

his

časopis o jiné hudbě

VOICE



8 159406 319212 01

2 | 2012 69 Kč | 3,15 €
únor březen
www.hisvoice.cz

**John Cage o fašistické hudbě | Dopisy Cage – Boulez
Diego Chamy | Ticho v taneční hudbě | Charlie Morrow**

9/3/2012

11:00
Ústav hudební vědy FFMU
Přednáška
Alvin Curran / Richard
Teitelbaum / Jozef Cseres

17:00
Domeček Leoše Janáčka
Vernisáž
Koncert Cage na Janáčkův klavír
Peter Graham

19:00
Besední dům
Common improvisation
dedicated to Cage
AFTER CAGE
Alvin Curran / Richard
Teitelbaum / Ralph Samuelson
Henry Cowel: Sakuhachi piece
Alvin Curran: Erat verbum John

After party
Fluxus films

10/3/2012

15:00
JAMU, Hudební fakulta
Workshop s Amadinda Percussion
Group

19:00
Besední dům
CAGE NIGHT - EVENTS
John Cage: Concert for Piano
and Orchestra
Performed simultaneously
with Fontana Mix
Ostravská banda
klavír **Joseph Kubera**
dirigent **Petr Kotik**

+ **Tomáš Vtípil: After John Cage's**
Event
Tomáš Vtípil a hosté

22:00
Dům umění, foyer
Open Mix - Remake - Musicircus

11/3/2012

CAGE DAY - FULL HOUSE
OF MUSIC

15:00
JAMU, Hudební fakulta
Koncert CAGE 100

18:00
Besední dům
Petr Kotik:
String Quartet No.1
Erinnerungen an Jan
O.B.S.O
(Ostravská banda String Quartet)
+ **Morton Feldman: Why Patterns?**
S.E.M. Ensemble

21:00
JOHN CAGE:
Imaginary Landscape No. 1.
Second Construction
Imaginary Landscape No. 2.
Third Construction
Four'

Amadinda Percussion Group

23:00
VŠUDE A KDEKOLIV
John Cage: Silence

LE

CE

CEREMONY OF
ANOTHER
GENERATION

www.mhf-brno.cz

BY

DO

THE

Pod záštitou ministryně kultury
Aleny Hanákové,
hejtmana Jihoomoravského kraje
Michala Haška,
primátora města Brna
Romana Onderky
a Velvyslanectví USA

IN

Parta

B R N O

Filharmonie
Brno Philharmonic

Spoluporu

Visegrad Fund

MINISTERSTVO
KULTURY

Partneři

US
embassy

da

Radostný institut

WU

MUSEUM FAKULTA
JAMU, Hudební fakulta

HANSEN

Mediační partneři

Český rozhlas
BRNO

classical
98.7

Radio
Proglas

RADIO
PROGLAS

COLOSSEUM

VOICE

HARMONIE

Hudební
rozhledy

kult.

režie

režie

5/3/2012

19:00
Vila Tugendhat
Přednáška Houby v umění:
Pavel Jirásek

6/3/2012

17:00
Dům pánů z Kunštátu
Vernisáž výstavy Remake

22:00
JAMU, Hudební fakulta
Koncert Peter Graham

7/3/2012

17:00
Besední dům
foyer a restaurant Hansen
Slavnostní zahájení
Houbový raut
Pozvání na výstavu
Houby v Brně

19:00
Zahajovací koncert
SATIE - CAGE -
MUSIC X SILENCE
Erik Satie: Gymnopédies
Erik Satie: Entr'Acte
(s filmem Reného Claira)
Erik Satie: Socrate
John Cage: Cheap Imitation
(klavír)
Filharmonie Brno
klavír **Daan Vandewalle**
zpěv **Hana Škarková**
a **Jana Wallingerová**
dirigent **Peter Vrábel**

22:00
After party **Remake**
Exkurze

8/3/2012

10:00 a 16:00
Dům pánů z Kunštátu
Komentované prohlídky výstavy
Remake

18:00
Besední dům
CAGE & BEYOND
Alvin Curran: Inner Cities
klavír **Daan Vandewalle**



Už je to bezmála deset let, co se na obálce časopisu HIS Voice objevil John Cage, tehdy také v souvislosti s výročím svého narození i smrti. Letos je výročí jeho narození ještě kulatější. John Cage se stal symbolem, jak napsal již v onom dávném čísle před deseti lety Jaroslav Šťastný. A údělem symbolů je zjednodušování. Pro ty, kdo chtějí demonstrovat zcestnost moderní hudby, je jeho kompozice 4: 33 nedocenitelným klackem na oponenty (Copak to je nějaké umění, napsat „nic“?), pro opačný tábor se stal takovým Janem Werichem hudební avantgardy, laskavým filozofem, který sbírá houby a trousí zenové paradoxy. V tomto čísle jsme se tedy pokusili přijít s materiály, které by tomuto zjednodušenému symbolu vrátily pestřejší stínování a pozapomenuté rozměry. Rekapitulace Cageova pohoršení nad agresivní kompozicí Glenna Brancy, sonda do jeho korespondence s Pierrem Boulezem či zhodnocení vztahu k výtvarnému umění ukazují, že je škoda zjednodušovat si odkaz Johna Cagea na fráze o náhodných operacích. Oslavenec si nakonec našel cesty i do článků, které o něm

ani být neměly. Dojde na něj třeba v souvislosti s některými mladíky na tanečních parketech dnešní elektroniky.

U tohoto čísla najdete CD s výběrem nahrávek z koncertů série Wakushoppu, která úspěšně nastartovala druhé kolo a ukazuje, že domácí scéna improvizované hudby se zahušťuje a ukrývá ne jeden zajímavý exemplář.

Příjemný poslech i počtení

Matěj Kratochvíl



Wakushoppu	Petr Ferenc	4
John Cage – výtvarník	Jozef Cseres	5
Korespondence Cage – Boulez	Matěj Kratochvíl	11
Music of Changes	Petr Bakla	19
John Cage vs. Glenn Branca	Thomas Bey William Bailey	25
Diego Chamy	Trever Hagen	31
Taneční hudba pro tiché parkety	Jan Bárta	35
Dekadence neumětelů	Jiří Špičák	41
Neil Welch	Jan Faix	45
Charlie Morrow	Petr Ferenc	49
Alvin Curran	Matěj Kratochvíl	53
Progresivní rock	Karel Veselý	61
Alog	Tomáš Procházka	63
El Infierno Musical	Petr Vrba	65
Vincent Moon & Efterklang	Pavel Zelinka	67
Michel van der Aa	Vítězslav Mikeš	69
IQ+1	Petr Ferenc	71

Wakushoppu

Jaká byla finále v roce 2011

Text: Petr Ferenc
Foto: Tomáš Procházka

CD přiložené k tomuto číslu HIS Voice je žní prvního ročníku Wakushoppu, koncertní série / platformy pro improvizovanou hudbu, kterou na sklonku roku 2010 uvedl v život Tomáš Procházka, člen skupin B4, Gurun Gurun a Radio Royal a osobnost známá z divadel Buchty a loutky a Handa Gote. První koncert této „dílny“ – neboť slovo *wakushoppu* je Tomášovou představou o tom, jak by asi Japonci vyslovovali *workshop* – se uskutečnil v Meet Factory, od jara 2011 se už ale všechny wakuvečery odehrávají ve vršovickém Cafe v lese a jejich realizační tým se rozšířil o mou osobu.

Idea a pravidla večerů jsou jednoduchá. Akce probíhají na zcela nekomerční bázi a účinkující si na konci večera zahrají společný improvizovaný set. Wakushoppu tak funguje jako platforma pro setkávání tvůrců, kteří se na pódiu dosud nestřetli. A právě úryvky těchto společných finálovek tvoří náplň CD rekapitulace dosavadních koncertů série.

Na jiném místě tohoto HIS Voice píše, že v Čechách, jak se zdá, klíčí svébytná scéna improvizací a s ní související experimentální hudby. A taková scéna potřebuje své koncertní

platformy, na nichž by mohlo docházet k výměně zvuků, nápadů, hráčů..., protože ve zkušebnách lze vytvořit jen základy improvizovaného díla – jeho životaschopnost se musí projevit až při kontaktu s korozivními vlivy světa na druhé straně dveří.

S cílem poskytnout takovou platformu vzniklo i Wakushoppu. Některá jména se v jeho dramaturgii opakují v nejrůznějších konstelacích, jiná se na programu teprve objeví, nejeden koncert byl premiérou sestavy, jejíž pokračování bychom si jako pořadatelé a posluchači ze srdce přáli. O zajímavá zpestření a odlišný improvizátorský hlas se postarali zahraniční účinkující Ava Mendoza a Fernando Perales.

Veškeré audio a videozáznamy večerů Wakushoppu jsou zdarma ke stažení a zhlédnutí na stránkách wakushoppu.blogspot.com. Pro CD, které jste našli na tomto čísle HIS Voice, jsme vytvořili výběr ukázek ze všech již zmíněných společných setů, jimiž večery Wakushoppu končí. Tyto předem nepřipravené hudební konfrontace totiž nejlépe odpovídají tomu, co znamená slovo *wakushoppu*. □

Petr Vrba a George
Cremaschi



Umění nedodržet slib

John Cage – výtvarník

John Cage je v obecném povědomí zapsán jako hudební skladatel, hudební myslitel, objevitel nových kompozičních postupů a podobně – tedy vždy na poli hudebním. Jedním z důsledků jeho otevřeného uvažování o hudbě ovšem bylo i to, že ze světa zvuků bylo možné snadno přejít do světa obrazů a že tyto dvě sféry spolu mohly dobře fungovat.

V roce 1969 požádal jeden americký časopis několik umělců, mezi nimi i hudebníka Johna Cage, zda by nevytvořili něco na počest Marcela Duchampa, který zemřel v předchozím roce. Cage využil tuto příležitost, aby se po mnoha letech vrátil ke své rané výtvarnické profesi (zanechal jí nadobro v roce 1933, kdy od něj údajně jeho nastávající učitel Arnold Schönberg vymánil slib, že svůj život zasvětit hudbě). Pro Duchampa, s nímž se Cage v šedesátých letech intenzivně stýkal, vytvořil komplexní dílo *Not Wanting To Say Anything About Marcel* (Nechci nic říci o Marcelovi), sestávající ze dvou litografií a osmi Plexigramů (série osmi sítiskem potištěných plexisklových panelů, umístěných ve drážkách speciálního dřevěného podstavce). Panely jsou ve stojanech řazeny za sebou v libovolném pořadí tak, aby pohled diváka míchal skrze průsvitné plexisklo jejich textovou strukturu (že by přímý odkaz na transparentnost Duchampova *Velkého skla*?). Ta byla navíc, stejně jako na litografiích, vygenerována podle náhodných operací s pomocí staročínského věšteckého traktátu *I T'ing*, který Cage s oblibou používal i při komponování hudby a psaní textů. Dílo, jež vděčí za svůj kuriózní název výroku malíře Jaspéra Johnse „I don't want to say anything about Marcel“, jímž před Cagem odmítnul duchampovskou zakázku, je originálním počinem na pomezí lettristické abstrakce a vizuální poezie. S eklektickou lehkostí propojuje Cageův poetický indeterminismus s Duchampovou filosofií prostoru a vidění i s Rauschenbergovým principem vrstvení plánů, jaký použil zejména v objektě *Shades* z roku 1964. Interakce písmen a barev na bázi náhody eliminuje syntax a vytváří pole volných (nejenom vizuálních) asociací.

Stíny, otisky, hluky

Ačkoli Cage mezi roky 1933 a 1969 žádné tradiční výtvarné dílo nevytvořil (samozřejmě kromě svých unikátních partitur a akcí, jež se posléze staly legitimními výtvarnickými žánry – happening, performance, event, multimedia), dění na výtvarné scéně pečlivě sledoval a břitce komentoval. Jeho eseje o Marcelu Duchampovi, Joanovi Miróvi, Robertu Rauschenbergovi, Morrisu Gravesovi, Markovi Tobeym, či Nam

Text: Jozef Cseres

John Cage vytváří kompozici pro malbu STEPS na Mountain Lake Workshop v r. 1989.





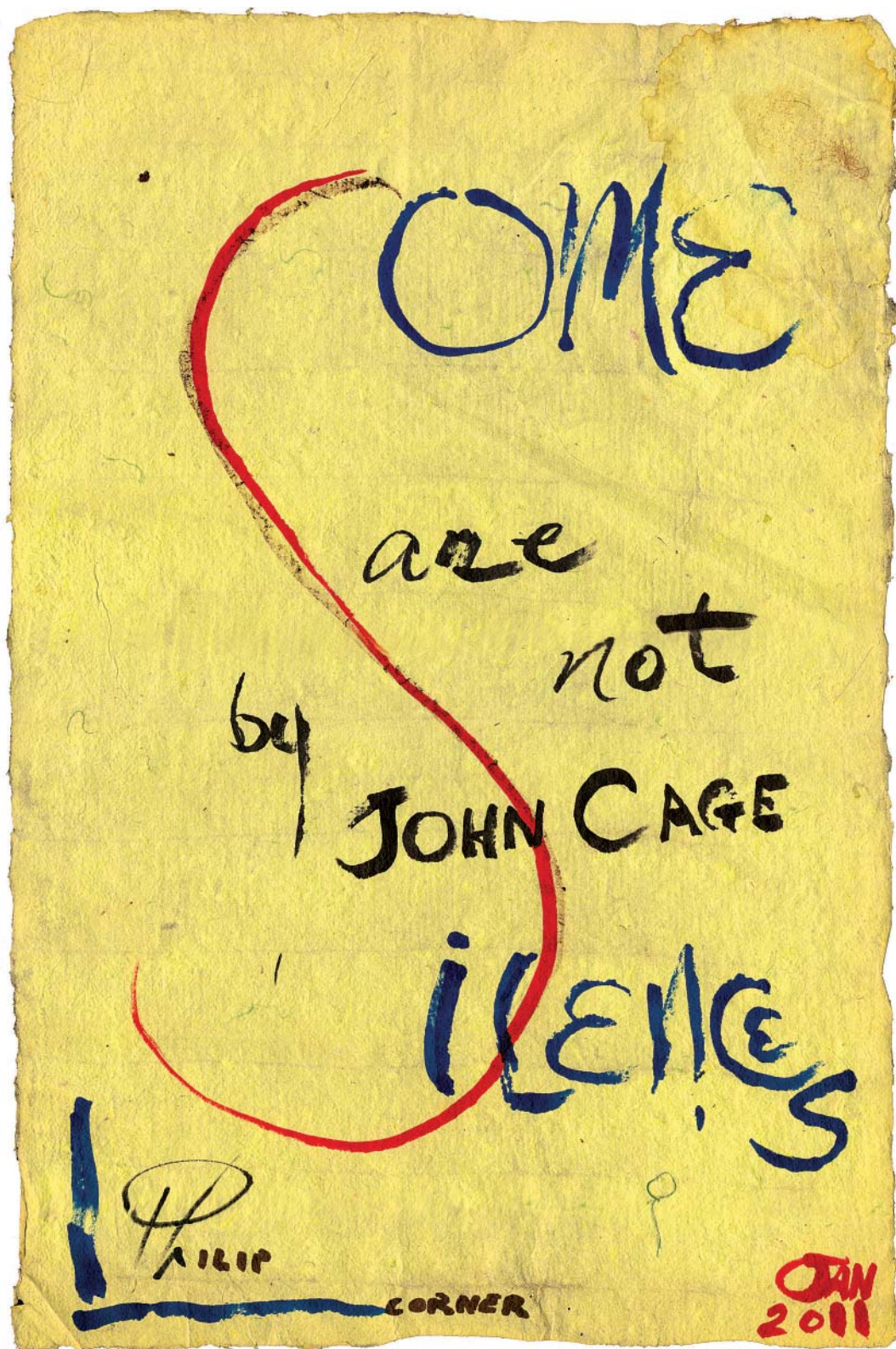
John Cage, *River Rocks and Smoke, 4/12/90 #10*, 26.5X39.5"
Sbírka: Ray Kass, Christiansburg, VA

June Paikovi reflektují aktuální výtvarné umění z pozic, jakým dobový uměnovědný diskurz obvykle nevěnoval pozornost, a svým charakterem předznamenaly spíše filozofující poststrukturalismus než rigidní analýzy umělecké teorie. Pozoruhodná byla též Cageova estetická premisa, podle níž se moderní umění liší od tradičního zejména tím, že jeho formám nevádí přirozené neumělecké intervence ze strany prostředí, v němž zrovna přebývají; jejich otevřená struktura jakoby přímo kalkulovala se stíny, otisky, hluky, zpětnými vazbami a jinými stopami po lidské aktivitě a přírodních i technologických procesech. Odvolává se právě na některé výtvarné kusy svých přátel (Duchampa, Lippolda a dalších), agilně obhajoval princip procesuálního a dekonstruktivního přístupu k uměleckým dílům – k jejich vytváření i interpretaci.

John Cage, *Not Wanting to Say Anything About Marcel VII*, John Cage Trust



Výtvarné umění bylo navíc důležitým inspiračním zdrojem Cageovy hudby. Ještě během studií u Schönberga se seznámil s malířským dílem ruského expresionisty Alexeje Jawlenského, které v něm zanechalo víc než zběžnou estetickou reakci. Dokonce Jawlenskému jednou napsal: „*Já píšu hudbu. Vy jste můj učitel.*“ Přitahovaly ho však zejména různé podoby abstrakce, zejména „ontologická“ malba Pieta Mondriana, ke které několikrát přirovnal svoji indeterministickou hudbu. Nejvíce ji však ovlivnili zmínění Tobey a Rauschenberg. První ho naučil dívat se na svět otevřenými očima a vnímat jeho tvary a struktury bez reprezentačních intencí, bez radikálních malířských řešení druhého by zřejmě nevznikly (nebo zněly či vypadaly jinak) některé klíčové Cageovy kompozice, třeba proslulá *4'33''*. A výstavními projekty *Museumscircle* pro Neue Pinakothek v Mnichově (1991) a *Rolywholyover*, *A Circus* pro The Museum of Contemporary Art v Los Angeles (1992-93; po Cageově smrti ho do výsledné podoby dotáhla kurátorka Julie Lazar) zasáhl Cage i do vývoje postmoderního kurátorství. Byly to „kompozice pro muzeum“, které zkoncipoval pro konkrétní výstavní prostor ze sbírek více muzeí a galerií. V obou projektech uplatnil oblíbenou metodu náhodných operací a ignoroval hierarchické modely a konvenční způsoby prezentace uměleckých artefaktů.



Philip Corner: Some Silences
(2011)

Zkrocení divokého býka

Jádro Cageova výtvarného díla však tvoří málem tisíc kreseb, grafik a akvarelů, všechny na speciálním papíru. Vytvořil je v letech 1978 až 1991 doma v New York City (kresby), během několika pobytů v grafickém studiu a centru Crown

Point Press v Oaklandu (grafiky) a v uměleckých dílnách Mountain Lake Workshop ve Virginii (akvarely). K nim je ještě třeba přičíst společné knížky-bibliofilie *Mushroom Book* (1972) a *Mud Book* (1983) s knižní ilustrátorkou a textilní návrhářkou Lois Longovou a padesát meditativních akvarelů cyklu *Zen Ox-Herding Pic-*



Ray Kass: For Merce Cunningham – a performance of John Cage's STEPS, 2009

tures (1988), kterými komentoval tradiční zen-buddhistický básnicko-malířský cyklus o zkracení divokého býka. Cageovy výtvarné práce na papíru lze snadno klasifikovat chronologicky i tematicky, jelikož je vytvářel v ucelených cyklech během jednotlivých pobytů. Stejně jako jeho hudební kusy

vznikaly podle předem koncipovaných scénářů, jejich výsledná vizuální struktura je však výsledkem pečlivě aplikovaných indeterministických metod. Náhoda se na nich podílela různým způsobem, ať už to bylo využívání unikátní struktury ručního nebo upravovaného papíru, obkreslování kamenů



Stephen Addiss: ENSO (2010)



Svetozár Ilavský:
Per Cage (2008)

a oblázků, kresba kouřem apod., vesměs praktiky korespondující s environmentálním a transkulturním přesvědčením autora. Pestrá a přece příznačná jsou i témata, na které byly variovány – *Drawings by Thoreau, Ryōanji, River Rocks and Smoke, Smoke Weather Stone Weather,*

Dramatic Fire, Without Horizon, Global Village atd. Zvláštní postavení má *Steps* (1989), malba obřím štětcem, který pro něj speciálně sestrojil výtvarník a zakladatel Mountain Lake Workshop Ray Kass. Cage jím „namaloval“ na hadrový papír přes 5 metrů dlouhou „kompozici pro malbu“,



Jiří Šigut: John Cage – Music
for Marcel Duchamp (1987)



Marian Palla: 4.33 (2011)

příčemž v ní zanechal otisky svých bot. Malba, jež je sama performancí, protože, „kráčeje ve stopách“ Rauschenbergovy malby automobilovou pneumatikou a Pollockova akčního malování a uvnitř konstrukce štětce, akcentuje performativní, gestické a procesuální aspekty vzniku uměleckého díla, se později stala partiturou pro stejnojmenné představení a dodnes ji předvádějí různí umělci, včetně tanečního souboru Merce Cunninghama.

Říci něco o...

Na prezentační tradici projektů *Museumcircle* a *Rolywholyover*, *A Circus* navázala loni v několika britských galeriích putovní výstava *Everyday is a Good Day*. Šlo o dosud nejrepresentativnější výstavu Cage-výtvarníka. Jeremy Millar, její hlavní kurátor, ji pojmul jako otevřenou kompozici s proměnlivou instalační strukturou, měnící svou podobu v prostoru i čase podle komplexní počítačové „partitury“, deter-

minující počet, umístění i výměnu vystavených exponátů, čímž bezesporu naplnil Cageův poetický i kurátorský koncept. K jeho odkazu se hlásí stále víc autorů, včetně těch nejmladších. Svědčí o tom i výstava *Membra Disjecta for John Cage: Wanting to Say Something About John* ve vídeňském MuseumsQuartier (freiraum quartier 21 INTERNATIONAL; 17. 2. – 6. 5. 2012; kurátoři Jozef Cseres a Georg Weckwerth), která bude v létě reinstalována v pražském DOX-u a na podzim také v Galerii výtvarného umění v Ostravě. Šedesát umělců různé generace i orientace na ní vzdává poctu guru intermedialního umění, neskrývaně oceňující, že John Cage svůj slib Arnoldu Schönbergovi přece jenom nedodržel. Zcela jistě toho nelitoval, protože, jak se kdysi svěřil Ev Grimesové: „*Nemám pocit, že bych byl nevěrný hudbě, když kreslím.*“ □

Drahý Pierre...

Drahý Johnne...

Korespondence Cage – Boulez

Pierre Boulez a John Cage si mezi roky 1949 a 1954 vyměnili sérii dopisů, které zajímavým způsobem vypovídají nejen o jejich vlastních názorech a uměleckém vývoji, jímž každý z nich prošel, ale také o době a situaci na hudební scéně poválečné Evropy a Spojených států.

Při pohledu z dnešní perspektivy představují Cage a Boulez zástupce dvou odlišných proudů soudobé hudby. Když se ti dva setkali při Cageově pobytu v Paříži v roce 1949, šlo o setkání spřízněných duší, skladatelů hledajících nové cesty. V dopisech, které si po tomto setkání vyměňovali, rozebírají své skladby, ale také komentují tehdejší hudební dění v Paříži a New Yorku a hodnotí jiné skladatele. Ačkoliv byl Cage o třináct let starší, často Bouleze oslovuje jako svého obdivovaného učitele. Čtyři dopisy, které jsou zde vybrány pocházejí z rané fáze jejich vztahu, kdy bylo vzájemné nad-

šení silné. V následujících letech k sobě začali být kritičtější, až se jejich cesty rozešly úplně, ale předchozí názorové výměny jistě každého z nich ovlivnily.

Korespondence probíhala ve francouzštině i angličtině, přičemž Cageova francouzština byla na výrazně vyšší úrovni než Boulezova angličtina, což vedlo k občasné horší srozumitelnosti některých vět. V původní dvojjazyčné podobě vydalo korespondenci Paul Sacher Stiftung v roce 1990, anglickou verzi připravili o tři roky později Jean-Jacques Nattiez a Robert Samuels pro Cambridge University Press.

Překlad: Matěj Kratochvíl

17. ledna 1950

Můj drahý Pierre,

Tvůj dopis právě dorazil ke mně domů. Nemohu ti ani říci, jaká radost mě přemohla, když jsem jej dostal. Bez zpráv o tobě jsem bez zpráv o hudbě a ty víš, že hudbu miluji celým svým srdcem.

Píšeš obdivuhodně anglicky. (Díky)

Výlet do Jižní Ameriky musí být úžasný! A příjezd sem do New Yorku to teď musí ještě vylepšit. Pokusím se zorganizovat koncerty, přednášky (můžu se domluvit s Coplandem ohledně Tanglewoodu atd.); a můžeš se ubytovat tady a využít klavír bez hřebíků (!). Všichni tu o tobě mluví (a vyslovují Z), ale nikdo neslyšel tvou hudbu (výjimky: Copland, Thomson). Hudební atmosféra je připravená – všichni plní touhy. Opravdu je nám zapotřebí i vitality, kterou bys mohl dát. Protože náš hudební život v současnosti není příliš živý. Máme tu trochu Schönberga (Serenáda dirigovaná Mitropoulusem atd.) a je tu pár „mladíků“, kteří se zase začínají zabývat Stravinským (Mavra atd.). Ale teď máme, myslím, rok 1950. Je tu Jolivet, ale nikoliv pro mě (slyšel jsem nahrávku v Paříži a to dílo mě nezaujalo). Byl tu Messiaen – mám ho rád pro jeho myšlenky ohledně rytmu. Skoro všichni byli proti němu kvůli jeho napůl náboženskému, napůl hollywoodskému duchu. Pozval jsem ho sem (velká recepce, večeře a hudba) a on objasňoval několika skladatelům partituru *Turangilila*.

Od té doby, co tě znám, mi naše hudba zní mdle. Abych řekl pravdu, zajímáš mě jen ty. Slyšel jsem *Sonátu* (houle a klavír) Stefana Wolpeho a pár děl Bena Webera. To je vše. A oba tíhnou spíše k Ber-

John Cage: Amores – tabulka
rytmických modelů



govi než k Webernovi. A co je úžasné, máme dva skladatele písíci pentatonickou hudbu! Chudák Merton Brown začal navštěvovat psychoanalytika. Začíná se mluvit o Kirchnerovi (Léon). V nejbližších dnech si půjdu poslechnout hudbu Milтона Babitta, který je největší webernovec. Mluvil se mnou o rytmických inverzích. Vezme dobu trvání a invertuje její zlomky (s ohledem na oktávu a intervalové inverze). Vypadá ale jako muzikolog.

William Masselos bude hrát tvou Sonátu (druhou klavírní), ale vyžádal si rok, aby na ní mohl pracovat. Je velice zaneprázdněný. Dvě kvarteta teď chtějí hrát tvůj smyčcový kvartet. Řekl jsem jim, že jsou to dva roky práce (abych je trochu vystrašil, což je dobré pro zdraví).

Právě jsem dokončil nahrávku mé hudby pro film. Na tomto kuse jsem začal pracovat ve snu: chtěl jsem psát bez hudebních myšlenek (zvuky bez vzájemných vztahů) a výsledek nahrát čtyřikrát a pokaždé změnit polohy hřebíků (v preparovaném klavíru, pozn. překl.). Takto jsem chtěl dosáhnout jemných změn frekvence (pohyblivost), témbu, trvání (tím, že napíšu noty příliš těžké pro přesné hraní) a hlasitosti (pokaždé elektronicky upravované). Ale začalo se mi zdát, že hudební myšlenky jsou příliš o mně a že výsledkem budou (tedy „bývaly by“) jen jednoduché, možná japonské kánony. Zavrhl jsem ten sen a napsal nějakou hudbu. Dobrodružství se také zaseklo na strojích, které jsou dnes až příliš dokonalé. Jsou blbě. I tak jsem si ale užil zábavu ve druhé části při natáčení hluků synteticky (bez interpretů). Náhoda sem vstupuje, aby nám poskytla neznámé. Film bude patrně k vidění v Paříži (hned jak budu vědět datum, dám ti vědět).

Cunningham pořádal 15. ledna svůj taneční koncert. Byl to velký úspěch. Posílám Ti program.

Osmnáctého půjdu na oběd s Nicole Henriot. Budeme mluvit o tobě, což pro mě bude velkým potěšením. (Když jsi v Brazílii, dej si do uší vaty, abys nezmilhaudoval.¹⁾)

Zítřka mám hrát Sonáty a Interludia pro žáky Henryho Cowella. Celá třída přijde ke mně domů. Měl bych raději zůstat sám a v tichosti pracovat na kvartetu, který jsem začal psát v Paříži (a který, musím říci, jsem neměl odvahu ti ukázat).

Virgil Thomsonovi se velice líbil tvůj článek v Polyphonie: „Propositions“. Řekl, že o tvých myšlenkách ohledně rytmu napíše článek.

A teď něco o skladbě *Construction in Metal*. Rytmická struktura je 4, 3, 2, 3, 4. (16 x 16). Jak vidíš, první číslo se rovná počtu čísel, která za ním následují. První číslo je rozděleno 1, 1, 1 a nejprve uvádím témata, která jsou rozváděna v čísle 3, pak ta v čísle 2 atd. Pokud jde o metodu: je tu šestnáct rytmických motivů rozdělených 4, 4, 4, 4, které jsou pojaty jako kruhové série

¹ Odkaz na skladatele Daria Milhauda, který se v některých skladbách inspiroval brazilskou hudbou.

	1			1	
4	①	2	4	②	2
	3			3	

TRIO: SEVEN WOODBLOCKS [NOT CHINESE]



John Cage: Amores – Trio
(1943)

Když jsi na 1, můžeš postupovat 12341, nebo pozpátku. Můžeš opakovat (tedy 1122344322 atd.) Ale nemůžeš jít 1↔4 nebo 1↔3. Když jsi na 2, můžeš používat nejen stejné téma, ale můžeš se také vrátit na 1 použitím „přechodů“ 1 nebo 4 (Velice jednoduché hry.) Stejně tak má každý hráč šestnáct nástrojů. (Upnul jsem se na číslo 16.) Ale (což je vtipné) je tu jen šest hráčů! Nevím proč (nejspíš jsem měl tehdy k dispozici jen šest hudebníků). A vztahy mezi nástroji (podle metody) jsou podobné těm mezi rytmy (kruhovými sériemi), podle nichž je dílo zapsané ve čtyřčtvrtovém taktu (čtyři takty, tři takty, dva takty, tři takty, čtyři takty, to celé šestnáctkrát). Partitura teď není doma, ale pokusím se sepsat pro Tebe jména nástrojů. (v angličtině)

1. plechový plát, orchestrální zvony
2. Klavír (klavírista má asistenta, který dává kovové válce na struny; klavírista hraje trylky, asistent je mění v glisanda).
3. dvanáct volských nebo ovčích zvonců seřazených od největšího po nejmenší, závěsné zvonce, plechový plát.
4. čtyři brzdové bubny (z kol automobilu), osm kravských zvonců, tři japonské chrámové gongy, plát plechu

5. plát plechu, čtyři turecké činely, osm kovadlin nebo kovových trubek, čtyři čínské činely
6. plát plechu, čtyři tlumené gongy, jeden zavěšený gong, vodní gong, tam tam.

Číslo 16 se objevuje v některých případech s ohledem na změnu techniky úhozu (rozdíly ve zvukové barvě).

Vidíš, že s expozicí, provedením (bez reprízy) a svou formou (klimax, apoteóza (?)) patří tato skladba do 19. století. Tvoje nápady na přednášky jsou velice dobré. Nemám co dodat. Budou vydány Suzukiho práce o zen buddhismu. Připadám si poněkud prázdný. Vrátil jsem se z práce na filmu a z Cunninghama koncertu a zítra ráno mám hrát Sonáty a stále jsem ještě pořádně nezačal s Kvartetem. A jsem unavený.

Psáno anglicky:

Gattiho dopis byl úžasný a touto dobou už musí být nový Gatti. Všechny je ode mne pozdravuj a vyřiď, že jemu napíšu zítra. Myslím na vás skoro každý den a velice mi chybíte. Řekni Sabymu, že se mi velmi líbí kresba, kterou mi dal.

Velkým problémem zdejšího života je absence intelektuálního dění. Nikdo nemá myšlenku. A pokud by čistou náhodou někdo nějakou dostal, nikdo si nenajde čas, aby se nad ní zamyslel. To musí být případ pentatonické hudby.

Jsem si jist, že si užiješ cestování po Jižní Americe; musí to být krásné. Nikdy jsem tam nebyl. Dávej mi prosím vědět o svých plánech, aby, pokud by se myšlenka s Tanglewoodem ujala, bylo možné tě vždy zastihnout.

Zapomněl jsem zmínit, že New Music Edition vydá jeden z kusů od Woronowa (*Sonnet to Dallapiccola*). Musím mu to napsat.

Zakládám společnost nazvanou Capitalists Inc. (takže nebudeme obviňováni z toho, že jsme komunisti); každý, kdo se připojí, musí dokázat, že zničil nejméně sto desek s hudbou nebo alespoň jedno nahrávací zařízení; každý, kdo se připojí, se také automaticky stává Prezidentem. Budeme napojeni na dvě další společnosti, jednu pro implementaci nesmyslu (každý, kdo bude chtít udělat něco absurdního, na to dostane peníze) a druhou Proti pokroku. Pokud začne americký vliv ve Francii příliš slít, jsem si jist, že se budeš chtít připojit.

S velkou láskou
Tvůj přítel

John

Duben 1950

Můj drahý Johně.

Velice pozdě odpovídám na Tvůj dlouhý dopis z ledna, který jsem velice ocenil – a obzvláště ten humor v anglicky psané části. (a vaše „společnost Kapitalistů“). Chci se – samozřejmě – přidat k vaší společnosti pro implementaci nesmyslu.

Musím ale psát vážněji, jelikož ti musím říci o skvělém narození: Gattiho syn se narodil před třemi týdny; a nemohli jsme mu říkat Annalivia, ale jen Stephen (nikoliv Dedalus). Jeho jméno je ve skutečnosti „Občanská válka“. Ale starosta nechtěl takové podivné křesťanské jméno zapsat. Gatti ti musí říci o narození svého syna, ale zapomněl kvůli nové práci, kterou má kvůli dítěti!

Cestuji do Jižní Ameriky. Smlouva je hotová. Jedeme 28. dubna; jedeme do Buenos Aires, Rio de Janeiro, Montevidea a možná i do Santiaga a Valparaísa. Řeknu ti o všech zemích, co v nich budeme. Musím si koupit velký klobouk (sombbrero), abych vypadal velice jihoamericky! (budu se snažit nevrátit se jako Milhaud!)

A pokud je to možné, byl bych velice rád, abych po této cestě mohl jet do New Yorku. Posledním dnem v Jižní Americe je 28. červenec. Po tomto dni jsem volný.

A propos, včera jsem obdržel *Klavírní variace* od Coplanda „s poklonou od skladatele“. Je to nejlepší dílo, co od něj znám. Je to evidentně pod vlivem Stravinského. Ale je to dobrý Stravinský, tedy dobrý vliv. A je tam „násilí“, což se mi zdá velice dobré (ještě jednou!). Co si myslíš o těchto variacích?

Mnohokrát děkuji za Tvůj dopis o *construction en métal*. Nejel jsem v Belgii. Ale co je důležitější, dal jsem tvoje nahrávky (*construction en métal* a první zápis *Dances* pro dva klavíry, velice dobře nahrané



Pierre Boulez: Sonata for piano č. 2

a velice dobře zahrané) Státnímu rozhlasu. Název pořadu je „Co byly... co jsou – dějiny hudebních nástrojů“; organizovala to Yvette Grimaud. A kolem tvé *construction en métal* byl mezi specialisty veliký hluk. Myslím, že to musíme dát znovu. A jsem velice rád z tohoto *résultat* (tj. výsledku). Samozřejmě, jelikož to bylo vysílání pro mnoho lidí (ta důležitější část organizace francouzského rozhlasu, la chaîne nationale), nemohli jsme použít všechny indikace, které jsi mi poslal. Důležitější ale je, že nahrávka byla slyšena.

Sám jsem napsal tři *Essays* pro bicí nástroje kůže-dřevo-kov. Měl jsem ale jen tři hráče! To bylo velice málo. A jednu zkoušku za tři roky pro zkoušení a nahrávání: také velice málo. Následkem toho jsou nahrávky velice špatné. A já je nechci zachovat. Vedle tvých působí velice ošuntěle.

Podařilo se ti najít „Contrepoints“ číslo 6? Pokud ano, řekni mi, co že si myslíš o mé studii. A propos, v *Musical Quarterly* napsal Goldbeck Poznámku o mně. Všimni si, že píše: „možná smysl pro humor“, což mě zveselilo. Nevěděl jsem všechny věci, co o mně říká, ale předpokládám, že je to nedostatečností techniky mé angličtiny.

Použiji tvé popisy ohledně rytmu do článku o tobě a o tvých myšlenkách o zvuku. Až budeš vědět datum projektování Calderova filmu v Paříži, řekneš mi.

A ten kvartet bude? Pokud pocestuji do New Yorku, doufám, že ho ukážeš.

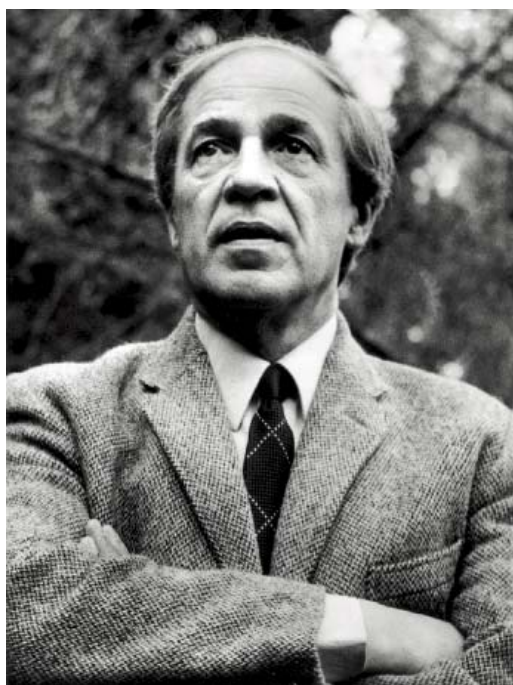
Řekni W. Masselosovi, že mu pošlu noty 2. klavírní sonáty, až je budu mít. Tj. za pár týdnů. Ale ty budeš mít první.

Jsem velice rád, že jsi se setkal s Nicole Henriot. Je to velice dobrá pianistka a dobrá přítelkyně.

Zaslechl jsem některá díla od Dallapiccoly; dodekafonická, nebo nedodekafonická, byla špatná ve všech směrech. Ten italský lyrismus!

Pokud by to bylo možné, kdy bys mi mohl dát odpověď na možnou cestu do New Yorku? – Neza-

Pierre Boulez



pomeň na to ve svém dopise. Budu rád, že uvidím tebe a tvé přátele! Ale obzvláště tebe, přirozeně. Je spousta věcí, které je třeba si říci a vysvětlit od našich diskuzí v Rue Beautreillis! Mnohokrátě děkuji za program koncertu Merce Cunninghama. Ty mu vyříd' můj dobrý souvenír (Neznám správnou formu slov v moderním psaní dopisů. Omluv mou nevědomost.) Jsem velice rád, že byl tento koncert velmi „réussi“ (tj. úspěšný). A jsem si jistý, že byl úžasný.

Tady pro mě jsou v přípravách dva koncerty. Jeden organizuje Heugel; mezi skladbami tam bude moje *2. klavírní sonáta*, již bude hrát Yvette Grimaud (24. nebo 29. dubna). A další pořádají Souvchinsky a Désormière; „La Soleil des Eaux“, dvě básně Reného Chara, bude zpívat Irène Joachim s National orchestra (z rozhlasu). (bude to 18. července, nebudu v Paříži).

Zapomínal jsem říci, že jsem slyšel nahrávku Joyceova hlasu na pár stránkách „Finnegan's Wake“. Jistě to znáš. Jeden přítel Gattiho to má. Na kompenzaci jsem ji dal slyšet nahrávky tvé hudby. Udělaly na něj velký dojem.

Saby pořád kreslí. Chi va piano, va sano... a druhá část!

Měli jsme nedávno představení s šesti Bartókovými smyčcovými kvartety; velice dobré provedení Végh Quartett. Ale hudba sama je velice „décevante“ (tj. zklamání). A ve chvíli, kdy si myslíš, že ta hudba je tak ubohá – vyjma 4. kvartetu – všichni muzikální lidé v Paříži si s ní užívají. Kvůli čemuž vypadáš zvrhle!

Za týden máme koncert se Schönbergovou Komorní symfonií a s jeho Suitou op. 29 – dirigovanými Maxem Deutschem (žákem Schönberga). A na stejném koncertě „Jardin Suspendus“, báseň od Stefana Georga – hudba samozřejmě Schönberg.

Posli mi skvělý dopis, abych od tebe dostal novinky! Pozdrav všem tvým přátelům v New Yorku (včetně toho psychoanalytika, u něhož byl na konzultaci Merton Brown!) – Všichni tví pařížští přátelé posílají pozdravy – se mnou v čele, samozřejmě.

Omluv makarónštinu tohoto dopisu psaného anglicky (!) a francouzsky. To ovšem vyžaduje a dokazuje oboustrannou snahu.

PB

18. prosince 1950

Můj drahý Pierre.

Včera večer jsme slyšeli tvou Sonátu; David Tudor ji hrál (rovněž úžasně) namísto Masselose. Tudor pro tebe udělá nahrávku a, pokud se ti bude líbit, mohli bychom ji vydat veřejně. (Díky mnohokrát za disk se „Soleil des Eaux“; dostal jsem kopii od tebe i od Heugela. Jednu z nich jsem dal Tudorovi. Davidu Tudorovi je dvacet pět jako tobě a je to přítel Mortona Feldmana.) Dříve než začala na Sonátě pracovat Masselos, řekl mi Morton Feldman, že Tudor již věnoval studiu díla tři měsíce (to bylo na jaře/v létě). Proto byl Tudor jasnou volbou (moje francouzština je příliš špatná; promiň, že budu dále pokračovat anglicky). Tudor se spontánně věnoval práci na porozumění a provedení Sonáty; půjčil jsem mu originál, který jsi mi dal spolu se skicami. Učil se francouzsky, aby si mohl přečíst tvé články v časopisech Counterpoint a Polyphonie (mimochodem, nikdy mi je neposílají – ačkoliv jsem si je předplatil) a vytvořil sbírku Artauda. Je to mimořádná osobnost a na koncertě (obracel jsem mu stránky) jsem měl povznesený pocit, stejný jako když jsi mě uvedl do 4 rue Beautreillis. Publikum bylo přirozeně rozděleno (z různých důvodů, jak už to u publika bývá), ale mohu ti s radostí sdělit, že zde máš početné a oddané následovníky. Těm, kdo ji milují, poskytuje tvá hudba vzrušující a dech beroucí osvětlení. Stále ještě se vždy poté chvěji. Po koncertě

jsme já, Tudor, Feldman a dvacet dalších oslavovali a ještě ve čtyři hodiny ráno jsme my tři šli sami po ulici a mluvili o tobě a o hudbě. Večer před tím hrál Tudor v mém bytě a mnozí si přišli poslechnout, mezi nimi Varèse, Maro Ajemian, manželka E. E. Cummingsa atd. atd. atd. Příkladám několik kritických ohlasů (nejsou to studie), program atd. Nyní chceme připravit provedení Smyčcového kvartetu, kdy bude k dispozici partitura a party? Máme skutečný hlad.

[Na okraji, šipkou připojeno k předchozí frázi.] Rád bych pro tebe zařídil druhou pozvánku při příležitosti Kvartetu. Jak vidíš, nevím nic o válce.²

Byla to velká radost slyšet mnohokrát všechny čtyři věty Sonáty (potěšení, které tys mi neposkytl); celé dílo je báječné, ale čtvrtá věta překračuje všechny hranice.

Pokud bys našel čas napsat Tudorovi (třeba poté, co ti pošle nahrávku), jsem si jist, že by byl velmi rád. Jeho adresa je 69 E. 4th Street, NYC.

Feldmanova hudba je nyní velice krásná. Mění se s každou skladbou, mám v něm nyní nejbližšího z přátel mezi zdejšími skladateli.

I má hudba se mění. Píšu nyní celý večer hudby pro Merce, který se bude konat 17. ledna (flétna, trubka, čtyři hráči na bicí, klavír (nepreparovaný) housle a cello). Ještě pořád mi zbývá dokončit jednu větu koncertu pro preparovaný klavír a orchestr; mohl by být proveden v březnu v Hartfordu v Connecticutu. Můj smyčcový kvartet bude proveden také v březnu jak v Hartfordu, tak zde v New Yorku. Pro koncert a balet používám tabulku, která ve formě šachovnice obsahuje přede orchestrované kombinace zvuků. V Koncertu jsou dvě takové tabulky (jedna pro orchestr, jedna pro klavír), což přináší možnost „daných“ vztahů. V taneční hudbě je využita myšlenka postupné proměny jedné tabulky v jinou. V hlavě mám nyní dvě další myšlenky: že každé pole tabulky je chápáno jako (v tom okamžiku) viditelný člen velké rodiny zvuků; a další myšlenka, že by místo jedné tabulky bylo možné použít čtyři, každou pro jednu charakteristiku zvuků. To vše mě přibližuje k „náhodě“ či, chceš-li, k ne-estetické volbě. Samozřejmě zachovávám prostředky rytmické struktury, protože cítím, že to je „espace sonore“, v němž každý z oněch zvuků může existovat a měnit se. Z komponování se stává „vrhání zvuků do ticha“ a rytmus, který v mých Sonátách byl rytmem dechu, je nyní rytmem plynutí zvuku a ticha. Brzy ti pošlu nějaké výsledky.

Ještě jednou děkuji za nahrávku tvé orchestrální skladby (která, jak se mi zdá, musí být ranější), nejvíce mě zaujaly části na začátku a na konci. Obdivuji oddělení hlasu a orchestru na počátku. Celek je úžasně poetický a proměnlivý a připomíná operu. Ale zdá se mi, že je to dílo dřívější než ty tvé skladby, k nimž mám blízký vztah, protože jsem je viděl a slyšel častěji. (...)

Tvoje Sonáta je stále v našich uších a vděčnost nikdy neustane. Ti, kdo neměli odvahu poslouchat přímo, mají obavy; zvětšil jsi nebezpečí, do nějž je vede jejich apatie. Nyní ale nejsem jedním z mála Američanů, kteří jsou ti oddáni, ale jedním z mnoha.

S velkou láskou

John

Stále bych rád vydal jedno z děl Yvette G.

Jak se mají přátelé! Gatti, Stephane a Souvtchinsky.

Ženský princip.

Veselé Vánoce! Šťastný nový rok!

Jak se ti daří? Já se občas cítím nedobře.



David Tudor a John Cage

² Míněna válka v Koreji, pozn. překl.

Drahý John,

Co se s tebou stalo? Žádné zprávy. Kolem Hamleta z Brooklynu³ se rozprostřelo naprosté ticho. Je třeba říci, že ani já jsem nebyl příliš obšírný. Ani jsem ti nepoděkoval za *Contes* [míněno *Cantos*] Ezry Pounda, které jsem zatím jen zběžně přehlédl, nemaje příležitost vyhradit si na ně čas — a já na to čas potřebuji, moje angličtina je omezená.

(...)

Děkuji ti za poslední dopis. Opravdu doufám, že nezklamu ty, kdo ve mně mají víru. Stále pracuji na té skladbě, o níž jsem ti psal v posledním dopise. Zahájil jsem ale novou řadu děl (momentálně pro dva klavíry, možná ale budou zapotřebí tři nebo čtyři). V této sérii jsem se pokusil o seriální organizaci na všech úrovních: uspořádání tónových výšek, dynamiky, nasazení tónů a trvání. Organizaci výšek při tom bude možné transmutovat do organizace dynamiky, nasazení nebo trvání. Do té míry, že jsou všechny tyto struktury zaměnitelné. Existují dvě možné metody organizace: organizace „mechanická“, což znamená, že spojované jednotky jsou využívány jen v jednom rozměru: horizontálně, vertikálně, nebo diagonálně. Pak je tu „přímá“ organizace či organizace spojených jednotek. Pro své účely jsem převzal tvůj šachovnicový systém, který funguje na odpojených, protikladných, paralelních, nebo antiparalelních úrovních. Kéž bychom o tom mohli diskutovat tvář v tvář. Proč nepřijedeš do Paříže?

Tady vládne paralýza! Menottiho *Consul* je triumfem. V rádiu jsem zaslechl „1902, Debussy, Pelléas a Melisanda; 1951, Menotti, le Consul.“ To jen ukazuje, v jakém paroxysmu hluku se nacházíme.

Měl jsem včera a dnes při s Ansermetem⁴. Potřebuje kompletní fenomenologii — navíc pojatou pozpátku, protože vychází z podstaty privilegovaného intervalu kvinty, aby se dostal k existenci intervalů obecně — aby kryl svůj reakcionářský postoj k současné hudbě. Neustále se vrací k tvrzení o úchylice nebo slepé uličce. Odpověděl jsem, že toto obvinění lze také obrátit. A pokud on obviňuje jiné z absurdity, ti druzí by mu zrovna tak mohli lichotku oplatit se stejnou vervou.

Kromě toho píšu dva články: jeden o rytmické struktuře Svěcení jara — druhý o dodekafonii, v němž si vezmu pořádně na paškál pana Leibowitze a jeho akademismus.

Měli jsme první slyšení Honeggerovy Páté symfonie s Munchem. Katastrofální. Zároveň jsme dělali něco — už nevím co — od Coplanda. Ještě horší.

Napsal jsem Feldmanovi. Ale obávám se, že jsem nebyl příliš nadšený z děl, která mi poslal. Mrzí mě, pokud to vzal špatně. Snad mi to nebude zazlívát. To samé platí pro tvého žáka Christiana Wolffa. Ale pokud jde o vyjadřování se k jiným lidem, jde mi to stále hůř a hůř.

Drahý John, netrpělivě od tebe očekávám zprávy. Dodaly by mi odvahu. A odvaha je zapotřebí pro pokračování boje o poctivost k sobě a k udržení bojovnosti tváří v tvář idiocii a věrolomnosti. Cítím, že my jsme naště stí lidé, kteří jsou spolu v těchto věcech dosti solidární.

Nicole Henriot velice mrzelo, že se s tebou nemohla setkat, když projížděla New Yorkem. Několikrát ti telefonovala, ale neúspěšně.

Jako vždy z Beautreillis,

PB

□

³ Cageova přezdívka od Armanda Gattiho, pozn. překl.

⁴Ernest Ansermet, dirigent, který své představy o fenomenologii hudby rozvedl v knize *Základy hudby v lidském myšlení* (1961)

Music of Changes

Nedávno jsem si všiml, že z řádově desítek skladeb, které mám rád a které pro mě mnoho znamenaly, mám skutečnou potřebu se vracet pouze k jedné jediné – ke Cageově *Music of Changes*. Jednou dvakrát do roka přijde rozpoložení, ve kterém toužím slyšet právě tuhle hudbu. Vždycky je to radostný svátek.

Tento text je osobní, chudý na fakta a bohatý na spekulace. Myslím si, že to lze připustit přesto, že po světě chodí veliké množství lidí (mám je dokonce i mezi svými přáteli a známými), kteří Cage znali a byli s ním v čilém kontaktu. O většině umělců v takové situaci takovéto texty nepíšeme. U Cage pocit nepatřičnosti nemám – Cage se stal už jaksí definitivně svým dílem, jako osoba se v něm dokonale rozpustil, prostor je otevřený. Ale abych předešel nedorozumění, varuji: tento text je osobní, chudý na fakta a bohatý na spekulace.

Když mi bylo asi dvacet, začal jsem prozkoumávat lákavé území komponované hudby dvacátého století. Nevyhnul jsem se typické chybě začátečníků (a hloupých dramaturgů): myslel jsem si, že dějiny hudby se mají jakýmsi způsobem ve zkratce zopakovat v našich hlavách, podobně jako má lidský fetus chvíli žábry a šupiny a srst. Mořil jsem se Schönbergem, který člověka stále vleče za sebou – permanentní pocit ujíždějícího vlaku plus úmorné vídeňské psycho. Navíc jsem si četl o kompozičních metodách dodekafoniků a trpěl mučivou nejistotou, jestli „to“ tam slyším nebo ne, a jestli „to“ (a co vůbec) tam slyšet mám. Byl jsem v zajetí dalšího tradičního omylu, totiž toho, že na hudbě (nebo umění obecně) je něco k „chápání“, něco k „dekódování“.

A pak mi etnomuzikolog a skladatel Vlastislav Matoušek půjčil legendární nahrávku *Music of Changes* Herberta Hencka se slovy: „S tím si nevím rady, nejsem schopen v tom vyslouchat vůbec žádný řád.“ To znělo slibně. Měl jsem pilně nastudovanou literaturu (oč nevalnější kvality, o to lépe nastudovanou), a přečetl jsem si tudíž, že tam ani žádný řád být nemůže, neboť skladba je založena kompletně na náhodných operacích a Cage usiloval o to, zbavit se veškerých este-

tických preferencí, odpsychologizovat organizaci hudební formy a co možná nejvíce objektivizovat celý tvůrčí akt. Nemaje pochybností o tom, že se mu to podařilo, oddal jsem se poslechu *Music of Changes* s úlevným vědomím, že „za notami“ nic není a je nutné prostě poslouchat. Bylo to šťastné nedorozumění (proč nedorozumění, o tom jsou následující řádky). Cageova *Music of Changes* a jeho lapidární poznatek, že skládání hudby je jedna věc, hraní hudby jiná věc a poslouchání hudby ještě jiná věc a že tyto tři věci spolu ne-

Text: Petr Bakla

David Tudor a John Cage



musejí moc souviset, zahájila mé radostné soužití s novou hudbou. Naučil jsem se poslouchat.

Minimální fakta budiž zde sdělena tato: *Music of Changes* je skladba pro sólový klavír, vytvořena byla v roce 1951. Má čtyři části („knihy“) a trvá přibližně pětáctřicet minut. Je zřejmě první skladbou, v níž Cage (nebo kdokoli jiný) využil seriózním způsobem náhody pro vytvoření celé kompozice, od stanovení jejích formálních obrysů po všechny detaily. Cage si k tomuto účelu pomohl konfuciánskou věšteckou knihou I-ťing (Kniha proměn), a ačkoli se v té době oddával studiu zenbuddhismu a indické filosofie, bral Knihu proměn jen jako luxusní nástroj strukturované náhodnosti, při komponování se nezabýval tradičními významy jednotlivých orákul. Měl připravené tabulky (podobné tabulkám trigramů a hexagramů I-ťing) týkající se tempa, výběru z tónů/zvuků a pauz, dynamiky ad., a předdefinované určité množiny hodnot, kterých může každá z „proměnných“ nabývat. Postupoval tak, že v každém kompozičním kroku kladl „otázky“ (např. „kolik zvuků se má objevit v tomto časovém úseku?“) a I-ťing mu na ně náhodně „odpovídala“. Metoda to byla nesmírně pracná a zdoluhavá, vytvoření partitury vyžadovalo tisíce a tisíce hodů mincemi. *Music of Changes* je detailně a v podstatě tradičně notovaná, jen namísto metrické struktury taktové čáry vymezují absolutní prostorové proporce, od nichž jsou odečítány proporce časové, rytmické. Využití náhody se týká čistě samotného vzniku skladby, nikoli provedení: Cage nedává interpretovi žádnou volnost, vyjma toho, že na jeho úvaze nechává vyřešení těch míst, která z nedostatku třetí ruky nejdou zahrát. Poměřováno běžnými kritérii se jedná o skladbu a) vesměs rychlou, b) nesmírně těžkou.

Cage se po vytvoření *Music of Changes* vyjádřil v tom smyslu, že jakékoli hodnotové nebo estetické soudy jsou tady bezpředmětné. Tehdy měl možná pravdu, ale dnes už to pravda není. Už dávno to pravda není. Vidíme jasně, že *Music of Changes* je krásná.

Dokonalost není slovo, který by mělo být používáno v souvislosti s uměleckými díly. Dokonalé není žádné, protože vznik každého je v té či oné míře věcí nahodilosti a momentální konstelace. Jinými slovy, v každém uměleckém díle mohlo být něco jinak a nic moc by se nestalo. To až ve zpětném pohledu máme u povedených artefaktů pocit, že musí být takové, jaké jsou, že na nich nelze nic změnit. Čím jsou starší, respektive čím déle jsou s námi, tím více tento pocit máme. Je to pochopitelné, ale přesto: dokonalost nechme kružnicím.

Skladba, pro jejíž vytvoření bylo náhodnosti užito jako přímé a vědomé metody v naprosto dominantní míře a navíc tak manifestačním způsobem, jako je tomu u *Music of Changes* (Cage by klidně býval mohl o metodě pomlčet, ale neudělal to), samozřejmě heroizující romantickou představu, podle níž umělec zápasí o dokonalé a definitivní dílo coby svrchovaný projev svého neopakovatelného génia, postavila na hlavu více než cokoli předtím. Minulý čas je však nanejdříve na místě: dnes nad tím může kroutit hlavou leda tak úča v zušce. Od Cageova (a Xenakisova a dalších, a to mluvíme jen o hudbě) průlomu do světa náhody a pravděpodobnosti nebylo potřeba ani dvacet let, aby se náhodnost stala svého druhu módou, zdegenerovala do aleatorických skladeb Polské školy a přešla coby běžná položka do akademických kompozičních kuchařek. Stará vesta, chtělo by se říct. Ubralo to *Music of Changes* na kráse? Tvrdím, že ne. Vytváří to prostor k tomu, abychom o *Music of Changes* uvažovali v estetických kategoriích? Tvrdím, že ano. Pojdme se tedy bavit o *stylu Music of Changes* a pojdme si zaprovokovat na téma, co je na ní špatně.

Z různých zdrojů se lze dočíst, že *Music of Changes* byla Cageovou odpovědí na seriální skladby evropských skladatelů, jmenovitě na Boulezovu monumentální *Klavírní sonátu č. 2*, kterou díky Cageově iniciativě uvedl David Tudor v USA v roce 1950. Vypadá to věrohodně – Cage také zatoužil mít „velkou skladbu hledící do budoucna“ a je jasné, že se nemohl spokojit s tím, že by prostě převzal metody serialistů, musel to udělat po svém. Určitý stylový precedens, určující mj. míru komplexity a rozměry skladby (nazvěme jej pracovně „dlouhá, rytmicky a artikulačně opulentní atonální kompozice“) byl nicméně položen, a ačkoli to zní ošklivě, Cage asi cítil potřebu se Boulezovi, s nímž v té době čile korespondoval a jehož považoval za svého přítele, v jistém smyslu vyrovnat. Přijít se svojí, stejně velkorysou variantou radikálního rozchodu s hudební tradicí, která serialistům v té době ležela na srdci, přijít se svojí variantou radikálně čistého stolu.

Něco málo o způsobu, jakým Cage *Music of Changes* tvořil, již zaznělo. Nebudeme se zde snažit proniknout do podrobností, jak konkrétně náhoda při vzniku skladby zafungovala, ale podívejme se na fenomén náhody coby kompozičního nástroje v obecné rovině. Využívání náhodných operací pro komponování hudby je docela složitá věc a vyžaduje inspiraci. Musíte dostat dobrý nápad, jak náhodnosti připravit půdu. Z hromady náhodných čísel skladbu nevyrobíte, aniž byste měli algoritmus (předpis), podle něhož ta čísla

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation is highly complex and abstract, featuring numerous accidentals, dynamic markings, and performance instructions. The first system includes the instruction 'ACCEL.' and the number '152'. The second system includes the instruction 'Piano Keyboard Lid Closed'. The third system includes the instruction 'Piano Keyboard Lid Closed'. The fourth system includes the instruction 'Piano Keyboard Lid Closed'. The fifth system includes the instruction 'Piano Keyboard Lid Closed'. The score is written in a style that suggests a high level of improvisation and experimentation.

Music of Changes

překlopíte do not či zvuků. Pokud chcete využít náhodu pro stanovení de facto všech aspektů hudební struktury, jako to udělal Cage, je to úkol velice obtížný, který bych připodobnil k situaci, kdy máte několik neznámých, ale jen jednu rovnici. Nastartovat samotný proces toho, kdy už jste schopni začít psát na papír něco, co může rozumně fungovat jako notový text, prostě není vůbec jednoduché. Bylo by totiž velice naivní se domnívat, že prostě jen tak házíte mincí a podle prvního pravidla, které vás napadne, vzniknou

nějaké noty a celé to pak bude úžasně abstraktní a vznešené a tajemné jako samo Universum. Nejspíš vznikne leda tak cosi à la Kočka leze dírou přecházející do Šla Nanyňka do zelí – náhoda má totiž tendenci lokálně vytvářet výsledky, které vypadají silně nenáhodně, a náš tonální systém jí v tomto směru umožňuje velkou zlomyslnost. Ani Cage neházel mincemi jen tak do vzduchu, měl připravené své tabulky, které ho krok po kroku vedly. Právě to, jak chytře je dokázal vymyslet, jak dobře deformoval souřadnice

pomyslného prostoru, v němž se pak s pomocí náhodných operací pohyboval, je podstatou jeho tvůrčího aktu a předpokladem jeho úspěchu. Cage výsledky svých náhodných operací určitě nijak nedotvářel („nepodváděl“), ale tvar hrací plochy a pravidla hry, které jim připravil, s jistotou ovlivňuje celkové vyznění *Music of Changes* — a ta se, byť je nepopíratelným originálem, jako celek i v detailech rozhodně více blíží onomu Boulezovi než Kočce s Nanynkou. Ano, konkrétní „odpovědi“, které kniha proměn Cageovi poskytovala, byly nepochybně stanoveny náhodně, ale Cage dobře věděl, na co se má „zeptat“. A to už náhodné nebylo.

Cage nebyl pouhým zapisovatelem náhody, ani nepřestal být skladatelem, který má záměry — rámcově dobře věděl, k jakému typu výsledku jeho postupy povedou. Můžeme si velice snadno představit, že kdyby byl býval nastavil výchozí podmínky pro náhodné operace jinak, výsledkem mohl být například jakýsi nerepetitivní, vágně tonální meditativní minimalismus, prostě sem tam nota a náznaky povědomých harmonií. A můžeme si také představit, že by namísto krásné *Music of Changes* vznikla špatná, fádňí skladba. Zkrátka nepohybujeme se v kontextu, který by úvahy o stylu a hodnotě vylučoval — už jen proto ne, že dnes máme mnoho materiálu, se kterým můžeme srovnávat, *Music of Changes* se netýčí osamoceně. Máme tendenci předpokládat, že skladba „osvobozená od ega tvůrce“, tzn. „vytvořená pomocí zákonů přírody manifestujících se ve slepé, objektivní náhodě“, bude působit abstraktní krásou hvězdného nebe (zase Cage...) nebo něčím na ten způsob. Ale to je jen naše zpětná estetická projekce odvíjející se od charakteru prvních, „žánrotvorných“ skladeb a toho, co o nich víme. Vůbec tak vypadat nemusely, kdyby to jejich autoři nechtěli.

Snadno si lze představit mnohem „náhodnější“ skladbu, než je *Music of Changes*, a také takové skladby byly napsány — a to především a v hojném počtu Cagem samotným (nezapomeňme: *Music of Changes* stojí na samém začátku). Příklad: stanovíte si, že skladba XY bude dejme tomu dvacet minut dlouhá, a pak už jen náhodně vybíráte, kolik v ní bude not, náhodně stanovíte, v jakém časovém bodě se ta která nota objeví, jakou bude mít absolutní výšku a jak bude dlouhá, jak silně se zahraje a eventuálně jaký nástroj ji zahraje. Výsledek bude nepochybně „náhodnější“ než *Music of Changes*, ale také bude vypadat úplně jinak než *Music of Changes* — a nejspíš bude podstatně méně zajímavý. Řečeno jazykem statistiky, skladba tak dobrá jako *Music of Changes* musí být plná systematických zkreslení, která náhodnost ohýbají tím pravým způso-

bem — favorizují jisté výsledky na úkor výsledků jiných. Ale není ani nutné omezovat se na tak banální hypotetické příklady: kvalitních skladeb využívajících v rozhodující míře náhodné operace a počet pravděpodobnosti vzniklo a vzniká mnoho — a nezní jako *Music of Changes*, protože jejich autoři jim vymysleli jiné chytré systematické chyby, výsledky náhodných operací jsou jejich autory jinak čteny a jinak použity. Je tedy možné vytvořit za pomoci náhody skladbu v určitém (v širokém smyslu toho slova) stylu? Nepochybně. Byla záměrně v určitém stylu vytvořena i *Music of Changes*? Evidentně ano.

Můžeme si položit otázku, čím vlastně skladba, je-li její průběh v té míře výsledkem náhodnosti jako *Music of Changes*, pro naše gestaltomilné vnímání tzv. drží pohromadě, co jí dává schopnost působit jako svébytný celek. Odpověď je myslím docela prostá: drží pohromadě místem, časem, stylem a klavírem. Cokoli se děje, děje se teď a tady, má to přibližně stále stejný a vyhraněný charakter a děje se to na klavír. Je to málo? Tak přidejte tautologické tvrzení: drží pohromadě proto, že je to moc dobrá skladba. Na *Music of Changes* si snad lépe než na jakékoli jiné skladbě uvědomíme, že kvalita uměleckého díla je ve zdrcující míře funkcí pozornosti a koncentrace — dobré vůle, chcete-li —, kterou jsme ochotni a schopni do setkání s ním investovat. *Music of Changes* nemá smysl poslouchat informativním způsobem („tak si to natukneme, jak to vypadá“), kterým všichni tak často hudbu posloucháme. Ono sváteční rozpoložení, o němž jsem psal v samém úvodu tohoto textu, tak s sebou nese především schopnost se do skladby dokonale ponořit.

Tolik o stylu. Kde však proboha hledat v *Music of Changes* nějaké estetické vady? Zmínili jsme klavír jako specifický zdroj koherence — jde ale o víc než o ten prostý fakt, že všechny noty ve skladbě hraje jeden nástroj. To je jistě pravda, ale klavír je v tomto směru obzvlášť nápomocný, jde naproti: sám od sebe velmi ochotně definuje svůj vlastní akustický prostor, víc než jiné nástroje je svým světem. (Vezměme varhany: cokoli na ně zahrajete, zní v podstatě dobře, akorát že blbě, protože varhany jsou něco mezi nestvůrným akordeonem a diluviálním syntezátorem obývajícím strašidelnou jeskyni. U klavíru platí totéž, akorát že ten zní opravdu dobře, je to šelma ušlechtilá a své doupe si nosí s sebou.) Klavír je model zvukového univerza v praktickém balení — máme k dispozici „všechny noty“ a jeho zvuk je abstraktní (jasně nasazované a intonačně konkrétní tóny, značná průzračnost i velmi disonantních útvarů) i opojně fyzický (dynamické

Handwritten musical score for "Music of Changes" by John Cage. The score is written on five systems of staves. The first system is a single staff. The second and third systems are grand staves (treble and bass clef). The fourth system is a single staff. The fifth system is a grand staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also handwritten annotations in Czech, including "Klavír - up Closep", "Pizz.", "168", "Klavír - up Closep", "Pizz. (up)", "Coto + React", "168", and "ATTARD.".

Music of Changes

možnosti, dlouhý sustain, pedál, rezonance nezatlumených strun). U mnohých nástrojů vyjdou nezvyklé (neidiomatické) postupy někdy směšně, rušivě, ocitáme se zřetelně *mimo hřiště*. U klavíru se toto nestane, je ideálním nástrojem pro hudbu, o níž dopředu moc nevíte, jaká bude. Noblesní hrací plocha pro náhodu, *out* je u klavíru v jistém smyslu vyloučen, ať děláme cokoli, zůstáváme *uvnitř*. Je velký rozdíl, jestli hrajete na trubku c^1 nebo c^3 . U klavíru je to jedno. To, že Cage napsal *Music of Changes* právě pro klavír, je nepochybně mimo jiné důsledkem jeho přátel-

ství a spolupráce s famózním klavíristou Davidem Tudorem. Ale určitě to nebylo jen proto. *Imaginary Landscape No. IV*, kterou Cage vytvořil krátce po *Music of Changes*, používá stejného postupu, se hraje na dvanáct rádií.

S klavírem se dá dělat také ledacos jiného, než pro co byl postaven. A že Cage s klavírem *dělal věci* – předtím, než se pustil do *Music of Changes*. Díky svým skladbám pro preparovaný klavír si vydobyl dokonce jistou proslulost a uznání. Přesto se pro tentokrát vrátil k *čistému* klavírnímu zvuku. Myslím si, že mu klavír

svou mechanickou elegancí dobře korespondoval s abstraktností jeho náhodných operací a s představou nového začátku — klavír je totiž pro mnohé skladatele také svým způsobem nástroj neutrální, základní, asi jako kresba tužkou. Zkouším si představovat ty fascinující týdny zrodu *Music of Changes*: Cage stojí na pokraji objevu, ke kterému léta směřoval a který náhle zcela změnil povahu jeho hudby. V takových chvílích bývá člověk pohlcen energií prvotního impulsu a musí věc začít dělat, aniž by příliš rozuměl tomu, co vlastně dělá a proč. To až posléze vezme „rozum do hrsti“ a pohlíží se po *možnostech* svého objevu, svého průlomu do neznáma, zkoumá, co všechno by se s tím dalo dělat (čímž obvykle nastává vrchol předznamenávající úpadek onoho objevu). Představuji si: Cage stojí na prahu velkých věcí, ale zatím před sebou vidí spíše opar lákavého a docela hrozivého neznáma než slibně se rýsující možnosti — a sahá po klavíru *tak jak je*. Z důvodů, kterým, domnívám se, dobře rozumím.

Jenomže ouha: *Music of Changes* nesestává výhradně z normálních tónů klavíru. Partitura předepisuje také hru ve strunách (tady jsme ještě stále na poli tónů) a různé tónově neurčité (perkusivní) úderů na korpus nástroje. Na první pohled a poslech nás zarazí, jak *málo* tam těch prvních, a hlavně druhých jmenovaných zvuků je — u Cage, který tolik lpěl na představě, že každý zvuk se může stát hudbou, který vykonal tolik práce na tom, aby hudba zahrnovala celé zvukové kontinuum, nejen tónové zvuky nástrojů symfonického orchestru, u Cage, který se jako málokterý skladatel zasloužil o emancipaci bicích nástrojů a o bezpředsudečné využívání nejrůznějších objektů v roli hudebních nástrojů. A hle, v *Music of Changes* je těch netónových a kvazi-tónových zvuků tak málo; příliš málo na to, abychom si mohli myslet, že jim Cage ve svých náhodných operacích dal stejnou šanci jako normálním klavírním tónům. Jakoby se do nich nutil. Jako by byly v *Music of Changes* jen proto, *aby tam byly*, aby se Cage ve svých očích nezpronevěřil svému úsilí o osvobození všech zvuků — snad to pro něho byla otázka etiky a umělecké autonomie (heslo „Boulez“, viz výše). Není jich tam ani zdaleka tolik, aby byly běžným klavírním zvukům rovnoprávné, aby s nimi prorostly v kontinuum, jež by dalo zapomenout oně neblahé dichotomii tón/zvuk. Jsou tam navíc, jsou neústrojně, dost často laciné, vůbec by tam být nemusely. *Music of Changes* působí dojmem, že Cage měl sto chutí napsat skladbu pro čistý klavírní zvuk, ale *nelajsnul si to* — dovolil si tak asi 97 %. Mnoho tím jistě

nepokazil, ale ani my moc nepokazíme tvrzením, že udělal chybu.¹

Ale jak už to u chyb velkých umělců bývá, i tahle umožňuje interpretaci, která Cageovi přidělí další vizionářskou zásluhu: láká mne myšlenka, že Cageova (chápete? Cageova!) náhlá a předtím ani potom snad neopakovaná rozpačitost ve věci tóny vs. zvuky právě v okamžiku, kdy přesně v polovině století vytvořil své přelomové dílo, byla předzvěstí velmi necageovského poznání, ke kterému dospíváme na fascinujícím způsobem expanzivní cestě hudby posledních sta let teprve teď: zvuky jsou nudné, hudbu dělají tóny. Takový Haydn si to mohl *myslet*, ale my jsme to *vyzkoušeli*.

K poslechu:

Nahrávek *Music of Changes* není mnoho, já znám tyto čtyři:

David Tudor — Hat Hut Records 2001, hat [now] ART 133 (Historická nahrávka z padesátých let, v jistém slova smyslu „autentická“. Přesto bych ji pro první seznámení se se skladbou moc nedoporučoval, zvuková kvalita zážitku stojí trochu v cestě.)

Herbert Henck — Wergo, CD reedice 1988, WER 600099-50 (Legendární, referenční a podle mnohých nepřekonaná. Pokud lze v daném kontextu vůbec takto uvažovat, připadá mi ze všech uvedených nejabstraktnější.)

Joseph Kubera — Lovely Music, Ltd. 1998, LCD 2053 (Opět s vědomím jistě nepatřičnosti: velmi muzikální, snadno se udržuje pozornost.)

Steffen Schleiermacher — MDG 1998, MDG 613 0786-2 (Tento německý klavírista natočil komplet Cageova klavírního díla; jeho *Music of Changes* pracuje se záměrně pomalejšími tempy, průzračná, zvukově vytříbená. O zhruba deset minut delší než ostatní nahrávky a Cagem uvedená *durata*.) □

¹ Čím by byla esej bez poznámky pod čarou: v sedmdesátých letech komponuje Cage *Etudes Australes*, virtuózní cyklus pro sólový klavír odvozený z hvězdných map výslovně s tím, že použije jen tóny tvořené z klaviatury. Nějak se mu nezdálo nutit takovou dámu, jako byla Grete Sultan, jíž skladbu věnoval, mlátit víkem od klavíru.

Naše společná přítomnost v chaosu

John Cage vs. Glenn Branca, revisited

John Cage se na většině dochovaných fotografií usmívá či dokonce směje na celé kolo a aura laskavého filozofa je na něm nalepena důkladně. Je ale třeba si připomenout, že scéna současné hudby nikdy nebyla prostá konfliktů a že i Cage byl jejich součástí. Jeden z těchto konfliktů – byť bývá zmiňován spíše jako anekdota – nás může navést k závažnějším otázkám o povaze experimentální hudby.

John Cage byl slavný tím, že svůj svobodný tvůrčí étos vybudoval mimo jiné kolem tvrzení, že „neexistuje hluk... jenom zvuky.“ Jeho současné tvrzení, že hluk je „rušivý“ pouze, když na něj nesoustředíme pozornost, a „fascinující“, když ano, s sebou v e velké části moderního světa i nadále nese vzrušujícího ducha dobrodružství. Klid, který projevoval tváří v tvář potenciálně nebezpečným, neobvyklým zvukovým informacím byl jasnou inspirací pro tisíce následovníků; povolením použít k tvorbě veškerý zvuk a nenechat se spoutat žádnou určitou metodou (i když kritiky cageovského formalismu v současné době nejsou ničím vzácným, stačí trochu hledat). Tohle všechno si vyloženě říká o otázku: do jaké míry byl svému proklamovanému akceptování všech zvuků věrný sám Cage? Nenašel by se okamžik nebo dva, v nichž zavrhl formu a přistihl se, jak prchá ze zvukového prostředí, které se mu zdálo příliš nepřátelské nebo drtivé? Ve své knize *Silence*, stále vydatně citované sbírce textů vydané v roce 1961, Cage přiznává, že jej původně odpuzoval Beethoven, jazz a *belcantový* zpěv. Nakonec se ze své nechuti ale vyléčil tím, že homeopatické dávky těchto stylů vkládal do svých neortodoxních postorchestrálních děl. Například skladba *Williams Mix* – Cageova průkopnická ortofonická kompozice pro magnetofonový pás – obsahovala útržky z Beethovena, jazz si zase našel cestu do páté a poslední *Imaginary Landscape* „pro 42 libovolných nahrávek.“

Může nás pobavit, že v roce 1962 se Cage dokonce odvážil použít obecně opovrhovaný *muzak* coby součást navrhovaného zvukového doprovodu k sochařské instalaci Richarda Lippolda v budově Pan Am na Manhattanu. Svědectví o tom, jak se Cage vyrovnal se subjektivně i objektivně neoblíbenými zvuky zkrátka potvrzují jeho přesvědčení spíše, než by mu odporovala.

Zen válečníka

V roce 1982 se ale v Chicagu udála zvláštní věc. Cage byl v publiku během symfonického představení Glenna Brancy v rámci festivalu „New Music America“, na jehož programu byla i jména Meredith Monk, Charlemagne Palestine a Harold Budd. Branca tehdy uváděl jednu ze svých prvních symfonií pro množství elektrických kytar – *Indeterminate Activity Of Resultant Masses* – v níž účinkovali někdejší členové skupin Y Pants, Sonic Youth a ansámblů Elliota Sharpa. Když tuto skladbu posloucháme dnes, zní vyloženě laskavě: je to strukturovaná série zvonivých, vzletných crescend a decrescend traktovaných dobře začleněnými bicími. Míra disonance by stěží polechtala uši publika uvyklé nejrozumnějším příkladům a stupňům atonality dvacátého století (Skrjabinovi, Stravinskému, schoenbergovskému serialismu, „pan-tonalitě“ atd.). Ale Cage šel při tomto představení do kolen, jak po koncertu přiznal v rozhovoru s Wimem Merten-

Text: Thomas Bey
William Bailey
Překlad: Petr Ferenc



Glenn Branca
v osmdesátých letech

sem pro festivalový suvenýr *Chicago '82: A Dip In The Lake* (vydaném o rok později belgickým labelem Les Disques du Crépuscule a poněkud ironicky věnovaným Cageovi k sedmdesátinám). V letošním roce si tedy nepřipomínáme jen sto let od Cageova narození, ale rovněž třicet let od onoho incidentu. Většina cageovských badatelů této události nepřikládá nijak zásadní význam. V jedné z posledních cageovských knih (biografii Kennetha Silvermana *Begin Again* vydané v roce 2010) se o ní ani nemluví, já se ale domnívám, že šlo o okamžik, kdy byl Cage zaskočen a neschopen čelit ideologické a estetické výzvě rozhodným protiargumentem. Muž, který se proslavil výrokem „řekněme ano naší společné přítomnosti v chaosu,“ najednou prchal před formou, kterou by mnohý řadový posluchač mohl považovat právě za chaotickou.

Vezmeme-li v úvahu Cageův negativní vztah k většině „experimentální“ hudby, zejména k té, která usiluje o to, aby neobvyklá instrumentace a rozšířené techniky hry napodobovaly obecně přijímané konvence evropské orchestrální tradice, nebyla averze vůči Brancovi ničím překvapivým. Zrovna tak by

cageovští badatelé neměli být překvapeni tím, že skladatel označil Brancovo dílo za „příklad nefalšované determinace... kdy všichni mají následovat jednoho člověka,“ neboť hráči „nedostali vůbec žádnou svobodu“ a „jediný závan čerstvého vzduch přišel... když selhala technika (rozbil se zesilovač).“ Cage rovněž pronesl opovržlivou poznámku o tom, že představení Brancovy hudby, podobně jako hudby Brancovy současnice Laurie Andersonové, „vyžadují,“ aby byl při nich Branca přítomen a validoval tak své dílo, zatímco on sám se snaží zcela odpoutat od koncertního prostředí a tak splnil nutnou podmínku pro to, aby posluchači vnímali samotné zvuky. To, co na této konverzaci *překvapilo*, byl způsob, jímž Cage ustupoval z některých ze svých nejneochvějnějších názorů poté, co Mertens zahájil následující výměnu:

Mertens: vy také máte na mysli všechny ty [nesrozumitelné], cíle — i když říkáte, že pro mě to bude „ne-cíl“, je to také rozhodnutí, které jste učinil předtím, než jste napsal skladbu. Že jste definoval svůj *ne-cíl* jako cíl...



Cage: Ne, to je zneužívání jazyka. Když říkáte, že ne-cíl je cíl, používáte jazyk, abyste porazil mysl. Pokud nemůžu říci „ne-cíl“ a *myslet tím* „ne-cíl“ namísto toho, abych myslel „cíl“, je jazyk k ničemu. Mám k životu jiný přístup, než on vyjadřuje [smích]...

Cageova slova – „porazit mysl“ – jistě vzbudí údiv mezi stoupenci Zenu, neboť se zdá, že skladatel se pejorativně vyjadřuje o zbožňovaném stavu známém coby *mushin* [„ne-mysl“], který má přivodit zenová meditace. D. T. Suzuki, který Cagea při jeho přijetí zenových technik pravděpodobně ovlivnil nejvíce, tento stav považuje za „stěžejní element studia zenu.“ Ještě zajímavější je, že použití této techniky bylo zhusta doporučováno mimo klid stereotypních míst určených k meditaci. Brian daizen Victoria ve své varovné práci *Zen At War* poukázal na využití *mushin* na bojištích císařského i pookupačního, korporátního Japonska: „usnadňuje, protože napomáhá úplnému ponoru do přítomného okamžiku, [a] může být využit při jakémkoli druhu práce od [...] obětavého boje na bojišti po bezchybně precizní výrobu součástek do počítačů.“ Cage

byl nepochybně obeznámen se Suzukiho slovy o „Zenu vojáků“ nebo s konceptem *tokinoko zazen* [„Zen uprostřed válečné vřavy“] Suzukiho předchůdců z éry Tokugawa a jejich přesvědčením, že „meditace, která nemůže být použita na bitevním poli, je k ničemu.“ A tak se nabízí otázka, zdali Mertensovo ocenění Brancových zvukových poryvů a rozhodnutí neucuknout před jejich smrštěním, i když neúmyslně, mnohem více „zenové“, než Cageův přístup. V další obhajobě Brancovy hudby to Mertens neznačuje:

Mertens: Nejde o nic jiného než o energii. Je to akumulace energií bez obsahu, bez dialektiky – bez komunikace, bez zpětné vazby. Je to velice libidinální [...] je to pravděpodobně zbytečné...

Cage: Jak se vám to pak může líbit, pokud je to k ničemu, jak to chcete využít, když je to k ničemu? V tom případě je to podle mě děsivé...

Použitím argumentu, že hudba musí mít účel, aby byla příjemná, Cage jako by vyvracel značnou část toho, co napsal, o čem

Glenn Branca



Wim Mertens

přednášel a co vytvořil v rámci i momo rámec oblasti zvuku. Jeho rozhodnutí z počátku padesátých let tvořit organizovaný zvuk bez přítomnosti subjektu/ega by mu muselo znemožňovat tvorbu hudby, která měla jakýkoli předem určený cíl nebo použití, nebo by jej pořinutílo přijmout předpoklad, že neužitečnost je jedním z možných výstupů nedeterminované hry. Pokud budeme pojem „nesmyslnost“ považovat za *sine qua non* pojmu „neužitečnost“, pak Cage explicitně prosazoval první pojem a pustil se dokonce do svým způsobem paradoxního proslovu, ve kterém Mertense navíc vypeskoval. Vzpomeňme si například na jeho tvrzení v *Silence*, že „na lidské mysli je úžasné to, že dokáže otočit a viděl nesmyslnost jako ryzí smysl.“

Ve svém protestu adresovaném Mertensovi tedy Cage „vypadl z role“ natolik, že se téměř ocitl na straně ideologických nepřátel, jako byl Cornelius Cardew, muž, který s rozkoší poukazoval na to, že Cageova rostoucí popularita v rámci sebestředné vyšší společnosti je přirozeným důsledkem skladatelovy vyhýbavé osobní politiky. (Částečným důvodem této zahořklosti mohla být skutečnost, že Cardew v sedmdesátých letech vystupoval coby doprovodný hudebník na úspěšném francouzském turné taneční skupiny Merce Cunninghama.) Cardew Cage rovněž obvinil z toho, že využívá estetiku „zahlcování“ coby zákeřný prostředek k zhypnotizování / umlčení potenciálních oponentů: o performanci *Musircus* z roku 1967 Cardew opovržlivě říkal, že na scéně „najdete řady televizních obrazovek, modulátorů a dalších ‚špaget‘ všeho druhu, které se postarají o to, že kdyby někdo náhodou chtěl pronést něco koherentního, nikdo v publiku to neuslyší.“ Tento názor sice není přesným zrcadlovým odrazem Cageova opovržení Brancovými stěnami amplifikovaného zvuku a spoléhání na pupeční šňůru technologie, podobnost je i tak zarážející.

Na nahrávce *Chicago '82* nezazní ani náznak neúcty ani nesouhlasu mezi oběma hovořícími (jak můžete sami slyšet na adrese <http://www.ubu.com/sound/chicago82.html>). Mertens si, narozdíl od Cornelia Cardewa, neklade za cíl udělat z Cage protiřečícího si, licomerného nebo bezvýznamného starého blázna. Přestože jejich spor mohl nabrat na intenzitě nebo v něm

BRANCA

INDETERMINATE ACTIVITY OF RESULTANT MASSES

mohlo být pokračováno později, svědectví v podobě nahrávky ukazuje dva oponenty, kteří se nesnaží zdiskreditovat názor toho druhého, ale touží mu porozumět. Cageova záměna dominantní, řízené síly s posilující a nezacílenou energií, jak ji odhaluje nahrávka rozhovoru, je smutným omylem, jemuž se nedostalo tolik pozornosti, kolik se mu mělo dostat.

Prodavači vzduchu

Než budu pokračovat, je třeba říci, že nepovažuji tento střet Cage s Mertensem za důkaz existence nepřemostitelné propasti oddělující jednotlivé generace průzkumníků na poli zvuku. Existuje dostatek důkazů o tom, že Branca nebyl jednhlasně přijímán ani svými současníky, natož „zasloužilými stařešiny“ experimentů, jako byl Cage. V komentáři otištěném v roce 1984 Brancův někdejší spolupracovník Z'ev kysele poznamenal, že Branca „...věří všemu humbuku týkajícímu se

jeho osoby... lidé řekli, že je největším žijícím skladatelem a on uvěřil, že je největším žijícím skladatelem.“ Co víc, Z'ev zastává názor, že Evropa má pravdu, když ignoruje Brancovy snahy uspět coby seriózní skladatel symfonií a uvádějí jeho tehdejší vystoupení hlavičkou „Glenn Branca Band“ místo skladatelem preferované „Glenn Branca and Symphony“. A kdyby ani tohle nestačilo, označí Z'ev svou účast na Brancově *Symfonii č. 2* – na CD vydaném značkou Altavistic jej můžeme slyšet – za „jednu z největších profesních chyb v mém životě.“ Prohlašuje, že skladatel lživě uvádí, že mu poskytl instrukce pro hraní tohoto kusu (Z'ev tvrdí pravý opak, tedy například to, že si svůj part napsal sám a sám si vytvořil i původní bicí nástroje). V tomto posledním bodě Z'ev propůjčuje zdání důvěryhodnosti Cageovu strachu z toho, že se moderní skladatel opět objeví v roli diktátorské osobnosti – Cage coby propagátor neúčelových zvuků stál vůči této roli v opozici.

Spor Mertense s Cagem má v análech umění hudby možná marginální význam, jeho závažnost ale s časem nezmizela. Důvodem není ani tak sláva jeho protagonistů, ale neřešitelnost mnohem většího konfliktu: ještě stále neexistuje konsensus v otázce role, kterou v nejrůznějších uměleckých formách hraje zvýšená intenzita. Stále existuje odůvodněné znepokojení nad tím, do jaké míry může vysoká hlasitost a nepřetržitý tok dat zacpat ústa publiku a utlumit jeho schopnost poukázat – ve stylu „císař je nahý“ – na hluboký nedostatek myšlenek. Bylo by dokonce možné nastínit analogii s obzvláště neomalenou skupinou turistů, kteří poté, co zjistili, že jejich hostitelé neumí anglicky, jednoduše opakují své anglicky pronášené dotazy s maximální hlasitostí místo toho, aby se snažili sehnat někoho, kdy by mohl překládat, pokusili se vyjádřit mimicky atd. I když by to leckdo rád viděl jinak, veškeré umění pracující na poli smyslových podnětů s extrémem, ať už je oním extrémem Brancův hluk nebo Cageovo ticho, je vysoce tvárným materiálem, který se může dočkat opravdu různých konců (nebo ne-konců, což se také může stát). Lze předpokládat, že reakce budou opravdu různorodé, jak například zdůraznil Jacques Attali, když pranýřoval Cageova ticha během vystoupení za to, že „vracejí právo hovořit lidem, kteří o to nestojí.“ Když tato ticha co do neschopnosti inspirovat opravdu nové formy přirovnává k tomu, jak Yves Klein „prodává v galerii vzduch za nevyplněný šek,“ je jeho cynismus možná krutý, Attali zde ale popisuje výzvy, jimž dodnes čelí všichni šířitelé „ticha jako způsobu vyjádření“ (Radu Malfatti, Taku Sugimoto a další) a naznačuje, jak je složité přimět publikum překročit práh, na jehož okraj je přivádí „extrémní“ umění.

Cageova reakce na „fašistickou“ energii Brancovy díla je tragická: je promarněnou příležitostí k mnohem konstruktivnějšímu dialogu mezi dvěma osobnostmi, které – každá svým způsobem – usilovaly o to proměnit své prostředí za pomoci prostředků ležících za hranicemi instrumentální racionality (Brancova fascinace matematikou a „přísnou kompozicí“ byla jednoznačně racionálnější než Cageův přístup, to ale Brancovi nebránilo v, řekněme, esoteričtějším vnímání povahy matematiky a hudby). Uctivější konverzace mezi oběma skladateli možná mohla přispět ke zklidnění úzkosti z chaotické a nihilistické

společnosti, která by povstala, kdyby díla obou tvůrců byla přijata coby norma. Místo toho postupem času oba skladatelé čelili kritice tvrdící, že jejich metody údajně kamuflovaly nebo odvracely pozornost od jejich osobních nedostatků. Branca slýchal vulgární narážky o tom, že zvuková „velikost“ jeho díla je kompenzací jakéhosi osobního pocitu bezvýznamnosti, zatímco Cage snášel podobné útoky týkající se důsledků jeho aleatorické metody: zatracení z pozice komunismu z úst Cornelia Cardewa a Johna Tilburyho Cageovu metodu napadalo coby snadný způsob vyhnout se společensko-politické aktivitě, zatímco skladatel Gerald Pape jednoduše prohlásil, že nahodilost a étos „nechat zvuk být jím samým“ jsou motivovány spíše frustrací než inspirací („když se [Cage] pokoušel komponovat smutnou hudbu, říkal, že se lidé smějí... lidé nechápali, co svou hudbou vyjadřuje, a tak se Cage rozhodl eliminovat ve své hudbě veškerá subjektivní vyjádření“).

O významné výměně názorů mezi Cagem a Brancou již bohužel můžeme pouze snít, další průzkum vztahu intencionality a kvality hudby nebo energie zvuku a společenské kontroly je ale pravděpodobně možné podnikat i bez posvěcující autority obou osobností. Všechna hudba – nejen ta avantgardní, v jejímž rámci Cage i Branca pracovali – má zvláštní způsob jak unikat záměrům svých původců a občas dokonce zaujmout postavení jejich antiteze. A jsem pevně přesvědčen, že toto tajemství nebylo za Cageova života rozluštěno. A my můžeme zjistit, čím by to mohlo být, nebo si zkrátka zvyknout na to, že hudba se i nadále brání úplné domestikaci. □

Diego Chamy

Mezi improvizací a uměním performance

Z umělců spojovaných se scénou Echtzeitmusik, která se zrodila v Berlíně na konci devadesátých let dvacátého století a nultých let jednadvacátého, je Diego Chamy tím, kdo ji aktivně posouvá do let desátých. Sám ale zároveň prohlašuje, že „navzdory zvyšování počtu zúčastněných se nedá říci, že by hudba vytvořená v posledních několika letech byla nějak výrazně zajímavá.“ Ponechme Chamyho názor na životaschopnost scény stranou, jeho proměnlivé překvapivé divadelní improvizace, které zapojují a zároveň ignorují obecenstvo, nabízejí neotřelý pohled na to, jak může nehudební improvizace nalézat místo bok po boku hudebním inovacím.

Z Argentiny do Berlína

Chamy přiznává, že i když vyrostl v Argentině, odjakživa se snažil skrývat všechny aspekty své práce, které by k Argentině mohly mít nějaký vztah. „Zprvė proto,“ vysvětluje, „že z typické argentinské povahy nebo stereotypu se mi zvedá žaludek; zadruhé proto, že jsem měl pocit, že hudba má pocházet odněkud jinud: z nějakého vnějšího místa, které nemá nic společného s tím, odkud pocházíte; a zatřetí jsem si v Argentině vždycky připadal jako cizinec.“

Chamyho hudební cesta začíná v oblasti jazzu a rocku: nejprve bubnoval v rockových kapelách svých kamarádů, rychle se ale přeorientoval na jazzové standardy a poté na avantgardu, free jazz a evropskou free improvizaci. Když v roce 2004 přesídlil do Berlína, mělo to několik důvodů. Neměl, jak tvrdí, už s kým hrát a čím dál víc jej – jak zmiňujeme výše – unavoval způsob, jakým se k sobě v Buenos Aires chovají lidé. Zjistil ale, že evropská improvizace, která jej přitáhla do Berlína, už je pryč a tvrdí, že od období na konci devadesátých let v Berlíně nezaznamenal další podobný moment kolektivní inovace. Připouští ale, že improvizací praxe je přijímána čím dál širším okruhem hudebníků.

Zmizelá improvizací scéna?

„Za těch dnů,“ líčí Chamy na svých internetových stránkách berlínskou scénu konce devadesátých let, „bylo v rámci scény free improvizace možné pozorovat, jak malá skupina hudebníků [...] rozvíjí nové ideje které vedou k novátorské hudbě. Do té doby byla improvizovaná hudba více ‚expresivní‘ a založená především na rozvíjejících se proudech

Text: Trever Hagen
Překlad: Petr Ferenc



zvuku a neustálých vzájemných reakcích. Na konci devadesátých let v Berlíně a několika dalších městech improvizovaná hudba našla nové cesty. Hudebníci kladli důraz na ticho a tlumenou dynamiku a hudba byla založena spíše na jednotlivých událostech než na proudech. Interakce mezi hudebníky, jejíž těžiště do té doby spočívalo především v okamžitých reakcích, se posunula směrem ke konstruktivismu. Hudebníci o svém materiálu začali přemýšlet jako o něčem, co v jednom každém okamžiku hudebního kusu hraje specifickou roli. Byl to odklon od tradičnějšího módu improvizace, ve kterém hudebníci hráli kontrapunkty a do určité míry se stále odvolávali na funkce nástrojů a barvy zvuků definované jazzem. Za těch dnů měl člověk pocit, že se odehrává něco nového a doslova cítil sílu myšlenky. To neznamena, že všechny koncerty a všechna vydaná CD byla dobrá. Dobrý koncert a dobré CD jsou vždycky vzácností. Nicméně když jste byli u toho a byli svědky něčeho nového, bylo to velmi intenzivní, ať už se koncert povedl nebo ne. Všechna selhání měla smysl a účel.“

Práce s improvizací

I když scéna, která se v Berlíně objevila na konci devadesátých let, oslabila, je improvizace v Chamyho tvorbě neustále přítomna teoreticky (tím, že o ní Chamy diskutuje přímo uprostřed vystoupení, jako například v kusu *Why Is Improvised Music So Boring* premiérováném v roce 2011 v Glasgow) i prakticky (neboť spolupracuje s hudebníky, kteří během vystoupení improvizují).

Chamy improvizaci využívá, když mu může být nápomocná při vystoupení, spíše jako zdroj než jako dogmaticky určenou estetiku. „Pokud pocítím potřebu improvizovat, vždycky to bude improvizace úzce svázaná s místem a zřetelně vymezená a bude mít jednoznačný účel v rámci díla; nebude se jednat o ‚free improvizaci‘. Občas může být improvizace užitečná k tomu, abyste si promysleli některé věci, mám ale pocit, že tyhle možnosti jsou velmi omezené.“

„Nedávno mě kritizovali za to, že jsem při tvorbě svých kusů příliš závislý na scéně improvizované hudby,“ pokračuje Chamy ve vysvětlování





svého výběrového využívání improvizace a toho, že on sám neimprovizuje. „Ale já si myslím, že když tvoříte, musíte se opírat o své vlastní zkušenosti a o svůj vlastní život; a improvizovaná hudba byla důležitou součástí mého života, takže nevidím žádný problém v tom, že ji používám, ani v tom, že ji potřebuji, pokud s ní dokážu udělat něco zajímavého. Když slyším, jak někdo říká, že jsem příliš závislý na improvizované hudbě, mám pocit, že se mě ten člověk nesnaží kritizovat, ale jemně mě vystrčit ze scény. Jenže já z ní nakonec asi odejdu z vlastní vůle, tak není důvod mě vyházet.“

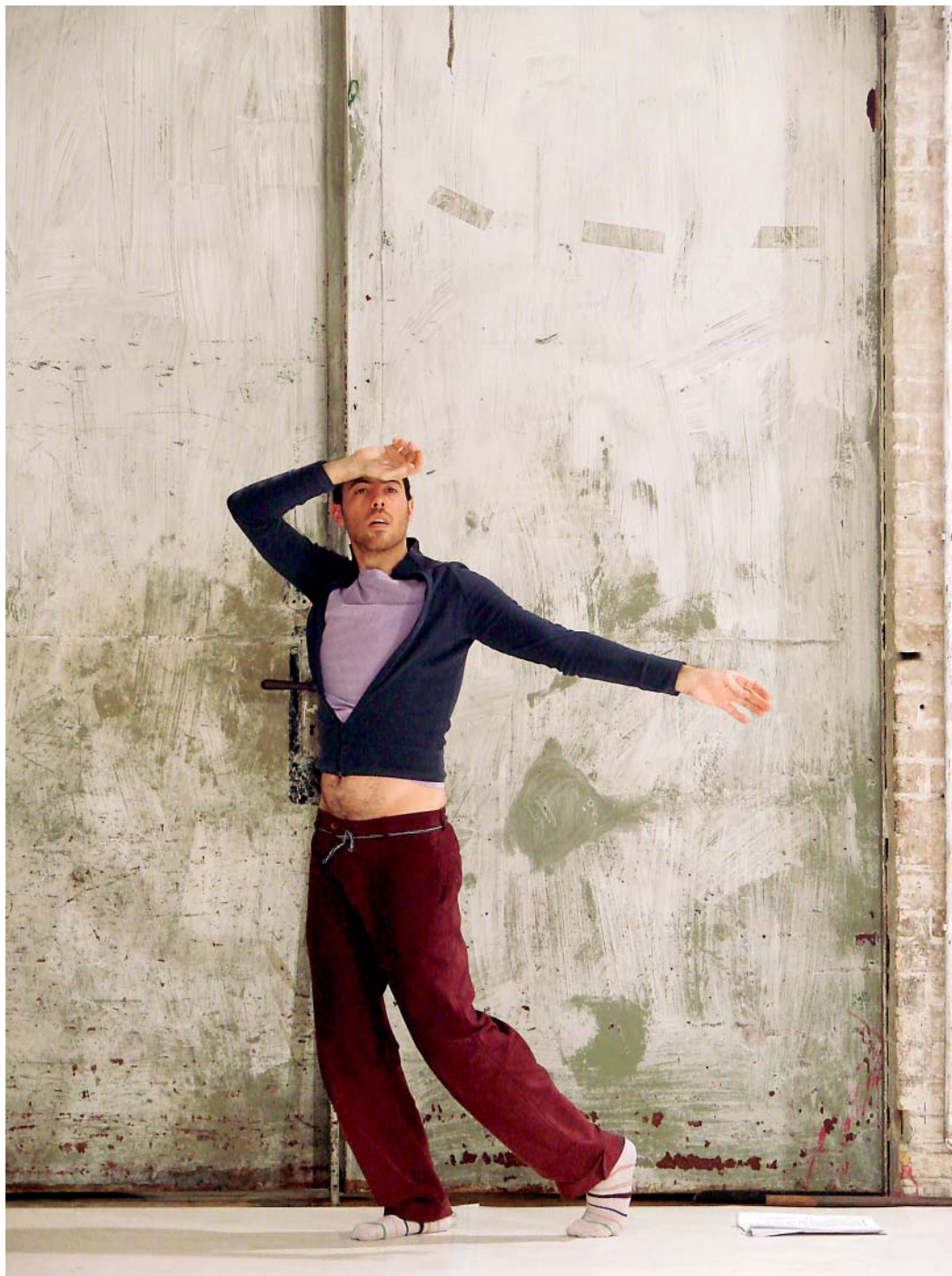
Do desátých let

Navzdory těmto pocitům Chamy coby tanečník a performer nadále spolupracuje s hudebníky z improvizací scény. V prvním desetiletí nového milénia často spolupracoval s trumpetistou Axelem Dörnerem. Tančil / pohyboval se, recitoval prózu diktovanou proudem vědomí a provokoval diváky otázkami nebo přímou akcí. O svém zájmu o tanec říká: „Vzpomínám si, že jsem začal tancovat doma se svou bývalou (Macarenou Cifuentes), která byla tanečnice. Když jsme byli spolu, neustále jsme před sebou dělali divné pohyby, které neměly žádný určitý význam ani důvod. Byly to pohyby vycházející z toho štěstí být spolu. Pak jsme tyhle pohyby spolu s několika básněmi začlenili do našich performancí (já jsem tehdy hrál na perkuse). Postupně získaly tyto pohyby a texty větší význam než hudba, kterou jsem hrál. Přistihl jsem se, že tančím z ryziho štěstí a hýčkám v sobě skrytou naději, že tyhle performance možná vyvolají radost i v ostatních. To je ten pozitivní důvod, ale řekl bych, že tam byly i negativní důvody.“

Vystoupení, při nichž se tanec a pohyb setkával se zvukem Dörnerovy trumpetky, často vycházela z hlubokých teoretických základů. Sám Chamy nabízí – prostřednictvím recenzí, rozhovorů a online komentářů – kritický pohled na současný stav improvizace a na to, jak ji rozvíjet. Jeho instrukce během týdenních veřejných zkoušek v curyšském Tanzhausu například zněly:

„Kus se odvíjí od tří druhů vět používaných vystupujícími. Tyto věty začínají slovy: ‚Toto je...‘, ‚Teď udělám...‘ a ‚Můžeš...?‘ Přestože tyto tři druhy vět mohou být snadno kategorizovány – po formální stránce jsou první dvě oznamovací a třetí tázací – lze o nich stejně tak říci, že jde o svého druhu imperativy, protože sdělují příkazy posluchačům. ‚Toto je X‘ nikdy není pouhým oznámením, ale také, v praxi, způsob, jak posluchači podsunout určitou interpretaci události. Totéž platí pro ‚Teď udělám X‘. V tomto případě mluvčí nutí posluchače vybudovat si očekávání předpokládané blízké události. Třetí druh věty ‚Můžeš...?‘ není nic jiného než drsný způsob vydání rozkazu špatně ukrytého ve formě otázky. Pokud bychom tuto logiku dovedli do krajnosti, nemohli bychom říci, že během mluvení není možné *nerozkazovat*?“

Takové příkazy a instrukce nejsou nepodobné fluxusovským hříčkám. Ale Chamyho a Dörnerova práce v Tanzhausu byla něčím víc než pouhým happeningem: pomocí performance a logiky nastolovala behaviorálně-lingvistické argumenty. Způsobem, který se liší od povědomí od výstupu na základě sociálních a lokálních souvislostí, Chamyho dílo anticipuje očekávaný výstup na základě syntaxe. Ať už jsou tyto performance co do pokládání otázek úspěšné nebo ne, začleňuje Chamyho „plánovaná improvizace“ nehudební estetiku hluboko do jádra umělecké spolupráce.



Bylo by ale přehnané tvrdit, že Chamyho zájímá tvorba performancí. Podle jeho vlastních slov není jeho ambicí ani tak uspět coby profesionální performer, jako spíše nalézt místo, kde by se daly vytvářet akce, které by nebyly zcela pod kontrolou. Chamy prohlašuje, že necítí nijak velký respekt vůči scéně performance a téměř si nevzpomíná, že by „kdy viděl nějakou zajímavou.“ Toto setrvávání mimo obory a disciplíny se odráží i v jeho „anti-CV přístupu“, metodě, „jak zabránit tomu, aby lidé posuzovali nebo znali ostatní na základě toho, co o nich bylo napsáno.“

Chamyho rozšiřující se portfolio performancí, improvizací a tance pomáhá revitalizovat berlínskou scénu Echtzeitmusik, ze které se postupně stal žánr – takový, který lze kodifikovat a reprodukovat. Chamyho konceptualistické tendence v kombinaci s tělesnými gesty a pokoušením vztahů s publikem přemostují prázdnotu vzniklou v srdci žánru improvizované hudby (nebo v performanci, ať už to umělci chtějí nazývat jak chtějí), který v současné době potřebuje podobnou dávku inovace, jaké se mu dostalo na konci devadesátých let. □

Taneční hudba pro tiché parkety

James Blake, Nicolas Jaar
a klubový minimalismus

„Hudba je ticho mezi notami.“ (Claude Debussy)

Termín minimalismus jako by žil několika paralelními životy. Vedle výtvarného umění zdomácněl v hudbě, kde je ale používán pro množství zvukově naprosto odlišných projevů. Zatímco v hudbě vážné jde již spíše o termín historický, omezený na několik skladatelů, na klubových parketech jde o věc zcela aktuální.

Známý britský hudební publicista Simon Reynolds ve svém esejí *Maximal Nation*, který nedávno uveřejnil internetový portál Pitchfork, rozebírá stále aktuální fenomén tíhnutí části současných tvůrců elektronické hudby k zvukovému maximalismu. Plejáda „maximalistů“, mezi které dle Reynoldse patří jména jako

Rustie, Hudson Mohawke, Flying Lotus nebo Thundercat, využívá ve své tvorbě naplno široký potenciál programů pro skládání muziky jako je Ableton Live, a ve svých bombastických kolážích dosahuje kýženého efektu nikoliv pečlivým budováním atmosféry skrze uměřenou práci s gradujícím rytmem a basy, ale sa-

Text: Jan Bárta



James Blake



James Blake

motnou atmosféru takřka nahrazuje jednoduchou euforií pramenící z nadbytku. Tato „sekta“ digitálních hédonistů, jejichž hudba bývá vedle řady dalších pojmenování často označována jako „wonky“, vytváří podle mnohých v dnešní době jeden z nejčerstvějších zvuků aplikovatelných na taneční parket. Na druhou stranu, stejně charakterističtí pro dnešní dobu jsou stále i tvůrci z druhé strany barikády klubové elektroniky, která upřednostňuje důsledně aplikovaný taneční minimalismus a coby klíčový tvůrčí prvek vyzdvihuje namísto vrstvení zvuku jeho absenci. V linii současné populární hudby jde zejména o dva hudebníky – Nicolase Jaara a Jamese Blakea, které vedle relativního mládí a teoretické hudební průpravy spojuje především nebývalý (a to i v kontextu několika dekád vývoje taneční elektroniky) zájem o ticho.

Taneční minimalismus a funkce ticha

Taneční hudba je už od svých počátků bytostně funkcionalistická a jedním z jejích jasných cílů je vyvolat v posluchačích/tanečnících nutnou potřebu rytmického pohybu. K fyzické aktivitě svádějící groove techna či house je do značné míry vytvářen a ovlivňován prázdnými

intervalů mezi jednotlivými beaty – před nástupem basové a/nebo melodické linky je také ostatně prostor mezi údery de facto prázdný, aniž bychom ho však museli nutně označit jako ticho. Strojově přesný rytmus skladeb ze své nosné funkce zdánlivě nepřipouští výpadek – je to však právě v momentě, když se basová i melodická linka odmlčí a perkusivní element skladby je zredukován na minimum (často také úplně vypuštěn) označovaný někdy jako „breakdown“, kdy dochází k tanečnímu klimaxu u publika a k vrcholu celé, postupně budované skladby. Úplný breakdown následovaný „dropem“, čili masivním návratem rytmu, basů i melodie, který u mnohaminutových kompozic přichází často nejdříve až v polovině stopáže a může být několikrát zopakován, je jedním ze základních stavebních kamenů klasického house, techna i jejich dalších tanečních derivátů; rytmický výpadek či jeho náhlá změna je stejně tak nosným prvkem u valné většiny hudebních stylů, jako je jungle, 2-step, garage nebo dub-step.

Maximální míra euforie tedy na parketu (a v kolektivní mysli publika) nastupuje v okamžiku, kdy by se, teoreticky vzato, mělo rozhostit ticho – v praxi však bývá mnohem spíše takřka vždy nahrazeno nadšenou (a hlasitou)

reakcí publika. Vypůjčíme-li si slova Johna Cage z jeho přednášky *Experimentální hudba*, mohlo by jít o „*ticho, které otevírá dveře nahodilým zvukům z okolí*“; v našem případě ovšem s tím, že nepůjde o „nahodilé zvuky z okolí“, ale o často vysloveně očekávanou hlasitou odezvu. Náhlá pauza a absence konstitutivních zvukových prvků je tak v taneční elektronice (jak v moderním jazzem poučeném technu pionýrů Underground Resistance, tak i v poměrně přímočarém elektru Daft Punk) do jisté míry vlastně vyvrcholením a samotným potvrzením účelu, s jakým jsou ony prvky kladeny – zcela v duchu minimalistické poučky „méně je více“.

Techno mělo k tanečnímu minimalismu vždy velmi blízko – a postupové uměřenosti se, už dle názvu, nejvíce přibližuje jeho subžánr „minimal“ (někdy také „minimal techno“), uplatňující striktně funkcionalistickou estetiku. Jako „minimal“ bylo poprvé označeno techno detroitských producentů Roberta Hooda a Daniela Bella v devadesátých letech, kteří se svým puristickým zvukem chtěli vymezit vůči v té době vrcholící raveové éře – ve zrychleném tempu tehdejšího stylu jungle se dle nich z původního technu vytrácel určitý pocit, cosi pro celý styl podstatného. Robert Hood popsal styl minimal technu (ačkoliv s tímto pojmenováním sám nesouhlasil, pro jeho příliš „umělecké“ vyznění) jako „základní, osekáný, syrový zvuk. Jen beaty, basové linky a funkový groove – pouze to, co je podstatné a nutné k tomu, aby se lidi hýbali.“ Hudební publicista Philip Sherburne označuje ve své esejí *Digital Discipline: Minimalism in House and Techno* tuto tvůrčí strategii jako „skeletalismus“ – techno hudba je doslova osekána až na kost a uplatňovány jsou pouze její základní prvočinitelé s malými obměnami. Proti skeletalismu staví Sherburne „masifikaci“, tedy postup, ve kterém je výchozího materiálu při skládání hudby ještě méně (začíná se takřka u perkusivních jednotek) – ale jeho kombinováním a složitým vrstvením může nakonec výsledný útvar dosáhnout podoby velmi komplexních repetitivních vzorců.

Tuto cestu dekonstrukce a následného budování širokého spektra rytmických variací následují zejména producenti v Německu – v Berlíně či Hamburku usazení tvůrci jako Moritz von Oswald, Ritchie Hawtin, Pantha du Prince, Extrawelt nebo Kollektiv Turmstrasse a tamní label Kompakt se během minulých dekády zasloužili o to, aby se německý taneční minimalismus stal uznávaným a hojně napodobovaným pojmem ve světě klubové elektroniky. Mezi pionýry erudovaných techno kompozic, ve kterých mají časté pomlky stejně důležitou

konstitutivní úlohu jako zvuky vyplněný prostor, patří i dnes již jednočlenný projekt Monolake (jeho původní dva členové, Gerhard Behles a Robert Henke jsou mimochodem zakladatelé společnosti Ableton, která vyrábí hudební program Live zmíněný výše) a také původem chilský producent Ricardo Villalobos, který stojí za jedním z nejsofistikovanějších elektronických počínů loňského roku. Na desce *Re: ECM* si spolu s kolegou Maxem Loderbauerem podrobili improvizaci skladby moderní vážné hudby a jazzu ze známého labelu ECM a právě dekonstruktivní metodou „masifikace“ je přetavili v unikátní sonické struktury, balancující na hraně hlukového experimentu a ambientní elektroniky.

Nicolas Jaar a parket duchů

Z Chile pochází i jeden z objevů loňského roku (minimálně na poli taneční hudby) a zakladatel labelu Clown & Sunset – Nicolas Jaar. Dvaadvacetiletý producent a hudebník usazený v New Yorku se při skládání svých melancholických miniopusů nechal krajanem Villalobosem silně inspirovat; vloni vydal ceněnou desku *Space Is Only Noise* (album roku dle serveru Resident Advisor) a kromě ní ještě zveřejňoval na internetu své edity a remixy skladeb od Niny Simone, Mulatu Astatke nebo The Big Pink. Také ke konci roku vydal, rovněž volně ke stažení, dvouskladbové EP *Don't Break My Love*. Kromě vlastní tvorby ještě účinkuje společně s kytaristou Davem Harringtonem v projektu Darkside. Jaarova hudba bývá kromě minimal techna označována i slovem microhouse – jeho styl je minimalistický do té míry, že ve výsledku působí dojmem zvláštní prázdnoty. Jaarovy skladby mají na žánr, do kterého bývají řazeny, velmi pomalé tempo (často pod 100 BPM) a s beaty nakládají rovněž velmi opatrně – rytmus se zde často dostaví až v momentě, kdy je de facto okolnostmi skladby vynucen. Deska *Space Is Only Noise* působí tekutým dojmem, a to nejen kvůli takřka neustále přítomným zvukům vody – plyne ve zvláštním bezčase, ze kterého jakoby do prázdného prostoru pomalu odkapávají jednotlivé, od sebe hradbou ticha či miniaturního šumu oddělené úder. Ačkoliv jeho tvorba nepostrádá určitou klubovou přitažlivost – Nicolas Jaar hraje na živo s doprovodnou kapelou a jeho show mají velmi vřelý ohlas – jde v pravém smyslu o „taneční hudbu pro neexistující parkety“, jak bývá někdy titulováno právě minimal techno. Od atmosférou jazzového



Nicolas Jaar

baru nasáklého debutu se Jaar, který ve svých skladbách také zpívá, posunul k oduševnělému mikrokosmu pečlivě vypointovaných beatů na EP *Don't Break My Love* – a zejména druhá skladba *Why Didn't You Save Me* vytváří díky protahovaným pomlčkám pocit až fyzické naléhavosti. Nicolas Jaar, který se, ještě než začal sám tvořit hudbu, hodně zajímal o dílo Johna Cage (a možná i z toho důvodu měl o vlastní tvorbě od začátku velké pochybnosti), však nevidí hlavní objekt svého hudebního snažení v samotném tichu a jeho zapojování do skladeb. Z jeho slov číší poučenost právě Cageovou filosofií: „V hudbě mě nezajímá opravdové ticho. Nezajímá mě prostor bez hluků. To, co mě fascinuje, jsou duchové, kteří se zjevují vprostřed ticha.“

Tichý bard James Blake

Hudba, kterou tvoří James Blake, vychází z odlišných stylových i zvukových východisek, než tvorba Nicolase Jaara. Čtyřladvacetiletý Brit bývá řazen do poněkud nekonkrétní žánrové škatulky „post-dubstep“, kterou bylo poprvé označeno duo Mount Kimbie. S tímto ostrovním projektem byl Blake od počátku spojován (ze začátku s nimi také hrál na živých vystoupeních) – jeho hudební trajektorie se však stočila jiným směrem. Stejně jako Mount Kimbie byl James Blake ze začátku (tj. v druhé polovině minulé dekády) silně ovlivněn prvotním zvukem dubstepu a projekty jako Digital Mystikz; používání masivních a roztřesených basových linek ostatně zůstalo jedním z jeho charakteristických postupů, který však Blake využívá netypickým způsobem. Klíčovým tvůrčím prostředkem je však pro Blakea, narozený od Nicolase Jaara (jehož beatům zpěv pouze sekunduje), jeho vlastní hlas a zpěv – a po svém bezejmenném debutovém albu z loňského roku se také v očích širší hudební veřejnosti etabloval spíše jako písničkář a zpěvák než coby elektronický producent. V Blakeově tvorbě jdou tak poměrně zřetelně vymezit dvě hlavní vývojové linie – první, Blake – songwriter, sestává z na první pohled klasicky poskládaných popových písní směřujících prvky soulu, r'n'b a folku; druhá, Blake – producent, akcentuje jeho tvorbu minimalistické taneční elektroniky postavené na enormních basech, citlivě poskládaných perkusích a dovedném zapojení samplů, ve kterých Blake často přetváří vlastní hlas takřka k nepoznání. Obě dvě stránky Blakeovy hudební osoby však spojuje, a zároveň od zbytku podobné hudby odlišuje jeho inovativní práce s tichem

mezi notami, akordy, či beaty. Nejvýstižněji ji lze popsat na dosud asi nejznámějším Blakeově tracku *Limit To Your Love* z eponymního alba, který oba jeho tvůrčí módy do značné míry spojuje. Blake na coververzi skladby písničkářky Feist v podstatě pracuje jen s pěti střídavě uplatněnými sonickými elementy: klavírem, zpěvem, wobblujícími basy, dřevními perkusemi – a s tichem. S tichem, které zde nepůsobí jako absence zvuku, ale jako rovnocenný stavební prvek celé skladby – použijeme-li lingvistickou analogii filosofa Maurice Merleau-Pontyho: „*nepřítomnost znaku může být již znakem*“, James Blake přikládá absenujícímu zvuku – pomlce – stejný význam jako skutečným zvukovým stopám. Nejde zde už o nějaký „breakdown“, vrchol v gradaci skladby – s trochou nadsázky tak lze říci, že Blake „sampluje ticho“. Dlouhé pauzy mezi vlastním zpěvem se často objevují také na dalších skladbách alba (př. *Lindisfarne I*, *Lindisfarne II*) i na následujícím EP *Enough Thunder*, prázdná místa však snad nejvíce vynikají na dlouhohrajícímu debutu předcházejícím EP *Klavierwerke*. Mezi samplů vlastního hlasu a pianových akordů se tu mezi dubovými ozvěnami vyjímají ve čtyřech skladbách několikasekundové skuliny ticha v celé odkrytosti, a právě díky nim drží celá ta hudební skládáčka pohromadě – ticho zde předjímá tóny a naopak. A talentovaný mladík James Blake si, přes veškeré námitky kritizující jeho relativní příklon k mainstreamu, svůj věhlas nejen na klubové scéně bezpochyby zaslouží – ostatně, známou a svým způsobem ojedinělou postavou ve světě současné popmusic se, znovu řečeno, stal pro hudbu, kterou nenechává zaznít. □

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

Kam dnes večer?

dokonzertu.cz

Tu nejvyšší kvalitu hudby dohledáte
na www.dokonzertu.cz. Něco na tom je!

INTERNETOVÝ KONCERTNÍ KALENDRÁŘ
DOKONCERTU.CZ

Vzkaz pro pořadatele:
Zadávejte své koncerty
do internetového kalendáře sami.

Nic na tom není!

musica.cz
Váš průvodce současnou
českou hudbou

PŘEDPLAŤ SI REVOLVER A ZÍSKÁŠ

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

TVŮJ NÁKUP = BUDOUCNOST REVOLVER REVUE

Předplatné 4 čísel celého ročníku za 592,- Kč
(oproti 712,- Kč ve volném prodeji)
Poštovné a balné zdarma!
Nabízíme též dárkový certifikát

OBJEDNÁVEJTE

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

REVOLVER REVUE

časopis kulturní sebeobrany



založena v Praze 1985

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

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

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

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

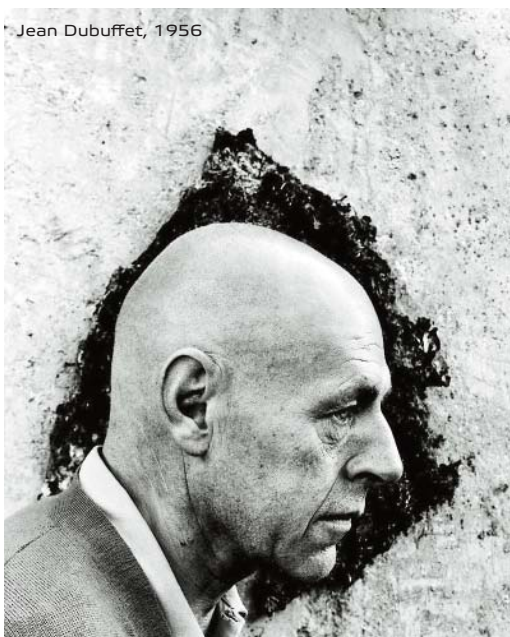
Limitovaná nabídka zlevněného
předplatného platí pouze při
objednávce formou sms.
Cena sms dle tarifu vašeho operátora.
Objednávky přijímá jménem
vydavatele firma Send.



Dekadence neumětelů

Láskou k neschopnosti

O umění, které je jistým způsobem „na okraji“ píšeme v našem časopise v podstatě programově. Hlediska, podle nichž určujeme, kde se onen okraj nachází a kdo stojí za ním, však mohou být velice odlišná. Existuje tak hudba za okrajem i z hlediska experimentální tvorby. Bližší pohled na ni nás může dovést k otázce: Proč vůbec lidé hudbu dělají?



„Když se umělec naučí svoje řemeslo příliš dobře, začne produkovat slizké umění“ – citát amerického konceptuálního umělce a minimalisty Sol LeWitta dobře ilustruje jednu z velkých tendencí, kterými umění v posledních desetiletích prošlo. Je to odklon od dokonalého (a tedy nedostižného), větší se-pjetí člověka umění dělajícího a umění přijí-majícího, vymazání hranic mezi rolemi.

Ideový proud, mající i v dnešních dnech zástupy zapálených odpůrců, napadá základní (a významově pokroucenou) tezi, že „umělec musí něco umět“. Figura umělce coby člověka, který sestupuje k obyčejným lidem s nabídkou buď artefaktu (obrazu, sochy)

nebo hlubokého duševního prožitku (hudební skladba) se stále více rozpouští v extrémně demokratizujícím principu – o tom, kdo bude umělec a bude jako umělec vnímán, nemusí rozhodovat míra talentu (nebo ono oblíbené mýtické „políbení múzou“), ale pouze vlastní aktivity konkrétního člověka.

Tuto uměleckou revoluci vyvolala, ostatně jako většinu ostatních revolucí, jiskra hořící negativními barvami. Jean Dubuffet (1901–1985), francouzský malíř, sochař, teoretik umění a průkopník tzv. syrového umění (art brut), nezačal v šedesátých letech se svými diletantskými hudebními pokusy jenom z touhy dát průchod svým inspiracím, ale především z potřeby odsoudit unifikované a přees-tetizované artificie umění tehdejší doby.

Dubuffet necítí nutnost dodržovat standardizované formáty evropské (západní) hudby, kromě toho se ale pochybovačně vyslovuje i o nutnosti nahrávat hudbu ve špičkové kvalitě. „Mé nahrávky pořizované v amatérských podmínkách mají daleko k těm, které pořizují profesionálové. Kupodivu si ale nejsem jistý, jestli jsou ty profesionální opravdu nejlepší. Zdá se mi, že některý výhody plynoucí z dokonalosti technického vybavení mají za důsledek zbrždění tvorby. I přesto, že výsledné nahrávky byly velice čisté a prosté všech chyb a technických zaškokobrtnutí, nebyly už bezdpomínečně evokativní. (...) Čistá nahrávka poskytuje precizní a zřetelné zvuky, které se zdají vycházet z blízkého zdroje. V každodenním životě je však náš sluch konfrontován s mnoha různými zvuky, které jsou nejčastěji nečisté a zamlžené, vzdálené

Text: Jiří Špičák

a pouze částečně slyšitelné. Ignorovat tyto zvuky znamená nechat vzniknout falešné formy umění.“

Bez peněz a bez techniky

Odmítání zvukové kvality a preferování primitivních nahrávacích podmínek kvůli zachování jakési autenticity a větší emocionální uvěřitelnosti hudby je prvek, který i v dnešní době praktikují hudebníci tvořící lo-fi music, tedy hudbu, která vzniká přímo v pokojích producentů za pomoci snadno dostupné techniky (autorem pojmu lo-fi je William Berger, který v osmdesátých letech pracoval jako DJ pro nezávislou rádiovou stanici WFMU v New Jersey a právě na této stanici pouštěl skladby hudebníků nahrávané v domácích podmínkách na magnetofonové kazety).

Z tohoto pohledu je Dubuffetova prohlášení autentičnosti v nahrávání aktuální i dnes – přestože je lo-fi zvuk pro určité procento hudebníků jenom znouzectností a ihned po minimálním komerčním úspěchu nakupují drahá nahrávací zařízení. Pro většinu z nich je lo-fi přístup zároveň životním stylem, ideologií a odpovědí na tlak nahrávacích společností, podle kterých je bez řádné finanční podpory a odpovídající studiové techniky nemožné natočit kvalitní album.

Podmínky, za kterých to které album vzniká, ale nijak neovlivňují fakt, jestli je umělec talentovaný nebo ne – zdálo by se, že jsou to dvě snadno oddělitelné části jednoho výsledného produktu a navzájem se ovlivňují jenom minimálně. I člověk hudebně vzdělaný, který dokonale naplňuje formy západní hudby a orientuje se v hudební teorii, může rezignovat na kvalitu nahrávky – z mnoha důvodů.

Zásadní otázka ale vyvstává v momentu, kdy hudbu tvoří lidé, kteří prokazatelně nemají ani špetku hudebního talentu, neovládají hru na nástroj, neumí zpívat a podle konzervativních měřítek vlastně neumí vůbec nic. V tomto případě neexistuje jediný ideologický proud, který by teoreticky zastřešoval všechny hudebníky, kteří (ať už vědomě nebo nevědomě) bourají dávno vybrané a prověřené hudební formy.

Právě tento moment, tedy zpřístupnění kdysi zapovězeného území velkého umění lidem, kteří by do něj podle akademických hranic vkusu vlastně vůbec neměli mít povolený vstup, je svým způsobem dekadentní – dekadentní v původním smyslu slova, tj. úpadkový. Poslední jistota posluchače hudby, tedy fakt, že muzikant bude ovládat alespoň elementár-

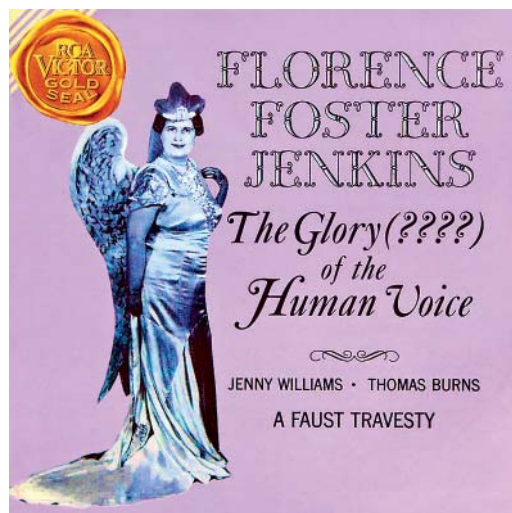
ní vrstvy svého řemesla, už neexistuje. Co ale pudí lidi bez talentu k produkování hudby? A kde berou sílu prezentovat svoje diletantské pokusy? A je opravdu tolik osvěžující slyšet hudbu, která nepodléhá dlouhé desetiletí stanoveným paradigmatům?

Při slovním spojení outsider music, které hudební publicisté často používají, se může zdát, jakoby skupina oněch hudebních neumětelů byla zastřešena jedním fungujícím výrazem – potíží je ovšem v tom, že téměř každý z těch proslulejších autorů outsider music pracuje s hudbou v jiném kontextu, má s ní jiné záměry a jeho cesty jsou odlišné od cest těch ostatních.

Možná by se chtělo zařadit outsider music do podobné kategorie jako hlukovou hudbu, improvizaci nebo současnou avantgardní elektroniku, tedy do společné množiny hudby, která se valí přes konvenční hranice a mává s kategoriemi, na které je posluchač zvyklý (rytmus, melodie). Hudebníci outsider music se ale vymezují tím, že neumětelství u nich není součástí konceptu, ale výchozím bodem. Nabízí se paralela s výtvarným uměním a populární poučkou, která hlásá, že pokud chce umělec porušovat pravidla, musí pravidla nejprve ovládat. Hudebníci outsideri ale porušují i pravidlo o porušování pravidel a tím jsou skutečně odsunuti na úplný okraj hudebního spektra.

Panoptikum neumětelské hudby

Lapidárně by se snad dalo říct, že jednu věc mají hudebníci společnou – je to láska k hudbě, která jim umožňuje překračovat hranice a pokoušet se o produkci hudby přestože



pro ni nemají předpoklady. Dobře ilustrujícím příkladem lásky k hudbě a z ní vyplývajícím ignorancí vlastního neumění je americká zpěvačka Florence Foster Jenkins (1868–1944), která působila v první polovině dvacátého století a je často označována za nejhorší zpěvačku všech dob. Její vášně pro zpěv byla natolik monstrózní, že si nikdy nevšimla, že neudrží rytmus, neumí intonovat a naprosto postrádá základní schopnosti zpívat.

Zpěvačka z buržoazních kruhů chtěla od dětství studovat hudbu a vystupovat s orchestrem. To jí ale bylo umožněno až po smrti bohatého otce, který jí odkázal značné jmění. Právě finančními prostředky po zemřelých rodičích uplácela orchestrální hráče, kteří pak, ve vidině snadného výdětku, doprovázeli její značně absurdní interpretace árií z Mozartových oper. Za svého života sice vydala několik nahrávek, opravdové popularity ale dosáhla až v momentu, kdy její legendární árie vyšly v reedici na deskách nazvaných *The Glory Of The Human Voice* a *Murder on the High C's*. Samotné názvy desek prozrazují, jakým způsobem ke Florence Foster Jenkins posluchači přistupovali – byla a zůstává spíše hudební kuriozitou a zároveň symbolem velké vášně, díky které si vybojovala možnost zpívat i ty nejobtížnější árie – svým způsobem předznamenala pozdější vlnu a snesla kdysi nadpozemskou hudbu mezi obyčejné a netalentované lidi.

Podobným směrem se vydala americká zpěvačka Elva Miller (1907–1997), která vystupovala pod jménem Mrs. Miller v šedesátých letech. Na rozdíl od Florence Foster Jenkins, s níž měla společnou především neschopnost udržet rytmus, ji vpřed nehнала touha dělat vysoké umění a pokoušet se o operní árie, ale její srdce bušilo pro tehdejší šlágry populární hudby. Proslavila se coververzemi skladeb jako *Down Town* nebo *Hard Day's Night*, které interpretovala s neoddiskutovatelným elánem, přestože podle dobových kritik její hlas zněl „jako když švábi cupitají přes poklop od popelnice“. Další její specialitou bylo nesrozumitelné mumlání, které zařazovala v okamžicích, kdy zapomínala text.

Od Florence Foster Jenkins ji odlišuje i ohlas posluchačů – na rozdíl od ní byla totiž všeobecně zbožňovaná, její verze písničky *Down Town* se v roce 1966 umístila v hitparádě Billboard Hot 100 a zpívala dokonce americkým vojákům ve Vietnamu. Po několika letech ji ale touha dobývat hitparády opustila, zbytek života se věnovala charitativní činnosti a dožila v domově důchodců.



Nejlepší nejhorší album všech dob

Předchozí dva příklady hudby neumětelů slouží spíše jako ilustrace některých motivací hudebníků, s deskou *Philosophy Of The World* od americké dívčí kapely The Shaggs se ale opět obloukem vracíme k otázkám autenticity v hudbě. Trio sester Wiggiových, které založily kapelu z popudu jejich otce Austina, působilo ke konci šedesátých let a svoji jedinou desku sestry vydaly v roce 1969. Na rozdíl od prvních dvou jmenovaných zpěvaček produkovaly The Shaggs čistě autorskou hudbu, pracující s estetikou, kterou nastolily tehdejší psychedelické kytarové kapely.

Neznamená to ale, že by byly Shaggs tehdejší kapelám nějak zásadně podobné, jsou v pravém slova smyslu unikátní. Jejich hudební rukopis stojí na zásadním rozcházení se jednotlivých nástrojů se zpěvem a mezi sebou navzájem – členky kapely se totiž učily ovládat svoje nástroje za pochodu a před založením skupiny neprojevovaly žádné muzikantské touhy. Výsledkem jejich diletantského snažení je tak jakýsi pseudo-garážový rock s texty, které víc než cokoliv jiného připomínají básničky pubertálních děvčat. Tahle kombinace až noisevého přístupu s obsahovou bezelstností působí natolik přitažlivě, že je deska *Philosophy Of The World* mnohými považována za nejlepší nejhorší album všechno dob.

Frank Zappa dokonce neváhal a když byl v roce 1988 hostem v jistém norském rádiovém pořadu, posadil desku The Shaggs na třetí místo nejlepších nahrávek všech dob. Trojici děvčat choval ve velké úctě třeba i Kurt Cobain. Kapela se rozpadla v roce 1975, jejich první a zároveň poslední deska ale zůstává zá-

řícím diamantem na poli outsider music. Něco tak bezelstného, neumětelského a zároveň opravdu chytlavého totiž hledá konkurenci jen těžko. The Shaggs jsou příkladem kapely, která předběhla svoji dobu o desítky let a z jejíhož odkazu těží noiserockové kapely i v dnešní době.

Pekelné projížďky Chicagem

Hudba netalentovaných je tvořená z čisté lásky k harmonii, nadčasová hudba vzniká prakticky šťastným omylem. Zmíněný Jean Dubuffet ve svém hledání té nejryzejší hudby zacházel až ke krajnostem a nacházel ji ve tvorbě lidí s psychickými odchylkami – právě ti byli podle něj nejméně zatíženi formálními předsudky, které sebou přináší západní hudba.

Jedním z neúspěšnějších hudebníků s psychickou disfunkcí byl *Wesley Willis* (1963 – 2003), zpěvák a výtvarník z New Jersey, u kterého byla diagnostikována paranoidní schizofrenie. Wesley se živil prodáváním vlastních kreseb chicagského panoramatu a žil převážně na ulici. Za svůj život vydal několik stovek skladeb, které všechny fungují na podobném principu – jako základ mu sloužily levné elektronické klávesky s předprogramovaným rytmem, do kterých hurónským hlasem deklamoval bizarní texty, ve kterých se vedle sebe produkuje Spiderman, Ježíš Kristus nebo Britney Spears.

Prakticky okamžitě se kolem něj utvořila skupina věrných obdivovatelů a ze svérázné chicagské postavičky měl nakročeno k postavení seriózní hudební hvězdy. Natočil desítky sólových alb, které vydal vlastním nákladem, stal se frontmanem punk rockové kapely The Wesley Willis Fiasco a podepsal profesionální smlouvu u vydavatelské společnosti American Recordings. Zájem o svoji hudbu zúročil téměř neustálým koncertováním a mluvílo se o něm i na MTV.

Zaujal především svoji naprostou upřímností v textech, což je přesně ten prvek, který hudební publikum v devadesátých letech postrádalo. Byl oslavován jako hudebník, který promlouvá k duši posluchačů a hraje s nimi naprosto čistou hru. Wesley Willis zemřel na leukémii ve svých čtyřiceti letech.

Útěk k obyčejnému

Uvedení hudebníci jsou jenom velmi plochým výřezem z plejády jim podobných, slouží ale jako snad fungující příklady, pomocí kterých můžeme hledat odpověď na otázky vznesené na začátku textu – motivace hudebních outsiderů jsou

různé, důvod, že je tak vřele přijímají posluchači, je ale daleko průzračnější. Jde o obecnou přesycenost dokonalostí, kterou člověk vítal a potřeboval v dobách, kdy byla hudba něčím ojedinělým a neútočila na každém kroku.

Hudba formálně dokonalá a vybroušená uchvacovala v době, kdy člověk hledal útěk směrem od pokleslého ke vznešenému. V čase přesycenosti, nadprodukce a v dobách, kdy je značná část forem západní hudby vyčerpána ale člověk naopak utíká zpátky – k lidem, kteří jsou stejní jako on, neobdaření talentem, znechucení dokonalostí těch umění osvětlených. Utíkají k hudbě, ze které nade vše ostatní ční především touha tvořit. A je pak vlastně nedůležité, co a jakým způsobem. □

DOPORUČENÝ POSLECH:

Florence Foster Jenkins
– The Glory (???) of the
Human Voice (1992)
Mrs. Miller – Mrs. Mil-
ler's Greatest Hits (1966)
The Shaggs – Philosophy
Of The World (1969)
Wesley Willis Fiasco
– Spookydisharmonious-
conflicthellride (1992)

Neil Welch

Opakování je matka moudrosti

V Seattlu sídlící vydavatelství Table & Chairs Music mapuje to progresivnější dění na tamější jazzové scéně. Kromě fyzických nosičů nabízí u všech svých titulů také datové formáty ke stažení s přístupem „name your price“ (v HIS Voice jsme již upozorňovali na dvě alba, na nichž figuruje stylotvorný trumpetista Cuong Vu, viz HV 3/2011). Během loňského roku zde vyšly hned čtyři nahrávky saxofonisty Neila Welche.

Tento nyní šestadvacetiletý hudebník toho stihl již poměrně dost. Udrží v chodu řadu vlastních projektů, účinkoval v mnoha kapelách známých jazzmanů (Phil Woods, Wynton Marsalis, John Clayton, Bobby Shew, Terri Lyne...) a především během úspěšně dokončených jazzových studií na University Of Washington získal jako sólista řadu ocenění. Z jazzu pronikl do dalších hudebních sfér (především volná improvizace a indická klasická hudba), ale zároveň v něm zůstává zakořeněn, velmi důsledně studuje jeho historii, což dokládají například i jím vypracované transkripce různých slavných saxofonových sol, jež volně publikuje na svých webových stránkách. Na University Of Washington nyní pokračuje také pedagogickou činností.

V roce 2008 debutoval albem svého septetu Narmada, v němž se sešli další důležití mladí a progresivní hudebníci ze seattleské scény, se kterými Welch úzce spolupracuje doposud i v dalších sestavách. V hudbě Narmady se mísí moderně jazzové výrazové prostředky a inspirace z klasického freejazzu (John Coltrane, Pharoah Sanders...) dohro-

mady s tradicí indické klasické hudby. Tu zde zastupují především hráč na sitár Debi Prasad Chatterjee a tablista Tor Dietrichson. S těmito dvěma hudebníky má Welch v současné době také trio Nada Brahma věnující se především interpretaci tradičních rág severoindické klasické hudby.

Text: Jan Faix

Není smůla jako smůla

V sestavě Narmada účinkoval také bubeník Chris Icasiano, s nímž se Welch potkal již při studiích. Společně vystupují od roku 2008 jako duo Bad Luck a na Table & Chairs vydali loni v květnu pozoruhodné dvojalbum pojmenované lakonicky *Two* (jmenuje se tak také jedna obsažená skladba). První disk nazvaný *Bats* obsahuje sedm akustických improvizovaných kusů – konfrontací výrazových prostředků bicí soupravy a tenorového nebo sopránového saxofonu. Úvodní tracky *Sunbeam* a *Glacier* vyvíjejí powerfreejazzový nátlak vždy až k o něco uvolněnější závěrečné minutě. Zatímco v nich je tématem spíše samotný zvukový projev, v dalších se začíná pracovat s o něco





promyšlenějším tematickým materiálem, i když nutně nemusí jít o melodii, ale například v titulní skladbě *Bats* použije Welch svůj klasický freejazzově vystavěný melodický motiv vícekrát i čistě imitace a vrací se k němu také během improvizace. V dalších kusech (*Flare*, *Salt*) ještě promyšleněji pointuje svou zvukově divokou improvizaci evolučním či v nadsázce "repetitivním" způsobem. Svůj projev Welch zkrátka nestaví jen na uvolněné spontaneitě, ale má připravené i racionální postupy, jak kontrolovat hudební formu a zároveň vždy s dostatečnou flexibilitou logicky navazovat na dosavadní vývoj melodických motivů, rytmů a barev.

Na druhé části kolekce, *Josephine*, duo rozšířilo vybavení o různé elektronické efekty i další akustické nástroje. Je tak zvukově barevnější, soustředí se na složitější témbry a větší procento kompozice. Možná i proto mají tyto skladby poněkud klidnější průběh. Zpod většiny „živého“ hudebního dění zde proznívají různé táhlejší efektové plochy, zvonkohrovou hříčku *Hourglass* lze už v podstatě prohlásit za ambientní. Unisonová frázování repetitivních mikrotémat, halené a smyčkové atmosférické bloky i promyšlené gradace v mnoha skladbách evokují ne příliš vzdáleně i práci zmiňovaného Cuong Vu, jehož pedagogickému působení na University Of Washington byli ostatně oba protagonisté vystaveni. Vuova estetika měla na toto album zřejmě vliv, hudebníci s ní ale již pracují po svém. Tato část dvojalba zkrátka reprezentuje natolik vyspělé využití elektroniky, že neomezuje ani tak otevřený projev, jaký je v improvizovaném jazzu základním axiomem.

Zacyklená meditace

Na *Table & Chairs* vyšla také dvě alba obsahující různé nahrávky z Welchovy čistě sólové produkce – živé hry na saxofon bez jakýchkoli přidaných efektů. Titul *Boxwork* obsahuje čtrnáct kratších či opravdu krátkých studiových improvizací, *Iron Creek* přináší zase

dva rozsáhlé koncertní záznamy (třicet a přes dvanáct minut). Ať už jde o studiově čistě a precizně nahranou hudbu, či zda je slyšet okamžitá komunikace s koncertním prostorem, obě desky podávají vyčerpávající výpověď o Welchově umělecké osobnosti, či alespoň o jeho aktuální vývojové fázi.

Jako sólista nyní rozvíjí své osobité pojetí „improvizovaného minimalismu“. Naprostou svobodu využívá při vymezení startovního motivického pole a v představách o následném vývoji, pak ale již důkladně kontroluje plynulost myšlenkového vývoje. Repetitivní růst chromatických melodických úryvků tak má stejnou důležitost jako proměnlivé mikrotónální změny či práce se samotným tónem a jeho stylistikou. K popisu takovýchto přístupů v hudbě lze našroubovat řadu spirituálních souvislostí, zvláště vzhledem k Welchově vztahu k indické hudbě, avšak zřejmě jediným autorovým kultem, který lze vyslouchat ze znějící hudby, je samotný artefakt saxofonu. Vše dohromady pak činí z Welchových sólových nahrávek i koncertů výrazné příspěvky k vývoji improvizované hudby.

Skladatel humanista

Poslední z loňských Welchových alb, *Sleeper*, přináší ale o dost odlišný materiál. Základem je bezmála půlhodinová stejnojmenná kompozice pro šest hráčů obsluhujících tři saxofony (soprán, alt a tenor střídají dva hráči), pozoun, basklarinet a dvě violoncella – zřejmě první natočená a publikovaná Welchova partitura. Skladba nese mimohudební program směřující k obecným humanistickým ideálům, pojmenovaný je ovšem konkrétním osudem. Velitel iráckého letectva Abed Hamed Mowhoush zemřel v listopadu roku 2003 v americkém zajetí. Zřejmě byl udušen při výslechu, když mu vyslýchající strčil hlavu do spacího pytle a sedl si na něj. Název skladby tak nabývá mnohem expresionističtějšího charakteru, než



třeba „Spáček“ Rimbaudův, nutno ovšem dodat, že uvedený program se v samotné kompozici příliš prokazatelně neprojevuje, kromě názvu a případně ještě poněkud chorálního úvodu.

Hudba samotná je ale našťá stí dostatečně podnětná. Welch zde využívá repetitivní rytmické struktury, táhle se rozvíjející harmonie, melodická složka vychází jak z dvanáctitónové řady a jejích základních variací (řazení pozpátku, intervalová inverze...), tak v jiných momentech i z improvizace využívající mikrointervalové postupy. U některých pasáží Welch přiznává inspirace konkrétními momenty v hudbě jiných tvůrců (uvádí Meredith Monk, Pierre Boulez či Evana Parkera), on i jeho sextet je však přetvářejí v organické prvky, které ve skladbě nijak nevyčnívají. S volností improvizátora pracuje ostatně i s onou schoenbergovskou dvanáctitónovou řadou. Posloužila mu zkrátka jako zdroj dalších motivů a sám přiznává, že do hlubšího průzkumu dodekafonických systémů se nikdy při komponování ani při studiu nepustil. Psaní partitury pro něj zkrátka není nějakým protipólem k improvizaci, zůstává tvůrcem intuitivním, který však má své vlastní spontánní chování důkladně prozkoumané a ví, jak s ním nakládat. Výsledkem jsou každopádně působivé hudební atmosféry již od úvodních táhlých a postupně se rozvíjejících harmonií okolo stále stejného tónu soprán saxofonu. V paměti uvízne svižná repetitivní melodicko-rytmická struktura přibližně ve třetině celého kusu, která se střídavě polyfonně rozvíjí sama v sobě, nebo její základ slouží jako podklad pro melodické dění v delších notových hodnotách a v okrajovějších registrech. V dalších pasážích se vždy některé nástroje pouštějí do řízené improvizace a jiné drží vývoj skladby pomocí třeba i jednoduchých modelů (tvrdošíjně opakovaný jeden tón violoncella hraný pizzicato, rytmicky zahušťovaný druhým cellem hrajícím neučesaná staccata u kobyly). Vrchol, k němuž skladba těmito různými cestami směřuje, je však poněkud diskutabilní. Závěrečná komponovaná část je

postavena na výrazném tonálním melodickém motivu a jeho různých variacích. Vývoj skladby si lze vykládat jako cestu od těkavé nejistoty přes chaos vzhůru k řádu, avšak onen kýžený řád může působit oproti předešlým částem poněkud zastarale. Mnoho vícehlasých kombinací či způsobů tvorby doprovodných figur možná až příliš evokuje skladatele první poloviny 20. století (možná Stravinskij, Bartók či neoklasicisté).

Pohled na tvorbu amerického mladíka skrze evropské hudební dějiny však může být zbytečně konzervativní. Máme zde zkrátka co do činění s každopádně pozoruhodným hudebníkem, který se nadále vyvíjí, a sledování jeho uměleckého hledání a nacházení přináší zajímavé posluchačské zážitky. □

SOAP & SKIN

STIMUL FESTIVAL
A DIVADLO ARCHA
UVÁDĚJÍ

VÝRAZNÝ KLAVÍR A ATMOSFERICKÝ ZPĚV
S JEMNOU ELEKTRONIKOU

6. 3. 2012
20.00

Za podpory



Mediální partneři



Desítky buřinek strýčka Charlieho

Třialbový nástin díla Charlieho Morrowa

Charlie Morrow. Skladatel a soundartista Charlie Morrow. Nic vám to jméno neříká? Není divu, pokud vnímáte hudbu především prostřednictvím nahrávek a neúčastnili jste se v posledním půlstoletí hudebního života v New Yorku a ve Skandinávii a Laponsku. Vězte ale, že tento sedmdesátník jako by ve svém díle artikuloval každý záchvěv dějin hudby posledních padesáti let. A nejen jich, pracuje totiž s technikami barokní hudby, pokud tedy zrovna nejojkuje a nenaslouchá rybám.

Desek s Morrowovým jménem i dílem je šlakovitě málo, až zarážejícím způsobem málo, vezmeme-li v potaz Morrowovu „verzatilní nepředvídatelnost“ – slova, jimiž Morrowa popsal na stránkách *Village Voice* v roce 1975 Tom Johnson: ráno můžete Morrowa přistihnout, jak vytváří reklamní jingle, odpoledne pracuje na atonální partituru a večer se svými spoluhráči ze skupiny New Wilderness Preservation improvizuje hudbu založenou na tibetských stupnicích. Druhý den ráno bude Morrow třeba trávit čas rozvíjením experimentálních technik zpěvu nebo se věnovat výzkumu zvuků vydávaných rybami, plánovat filmový projekt nebo malovat pestrobarevnou partituru zvící plakátu, navrhovat nějaký elektrický obvod pro své nahrávací studio nebo doporučovat úředníkům z Madison Avenue nějaký stimulující způsob ulitý projekt. „Pro kohokoliv jiného by taková mnohostranost představovala chaos,“ poznamenal Johnson, „pro Morrowa je to ale, zdá se, zcela přirozené. Všechny své klobouky nosí s lehkostí.“

Příznávám, že jsem sedmatřicet let starý *Village Voice* nečetl, přečetl jej za mě hudební publicista Julian Cowley (známý třeba z magazínu *The Wire*) a vtělil Johnsonova slova do jedné z poznámek otištěných v bookletu alba *Toot!*, třídiskového výběru z Morrowova díla, který vyšel v loňském roce na značce XI Recordings – XI znamená eXperimental Intermedia a hybatelem tohoto zajímavého labelu, jehož produkce by čtenářům *HIS Voice* nemusela být neznámá a za nímž stojí skladatel a filmař Phill Niblock.

Muž v klobouku

Text: Petr Ferenc

Johnsonova poznámka o kloboucích zísкала postupem času na zajímavosti – v roce



TOOT! Stretching Our Understanding

Bob Freedman

Charlie Morrow's odyssey through the world of music spans more than 50 years, every continent and a range of music and sound that is broader than most of us will be exposed to in a lifetime. Charlie is an artist who has created mega music events and on the other extreme has conceived the most personal use of sound.

Charlie looks both inward to find just the right spirit for a work and outward in his use of the newest sound technologies. Throughout his career, Charlie has been at the forefront of the convergence of creativity, natural sound and new technology, taking music and sound to new heights. Add one other important ingredient: the ability to collaborate with one or hundreds of individuals

Morrow Studio West End Avenue,
New York 1969



21

1983 začal Morrow nosit buřinku, která se od té doby stala jeho poznávacím znamením. Po smrti svého otce prý prolézal jeho pozůstalost a v jedné krabici na půdě našel nikdy nenošenou buřinku, která mu perfektně sedla. Byly na ní otcovy iniciály. Když o tuto buřinku přišel, pořídil si novou a nechal ji vybavit iniciálami svého otce i svými. Třetí klobouk už nesl jen tři písmena jména Charlieho Morrowa. I když prý ze všeho nejraději tráví čas mimo domov a do rodinného sídla v New Jersey se po nástupu na vysokou školu v New Yorku (původně stu-

doval medicínu, velice brzy ale zvítězila hudba) vracel jen na návštěvy, přiznává, že na jeho dílo měli rodiče – oba psychologové – značný vliv. Naučil se od nich analytickému myšlení, citu pro detail a soustavnosti.

Charlie Morrow se narodil v roce 1942, v šedesátých letech si tedy v New Yorku užil spoustu zábavy a inspirativních setkání s protagonisty avantgardy i popu: v roce 1965 jej spolužák Art Garfunkel požádal o spolupráci na aranžmá alba dua Simon & Garfunkel *Parsley, Sage, Rosemary & Thyme*, poté Morrow aranžoval i písně kapel Rascals, Vanilla Fudge a Balloon Farm.

Mimo to působil ve skupinách New Wilderness Preservation Band (se zpěvačkou Joan LaBarbarou) a Horizontal-Vertical Band (s perkusistou Glenem Velezem) – psala se polovina šedesátých let a akademický newyorský *uptown* hojně čerpal se spontaneitou *downtownu* (vzpomeňme třeba na setkání tak rozdílných osobností, jako byl La Monte Young, Tony Conrad, John Cale a Angus MacLise v jedné skupině). Morrow odjakživa toužil začleňovat do své hudby laické obecnost, díky tomu vznikl i Ocarina Orchestra, ansámbl, který mohl být hudebně působivý i bez technické dokonalosti hráčů – na okaránu podle Morrowa hraje každý hezky.

Dech i jingly

Uvědomuji si, že v nástinu Morrowova díla přeskakuji sem a tam, ono to ale v jeho případě jinak nejde. Zkusme to od začátku: narodil se 9. února 1942 a zachoval si záblesky vzpomínek na život pod srdcem své matky – rekonstrukci těchto vzpomínek za pomoci vědeckých i šamanských praktik věnoval dekádu mezi lety 1965 a 1975. V deseti letech začal hrát na trubku a trubačem byl i u skautů. Fascinován dechovými nástroji, vytvořil v patnácti letech své první významné dílo, sedmadvacetiminutovou *Very Slow Gabrieli*. Jde o zpomalenou verzi *Sonaty Pian'e Forte* italského barokního skladatele Giovanniho Gabrieliho (1554 n. 57 – 1612) roztaženou na několiknásobek délky a s přidáním pulzujícím dronem a pomlkami. Poslechněte si závěr každého dlouhého drženého tónu, radí v bookletu 3CD, na kterém skladba vyšla v podání dechového souboru Vermontské univerzity, Michael J. Schumacher. Ano, roztažená skladba by svým zvukem mohla evokovat minimalismus, především se ale jedná o průzkum toho, co držení dlouhých tónů udělá s hráči na dechy.

Otázka dechu a vůbec schopností lid-



ského těla Morrowa nepřestává fascinovat. Zájem o etnomuzikologii a šamanské praktiky jej přivedl až k tvorbě částečně spontánních snových a vizionářských písní a intimních improvizací pro hlas. Když se v Laponsku o mnoho let později seznámil s tradiční formou *jojk* (viz HV 1/2004), začlenil do svého díla pro hlas i jojkování, díky švédskému Fylkingenu Morrow zase poznal, že má spoustu spřízněných duší v oblasti tzv. text-soundu (viz HV 4/2007).

K improvizaci, již se mnozí skladatelé z oboru tzv. vážné hudby vyhýbají, jej ale nepřivedl zájem o dech (hlas či kornet), ale o rádia. Mladý Morrow byl nadšený radioamatér a za své první hudební improvizace označoval hrátky s rádií, vysílačkami a telegrafním klíčem – škoda, že na *Toot!* nevyšla žádná nahrávka. Ve světě elektroniky zůstal Morrow ukotven již navždy – když v šedesátých letech jaksi nevěděl, co se sebou, poradil mu rodinný známý, také psycholog, aby se vrhnul na tvorbu rozhlasových jinglů. Postupem času se portfolio komerčního tvůrce Morrowa rozrostlo i o soundtracky, audioprůvodce, zvukové instalace v muzejních sbírkách atd. Tato díla na *Toot!* nenajdeme, i když nějaký ten jingle by se na ně určitě vešel a nijak mu neublížil, právě naopak, můžeme si zde ale vychutnat rekonstrukci zpěvu ptáků v newyorském Central Parku v roce 1850 i o 157 let později – zvuky ptáků a ryb se Morrow zabývá soustavně a považuje je za poměrně složitou jazykovou strukturu (rybám dokonce hraje koncerty: hudba odvozená z jejich „řeči“ zní z reproduktorů namířených do vody z lodi) – nebo jednu z prvních Morrowových elektronických skladeb, sedmnáctiminutovou *Marilyn Monroe Collage*, popartové dílo sestavené z nahrávek výroků slavné herečky v rámci filmových rolí i mimo role: jde o docela neveselý poslech hovořící o vnitřní nejistotě a zranitelnosti legendární krásky. Kromě ní na *Toot!* naleznete i ukázkou ze skladby *A Future Harvest*, zamyšlení nad tím, co lidstvo asi bude v budoucnu sklízet, když v současné době tolik konzumuje – jde o jednu z desítek skladeb a text-soundových kusů vytvořených pro rozhlas.

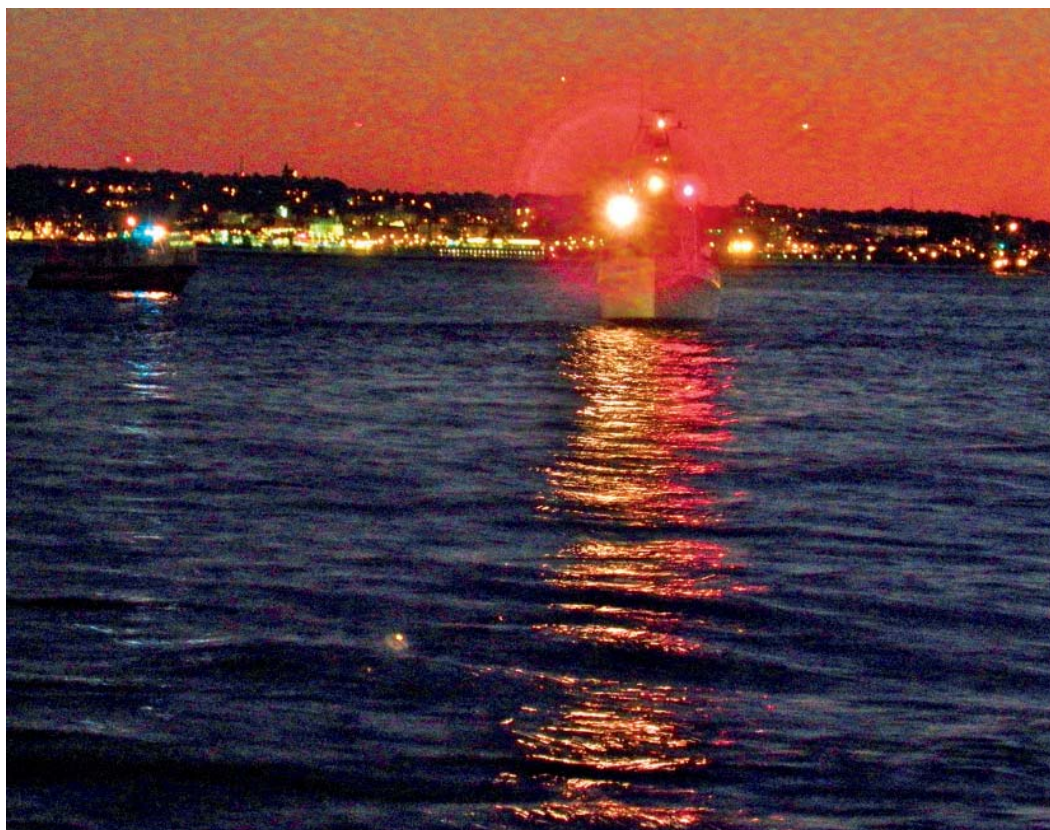
Ze sálu do přístavu

Morrow nikdy nebyl příznivcem provozování hudby v koncertních sálech – *tabula rasa* jejich prostředí dokonale uzpůsobeného pro hudbu mu příliš nevyhovovala. Zkoumat, jak hudba působí v nejrozličnějších kontextech, koncertní síně dost dobře neumožňují. Vytvářel tedy nejrozličnější instalace, ať již elektronické nebo v podobě soch – třeba poslechových „zvonů“, rour, reliquiířů pamatujících si poslední zvuk

zachycený svým mikrofonem nebo pověstných šuplíků, které po otevření předvedou, jaký zvuk se v nich skrývá – a především vyvedl hudbu ze sálu do širého světa. Někdy doslova: některé jeho realizace vyžadují desítky účastníků, při jiných se hudebníci rozejdou a dohrají své party v ulicích na cestě k domovu, někdy je oslavován let první mongolfiéry, jindy se hraje z kostelní věže a kromě zvonů zní elektronika.

V rámci organizace New Wilderness Foundation zabývající se interdisciplinárním přístupem k hudbě organizoval mezi lety 1973 a 1989 oslavy letního slunovratu, v jejichž rámci se oslavy pod širým nebem volně přelézaly ve spontánní happeningy a neobvyklé koncerty: pro prostory kostelů Morrow vytvořil *Wave Music* – sérii skladeb pro početné ansámblы hrající vždy na jeden nástroj: dvacet klarinetů, třicet harf (jinde než v New Yorku bych je nenašel, říká Morrow na svém webu) či čtyřicet violoncell – poslední dvě jmenované lze





rovněž slyšet na *Toot!*, škoda toho kašlání v záznamu.

Proč se tahle vynikající kompilace – podobných by, jak jste jistě pochopili, mohl vyjít ještě deset – vlastně jmenuje *Tút*? Když se John Cage dožil sedmdesátky, zorganizoval Morrow na jeho počest na chicagském festivalu New Music America (o němž na jiném místě tohoto čísla píše i Thom Bailey) event *Toot N Blink* – dvě flotily remorkérů se po hladině Michiganského jezera blížily k přístavu a blikaly a troubily podle pokynů dvou rozhlasových diskžokejů. Akce byla jednou z Morrowových nejúspěšnějších, překonal ji jen koncert pro ryby konající se ráno 9. srpna 1974, během krátké doby mezi smrtí Lyndona Johnsona a prezidentskou přísahou Geralda Forda. „Svět potřeboval odlehčení. A to jsme byli my. Zpráva o koncertu pro ryby obletěla svět.“ A jak se *Toot N Blink*, která se v roce 2010 zopakovala v New Yorku, líbila oslavenci? „I preferred the blinks,“ prohlásil John Cage. □

Alvin Curran

Alvin Curran (nar. 1938), americký skladatel dlouhodobě žijící v Itálii, v sobě spojuje řadu zdánlivě nespojitelných prvků. O jeho klavírním cyklu *Inner Cities* psal v tomto časopise klavírista Daan Vandewalle (HV 5/2009), toto kolosální pětihodinové dílo je ale jen jednou tváří skladatele, jehož hudbě jsou úzká stylová zařazení i koncertní sály a která se proto rozlézá do venkovního světa a zároveň tento svět činí svou součástí.

Ve vzpomínkách na zvuky dětství se Curranovi prolínají zvuky vlaků a lodí v přístavu Providence s deskami přehrávanými na gramofonu, u něhož se scházela celá rodina. Naučil se na klavír a na trombon, v padesátých letech propadl kouzlu be bopu. Během univerzitních studií hudby na Currana měly zásadní vliv dvě osobnosti, dva symbolické protipóly americké vážné hudby: Elliott Carter a John Cage. První jako učitel „v rámci systému“, druhý jako narušitel tohoto systému. Z jeho vzpomínek na studentská léta vyplývá, že Cage skutečně byl v institucionalizovaném americkém hudebním světě chápán jako téměř hrozba. V době, kdy Curran studoval u Cartera na Yale, působil Cage na nedaleké Wesleyan University. Když se studenti hudby dožadovali, aby byl pozván na pohostinskou přednášku, vedení katedry odmítlo. Namísto toho byl Cage pozván k hostování na přátelštější katedru filozofie, kterou vedl jeho přítel, takže studenti dosáhli svého. Cage tehdy předvedl skladbu pro tři gramofony, čímž vyvolal očekávaný skandál. Na Currana tehdy udělal největší dojem kožený kabát, který Cage měl na sobě a to, že byl, jak by se dnes řeklo, „cool“.

„Elliott Carter nám při první hodině kompozice řekl: „Můžete sem nosit, cokoli budete chtít, kromě oktáv.“ Dnes byste mohli mít dojem, že oktávy jsou to jediné, co píšu, bez ohledu na mou indoktrinaci evangeliem Columbia-Princeton, které káže: Žádná melodie! Žádné tonální centrum! Žádný pravidelný rytmus! Oktávy jsou v podstatě sendviče bez náplně a já je miluji“ Přesto se u Currana

nesetkáme s nějakým radikálním rozchodem s „carterovským“ proudem hudební moderny. Spíše k němu přibíral další a další možnosti.

Text: Matěj Kratochvíl

Elektronický Řím

S Eliottem Carterem se Curran přesunul jako stipendista do Berlína a odtamtud v roce 1964 odcestoval do Říma. V Římě se mimo jiné seznámil s Giacintem Scelsim, který navštěvoval koncerty „vždy s rozkošně vyšívanou orientální čapkou a krásnou ženou po každém boku“. S ním sdílel Curran „lásku k magii zvuku a naprosté odmítnutí skladatelského „dobrého vychování““. V polovině





šedesátých let byl Řím pro soudobou hudbu výživným podhoubím. Tamní rozhlasový orchestr RAI uváděl často díla soudobých skladatelů a kromě toho se konala řada menších koncertů nové hudby, důležitými hybateli byli dirigent a skladatel Bruno Maderna a Franco Evangelisti. V jím založené skupině Gruppo di Improvisazione Nuova Consonanza zkoumala možnosti improvizace skupina mladých italských skladatelů – mimo jiné pozdější hvězda filmové hudby Ennio Morricone – a s nimi také v Itálii usazený Američan Frederic Rzewski. Právě on se na jaře roku 1966 stal zakládajícím členem dalšího

kolektivu improvizujících skladatelů, který si dal název Musica Elettronica Viva. V pokoji s výhledem na římský Pantheon se sešli Alan Bryant, Alvin Curran, Jon Phetteplace, Carol Plantamura, Frederic Rzewski, Richard Teitelbaum a Ivan Vandro, aby inspirováni Johnem Cagem a Davidem Tudorem přikládali kontaktní mikrofony ke všemu, co jim přišlo pod ruku: dětská piána, postele, kusy skla, plechovky, vibrátory, ze „skutečných“ hudebních nástrojů třeba saxofon a violoncello. První syntezátor značky Moog, který se objevil v Evropě, byl údajně právě ten, který pro MEV dovezl Teitelbaum, a který



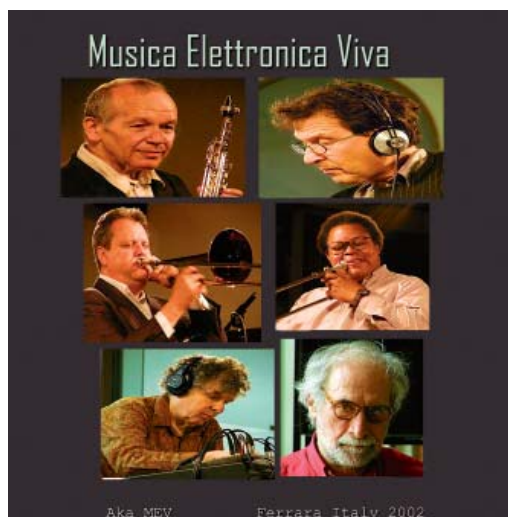
si našel místo hned vedle podomácku vyrobeného syntezátoru s desítkami oscilátorů. Kolektivní hra MEV se občas rozvinula do extatického zpěvu podmalovávaného perkusivními rytmy a elektronickými šумы, místy připomínala Indií ovlivněné meditace, které ve stejné době ve Spojených státech provozoval LaMonte Young.

Do konce šesté dekády si skupina získala značné renomé a absolvovala stovky koncertů po světě. Stálým členem se stal také jazzový saxofonista Steve Lacy a v sestavě se na delší či kratší období vystřídal celá řada dalších hráčů. Musica Elettronica Viva

je stále svým způsobem aktivní, což se projevuje přibližně jedním koncertem do roka. Spojitost římských experimentů a kutilských technologií MEV s další Curranovou tvorbou lze najít řadu: náklonnost ke kolektivní práci, rovnostářský přístup ke zvukovým zdrojům a také využití improvizace a náhody. Improvizaci se koneckonců věnuje i jako interpret a v poslední době si zahrál třeba s kytaristou Elliotem Sharpem.

Curran opakovaně uvádí jako důležitý prvek jistou míru ztráty kontroly nad tím, co se v hudbě děje. Interpretům někdy dává do ruky jen základní materiál a nechává na

musica elettronica viva leave the city





nich, co z něj vybudují. Tak je tomu například u cyklu *Electric Rags II*, který vznikl pro saxofonové kvarteto Rova. Jeho třicet tříminutových částí lze poskládat v libovolném pořadí a počtu, každý z hráčů kromě toho svou hrou ovládá elektronické zařízení upravující zvuk a vytvářející pokaždé novou strukturu. V té se slévá do not zapsaný záměr skladatele, invence interpretů a umělá inteligence stroje.

Jednoduchý vesmír

„Skladatelé dnes mají v ruce kompas, který ukazuje všemi směry najednou.“ Při poslechu Curranových skladeb se jen těžko hledá nějaký sjednocující prvek. Určitě jej nelze hledat ve zvuku, či něčem, co bychom popsali jako styl. Spíše je pro něj charakteristický způsob, jakým se přehrabuje v tom všem, co dnes má skladatel k dispozici.

O tom, že se lze inspirovat různými žánry a použít jakékoliv prostředky, dnes mluví leckterý „postmoderní“ skladatel. Až příliš často se za těmito slovy skrývá nějaký „vyšší populár“. Pro Alvina Currana je skutečně v hudbě použitelné cokoliv, záleží ovšem na tom jak. V Curranových skladbách a projektech vymykajících se z této kategorie jsou různorodé prvky kombinovány překvapivě, ale zároveň s láskou ke každému z nich. Nejsou to okázalé naschvály, ale hledání krásy.

Sólová klavírní skladba *For Cornelius* (1982), napsaná pod dojmem ze smrti Cornelie Cardewové, je složená ze tří sekcí, které na sebe plynule navazují, ovšem každá jako by pocházela z jiného světa. Nejprve slyšíme pomalu se vlnící melodii s občasnými skoky, které ale nenarušují vážnou atmosféru. Doprovod připomíná valčík, dynamika záměrně nevýrazná, tak trochu podkresová hudba. Náhle se změní v hlasitý, tremolem hraný akord postupně rozšiřovaný vzhůru po klaviatuře. V tomto vlnění se najednou začnou objevovat impulsy, jež se začnou skládat do rytmických vzorců. Posluchačovo ucho začne podléhat sluchovým klamům a v houšti klavírních tónů slyší náhle přízračné sbory nebo orchestry. Třetí část připomíná chorál s jednoduchými harmoniemi, které se však neustále někam posouvají.

Jiným příkladem – s mnohem rozsáhlejším provozovacím aparátem – je skladba *Crystal Psalms* (1988). Sedm smíšených sborů zpívajících v různých městech a propojených rozhlasem doprovázených soubory basových fléten, basklarinetů, basových trombonů, viol, violoncell, tub, saxofonů, akordeonů a bicích, k tomu z pásky směs zvuků inspirovaných životem evropských Židů (troubení na šofar, modlitby, ale také rozbíjení skla – připomínka Křišťálové noci). První část skladby je jakýmsi miniaturní vesmírem, v němž po svých drahách obíhají jednoduché melodické



Oh Brass on the Grass Alas

fragmenty, mollové akordy a rytmy. Z jejich interakcí se ale rodí nepředvídatelně se proměňující struktura. Ve druhé části pak je posluchač vystaven rychlým skokům z jedné polohy do druhé, od čistých melodií a izolovaných akordů k túrujícímu motoru auta.

V Curranově hudbě jako by se mohlo setkat cokoliv s čímkoliv. Do romantických klavírních akordů se vlíží kovové skřípání (jako byste strčili hlavu do starého mlýnku na kávu), ale ne proto, aby krásu těch akordů nějak shazovalo nebo narušovalo, ale protože může být stejně romanticky krásné jako ony.

Ven ze sálu

V sedmdesátých letech začala Alvin Curran hledat pro své skladby nový kontext, protože provádění v koncertních sálech mu začalo být těsné. To jej vedlo jednak k práci pro rozhlas – jako u výše zmíněných *Crystal Psalms* – jednak k sérii projektů určených k provádění na loukách, řekách nebo v jeskyních. Na svém kontě má řadu instalací, které spojují různá média, včetně ohňostroje (*Waterworks* 1987). Nehmotný svět rozhlasových vln a konkrétní přírodní lokality spojuje série *Maritime Rites*, která vznikla v polovině osmdesátých let. Curran v souvislosti s ní mluví o „enviromentálních koncertech“, což znamená, že zvuky vody, ptáků a především

lodních sirén se stávají orchestrem doprovázejícím hudebníky; vystřídala se jich celá řada: kromě autora také John Cage, Joseph Celli, Clark Coolidge, Jon Gibson, Malcolm Goldstein, Steve Lacy, George Lewis, Pauline Oliveros, Leo Smith.

Jako jednu ze svých ranných hudebních vzpomínek uvádí Curran, jak podával svému otci, trombonistovi vojenské dechové kapele, během koncertu dusítka, obracel noty a představoval si, jak bude jednou sedět na stejné židli. Trombonistou se nakonec stal i on a zvuk žesťových orchestrů, jejichž repertoár v dětství nasával, jej také nepřestal fascinovat. Tak v roce 2004 přišel na ideu skladby pro dechovou kapelu rozměrů více než mahlerovských. Kompozice *Oh Brass on the Grass Alas*, kterou realizoval o dva roky později je v jádru vlastně zvukovým divadlem a jak Curran uvádí, nejprve měl pouze vizuální představu spousty muzikantů hrajících na trávníku. Premiéra se konala na festivalu soudobé hudby v německém Donaueschingenu, důstojné to instituci založené již v roce 1921 Paulem Hindemithem a Kurtem Weilem. Na toto setkání hudební elity nechal Curran přivést tři sta padesát muzikantů z lokálních kapel ze širokého okolí. V notách zapsané hudební bloky – akordy, fráze v unisonu atd. – jsou jen jednou částí skladby, neméně důležitý je pohyb skupin po ploše, který zvuk významně ovlivňuje. V některých



částech se všichni hráči spojí ke hromadnému trylkování, smutečnímu pochodu nebo závěrečnému chorálu převzatému od Johanna Sebastiana Bacha – Curran s citem pro ironii vybral ten s názvem *Es ist genug*. Jako by chápal, že posluchači i hráči budou tou dobou mít všeho dost.

Trochu splnění dětinského snu, trochu dotažení myšlenek Charlese Ivese, který do svých symfonických skladeb také vtěloval pochodující vojenské kapely, ale především podnik, v němž se hudba znovu stává záležitostí rituálu a zároveň intenzivním fyzickým zážitkem.

Krátce před koncem milénia své úvahy o vztahu hudby a vnějšího světa shrnul v přednášce, kde mimo jiné říká: „Nedělám rozdíl mezi fyzickým světem, v němž žijí a metafyzickým, v němž vytvářím znějící objekty. Čerpám neustále z obou studní. Vlivy reálného světa na mě (vjemy sluchové, zrakové, čichové lidské dění atd.) se přímo odrážejí v mé hudbě. Někdy bezprostředně. Tedy, sleduji, naslouchám, přemýšlím a cítím v daném prostředí a tyto činnosti v mé mysli nevyhnutelně inspirují formy zvukové reprezentace. V krátkosti: svět kolem mne

– prostředí, do něhož jsem se dostal – je a může být mou hudbou. Zatímco příroda je v neustálém procesu proměny, s našimi technologiemi můžeme nyní dokumentovat určité aspekty našeho prostředí – například jeho zvuky. Ale jelikož jsou tyto zvuky závislé na planetárních proměnách, nad nimiž nemáme žádnou kontrolu, můžeme jen „nahrát“ drobné okamžiky našich vlastních životů, které ony zvuky zachovají, vzhledem k našim současným možnostem archivování, možná jen na krátkou chvíli poté, co naše životy skončí.

Ekologicky řečeno, je toho málo, co lze udělat ke konzervaci zvukových prostředí, jelikož ty jsou nevyhnutelně spjaté s rychlostí změny lidského a geofyzikálního vývoje v každém konkrétním prostředí. Budeme-li mít štěstí, bude starobylý prales za sto let znít stejně, ale městské prostředí Tokia nikoliv – ten kdo bude mít to štěstí, že najde a bude schopen si poslechnout naše zvukové archivy v blízké i vzdálené budoucnosti, získá paměťovou mapu a částečnou zvukovou abecedu k dešifrování naší doby, asi tak jako jsme my spekovali o zvuku v Platónově jeskyni nebo o hudbě královny Hatšepsut v pradávném Egyptě.

Velká část mé hudební práce spočívá v přemýšlení nad lidským i zvířecím chováním. Proto při ní využívám natočené zvuky prostředí pro jeho přirozené hudební, poetické a transcendentální kvality. V mnoha případech při práci také využívám prostory, v nichž tyto zvuky existují, jako svého druhu přírodní divadla.

Pokud tedy využívám zvuky lodních sirén, táhne mě to k tvoření hudby na vodě či poblíž ní. Pokud dělám hudbu pro starobylé město, jako je Matera, jehož dějiny jsou spojené s tufovými skálami, na nichž stojí, chci ji realizovat v krásném kamenolomu; a pokud, jako v *Crystal Psalms*, chci propojit lidi, kteří se navzájem neznají, nevidí ani neslyší, využiji rozhlasové spojení šesti zemí, abych propojil tři stovky hudebníků ve společném vzpomínkovém rituálu.

Celý svět je pro mě skutečným i imaginárním koncertním sálem, v němž nepřetržitě zní hudba, třeba štěkání psů v noci, jaké slyšíme všude na venkově. Jak moc absurdní by bylo si představovat – jak se to často stává mně – že jeden pes v Genzano di Roma předává vzkaz, který každou noc nakonec dorazí k psovi ve městě Ubud na ostrově Bali?“

„Lidé současnosti se změnili v patologické hudební fetišáky omezené jen na hledání té nejlepší Ódy na radost jako vyzvánění do mobilu,“ konstatuje při pohledu na současnou hudební kulturu. Hudba je dnes díky technologiím všudypřítomná a Alvin Curran

tuto všudypřítomnost využívá jako umělecký prostředek. Vnucuje-li se nám hudba všude ve veřejném prostoru, vybojujme si prostor vlastní hudbou, nejlépe průraznou jako lodní siréna.

Na letošní Expozici nové hudby, která proběhne 5.–11. března v Brně zazní cyklus *Inner Cities* v podání Daana Vandewilla, ale především bude osobně přítomen Alvin Curran, který se představí jak hudebně, tak slovy při přednášce. Společnost mu dělat také jeho spoluhráč z *Musica Elettronica Viva* Richard Teitelbaum. □

Výběrová diskografie

Solo Works – The ,70s.
New World Records
2010
Under the Fig Tree/
The Magic Carpet, Die
Schachtel 2010
Inner Cities Daan Vandewille, piano. Long Distance Records 2005
Lost Marbles Tzadik
2004
Maritime Rites New
World Records 2004
Crystal Psalms New Albion 1994
Electric Rags II New Albion 1989

Musica Elettronica Viva:

Spacecraft/Unified
Patchwork Theory Alga
Marghen 2001
apogee – MEV/AMM
Matchless Recordings
2005





FILHARMONIE HRADEC KRÁLOVÉ

a

Velvyslanectví Státu Izrael,

ve spolupráci s velvyslanectvími

Belgického království, Bosny a Hercegoviny, Bulharské republiky,

Kyperské republiky, Nizozemského království,

Portugalské republiky, Rumunska, Republiky Srbsko, Španělska,

Turecké republiky a USA

uvádí

Ladino Concert The Jewish Soul

koncert s písněmi sefardských Židů

Filharmonie Hradec Králové

Edita Adlerová mezzosoprán, Barbora Baranová alt,

Israel Zohar (člen Izraelské filharmonie) šofar, klarinet, Benjamin Ashkenazy dirigent

Čtvrtek 1. března 2012 19.30 hodin

Sál Filharmonie, Eliščino nábřeží 777

Koncert se koná pod záštitou hejtmana Královéhradeckého ústředí hejtmanské správy
a primátora města Hradec Králové Zdeňka Šmída

Předprodej vstupenek: Informační centra HK, Galerie

Hromadné objednávky: Filharmonie Hradec Králové o.p.s., Eliščino nábřeží

Rezervace vstupenek na www.hkpoint.cz



MINISTERSTVO
KULTURY



VZP
POJIŠTŮVNA NA CELÝ ŽIVOT



Hlavní mediální partner



inzerce



Ostravské centrum nové hudby
Ostrava Centre for New Music

NEJEN CAGE

V OSTRAVĚ, OPAVĚ & BRNĚ

OSTRAVSKÁ BANDA

Joseph Kubera, klavír

Petr Kotík, dirigent

Cage Feldman Kotík

BRNO, Besední dům

10.3.2012, 19:00

11.3.2012, 18:00

Koncerty v rámci festivalu Expozice nové hudby

OSTRAVA, Divadlo loutek

12.3.2012, 19:00

OPAVA, kostel sv. Václava

13.3.2012, 19:00

za finanční podpory statutárního města Ostravy

OSTRAVA!!!

www.newmusicostrava.cz

Návrat nemilovaného bratrance

Paul Hegarty, Martin Halliwell:
Beyond and Before: Progressive rock since the 1960s
 Continuum Books

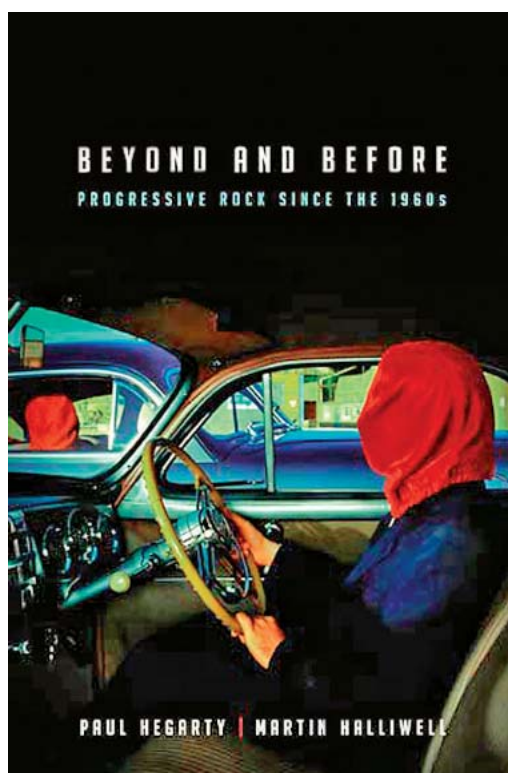
Progresivní rock je už od konce sedmdesátých let v obecném diskurzu hudební publicistiky obdařen stigmatem vysmívaného žánru, jakési slepé uličky vývoje rocku, v níž se koncentrovaly všechny jeho falešné iluze o vlastní důležitosti. Zbavit „prog“ jeho negativních konotací se v třísetstránkové publikaci *Beyond and Before* pokouší akademici Paul Hegarty a Martin Halliwell.

Kanonizované a obecně přijímané dějiny rocku mluví jasně: v letech 1976–7 vtrhl na scénu punk a jeho tříakordový primitivismus zachránil rock od nabubřelých ambicí hudebních intelektuálů posedlých kytarovými sóly a fantasy mytologií. Punk vrátil rocku jeho živočišnost, rebelskou národu a zdemokratizováním tvorby nastartoval další překotný vývoj. Skupiny jako Yes, Rush nebo Emerson, Lake & Palmer nechť navěky zůstanou v propadlišti dějin a slovo „progresivní“ ať je používáno jen jako vulgarismus. Amen! V této dějinné naraci je prog-rock něco jako nejtemnější středověk populární hudby, epocha marnivých ambicí a snů o tom, že se rock může vyrovnat vážné hudbě. Kniha *Beyond and Before* s podtitulem *Progresivní rock od šedesátých let* se tento jednostranný pohled snaží korigovat a žánr představit jako pokračování dlouhé tradice umělecké avantgardy hudebními prostředky. Na rozdíl od jiných, přiznaně apologetických textů shlíží na dávný ideologický střet punku a „prog“ bez zbytečných emocí. A dokazuje, že vyděděný bratranec rockové tradice si dál žije svůj hudební sen, jen se o něm – ve „slušné“ společnosti hudebních publicistů – pořád tolik nemluví. Podobný pokus o znovuvytvoření Pandořiny skříňky popových dějin snad ani nemohl přijít v lepší čas než v roce, v němž publicisté hojně oslavovali protiválečné plátno *Let England Shake* od PJ Harvey, mrazivé minisymfonie Kate Bush na *50 Words for Snow* či velkolepý eko-koncept *Biophilia* od Björk, který překračuje hranice hudby směrem k edukativnímu

muzikálu či interaktivním počítačovým hrám. S podobnými ambicemi se do populární hudby zadními vrátky vrací i postupy progresivního rocku, jehož elitářství a kryptičnost mají své kouzlo i jako antiteze současného zrychleného provozu popu operujícího v digitálních sítích.

Na resuscitaci zapovězeného žánru se zajistě

Text: Karel Veselý





The Rush

podílí i delirium internetových pirátských úložišť díky nimž není žádná hudba minulosti úplně zapomenuta. Hegarty a Halliwell nicméně nechtěli psát jen o zlatém věku prog-rocku první poloviny sedmdesátých let, žánr je podle nich stále živý v jistých spodních proudech hudebního provozu. Ostatně jeho dějiny nezačínají v *Beyond and Before* se *Sgt. Pepperem* a *Pet Sound*, jak je obvyklé. První kapitoly ukazují, že hudební album jako svébytné a celostní umělecké dílo pojímali dávno před Beatles a Beach Boys už mnohem dříve Duke Ellington (*Black, Brown and Beige*), Ornette Coleman (*Free Jazz*) či Frank Sinatra (*Come Fly with Me*). A více než polovina textu se zabývá nahrávkami, které vznikly po roce, v němž měl punk údajně svého arcirivala sprovodit ze světa. Mimochodem za tuto vizi dějin může podle autorů knihy punková generace konce 70. let, která je hlavně v Británii spojená s nástupem hudebního tisku jako masového média. Elitářský a do sebe zahleděný prog vyznávající přísný individualismus a žijící ve své věži ze slonoviny byl samozřejmě trnem levičovému hudebnímu tisku. Na vrcholu jeho hierarchie byly vždy politicky angažované kapely (Henry Cow, Soft Machine) a na úplném dně ty utíkající do fantazijní mytologie (Yes, Rush). Podle Hegartyho měl příklon k mytologickým tématům kořeny v kontextu vyvanutí revolučního ducha šedesátých let, který je patrný hlavně na proměně hudebních festivalů mezi léty 1968 a 1972. Z oázy autonomie a svobody přístupné každému se masové akce rázem mění v černou mūru zkomercializovaných spektaklů obehnaných ostnatými dráty proti neplatičům.

Paul Hegarty před čtyřmi lety vydal knihu *Noise/Music A History* (recenze v HIS Voice 02/2008), v níž byl hluk metaforou proměňujících se představ o tom, co je a co není hudba. Nebyla

to kniha primárně o žánru hlučivé hudby a obdobně chtěl v *Beyond and Before* prolnout dějiny prog-rocku s historickou linií moderních muzikantů, kteří se nebojí komplexní hudebních vizí. I proto v posledních kapitolách figurují třeba Future Sound of London nebo The Orb, o obligátních Radiohead, Talk Talk či Davidu Sylvianovi ani nemluvě. Jenže Hegarty a jeho kolegové se tentokrát tak úplně nedaří čtenáře přesvědčit o tom, že prog-rock a hudební avantgarda jsou jednoduše zaměnitelné. Na to progresivní rock pracuje s příliš úzce vymezenými výrazovými prostředky a jeho současní představitelé a pokračovatelé jako Tool či Porcupine Tree sice tradici kytarového rocku úspěšně rozvíjí, ale asi už navěky zůstanou uzavřeni na svých hudebně konzervativních pozicích. Oproti tomu se skutečná hudební avantgarda nikdy nezastavila ve výrazových prostředcích sedmdesátých let. Ostatně autoři sami přiznávají, že někdejší výrazné postavy žánru, ať už to byli Robert Fripp nebo Peter Gabriel, dělaly mnohem zajímavější muziku poté, co se vymanili z jedné škatulky.

Beyond and Before ale obsahuje i objevné kapitoly o ženách v prog-rocku, pojetí přírody či civilizační skepse a nebo pódiových prezentacích kapel na pozadí divadelních teorií. Velmi záslužné jsou i pohledy do diskografií některých více či méně obskurních kapel z Francie, Turecka či NDR, o nichž zpravidla velmi detailně informovaní fanoušci žánru už určitě vědí. Hegarty a Halliwell se nebojí použít teorie z kulturních studií, na druhou stranu ale stráví zdaleka největší prostor detailním rozborům motivů jednotlivých koncepčních alb. Rozbor skrytých metafor v textech je pochopitelně záslužný, ale kniha s nimi nebezpečně sklouzává do pouhé literární interpretace, která už k analýze nepotřebuje hudbu samotnou. Není divu, Hegarty i Halliwell působí jako vysokoškolští profesori se zaměřením na literaturu (Hegarty také na filosofii) a propracované vnitřní mytologie jednotlivých desek pro ně asi byly tím nejsnazším klíčem k otevření tradice. Trochu se přitom ale opomíjí širší historický kontext, hudební vlivy z jiných žánrů a nebo třeba osobnostní vývoj muzikantů. Co je ale pro čtenáře zdaleka nejhorší – kniha s narůstajícími stránkami začne připomínat nezáživý poslech prog-rockových opusů ze sedmdesátých let ušima neobeznámeného posluchače.

Ambiciózní pokus přiblížit jednu zapomenutou – či spíše opomíjenou – scénu zůstal někde na půl cesty a *Beyond and Before* se asi nestane tak úspěšnou kartografií po hudební minulosti jako před šestnácti lety subjektivně a entuziasticky pojatý *Krautrock sampler* Juliana Copea. Svěbytné kouzlo elitářského žánru u Hegartyho a Halliwellů zůstalo tak trochu uzavřeno v akademickém newspeaku, který se bere stejně vážně jako žánr, o němž píšou. □

Severská freska

Alog: Unemployed

Rune Grammofon (www.runegrammofon.com)

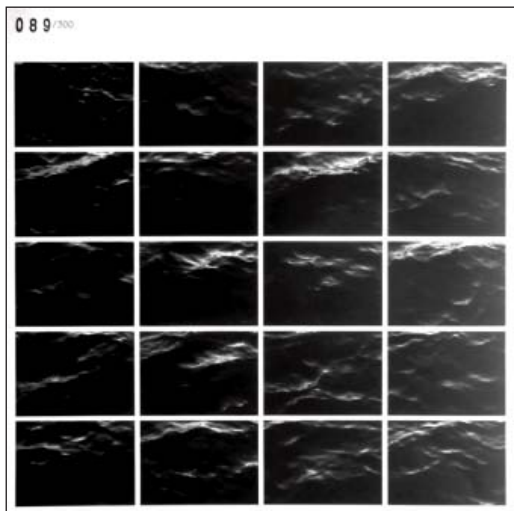
Nejnovější počín norského dua Alog vyšel současně na CD disku a v limitované edici také jako čtyřvinyl. Ambiciózní projekt vznikal na mnoha místech, na dalekém norském severu i v ulicích San Franciska, kde členové dua Alog vystupovali jako pouliční hudebníci. Během tříletého procesu vznikala pestrá kolekce zvuků z velmi rozdílných zdrojů – zvukových objektů, klasických nástrojů, vlastnoručně vyrobených hudebních nástrojů i kolekce šelakových desek.

Na ploše sedmdesáti sedmi minut Alog rozhodně netroškaří ani nesledují malé cíle. Podle vlastních slov se autoři chtěli během procesu osvobodit od písňových struktur i standardního albového formátu. Nesoustředit se na vycizelování výsledného tvaru, ale více ukázat samotný proces. Jeho části se dokonce na svém webu snažili přiblížit prostřednictvím krátkých videí, kde můžeme vidět, jak Alog obrábějí smyčku páskového magnetofonu, nahrávání houslí kolektivem Sheriffs of Nothingness, anebo jak se při nahrávání za oknem jejich komnat třepotají listy stromů. Zvukové zdroje na albu *Unemployed* jsou velmi rozdílné, ale všechny mají jistou akustickou kvalitu, můžeme zcela zřetelně slyšet klarinety, harmonium, flétny, bubny, kytary i podivuhodně

pokroucený zpěv. První zvuky na desce nám ze všeho nejvíc mohou připomenout šalmaje, niněry a další středověké hudební nástroje. Obráběním akustických nástrojů mi album vůbec poněkud připomnělo nahrávku *Civil War* amerického dua Matmos, která také zásadním způsobem vsadila na akustické zvuky přesazené do jiného kontextu. Přes bohatou produkční práci, která je slyšet z každého tónu, zní album víc než jen trochu jako lidová hudba severských národů. Tak by možná zněla lidová norská hudba protlačená do budoucnosti přes nějaký časový portál.

Z majestátního a poněkud religiozně znějícího začátku v podobě skladeb *Orgosolo I a II* přecházíme postupně do trochu jiného zvukového světa, ve skladbě *Unemployed* se roztikají jakési metronomy okořeněné bitcrusherem a něčím, co nejvíc připomíná houkání sýčka. Možná že právě při vzniku této skladby použili Alog svůj vynález Ligetizer, což je nástroj sestávající ze soustavy metronomů, sestrojený k počtě Györgyho Ligetiho. Krátká skladba *Arkipel* je drobnost pro klarinet tvarovaný samplerem. Poté nicméně hudba Alog poněkud přidá na intenzitě během skladby *Last Day at the Assembly line*, kde se táhlý zvuk spojuje s transovním beatem, který zde supluje především kytara. Jedná se patrně o nejintenzivnější track, gradující do nových a nových vrcholů. Také jeho délka – téměř plných sedmáct minut – z něj dělá osu celého alba. *Baklandet* přináší zpívanou píseň s hláskem jako z Malé mořské víly, následující *Bémlo Brenn Om Natta* postavenou na jednoduchém beatu asi

Text: Tomáš Procházka





nejvíc vystihuje citoslovce „johoho“. *Spanish Record No.9* je pro mě asi nejslabší skladbou alba, a pokud by chyběla, nejen že by se nic nestalo, ale desce by to pravděpodobně prospělo. Šumící samplý pocházející zřejmě z nějaké staré desky s kurzem španělštiny, doplňovány jsou bublavými zvuky sem tam vyskakujícími z šumového koberce. Následující skladba *Januar* je pak podivnou diskotékou s vokálem nějakého new age robota. Její stopáž je téměř dvanáct minut, jistě by snesla razantní zkrácení, tak jako ostatně celá deska. Alog však sami uvádí, že je zajímavé předvést své skladby v podobě skečů, možná tedy, že byli v krácení zdrženliví, aby se posluchač musel vyrovnat i s hudebním materiálem, který by byl v normální situaci odhozen jako nepotřebný balast. A snad i tím je právě album zajímavé a poněkud záhadné. Podle mě by jeho celková stopáž mohla být dvoutřetinová, nicméně otázkou je, zda část jeho kvality netvoří právě i onen balast, hudební pustina, kterou musíme projít, abychom se o něčem poučili.

Všechny skladby jsou zároveň celistvé i fragmentární, zvuk je plný a čistý a přesto z něj

občas vyčuhuje zesílený kvantizační šum. Hudba je mohutná, místy až monumentální a zároveň v ní co chvíli slyšíme nějaké šmudlání a šmidlání. CD *Unemployed* je dobrodružná hudební výprava hluboko do neznámé země, kde čas neplyne jen dopředu, ale úlomky všech možných časových rovin budou vířit všude kolem nás po celou dobu cesty. Musí se ale poslouchat v jednom zátahu. Pak dává smysl tím, jak nás postupně uvádí hlouběji do svého zvláštního světa. □



Rozkoše hudebního pekla

El Infierno Musical: El Infierno Musical – a tribute to Alejandra Pizarnik Mikroton Recordings (www.mikroton.net)

Nevyhnutelnou shodou okolností se pouliční prodavač v Buenos Aires stal nástrojem prozřetelnosti, když si svým zbožím vynutil pozornost před kavárnou posedávajícího Christofa Kurzmann. Oním zbožím byly knihy (kolibříci) hispánských autorů a tou, která skončila před zhruba šesti lety v kapse kupujícího, byla sbírka básní Alejandry Pizarnik (narozena v Buenos Aires roku 1936 v rodině židovských přistěhovalců ze Západní Ukrajiny; v rodném městě skončila sebevraždou v roce 1972). Její dílo je protkané hudbou, skoro v každé básni mluví o zvucích či o jejich absenci. Kurzmann tato muzikální básnička zaujala natolik, že se v následujících letech blíže seznámoval s její tvorbou, až nakonec na sklonku roku 2011 vydal básniřce poctu: *El Infierno Musical – a tribute to Alejandra Pizarnik*. Tak jako název původní sbírky byl inspirován obrazem Hieronyma Bosche, využívá i obal alba *Zahradu pozemských rozkoší*. Nicméně jejímu vydání předcházela ještě poněkud trnitá cesta.

Kvintet El Infierno Musical založil Kurzmann již v roce 2008 na základě „divoké karty“, kterou mu jako dárek k pětáctýřicetinám věnovali pořadatelé festivalu Music Unlimited v hornorakouském Welsu. Tam se také odehrála oficiální premiéra tohoto projektu, ale dál už to tak snadné nebylo. Najít pro tak

jedinečnou, avšak těžko zaškatulkovatelnou nahrávku vydavatele trvalo více než dva roky. Kurzmann si totiž přizval ke spolupráci čtyři vynikající osobnosti z dost různých hudebních sfér a vsadil je do zcela netypického kontextu svých originálních kompozic.

Momentálně ve Vídni usazený bubeník a perkusionista Martin Brandlmayr byl první, koho Kurzmann do svého projektu přizval. Brandlmayr patří mezi ty hudebníky, jejichž styl hry je nezaměnitelný. Ať už hraje v duu s Nicolasem Bussmannem v Kapital Band 1 či vedle dalšího bubeníka Burkharda Beinse v jednom z nejvlivnějších mezinárodních uskupení Polwechsel, nebo snad v některé z dalších kapel jako Radian, Trapist, Autistic Daughters či „jen“ přidá stopu bicích na album Stefana Nemétha (*Film*), vždy vytvoří něco, co posluchače okamžitě vede k jasnému rozpoznání, že tohle je Martin Brandlmayr. Pro jeho hru je typická nenápadně složitá repetitivní rytmička v celkem nízké dynamické úrovni, s o to však bohatším rozsahem zvuku, často tvořeným metličkami a činely, a nejnak je tomu i v *El Infierno Musical*.

Text: Petr Vrba





Dalším z oslovených byl saxofonista, klarinetista a skladatel Ken Vandermark, jehož věhlas, především ve freejazzových vodách, je dnes již konstantou. Patří mezi nejaktivnější hudebníky na poli free jazzu a volné improvizace, šíře jeho hudebních aktivit je opravdu mimořádná. Najdeme jej v několika desítkách projektů, povětšinou stále aktivních (Peter Brötzmann Chicago Tentet, Lean Left, iTi, Fire Room, Free Fall, Resonance Ensemble, Sonore atd.).

Mnoha cenami ověřená flétnistka, hráčka na violu a skladatelka Eva Reiter je pro mě osobně málo známou hráčkou, což jen dokládá, že je doma primárně ve vážné hudbě. Reference o ní mluví jako o jedné z nejaktivnějších hráček Rakouska, navíc s obrovskou šíří záběru.

Kontrabasista Clayton Thomas se z rodné Austrálie přestěhoval v roce 2007 do Berlína a od té doby platí za plnoprávného člena evropské volné improvizací a freejazzové scény. Jeho záliba ve velkých hudebních tělesech vyústila například ve čtyřladvacetičlennou berlínskou verzi původně australského Splitter Orchester, v němž se shromáždil téměř kompletní seznam v Berlíně usazených špiček současné scény jiné hudby. Thomas hraje klíčovou roli v současnosti oceňovaných projektech jako power trio Ames Room či kvintet Anthonyho Paterase Thymolphtalein.

Christof Kurzmann je hudebník a skladatel, který ke svému vyjádření používá nejčastěji laptop, klarinet a zpěv a s dokonalou lehkostí osciluje někde na pomezí elektropopu a improvizace. Kromě alb vydaných na vlastním labelu Charhizma (např. Dafeldecker/Kurzmann/Fennesz) najdeme jeho tvorbu v katalogu labelů Potlatch (*The Big Misunderstanding Between Hertz and Megahertz* s Johnem Butcherem), Erstwhile Records (např. *Schnee* s Burkhardem Stanglem nebo *Aso* s Ami Yoshidou), Staubgold (*The Magic ID: I'm So Awake / Sleepless I Feel*), Mikroton (Hammeriver), Musica Genera, Syntactic, Morr Music

a mnoha dalších. Že je Christof Kurzmann skvělým skladatelem, jenž místo not používá sample, dokázal již v mnoha předchozích případech (*Neuschnee, I'm So Awake / Sleepless I Feel...*), avšak v aktuální nahrávce prokazuje skutečné mistrovství.

Je zřejmé, že i přes různorodost hudebníků, která v kombinaci s jejich zkušenostmi přináší plodné napětí, se dokázali perfektně sehrát. Celkově se jedná o hudbu s velmi jasnou strukturou a improvizovanou náplní. Kdybychom album rozebrali na malé kousky, našli bychom zde pestrou paletu žánrů (free jazz, country, rock aj.), avšak semknutá dramaturgie činí ze skladeb cyklus (skrže používání motivů z jedné skladby i ve skladbě jiné) žánrově neuchopitelný. V průběhu skladby se nesleduje jenom vývoj hudební myšlenky, ale dochází k různým zvratům, kdy se postupně či náhle proměňuje styl nebo žánr, v němž byla původní myšlenka poprvé ukázána, a po několika blocích, kdy prochází metamorfózami jiná idea (často v kontrapunktu), se znovu vrátí ta první ve své čistotě. Ukázkově tento postup můžeme sledovat ve skladbě *Diannas Tree*, kde je dramatickým vrcholem freejazzové provedení, skladba se však vyvíjí od použití lyrické, v zásadě tonální melodie klarinetu nad výrazově úspornou a neustále se vracějící rytmickou figurou bicích, pak nastane relativně náhlý střih a slyšíme jasnou aluzi na country, pak free jazz a poté návrat zpět na začátek atd. Skladba se skládá z takovýchto bloků. Jiným příkladem může být *Cold in Hand Blues*, která začíná dialogem bicích a kontrabasů, kdy i kontrabas je užíván jako bicí nástroj, k tomu se na chvíli přidá saxofon a později hlasy. Zde navíc dialogické jednání mužského a ženského vokálu nad dialogem basy a bicích vytváří dramatický efekt vlastní jevištním formám či rozhlasovým hrám. Uvolnění pak nastává náhlým nástupem vietnamského strunného nástroje dan bao v rockové dynamice, čímž se stvrzuje výše řečené o proměnlivosti žánrů během jednotlivých skladeb.

Zájem o práci s dramatickým potenciálem hlasového projevu se ukazuje i v závěrečné skladbě alba *Ashes II*, kdy na pomyslnou scénu vstupuje ze záznamu hlas mrtvé básnířky, který je pak následně „komentován“ Kurzmannem. Vůbec hlas, resp. nástup vokálu, je klíčovým formotvorným prvkem (všechny skladby jsou vokálně-instrumentální), který se na desce vyskytuje od zpěvu přes deklamaci až k čistě mluvenému projevu.

Charakteristickými prvky pro El Infierno Musical jsou tedy žánrová fúze, úspornost, ostinátnost, tónbr (barevná hmota, která se lineárně line – tímto způsobem jsou vytvářeny jednotlivé výše zmiňované bloky) a proměnlivost. To nejlepší, co mi roku 2011 projelo pod jehlou. □

Experimentální návrat do ostrovního mládí

Vincent Moon & Efterklang: *An Island*
Rumraket (www.rumraket.com)

Efterklang si vždy dělali věci po svém. V době, kdy skupiny tvoří nejčastěji dvojice muzikantů, trmácí se tito Dánové po světě v nejméně osmičlenném složení. Symfonickou desku nahrávají většinou kapely na sklonku své kariéry jako jeden z posledních záškubů, jak k sobě přitáhnout pozornost, ne tak Efterklang.

Ti totiž svou práci s orchestrem využili především při tvorbě výukového materiálu (nazvali ho Efterkids), který má hudební výchovu dětí vyvést ze školních lavic směrem k živému hraní. Když se tedy rozhodli natočit delší film, chtěli se vyvarovat klišé jako je stotisící dokument „kapela na turné“, a tak se přemístili na Als, rodný ostrov klíčových členů souboru – zpěváka Caspera Clausena a kytaristy Rasmuse Stolberga. Znovu se spojili s citlivým filmařem Vincentem Moonem a čtyři dny na ostrově experimentovali, až se z nich kouřilo. Zadání *An Island* mělo totiž ještě další předem stanovená pravidla: kapela se bude snažit zahrát netradičním způsobem skladby z poslední řadovky Efterklang, *Magic Chairs*, a proto finální filmová stopáž bude shodná s tou, kterou udává tato předložská deska.

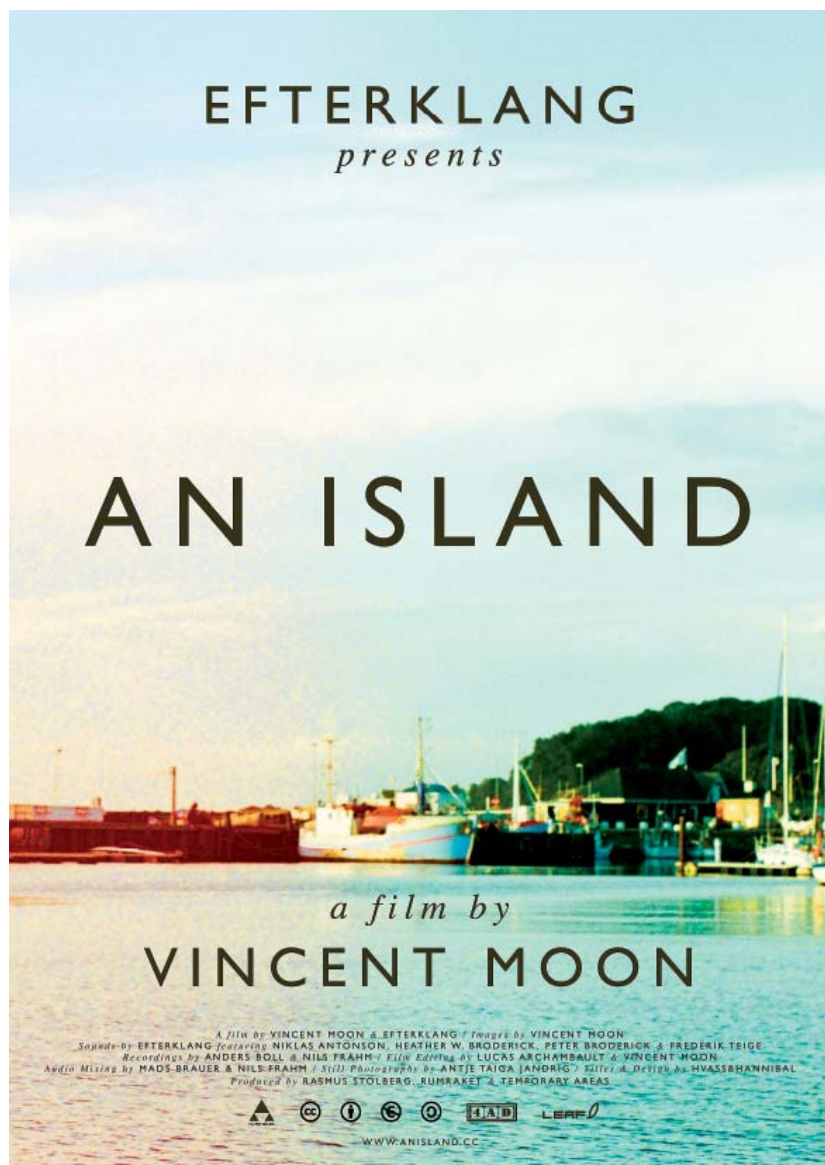
Casper s Rasmusem vedou své spoluhráče i diváky po cestách svého mládí. Zahrají si na domácí farmě Casperových rodičů, kde kluci měli svojí první zkušebnu, poté se přemístí do okolní přírody, nechají se doprovodit dětmi ze základní a posléze i střední školy, kterou sami před lety navštěvovali. Pokaždé se do svých verzí skladeb z *Magic Chair* snaží zapojit lidi okolo. Ať už to jsou rodiče a příbuzní na farmě, školáci v tělocvičně, pubertáci v koncertním sálu nebo místní hudebníci v prostorách dánského veřejnoprávního rozhlasu. Ano, taková je podstata samotných Efterklang, kteří možná i na základě tohoto natáčení plánují nahrát nové album za přímé interakce diváků, na které narazí po dobu svého nekonečného koncerto-

vání. Vincent Moon tuto stránku kapely dobře podchytil a dělá tak z filmu zážitek na pomezí koncertního záznamu a dokumentu s přesahy až do experimentálních artových poloh. Kdo měl možnost spatřit například jeho netradiční portrét Ireny a Vojtěcha Havlových, ví, že ani on netvoří podle předem daných mustrů. I z tohoto důvodu nebylo přehnané ze strany autorů mluvit o *An Island* jako o filmu. Má totiž ambici svou finální podobou zaujmout i ty diváky, kteří hudbě Efterklang neholdují. Střídmá třičtvrtěhodinová stopáž je v tomto případě prozíravým řešením.

Pokud jste ovšem naopak fanouškem kapely, je dost možné, že jste využili další nestandardní krok, který Dánové v rámci propagace filmu udělali. Přes stránky věnované filmu

Text: Pavel Zelinka





dřív. Jedná se o záznam zvukové zkoušky před koncertem v New Yorku (konkrétně o skladbu *Alive*) a poté především o dvě videa, která jsou rozhodně více než obyčejnými bonusy. Obrazové zpracování projektu *Temporary Copenhagen* zajímavě postihuje mnohé z podstaty dánské metropole. Zachycuje totiž líheň mladých hudebníků operujících v dánském hlavním městě (kromě Efterklang to jsou ještě Murder, Slaraffenland, Choir of Young Believers, Chimes & Bells a další spolky). Jejich více než půlhodinové společné muzicírování má mnoho znaků *An Island*, přesto je oproti „hlavnímu filmu“ spíše nahozenou, přesto po hudební stránce velmi zajímavou skicou. Vedle perfektního papírového zpracování digipackového obalu s pětaticetistránkovou knížkou, která vysvětluje encyklopedickou formou všechny podstatné reálie filmu, ostrova i kapely samotné, a do které bylo vloženo i několik černobílých pohlednic s fotografiemi z filmu, je posledním bonusem možnost přístupu k bezplatnému stažení více než půlhodinového živáku *Live at Roskilde Festival 2010* v podobě mp3, který představuje kapelu v rozšířené jedenáctičlenné sestavě vytvořené speciálně pro tento ročník festivalu. Kvalitou záznamu ručí autor – dánský národní rozhlas.

Efterklang si vždy dělali věci po svém. Hudebou už dávno nekopírují post-rockové vzory Sigur Rós nebo Mogwai, ale snaží se melancholii svého tělesa napřít osobitým způsobem. Nejen poslední deska *Magic Chairs*, ale i film *An Island* tuto snahu jasně zrcadlí. Navíc znovu ukazuje, že myslet na své fanoušky a posluchače neznámá pouze si s nimi potřást rukou po koncertě, ale že tato interakce může mít velmi pozitivní dopad na tvorbu samotného hudebníka. Dánové mají v tomto duchu poměrně ambiciózní plány, které se vyplatí rozhodně sledovat i v budoucnu. □

(www.anisland.cc) totiž vyzvali potenciální zájemce o dílo, aby uspořádali v první čtvrtině loňského roku, kdekoliv jim to umožní podmínky (ve filmovém klubu nebo klidně doma v obýváku), takzvaná „privátně-veřejná promítání“. Šlo pouze o to, aby nadšený promítač garantoval návštěvu alespoň pět lidí. Efterklang v tom připadě byli ochotni film poskytnout k domácímu promítání. Mimochodem, u nás v Čechách proběhlo takových promítání celkem pět. Po celém světě pak 1200! Samotný dokument dnes kapela nabízí ke stažení na stránkách věnovaných filmu formou „zaplať, kolik uznáš za vhodné“.

DVD vydané v limitované edici pěti tisíc kusů, které je závěrečným shrnutím celého projektu, přináší mnohem více než samotný třičtvrtěhodinový film. V bonusech najdeme dvě skladby, které se do předem stanovené stopáže nevešly, poté také další materiál, který Efterklang natočili s Vincentem Moonem už o rok

Up-Close

Michel van der Aa: Up-Close Disquiet Media (www.disquietmedia.net)

Po DVD se strhujícím monodramatem *One*, které jsme recenzovali v HV 4/2011, vyšel na značce Disquiet Media další audiovizuální počín holandského skladatele Michela van der Aa: tentokrát půlhodinový koncert *Up-Close* pro violoncello, smyčcový orchestr, elektroniku a video z roku 2010. Není o nic méně působivý než zmíněná opera.

Zatím poslední premiérované dílo Michela van der Aa (*1970), poprvé uvedené loni v březnu ve Stockholmu, v mnoha ohledech navazuje na zmíněnou komorní operu *One*. Ta vznikla v roce 2002 pro kanadskou sopranistku Barbaru Hannigan a v důmyslně prokomponované interakci kombinovala zpěvaččin reálný hlas s jejím hlasem nahraným a stejně tak její reálnou přítomnost na scéně s jejím obrazem na filmovém plátně (kde se střídá se záběry na stařenu coby alter ego protagonistky a s quasi dokumentárními výpověďmi čtyř postarších žen). Opera *One* je úzce spjata se „svou“ interpretkou (a její dobovou podobou) a životnost tohoto díla se tak do budoucna zredukovala pravděpodobně jen na pouštění z DVD. Naproti tomu *Up-Close* van der Aa sice také složil pro konkrétní hráčku – argentinsko-francouzskou violoncellistku s ruskými kořeny, Sol Gabettu –, ta však není s vlastní strukturou díla propojená natolik, aby si nebylo možné na jejím místě představit i jinou sólistku, splňující určitá kritéria. Poněkud hrubě řečeno: „stačí“ vynikající hráčské schopnosti, ochota k divadelní akci a dlouhé blond vlasy, protože na plátně se opět objevuje motiv alter ega v podobě stařeny (tentokrát v podání Vakil Eelman). I když tak jednoduché to asi nebude. A v žádném případě to nijak nesnižuje instrumentální a herecký výkon Sol Gabetty, který je obdivuhodný. Zmínku si také zaslouží Amsterdam Sinfonietta, která se na provedení podílela.

V *Up-Close* van der Aa de facto aplikoval na žánr instrumentálního koncertu to, co realizoval v opeře *One*. To mu jako zároveň režisérovi díla

přineslo určitá omezení, protože musel počítat s úspornějším hereckým vkladem sólistky a naopak větším počtem hudebníků na scéně (smyčcový orchestr). Na druhou stranu je *Up-Close* díky tomu o poznání „hudebnější“, rozuměj tím i tradičnější.

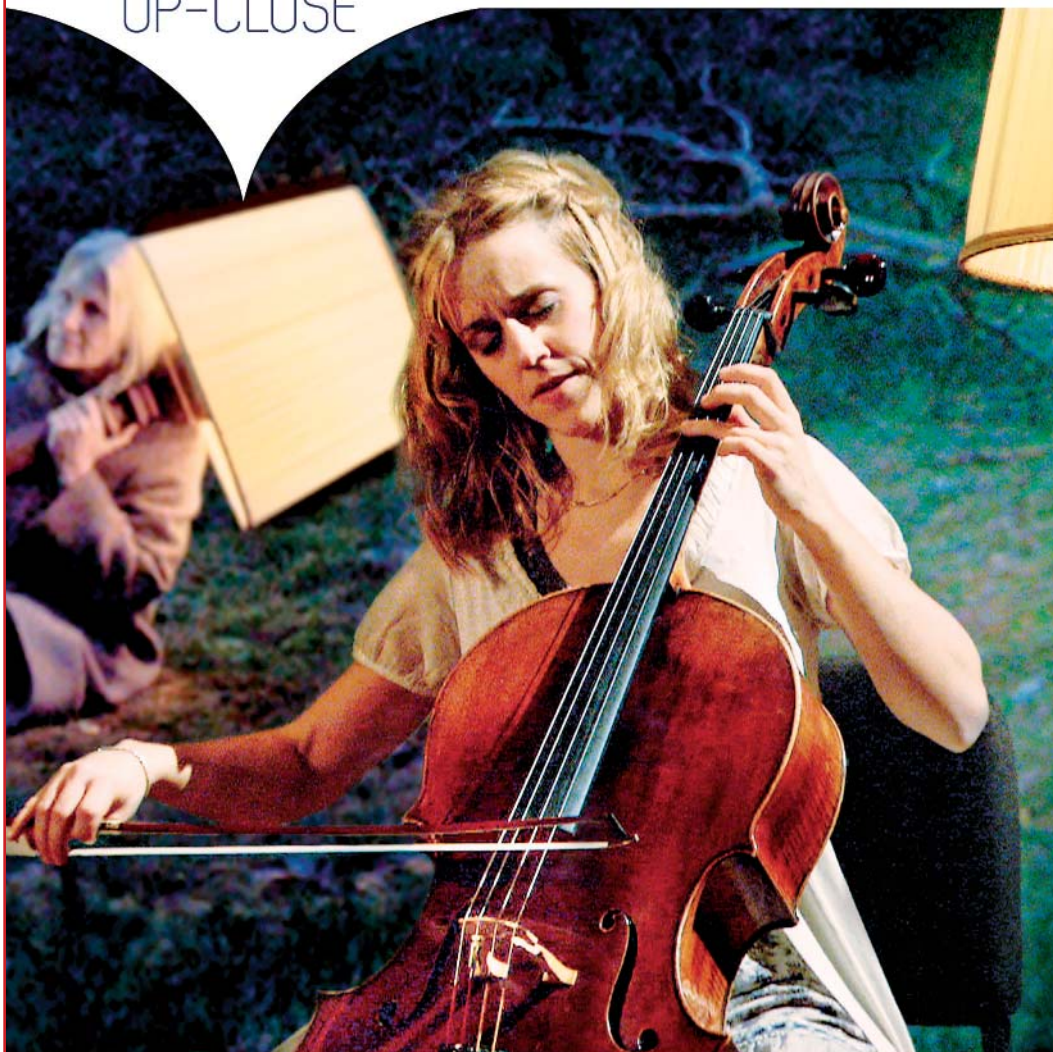
Van der Aa se znovu pohybuje na hranici mezi reálnem a ireálnem, čehož dosahuje pomocí filmového plátna. Video, jehož jedinou protagonistkou je stařena, proměňuje prostor (prázdné a potemnělé dějiště koncertu, les a opuštěné stavení uprostřed něj) a je také hlavním nositelem „příběhu“, opředeného nejružnějšími záhadami: van der Aa nesděljuje, proč stařena sbírá po lese alobalové plátky a zastrkuje je do sklenic, podle jakého klíče sepisuje do tabulek spoustu písmen a co je to vlastně za zvláštní starý přístroj (podomácku vyrobený hudební nástroj?), do kterého vkládá papír s těmito tabulkami a několika nýty zabodnutými do vybraných písmen. Je to jako ve snu, ve kterém člověk zná všechny okolnosti děje, aniž by mu v něm byly dříve objasněny. To všechno jsou variace na motivy, které se objevily už ve *One*. Vztah mezi stařenou a sólistkou na bázi jakéhosi pokřiveného rovnítka je patrný od začátku a v průběhu koncertu je stále více ozřejmován. O jaké že to pokřivené rovnítko ale ve skutečnosti jde, se však nedozvídáme.

Samotná hudba není nijak výbojná, naopak uplatňuje všechny principy příznačné pro svůj žánr (tradiční vztah sólisty a orchestru, motivická práce, kadence apod.), výrazně ji však obohacuje elektronika, která pracuje s materií

Text: Vítězslav Mikeš

MICHEL VAN DER AA
UP-CLOSE

SOL GABETTA



DISQUIET

akustických nástrojů a vedle „zabarvování“ či „prodlužování“ zvuku také plní funkci spojovníku mezi prostory (v momentech, kdy hudebníci utichají, pódium pohasne a pozornost se upíná k obrazu na plátně, zní pouze elektronika).

Michel van der Aa se neopakuje. Jakkoli je v *Up-Close* variována celá řada prvků uplatněných v opeře *One*, vyznívá tento koncert osobitě, nově. A sám autor znovu potvrzuje, že jako skladatel a režisér v jedné osobě dokáže ve svých multimediálních dílech vyváženě propojit všechny složky v jeden kompaktní celek. □

Pod lupou

IQ+1: Tváří v tvář

Vlastní náklad

<http://www.iqplus1.cz/>

Pražská šestice IQ+1 debutující cédéčkem *Tváří v tvář* vydaným vlastním nákladem je skupinou, jaká na české alternativní scéně citelně chyběla. Její neidiomatický improvising těží z povědomí o světovém improvizačním dění, touze reagovat na ně a z pozoruhodné sestavy, v níž každý hráč pochází z jiného hudebního prostředí.

Petr Vrba známý i ze stránek HIS Voice je dlouholetým nadšencem improvisingu. Poté, co důkladně vstřebal vše potřebné, objevil se na pódiích jako hráč na klarinet a trubku s klarinetovým náústkem a na vibrující reproduktory, na nichž poskakují nejrůznější drobné předměty, jako jsou párátka, řetízky apod. Jeho tichá hra, mnohdy jen „zesílený dech“, občas překvapí sytými tóny a jazzovými názvuky.

Violoncellista Miroslav Posejpal je polovinou improvisačního dua Durman / Posejpal, které letos slaví čtyřicet let spolupráce. Jeho hra je vždy tichá, nástroj je rozezníván prsty, smyčcem i paličkami, rytmicko-melodické figury spřádají podmanivé struktury, o něž se lze opřít jako o doprovod, které ale obstojí i sólově.

Georgij Bagdasarov si coby nástroj v IQ+1 zvolil starý plastový gramofon se zabudovaným syntezátorem a s několika efekty. Janu Kneschke známe jako houslistku v post-industriálním projektu Alexe Švamberka S/M, Michal Zbořil obsluhující analogové syntezátory působil v řadách moravských divochů Zabloudil.

Šestou členkou je tanečnice Kateřina Bilejová, která svou roli v kapele označuje slovy „body weather“ — jde o odnož tance butó založenou Minem Tanakou. Vzhledem k tomu, že album bylo sestaveno z kolektivních improvisací, vězte, že při jeho vzniku tančila, i když to nevidíte. Vidět vše ale není důležité: při křtu alba chvíli zdánlivě ležela na podlaze sálu a jen ti, kdo seděli nejbliž, mohli vidět drobné pohyby její ruky. A když se odplazila za plentu oddělující

sál od baru, nepřestala improvizovat s ostatními a tančila pro ty, kdo nepřišli na koncert.

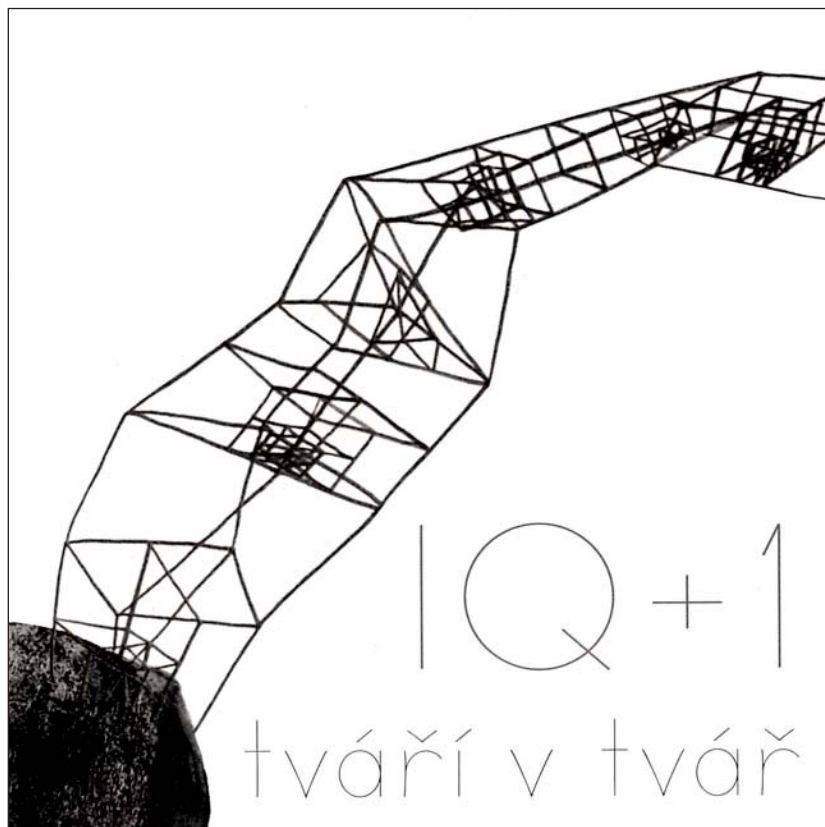
IQ+1 hrají tak, jak v Čechách snad ještě nikdo nehrál. Soustavně se zde improvisingu totiž dlouhodobě věnují snad právě jen Durman s Posejpalem a tak trochu i ještě déle působící Free Jazz Trio Olomouc. Zajímavé aktivity vyvíjel Miloš Vojtěchovský pořádající v devadesátých letech sympozia v klášteře Plasích: tam byl ve hře silně přítomen sound art a nejednou byl autorský nástroj zajímavější než hra na něj. Improvizaci se do značné míry samozřejmě oddávají i noiseři a nejrůznější elektroničtí kutilové, v případě IQ+1 je ale improvizace výsostným, jediným programem.

Dalo by se říci, že Čechy jsou zemí pozdních stylů a že zjevila-li se taková skupina v roce 2010, bylo načase, ne-li pozdě, IQ+1 ale pracují s neochvějnou vážností, sebejistotou a pokorou. Bez vtípků, záměrně budované image, berliček eklekticismu.

Jejich hudební prožitek je introvertní, o to intenzivnější. Zvuky jednotlivých nástrojů se doplňují, nikdo na sebe nebere břímě sólisty, v celkovém akustickém obrazu je mnohdy těžké určit hranice jednotlivých barev — jen tu a tam vyskočí rozeznatelnější okamžik: skoro jazzová souhra Vrby s Posejpalem, bzukot Zbořilových syntezátorů, ready_made v podobě přeskakující desky s mluveným slovem.

Čas plyne pomalu, trojici improvizací zabírajících osmačtyřicet minut disku lze poslouchat jako ambient nebo — „audiolupou“ zesílení — jako rozvázné, přesto neutuchající hemžení jednot-

Text: Petr Ferenc



livých elementů. „Perfect in headphones,“ hlásá samolepka na obalu, já ale dávám přednost zesílení a bednám, získávám z nich více detailů a o ty tu, myslím, jde v neposlední řadě.

IQ+1 natočili jedno z těch vzácných alb, která rád doporučuji slovy: při každém poslechu se mění a překvapí. Při minulém poslechu jsem vnímal především slévání zvuků nástrojů, nyní do popředí vstupují dříve neslyšené momenty podvrchové agrese a neléhavosti, příště to bude nepochybně zase jinak. □

inzerce

SVĚT A DIVADLO SAD 12

časopis o světě divadla a divadle světa

PRO ROČNÍK 2012 PŘIPRAVUJEME:

- portréty divadel: ZÁBRADLÍ, BUCHTY A LOUTKY...
- NÁRODNÍ NA SPADNUTÍ: Lear a jiné Ohrožené druhy
- NĚMECKY v Praze, v Berlíně i Vídní
- SCHILLING, HERMANIS... a další režiséři
- ze světa: ANGLIE, LOTYŠSKO, RUMUNSKO...
- CENY ALFRÉDA RADOKA podvacáté (v SAD č.1/2012)

CENA 125 Kč za číslo ročníku 2012 v běžném prodeji
BEŽNÉ PŘEDPLATNÉ PRO ROK 2012 je 650 Kč včetně příloh, PRO STUDENTY 550 Kč včetně příloh / do jiných států Evropy 55 EUR, zámoří 80 USD
SPONZORSKÉ PŘEDPLATNÉ na www.svetadivadlo.cz
ročník 2011 115 Kč za číslo / CELÝ ROČNÍK 500 Kč (pro studenty 400 Kč) včetně příloh
ročník 2010 95 Kč za číslo / CELÝ ROČNÍK 400 Kč (pro studenty 300 Kč) včetně příloh

– předplatitelům nabídneme ZDARMA zbytek čísla předchozích ročníků

Časopis je možné mimo jiné zakoupit:
v Divadelním ústavu, u Filka, v knihupectví Academia, v Divadle Na zábradlí, v MeetFactory, u Zenitka a v ČEDu (BRNO), v Západočeském divadle (Český) i v Divadelním ústavu (BRATISLAVA).
Žádejte časopis u svých knihkupectví, objednávejte i v internetových knihkupeckých KOSMAS
– www.kosmas.cz

Časopis si můžete objednat na adrese redakce:
SVĚT A DIVADLO, CELETNÁ 17, 110 00 PRAHA 1,
tel. 224-817-180, fax 224-818-184, e-mail svet@divadlo.cz
on-line objednávky: www.svetadivadlo.cz

PŘÍLOHA ROČNÍKU 2011 (pro předplatitele zdarma)
– PETR ZELENKA: OHROŽENÉ DRUHY

Předplatte si časopis HIS Voice

- ❑ získáte časopis za výhodnou cenu
- ❑ každé nové číslo naleznete ve 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





PŘEHLED TÉMAT 2012

#79 Filmové dětství #80 Filmový zákon

#81 Současná americká kinematografie #82 Film a opera #83 Digitalizace

#84 Transformace kinematografie v zemích Víšeγράdu

[HTTP://CINEPUR.CZ/SHOP](http://CINEPUR.CZ/SHOP)

Ochutnávky z našeho blogu

Pop, porno a politika – Elektronická hudba v Íránu

Craig Duncan

V době, kdy se v souvislosti s dalším velkým producentem ropy opět začíná používat slovní spojení „změna režimu“, kdy Amerika opět hrozí vojenskou silou a hovoří o domnělém výskytu zbraní hromadného ničení a kdy další část Středního východu zažívá vlnu vražd státních zaměstnanců neznámými zahraničními silami se těžko divit, že člověk cítí nepříjemné dějů. Možná je čas na méně fanatický pohled na aktuální kulturu letošního strašáka západních médií, Íránu.

Často se stává, že průzkum hudebního undergroundu určité země hovoří za celé svazky o celkovém klimatu a Írán není výjimkou. Přestože v Íránu nesmí být vydávána hudba bez oficiálního schválení Ministerstvem kultury a Islámskou radou, vydává a distribuují svůj vlastní materiál celá řada alternativních subkultur. Málomocná je zajímavější než electro scéna, fúze tradičních perských melodických struktur s našlápnutou elektronikou často doplněná erotickými texty. Výsledkem je opravdu jedinečný zvuk, který posluchače nenechá na pochybách o tom, že mezi výrazně perskou kulturou Íránu a arabskou kulturou sousedních zemí je obrovský rozdíl.

Pokud jde o texty, tíhnou íránské nahrávky stylu electro k apolitičnosti. Převažujícím tématem jsou romantika a sex. Je třeba vědět, že v zemi, která přednedávnm zakázala použití milostné poezie v písňových textech, jen málo zábavy nemá politický obsah. Umělci, kteří touží po popularitě, aniž by přitáhli pozornost státu, musejí v rámci delikátního umění neztratit balanc pečlivě uvažovat, do jaké míry mohou otevřeně zkoumat tabuizovaná témata, jako je sex, aniž by byli vyššími místy označeni za pornografy.

EVI

Milan Guštar

V 60. letech se začal trumpetista a elektrotechnik Nyle Steiner zabývat myšlenkou na konstrukci elektronického nástroje, který by bylo možné ovládat dechem podobně jako trubku. Při svých experimentech na počátku 70. let vyvinul snímáče intenzity dechu a doplnil jej trojicí tlačítek, která určovala výšku tónů podobně jako ventily trubky. Pro transpozici do různých výškových poloh sloužil otočný válec umístěný na konci přístroje. V roce 1975 sestavil Steiner první použitelný prototyp a svůj nástroj nazval Electronic Valve Instrument (EVI). Pro generování zvuku zpočátku používal upravené analogové syntetizéry různých firem, později se rozhodl postavit syntetizér vlastní. Spolu s Dickem Parkerem, s nímž na vývoji spolupracoval, založili firmu Steiner-Parker, Inc. ve městě Salt Lake City ve státě Utah. Roku 1979 se firma rozpadla a Steiner nadále pokračoval v práci samostatně. Ve druhé polovině 70. let doplnil nástek EVI o snímáče tlaku rtů, který ovládal portamento. Následně nějaký čas spolupracoval na výrobě EVI s italskou firmou Crumar, která rozhraním pro připojení dechového ovladače vybavila i několik svých nástrojů. V roce 1979 se Steiner podílel na nahrávání hudby k filmu Francise Forda Coppoly „Apocalypse Now“, zvuk EVI v Hollywoodu zaujal další filmové tvůrce a Steiner se s ním začal věnovat nahrávání filmové hudby. V té době dostal též několik objednávek na výrobu EVI, nové verze vyráběl pod názvem Steinerphone. Od roku 1987 vyráběla nějaký čas Steinerphon japonská firma Akai. Ovladač měl označení

his

VOICE

hledej

Rozšířené vyhledávání

recenze

koupit

archiv

zvukové ukázky

koncerty

registrace

přihlášení

his

VOICE

Aktuální číslo

1/2012

Z OBSAHU:

Druhý Valentýn

Toma Waitse

Brandon LaBelle

Bloudiči těla

objevují (ne)známá akustická teritoria

Biophilia

Stará hudba třetího milénia

Nová hudba rozhodně NE!



ITALSKO-SLOVENSKÁ IMPROVIZACE VE ŠKOLSKÉ 28

Již tento pátek, tedy 27. ledna v 19:30 proběhne v pražském prostoru Školská 28 další ze série koncertů improvizované hudby. Tentokrát se představí dva zástupci mladší generace Enrico Malatesta,...

Autor: Matěj Kratochvíl 26.1.2012



TREVER HAGEN: TRYPTYCH

Seskupení Tryptych pocházející z „druhého města“ Portugalska, z Porta, není hudební skupina, ale program tří vzájemně propojených, přitom výrazně odlišných vystoupení těžících z rozdílných přístupů...

Autor: Trevor Hagen 24.1.2012



JIŘÍ ŠPIČÁK: HIPPOS IN TANKS: NÁDRŽE NAD PROPASTÍ MINULOSTI

Ohlížení se do minulosti a reinterpretování minulé hudby novými úhly pohledu je téma natolik propírané, že přestává v diskurzu aktuální popkultury fungovat jako spása zacyklenosti dnešní neobjevné...

EV1000 a analogový zvukový modul EWV2000. I po ukončení hromadné výroby Nyle Steiner pracoval na dalším vývoji. V roce 1998 představil novou verzi ovladače EVI s MIDI výstupem a svůj nástroj nadále zdokonaluje.

Christian Galarreta

Trever Hagen

Koncertní vybavení Christiana Galarreta rozložené na dřevěném stole se stává se sbírky vyhozené a obstarožní technologie a změní obnažených drátů. Ve dvou rozích stolu vidíme vnitřnosti vyřvané z počítačů. Na opačném konci se usadily dva přenosné CD přehrávače a něco, co vypadá jako starý stolní diktafon. Mezi nimi elektricky bzučí harddisky. Za pomoci jednoduchého osmikanálového mixpultu a několika kytarových snímačů Galarreta produkuje stěny surového noise zrozeného z elektromagnetických polí vyřazených součástek. Ozvučuje očesaný počítač a další pravěké aparáty a upozorňuje nás tak na nekonečná magnetická pole, oblaka bezdrátového signálu a satelitních stop, jímž dennodenně procházíme – propůjčuje hlas neviditelným strukturám, s nimiž je náš život pevně provázán prostřednictvím elektronických hraček, které nosíme v kapsách, i těch, které krouží na oběžné dráze. Malý vlhký klub v centru Budapesti je sice poloprázdný, obecnostvo je ale – o vlastní vůli i proti ní – zcela v zajetí sítě bzučivého hluku. Bolestivě pronikavého, následně zvonění v uších se ale nedostaví.

Peruánský ne-hudebník Christian Galarreta je od roku 1995 aktivním účastníkem dění na jihoamerické experimentální scéně. V současné době žije ve francouzském Nantes, spolupracuje s kolektivem APO33 a ve francouzské interdisciplinární laboratoři prezentuje instalaci Amarus II: návštěvníci jsou vyzváni tvořit vlastní hudbu z počítačového odpadu, který je rozházený po podlaze.

Každý týden čerstvé recenze a aktuality z jiné 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)

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 Hradilková
+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., Štěrbobohorská 1404/104, 102 00 Praha 10,
tel.: +420 267 009 111, www.mediaprintkapa.cz

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

Správa distribuce: Petr Straka – Distribuční servis
tisku, Klíšská 14, Ústí nad Labem, 400 01 tel.: +420
475 205 929, 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 Kramarová
(daniela.kramarova@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**, Hádkova
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**, Loretánské 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 alliance), 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 Artfo-
rum**, Puchmajerova 8, ☐ **Pardubice:** **Divadlo 29**, Sv. Anežky České 29, ☐ **Plzeň:** **Knihkupectví Kosmas**, Klatovská 13,
Hudební nástroje Houdek, Divadelní 1, ☐ **Šumperk:** **Suteren 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, Bilinská 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: <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)

Národní  divadlo

Benjamin Britten

GLORIANA

Opera o královně a pro královnu

V hlavní roli Alžběty I. Gun-Brit Barkmin a Szilvia Rálik

Dirigent: Zbyněk Müller | Režie: Jiří Heřman

Scéna: Pavel Svoboda | Kostýmy: Alexandra Grusková

Choreografie: Jan Kodet | Světelný design: Daniel Tesař

Premiéra: 3. 3. 2012

Záštitu nad inscenací převzala Její Excelence Sian MacLeod, britská velvyslankyně v České republice.
Inscenace vznikla za podpory British Council a Britten-Pears Foundation.





RED BULL MUSIC ACADEMY



VYSNĚNÝ WORKSHOP PRO MUZIKANTY, PRODUCENTY, LOVCE VINYLŮ, ZPĚVÁKY, MCS, DESIGNÉRY SYNTÁKŮ, ORCHESTRÁLNÍ SKLADATELE ČI TŘEBA DIGITÁLNÍ BEATMAKERY. BEZ OMEZENÍ ŽÁNRU A PROFESIONALITY. MLADÍ LIDÉ SE ÚČASTNÍ PŘEDNÁŠEK SVĚTOVÝCH LEGEND, (SPOLU) PRÁCE VE STUDIÍCH POD VEDENÍM ZKUŠENÝCH MISTRŮ, NEZAPOMENUTELNÝCH NOČNÍCH JAMŮ A ŽIVÝCH VYSTOUPENÍ S TOU NEJLEPŠÍ ATMOSFÉROU.

PŘIHLAS SE NA RED BULL MUSIC ACADEMY 2012 V NEW YORKU

PŘIHLÁŠKU NAJDEŠ NA WWW.REDBULL.CZ/MUSICACADEMY OD 2. ÚNORA, UZÁVĚRKA 2. DUBNA 2012.

WWW.REDBULLMUSICACADEMY.COM

WWW.REDBULL.CZ/MUSICACADEMY