvrzuje i další významný německý skladatel a režisér Heiner Goebbels, když hovoří o teorii oddělených elementů: „*Brecht to psal jako čistou teorii, kterou sám nebyl schopen uvést do chodu ve vlastních režiiích. Nikoliv z neschop-*

nosti, ale spíše z technických důvodů. Od té doby se změnilo mnohé – od vzdělání až k proměně divadla jako instituce. Například dodnes není snadné pracovat s herci nepsychologickým způsobem, ale v padesátých letech to muselo být ještě těžší. Samozřejmě, že se jedná o rozloučení s psychologickým a kvazinaturalistickým způsobem práce. Je to velice plodná teorie, ale s její aplikací stále nemáme mnoho zkušeností. Se svými studenty se ji snažím objevovat a prohlubovat. Snažíme se zkoumat, co dělá hudba dohromady se světlem, jak funguje text ve spojení s tělem“¹.

S problematikou nového a budoucího divadelního jazyka se Brecht vyrovnává v rámci několika zásadních a nedlouhých teoretizujících textů na pomezí eseje (*Malé organon pro divadlo, Divadlo zábavné nebo naučné?, Zcizující efekty v čínském hereckém umění*), ale také v několikastránkovém proklamativním appendixu, který se jmenuje *Poznámky k opeře „Vzestup a pád města Mahagonny“*, v němž se zabývá možnostmi morfologie a situací v provozování hudebního divadla. I v případě tohoto krátkého dovetku se dotýká problematiky epického divadla a demonstuje, nakolik jeho principy jsou platné i pro moderní operní umění, přímé opozici ke katarzi, popírá ji a znemožňuje její existenci. „*Vpád metod epického divadla do opery vede především k radikálnímu oddělení jednotlivých složek. Velký boj o primát mezi slovem, hudbou a scénickým zobrazením (přičemž se vždy klade otázka, co má být pohnutkou k čemu – zda li hudba k jevištnímu dění nebo jevištní dění pohnutkou k hudbě atd.) se dá jednoduše skoncovat radikálním oddělením jednotlivých složek. Pokud ‚Gesamtkunstwerk‘ znamená, že úhrn je něco jednorázového, pokud by tedy jednotlivá umění měla ‚splýnout‘, musí se všechny jednotlivé složky stejnou měrou degradovat, a to tak, že každá může být pro tu druhou jen nositelkou nárazek. Proces splývání se zmocní i diváka, jenž rovněž splýne a představuje pasivní (trpnou) část tzv. Gesamtkunstwerku. Proti takovéto magii ovšem dlužno bojovat*“² píše Brecht ve třicátých letech.

Podle Brechta to nearistotelské v jeho díle i uvažování označuje takové režijní vedení a tvorbu inscenace vedoucí k absenci vciťování a ztotožnění se. Namísto toho nabízí zaujetí stanoviska a postoje, a to jak na straně herce, tak i diváka. Narušuje psychologismus a podprahová působení tím, že se snaží vyvolat stav, kdy přijetí a rozumění (recepce) probíhá ve vědomí a nikoliv podvědomí.

Brecht, samozřejmě pod vlivem dialektického materialismu, uvažuje o zcizujícím efektu i ve smyslu sociologickém a filosofickém, ne-

¹ HEINER GOEBBELS / LUKÁŠ JIŘIČKA: Chci nechat střed otevřený, A2 č. 19, Praha, 2009, str. 16-17

² BERTOLD BRECHT: Poznámky k opeře vzestup a pád města Mahagonny, in: Bertold Brecht: Spisy, Divadelní hry 4 (Fragmenty a jiné), Odeon, Praha, 1984, str. 122, překlad: Ludvík Kundera a Rudolf Vápeník



boť díky odcizení již nelze dosáhnout plného ztotožnění se světem, skutečností a druhými. Brecht se snaží dřívější rozpor nebo rozdíl mezi epikou a dramatem přemostit za pomoci nových uměleckých postupů nejen v herectví, dramatu samém, ale i pod vlivem filmové montáže. V těchto úvahách je zřetelně ovlivněn Ejzenštejnovým pojetím filmového střihu a znakové skladby. Efektu zcizení chtěl dosáhnout za pomoci několika různých technik: použitím masky či výrazné herecké stylizace, akcentovaných událostí a maximalizovaných fyzických gest, neustálými zvraty ve struktuře díla, míšením žánrů a dramatických stylů, kolážovitým a nelineárním strukturováním díla, ale hlavně zaujetím postoje k roli u herce, který nikdy nemůže zcela přilnout k ztvárňované postavě. To vše lze samozřejmě také aplikovat na hudební divadlo. Brechtovou evidentní výsadou a intencí bylo přiznání divadelnosti divadlu, jež teprve na bázi zábavnosti ponese didaktické a morální významy díla. Závažné označované (politické, sociální, historické téma) bude prezentováno skrze pestré a divácky přitažlivé označující.

Fakt, že Helmut Oehring se k jisté politické angažovanosti díla, podobně jako většina tvůrců hudebního divadla, staví zdrženlivě, ovšem neznamená, že by na úrovni strukturální a nativní nenaplnil Brechtovy požadavky téměř dokonale. Otázkou samozřejmě může být jistá Oehringova intence ve smyslu naplnění předem daných principů a přímého vlivu Brechtova učení. Spíše lze usuzovat, že ony teorie se v posledních třiceti či čtyřiceti letech staly běžnou praxí produkce performativních umění a navíc ani starší díla Helmuta Oehringa nemají žádnou přímou vazbu k světu levicového avantgardního umění, ač z něj bezesporu vycházejí. Spíše lze usuzovat, že Oehringova (ale i Goebbelsova) generace spíše navazuje na pokolení Brechtových žáků či nepřímých dědiců avantgardy, kteří tvořili od šedesátých let (skladatelé, rozhlasoví tvůrci, režiséři a inscenátoři v jedné osobě – Mauricio Kagel, Georg Katzer, Dieter Schnebel, nebo Friedrich Schenker). Netřeba dodávat, že měl-li někdo po kompoziční stránce ohromný vliv na jejich hudebně divadelní tvorbu, byli to právě Brechtovi dvorní skladatelé – Paul Dessau, Kurt Weill a hlavně Hanns Eisler.

Onen výše zmíněný aspekt epičnosti divadla neznamená pouze jinou dramatickou formu s velkým důrazem na vyprávěče a téměř až románový způsob výstavby (samozřejmě, že Brecht nepopíral dramatickou situaci a důležitost jednání, jak se stává u pozdějších tvůrců, kteří jsou jeho dílem ovlivněni – Heiner Goeb-

bels, Heiner Mueller), ale také proměnu vztahu herce k dramatické postavě. Odmítá úplné přilnutí a vcítění se do postavy, štěpí realismus postav, dekorací i scény.

Brecht zdůrazňuje autonomnost divadelního jazyka, vyžaduje práci s metaforami, uměleckými znaky a gesty; radikálně odvrhuje snahu o divadelní iluzi (jakou dodnes známe z realistických a až naturalistických inscenací a dramát), simulaci či mimezi reality jako poměrně nedostatečný a umělecky nezajímavý způsob ztvárnění. Raději preferuje heterogenní tvar, který podoben kaleidoskopu umožňuje nahlížet na téma či tezi z různých úhlů, aby dosáhl značné plurality. Verifikace, kritika a zaujetí postoje k tématu je očekávána nejen u diváka, jemuž se pomocí zcizovacího efektu snaží zamezit v dokonalém ztotožnění s postavami a hrou samou (postavy vystupují z rolí, komentují své činy, téma i činy druhých), ale hlavně u herce, který prostor odstupu mezi sebou a ztvárňovanou postavou stále musí mít na zřeteli ve stejné míře, jako musí mít na paměti, že hraje divadlo a tuto hru odhaluje.

Zcizovací efekt lze chápat i jako divadelní postup plně korespondující s principem aktualizace či formalistního ozvláštnění. Tento princip nejenže slouží rozvoji uměleckého tvarosloví, ale také udržuje příjemce v pozornosti svým neustálým vychylováním z řádu, permanentním zrazováním horizontu očekávání. Touto otevřenou heterogenitou zároveň Brecht předjímá postmoderní pluralitu; svou láskou k rozbíjení stylové jednoty a skrze notoricky známá díla slavných tvůrců (Shakespeare, Gay, Grimmelshausen) otevírá prostor k přeformulování zformulovaného, citování či dekontextualizaci. A zatímco on díla klasiků nově adaptoval, jeho nepokorný žák Heiner Müller je již radikálně přepisoval, aby je generace vnuků (Goebbels, Oehring) objevně přeskupila či používala z kanonických textů pouhé věty či útržky textu. V práci s textem byl Brecht (ale také třeba Gertruda Stein) do značné míry novátorem, ovšem současná divadelní kultura šla ještě dál. Současná neúcta k celistvému textu jiného autora se ve své odvaze nebezpečně blíží podvratným a radikálně kolážovitým metodám zvaným mash up, cut up či plundrování - plunderphonia. To vše má blízko k tvorbě spisovatele a spolupracovníka mnoha divadelních a hudebních umělců Williama S. Burroughse, který byl určující postavou pro americkou undergroundovou a uměleckou scénu – Roberta Wilsona, Lou Reeda či Laurie Anderson.

Brechtovou velkou výsadou, což právem náleží i jiným velkým reformátorům avantgardy



– Tairovovi, Mejercholdovi, Piscatorovi, Artaudovi, Honzlovi a Burianovi, je evidentní odhalení a přiznání divadelnosti za účelem vyvolání války bezkrevnému a popisnému realismu. Jeho heterogenní a stylově nekoherentní přístup se odlišuje i od světa klasické opery, která míří k prožitku, katarzi a je, proč to nezmínit, výsostně měšťanská. Místo ní Brecht nabízí nový model fungování operního (hudebního) divadla, zakládá jej a definuje.

Přijaté dědictví

Způsob formálního i obsahového zpracování původního textu je jak v případě Brechta, tak jeho žáků a jejich žáků ovlivněn profesionálním využíváním výtvarných technologií, metodou koláže a montáže a vědomou prací s radikálními souvislostmi jiných uměleckých odvětví. Nepietní a brutální způsob zacházení s textem a strukturou inscenace ostatně spřížňuje Helmuta Oehringa s jinými umělci, které také můžeme řadit do čím dál dominantnějšího proudu postdramatického divadla (Meredith Monk, DV8, Robert Wilson, William Forsythe, či kanadský vizuální mág Robert Lepage). Vpád technologie ovlivnil i kreativitu jednotlivých

tvůrců či souborů a způsobil návrat teatrality ve smyslu pozitivně vnímané podívané na scéně. Slovo a interpretaci začal nahrazovat obraz a spektakularita.

Postdramatickým je myšlen proud v současném divadle, jehož úhelným kamenem je směšování technologických postupů a efektů. Výsledkem této snahy je rozbití lineární a homologické jevištní vize na koláž segmentů s používáním simultánních složek stimulujících divákovu pozornost. Oproti scénickému aktu tradiční činohry nabízejí zmínění umělci mnohaperspektivní a často až na hranicích racionální srozumitelnosti decentralizovaný performativní opus, pro nějž neexistují žádná dogmata; inspirovaní se jak klasickou literaturou, tak i midcultem nebo výboji soudobého umění. Jediným místem, v němž dochází k evidentně zcelujícímu aktu, je propojení hlediště a jeviště k vzájemné interakci a komunikaci, tito umělci často rezignují na tzv. „čtvrtou stěnu“ nebo simulaci a napodobování zdánlivě reálného světa na scéně. Všechny tyto nároky splňuje Oehring svým *Offene Wunden* beze zbytku, přestože neužívá nijak náročné technologie či drahé scénografické elementy.

I v klasické opeře je prvek potřeby vyprávět konkrétní a příčinný příběh neustále při-

tomen. Opera tíhne k interpretaci stejně jako činohra. Dokonce i hudba, která dílu zdánlivě vládne, je v ní (v hierarchickém smyslu) redukována na ilustrativní či s textem korespondující složku díla. V případě postdramatického divadla bývá text rozbit, polyfonicky rozrušen jinými prostředky nebo mnohdy i zcela ignorován. A není rozbita pouze verbální složka, ale celé dílo, které v jednom okamžiku obsahuje rozdílné úhly pohledu či znakové systémy. Proto je také Oehringova polovina díla s názvem *Die Wunde Heine* vyloženě demokratická, kolážovitá a neredukovatelná na jednu interpretaci. Oehring s láskou decentralizuje moc jednotlivých složek nad jinými.

Jedná se vlastně o logický proces, když technologie umožňuje vyjadřovat dramatickou předlohu jinými prostředky – například herecký part může být zastoupen projekcí nebo hudební složkou a tyto prostředky nabývají mnoha podob. Technologie umožňuje nejen zastoupit či doplnit zpěvákova, hudebníkovu, hercovu a performerovu akci, ale také vytvářet celé série paralelních komentářů, doplňujících či juxtapozičních složek, co znásobují významový účín díla. Oproti dřívějšímu divadelnímu způsobu komunikace, kdy se v nepřímějším zajímavě osvětlených sálech zpěváci stávali zručnými pěvci bez větší scénické akce a pohybu, se v současném divadle jednotlivé složky díla stávají rovnocennými, suverénními, autonomními a dialogickými partnery. Oslabila se nejen potřeba deskriptivní mime, ale zároveň se osvobodila i samotná dramatická díla. *Die WUNDE Heine* je toho příkladem, neboť se sestává z textů několika autorů – Heinricha Heine, Rio Reisera, Helmuta Oehringa a Martina Paula. Jeden není důležitější než druhý, všichni jsou služebníky celku.

Dalšími vlastními znaky postdramatického divadla inspirovaného jak „vysokou“ kulturou, tak i „pokleslými“ žánry jsou způsoby zdánlivě se navzájem vylučující stylizace. Ta přechází od hypernaturalistické stylizace scén ke grotesce nebo scénickému antiiluzivnímu principu „work in progress“. V případě Oehringovy části se setkáváme jak s dílem soudobé vážné hudby, punkem, kabaretem, ale i popem a improvizací.

Mahagonny-Songspiel

Tato zpěvohra měla svoji premiéru v roce 1927 a předcházela opeře *Vzestup a pád města Mahagonny* s větším obsazením zpěváků a navíc se v jejím případě jednalo o první spolupráci Brechta s Kurtem Weilem. Obsazení orchestru (lépe řečeno: komorní-

ho ansámblu) je určeno pro jedenáct hráčů a celkem šest zpěváků. Helmut Oehring měl tedy jasné zadání – pracovat se stejným počtem hudebníků i obsazením hlasů (dvě ženské a čtyři mužské role), ale své dílo *Die Wunde Heine* rozšířil ještě o kytaristu a zpěváka Jörga Wilkendorfa.

Zatímco drama *Vzestup a pád* představuje ucelené dílo s jasným příběhem, *Mahagonny-zpěvohra* je kompilátem šlágrů na pomezí modernistické kompozice, ragtime a orchestrálního jazzu bez zcela zřejmé dramatické linie. Obsahuje dnes již proslavené a notoricky známé Weillovy písně – *Alabama Song* (jíž později uváděly skupiny The Doors, The Young Gods anebo zpěvák David Bowie) a *Benares Song*, které jsou i v originálním znění jinak německé zpěvohry v angličtině.

Tato zpěvohra i pozdější opera jsou hudebně-dramatickými opusy, které si kladou za cíl vysmát se opeře jako takové a ukázat její vnitřnosti v plné kráse i směšnosti. Intencí dramatika a skladatele bylo srazit na kolena pompézní aroganci tradiční opery, vzepřít se její snaze člověka citově uchvátit a ukolébat. Brecht se záměrně vysmívá operní tematice tím nejprostší způsobem. Zde například nemá místo vznešená či idealistická láska, protože láska je jen zbožím.

Mahagonny je utopickým městem zlatokopů kdesi na Aljašce plném alkoholu, prostitutek a divokého kapitalismu. Brecht se dokonce dopouští travestie známého divadelního principu *deus ex machina* tím, že tento „bůh“ všechny pošle k čertu namísto toho, aby zachránil jednoho z hrdinů – Jimmyho před popravou a jasným dobrým koncem. Toto ponížení božského principu má samozřejmě co do činění s Brechtovým proklamativním ateismem, ale i obrovským smyslem pro humor a ironii. Jimmy je nakonec popraven mimo scénu, což je další z velkých a záměrných prohřešků a antiiluzivních provokací dvojice autorů – tyto motivy jsou však daleko důsledněji zpracovány v pozdější opeře, ve zpěvohře se jedná o určitou dráždivou pobídku. *Vzestup a pád* je v podstatě komedií zabalenou do pokřiveně tragického hávu. Mohlo by se zdát, že zpěvohra je pouhou skicou či přípravou k opeře, ale díky její suverenitě a originalitě ji musíme považovat za zcela autentické dílo, byť do určité míry tenkým vláknem spojené s operou *Vzestup a pád města Mahagonny*.

Ve městě Mahagonny, jakémsi protokapitalistickém ráji, kde zisk a odcizenost dosáhly svého vrcholu, je za peníze možné vše. Je možné si koupit i ště stí, které však hned mizí, aby vzápětí vše skončilo krachem, závě-



rečnou katastrofou. Ale je jasné, že daleko více než o Ameriku se jedná o problematiku a kritiku tehdejší Výmarské republiky z pozice mladého marxistického tvůrce. Všechny americké motivy a reálie Weill podpořil typicky americkou a tehdy již velice populární jazzovou hudbou, již umně zapracoval do struktur modernistické expresivní kompozice. Jazz a ragtime mají v této scénické hudbě ještě jeden důvod – jsou do značné míry přístupnými styly, které zaobalí kritickou podstatu díla do podoby lehkého angažovaného a angažujícího spektaklu. To vše podporuje i obsazení ansámblu, kde mají převahu dechové nástroje.

Jak ostatně ve svém textu proklamuje sám Brecht, když píše o rozdílu mezi tradiční (tj. dramatickou) a moderní (čili epickou) operou:

„a) Hudba

Pokud jde o hudbu, došlo k následujícímu přesunu těžišek:

Dramatická opera Hudba servíruje text umocňujíc text potvrzujíc ilustrujíc vymalovávajíc psychické situace

Epická opera Hudba zprostředkovává text interpretujíc text předpokládajíc zaujímajíc stanovisko určujíc jednání

Hudba je nejdůležitější přínos k tématu.

b) Text

Ze žertu bylo třeba vypracovat něco naučného, bezprostředního, aby nebyl pouze pošetilý. Z toho vyplynula forma mravoličnosti. Mravoličné jsou jednající osoby. Text neměl být sentimentální nebo moralistický, nýbrž měl sentimentalitu a morálku ukazovat. Stejně důležitým jako mluvené slovo se stalo (v titulcích) slovo psané. Při čtení si publiku, patrně nejspíš osvojuje nejpříhodnější postoj vůči dílu.

c) Obraz

Vystavení samostatných výtvarných děl v rámci divadelního představení znamená novum. Projekce C. Nehera zaujímají stanovisko k dějům na jevišti, a to tak, že skutečný žrout sedí před nakresleným žroutem. Na scéně tak opakovaně probíhá to, co je fixováno na obraze. Neherovy projekce jsou stejně tak samostatnou součástí opery jako Weillova hudba a text. Tvoří k ní názorný materiál.“³

Jak dokládá tento fragment, Brecht zdůrazňuje nejen potřebu simulace, osamostatnění a až separace jednotlivých jevištních složek, ale také autonomie hudby, která do té doby bývala i v operním scénickém díle považována za podpůrný element.

³ BERTOLD BRECHT: Po- známky k opeře vzestup a pád města Mahagonny, in: Bertold Brecht: Spisy, Divadelní hry 4 (Fragmenty a jiné), Odeon, Praha, 1984, str. 122-123, překlad: Ludvík Kundera a Rudolf Vápeník

Die WUNDE Heine

Oehringovo dílo s Brechtovou a Weillovou tvorbou vede dialog a představuje suverénní polovinu konfrontačního spojení. Die WUNDE Heine (Zraněný či bolavý Heine), jak již bylo uvedeno, v nástrojovém obsazení navazuje na Weillovu kompozici. Tato epická zpěvohra s mezihrami sdílí s Mahagonny-Songspiel všechny reálie — od zpěváků přes slavné interpretační těleso z Frankfurtu nad Mohanem systematicky se zabývající soudobou hudbou, Ensemble Modern, scénografii, projekce (pohybující se mezi animací a dokumentárním verismem) a ilustrace Hagena Klennerta, ale i totožné režijní a dramaturgické vedení Helmutem Oehringem a Stefanií Wöndermann.

Jediným, kdo se na scéně objevuje nový, je Oehringův letitý spolupracovník a hráč na elektrickou kytaru Jörg Wilkendorf, jenž občas narušuje agresivními improvizacemi přesnou stavbu díla. Postavy Brechtova díla mají svá „typická a schematická“ americká jména — Jessie, Bessie, Charlie, Billy, Bobby, Jimmy, Jörg Wilkendorf představuje postavu Harryho. Toto jméno není nahodilé, a ačkoliv to tak vypadá, nemá asociovat další postavu z U.S.A.. Je přímo spojeno s německým básníkem Heinem. Harry bylo rodné židovské jméno Heinricha Heine. Wilkendorf je básníkovým alter ego, což je daleko více než divadelními prostředky formulováno ve filmové dotáčce, kde Harry celý v bílém obleku uléhá do trávy či se samotářsky prochází krajinou, aby tak naplňoval jisté schematické klíšé toho, jak má vypadat básník — elitářsky, dandyovsky a samotářsky.

Ensemble Modern byl mimo jiné tím, kdo inicioval tento projekt a navrhl Oehringovi doplnění Mahagonny-Songspiel vlastním dílem. Skladatel sám považuje Heinricha Heine jako inspirační zdroj a dodává: „Znal jsem jen jméno: Heine. Je to básník, v jehož tvorbě se kříží poezie s politikou. Bez Heinricha Heine by nebyli Wedekind, Mühsam, Tucholsky, Brecht a Biermann vůbec myslitelní. /.../ Směs dokumentárně-novinářských zájmů, historické přesnosti a poetické hermetičnosti činí z jeho textů cosi dráždivého a zakládá jejich trvalou aktuálnost. /.../ Čím je pro Weilla jazz, tím je rock pro Heineho.“⁴

Zatímco politická výpověď první části produkce je ve svém čistě levicovém zaměření velice konkrétní, část s názvem Die WUNDE Heine je poetičtější a více se zabývá problematikou jedince, přestože ani ona se politickým tématům nevyhýbá. Její účín již není natolik groteskní či evidentně zábavný, ale vykazuje

se daleko hlubším ponorem do problematiky vztahu jedince a okolí. Oproti hravému textu Bertolda Brechta zde máme co do činění s introspektivní sondou do existence citlivého člověka, zmítaného jak vlastními pochybami, tak i bolestivě vnímajícího rány, které mu způsobuje svět (války, zhrzená láska, izolace, odcizení atp.). Tento jedinec — Harry je na své cestě poetickým hudebním divadlem neustále zmáhán svou bezvýslednou a leckdy až násilnou touhou léčit či zlepšit svět, aby si k němu nakonec vytvořil cynický odstup — tedy jakousi umělou slupku maskující se za nadhled anebo rezignaci.

Přestože je na celou problematiku nahlíženo převážně z pozice jedince — chór zde zastupuje svět — politika je neustále v různých podobách přítomna. V některých Heinových nebo Reiserových básních jsou přivolány otázky vlasti, Německa či hořkého dědictví v podobě otců v hrobech, aby nakonec všechny politické motivy kulminovaly v závěrečné písni Zauberland (Zázračná země): „Mraky se přesouvají ze Západu na Východ. Ležím v posteli a myslím na tebe a jaké to dřív bylo. Zázračná země je spálená a kdesi ještě plane. Zázračná země je spálená a hoří a dál plane atd“.

Tam, kde je Brecht angažovaný a vnitřně přesvědčený o levicové utopii, která zajistí světu mír a pořádek, Oehring skrze texty vybraných básníků nabízí rozčarování a vystřízlivění z podobných idealistických snah. Oehring, narozdíl od Brechta, upřednostňuje jedince před kolektivem a jeho kritika společnosti je ve svém dopadu daleko jemnější a niternější. Není plakátově proklamativní a ani ideologická. Samozřejmě, Oehring má za sebou jinou zkušenost, ale jeho zakončení díla Offene Wunden lze mimo jiné číst jako skeptický komentář k předválečným idealistickým vizím, komentář poučený a střízlivý. Skladatel skrze texty básníků pálí sny kdysi živé a slibné, což se ovšem materializuje pouze v textové rovině. Ani herecká akce zpěváků a ani projekce nenabízejí žádné politické komentáře či asociace.

Způsob, jakým Brecht vyprovokoval ve Weillově hudbě potřebné napětí a dal ji jasné mantinely, Helmut Oehring zopakoval s věhlasným básníkem devatenáctého století, jehož dílo je dodnes bolestivé a drásavé, tedy současné. Oehring se rozhodl postavu Harryho stylizovat do podoby novodobého rozevance či rockového hudebníka, jímž skutečně Wilkendorf je.

Kovbojské boty, upnuté černé džíny, rozhalená košile, decentní líčení a černě nalakované nehty — jsou jasnými vnějšími znaky

⁴ MALTE KRASTING: Brecht, Weill, Heine, Oehring, in: Offene Wunden, Frankfurt Oper, Frankfurt am Main, 2010, str. 4-5, překlad: autor



sensitivního dekadentního básníka či rockové hvězdy. Nicméně tyto znaky nejsou nijak násilně akcentovány, působí jako přirozený styl německého kytaristy a plně korespondují s dalšími kostýmy zpěváků (zpěvačky jsou celé v černém, zpěváci v konvenčních hudebních oblecích jemně narušených znaky, které upomínají, že se první polovina Offene Wunden odehrává na Aljašce – jeden zpěvák má vlněnou šálu, druhý beranici). Zpěváci se zde stávají nositeli určitých typů, které simulují takovým způsobem, jak to vyžadoval Brecht. Interpretují své postavy, nezabíhají k psychologii a budují své role skrze detail (fragment textu či kostýmu nám říká o postavě více než její vnitřní prostor), mediální obraz jistého typu či simulaci určité nálady.

Offene Wunden

To hlavní až na konec. Je potřeba odhalit, v čem je možné skladatele a režiséra Helmuta Oehringa považovat za přímého dědice Brechtova odkazu.

Offene Wunden lze považovat buď za chudou variantu hudebního divadla s velmi skromnou a minimalistickou scénografií anebo tea-

tralizovaný a choreografií výrazně podpořený scénický koncert. Těžko se rozhodnout pro jednu z poloh – abychom Oehringův režijní styl, který byl patrný již v předchozích dílech Gunten, 8cht, 7ieben či WOZZECK kehrt zurück (mnohé z dalších děl skladatele režírovali jiní režiséři), považovali za cosi jiného než za ozvláštněný scénický koncert, mohlo by se vykazovat větším důrazem na herecké vedení zpěváků či aktivní herecké užití hudebníků, jak to například dělá Heiner Goebbels. Abychom mohli Oehringova díla považovat za cosi jiného než za suverénní větev hudebního divadla, nesměla by se vykazovat hereckým a choreografickým vedením zpěváků, nesměla by obsahovat důležitou scénografii a projekci či hovořit sice skromným, ale divadelním jazykem. Oehring ukazuje, že si obě polohy zdánlivě odporují a přitom hovoří stejným jazykem. To je možné díky tomu, že stojí kdesi na pomezí teatralizovaného koncertu, lehce či letmo a jakoby nedokonale nahozeného jevištního tvaru své působivé jevištní kompozice, v níž hudba či rytmizovaná řeč zní od počátku do konce. Helmut Oehring vrhá diváka do podivného prostoru mezi několik disciplín, aby jej ještě více dezorientoval režij

podobnou nehotové črtě či kulhající simulaci známých kulturních schémat. V německo-jazyčném prostředí tento typ divadelního díla, který bývá nazýván i scénickým koncertem, což v mnohém jeho kvalitu a náležitost k divadlu snižuje, má již téměř stoletou tradici, již založil Arnold Schönberg svým dílem *Pierrot Lunaire* v roce 1912.

Skladatel-režisér neustále mění a přenášá těžiště z jedné jevištní složky na druhou, stejně tak i mění styly, mezi nimiž se jako hudební tvůrce pohybuje. Výsledkem je zdánlivě nesourodá a neustále narušovaná hudební tkáň, jejíž vlákna představuje jak soudobá vážná hudba, tak i punk, pop i rockové sentimentální cajdáky. Náš horizont očekávání je permanentně přerušován a atakován vpády nových a nových stylistik či přesunem těžiště na jinou oblast divadelního jazyka (od filmu k choreografii, čistě hudební akci, sledování rozsvícených grafických panelů nebo recitaci atp.). Namísto stylově čisté, jednoduché a k jednomu výrazu tíhnoucí hudebně-divadelní kompozici nabízí kulhavý, heterogenní tvar vykazující se neustálou proměnlivostí. Oehring užívá v případě obou polovin programu (*Mahagonny-Songspiel* a *Die WUNDE Heine*) velice pestré režijní prostředky a ve vlastní kompozici také nabízí odlišné hudební kontexty. Přesto je však dílo soudržné a zmíněná diskontinuita má svou logiku a jednotu a dokonce i jasný dramaturgický rámec. Odvrhává jednoduchý příběh s jasnou a logickou stavbou vnitřní sukcesivnosti, aby zdůraznil nemožnost porozumění světu a dal prostor každé scéně, aby se projevila skrze jiný element či hudební styl. Někdy dominuje projekce, jindy zpěv, v dalším momentě zpěváci používají znakovou řeč pro hluchoněmé jako choreografický, ale i jazykový prvek.

Scénografii představuje několik rozsvícených panelů, na nichž jsou prosvětleny kresby výtvarníka a scénografa Hagena Klennerta. Ty představují jakýsi volný a po celou dobu inscenace neměnný komentář ke scénické akci. Těchto pět svítících panelů je doplněno projekčním plátnem a velkým boxem z mléčného skla, do něhož se v jistém momentě vejdou všichni zpěváci. Projekce zobrazují různé a zdánlivě nespojitě věci. Rozpadlé domy, louky, lesy, ale čistě abstraktní grafické elementy, citáty z ilustrací ze starých knih či dotáčky s kytaristou Wilkendorffem procházejícím se volně krajinou a uléhajícím do trávy. Důležitým a opakujícím se prvkem je perkresba lidského těla, jakéhosi horizontálně ležícího skeletu, pod nímž je hebrejská litera aleph jako možný odkaz na Heinův i Weillův

židovský původ, jejich stigma, díky němuž byli oni i jejich tvorba v Německu pronásledováni či zakazováni. Že se zlehka Oehring v *Offene Wunden* dotýká komentování Německých dějin je jasné z jasných filmových obrazů, které zpodobňují například symboly všem Němcům důvěrně známé – například sochy z Braniborské brány v Berlíně. Je to hořká rozprava o současném Německu – zatímco první polovinu můžeme číst jako stále aktuální kritiku kapitalismu na úrovni čistě politické, druhou polovinu jako tragický pohled na dějiny a osud jedince s bolestivou zkušeností všech totalitních kataklyzmat dvacátého století. To jsou ony titulní otevřené rány. První část je bolestivá v manifestativní a do značné míry banální politické kritice kapitalismu a operních schémat, druhá zase bolestivá a hloubavě egocentrická.

Helmut Oehring společně se Stefanií Wondermann zachovává epickou naraci, ale tento způsob vyprávění je plný permanentních buď obrazových nebo choreografických, hereckých a v případě *Die WUNDE Heine* také i hudebních digresí. Zatímco Ensemble Modern zabírá levou část jeviště a zpěváci se pohybují prakticky po celém prostoru scény, Wilkendorf-Harry sedí v druhé polovině *Offene Wunden* na vyvýšeném soklu sám se svoji technikou, efekty, mixážním pultem, mikrofonom a kytarou jak osamělý a stárnoucí krasavec s několika znaky rockové primadony či homosexuála (líčení, nalakované nehty, rozhalená bílá košile). Tyto změny perspektiv se však neodehrávají pouze na úrovni vizuální složky inscenace a jejich oddělených elementů tak, jak to požadoval Brecht, ale v samotné textové a hudební rovině.

Mahagonny-Songspiel téká mezi šlágregem a nástiny modernistické vážné hudby, užívá jak zárodky dialogů v němčině, tak i dryáčnické písně v angličtině, čímž anticipuje vývoj hudebního divadla druhé poloviny 20. století ve smyslu akcentování nejednotnosti a ignorování stylové čistoty. *Die WUNDE Heine* se vykazuje ještě radikálnější oscilací mezi složitě strukturovanou soudobou hudbou s příklonem k akustickému hluku, s dominantními perkusemi doplněnými výraznými dechovými party, které mají své rodné hnízdo v jazzu, ale i rockovými baladami a punkově agresivní písní. Známým skladatelským postupem Helmuta Oehringa je nabourávat ustálenou kompozici přinejmenším jedním virem (v případě jiných děl i vícero viry – například hluchými zpěváky, kteří svým nedokonalým projevem vytvářejí kontrast k dokonalé kompozici). Tím je zde kytarista a vydědělec Harry Jörg

Wilkendorf, který má právo svou brutální kytarovou improvizací narušovat i tak již dost expresivní, ale pečlivě komponovanou hudbu pro akustický ansámbel.

Virus — Harry také může ze své výsadní pozice svobodně a ironicky komentovat to, co se děje na scéně, s úšklebkem reagovat na čtveřici mužských zpěváků užívajících prostou znakovou řeč jako choreografický prvek a egoisticky si libovat v momentech vlastních rockové hudbě, kdy na něj oddaně pokukují obě zpěvačky jako na punkovou hvězdu, hudebníka - ikonu současnosti. Oehring záměrně užívá Wilkendorfa jako podvratnou zbraň proti jinak přesně dané kompozici, ale i schématům hudebního světa. Harry je jako postava mnohdy přemrštěný: tu procitěně zpívá rockovou baladu, jindy se zase na svém vyvýšeném piedestalu unáší razantností a hysterií punkové písně, jejíž text (Zabij to, co tě zabíjí) jako by byl výkřikem mladého rozervance. Skladatel zde nabízí rozmanitou hudební estetiku, ale vždy ji prezentuje jako určitý typ, schéma nebo řekněme i simulaci zavedeného klišé, čímž subversivně ironizuje celou tradici hudebního světa. Nebojí se však být i patetický a citlivý. Dokonce v jednom momentě navazuje přímo na Brechtovu a Weillovu zpěvohru, a to když jedna ze zpěvaček (výtečná Salome Kammer, již mnohdy sekunduje stejně hlasově skvěle disponovaná Sylvia Nopper) hraje na kytaru doprovázena ansámblem i Wilkendorfa jakoby brechtovskou baladu.

Ne nadarmo se o Oehringovi jako skladateli říká, že do značné míry čerpá z tradice hudebního expresionismu Arnolda Schönberga či Albana Berga a tzv. sprechgesangu, jeho styl je nesourodý, agresivní; píše rozhovory i dynamicky náročné party pro zpěvačky a nebojí se sklouznout i k rytmizovanému mluvenému slovu nebo výrazně rytmizovanému „staccatovému“ zpěvu. Oehring útočí na

všechna schémata hudebního světa a divadelní svět mu v tomto směru nabízí skvělé útočiště, stejně dobře jako Brecht svým dílem mu poskytuje historicko-kritický předobraz možného vzdoru.

Offene Wunden je i přes obě poloviny logicky provázaným (a to nejen na režijní úrovni), a hudebně dialogicky přínosným dílem. Oehringova zvuková i scénická vize pokračuje a rozvíjí Weillovy a Brechtovy výzvy v tom, jak konsekventně nakládá s nejednotnou hudební estetikou a separovanými jevištními prvky, a také nakolik důsledně a provokativně pokračuje v jimi vyznačené cestě. Režiséři a skladatelé v jedné osobě formátu Heinera Goebbelse, Mauricio Kagela či Helmuta Oehringa nejenže přímo naplňují teoretické pole definované Brechtem, ale hlavně ve výzkumu pokračují autentickými a originálními hudebně-dramatickými díly, která se nebojí překročit všechny možné bariéry. V tomto smyslu jsou zmínění tvůrci právoplatnými vnuky Bertolda Brechta. □

inzerce

LETMO PRODUCTIONS * label & booking * www.letmo.net/productions



ROUILLEUX „Zugzwang“ digipak CD *letmo1*

„Smutnosmutná přehlídka výrazného talentu, kterej alespoň pro mě představuje nejvyšší ligu současný domácí alternativy. Bez umělejších hypeů a bez instantních emocí. Uvěřitelná výpověď v první řadě písničkáře, kterej se nebojí být melodické ale ne na úkor za vlasy přitažený uvěřitelnosti a sebezapření.“ *Ondřej Hlaváč, indiemusic.cz*



FABIO ORSI „Praguematic“ handmade CS *letmo3*

Italský skladatel je tu na cestě od zvukomalebného ambientu k chladnějšímu kosmické elektro zvuku s příchutí kraut rocku. Rafinované balení, chrome pásek imitující kotoučky.



ASTMA „DAR-K“ paper pocket CD *letmo5*

Hyperaktivní duo Alexei Borisov a Olga Nosova na tomhle albu krotí svou hudbu do úderného minimalismu a posouvají estetiku klasického postindustrialu do své originální současnosti.

chystá se:

- SVARTE GREINER / ELEGY DVD
(video Eva Krhutová, Ondřej Vavrečka, Erik Skodvin)
- ALEXEI BORISOV & TANIA STENE
collaboration CD
- BURIAL HEX CS
a další

WAKU SHOPPU HANDA GOTE



12. ledna
Durman / Posejpal Duo
Martin Janíček
Federsel
Petr Ferenc

9. února
Lovci lebek
Jorge Boehringer & Klammer

8. března
Spálené stodoly
Count Portmon & Petr Ferenc

12. dubna
Napalm
Der Marebrecht

10. května
tOTTO je OTTO II:
Birds Build Nests Underground
IQ+1

14. června
Gurun Gurun

Obohacení programu nejsou vyloučena.

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

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

A2

his VOICE

radiowave
www.wave.cz

BN hudebniny

1883
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

PŘEDPLAŤ SI REVOLVER A ZÍSKÁŠ

- slevu na každé číslo
- RR rychle a domů
- slevu na knihy z Edice RR
- zdroj kulturní sebeobrány
- + 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

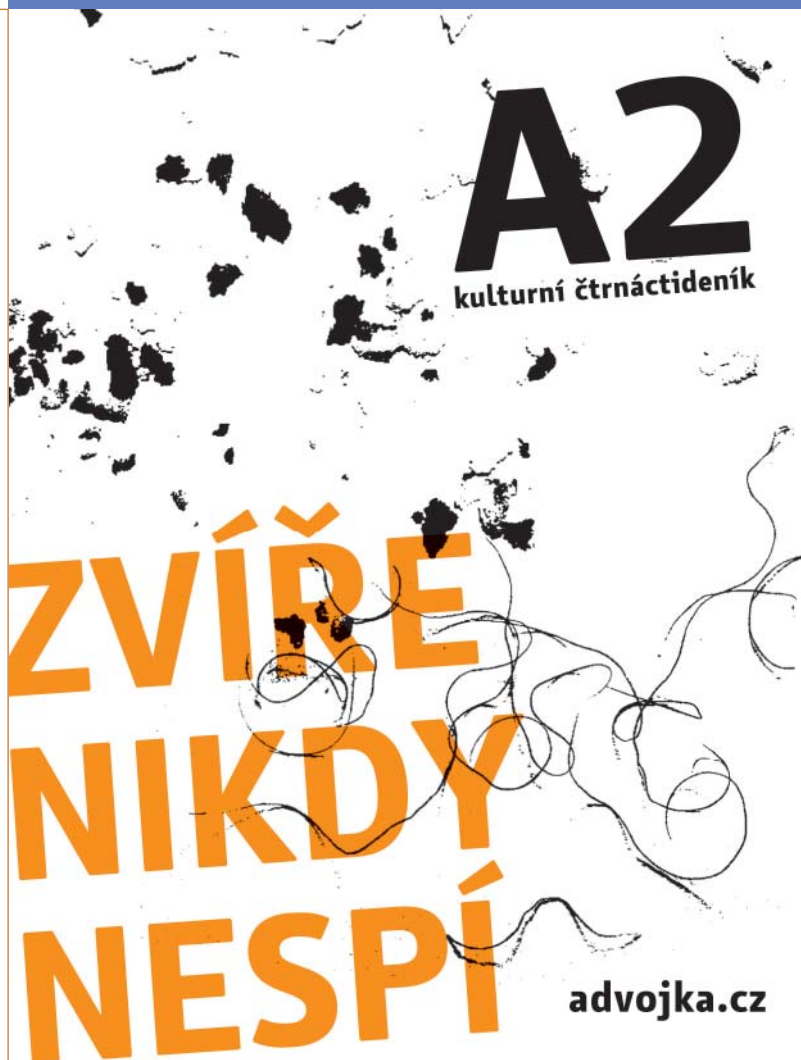
na www.revolverrevue.cz
email: sekretariat@revolverrevue.cz
telefonicky: 222 245 801
poštou: Jindřišská 5, Praha 1, 110 00

REVOLVER REVUE

časopis kulturní sebeobrány



založena v Praze 1985



advojka.cz

Hawkwind

Z minulosti do budoucnosti

Následovníci psychedelické vlny, zakladatelé space rocku, představitelé fúze rocku s elektronickou hudbou, propagátoři science fiction, protagonisté bezplatných festivalů, předchůdci nové vlny, mezičlánek kultur hippies a punku, acid rocková šílenci. To vše a mnoho jiného už více než čtyřicet let představují Hawkwind.

Když si v Londýně zajdete do čtvrti Notting Hill a zamíříte do ulice Portobello Road se směsí pitoreskních stánků, kde dnes už jen stěží poznáte atmosféru londýnského undergroundu, octnete se právě v místech, kde skupina Hawkwind koncem šedesátých let vznikla. Přes letmé pokusy Group X a Hawkwind Zoo došla k současnému názvu a v roce 1970 vydala stejnojmenné debutové album. Jejím zakládajícími členy byli kytarista a zpěvák Dave Brock a zpěvák a saxofonista Nik Turner. Na této skupině není snad nic, co by nepůsobilo přinejmenším podivným dojmem, a mezi to patří i to, že dnes je jediným původním členem kapely už jen Brock, zatímco se ve skupině vystřídal počet hudebníků, který by vydal na malý telefonní seznam. Už eponymní první album ukazuje, jakým směrem se budou Hawkwind do budoucna ubírat. Je bohaté na dlouhé a nespoutané psychedelické improvizace plné bizarních zvuků oscilátorů a audiogenerátorů, kterých se ujal mág Dik Mik, jehož od druhého alba *In Search Of Space* (1971) vydatně doplnil Del Dettmar. Na třetím albu *Doremi Fasol Latido* (1972) vykrytalizoval směr skupiny do definitivní podoby v níž se imaginativní elektronické improvizace střídaly s nekonečně dlouhými riffovými jízdami. Mezi koncertní stálce se od té doby zařazuje energická skladba *Brainstorm*.

Vesmírný rituál

V té době doplnil sestavu zatím neznámý baskytarista Lemmy Kilmister a pro Hawkwind v budoucnu nepostradatelný textař, deklamátor a zpěvák Robert Calvert. Skupina od roku 1971 spolupracovala i se slavným autorem fantasy literatury Michaellem Moorcockem. Singl *Silver Machine* (1972) obsadil třetí místo v britské hitparádě a vynesl kapele finanční prostředky pro velkolepé turné *Space Ritual*. Stejnojmenné

album vydané roku 1973 patří k jejím bejdůležitějším počínům. Sugestivní masivní riffy se střídají se zvukomalebnými elektronickými variacemi a s vesmírnými deklamacemi Calverta. Finální dvojalbum reprezentuje velkolepý spacerockový cirkus, kde hudba plyne celou hodinu a půl bez přestávek. Následující singl *Urban Guerilla* se místo dalšího úspěchu dočkal stažení z prodeje, protože byl dáván do souvislosti s činností hnutí IRA.

Následující alba *Hall of the Mountain Grill* (1974) a *Warrior on the Edge of Time* (1975) představují počátek kreativnější etapy a příklon k progresivnímu rocku. Zásadním způsobem se na nich podílí nový klávesista a houslista Simon House. Oproti dřívějšímu spontánnímu přístupu zde slyšíme melodičtější i nápaditější, někdy až pompézní, kosmické ódy. Nekoordinované zvuky audiogenerátorů nahrazují běžné syntezátory. Na sugestivnosti a imaginativnosti z dřívějších let to ale nic neubírá. V roce 1975 nastal důležitý zlom ve vývoji skupiny, když byl Lemmy zadržen kanadskými celníky, kteří jeho amfetaminové pilulky považovali za kokain. Lemmy strávil pět dní ve vazbě, během kterých si Hawkwind našli náhradu v Paulu Rudolphovi. Lemmy pak vlastně z nouze založil Motorhead. Skutečnou příčinou jeho vyhazovu podle některých spoluhráčů, mohlo být to, že Lemmy byl uživatelem speedu, zatímco jeho spoluhráči holdovali LSD. Ještě výraznější dopad měl návrat charismatického Roberta Calverta, tentokrát coby hlavního zpěváka a textaře, který se začal významně podílet i na image skupiny. Hawkwind rovněž změnili vydavatelství z United Artists na Charisma Records, a začala nová, nejkreativnější éra v dějinách souboru.

Stepní vlk

Na následujícím albu *Astounding Sounds, Amazing Music* (1976), nazvaném po dvou kul-

Text: Jan Štefan



Dave Brock

tovních science fiction magazínech, dostali jednotliví hudebníci dostatek tvůrčí svobody a tak je celé album stylově různorodé. Jsou zde ukázky punku, funku, progresivního rocku i jazzrocku. Nejvíce se zde asi vyjímá éterická a částečně deklamovaná Calvertova exhibice *Steppenwolf*, inspirovaná slavnou novelou Hermanna Hesseho. Zásadním albovým počinem se v tomto období stává velice kompaktní *Quark, Strangeness and Charm* (1977) obsahující legendární vypalovačku *Hassan i Sahba*, inspirovanou arabským folklórem, s majestátními houslemi Simona House, atmosférickou *Damnation Alley* nebo popě-

vek *Spirit of the Age*. K hlavním přednostem Hawkwind patřilo živé vystupování a to zvláště v tomto období, kdy se mohli opřít o nápadného Calverta a na pódiu velmi tvůrčího House. Velkou roli přitom vždy hrála pódiová stylizace, opírající se o světelnou show Jonathana Smeetona, působícího pod pseudonymem Liquid Len. Skupina se místy blížila nové vlně i punku a proto není žádným překvapením, že představovala vzor pro takového Johnnyho Rottena ze Sex Pistols. Bohužel toto období mělo i své stinné stránky. Robert Calvert, který místo toho aby se stal stíhacím pilotem, skončil jako básník a zpěvák, trpěl

bipolární afektivní poruchou, což ho limitovalo do takové míry, že jeho působení na pódiu bylo nevyrovnané a někdy se ani nemohl dostavit na vlastní vystoupení.

Po dokončení alba *PXR5*, které vyšlo opožděně v roce 1979, Brock s Calvertem úplně obměnili složení skupiny, kterou přejmenovali na Hawklords. Výsledkem toho bylo album *25 Years On* (1978). Při koncertním vystupování se skupina nápadně ztotožnila s punkem a novou vlnou. Dokladem toho je po letech vydané *The Hawklords Live* (1992). Po pár měsících i Hawklords ukončili činnost. Calvert později nadneseně prohlásil, že to byl konec skutečných Hawkwind. Až do roku 1988, kdy zemřel na infarkt, pokračoval už jen v sólové kariéře.

Trip nekončí

S Hawklords ale ve skutečnosti příběh Hawkwind nekončí. K Brockovi a Harveymu Bainbridgeovi (baskytara) se postupně přidal navrátilcec Simon King (bicí), Tim Blake (klávesy, ex-Gong) a další starý známý se zvláštním životním příběhem Huw Lloyd-Langton. Tento technicky vyspělý kytarista hrál už na prvním albu skupiny, ale podivné okolnosti hraní za hranicí placeného prostoru na festivalu Isle Of Wight stály za jeho odchodem. Dle jeho slov mu někdo podstrčil LSD do čaje a tak se díky psychickým potížím „vydal na trip“, ze kterého se vrátil až po devíti letech. Hawkwind společně s Motorhead uzavřeli smlouvu s Bronze Records, pro kterou vydali dvě alba, *Live Seventy Nine* (1980) a *Levitation* (1980). Na *Levitation* Kinga nahradil legendární bubeník onehdy slavných Cream Ginger Baker. Ale ne na dlouho. Když se Baker pokusil iniciovat odchod Bainbridge, musel ze skupiny nakonec sám odejít. Po tom všem nakonec prohlašoval, že nejhorší baskytarista na světě vyhodil nejlepšího bubeníka na světě. Ve skutečnosti se tehdy Hawkwind orientovali na technicky precizní progresivní heavy metal. Také díky častým personálním změnám zvuk skupiny v první polovině 80. let osciloval mezi metalem, novou vlnou a experimentální elektronikou, což ostatně dokazuje poslech alb *Sonic Attack* (1981), *Church of Hawkwind* (1982), *Choose Your Masques* (1982) a Moorcockovu ságu o Elricovi inspirovanou *The Chronicle of the Black Sword* (1985). Na čas se vrátil také svérázný Nik Turner a nechyběla ani vystoupení na festivalu ve Stonehenge. Přibyl také baskytarista Alan Davey, který se po následujících dvaceti let stal stálou sestavou.

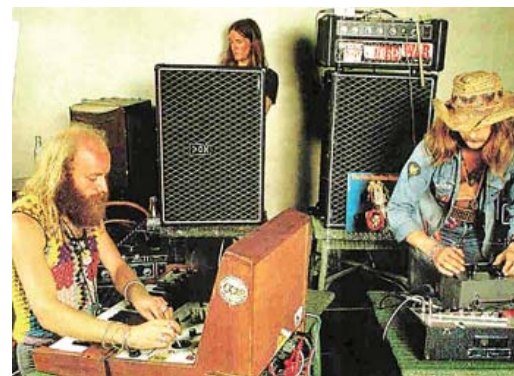
V druhé polovině osmdesátých let se Hawkwind ještě nakrátko orientovali na soudobý hard rock, což dokazuje dynamické album *The Xenon Codex* (1988). Poté dochází k radikální

změně ve složení i zvuku skupiny. Hlavním pilířem se stalo trio Brock, Davey a Richard Chadwick (bicí), kolem něhož se neustále točili noví a noví hráči, jako například zpěvačka Bridget Wishart nebo starý známý Simon House. Koncerty a alba jako *Space Bandits* (1990) a *Electric Tepee* (1992) se tentokrát více blížily alternativnímu rocku. Počínaje dalším titulem *It Is the Business of the Future to Be Dangerous* (1993) se skupina začala výrazně přiklánět fúzi rocku a soudobé elektronické hudby. V tomto duchu se nesla v dalším sledu i alba *Alien 4* (1995) a *Distant Horizons* (1997). I přes příchod výrazného expresivního zpěváka Rona Treeho hudba Hawkwind trochu ztrácela na autentičnosti, když hrátky s moderní taneční hudbou působily poněkud podbíživým dojmem. Naště stí pro dlouholeté fanoušky skupiny byla její produkce od konce devadesátých let zase více orientována na kytarový rock s příklonem ke klasickému odkazu skupiny, i když ani nadále nemohla chybět fúze s elektronikou. Dokazuje to nejen album *In Your Area* (1999), ale především koncertní vystupování reprezentované četnými živými alby. Ke skupině se při nich tu a tam vraceli staří vysloužilci jako House, Turner, Lloyd-Langton nebo dokonce natrvalo Tim Blake, poté co v roce 2008 umírá klávesista Jason Stuart. Po albu *Take Me to Your Leader* (2005), které představuje znovu příklon k elektronické hudbě, odchází baskytarista Alan Davey a line-up souboru se ustaluje do podoby Brock (kytara, zpěv, klávesy), Chadwick





Nik Turner Hawkwind, foto Jim Summaria



(bicí), Blake (klávesy), Mr Dibs (baskytara) a Niall Hone (sólová kytara). Výsledkem jejich tvorby je zatím poslední album skupiny, solidní *Blood of the Earth* (2010), které představuje kolekci rockových vypalovaček zahalených do temně ambientního hávu. V roce 2008 v rámci festivalu Colours of Ostrava zavítali Hawkwind také do Česka. Tato spacerocková legenda našla mnoho následovníků. Třeba takové Ozric Tentacles, Monster Magnet či Ministry.

Větší rozruch než samotní Hawkwind v posledních letech budí aktivity bývalých členů skupiny soustředěných kolem Nika Turnera. Turner nejdříve v roce 2000 založil skupinu Space Ritual, orientovanou výhradně na klasickou tvorbu Hawkwind. Jako na běžícím páse se zde střídali hudebníci z předešlých dekád skupiny. Není žádným divem, že se tak dělo k nelibosti současného leadera oficiálních Hawkwind Davea Brocka. Space Ritual se před nedávnem přeměnili do znovu obnovených Hawklords, kde se objevují stará známá jména jako Turner, Steve Swindells, Alan Davey, Harvey Bainbridge nebo Ron Tree. Fanoušci si nyní mohou vybrat, kterým „Hawkwind“ dát přednost. □



Válka ne... nebo ano?

Stéphane Garin, Sylvestre Gobart
a Vetrophonia

V jednom balíku z Německa mi před několika měsíci přistála dvě pozoruhodná alba stojící vzájemně v přímém kontrastu. Dvojdisk francouzského fotografa Stéphanu Garina a belgického bubeníka a zvukového umělce Sylvestra Gobarta je subtilní sondou do konstant historické paměti provedenou vrtákem konceptuálního výzkumu vztahu zvuku a obrazu, CD ruské dvojice Vetrophonia zase hřmotnou poctou, v níž se interpretace setkává s dobovými, století starými dokumenty.

V ještě příkrřejším kontrastu jsou témata obou nahrávek. Garin a Gobart nahrávají a fotografují v nacistických koncentračních táborech v Polsku a Francii (a na nádraží v Bobigny, odkud bylo do lágrů odesláno 20 000 Židů), jejich album nese výmluvný název *Gurs / Drancy / Bobigny's Train Station / Birkenau / Chelmo-Kulmhof / Majdanec / Sobibor / Treblinka*. Ruské duo naopak křísí vervu, s níž futuristé v desátých letech dvacátého století prahli po válce.

Ptáci, vlaky, turisté

Vyznění prvního z obou alb je veskrze pacifistické, i když oba autoři do určité míry hranice automatického pacifismu pokoušejí: většina lidí se po přečtení slov Birkenau nebo Treblinka otřese a před očima jim vyvstanou obrazy pekla. Tak jsme se to učili v dějepise, tak jsou tahle místa popisována v knihách, někteří pamětníci jsou dosud mezi živými (vlna popíračů holocaustu, obávám se, na své nejbujnější vzednutí teprve čeká)... Garin a Gobart se rozhodli vidět a slyšet místa, na kterých koncentráky stály – a některé dodnes stojí coby muzea-památníky, zatímco jiné, například Treblinka či Gurs, de facto zmizely – jinak. Navštívíme-li ona místa nyní, je to, co nás šokuje a znepokojuje, většinou v našich hlavách, nikoliv na místě samotném.

(Osobně jsem ze všech míst navštívil pouze Osvětim a Birkenau a děsivě na mě působila

především *kvantita*: tolik baráků, tolik protéz, tolik brýlí... jinak působivost památníku poněkud obrušují nutné rekonstrukce a „památkářské“ zásahy. A místní jsou klidní. „Kolem brány smrti a pak doleva,“ usmívala se místní dáma, když jsme se ptali na cestu k dálnici Krakov – Wrocław.)

Garin a Gobart fotografují na místech, kde kdysi stála krematoria a kde se skrývaly masové hroby, na jejich snímcích jsou ale lesíky, soukromá stavení, tovární hala, billboardy, nákladní vagón s kládami. A zvuk týchž míst? Ptáci, déšť, hlasy turistů v nejrůznějších řečech, i reprodukováná hudba. Při poslechu nahrávky pořízené na proslulé birkenauské rampě, kam přivážely vlaky nové a nové oběti a kde probíhaly selekce, mě ale zamrazilo: zní tam vlak. Že by do Birkenau při nějaké zvláštní příležitosti přijel coby připomínka toho, jaký železniční uzel tahle vesnice kdysi měla?

Album *Gurs / Drancy / Bobigny's Train Station / Birkenau / Chelmo-Kulmhof / Majdanec / Sobibor / Treblinka* vydané společnou péčí značek Brut Clair Records a Gruenrekorder je jedním z výstupů projektu, jehož součástí byla i výstava: před každou fotografií stála židle a sluchátka. Cílem autorů bylo připomenout smutně proslulá místa jinak než obvyklou ikonografií a nastolit tak prostor k tiché kontemplaci.

Text: Petr Ferenc

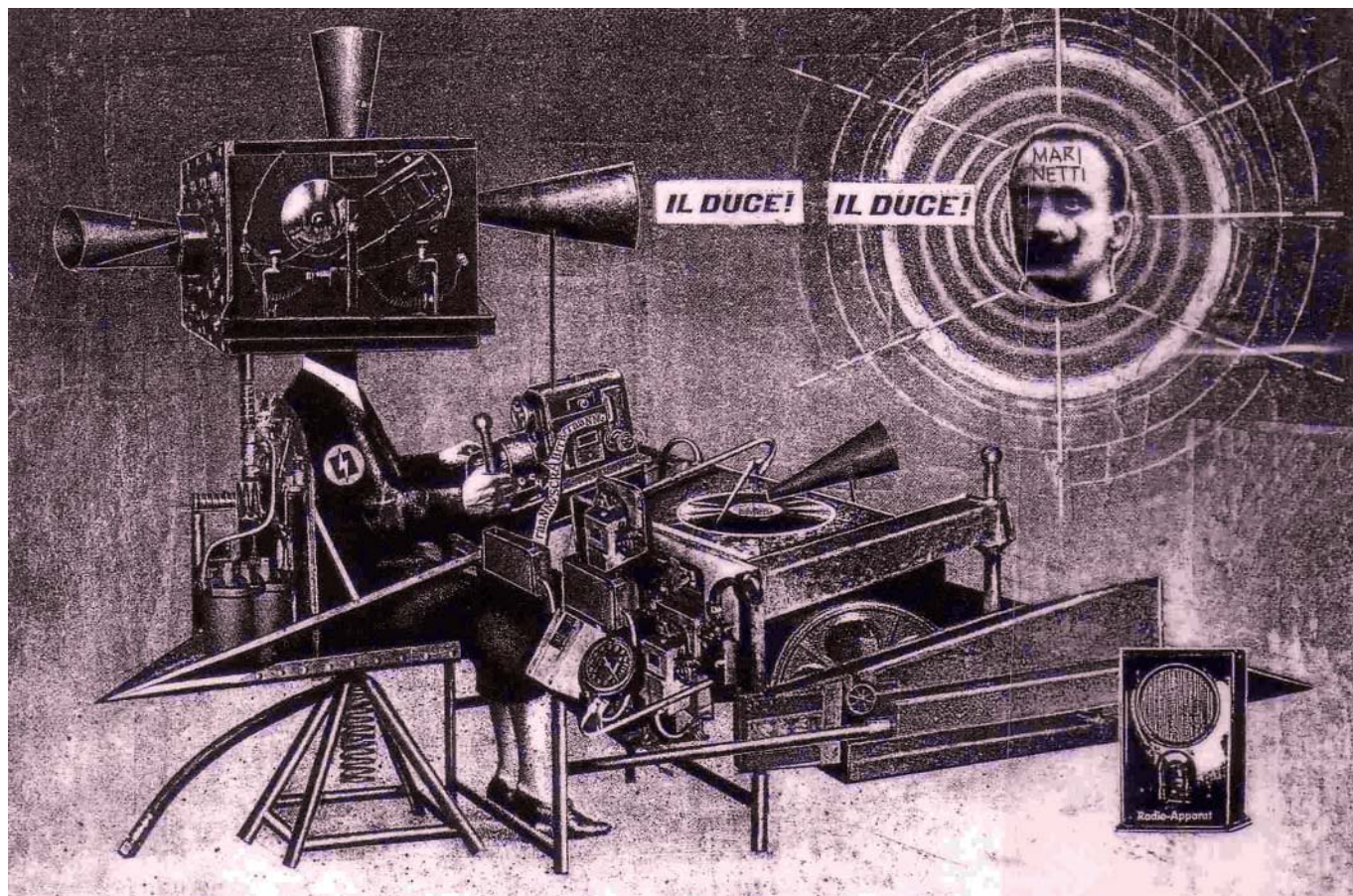


Tomaso Marinetti

Orchestr Futuristický Větrofon

Ruská dvojka Vetrophonia si svůj název našla v dětské a řádně propagandistické knížce Nikolaje Nosova *Neználek ve Slunečném městě*. Tohle město totiž jednou ovládli větroplachové: „Zkrátka, tihle větroplaši – to byl, jak už jsme si řekli, takový prapodivný spolek, který náramně rád dělал nepřijemnosti ostatním. Někteří vět-

roplaši však velice brzo pochopili, že při svých zábavách na ulicích nemohou provádět mrzutosti více človíčkům najednou. Chtěli se proto dostat na takové místo, kde by bylo hodně človíčků pohromadě, a vyvést nějakou výtržnost tam – a ve velkém. Konečně se to podařilo několika větroplachům, kteří vnikli do koncertního sálu naplněného posluchači a začali koncertovat na rozladěné a polámané nástroje. Byla to tak divná muzika, že z ní každého brněly uši, ale



větroplaši všude vykládali, že je to teď ta nejmodernější hudba.

A tak se větroplaší muzika šířila po městě a zanedlouho se objevilo několik dalších orchestrů, které také hrály na rozbité a rozladěné nástroje. Zvlášť přišel tehdy do módy větroplaší orchestr Větrofon. Nebyl velký, skládal se jen z deseti malíčků. Jeden z nich hrál na plechovku od konzervy, druhý zpíval, třetí pištěl, čtvrtý kvičel, pátý chrochtal, šestý mňoukal, sedmý kvákal a ostatní vydávali všelijaké jiné zvuky a tloukli do kastrolů.

Milovníci hudby přicházeli na koncerty těchto módních orchestrů, vyděšeně poslouchali, s bolestivě rozdrásanými ušima se vraceli domů a proklínali nadosmrti všechnu větrofonii i sebe.

Copak slovo větrofonie mohlo tyhle ruské industrialisty – Nikolaje Sudnika, který je vůdcem „ruských Neubauten“, skupiny ZGA míchající dumky s kovy, a Alexandra Lebeděva-Frontrova z projektu Linija Mass – nezaujmut?

Vetrophonia má za opaskem již téměř dvacet vydaných nahrávek, z nichž většina se nese ve „větrném“ duchu: zvuky, ruchy, hlasy i útržkovité citáty z přehrávaných desek znějí, jako by byly obroušeny věkem, měly oblé hrany a na jejich závětrné straně rostl mech. Pokud jde

o ideovou náplň a názvy alb a skladeb, jsou pánové poněkud ostřejší a neomylně spjatí s estetikou militantního a martial industriálu.

Na albu *Formula Of War* vydaném značkou Der Angriff je jejich tématem italský (nikoliv ruský) futurismus. Devět větrofonických skladeb je doplněno třemi ukázkami z díla La Guerra futuristického skladatele Francesca Balilly Pratelly (1880 – 1955), autora Manifestu futuristických skladatelů (1911) a Technického manifestu futuristické hudby (1912), který byl cíleným útokem na umělecký život Pratellových současníků. Podobně jako Filippo Tommaso Marinetti (1876 – 1944; na albu *Formula Of War* uslyšíme jeho hlas) v Manifestu futurismu Pratella ve svém Manifestu futuristických skladatelů navrhuje zkostratělou minulost a tradice a tvrdí, že pouze mladí jsou schopni s čerstvou myslí vnímat dynamiku a popřadavky současnosti. Na rozdíl od autora textu *Umění hluku* (1913), malíře a skladatele Luigiho Russola (1883 – 1947) ale Pratella nevolá po nových zvucích a hudebních nástrojích, jako jsou Russolovy *intunarumori*, jde mu spíše o zúčtování s krasodušskou italskou operou ve prospěch symfonie. Pratella mimo jiné (podle stručného, zjednodušeného shrnutí na stránce https://is.muni.cz/www/20607/4775717/Vysvobozeni_zvuku_c_3_-_Futurismus_a_hudba.txt) touží: „Přesvěd-

Koláž skupiny Vetrophonia



Koleje k hlavnímu vchodu
do Birkenau

čit mladé skladatele aby opustili školy. Bojovat proti zkorumpovaným a nevzdělaným kritikům. Nehlásit se do konvenčních skladatelských soutěží. Držet se bokem od komerčních a akademických kruhů. Zničit předsudky vůči ‚dobře udělané‘ hudbě. Zničit vládu interpreta. Operní libreto přeměnit na báseň pro hudbu. Bojovat proti historismu. Provokovat ve společnosti nenávisť vůči starému umění.“

Futuristé byli zkrátka přesvědčeni, že (abych citoval Nietzscheho a Fugs) „když se mění modus hudby, hroutí se zdi města,“ a tudíž pevně rozhodnutí bořit. S oblibou snili o válce coby dokonalé metafoře společenské změny a rozvratu. „Veřejná vystoupení futuristů končila obyčejně rvačkou, někdy i mohutnými manifestacemi a nepokoji ve městech. Rušné byly zpravidla i koncerty,“ píše Dušan Konečný v knize Futurismus (Odeon, 1974). Není divu, že hybatel celého hnutí Marinetti během první světové války dobrovolně narukoval. A není také divu, že futuristickou o rétoriku a estetiku nějakou dobu jevil zájem sám Mussolini.

Mupy mup

V porovnání s *Gurs / Drancy / Bobigny's Train Station / Birkenau / Chelmno-Kulmhof / Majdanek / Sobibor / Treblinka* může album *Vetrophonie* působit až skandálně: o co těm Rusům, zničeným válkou a vlastními vládci, jde? Nahrávky industriálních kapel už ale jsou takové, že provokují. Již *Throbbing Gristle* označili hudební průmysl za koncentrační tábor a navlé-

kali se do uniforem. V rámci žánru se z toho stala div ne povinnost. Industrialisté starého stříhu zkrátka ve své tvorbě akcentují to, co je v dějinách a každodenní zkušenosti člověka temné. Tak trochu zvednutý prst, zároveň ale fascinace: industrial si přiznává, že jej věci chmurné a zvrhlé fascinují. A *Vetrophonie* není výjimkou. Její album je ryčné a — díky oné uniformitě — zdaleka ne tak působivé jako dvojalbum Garina a Gobarta, jejichž výzva k tichému zamyšlení je vskutku účinná.

Vetrophonie nevolá po skutečné válce, což lze zjistit už při pouhém prostudování seznamu skladeb: *Válka futuristů, Válka mikrobů, Válka motorů, Válka světů...* jde jí o metaforické, zvukové určení „formule války,“ snad o výčet ingrediencí a okolností, díky nimž konflikty vznikají. Zároveň ale z jejího odkazu na sto let staré hnutí cítíme touhu ztřípít skandál a rozbourat fasádu, možná i základy současné ruské reality. Být nezávisle myslícím člověkem žijícím v putinovské parodii na demokracii musí být občas k vzteku. □

S vědou za hranice popu

Björk: Biophilia (Nonesuch)

Když vyjde nová deska islandské zpěvačky Björk, média věnující se populární hudbě jí většinou poskytnou dostatek prostoru. Zároveň ovšem tato autorka hranice písničkového popu zcela ignoruje, či přesněji: způsobem prezentace svého umění na veřejnosti je v popu, zatímco hudbou samotnou jej do značné míry opustila.

Island je zemí, do níž se dobře promítají nej-různější romantické představy. Ostrov ne právě dobře dostupný – letenky jsou drahé, lodí to trvá dlouho – oplývající divokou přírodou, gejzíry, blankytnými jezery a také úctyhodnou historií. Zpěvačka Björk je ideálním ztělesněním všech těch vizí kouzelného ostrova. Její silný vztah k přírodě na jedné straně a suverénní nakládání s nejnovější technikou na straně druhé, k tomu pohanskypunková živelnost. Vždy se o ní mluvilo jako o popové umělkyni, která se nebojí experimentovat, je to ale ještě namístě? Nejde spíš o umělkyni, která se nebojí pracovat s prvky populární hudby a občas se rozhodne napsat „normální“ písničku? A co dělá vlastně pop popem?

Nelze samozřejmě brát jako měřítko to, co se hraje v českých rádiích, to bychom si pole zúžili až příliš. I tak je ale zřejmé, že od hudby, která má být populární, očekáváme, že nás bude překvapovat jen do určité míry, vyžadujeme od ní přehlednost a pravidelnost. Takže pokud někdo bude ve své hudbě příliš měnit rytmy či tempa a nenabídne zapamatovatelné melodie, nebude vyslyšen širokým publikem. Naopak nové zvuky jsou akceptovány velice rychle, stačí pár sezón a témby undergroundu jsou v hlavním proudu jako doma – ovšem poskládány do prověřených forem. Takže i když Björk na novém albu představuje řadu spektakulárně podivných zvuků elektronického i akustického původu, z popu ji vyděluje hlavně formální stránka písní. Není to nic, co by přišlo zčistajasna, už dřívější alba *Vespertine* a *Medúlla* tímto směrem mířila. To minulé, *Volta*, ale bylo krokem k jednodušším písňovým tvarům, proto představuje aktuální *Biophilia* výraznější kontrast. Fanoušci, kteří si oblíbili její písně z devadesátých let postavené na tanečních rytmech,

se mohou cítit zklamaní a v některých recenzích na poslední čtyři alba můžeme slyšet povzdechy nad tím, že pro experimenty již Björk zapomněla dělat „normální“ hudbu.

Podobnou cestu od přehledného popu k rozbitějším strukturám si kdysi prošel zpěvák Scott Walker. Někdejší hvězda let šedesátých nyní vydá přibližně jednou za dekádu album, v němž jeho hlas opisuje křivolaké melodické linky a smyčce namísto hladivých akordů znějí v pichlavých disonancích. U Björk je situace samozřejmě v mnohém jiná. Nestáhla se do ústraní, naopak hledá stále nové cesty ke komunikaci s publikem. Podobně jako Walker ale zachází s hudebním materiálem. Kostí a maso poskládané kdysi do písničkového formátu, byly nyní rozebrány a vznikají z nich tvorové nezvyklých podob.

Hlas je důležitým identifikačním znakem a hlas Björk je nezaměnitelný; někoho její vokální projev okouzluje, jiného irituje. Její vokální linky v nových písních dokazují, že ve sváru textu s hudbou, který řeší hudební teoretici již od dob renesance, má tady hlavní slovo poezie textů, které Björk píše často ve spolupráci s islandským básníkem Sjónem (u nás vyšla jeho krátká próza *Syn stínu*). Hudba následuje slova a podle nich se kroutí do litaní, recitací či expresivních výkřiků. Výjimkou je v tomto ohledu skladba *Cosmogony*, jejíž přehledná, zapamatovatelná melodie a pravidelné střídání slok a refrénu působí v kontextu alba překvapivě prostince. Tento popěvek shrnuje několik mytologických příběhů o vzniku vesmíru a je rámován sborovými glissandy silně připomínajícími kompozice Györgye Ligetiho, které použil Stanley Kubrick ve svém slavném filmu *2001: Vesmírná Odyssea*. V ostrém protikladu ke *Cosmogony* stojí *Dark Matter*, litanie bez rytmu,

Text: Matěj Kratochvíl



kde se hlas provázený pisklavým elektronickým dvojníkem kroutí jako v mezihvězdném prostoru. Jinde mnohohlasost zajišťuje zcela lidský sbor.

Björk svým albům dává vyhraněnou zvukovou paletu. *Medúlla* stála na lidských hlasech s minimem nástrojů, na albu *Volta* dostaly prostor žesťe. *Biophilia* od prvních taktů pracuje s jemným brnkáním a cinkáním: různé harfy, celesty, obří hrací stroj zvaný Sharpsichord, Hang drum, což je takový velký vyladěný kovový kastrol. Protipólem těchto zdrojů je jednak elektronika včetně agresivních beatů vypůjčených z arzenálu breakcoru, jednak velebné tóny varhan. Ty někdy hučí v plochách, jindy se rozběhnou v překotných rytmech. Celkově je tu ve srovnání s minulou deskou vše méně zahuštěné, nešetří se s pauzami, o to více však vyniknou všechny složky.

Věda a technologie jsou na desce tématem i prostředkem. Výboje Teslovy cívky udávají basovou linku v *Thunderbolt*, v *Solstice* narazíme na Foucaultovo kyvadlo pohybující se podle otáčení Země, rostou tu krystaly a viry pronikají do organismů. Vzhledem k prezentaci alba formou aplikací pro mobilní telefony by se dalo říci, že se

Björk od hudby přesunula k popularizaci vědy. Pokud však necháme multimediální požitky na starost majitelům chytrých telefonů a staromódně budeme hudbu jen poslouchat, k čemu dojdeme? K tomu, že způsob, jakým tato Islandanka vytváří hudbu, nejspíš nemá v současnosti paralelu a že se z autorky písní definitivně posunula do jiného světa. □

Pavel Zemek Novák

konzervativní modernista z Moravy

24 Preludes & Fugues (Champs Hill Records) William Howard, piano

V této úvaze nabízím odpověď na otázku, jak to, že v kulturně konzervativním až zamrzlém prostředí se najednou může z ničehož nic objevit modernista evropské úrovně typu Janáčka, a proč také Pavla Nováka na Západě mají za modernistu.

Pavel Novák (1957) – známý pod přízviskem Zemek, patrně aby se odlišil od populárního zpěváka stejného jména – patří mezi české skladatele pocházející z Brna, kterým se povedlo po r. 1989 navázat hudební spolupráci na Západě, aniž by tam ovšem přímo emigrovali.

Týká se to např. jeho účasti na Dartington International Summer School na jihozápadě Anglie, kde byla premiérována některá Novákova díla, včetně mnoha částí z recenzovaného CD *24 Preludes & Fugues*; kompletně zazněla preludia a fugy v Brně v září 2007 a v Londýně v prosinci stejného roku v podání britského pianisty Williama Howarda. Sbírka preludií a fug vznikala během 17 let a byla psána přímo pro pana Howarda a v Anglii také vznikla a vyšla tato nahrávka.

David Matthews, sám skladatel, který psal sleeve-note k CD, považuje Nováka za modernistu v tom smyslu, že jeho hudba přidává něco úplně nového k již existujícímu, ale zároveň není radikální po vzoru darmstadtských skladatelů.

Nemůžeme se zbavit dojmu, že tato z britského hlediska vnímaná modernost má co do činění jednak se stále přežívající tradicí moravského folkloru, v níž Novák vyrůstal, a potom také s určitou tradicí brněnské kompoziční školy, která sahá až k Janáčkově. Novák studoval skladbu u Miloslava Ištvana, kterého zase vyučoval Janáčkův žák Jaroslav Kvapil. Sám Novák působí jako profesor skladby a hudební teorie na brněnské konzervatoři, takže štafetu předává dál.

K tomu se pak přidaly vlivy současné západní hudby, kdy v r. 1993 Novák studijně pobýval v Londýně u George Benjamin a o několik let později v Paříži u Gérarda Griseye.

Když Matthews píše o tom, jak bylo Brno izolováno v 70. letech od západoevropských vlivů, vzpomínám si při této příležitosti na knihu Vladimíra Lébla a kol. *Hudba v českých dějinách*, což byl zajímavý pokus o sociologický pohled na českou hudební minulost před r. 1989; a tam se často používalo sousloví „dialektika národního s moderním“, implikující, že progresivní prvek byl prvkem světovým, národní prvek byl prvkem konzervativním. A pokud Čechy byly územím kulturně konzervativním, o Moravě to muselo platit dvojnásob – ani v obecných dějinách se kupříkladu husitství Moravy téměř netýkalo. A z hlediska folklóru – včetně lidových písní – je Morava vlastně bližší Slovensku než Čechám.

Jsou arciť situace, kdy jistý typ konzervativizmu může působit revolučně. Tak jako Ježíš Kristus nepřišel zrušit Starý zákon, ale naplnit jej – čímž se však paradoxně dostal do sporu se starozákony, tak jako se profesor estetiky z románu Thomase Manna *Doktor Faustus* stal archaicko-revolučním pedagogem, jestliže ve 20. století považoval hudbu J.S. Bacha za příliš moderní, tak jako česká národní emancipace byla protiněmecká, ale využívala filozofie německého osvícenství (jak na to upozorňuje Masaryk v *České otázce*), tak také prostředí moravského folkloru začalo v jisté době ve 20. století rezonovat nejen s hudební modernou klasické hudby, ale také s různými odnožemi hudby populární včetně jazzu. A mnohé nasvědčuje tomu, že rezonance neskončila. (Po stránce hudebně teoretické lze zmínit existenci modů, jako společné platformy pro starou hudbu církevní i světskou, moravskou lidovou, ale i moderní jazzovou apod.)

Text: Jiří Beránek

Pavel Zemek Novák 24 PRELUDES & FUGUES

William Howard, piano

World premiere recording

Z hlediska hudební tektoniky jsou Novákova preludia a fugy pro klavír zajímavé tím, že o fugy vlastně nejde; ty mají spíše charakter dalších preludií. V prvních dvou knihách preludií a fug má každé preludium a fuga název dle části ze Starého zákona, zatímco druhé dvě knihy mají souhrnné názvy pro dva výjevy z Nového zákona: název má pouze árie *The Seven Last Words of Jesus Christ on the Cross*; preludia, fugy a postludia jsou zde fakticky variacemi na téma Preludia třináctého.

Nebývá zvykem spojovat duchovní hudbu přímo se sólovým klavírem, ale domnívám se, že Novákova hudba v tomto případě jako duchovní v evropském kontextu v jistém smyslu vyznívá; třeba již tím, že v sobě neobsahuje afroamerickou rytmiku, opakováním motivů na janáčkovský způsob působí jakoby vytržená z reálného času a vytváří psychologický čas vedoucí k mimočasové meditaci.

Novák často používá prostředky, které bych nazval „doznívající hudbou“: nechá zaznít nějaký tón či souzvuk a pak čeká na jeho doznění – viz *Prelude One: The Creation of Heaven*. Motivy nejsou komplikované, ale nejedná se většinou o nějaký cantus planus, protože rytmika je mnohdy poměrně variabilní, „stíhací“ až „cimbálovitá“ – viz *Prelude Five: The Burning Bush*. Dojmu kontrapunktického efektu je dosaženo často tím, že současně či částečně střídavě zaznívají dvě motivická pásma z odlišného kon-

ce klaviatury – viz *Fugue Eight: The Little Book of Psalms*.

Osobně bych za zdařilejší část díla považoval první dvě knihy ze Starého zákona, kdy jednotlivé části se svými názvy mají většinou kontrastní hybnost, která naopak často chybí ve dvou knihách z Nového zákona; což byl patrně autorův záměr, ale může to již působit poněkud monotónně. Posluchač často nepozná přechod z jedné části do druhé (pokud se nedívá na displej přehrávače) a také těžko asi pozná citace hudby jiných autorů, pokud si o tom nepřečte výklad, což ale není na závadu. (Identifikuje ale určitě tónorod citované hudby, lišící se od okolí – viz *Prelude Ten: Elijah*, jakož i náběhy k tradičnímu kontrapunktu a sekvencím – viz *Fugue Nine: The Song of Songs*.)

David Matthews přirovnává Novákových 24 *Preludes and Fugues* k Ligetiho třem knihám *Études*, ačkoliv „silně sekulární tón ateisty Ligetiho je v příkrém kontrastu s intenzivní spiritualitou Novákovy hudby“. Navrhoval bych porovnat si některé jednotlivé části obou sbírek, které mají srovnatelnou rytmiku, dynamiku a hybnost jako např. Ligetiho *Etudu No. 13 The Devil's Staircase* a Novákovo *Prelude Seven: Job* nebo *Fugue Four: Abraham and Isaac*. Pak bude srovnání přímočařejší.

Nevím, zda doslovně platí formule Ligeti + Janáček = Zemek, zda jsou ve vztahu nějaké mocniny či odmocniny apod. To nechť prověří čas. Ale to, že tato hudba vznikla v prostředí „největší vesnice světa“, jak Novák charakterizuje Brno, je myslím signifikantní. Kdyby ne, pocházela by jistě z „městečka, kde se zastavil čas“, jak o tom psal svérázně Hrabal. To bych jako člověk křtěný Staropramenem podepsal. □

Gurun Gurun

Permanentní tvůrčí dobrodružství

Gurun Gurun: Gorogoro Garagara Rimikkusu
Home Normal (www.homenormal.com)

Během své nyní pětileté existence se formace, pojmenovaná zdvojeným názvem fantazijní planety z československého seriálu Spadla z oblakov, stala pojmem zdejší scény experimentální elektronické hudby, avšak pojmem vyslovovaným zřejmě vůbec ne tak často u nás jako v zahraničí. Spolupracují s řadou renomovaných hudebníků v podstatě z celého světa a u britsko-japonského labelu Home Normal vydali v loňském roce eponymní album, které letos následovala opět mezinárodně obsazená kolekce remixů.

Původní tandem Jára Tarnowski a Tomáš Knoflíček (oba z kapely Miou Miou), jenž se pod novým názvem začal intenzivněji věnovat improvizované hudbě, se při tvorbě prvního alba spojil s Tomášem Procházkou (Federsel, B4, Radio Royal) a nyní stabilní kvartet brzy poté doplnil Ondřej Ježek (OTK).

Eponymní album mohlo fanoušky elektroakustické improvizace, kterou kapela provozuje v instrumentálním složení na koncertech, v mnohém překvapit. Zvukově velice vytříbené koláže různě efektovaných kytar, syntezátorů, elektronických vazeb či terénních nahrávek a všeho možného dalšího, společně třeba i s hrou Ireny a Vojtěcha Havlových na violy da gamba nebo Tomáše Dvořáka (Floex) na klarinet, zde posloužily především jako rafinovaný podklad pro něžné vokály japonských umělkyň Sawako, Rurarkiss a Moskitoo. Výsledek si tak v posluchačově představitosti pohrává s kategorií avantgarda stejně nezávazně jako s pofidérní škatulkou japonský pop. Tato orientace na Japonsko, viditelná nyní na všech úrovních práce kapely, nebyla žádným dopředu důkladně promyšleným plánem. „Když jsme s Tomášem na začátku hledali zpěvačku, shodli jsme se na tom, že nám nejvíc vyhovuje právě ten typ sopránů, který nacházíme u Japonek. To byl odrazový

mústek. Jinak ale samozřejmě máme hodně rádi ten často nepoživatelný, ale fascinující sendvič současný japonský kultury. Oni si po druhý světový válce prošli něčím podobným jako my v devadesátých letech. Zažili jednorázový příliv americký a evropský kultury. Najednou se jim do jednoho velkého proudu slilo tzv. vysoký umění s nízkým, tradiční s novým. Hodně hudebníků tam má posunutý hranice a limity, svým přístupem relativizují naše ustálené představy o tom, co je kontrastní, protikladný nebo vzájemně neslučitelný. Navíc dost jinak pracují s egem,” komentuje Tarnowski.

Text: Jan Faix

Od mnoha kapel se můžeme dozvědět, jaké mají přesné priority – jak často a kde koncertovat, co očekávat od vydání alba, kdy oslovit ke spolupráci remixéry apod. V případě Gurun Gurun se všechny tyto aktivity pozoruhodně slévají v jednu permanentní činnost, respektive nejsou ani vnímány jako nějak oddělené. Zkrátka se hraje, improvizuje a natáčí studiově i na občasných koncertech (všichni členové mají velké množství jiných projektů a zaměstnání), záznamy se mnoha způsoby zpracovávají, vysílají do světa různými cestami, a pak se vše cyklí pomocí čínorodého remixování. Jára Tarnowski k tomuto neustále vyvíjejícímu se procesu říká: „Remixujeme rádi



a stejně rádi necháváme předělat naše skladby. Z vlastní zkušenosti vím, že každý náš track můžu během editace a při míchání uchopit mnoha způsoby, udělat milion verzí. V podstatě si myslím, že finální, kanonická verze skladby je nesmysl. To, co nakonec vypustíme ven na albu, je jen pomyslný zářez na časový ose, zakonzervování momentálního stavu. Za půl roku by většina aranží vypadala úplně jinak. A remixy jsou jen příjemným pokračováním této časoprostorové hry. A je to samozřejmě i báječný způsob komunikace s hudebníky, kterých si vážíme, a jejichž pohled na naši muziku nás zajímá.“

Na konzervativního posluchače může přijít závat z takového přístupu, z onoho věčného pohybu, z toho, že na tom CD, které drží v ruce, není nic „exkluzivního“ (resp. exkluzivnějšího než to, co dělá tato kapela sebestiště stále). Ten nejkonzervativnější ale zůstane v klidu. Ostatně když Johann Sebastian Bach napsal melodii, s níž byl spokojený, použil ji klidně ve více skladbách, a když se rozhodl použít například nějaké téma od Händela, chápali to oba umělci i veřejnost jako vyjádření úcty. Současná hudba má zkrátka stále větší sílu takto znovu fungovat a autorská legislativa jí v tom nemá šanci zabránit.

Výsledkem remixových přestřelek s různými hudebníky je vlastně také album *Gorogoro Garagara Rimikkusu*. Stop z jednotlivých skladeb debutového alba Gurun Gurun se chopila tak zajímavá skupina osobností z mnoha koutů

světa, že vydat kolekci jejich práce pohromadě mělo rozhodně smysl. Můžeme zde sledovat, jak se materiál Gurun Gurun konfrontuje například s chladnou estetikou ukrajinské laptopové umělkyně Zavoloky nebo třeba s beatovějšími strukturami amerických Hearts+Horses. Oproti její albové verzi vytáhl Angličan Orla Wren z kompozice Yuki – Hawaiian Snowflake do popředí více meditace akustických nástrojů, jak rozdílně jde k nahrávkám Gurun Gurun přistupovat, ukázali australané Part Timer a Pimmon, kteří se oba chopili každý úplně jinak téže kompozice Ano Uta.

Opět label Home Normal, opět kombinace mnoha elektroakustických bláznivín a snivých japonských zpěvů, ale opět jinak a navíc s humanitární myšlenkou. Výtěžek z prodeje směřuje do Japonska na pokrytí škod po tamějších letošních katastrofách.

Každý track z *Gorogoro Garagara Rimikkusu* vytahuje zkrátka z původních podob skladeb jejich méně nápadné aspekty a přitom prozrazuje umělecké přístupy jejich autorů. I když třeba i jiné, než Jára Tarnowski při svém výběru remixérů očekával: „Když už jsem měl prvních pár remixů pohromadě, snažil jsem se se střídavým úspěchem brát v potaz při oslovování dalších autorů i dramaturgii remixové desky jako celku. Například Pimmona jsem oslovil v domněnii, že na desku vnese trochu noisovější pohled na věc. On nám pak ale poslal sice krásný, ale jemný, ambientní, písničkový track, který udělal se svými dětmi. Dělat remixový album je holt dobrodružství, který se přílišný kontrola brání.“ □



Stará hudba třetího milénia

Hortus Musicus: Early Music of 3rd Millenium
ERP (www.erpmusic.com)

Estonskému souboru Hortus Musicus (Hudební zahrada) lze vně jakoukoli pochybnost připsat adjektivum „legendární“. Už v době svého vzniku působil jako zjevení – šlo o jeden z prvních ansámbků na teritoriu bývalého Sovětského svazu zaměřených na poučenou interpretaci tzv. staré hudby. Jeho pozdější proslulosti však paradoxně mnohem více napomohla spolupráce se současnými skladateli, zejména s Arvo Pärtem. Soubor má na svém kontě desítky vydaných alb a opakovaně vystupuje na prestižních světových festivalech. Na výsluní se drží téměř čtyři dekády, jubileum oslaví v příštím roce. Samá pozitivita. Ale... V roce 2005 zemřela sopranistka Helle Mustonen, jejíž činnost v ansámblu byla spjata s jeho samotnými počátky. Album *Early Music of 3rd Millenium* je věnováno právě její památce.

Hortus Musicus založil v roce 1972 tehdejší student tallinnské konzervatoře (dnešní akademie), houslista a dosavadní umělecký vedoucí souboru Andres Mustonen (*1953). Těžiště repertoáru, jakkoli zpestřovaného třeba i tradiční hudbou východních kultur (indickými rágami, arabsko-islámskými maqámy apod.), leželo v předbarokní hudbě: soubor provozoval gregoriánský chorál, hymny, liturgické hry, organum, moteta, madrigaly... Rozeznělá hudba, do té doby známá převážně jen ve fixované podobě z pramenů či učebnic, i (staro)nový zvuk dobových nástrojů pak stimulovaly nejednoho skladatele k tvorbě pro Hortus Musicus. Na této repertoárové symbióze staré a nové hudby začal soubor stavět.

K ojedinělému spříznění došlo mezi ansámblem a Arvo Pärtem. Tento skladatel se zrovna na přelomu šedesátých a sedmdesátých let po svém avantgardním období v komponování téměř odmítl, pohroužil se do studia středověké hudby a na stovkách popsaných listů notového papíru se cvičil v jednohlasu. Po několika letech hledání a s významným přispěním Mustonenova

ansámblu definitivně dospěl ke svému *tintinnabuli* (v jednom z rozhovorů pak prohlásil, napůl žertem, napůl vážně, že Hortus Musicus sehrálí ve formování jeho stylové proměny roli „porodní báby“). Soubor také v roce 1976 v Tallinnu uvedl prvních sedm Pärtových skladeb složených na bázi tintinnabuli – *Für Alina*, *Trivium*, *Pari intervallo*, *In spe*, *Kdyby Bach choval včely...*, *Modus a Calix* – a tatáž díla (spolu s *Missa L'Homme Armé* Guillaumea Dufaye ve druhé polovině koncertu) představil také o dva roky později na Mustonenem organizovaném prvním ročníku Festivalu staré a současné hudby.

Pro Hortus Musicus následně komponovali i další – především estonští – skladatelé napříč všemi generacemi: Raimo Kangro, Lepo Sumer, Erkki-Sven Tüür, Galina Grigorjeva, Peeter Vahi, Helena Tulve...

Stojí za připomenutí, že soubor několikrát koncertoval i u nás: poprvé v roce 1986 na Pražském jaru, v roce 1994 se představil s výlučně pärtovským programem a před pěti lety se vrátil na Pražské jaro s Pärtovými skladbami kombinovanými se starou hudbou.

Text: Vítězslav Mikeš



Ve vzpomenutém roce 2005 oslovil Andres Mustonen několik spřízněných autorů z Estonska i dalších zemí a požádal je, aby k uctění památky jeho zesnulé ženy napsali krátké skladby, jejichž provedení ansámblem Hortus Musicus v tallinském dómu se stalo jakousi zádušní mší za Helle Mustonen. Nahrávka byla realizována tři roky poté.

Vznikla velice působivá a vyvážená sbírka většinou duchovních skladeb (doplněná o pár více či méně starších kompozic) od výrazných tvůrčích individualit. Petrohradský skladatel Alexander Knajfel přispěl volným cyklem inspirovaným pravoslavnou modlitbou *Carju Nėbesnyj* (1994), *Utěšitelju* (1995), *Duše istiny*, kde se mísí vlivy zpěvu pravoslaví i západoevropské rané polyfonie. *Salve Regina* Erkki-Svena Tüüra připomíná starší díla tohoto autora, založená na konfrontaci protikladů. Vokální part tvoří jednoduchá melodie na způsob gregoriánského chorálu, zatímco instrumentální složka je harmonicky zahuštěná, rytmicky komplikovaná a zvukově proměnlivá (podobně Tüür pojal i své znamenité *Rekviem* z roku 1994). Peeter Vähi ve své tvorbě inklinuje k Východu, což se projevuje i v jeho *In memoriam HM*: kvazi východní melodická linie se tu klene nad rytmicky neměnnými, rituálními údery bubnu. Arvo Pärt v *Palgest palgesse* – Tváří v tvář – zhudebnil dva verše (v ruštině) z třinácté kapitoly První epištoly Pavla ke Korintským („Nyní zajisté vidíme v zrcadle a skrze podobnoství, ale tehdyž tváří v tvář. Nyní poznávám z částky, ale tehdy poznám, tak jakž i známostí obdařen budu.“). Pärt pojal skladbu jako svého druhu di-

alog: první část každého verše zpívá tenor, druhou část, odkazující k poznání Pravdy, přednáší soprán (hlasová poloha Helle Mustonen!). Tři kusy pro housle a klavír ukrajinského skladatele Valentina Silvestrova – barkarola orámovaná dvěma ukolébavkami – jsou typické Silvestrovovy útvary postludiového charakteru s „prchavými“ melodiemi a jednoduchým doprovodem, z nichž skladatel nezřídka vytváří rozsáhlé „metacykly“; konkrétně tento cyklus tří skladeb je součástí *Melodií okamžiku*, jejichž recenzi lze nalistovat v HV 3/2010. Silvestrov je zastoupen ještě jednou miniaturou – *Ikonou* z roku 2004.

Na závěr je zařazena symbolicky skladba, která jako by ztělesňovala nápis na náhrobním kameni: gruzínskému skladateli Gijovi Kančelimu splynul název gruzínské lidové písně *Helesa* se jménem Helle.

Early Music of 3rd Millenium je z těch alb, o kterých se těžko píše. Je to dramaturgicky kompaktní celek, jakýsi kolektivní opus, v němž se přirozeně střídají různé vyhraněné autorské styly a velice osobní výpovědi ve stejně *osobním* a osobitém provedení. Zní tu Bolest, zní tu Naděje. Je to silné album. Na vše ostatní už jsou slova krátká... □

Tajemství krabice na doutníky

dieb13 / Gustafsson / Siewert: (Fake) The Facts
Editions Mego (www.editionsmego.com)

Představitelé současné improvizované hudby rádi spojují akustické nástroje s elektronikou. Pro posluchače je tak často připraven kvíz na téma: „Z čeho asi vychází tento zvuk?“ Nová nahrávka tří ve Vídni usazených hráčů této soutěžní otázce dává vybroušenou hudební formu.

Kouřem lehce zatažená secesní kavárna. Po starší gramofon líně roztáčí černý vinyl a jehla poctivě vytáčí každou drážku. Kolem šálků kávy se proženou první zvuky gramofonů ovládaných Dieterem Kovacicem (dieb13), vzápětí následované šustěním profukovaného saxofonu Matse Gustafssona. Nepozorovaně se do hry dostává i různou elektronikou modulovaná kytara Martina Siewerta. Po zamlženém počátku se na několik vteřin vyjasní a saxofon se rozezní naplno. Avšak je to saxofon, který zní jako hýkání osla, napětí a příjemná nejistota pokračují. Sedíme s vídeňským publicistou Philippem Schmicklem (zakladatelem časopisu a webu www.theoral.org) nad LP trojice hudebníků, jejichž momentálním domovem je Vídeň, a snažíme se rozluštit počáteční klubko zvuků. Sledovat u tohoto tria, kdo je tvůrcem kterého zvuku, není snadné, neboť nejenže se zde účastní dvojí (přiznaná) elektronika, ale hlavně do hry vstupuje i záměrný klam: na gramofony občas dosedne deska, na níž zní saxofon, který se umí tvářit, že patří ke Gustafssonovi – obzvláště prvních pár minut úvodní skladby *Fact* je v tomto principu ukázkových. Zhruba od sedmé minuty působí Gustafssonovy dlouhé tóny jako ohledávání terénu pro další směřování, jako bychom se stali přímými svědky jeho hudebního uvažování a sledujeme napjatě, kam se zvuk přelije. Po tomto přechodu získá saxofon skoro romantický nádech, ozve se několik kytarových tónů a elektronický šum a po zbytek nahrávky *Fact* se posluchač může uvolnit a ponořit do snění. Druhá část strany A, nazvaná *Rat*, velmi pomalu a naléhavě, s mučivou jistotou, že „to“ už už přijde, bytní v neskutečně intenzivní masu

zvuků. Gustafsson zde dostává své nálepce divokého saxofonisty, jelikož to, co po dobu několika minut slyšíme, je srovnatelné leda tak se závody formule jedna. Nečekané, avšak o to sympatičtější, je, že k explozi nedojde. Energie zůstává, respektive pro tentokrát je přetavena do očištného poklidu, který divákům v klubu Rhiz (pravděpodobně) přinesl zaslouženou katarzi.

Dynamika z první poloviny *Rat* se přenáší i na stranu B, ale její metamorfóza do klidnější fáze je zde jiná. Dieb13, opět věrný titulu alba, rukama roztáčí (a dávkovaně zrychluje) desku se saxofonistou, kterým by mohl být snad Evan Parker. Reálný saxofonista však ovládá elektroniku (ta zde zní jako rušička) a Siewert, již potřetí na tomto albu, jen jemně vydrnkává na kytaru (zvuk, který okamžitě připomene zvuk jeho skupiny *Trapist*). Většina toho, co bylo řečeno o straně A, platí i zde a posluchač může získat příjemný pocit něčeho známého a snadněji se orientovat. Vůně posledního doušku kávy evokující pocit dobře vykonané práce. I když je nutno přiznat, že po celou dobu poslouchání jsme nerozluštili, jaký zvuk by (dle informací na obalu) měl vydávat nástroj „krabice na doutníky“ (která opravdu je krabicí na doutníky), o níž jsem ani během živého koncertu nezjistil, co je uvnitř a jaké zvuky s ní dieb13 ovládá. Naště stí do kavárny nakonec dorazil i Dieter a z mysteriózní krabičky se stal minipočítač živě procesující zvuky vysílané z gramofonu.

V listopadu, kdy jsem zažil toto trio naživo, jsem byl z koncertu nakonec lehce zklamaný (i přesto, nebo právě proto, že jsem se na něj velmi těšil). Naopak recenzovaná deska mi připadá naprosto dokonale

Text: Petr Vrba



Mats Gustafsson

vybroušená po všech stránkách. Siewertova práce ve studiu opět zabodovala a jeho mastering je označován za mistrovský plným právem. Kromě zmiňované sedmiminu-

tové *Rat* je album nahrané ve studiu, avšak rozeznat rozdíl mezi živou a studiovou nahrávkou, bylo (alespoň pro nás) nemožné.

□

Hudba živlů

Alexander Berne & The Abandoned Orchestra: Flickers of Mime / Death of Memes Anna Thorvaldsdottir: Rhizoma innova Recordings (www.innova.mu)

Alexander Berne se rád rozmáchne. V roce 2010 vydal na značce Innova trojici disků *Composed and Performed by Alexander Berne, letos dvojité CD Flickers of Mime / Death of Memes*. Ale kdo je Alexander Berne? A kdo je Anna Thorvaldsdottir?

Alexander Berne se narodil v New Yorku a zařadil se do tamní jazzové scény vedle takových „luminářů“, jako je Billy Hart, Mark Johnson, Ethan Iverson, Ben Monder, John Hollenbeck a další, workshopy na Stanfordské univerzitě pořádá po boku Joe Hendersona či Stana Getze. Následuje naprostý střih, s Bernem se pojednou setkáváme v Belgii, jazz je odsunut na vedlejší kolej, důležité jsou inovace hry na sólový saxofon. Další proměna: Berne se vrací do Spojených států a věnuje se produkci nezávislých dokumentárních filmů, s čímž spojuje i vlastní výtvarnou činnost, založenou na abstraktních hrách s fotografickou emulzí a podobně. A docházíme ke čtvrté etapě: další inovativní pokusy se saxofony (ovládá alt, tenor, soprán a sopranino), ve spolupráci s Davidem Sanbornem vytváří nový typ náústku, ale také vynalézá nové hudební nástroje, jako je saduk (kombinace saxofonu a arménského duduku). Zajímá se o indickou klasickou hudbu, vytváří dlouhé skladby řazené k ambientu.

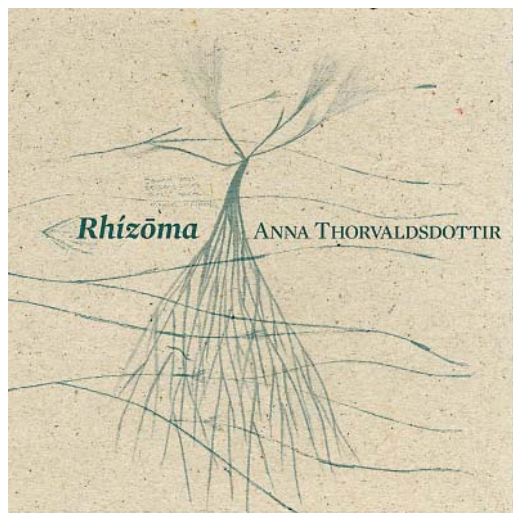
Nicméně jeho ambient je značně osobitý. Jako skladatel a performer v jedné osobě (Abandoned Orchestra je jen on sám) neužívá až na drobnou výjimku ani syntezátoru, ani samplování. Vedle zmíněných saxofonů patří k jeho hudební výzbroji okarina, čínská bambusová flétna, zobcová flétna, irská píšťala, lastura, ale také hybridní tridoulaphone, shakuhachophone, zmíněný saduk a zmanipulovaná trubka, vedle piana (zčásti preparovaného), bubnů a kytary jsou to vinné sklenky nebo vysavač.

Zdá se, že Berne by rád pozměnil začátek bible asi takto: „Na počátku byla hudba...“ Symfonie *Flickers of Mime* se vynořuje z mračných pravěků hudby, pantomimicky prokmitává nočním šerem,

je slavnostní, teatrální, zadumaná, hudební proudění se tu rozevívá, tušíme pod ním prolákliny, vše se převaluje, zadýchává, rozdmýchává, přelévá, oblévá minulost, občas zabouří, ale pak se vše opět vrací do meandru základního proudu. Možná, že filmová a výtvarná peripetie způsobila, že skladateli jde především o vnitřní obrazy, o to, co si pod dramatickými hudebními sentencemi představuje on a co vnitřní zrak předestře posluchači. Pítoreskní stíny v osamělém domku anebo vyvěrající magmu, násobenou moderní vervou, zvukově prodestilovanou, prodranžírovanou. Těch jedenáct „třepotů“ vám nabídne velice rozdílné sekvence od dunivého či klapavého odbíjení času ovinovaného žalozpěvy, přes výtrysky bujaré nálady či mečové soubory po valivé ingoty tónů, obráběné a tvarované do různých podob. Občas vás překvapí záblesk orientu či Tibetu, po němž následuje barokní obsese, ale na mnoha místech si uvědomíte dvojdomost linie, v níž si autor libuje: meditující klavír spolu s excitací skrumáže nástrojů-nenástrojů-novonástrojů, drnkavě-zurčivá hybnost, vířivá a pofidérně skotačivá, ústící ve zmatečnou úhybnost, obsedantní žvavost, která se odkloní do táhlé bezvýchodnosti, nářek, proměněný v konejšivou meditaci.

Death of Memes v souladu s pojmenováním jako by nás hned v první z devíti vět připravovala na popravu, je to temná v temné, odbíjení času (či spíše nečasu) se vystupňovává v chorál zmaru, v dynamicky probleskované a prohromované mene tekelné až do úskočné vichřivosti, ale tyto varovné pasáže, zavíjející se do sebe a odvíjející chmurné panorama, neotevřou stavidla nečekaných smrtí. Naopak celé klima se ztišuje do meditativnosti, perlivosti dotyků, ponurá pohřební nálada jako by

Text: Z. K. Slabý



vházela do hloubavého smíření. Opět s tím souvisí ono podvojně souznění rozdílných přístupů: varovného a překlenujícího obavy, soumravného i burcujícího, vmlouvavého i odtazitého, spěšnosti, rytimizované až do strojovosti, a jejího kontrastu v nelomené jemné linii. Jak se připozdívá, odkrokovává si zbývající čas destrukci. Ta však není jurodivá, ani definitivní: uvolňuje zřejmě prostor pro něco kladného, zdá se, jako by svítalo...

V této ambientní dvojsymfonii můžeme hovořit o pendantu obvyklé sférické hudby, jenomže inovace, na které tu narážíme (tematické, zvukové, kompoziční, nástrojové, obrazové), svědčí o tom, že autorská osobitost toto album z oné běžnosti vymaňuje. A že jeho poslech vzbuzuje emoce, jež soudobý ambient už dnes vysílá málokdy.

Islandská skladatelka Anna Thorvaldsdóttir, migrující mezi La Jolla ve slunné Kalifornii a Reykjavíkem na vulkanickém Islandu, už má v koncertním světě určité renomé, ale *Rhizoma* je její první samostatné album. Pokud jde o interpretu, můžeme je rozdělit do tří částí. Kompozice *Hrim* a *Streaming Arhythmia* tu slyšíme v podání CAPUT Ensemble, založeného roku 1987 a věnujícího se převážně soudobé hudbě. Je osmnáctičlenný, v jeho nástrojovém složení najdeme jak různé flétny, klarinety, hoboj a podobně, tak strunné instrumenty a perkuse, a ovládá umění vychutnat si potichlou výraznost obou skladeb. Iceland Symphony Orchestra, existující už od roku 1950, je naproti tomu olbřímí těleso, nicméně jeho dirigent Daniel Bjarsson ho natolik ujařmil, že z naznačené atmosféry nejenom nevybočí, nýbrž ji ještě dotvrdí. A konečně muziku v šesti „doplňcích“ *Hidden* tvrdí hráč na bicí Justin DeHart, který perkusivně ovládá klavír.

Tento trojí přístup má oproti rozkotanému a přesýpacímu Bernovi kupodivu mnohem homogennější atmosféru, celé album je hlubší, meditativnější, zakódovanější, organičtější rozvíjené až do závěrečné tečky (spíše tedy do tří teček,

protože nenápadně vymizí). Caput Ensemble od první vteřiny chápe určité filigránské zahledění, znostalgizované, zpoetizované a zváhavělé. Něha melodické roviny, občas znásobené důraznějším akcentem, je chvěvivá a její obrazivost plyne povolně. Poněkud jinak, leč neméně tlumeně, vyzní předposlední skladba, skládající jednotlivé zvuky zprvu do jednotitého vysokého tónu, což narušuje jistotu, rozdrobuje skutečnost, napíná, vzrušuje. I když pak kompozice se odlamuje do ataku a nepravidelně rytmitizuje, dokud se nevnoří do temnější hlubiny, zvítězí fascinující melodie, která se opět vynoří na světlo, je svébytná a přesvědčivá.

Iceland Symphony Orchestra sice rozšiřuje rejstřík, avšak nebytní, nemohutní, setrvává na vydobývání tónů a zvuků, násobeném prodlevou či ztišením, souhra souboru je nahlučenější a melodie, ať trýznivá, ať mrazivá, poznenáhlu bobtná, ale zůstává svébytná, nic v ní není nadbytečně zdůrazněno. Chvilími to připomíná sopku před výbuchem, názvuky ran tomu nasvědčují, výbuch je odkládán a odkládán, až... k němu nedojde, vévodí naopak hutná melodie, podporovaná bicími, aby se znovu ponořila do Punkvy tušeného, jemně zvuceného, chvílemi cinkavě ozdobeného proudění. Je to hudba zasmušile hravá, do sebe zahleděná, ztichlá, a přitom sugestivní, tetelivě vzrušená a vzrušující.

Ostatně podobně doplňuje celkový obraz klavír, který občas plynule, místy spíše ve skocích je ostýchavě dotýkán, rozechvíván i jemně rozduňován, jeho struny vyluzují spíše náznaky zvuků, tu se ozve citlivé zaharašení, sotva slyšitelné melodizování, šeleštění. Tedy klavír jako perkusivní nástroj, vyluzující tajemné vlnění, pozamklé, prodávající, náznakové.

Je to intimní album pro intimní chvíle, konfrontující nás citlivě s přírodou, se světem a zaklínající nás do snovosti, vyvěrající z osobnostního přístupu skladatelky, do něhož se můžeme – a mám dojem, že i chceme – se ponořit s ní, A dokonce si tento zážitek znovu zopakovat. □

Předplatte si časopis HIS Voice

- ❑ získáte časopis za výhodnou cenu
- ❑ každé nové číslo naleznete své schránce
- ❑ získáte online přístup do archivu časopisu
- ❑ podpoříte nás

varianty předplatného

- a) tištěná verze časopisu, roční předplatné: 330,- Kč
studentské roční předplatné 240,-Kč
- b) elektronická verze časopisu, roční předplatné: 290 Kč
+ bonus zdarma: online přístup do archivu časopisu HIS Voice
- c) kombinované předplatné (tištěná + elektronická verze),
roční předplatné: 390 Kč
+ bonus zdarma: online přístup do archivu časopisu HIS Voice

časopis je dvouměsíčník, roční předplatné představuje 6 čísel časopisu

předplatné zajišťuje SEND, www.send.cz, predplatne@send.cz
call centrum denně 8 - 18 hod.: 777 333 370
sms: 605 202 115

www.hisvoice.cz/predplatne.html



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, there's a navigation bar with the site logo, a calendar for November 2011, and search filters. The main content area displays three concert listings for November 30, 2011. On the right side, there's a sidebar with a list of upcoming events and a search bar.

Navigation and Search:

- Calendar: listopad 2011
- Search: Vyhledávání
- Filters: Alternativa, Elektronika, Etno, Folk, Opera / hudební divadlo, Jazz, Klasika, Pop, Rock, Soudobá vážná hudba
- Help: Pomoc, Vložení akce, Vstup pro pořadatele
- Programs: Programy festivalů, Programy koncertních sálů, Programy jazzových klubů

Concert Listings:

- 30.11.2011 21:00 Tereza & Groove Inn**
 - Genre: Jazz
 - Location: Místo konání: AghaRTA Jazz Centrum, kraj: Praha
 - Link: [Koupit lístky v síti Ticketpro](#)
 - More info: Další informace
- 30.11.2011 19:30 Art trio Praha**
 - Genre: Klasika
 - Location: Místo konání: Atrium Žižkov, kraj: Praha
 - Organizer: Pořadatel: Atrium
 - Performers: Účinkující: E. Šilarová - klavír, V. Kobrle - housle, V. Petrášek - violoncello
 - Program: D. Shalit, F. Mendelssohn-Bartholdy, B. Smetana
 - More info: Další informace
- 30.11.2011 20:00 Wakushoppu: Perales / X61**
 - Genre: Jazz, Alternativa
 - Location: Místo konání: Cafe V lese, kraj: Praha
 - Organizer: Pořadatel: Wakushoppu
 - Performers: Účinkující: X61 (CZ) (Alex Švamberk - elektronika, percussion)

Right Sidebar:

- musica.cz
- HIS VOICE
- 30.11.2011 Wakushoppu: Perales /
- 2.12.2011 Babel Songs 2011
- 3.12.2011 Babel Songs 2011
- 8.12.2011 Maja Ratkje: BSNJU +

Vzkaz pro pořadatele:

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

Ochutnávky z našeho blogu

Francouzští debilos, trapnost a samozvaní géniové

Jan Bělíček

V dnešních metropolích románského světa můžete v zastrčených barech a obskurních hudebních klubech narazit na muzikanty-performery, jež sdružuje společné označení „debilos“. Termín vcelku věrně naznačuje, čeho na takové akci zřejmě budete svědky. „Debilos“ razantně útočí na vkus měšťáka a elitářského snoba svým do očí bijícím pohrdáním zdravým rozumem. Když letos v říjnu vystupoval v žižkovském klubu Anubis španělský performer David Gómez společně s Francouzem Oso El Roto, ten druhý brnkal svévolně na nezapojenou kytaru, tvář i celou hlavu mu zahaloval objekt z alobalu nápadně připomínající nákrčník, přičemž Gómez kvílel a pokoušel se zprovozňovat elektrifikovaný kulovitý nástroj vlastní výroby, který vydával zvuky při sebemenším fyzickém kontaktu. V druhé polovině jejich vystoupení, které se zdálo nekonečným, si pak Gómez zafačoval celou tvář izolepou a svíjel se po zemi marně se pokoušeje o zpěv. Obvyklé pocity spojené s prožitkem koncertu zcela vystřídaly úzkostný, ale i osvobozující zážitek trapnosti a nepatřičnosti. Tento exemplární případ vystoupení „debilos“, můžeme chápat jako jednu z mnoha hudebních variací na téma konec umění. V následujícím profilu francouzského labelu Los Emes del Oso zkusme poodkrýt závoj tohoto zjednodušujícího schématu.

Los Emes del Oso je francouzský netlabel, jenž nabízí všechny nahrávky volně ke stažení ve formátu mp3. Lidé stojící za labellem definují vlastní hudbu jako „experimentální lofi francouzsko-chilsko-argentinský punk folk, plný satanské legrace a vážného noiseu grrrrr“. Právě takováto forma netlabelu údajně vznikla při pozorování stojánků s CD-R, které jsou k nalezení v Buenos Aires a obsahují pirátské mp3 klasických kapel, ale také rozsáhlé kompilace neznámých autorů. Symptomatičtým formát diy scény, sedmipalec, byl vytlačen internetovou distribucí, která se oprostila od jha peněz. Jejich cílem je probudit v lidech lásku k živé hudbě – label samotný má sloužit jako stroj posílající druhým energii skrze hudbu.

Motivace a radiace

Tomáš Vtípil

Tento blog je pro mě svým způsobem neobvyklý. Po dlouhé době je to text psaný staromódně rukou na papír, bez počítače, bez internetu. Sedím ve vlaku z Čopu do Oděsy, zásuvky nefungují, wifi pochopitelně není. Musím se tedy spolehnout na inkoust a svou chabou paměť.

Původně jsem si chtěl napsat jenom takovou osnovu, že si trochu rozčlením myšlenky a pozdě-

his VOICE

časopis o jiné hudbě

hledej

Rozšířené vyhledávání

koupit archiv zvukové ukázky koncerty

registrace | přihlášení

his VOICE 5-6

AKTUALNÍ ČÍSLO HIS VOICE 5/2011 Z OBSAHU: Keith Fullerton Whitman | Odpovědi | P2P | Uchihashi Kazuhisa | Michel Van der Aa: Spaces of Blank | Simon Reynolds - Retromania | Meredith Monk: Songs of Ascension

kulturissimo.cz

... články, recenze, soutěže o vstupenky



JAN BĚLIČEK: FRANCOUZŠTÍ DEBILOS, TRAPNOST A SAMOZVANÍ GÉNIOVÉ

V dnešních metropolích románského světa můžete v zastrčených barech a obskurních hudebních klubech narazit na muzikanty-performery, jež sdružuje společné označení „debilos“. Termín vcelku věrně...

Rubriky: Ostatní

Autor: Jan Bělíček

25.11.2011



MARGARET UNKNOWN

V neděli 27.11. vystoupí v pražském Café V lese čínorodý vídeňský kytarista Max Bogner aka Margaret Unknown. Tento od přírody extrovertní mladík ve svém osobitěm stylu, s nímž je nyní stále...

Rubriky: Ostatní

Autor: Jan Faix

25.11.2011

ji někde v hotelu to napíšu pořádně, ale neumím to. Práce s počítačem a internetem mě připravila o schopnost napláňovat, rozfázovat a nachystat práci - vše je teď zdánlivě možné udělat hned, všechny informace a prostředky jsou zdánlivě k dispozici teď a tady. Myšlení postrádá vnímání času. Takže se musím pokusit to psát rovnou, od začátku do konce, nedá se svítit.

Je to tak i u hudby. Neumím si např. připravit témata s tím, že je později zaranžuju, potom pracovním nahráju, poslechnu, přepracuju, nahráju na čisto a pak smíchám. Musím to dělat všechno najednou a jednotlivé složky práce se tím, že probíhají souběžně, silně ovlivňují. Papírky s tématy, které si tu a tam načmárám v bláhové naději, že je později využiji, končí často v koši, protože když je později přelustím, nechápu, proč jsem si takovou blbost zapisoval. Mnohokrát se mi stalo, že jsem začal práci na nějaké nahrávce rozhodnut, že to je jen koncept, demo, že se to později nahraje líp. Skoro vždycky to dopadlo tak, že jsem takřka mimovolně začal manipulovat s tou pracovní verzí, stříhat, aranžovat, míchat, a tím už nezbytně posunovat priority a měnit původní záměry. Nedá mi to, jsem příliš netrpělivý, příliš dychtivý slyšet něco, co se podobá výsledku. Kdybych měl čekat, až budu za týden ve studiu, ztratil bych tah, motivaci, důvod to dělat. Není to ani tak otázka efektivit - nakonec to stejně trvá déle a stojí to víc úsilí, než kdybych si vše rozumně napláňoval

a plán dodržel - ale co se dá dělat, zákony motivace jsou v tomto případě silnější než přirozená lenost.

Demižón

Milan Guštar

Na přelomu 19. a 20. století se na americkém Jihu v městech kolem řek Mississippi a Ohio začaly formovat černošské kapely s podomácku dělanými nástroji nazývané juke nebo jook band, skiffle či spasm band, jejichž hudebníci hráli na kytary a housle vyrobené z krabic od doutníků, banja z pánví a násad od smetáků nebo basy, jejichž základem byl plechový škopek na mytí (bath tub bass) či bedna od čaje (tea chest bass). Specifickou skupinu tvořily kapely zvané jug band, v nichž se ve funkci basového nástroje používaly prázdné nádoby, láhve, kanystry či demižóny (jug) z keramiky, skla nebo kovu.

Na demižón se hraje podobně jako na žestové nástroje, zdrojem zvukových kmitů jsou rty hráče, které však nejsou přitisknuty na nástroj, ale vzdáleny několik centimetrů od hrdla demižónu. Ten slouží jako rezonátor, který v závislosti na rozměrech a materiálu formuje barvu výsledného zvuku. Dobří hráči údajně obsáhnou rozsah dvou oktáv. Někteří hudebníci kmitu rtů doplňují též vokalizací.

Každý týden čerstvé recenze a aktuality z jiných hudby.

Více si přečtete na www.hisvoice.cz

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

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 Štastný, Petr Slabý, Vítězslav Mikeš,
Jiří Špičák, Trever Hagen, Thomas Bailey, Jozef Cseres

Produkce a inzerce: Lenka Hradílková
+420 604 827 255, lenkralova@gmail.com
Informace o inzerci: <http://www.hisvoice.cz/inzerce.html>

Distribuce – ČR: Mediaprint & Kapa Pressegrosso,
spol. s. r. o., Štěrboborská 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, Klášská 14, Ústí nad Labem, 400 01 tel.: +420
475 205 929, straper@straper.cz, www.straper.cz

Předplatné ČR: SEND Předplatné spol.s r.o., Ve
Žlíbku 1800/77, 193 00, Praha 9 Horní Počernice,
tel.: 777 333 370, 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
e-mail: predplatne@press.sk, www.press.sk

Grafická úprava: Daniela Kramerová
(daniela.kramerova@seznam.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, **Knihkupectví Academia**, nám. Svobody 13, **Knihkupectví Barvič-Novotný**, Česká 13,
Knihkupectví M. Ženíška, Alfa Pasáž, Poštovská 4, **WOLF Music**, Dvořákova 3, □ **Hradec Králové:** **VH Gramo**, Hálkova
309, **Antikvariát „Na Rynku“**, Malé nám. 129, □ **Kutná Hora:** **Galerie Středočeského kraje**, Barborská 51/53, □ **Li-
tomyšl:** **Muzika KALIBÁN**, Šantovo nám. 141, □ **Mělník:** **Želví doupě**, Ostruhová 58, □ **Náchod:** **Knihkupectví Horová
a Maur**, Palackého 26, □ **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, **Knihkupectví Ostrov**, Ostrovní 17,
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, **Via Musica**, Staroměstské
náměstí 14/604, U Týnského kostela, Praha 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 /
recordstore - REKOMANDO**, (Polis & Day After aliance), Trojanova 9, Praha 2, **Palác Knih Luxor**, Václavské nám. 41, Pra-
ha 1, **Tranzitdisplay**, Dittrichova 9/337, Praha 2, **Hudební nástroje Harfa**, Koněvova 142/1603 Praha 3, **divadlo PONEC**,
Husitská 24a/899, Praha 3, **Meetfactory**, Ke Sklárně 3213/15, Praha 5 □ **Olomouc:** **Knihkupectví Velehrad**, Wurmova
6, **Knihkupectví STUDENTCENTRUM**, Křížkovského 14, **Jazz Tibet Club**, Sokolská 48, □ **Ostrava:** **Knihkupectví Arto-
rum**, Puchmajerova 8, □ **Pardubice:** **Divadlo 29**, Sv. Anežky České 29, □ **Plzeň:** **Knihkupectví Kosmas**, Klatovská 13,
Hudební nástroje Houdek, Divadelní 1, □ **Šumperk:** **Suterén Lounge**, Komenského 3, □ **Uherské Hradiště:** **Dům
knihy PORTAL**, Masarykovo nám. 35, □ **Ústí nad Labem:** **Knihkupectví UJEP**, Brněnská 2, **Mumie**, Velká hradební 50,
Knihkupectví Pod věží, Bílinská 3, □ **Zlín:** **LOFT 577 s.r.o.**, Na Drahách 369, Zlín.

Objednávám předplatné časopisu HIS Voice od čísla ____.

a) tištěná verze časopisu, □ roční předplatné: 330,- Kč, □ studentské roční předplatné 240,-Kč

b) elektronická verze časopisu □ roční předplatné: 290 Kč

+ bonus zdarma: online přístup do archivu časopisu HIS Voice

c) kombinované předplatné (tištěná + elektronická verze) □ roční předplatné: 390 Kč

+ bonus zdarma: online přístup do archivu časopisu HIS Voice

Časopis je dvouměsíčník, roční předplatné představuje 6 čísel časopisu.

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Organizace: _____

Ulice: _____

PSČ: _____ Město: _____

Tel: _____ Email: _____

Platbu provedu:

□ složenkou A (na základě údajů ze složenky A, kterou od nás obdržíte, lze platit převodem)

□ fakturou, v tom případě uveďte IČO _____ DIČ _____

□ SIPO (viz. send: <http://www.send.cz/casopis-objednavka/215/>)

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

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Organizace: _____

Ulice: _____

PSČ: _____ Město: _____

Objednávky přijímá jménem vydavatele firma SEND Předplatné spol.s r.o., Ve Žlíbku 1800/77,
193 00 Praha 9 Horní Počernice, tel.: +420 777 333 370,
sms: 605 202 115, e-mail: predplatne@send.cz, www.send.cz

Objednejte si HIS Voice prostřednictvím SMS 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 (více na <http://www.hisvoice.cz/predplatne.html>); od čísla..., (SMS nemusí být psána v přesném kódu)