

his VOICE

časopis o jiné hudbě



8 594063 921201 03

31 2012 69 Kč 13,15 €
duben květen
www.hisvoice.cz

Nekonvenční hudba z Jávy | Vložte kočku

Anonymita v elektronické hudbě | Sublime Frequencies



Vážený čtenáři,

jak jste si jistě všimli, náš časopis oproti předchozím číslům razantně zhubl. Důvodem není jarní odtučňovací kúra ani snaha šetřit naše lesy, ale náhlý útlum finančních zdrojů z grantových prostředků Ministerstva kultury. Abychom tedy časopis udrželi, musíme se dočasně uskrovnit a zároveň hledat nové zdroje. Následující měsíce ukáží, zda jich pro HIS Voice dokážeme najít dostatek. Stejně jako po všechny uplynulé roky zůstáváme optimisty. Kompenzací za menší počet stránek budiž o něco snížená cena a pro předplatitele prodloužení předplatného o jedno číslo.

Zmíněné komplikace nás ale nemohou odvést od hledání nové „jiné hudby“ a tentokrát se věnujeme oblasti neobvyklé v mnoha směrech. Řekne-li se Jáva, vynoří se exotické asociace podmalované zvonicou hudbou gamelanu. Na tomto ostrově ovšem vzniká v současné době hudba, která si místní tradice mění po svém a spojuje je s cizorodými vlivy, ať už je to západní vážná hudba či elektronika. Kompilace, která je přiložena k tomuto číslu, je průvodcem po tamní nekonvenční hudbě a v několika rozhovorech uvnitř časopisu dostávají slovo i její tvůrci.

Přeji vám podnětný poslech i čtení

Matěj Kratochvíl

Dvě tváře anonymity 2

Jan Bárta

Vložte kočku 6

Jan Faix

Eskapismus v hudbě 9

Jiří Špičák

Sublime Frequencies 12

George Cremaschi

Karawitan Aneh 15

Jozef Cseres

Recenze

Alex Ross: Zbývá jen Hluk 23

Petr Ferenc

Copernicus: Live! In Prague 25

Petr Slabý

Mikhail: Xenofonia, Sounds from Beneath 26

Pavel Zelinka

Ondřej Štochl: Na cestě k vlídnosti 27

Matěj Kratochvíl

Burial a Zomby

Dvě tváře anonymity

Hudba je druhem mezilidské komunikace, při níž je na jedné straně posluchač, na druhé tvůrce. Jak ovlivní vnímání hudby skutečnost, že se jedna strana této dvojice rozhodne komunikovat zpoza masky a utahuje svou identitu? Následující text ukazuje dva příklady hudebníků, kteří se k takovému kroku rozhodli.

Text: Jan Bárta

Když se druhý únorový týden objevila na internetu zatím poslední deska ostrovního producenta Buriala, vyvolala, jak už bývá v souvislosti s každým jeho novým počinem zvykem, značnou hysterii i v řadách jindy poměrně střízlivé obce hudebních kritiků. Domovská stránka labelu Hyperdub, kde šlo třískladbové EP streamovat a zatím pouze v digitální podobě i zakoupit, se skoro zhroutila pod náporom návštěvníků bažících po „novém Burialovi“; recenzenti hudebních periodik a serverů se začali předhánět v budování metaforických popisů a květnatých ód na nový přírůstek do nepřehledné rozsáhlé Burialovy diskografie a málokdo si v ten moment troufl zpochybnit a kriticky pohlédnout na jeho avizovanou genialitu a výlučnost. Žádné ohromující překvapení se však, viděno s odstupem, vlastně nekonalo – ať už je řeč o sice stále výjimečné, nyní již ale takřka automaticky předpokládané kvalitě hudby z dílny nezaměnitelného tvůrce, nebo o vzedmuté vlně euforických reakcí publika, kterou dnes veškerá Burialova publikovaná tvorba vyvolává.

Více jak měsíc zpátky došlo k jiné, podobně masivní vlně posluchačských reakcí, tentokrát však zejména z negativního názorového spektra, v souvislosti s další enigmatickou postavou současné elektronické hudby. Cílem pro nálet odsuzujících replik byl Zomby, rovněž britský hudebník, který je stejně jako Burial nejčastěji řazen pod žánrovou kolonku *dubstep* (přestože oba dva „klasický *dubstep*“ de facto nedělají a takřka nikdy nedělali). Brazílský producent Reark totiž veřejně vystoupil s autorským nárokem na Zombyho skladbu *Natalia's Song*, snad nejvýraznější track jeho loňské desky *Dedication* a díky jeho pádným argumentům se nakonec dokonce objevil uveden coby spolutvůrce pod skladbou na webové stránce nakladatelství 4AD, kde album vyšlo. Nehledě na to sám Zomby zásadní přínos dříve spřízněného producenta vytrvale odmítá – a skrze své oblíbené komunikační kanály, především pak

na sociální síti Twitter, s pohrdáním a za použití lehece pubescentního slovníku veškeré Rearkovy nároky zamítá a jej samotného dehonestuje; následkem toho si sám vysluhuje podobně vyostřené útoky internetové komunity. V kontextu Zombyho virtuálního života však rozhodně nejde o nic neobvyklého – webové půtky anonymního muzikanta vystupujícího zásadně v masce si našly už i cestu do jeho slovníkového hesla na Wikipedii.

Čím to, že se právě těmito dvěma postavám vytrvale dostává tolik zostřené pozornosti (byť často s opačným hodnotícím znaménkem), která místy zasahuje daleko za sféru tanečního undergroundu? Velkou roli na specifické pozici obou osob nepochybně má, vedle nesporné kvality většiny jejich hudebních výplodů, i jejich snaha neodkrývat svou pravou tvář před veřejností. Burial i Zomby si ale i přes částečně shodnou výchozí motivaci hledají k vlastnímu utajení odlišné cesty – a anonymita každého z nich má tak ve výsledku zcela jinou podobu.

Maskovaní muzikanti a hudba bez tváře

Anonymita a záměrná skrytost přitom v hudbě rozhodně není žádnou novinkou poslední doby. Zahalení tváře a jména hudebníka může mít kořeny už v jeho prvotní, rituální úloze umělce – teatrálního performeru, který na sebe v kontextu identity jednotlivce bere při vystupování roli „někoho jiného“, a nasazuje si tak (doslova) před publikem masku. V historii moderní populární hudby byl jedním z vůbec prvních maskovaných a falešnou identitu tak na sebe beroucích muzikantů legendární Screamin' Jay Hawkins se svou vizáží voodoo šamana. Fenomén skryté totožnosti coby určující motiv tvorby dosáhl své zatím asi nejkrásnější podoby u avantgardního kolektivu The Residents, jehož členové svojí dekonstruovanou verzí západní pop-music již od dob vzniku



Screamin' Jay Hawkins

na začátku 70. let představují zásadně v důmyslném převleku a o jejich pravé totožnosti se dodnes vedou spekulace.

V současné populární hudbě je v rámci snah o tvůrčí anonymitu možné vysledovat dvě převládající a vzájemně se překrývající tendence – skrytí jména a/nebo skrytí tvář. Množství muzikantů – ať již jde třeba o nu-metalovou skupinu Slipknot, elektropopové sourozenecké duo The Knife, rappera MF Dooma nebo elektronického producenta říkajícího si SBTRKT – vystupuje naživo, případně i na fotografiích, klipech a dalších záznamech se škraboškami, v kápích či celí v přestrojení. Rituální aspekt uplatňování takového zamaskování, při kterém zároveň hudebníci netají své pravé jméno, je zjevný a navíc může dodávat další rozměr i samotné hudbě – stejně jako maska, která má za úkol tvář skryt, ale paradoxně k ní upoutává mnohem větší pozornost.

Další skupinou jsou pak umělci, kteří se snaží o celkovou anonymitu – tedy odmítají zveřejnit své jméno a často také vůbec vystupovat naživo. Podobný trend v poslední době bují právě zejména ve světě elektronické hudby, což snad do jisté míry souvisí s relativní přístupností vybavení pro skládání a tedy momentu, kdy dělat hudbu může začít takřka každý – a kdy zde zároveň odpadá s hudební tvorbou často spojovaná touha po veřejné prezentaci vlastní osoby. Touha „být slyšet“ nemusí nutně podmiňovat i touhu „být vidět“; mnoho elektronických producentů tvořících z domova a často vysloveně pro zábavu prostě nemá potřebu vedle své hudby šířit a představovat i sebe samotné. Přesto i někteří takto skrytí tvůrci vystupují se svojí hudbou živě, jako mladý producent Holy Other, jedna z nadějných „skrytých tvář“ labelu Tri Angle, eklektický britský elektronik patten, nebo domácí elektrofolkový projekt Kittchen – samozřejmě v masce či kapuci a stále bez možnosti vygooglovat jejich skutečné jméno.

Důraz na anonymitu a zahalenost může mít leckdy také politický podtext. V elektronické hudbě se striktní zakuklenosti připomínající skoro až teroristickou vizáž proslavili techno průkopníci Underground Resistance – nicméně, jména většiny členů (bylo mezi nimi i kultovní trio Jeff Mills, Robert Hood a Mike Banks) detroitského kolektivu vyznávajícího poměrně militantní filosofii a striktně anti-komerční přístup byla známá už od začátku jejich působení. Neméně kultovní status má pak ve světě rovných rytmů a kyselých syntetických linek s UR provázané duo Drexiciya, které si kolem vlastní anonymity vybudovalo doslova mytologický status – a pravá totožnost „Drexiciánů“ vlastně vyšla najevo až po smrti jednoho z nich a následném konci jejich „podvodní“ kariéry.

Mezi nejznámější a ve světě pop music i nejúspěšnější maskované muzikanty patří francouzské elektronické duo Daft Punk. Thomas Bangal-

ter a Guy-Manuel de Homem-Christo vystupovali původně bez převleků – robotické kostýmy začali prý nosit v momentě, „*kdy se sami stali roboty*“. Přes trvající úspěch a hvězdný status jsou Daft Punk stále poměrně skoupí co se týká pěstování veřejné image a poskytování informací o sobě vůbec; v jednom z mála interview se Thomas Bangalter pokusil osvětlit jejich stěžejní motivaci k maskované existenci slovy: „*Příčí se nám svět slávy a hvězd. Důraz by měl být vždy kladen na muziku. Pokud si tedy chceme pěstovat nějaký vlastní obraz, musí být už od začátku nutně obrazem umělým. Toto nutné spojení nám umožní skryt naši skutečnou podobu – a zároveň podhaluje to, co si myslíme o světě popových hvězd. Nejde o nějaký kompromis...Snažíme se oddělovat veřejnou a soukromou sféru. Nechceme, aby nás lidi poznávali na ulici...Myslíme si, že to nejosobnější, co můžeme lidem poskytnout, je naše hudba. Všechno ostatní je jen nudná póza.*“

Burial – První pojednání o anonymitě

Závěrečná Bangalterova slova do značné míry vystihují to, jakým způsobem nad vlastní autorskou identitou přemýšlí jiholondýnský producent William Bevan alias Burial. Ten v roce 2008 odhalil své jméno na vlastním MySpace účtu s velmi podobným komentářem: „*Chtěl jsem zůstat v anonymitě, protože jsem si přál, aby to celé bylo jen o hudbě. Během posledního roku se ale z mé touhy po utajení stal problém a senzací – a to je to poslední, co jsem zamýšlel. Jsem zdrženlivý člověk a jedině, co chci, je dělat hudbu.*“ Burial byl z anonymního ústraní nucen vystoupit v momentě, kdy byl nominován na cenu Mercury Prize se svým druhým albem *Untrue* z roku 2007. Přestože už na začátku roku 2008 zveřejnil magazín *The Independent* Burialovo pravé jméno v článku o škole a „hudební líně“ Elliot School (studoval zde také Kieran Hebden alias Four Tet, se kterým Burial často spolupracuje, nebo třeba členové Hot Chip a The XX), rozpoutal se po vyhlášení nominací na Mercury Prize na tajemného tvůrce doslova mediální hon, vedený zejména tabloidem *The Sun*. Velkou dávkou ataků dotěrného bulváru byl nucen nést také Steve Goodman alias Kode9, na jehož labelu *Hyperdub* Burial vydává – v nastalé averzi prý doma v obýváku rituálně spálil výstik plátku s „odhaleným“ Burialem na obálce, a tato svého druhu „voodoo pomsta“ se promítla i do názvu jeho (spolu s MC Spaceapem) druhého alba *Black Sun*.

Burial také kromě výše uvedených vět umístil na MySpace svoji fotku – nepříliš ostrý portrét v čepici, pořízený pravděpodobně v nějakém dopravním prostředku. Kromě této fotografie koluje na internetu ještě několik údajných Burialových fotografií, ani jedna však o jeho vzhledu mnoho nenapovídá, natož

pak o vlastní autenticitě. Jedinou „certifikovanou“ podobiznou tak zůstává fotografie z blogu *Blackdown* publicisty, DJe a majitele labelu *Keysound* Martina Clarka, který se kolem dubstepové scény ochomýtl už od jejích začátků. Skupinový portrét z roku 2006 nazvaný *A Great Day in Brixton* (aluze na slavnou fotku „*A Great Day in Harlem*“ z roku 1958 s výkvetem místní jazzové scény) zachycuje snad všechny postavy, které měly zásadní vliv na vývoj dubstepu – a mezi Malou, Cokim, Scubou, Skreamem, Pinchem, Jamiem Vex'd (aka Kuedo) či Kode9 zde přes rameno známé rozhlasové DJky Mary Anne Hobbs vykukuje i Burial, v té době ještě prakticky neznámý (jeho první album vyšlo v tomtéž roce, první EP *South London Boroughs*, které v době vydání zaregistrovalo jen pár nadšenců, o rok dříve).

Už od počátku své hudební „kariéry“ se Burial netajil tím, že nemá prazvláštní ambice a jeho cílem je vlastně jen amatérsky dělat skladby pro pár kamarádů, kteří stejně jako on dříve podlehli rytmickým svodům a temně chladným atmosférám stylu jungle. V jednom z mála interview z oné doby (a které kdy Burial poskytl vůbec), kdy ho přes mail zpovídal zmíněný Martin Clark, popřel Burial tehdejší snahy identifikovat jej s producenty jako je Kevin Martin alias The Bug nebo právě Kode9; producenta Kode9 měl také evidentně na mysli, když uvedl, že „*jen málo lidí ví, že dělám hudbu.*“ Šéf jeho domovského labelu je tak, vedle třeba Burialova bývalého spolužáka a současného kolaborátora Four Teta, Thoma Yorkea, se kterým oba dva vydali vloni dvojici skladeb, nebo Mary Anne Hobbs, v jejíž závěrečné show na BBC Radio 1 Burial hostoval, jedním z mála lidí, kteří se s Burialem znají (a zároveň vědí, že jde o „Buriala“ – mimo dubstepovou elitu ze zmíněné fotografie zůstává Will Bevan pro většinu lidí stále pouze „klukem z ulice“). Zdrženlivý tvůrce se vyhýbá publicitě, zásadně nevystupuje živě a kontaktovat jej je prý bez společných známých takřka nemožné, jak se přesvědčil i původně soulový písničkář a nyní jedna z vycházejících postav tzv. post-dubstepu Jamie Woon. K Burialovi, který zremixoval jeho skladbu *The Wayfaring Stranger* a pomáhal mu s produkcí na jeho debutovém albu *Mirrorwriting*, se dostal prakticky jen díky doporučení od kamaráda, který byl shodou náhod jedním z lidí, kteří Williama Bevana znají osobně.

Přestože se může zdát, že zmíněná odtažitost je svého druhu projevem uměleckého snobství a vypočítavé strategie, není Burialovo skrývání se před světem podle všeho pouze prvoplánovým počinem majícím za cíl upřít na něj a jeho tvorbu pozornost zvědavého světa, který máloco vzrušuje tolik jako tajemství. Na druhou stranu se tak ve výsledku paradoxně děje – až se zdá, že čím více se Burial pokouší svou netečnost vymanit z mediálního hledáčku, tím více lidí se dále bude snažit donekonečna

rozebírat otázky kolem jeho pravé identity. Tajuplná aura kolem jeho osoby, která tak trvá i po odhalení jeho totožnosti, je, vedle svébytného tvůrčího rukopisu a stále výjimečné (a hojně napodobované) autorské vize, do značné míry tím hlavním důvodem, proč bývá ve světě dnešní nezávislé hudby Burialovi přisuzován takřka posvátný status. Otázkou zůstává, nakolik si Burial sám své postavení mysteriózního mesiáše uvědomuje a při dávkování svých počínů s ním počítá – a nakolik je opravdu tím „klukem ze sousedství“, který se nikdy nezaprodal molochu zábavního průmyslu a hudbu tvoří stále jen pro radost svojí a svých blízkých. A dnes už potažmo celého světa.

Zomby – Druhé pojednání o anonymitě

Londýnský resident Zomby si na rozdíl od Burialovy „slonovinové věže“ zvolil k vlastnímu eskapismu masku. Jeho specifická směs raného jungle, dubstepu a archaických 8-bitů spatřila světlo světa poprvé na oficiálním nosiči v roce 2007. Stalo se tak rovněž na labelu *Hyperdub*, kde o dva roky dříve vydal první desku i Burial – a Zomby sám sebe označuje za jeho „*fanouška číslo 1.*“ Kromě stejného vydavatelství a zvláštní nostalgické slabosti pro eufonii raného raveu, kterou oba dva pasírují do svých skladeb (viz. Burialova skladba *Raver*, Zombyho první album *Where Were U in 92?*) je v první řadě spojuje především snaha o anonymitu a zachování si „skryté tváře“ – a to do té míry, že na internetových diskuzních fórech dodnes kolují dohady, zda Zomby náhodou není právě Burial, či onen starší/mladší bratr, kterého oba dva zmiňují v rozhovorech jakožto prvotního zasvětila do taneční hudby.

Bezpředmětnost a čirá absurdita podobných konspiračních teorií a vykonstruovaných rovnic o dvou neznámých interpretech s řadou zdánlivě společných znaků je na místě; znovu ale také ukazuje, nakolik mocným se prvek utajení v kombinaci s odpovídajícím tvůrčím apelem může stát. Na rozdíl od Buriala a jeho před okolním světem skoro hermeticky uzavřené existence přizívá Zomby tu svou kontroverzní a někdy až sebeparodicky působícím vystupováním. V současnosti snad nejvýraznější *enfant terrible* bass music je už notoricky známý počtem svých absencí na předem domluvených vystoupeních, a to do té míry, že samotné připsání Zombyho do line-upu akce má v očích mnoha lidí z klubového světa skoro anekdotický charakter. Zomby si ze své pověsti však nic nedělá, jak s oblibou prozrazuje na svém neustále aktualizovaném Twitter účtu – ať už se jednou nemohl dostavit kvůli nemoci, podruhé byl zadržen na letišti s marihuanou a potřetí prostě na své vystoupení zapomněl, samozřejmě upřímnost hraničící až s naivitou, s jakou své



Zomby

absence omlouvá, dává opět tušit, že v jeho případě nepůjde o promyšlený tah, jak posílit humbuk kolem své osoby; navíc, Zombyho, který stejně živému vystupování nepřikládá prazvláštní váhu, už mnozí našťvaní promotéři prostě přestali zvát.

Zombyho samotná aktivita na Twitteru a účast na debatních serverech, jako je třeba *dubstepforum.com*, má už rovněž kultovní status; nevybíravost, s jakou se bezprecedentní producent pouští do obrany vůči zřetelným provokacím a zároveň úroveň jazyka, kterou používá (a která v mnoha ohledech odpovídá teenagerským „hate-commentům“ na YouTube), značí buď silně nevyzrálou a vztahovačnou náturu, nebo do posledních detailů budovanou parodii sebe sama; každopádně jde v kontextu hudební scény, kam bývá Zomby řazen, o velmi netypický druh reakce na kontakt s publikem. S tím se Zomby ostatně setkává i na živo na svých vystoupeních, pokud zvládne dorazit — a v ten moment ukrývá tvář za masku Guye Fawkesa, zpopularizovanou komiksem a následně filmem *V jako Vendetta*, v současnosti pak spolkem Anonymous.

Zomby si masku lidového hrdiny nevybral náhodou a do role „maskovaného mstitele“ se, alespoň v interview, rád stylizuje; jakkoliv zní sociální apel z úst tohoto avizovaného „self-made mana“ a milovníka drahých značek oblečení a hodinek přinejmenším poněkud podezřele. „*Nejlepší muzikanti pocházejí všichni z dělnické třídy a zároveň jsou to ti samí muzikanti, kteří mají nejméně šanci se vůbec*

k tvorbě hudby dostat. Co se s tím dá dělat? Zůstat v anonymitě pro mě bylo v podstatě vzít na sebe tuhle úlohu, protože když nemáte tvář, můžete být vlastně kdokoliv,“ nechal se slyšet loni v létě v rozhovoru pro magazín *Wire*, který byl prý vůbec tím prvním interview „tváří v tvář“, které kdy Zomby poskytl. Svoji opravdovou tvář, stejně jako jméno, ponechává zatím stále v utajení.

V onom rozhovoru, který z velké části vyzníval jakožto apologie problémového producenta, který na rozdíl od Buriala sklízí kromě obdivu a zájmu i množství negativních hlasů (o míře jejich oprávněnosti se dá leckdy polemizovat, často však působí zaslouženě, viz případ s Rearkem zmíněný v úvodu tohoto článku), se na konci Zomby vyzná z prosté lásky k hudbě a tvorbě — a veškeré pro něj podružné záležitosti, týkající se jeho anonymity, koncertních absencí či verbálních půtek na internetu, odsouvá stranou. „*Je důležité, aby lidé pochopili můj opravdový záměr. Všechno, co dělám, 100% mojí hudby, od prvotního nápadu až po jeho konečné zhmotnění a vypuštění ven, to vše je myšleno absolutně upřímně a s úsměvem. Je to vše pro vás.*“ A přes rozdílné podoby snah o autorskou anonymitu a značně odlišnou existenci vůbec se tak Zomby i Burial coby snad nejvíce záhadní tvůrci ve světě současné elektronické hudby setkávají v prvotní a bytostně upřímné touze — dělat výraznou hudbu bez tváře. Na konci je totiž, stejně jako na začátku, jedno, jaká tvář se za maskovanou muzikou skrývá. □

„Že je to jedno. Všechno.“

Tak vnímá kapela Vložte kočku odkaz Erwina Schrödingera. Kapela, která v březnu roku 2008 zvala na svůj první koncert do pražského Chapeau Rouge mailem zakončeným lákavou nabídkou „přijďte a vložíte“. Již po této akci bylo opravdu možné do tohoto (tehdy) tria vložit naději, že se vyvine v jednu z nej-osobitějších českých kapel. Nejen poslední události, mezi něž patří vítězství na podzimní Malé alternativě či nynější vydání prvního dlouhohrajícího alba TáTa, ale celá jejich dosavadní aktivita ukazuje, že jsou sestavou opravdu jedinečnou.

Text: Jan Faix

Koncept této kapely rozvíjeli bratři Kaplanovi (Cyril – bicí, elektronika, Kryštof – rap, elektronika) již několik let předtím. Přitom ale stihli několik let provozovat funkovou kapelu Small Band a Cyril navíc působil také ve folkrockové formaci Ve3vNoci. Během této doby myšlenky na projekt Vložte kočku střídavě zrály a střídavě usínaly. Jak už se tak stává, ke startu skutečné práce na nové sestavě přispěl v roce 2007 také rozklad původních kapel, z Ve3vNoci tak přešel k bratrům také hráč na elektrické housle, Jiří Konvalinka. „Když nám to ve dvou jen s looperem hrálo jak v chodbě, po určitý době logicky vytanul jako třetí člen Jirka. Půjčili jsme mu Boss ME50, já koupil trigger a vytáhl ze skříně Alesis D4 a bylo vymalováno,“ vzpomíná Cyril. „Nástrojový obsazení mělo být od počátku atypický a kapela měla zůstat triem. To vycházelo z negativních zkušeností s velkejma kapelama, který končily spoustou kompromisů. Já třeba teprve v triu začal objevovat, kolik potenciálu mají bubny, když se jim dá prostor. Repertoár na první koncert jsme dali dohromady za čtyři dny zkoušení, za půl roku jsme měli playlist na hodinu a půl. Ve třech s jasně nejma rolema to šlo najednou úplně samo.“

Už na zmiňovaném prvním koncertě předvedli Vložte kočku hudbu se všemi atributy, které je činí osobitými dodnes – radikální těžkopádný rap, surově vystavené texty, rockové riffy a téměř metalové zkreslené stěny elektrických houslí, drsné basové elektronické zvuky ovládané živou hrou na bicí s triggerem, taneční i skoro mathrockové rytmy, práce se smyčkami a v neposlední řadě také vizuální stránka. O tu se kromě samot-

ného undergroundového prostředí, v němž kapela od začátku vyrůstala, staral designér Josef Lepša, který ze začátku řešil kapele kompletní design a dnes se soustředí především na koncertní projekce. Tvorbu plakátů na koncerty apod. převzal Jiří Konvalinka nyní studující pražskou Vysokou školu uměleckoprůmyslovou. Cyril Kaplan vnímá vizuální komunikaci kapely také jako velmi důležitou a její vývoj přibližuje nyní takto: „Pepa s náma dál spolupracuje, ale už se nesnažíme mít projekce na každém hraní. Zdá se nám lepší tak jednou za půl roku jednu akci pořádně připravit. To byl taky případ křtu desky TáTa – čtyři pódia v rozích sálu, na každého z nás projektor a trocha světla. Plochy z projektoru dotváří atmosféru, scéna dostává nádech malby, ale s vývojem. Jinak nás teď docela baví garážovost – jen tak někam vyjít a zahrát. Scénu nám do jistý míry dělá už jenom náš současný set-up, rozkládací dřevěný case je mnohem víc než floorboard z Bauhausu.“

Onen rozkládací dřevěný case, za nímž stojí Kryštof Kaplan, obsahuje stále zajímavější kolekci elektronického vybavení. Kromě současných sériových výrobků typu Kaoss Padu zde můžeme narazit vždy na nějaký obstarožní efekt či bicí automat (nyní možná zase módní stejně ne-li více než produkty současné), ale také na různé samodělné zvláštnosti. Vložte kočku s prosbou o příspěvek do svého arzenálu několikrát oslovili například známého samorostlého konstruktéra Robotmana. Nějakou přesnou koncepci ve volbě vybavení mi kapela nebyla schopna popsat, z čehož lze usoudit, že má zdravě na prvním místě vize hudební a pak teprve hledá prostředky

k realizaci. Množství nástrojů ale postupně stále roste, Jiří Konvalinka například nyní kromě houslí obsluhuje navíc baskytaru, kytaru a také klávesy i přesto, že v současné době Vložte kočku vystupují ve čtyřech s klávesistou Tomášem Kubínem.

Pozor miny!

Tomáš Kubín vyrostl především v pražské indierockové kapele Ufajr a s Vložte kočku byl v kontaktu hned od jejího vzniku. Z jeho podnětu vznikl netlabel Landmine Alert (www.landminealert.org), na němž obě kapely začaly nabízet své nahrávky pouze výměnou za e-mailové adresy zájemců. V současnosti na něm najdeme kromě několika titulů obou základních formací také další nahrávky vedlejších projektů různých členů tohoto klanu, ať už jde o rapové duo Mutanti hledaj východisko, zase jinak tvořící Kaplan Bros. (s Mutanty nyní chystají společný projekt) nebo třeba poměrně čerstvý titul Úkaz natočený v situaci, kdy všichni členové Ufajr nebyli pohromadě v Česku.

Ufajr a Vložte kočku pěstují v různých formách také vzájemnou hudební komunikaci, na jaře roku 2009 například několikrát zrealizovali společný koncertní projekt. Tomáš Kubín od té doby příležitostně hostoval i na koncertech Vložte kočku samotných, dokonce několikrát zaskočil za nemocného Kryštofa. „Tom nás obohatil o další melodický nástroj, pro mě to tehdy bylo hodně důležité. Přišlo mi, že jsme překročili svůj stín a dostali se někam dál. Pak už s náma občas hostoval v čím dál víc skladbách, až jsme shodou náhod skončili s Ufajr jako sousedi ve zkušebně a Tom se tak nějak sám od sebe stal členem Kočky,“ komentuje Cyril.

Aktuální album TáTa (vydané jako volný download i v limitované fyzické edici na flashdiscích s originálním chlupatým designem) tak obsahuje již některé nové skladby vytvořené společně v kvartetu nebo nové aranže kompozic starších. Porovnáme-li si čerstvé verze s těmi bez klavíru ze starších EP *Demo 2009*, *Cimelium 1* (recenze v HV 1/2011) nebo *Toxoplasma*, může se nám zdát, že kapela lehce zaoblila dřívější ostré hrany svého projevu. Že je však i při tom nadále přijímaná fanoušky a nyní stále častěji i publicisty s nadšením, ukazuje poctivý základ její práce. Kapela na tento vývoj pak nahlíží poměrně s přehledem: „Když jsme dodělali TáTu, pouštěli jsme si starší nahrávky a mezi nima první záznam — long play demo na jeden stereomikrofon ze zkušebny na chatě v Mlýnech — a chvílema jsme nechápali. Občas tam byla úplně skvělá kapela s brutálním drivem, která by byla možná dneska přijímaná o kus jinak. Brutální údernost v takovém formátu se z naše-

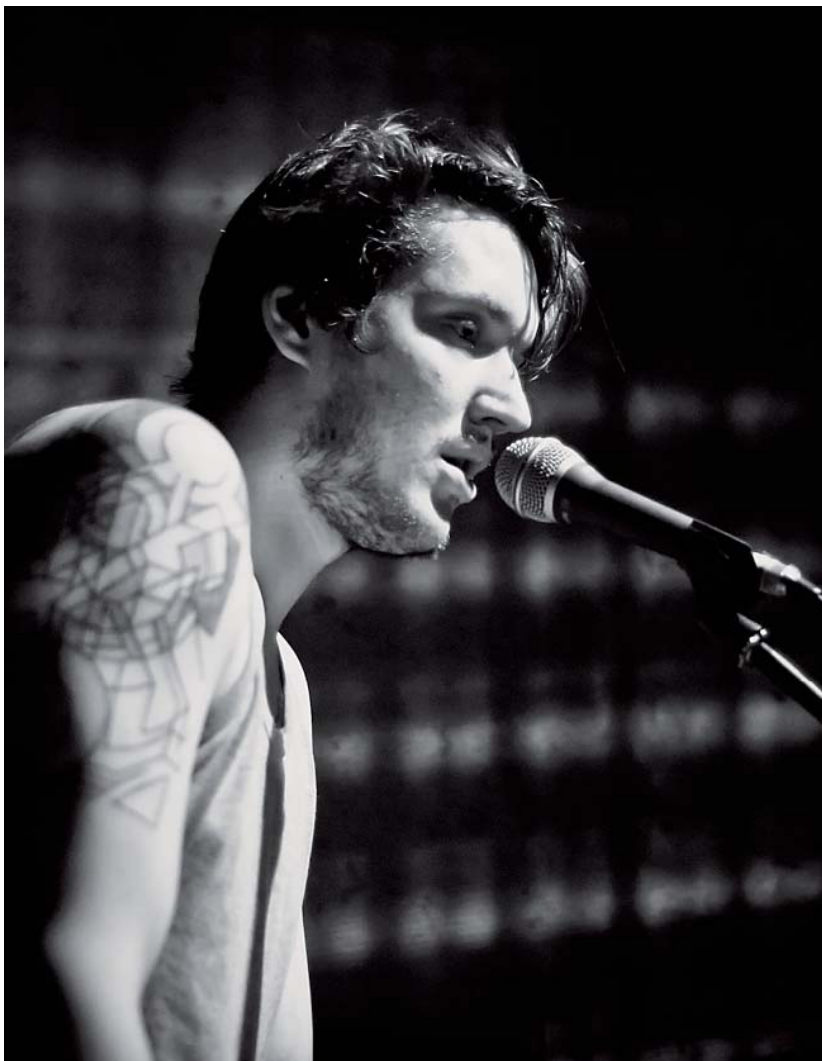


Cyril Kaplan

ho projevu asi opravdu ztratila, nebo spíš se přeskupila jinak, víc dozadu, do ema... Plus současný sestavý je ale klid a s ním související jistota. Celkově tlačíme míň, děje se toho víc, a taky víc víme, co děláme. Co chceme, jsme věděli vždycky, akorát že i když chceme všechno, musíme kapelu směřovat v jedné chvíli jen jedním směrem.“

„Jednou jsme byli vychrleni, tak shromažďujem...“

V projevu Vložte kočku, kteří svůj styl označují podivnými ne-škatulkami jako post-coun-try-p-emo-hop, pop-noise-core-rap, ectoplasmatekk, nebo trash-emo-noise, hrály od začátku také texty stejně důležitou roli jako hudba. V první fázi přispívaly k neuchopitelnosti celé kapely, hemžily se v nich nečekaně interpretované postřehy z reali-



Kryštof Kaplan

ty, podivné apely, zvláště nedokonalé rýmy. Společně s Kryštofovou dikcí (která se mi například v konvenčnějším Small Bandu zdála poněkud neohrabaná) nabraly tady najednou tyto slovní skrumáže značnou osobitost a vábily svou neproniknutelností. Zvláštní, nečekané a občas nelogické jazykové tvary, překroucené slovosledy a větné deformace si Vložte kočku ponechali dodnes, ale nyní je dokáží poskládat do takové formy a naplnit ji tak naturalistickými významy, že vyvolávají místo dřívějšího opojení nonsensem mnohem častěji spíše mrazení z odkryté obávané podstaty.

O textech jsem se s členy kapely pokoušel mluvit již několikrát a z těchto rozhovorů mohu vyvodit pouze tu (zvláště na české scéně překvapivou) skutečnost, že Vložte kočku nemají žádná programová pravidla, jak by texty měly či neměly vypadat, a že při jejich psaní vycházejí z vlastního přirozeného vnímání okolního světa a osobních zkušeností. Naposledy jsem se dočkal zřejmě nejobsažnějších možných odpovědí od Cyrila Kaplana: „Některé texty mají za sebou jednu konkrétní myšlenku. Pudamara je o původu, Pudmarčík je jméno mého biologického děda, kterého nezná

nikdo než babička, a já sám to jméno vím zhruba od doby, kdy vznikl text. DD je o domovu důchodců, v jehož prostředí jsme s bratrem vyrůstali, Nevolnost vychází ze zážitku z četby stejnojmenné knihy. Záběhlíci jsou o místě, kde jsme vyrůstali, kde vyrůstala i Kočka a o jednom zážitku se smrtelností, který spustil řetězec vzpomínek na pubertu. Texty jako Peří nebo Hradec se spíš pojí s určitým pocitem a obdobím — Peří souvisí s úzkostnou dobou začátků Kočky, kdy jsme postupně furt o něco přicházeli, když jsem chodil po bazarech a hledal ukradené virbl a zesík a tátovu kytaru, Hradec je song divokého léta na Náplavce.“

Jednotlivé texty na albu zde nemá smysl rozebírat, nechme jejich výklad každému posluchači, jejich formu i jazykovou rozrůzněnost nejlépe přibližují samotné Cyrilovy komentáře o dramaturgii desky TáTa: „Snažili jsme se songy na albu poskládat tak, aby i z textů lezla určitá logika. Peří — já v boji s každodenností a hledám, Peřiny — tak pak my jako jedno a hrajem, Pudamara — ale co mám v sobě? co od sebe můžu čekat? Koudelník — určitě mám v sobě Prahu, drzího fracka, takže ok a dáme si Boba — ten je o relativitě prostoru a našich omezených možnostech vnímání, o cestě, která nám znovu odkryje, že to, co jsme, je přese všechno nakonec naše tělo. Z volnosti je Nevolnost — naše těla se chovají automaticky, všechna, je na to program a detaily provedení jsou nakonec šumák, tak či tak, všichni skončíme někde jako v DD — poslední štace a těšit se, že už fakt půjdem ven, ale zatím to ne a nejde... Tady je pomyslný konec a nový začátek s novým vědomím a mladou energií, kdy vím, že všichni jsme okolo Hradce, ale taky vím, že i když to nerozlousknou, že to nerozseká mě, ale já rozsekám to, protože co jiného taky...“

Celou tvorbou kapely Vložte kočku se zkrátka nese zatvrzelost i vtipná spontaneita, obojí opřené o skutečné prožitky, uvědomění a důkladnou hudební přípravu. Se zatvrzelostí nám například na každé své nahrávce naservírují stejný oblíbený rytmický motiv (jednou prý bude hrát v tramvaji jako zvukový signál pro zavírající se dveře), o bezprostřednosti svědčí každý detail, třeba když je v názvech skladeb rovnou jednoduše přiznána inspirace hudbou, co zrovna někdo z členů poslouchal (*Muse*, *Fuck You Holy*), nebo že se kapela nebojí pracovat i s vlastními českomoravskými hudebními kořeny a po svém s úctou naloží se silou lidových textů typu *Já jsem z Kutné Hory* či *Okolo Hradce*. A o tom všem vědí: „Nemáme v sobě pop jako Briti, ale jednoduše folk, kterej má kouzlo, ale musí se očistit od nánosů z plivanců a nedospělejších vědění. Pak dojdeš ke krásě a pochopení.“ □

Eskapismus v hudbě

Úkryt před společenskou bouří

Hudba umožňuje, aby si lidé vytvářeli neexistující světy, do nichž mohou unikat před nevlídnou skutečností. Lze najít souvislost mezi vývojem sociální a politické situace ve světě a vlnami přinášejícími hudbu pracující právě s momentem úniku?

Fabulace je dobrodružstvím setkání i návratem domů, přivádí tě do krajiny, kde šumí proudy dosud neznámých příběhů, kde se rýsují postavy bez tváře a ve tmě se o tebe otírají těla neartikulovaných živočichů, velké larvy. Poznáš, že tato krajina je nejen rodnou zemí příběhů, ale že se z ní zvedají i tvá vlastní gesta, činy a myšlenky. Pouze v příbězích zrozených v této krajině se setkáš se sebou samým; vzpomeň si, jak Fo uviděl sám sebe až ve tvářích svých postav jako v tajemných písmenech, která zapsala jeho skutečné jméno. Dokonce poznáš, že tvůj život je podivným způsobem kopií příběhů, které v této krajině vystávají. A budeš se jen usmívat, když ti budou vykládat o autenticitě deníkové literatury, budeš vědět, že se neseťkáš sám se sebou, dokud nevyjdeš ze sebe do světa magických příběhů, že i ta nejhlubší deníková literatura je povrchní, i ten nejupřímnější deník je trapný podvod, „já“ deníkové literatury je vždy žalostnou a fantastickou postavou, neskutečnější než všichni králové, princové a princezny ostrovní Knihy. (Michal Ajvaz – Zlatý Věk)

Slovo eskapismus má v běžně používaném významu spíše negativní konotace – člověk obecně má tendence hledat útek z běžného života v tom okamžiku, kdy není schopný naplňovat všechny formy, které po něm společnost vyžaduje. Eskapismus není pojmenování pro konkrétní činnost, za určitých podmínek se totiž eskapistickou činností může stát prakticky cokoli. Jako útek z reality může sloužit i zdánlivě neškodná aktivita, „nebezpečnou“ a negativně vnímanou se stává až v okamžiku, kdy je přeexponovaná.

Pojem eskapismus zavedl ve třicátých letech dvacátého století americký sociolog Paul Lazarsfeld, který při jednom z prvních mediálních výzkumů pozoroval posluchačky nekonečných rozhlasových her doslova přikované ke svým přijímačům. Není náhodou, že tendenci k úprkům do fikčních světů pečlivě vystavěných řemeslně zručnými scénáristy měly právě ženy – hospodyně v době, kdy si o ženské emancipaci mohly nechat jenom zdát a jejich společenská role byla pevně daná od narození až po smrt. Jak bylo řečeno, touha po útěku do imaginárních míst je tím větší, čím menší je prostor, na kterém se člověk v reálném životě opravdu pohybuje.

Je proto logické, že lidstvo (minimálně jeho část) začíná budovat svoje skryté světy v okamžiku, kdy je jeho životní místo zásadním způsobem omezováno ze strany vládnoucí vrstvy. Není náhodou, že první zaznamatelný okamžik, kdy začínají eskapistické tendence zjevným způsobem prorůstat s popkultu-

rou a především populární hudbou, nastávají v okamžiku, kdy je západní společnost drcena předem prohranou válkou ve Vietnamu, plným proudem klotá frustrující studená válka a nad lidmi se vznáší duch paranoie a nejistoty.

Podle britského producenta, DJe a teoretika kultury Steva Goodmana, který vydává desky pod jménem Kode9, lidé na „války, ekonomický sestup, nedostatečný růst nebo bezpečnostní hrozbu“ reagují nejenom eskapismem, ale třeba i hédonismem nebo lhostejností. Eskapismus je každopádně formou, ve které se zklamání z přítomnosti a naděje upínané na budoucnost protínají nejkreativnějším způsobem.

Počátky psychedelické hudby, která je při určitém úhlu pohledu analogií k eskapistické formě velkých příběhů, můžeme zařadit do druhé poloviny šedesátých let. Kromě zmíněné atmosféry ve společnosti se na vzestupu „magických“ forem hudby podílela i zvýšená konzumace psychotropních látek, především LSD. Chemikálii poprvé syntetizoval dnes už kultovní vědec Albert Hofmann v roce 1938 a po poměrně dlouhém období, ve kterém byla testovaná na univerzitách (jedním z prvních lidí, kteří účinky látky dlouhodobě zkoušeli sami na sobě, byl spisovatel a samozvaný guru psychedelické generace Timothy Leary) bylo LSD v roce 1967 oficiálně zařazeno na seznam nelegálních substancí. To byl krok, který definitivně poželhal jeho obrovské popularitě.

Text: Jiří Špičák



Pink Floyd

Úlety v hlavním proudu

Zásadním okamžikem konce šedesátých let není to, že se objevuje psychedelická hudba, ale především dnes už skoro nemyslitelný fakt, že je psychedelická hudba komerčně úspěšná a pomalými krůčky se infikuje do oficiálního proudu kultury. Je opravdu poněkud odvážné používat oblíbené floskule o „zlatých šedesátých“ protože jejich pamětihodnost pramenila především z agresivního konfliktu, ať už mezi generací rodičů a mladých nebo mezi západem a východem.

Jisté je, že v nastolené atmosféře, kterou ještě dotvářely rasové nepokoje a studentské protesty (a to nejenom ve Spojených Státech, ale i v Evropě) byla eskapistická hudba nejenom tolerovatelná, ale určitým způsobem se stala nutností. Předním proudem a vlajkovou lodí psychedelické hudby byly kytarové kapely, které mohutně čerpaly z estetiky dřevního rock'n'rollu, využívaly ale i tehdy ještě poměrně nezvyklých nástrojů jako jsou Hammondovy varhany. Ty sice jejich tvůrce Lauren Hammond vyrobil už v roce 1934, popularity mezi rockovými hudebníky ale dosáhly právě v polovině šedesátých let.

Většina psychedelické hudby samozřejmě vzešla ze subverzivního undergroundu, rozdíl mezi alternativní a mainstreamovou hudbou ale tehdy ještě nebyl tak patrný. Do nejvyšších pater komerční hudby se tak vyšplhala třeba skupina Jefferson Airplane. Jejich singl *White Rabbit* z desky *Surrealistic Pillow* (1967), který časopis *The Rolling Stone* zařadil do seznamu pěti set nejlepších skladeb všech dob, se ve svém názvu zřetelně odkazuje na Lewise Carrolla a jeho *Alenku v říši divů*. Ta je zároveň považována za jednu z prvních knih, které slouží výhradně eskapismu.

Ve Velké Británii se průlom z undergroundových londýnských klubů do rolí popových celebrit povedl notoricky známým Pink Floyd. Ačkoliv si největší

porci slávy i komerčního úspěchu vysloužili v době, kdy objížděli stadiony se svojí opulentní pódiovou show, ať už pro alba *Dark Side Of The Moon* nebo *The Wall*, v začátcích (minimálně na prvních dvou deskách, tedy ještě v sestavě se Sydem Barretem) postupovali podle přísně psychedelické estetiky — nechyběly texty inspirované pohádkami ani odkazy na vesmírnou terminologii.

Jako velmi stručné příklady hudby, která vznikala čistě z eskapistických tendencí a zároveň zaznamenala nezanedbatelný komerční úspěch, to stačí. Psychedelická hudba poté v letech po kulturní revoluci na konci šestého desetiletí narostla do obludných rozměrů a proměnila se v hada, který požírá svůj vlastní ocas. Měla ale nastat doba, kdy budou popoví hudebníci opět budovat fikční světy a propracovávat svoje útky z reality, skloubené s více či méně přistupnou hudbou. A měla opět nastat v časech, kdy se společenské struktury otřásají a lidé jsou natolik frustrováni systémem, že hromadně vycházejí do ulic.

Pod okny Wall Streetu

Rok 2011 navždy zůstane v paměti současníků jako rok, kdy proběhla mohutná vlna revolucí v arabském světě, mnohými okamžitě překřtěná na arabské jaro a kdy si čím dál tím víc lidí začalo uvědomovat, že kapitalismus v aktuální nesmlouvavé podobě není jediným možným ekonomickým zřízením a že je pomalu nutné začít formulovat podobu fungující alternativy.

Ve světě nezávislé „kytarové“ hudby se tolik změn neudálo, jenom vyšlo ve světle společenské situace ještě víc najevo, jaké trendy onou indie scénou otřásají. Dlouhodobě nejoceňovanější americká kapela, brooklyňští Animal Collective, se po veleúspěšné desce *Merriwether Post Pavilion* a navazující sólovce zpěváka a bubeníka Panda Beara Tomboya museli definitivně smířit s bezmála apoštolským postavením. Jejich hudba je přitom dlouhodobě přísně psychedelická — a to jak podle měřítek nastavených v šedesátých letech, tak macešským pohledem náročných hipsterských posluchačů. Jejich na první poslech charakteristickým postupem je vrstvení vokálů a jejich vzájemné proplétání, které může připomenout třeba *The Beach Boys* v době okolo kultovní desky *Pet Sounds*. Euforické výskaní zabalené do bzučící elektroniky a energických bicích v sobě sice nese hodně z výrazově nejednotné současnosti, svoje kořeny má ale evidentně zapuštěné v dodnes glorifikovaných šedesátých letech, tedy v době, která přinesla nejdůležitější revoluci myšlení ve dvacátém století. Tehdy, stejně jako dnes, byly mezi mladými lidmi nejoblíbenější kapely, které svoji hudbou budovaly úkryty před realitou.

Klíčovým městem je tedy New York — nejenom



Animal Collective

jako centrum kapitalismu, ve kterém se proti proslulé burzovní Wall Street vymezuje čím dál tím populárnější hnutí Occupy, ale i jako centrum nezávislé hudby protežované názorotvorným serverem Pitchfork. Bylo by přitom až příliš jednoduché označit jej za alternativní – ve své podstatě už dnes vlastně tvoří jenom paralelu k mainstreamu, jeho novou podobu.

New York jako centrum dvojznačnosti, kde přeneseně řečeno „sídli“ všichni bankéři světa, je tak zároveň domovem kapel, které na povrchu světa pochroumaného právě finančníky staví hudební úkryty. Kromě zmíněných Animal Collective to jsou třeba kritikou vyzdvihovali Dirty Projectors, kteří svoje kompozice (za většinou z nich stojí mozek skupiny

a kapelník David Longstreth) tepají za podpory spletených rytmů. Longstreth odsuzuje Franka Zappu a Yes, tedy oba krajní póly, ve kterých se z hudby stává spíše manifest vlastního hráčského umu (Yes) nebo vlastního originálního myšlení (Frank Zappa).

Případ Dirty Projectors je vlastně pro současnou scénu sofistikovaného psychedelického popu (či rocku) signifikantní. Muzikanti se na svoje vzory konkrétně neodvolávají, často je dokonce popírají a onu psychedelickou hudbu hrají spíše intuitivně. Jenom to potvrzuje fakt, že současné skupiny nesledují kulturní linii a vědomě si nepohrávají s formou, ale forma sama k nim přistupuje skrze bouřlivé prostředí plné sociálních změn, ve kterém se momentálně nacházíme. □

inzerce

SVĚT A DIVADLO SAD 12

časopis o světě divadla a divadle svět

SVĚT A DIVADLO 1/2012

FILOZOFIE A IKONY – Petříček: Komiks mezi filozofy (Nový: Jaké to je být Batmanem?)

CENY ALFRÉDA RADOKA – inscenace, herecké výkony, divadlo, česká hra, scénografie, hudba a talent roku...

i největší zážitek ze zahraničního divadla (kompletní anketa kritiků) / Král: Ceny s pamětí (osobnosti roku a jiné pochybnosti) / RUSKÉ NADĚJE U LEDU Reslová: Boží jiskra (Tuminasův Strýček Váňa) / Trenský: Sorokinův Led a tradice dystopického žánru

ŽIVOT VESMÍR A TAK VÚBEC Mikulová: Ziedonis a vesmír (Alvis Hermanis „doma“) / Lollok: Míša Platonov nestárne (Alvis Hermanis v Burgtheateru)

SAMOTA A PENÍZE Augustová: Ztracené téma (PDFNJ 2011) / Žantovská: Láska za časů kapitalismu (Kellyho Láska a peníze v Dlouhé)

Z BAZÉNU DO LÁZNÍ Škorpil: Tajenka bez hádanky (Nebeského Lear) / Silbiger-Sliuková: Kúpeľná klasika (Theatre Royal Bath)

ZMRTVÝCHVSTÁNÍ A VZKŘÍŠENÍ Aguirre: Heřmanův Jakobín

(Dvořákovo scénické zmrtvýchvstání) / Leška:

Cikkerovo vzkriesenie? (v Banské Bystrici i Bratislavě)

KRÁLOVÉ S BABIČKAMI Černá: Vyhraný zápas o místo (veletrh performing arts v Soulu)

KONEC & LOUTKY Curtis: Překonání konce / Fojtíková:

Únos diváka (AKHE a Únos Evropy) / Dombrovská:

Večerníčky pro nebojácné dospělé (filmové Buchty a loutky)

HRA – RADEK BERAN A BUCHTY A LOUTKY:

MOUCHA RELOADED

COMEDY MIX – náhodně vybrané „recepty“ ke komedii

různých národů – tajní, konsekvence a Sven / Cook: Dramátko

KALEIDOSKOP zvěstí ze světa

KOMIKS – LUCIE LOMOVÁ: NA ODSTŘEL

(1. část – Před premiérou)

Časopis si můžete objednat na adrese redakce:

SVĚT A DIVADLO, CELETNÁ 17, 110 00 PRAHA 1,

tel. 224-817-180, 224-818-184, e-mail svet@divadlo.cz,

on-line objednávky: www.svetadivadlo.cz

Sublime Frequencies

Agit Pop

Vydavatelství Sublime Frequencies přináší pohled na hudby světa z trochu jiného úhlu než nahrávky etnomuzikologických badatelů pátrajících po „čistých formách“. Tady mají místo koláže z rozhlasových stanic i orientální přivlastňování si západního rock and rollu.

„Zuří válka estetik a my nabízíme DIY přístup ke všemu, nezávislý na institucionalizovaném řízení povědomí o cizích kulturách a o tom, jak si jejich vnímání představují vetešníci politiky, komunikace a financí.“

Alan Bishop

Text: George Cremaschi
Překlad: Petr Ferenc

Značka Sublime Frequencies bezpochyby patří k neúspěšnějším nezávislým vydavatelstvím tohoto století. Její první titul, *Folk and Pop Songs of Sumatra Vol 1*, spatřil světlo světa v roce 2003, od té doby se přival elpíček, cédéček a DVD s hudbou a dalšími kulturními projevy téměř ze všech všech koutů světa nezastavil. Záběr katalogu Sublime Frequencies je pozoruhodný po umělecké i geografické stránce; Indonésie, Barmá, Thajsko, Maroko, Mali, Pákistán, Sýrie a Irák, to je jen pár položek z dlouhého seznamu *zemí mimo*, na jejichž zvukovém a hudebním dění značka buduje svůj roster. Lidé v pozadí Sublime Frequencies, „kolektiv průzkumníků hledajících a zpřístupňujících neobvyklé obrazy a zvuky z moderních i tradičních urbánních i rurálních front,“ pomáhají zaplnit historickou mezeru v sumě dostupných nahrávek ze Severní Afriky, Jihovýchodní Asie a Předního východu, tedy obrovskou propast černající se mezi etnografickými portréty z katalogů prvních vydavatelů world music, státem posvěcenou kulturou (jako jsou například vířící dervišové) a „folklórními“ skupinami na jedné straně a profesionální produkcí world fúze, jejímž reprezentantem je Peter Dinklage na straně druhé.

Desky, jako jsou *Saigon Rock & Soul: Vietnamese Classic Tracks 1968-74* nebo *Choubi Choubi! Folk And Pop Sounds From Iraq*, zprostředkovávají neobyčejně pestrý obraz viděný z „úrovně ulice“. Současně s hlavními trendy západní hudební kultury totiž leckde vznikaly až vzdorovitě jedinečné hudební světy. Hudební výraz některých z nich, například zvuk ikonické arabské kytarové legendy Omara Khorshida nebo indonéská skupina Dara Puspita, „pravděpodobně nejlepší ženská garážová kapela na světě“, je skvěle namíchanou směsí východního hudebního jazyka se západním. Další část katalogu Sublime Frequencies ukazuje „třetí svět“ pro-sáklý moderní hudbou a plně adaptující globální trendy, jako jsou elektrické kytary, dechové sekce nebo klávesy Casio, pro vlastní potřeby. A občas tento „třetí

svět“ neabsorbuje žádný vnější vliv; příkladem budiž album *Princess Nicotine*, kolekce několika „největších jmen posledních padesáti let barmské hudební historie“. Jejich hudba je neklidná a veskrze jedinečná, do sebemenšího detailu prokomponovaná a zní frenetickým, pronikavým zvukem dvojitých píšťal a jedinečně využitým klavírem.

Produkcí Sublime Frequencies je možné rozdělit do pěti kategorií. Jsou to historické lidové a popové kompilace, rozhlasové koláže z nejrůznějších specifických lokací, nahrávky současných skupin, terénní nahrávky a DVD. Spoluzakladatel značky Alan Bishop začal nahrávat rozhlasové vysílání a vytvářet ze záznamů zvukové koláže již v polovině osmdesátých let. Svou první kompilaci, výše zmíněnou *Princess Nicotine*, vydal v roce 1994 – o její druhé vydání se už postarali Sublime Frequencies. Když Bishopa oslovil Hisham Mayet, další skalní cestovatel a sběratel, s myšlenkou založit vydavatelství, byl už projekt svým způsobem v chodu. Dvojice hned na startu nasadila patřičné obrátky a vydávala, za vydatné pomoci blízkých spolupracovníků Marka Gergise a Roberta Millise, průměrně deset titulů do roka. Zpočátku SF kladli důraz především na



rozhlasové nahrávky a kompilace, v současné době se soustředí spíše na fungující skupiny, jako je třeba Group Doueh ze Západní Sahary, jejíž nová nahrávka *Zayna Jumma* s trhanými beefheartovskými rytmy a repetitivní extatickou kytarou podbarvující a komunikující se zpěvem, se okamžitě stala klasikou, nebo fantastická Group Inerane, jejíž série *Guitars From Agadez* bývá označována za „současný zvuk tuarežské kytarové revoluce.“ Jde o hudbu zrozenou v povstaleckých táborech válkou zmítaného severního Nigeru.

Nejúspěšnějším umělcem Sublime Frequencies je Omar Souleyman, jehož hudbu Gergis poprvé uslyšel, když byl v roce 1998 v Sýrii; v roce 2006 jej vystopoval v odlehle oblasti blízko iráckých hranic. Souleymanův první disk pro Sublime Frequencies, *Highway To Hasake*, byl hit, který měl za následek několik turné po Evropě, Severní Americe a Austrálii, pár dalších alb a v roce 2010 dokonce Gergisem produkovanou třípísňovou kolaboraci s Björk. Souleymanův mix syrského stylu *dabke*, iráckého *choubi* a arabské hudby *shaabi* je neuvěřitelný nářez masivních syntezátorových dronů, extatického zpěvu a šílených linek strunného nástroje saz.

Radio Phnom Pen

Zvláštní podmnožinu aktivit Sublime Frequencies tvoří vydávání záznamů rozhlasového vysílání. Základem této činnosti je čtvrtstoletí intenzivního nahrávání lokálních rozhlasových a televizních vysílání. Tyto fascinující dokumenty jsou okny do každodenního života společností, jež jsou „civilizovaným světem“ stále chybně interpretovány. Kompilace severokorejského a palestinského vysílání zabývají lidským duchem oblastí, které známe jen z negativního zpravodajství. Kompilace z Alžírsko, Indie, Thajska a například Kambodže zase odhalují opulentní vesmír eklektické současné hudby a zvuků. Alan Bishop: „Díky tomu, že rádio nabízí nekonečné množství možností a výchozího zvukového materiálu – záleží na tom, kde na zeměkouli jste a jak s ním zacházíte – se o ně stále zajímám a stále je považuji za nejpraktičtější elektronický nástroj, jaký byl kdy vyroben.“ Z této koncepce vychází i Gergisovo album *I Remember Syria*, brilantní zvukový dokument o zemi, která mimo své hranice zůstává poměrně neznámou. Hudba nahraná živě i z rádia dává spolu se zpravodajstvím, rozhovory, konverzací na ulici, terénními nahrávkami i trochou televizního vysílání vzniknout oslnivému portrétu kultury hledící vstříc velice nejisté budoucnosti.

Filmy jsou ve srovnání se záznamy rozhlasového vysílání ještě o krok dál: prezentují hudbu ve vizuálním kulturním kontextu a, stejně jako rozhlasové záznamy, nechávají zvuk, ale i obraz, hovořit samy za sebe. Gergisův a Bishopův film *Sumatran Folk Cinema* je úchvatnou směsí dangdutského rocku, lidové hudby, minanžských orchestrů, barvitých scén z ulice,



Omar Souleyman

bizarních televizních reklam a dalších útržků vysílání a dokonce i záznamu jedné z bitev občanské války. Neuvěřitelný soundtrack to vše spojuje ve skrzna-skrz idiosynkratický portrét. Vzhledem k nulové naraci a téměř žádným přímým informacím je vyznění tohoto portrétu často nejednoznačné, což film podle Bishopa „pozvedává o úroveň výš.“

Kolonisté

Na konci čtyřicátých let dvacátého století tu byly značky Folkways, Le chant du monde a několik dalších, zapomenutých etnografických vydavatelství: zrodila se deska jako artefakt, nejen jako komerční produkt. Historické hledání postupně překročilo lokální evropské a severoamerické hranice a rozšířilo svůj záběr. V roce 1957 začal legendární francouzský label Ocora zaznamenávat cizí a fascinující třetí svět a vybavoval tyto nahrávky krásnými obaly a vynikající dokumentací včetně odborných esejů a antropologických fotografií. To byla „world music“ mého mládí: bosí domorodci zpívali, tančili a hráli na primitivní flétny a bubínky. Všechno to bylo moc hezké, i když tu a tam se mohl objevit zneklidňující pocit, že nasloucháme předmětu bádání – vzorkům, nikoliv lidem. Později vzniknulé průkopnická a vynikající vydavatelství jako Nonesuch Explorer, Lyri-chord, Fremaux a Trikont přinesla zvědavým západním posluchačům exotickou hudbu z celého světa, těžko si ale nad jejich produkcí nepovšimnout výrazného oděru koloniální mentality – mniši vyluzující šamanské drones na trubky ze stehenních kostí jen posilovali mystický dojem odlišnosti. Hudebníci v moderních metropolích i na vesnicích od Alžírsko po Thajsko ale poslouchali západní rock, zapojovali elektrické kytary do aparátů a pod jejich rukama se rodil zvuk dokumentovaný právě katalogem Sublime Frequencies.

Jiná vyprávění

Alba hudby a zvuků ze zemí, jako je Libye, Severní Korea a Sýrie mají nevyhnutelně i politický rozměr, i když hudební materiál na nich obsažený se přímým politickým projevům z velké části vyhýbá. Zrovna tak se jim vyhýbá samo vydavatelství, především v přípa-



Sun City Girls

dě hudebníků na turné, kteří v rozhovorech ctí pravidlo „žádná politika.“ Hisham Mayet: „Když se novinář snaží najít spojitost se současnou politickou situací, hrubě tím hudebníka kompromituje.“ Katalog *Sublime Frequencies* – a některé z jeho položek obzvlášť – je ale i tak nositelem výrazného společenskopolitického podtextu. „Některé [desky] byly političtější než ostatní,“ říká Gergis. „Vydal *Choubi Choubi!* v době, kdy vrcholila válka v Iráku, se zdálo být úplně mimo a nevhodné, zrovna tak *I Remember Syria* – Sýrie je země, která je neustále terčem, a oni se snažili a snaží změnit v ní režim všemi myslitelnými prostředky.“ Prezentovat „teroristické“ kultury s pochopením a předkládat alternativní sociální výklady těchto kultur může být v konfrontaci s neutuchající propagandistickou válkou vedenou například proti arabskému světu hluboce subverzivní: „Místo aby to ta místa demonizovalo, zlidštuje je to,“ říká Bishop. Komplexnost těchto alternativních narácí dosahuje vrcholu na kompilaci *Cambodian Cassette Archives: Khmer Folk & Pop Music Vol 1*, již v průběhu let sestavil Gergis z pásků nalezených v kalifornském Oaklandu. Poté, co veškerou kulturu v Kambodži zničili Rudí Khmerové, začali ti, komu se podařilo uprchnout, znovu nahrávat hudbu v prostředí kambodžských diaspor ve Francii, Austrálii a v USA. Kambodžský zvuk před genocidou i po ní byl značně efemérní, malé náklady kazet se rok nebo dva udržely v regálech obchodů a pak zmizely. Na Gergisově projektu je zřetelně vidět jeden z nejdůležitějších aspektů práce *Sublime Frequencies* – dokumentace mizejících nebo již zapomenutých současných kulturních kontextů a spojnic.

Sun City Girls

Každé pojednání o *Sublime Frequencies* se dříve či později nevyhnutelně stočí k Sun City Girls, skupině, kterou v roce 1981 založil Alan Bishop se svým bratrem Richardem. Tato neplodnější, nejeklektičtější a nejnepředvídatelnější americká postpunková kapela za pětadvacet let existence vytvořila záplavu nahrávek a její hudba je oslnivou interpretací punku, etnických

zpěvů, raga rocku, country swingu, turecké psychedelie, glosolálií, brutálních noiseových ataků, improvizací ve stylu Sun Ra a šílených coververzí popových klasik ze sedmdesátých let: zkrátka lidová hudba ze země, kterou si Sun City Girls vysnili. To vše okořeněno koňskou dávkou agitpropu a koncertního nasazení se jim postaralo o relativní anonymitu i oddanou fanouškovskou základnu. V roce 1983 se oba bratři vydali do Maroka. Od té doby se datuje jejich závislost na cestování a posedlost hudbou, již na svých cestách slychali a jež ovlivňovala jejich původní tvorbu. Ta následně výrazně poznamenala americký underground. Obvyklé klišé, v němž sever/západ je ušlechtilý, zatímco jih/východ divošský, v případě Sun City Girls fungovalo jako mechanismus, v jehož rámci obousměrně proudily kulturní vlivy i ideje.

„Je to jednoduchý byznys,“ popsal Alan Bishop zvyk Sun City Girls vydávat několik nahrávek ročně. „Proč lisovat 5 000 kopií a pak si třemi a půl tisícem podkládat nábytek, když můžete rozjet pět různých projektů, které se vyprodají?“ Na stejném principu přirozeně funguje i obchodní politika *Sublime Frequencies*. Každý titul vydělá na ten příští a všechny jsou výsledkem měsíců, občas i let práce. „Pracuji každý den,“ říká Alan, „jsem nezmar.“ Cesty do zahraničí, během nichž nachází nové hudebníky a staré nahrávky, mohou trvat od dvou týdnů do šesti měsíců, během nichž navštíví každý obchod s kazetami, na který narazí, stopuje sběratele desek, chodí na vystoupení, hledá nové kontakty, cestuje venkovem a nahrává okolní zvuky i vysílání místních rádií. Následují měsíce poslechu veškerého získaného materiálu, stříhání, katalogizace a příprava dalšího titulu. V každém okamžiku je v určitém stádiu výroby celá řada projektů.

Úspěšná mezinárodní turné Omara Souleymana, Group Doueh a Group Inerane naznačují, že vydavatelství se adaptovalo na nový obchodní model, který počítá s tím, že desky se moc neprodávají, tedy na vydávání malých nákladů pro fanoušky a sběratele a booking koncertů a turné těch umělců z katalogu SF, kteří jsou stále aktivní. Jediné peníze jsou ve vystoupeních. Když Gergis říká, že „spousta lidí slyšela všechnu hudbu, co vydáváme, a přitom si nikdy žádnou nekoupila,“ jen konstatuje, jak to dnes chodí. Ale *Sublime Frequencies* v době, kdy „lidé z hudebního průmyslu“ neustále hořekují nad smrtí „obchodu s hudbou“, v tichosti vydali sedmdesát titulů během osmi let a nezdá se, že by s vydáváním plánovali skončit. Bishop na otázku stran dalších plánů odpověděl, že hodlá sledovat „podobnou trajektorii, i když se chystá pár překvapení a nových nápadů. Nic není striktně nalinkováno, všechny možnosti jsou otevřeny.“ *Sublime Frequencies* se svým způsobem vrací do časů malých regionálních labelů vedených oddanými hudebními fanoušky. Prodávají právě tolik desek, aby je to udrželo nad vodou a umožnilo jim navštívit další zemi a nahrát další hudebníky. Na řadě je oblast kolem nigerského města Agadezu. □

Citovaná literatura:

Erik Davis: *Cameo Demons: Hanging with the Sun City Girls, The Wire* (2004)
 Brandon Stosuy: *No Sleep Till Beirut, Arthur 18* (2005)
 Marcus Boon: *Sublime Frequencies' Ethnopsychedelic Montages* (2006)
 Rozhovor Alana Bishopa s Erikem Davisem (2012)

Odkazy:

www.sublimefrequencies.com
www.suncitygirls.com
www.porestsound.net

Karawitan Aneh

Nekonvenční hudba z Jávy

Kompilace přiložená k tomuto číslu představuje současnou hudbu z Jávy. Jaká vlastně je hudební scéna oblasti, kterou má většina západního světa spojenou s gamelanem?

V povědomí kulturní veřejnosti se zafixoval zcela stereotypní obraz hudební scény na střední Jávě, jedním z nejvýznamnějších indonéských kulturních center. Vypadá asi takto: kolem dvou soupeřících gamelanových škol s dlouholetou tradicí – konzervativnější jogjakartské a liberálnější surakartské – aktivně existují projevy modernější populární hudby (*kroncak*, *dangdut* aj.), určené k zábavě širokých mas. Částečně je to obraz pravdivý, ale časy se rychle mění i na Jávě, kde se *karawitan*, jak se zde říká gamelanové vokálně-instrumentální hudbě, pořád těší veliké úctě a oblibě. Ke slovu se hlásí nově, aktuálnější podoby hudební i intermedialní tvorby.

Ke korekci zjednodušeného obrazu výraznou měrou přispěl celovečerní filmový snímek Garina Nugroha *Opera Jawa* (2006), který si rázem získal sympatie odborníků i laiků ve filmovém světě i mimo něj. Přitažlivou spektakulární formou a expresivně artikulovanou narací odhalil podstatu jávského způsobu nakládání s tradicí i vnějšími vlivy. Nugroho, enfant terrible indonéského filmového obrazu, ve svých snímcích porušuje žánrové konvence a namísto herců (nebo spolu s nimi) nechává projevovat se neherce – skutečné hudebníky, poety, tanečníky, performery, ceremoniáře, hrající a mluvící jazykem nestylizovaných gest, pohybů, akcí, promluv, zpěvů, zvuků a obrazů. Tyto postupy si úspěšně vyzkoušel i ve filmech *Teak Leaves at the Temples* (*Teakové listy v chrámech*, 2007) a *Generasi Biru* (*Modrá generace*, 2009), kde míchá dokumentární stopáž s fikcí, scénář s improvizací a herce s neherci, dosahující větší autentičnosti a přesvědčivosti.

K hudební spolupráci na *Operě Jawa*, zasazující formát scénické opery do autentických venkovských reálií, si Nugroho přizval proslulého **Rahayu Supanggaha** (1949) ze Sola (Surakarty), zřejmě proto, že solský gamelan je, jak sám říká, „impresionistický jako řeka“. Supanggah, jenž má za sebou spolupráci s Kronos Quartetem či divadelníkem Robertem Wilsonem, mu dodal nádhernou hudbu, moderní *karawitan* v podání skvělých hudebníků s mistrovskou erudiicí a nepřenosným feelingem. Hudba Supanggaha je nenásilnou fúzí tradičního jávského muzicírování s uměleckými výdobytky pozdní modernity, čím má hodně společného s Nugrohovým programovým

eklekticismem. Není to však žádná rádobý autentická *world music*, ale talentem a erudiicí filtrovaná esence kreativity poháněná rituální vůlí. Nejreprezentativněji ji asi dokumentuje profilové album *Kurmat pada Tradisi* (*Pocta tradici*; 2001) s dvanácti komorními kompozicemi. O své umělecké i teoretické zkušenosti se Supanggah nezištně dělí s mladšími umělci v nezávislé umělecko-vzdělávací instituci Garasi Seni Benawa (Umělecká garáž Benawa), kterou založil a provozuje ve svém domě.

Michael Asmara (1956) je významná osobnost hudební scény v Jogjakartě, kde v r. 2004 založil Jogjakartský festival současné hudby, důležitou platformu pro mladé asijské skladatele. Jako skladatel je „odvážnější“ a hlavně pragmatičtější než Supanggah, jeho nekonvenční řešení jsou však ukotvena v promyšleném kompozičním rámci. Píše pro různá obsazení (včetně orchestru) a s oblibou kombinuje gamelanové nástroje a ladění s evropskými. V některých kusech dosáhl extrémních poloh, když do svého instrumentáře zahrnul běžné neelektronicky generované zvuky (motocykl, metronom, kuchyňské náčiní atd.), scénickou akci i instruované publikum, a nevyhýbá se ani multimédiím. Většina jeho skladeb ale nevybočuje z tradičnějších evropských (symfonie, smyčcový kvartet) a indonéských (gamelan) forem, respektive je invenčně kombinuje. Asmara je otevřen nejenom ve své poetice, ale též v sociálních aspektech hudby; v konzervativním prostředí elitářských hierarchií se aktivně angažuje v oblasti promotérství netradiční hudby asijského regionu v globálním kontextu a iniciuje příležitosti pro mladé interprety soudobé hudby či ženy-skladatelky.

Povzbuzována Asmarou, kolem Jogjakartského festivalu současné hudby se brzy zformovala skupina mladých skladatelů, která si říká „Young Composers Project“ a z níž zaujmou zejména **Tony Maryana** (1978) a **Gatot Danar Sulistiyanto** (1980), oba absolventi Indonéského institutu umění (ISI) v Jogjakartě. Nejsou si blízcí jenom generačně a vzděláním; spojuje je také zájem o elektronickou a konkrétní hudbu, intermedialní přesahy a nekonvenční práce s vokály, což se vše promítlo do množství rozmanitých děl, které mají na svém kontě. Sulistiyanto je navíc členem nového projektu „6,5 composer's col-

Text: Jozef Cseres



Wukir „Bambu“ Suryadi

lective“, volného seskupení pro kolektivní momentové improvizace vystudovaných skladatelů.

Na pestré jogjakartské scéně se již několik let pohybuje **Wukir „Bambu“ Suryadi** (1977), autodidakt s etno-folkovým backgroundem, proslulý především díky vlastnoručně zkonstruovanému nástroji „bambu-wukir“ – bizarnímu bambusovému mutantu elektrické kytary. Hraje na něm sólo ale též v žánrově různých seskupeních. Wukirova hudba je plná překvapení; dokáže být intimně lyrická i extrémně expresivní. Jako spoluhráč je velice flexibilní, jak dokazují jeho dueta s noise-rockovým vokalistou Rullym Shabarou anebo s australským sochařem, konstruktérem kovových zvukových objektů a nástrojů a hudebníkem Rodem Cooperem.

Nejenom skladatelé, ale též jogjakartská alternativní scéna se začíná internacionalizovat a aktivizovat navenek. Nemalou zásluhu na tom má tam žijící

Australan Timothy O'Donoghue, který ji, přes projekt „Tropis///Subsonics“, propojil s progresivními hudebníky z Austrálie – Lucasem Abelou, Orenem Ambarchim, Davidem Sheou a dalšími. Loni, na prvním festivalu „Tropis///Subsonics“, realizovali Ambrachi se Sheou známý Zornův *game piece Cobra* s tamními hudebníky, z nichž ani jeden dotehdy netušil, že nějaký John Zorn vůbec existuje. Svět se přece jenom zmenšuje a avantgardy se rozplývají v nových, odlehčených formách audiovizuální kreativity postmoderního věku. A ke zvukové reprezentaci stále častěji inklinují i mladí umělci s výtvarnickým nebo mediaartovým backgroundem. Sound art dorazil i na Jávu a získává si nadšené přívržence a slaví zde i první mezinárodní úspěchy, třeba v některých projektech laboratoře pro umění nových médií „House of Natural Fibre“, které se prosadily už i v evropských centrech, včetně Prahy.

Rahayu Supanggah

Máte za sebou tradiční jávský loutkařský a gamelanový background a dosáhli jste akademického vzdělání v oblasti hudby a etnomuzikologie. Na druhé straně se nebráníte tomu, aby se tradiční formy přizpůsobovaly moderním a globálním jevům, jako jsou film nebo dokonce módní přehlídka. Je to pro vás velký estetický kompromis?

Vůbec to není kompromis, spíše je to záležitost otevřenosti a tolerance. V jávské kultuře jsou otevřenost a tolerance běžné. Jak dokazuje historie, Jáva byla vždy otevřená různým doktrínám, jako jsou animismus, hinduismus, křesťanství, islám či moderna; systémy víry a autority se různí a Jáva je připouští bez konfliktu, vše chápe jako nové bohatství. Nové potřeby a naakumulované významy vyžadují používání nových výrazových prostředků, podle toho, jak se různí kontext a doba.

Lze to vztahovat i na tzv. „mezinárodní“ gamelanový styl, jak ho předvádí třeba soubor Gamelan Pacifica? Lze ho hrát bez odkazů na jeho původní kontext? Není gamelan příliš složitý, příliš subtilní a příliš svázaný s nepřenosnými mimohudebními aspekty? Neznamená globalizace gamelanu degradaci?

Nevím, co máte přesně na mysli pod „mezinárodním gamelanovým stylem“, ani globálností gamelanu, nutno však říci, že gamelan se dnes již vyskytuje všude na světě. Existuje v mnoha státech, kde se hraje, využívá, učí a propaguje. Pozoruhodná je zejména jedna věc – to, že gamelan je akceptován všude díky otevřenosti a toleranci a přesahuje mocenské rámce i hodnoty, jako jsou jednota, rovnost, umělecké a estetické hledisko. Může proto naplňovat rozličné potřeby, zájmy a záměry.

Kulturní reference jsou samozřejmě podstatné. Například forma *gending godril* existuje na mís-

tech jako jsou západní Jáva, Cirebon, Banyumas, Jogjakarta, Solo, Lumajang, Tuban, Blora, atd. Možná existuje i londýnský nebo americký *godril*; pod stejným jménem se však ukrývají vizuální a charakterové odlišnosti. Které z nich jsou správné a původní? To nikdy nebyl vážný problém. Problém z toho dělají jediné zájmy a autority, komercializace a přílišná sebezahleděnost. Kultura nezná státní a geografické hranice. Rozhodující jsou etické a estetické aspekty, které se specifikují jako osobní a individuální záležitosti. Když je internacionalizace gamelanu nahlížena omezeně, může to degradovat hodnoty; nelze to tudíž zúžit na jedno hledisko. Já a moje hudba jsme se nikdy nevešli do jedné škatule, žánru, víry nebo pod nálepky jako jsou globální, světový, moderní, tradiční, etnický, komerční apod. Konkrétní nálepky nejsou pro hudebníky či jiné tvůrce až tak důležité. Jsou to spíše triky teoretiků, vědců nebo kritiků, kteří pomocí nich usnadňují dialog nebo téma, aby bylo srozumitelnější. Nechejme raději ať umělecké dílo respektuje přírodu, prostředí, a všechno, co z něj plyne.

Souhlasíte s názorem Jody Diamondové, že „gamelan si vytváří svůj vlastní svět, do kterého může vstoupit skupina lidí a spolu v něm objevovat, učit se, tvořit a hrát“?

Nesouhlasím ale ani nejsem proti. Věřím, že měla pro své prohlášení dobrý důvod. *Karawitan* neboli hudba (tj. gamelan, jak ji nazývají západní lidé a vědci) je multidimenzionální; aspekty, potřeby, funkce, charakter mohou být různé a měnit se podle člověka, místa, času, kontextu a cílů. Snažím se dělat hudbu nejlépe, jak jen dovedu.

Jaká je vaše zkušenost ze spolupráce s hudebníky, kteří jsou orientováni víc filozoficky nebo strukturálně? Mám na mysli lidi, jako jsou Philip

Corner, Barbara Benary, či Jody Diamond. Ovlivnila spolupráce s nimi vaše hudební myšlení?

Pracoval jsem s nimi relativně krátkou dobu a ne intenzivně a s Jody Diamond jsem dokonce nikdy nebyl ve stejné produkci. Takže se zdráhám říci, že mě nějak silně ovlivnili, ačkoli setkání s nimi mělo pro mě velký význam, protože jsem se mohl od nich něco naučit a sdílet s nimi nové poznatky. Obvykle ale spolupracuju s umělci delší dobu, víc než dva roky a velmi intenzivně.

Jak se liší improvizace v gamelanové hudbě od jiných konceptů hudební improvizace, třeba jazzu?

Netvrdil bych, že v *karawitanu* je improvizace jako v jazzu. Existuje tam však svoboda interpretace, osobní tolerance v rámci skupiny a též výběr vokuláře pro okamžitý „výtvar“, což zahrnuje vzorce, techniky hry a příznačné melodie a ty jsou do jisté míry nepředvídatelné. V tradičním *karawitanu* umělec hraje zcela svobodně, jsou interpretovány a vytvářeny v rámci a tvaru, které jsou ovlivněny potřebami a funkcí hudby v konkrétních událostech a situacích.

Říká se, že v Solu je gamelan liberálnější a otevřenější inovacím a vnějším inspiracím než gamelan v Jogjakartě. Proč je tomu tak?

Ze dvou důvodů. Za prvé, *karawitan* ze Sola je starší než jogjakartský styl, a tudíž má bohatší slovník, repertoár, vzorce, techniky, atd., což způsobuje, že je otevřený, co se týče interpretačního diskurzu a hry. Za druhé, Solo je méně závislé na panovníčském vlivu. Jogjakarta je dodnes speciální region, kde má sultán ještě pořád silnou moc, potvrzenou existující vládou. Tradiční umění se dodnes provádí pod palácem a dvorem. Vliv jogjakartského stylu hudby, tance, stínového loutkového divadla (*wayang kulit*) působí „jenom“ v Jogjakartě a okolí, zatímco solský styl se hraje po celém světě. Setkávání a kontakty *karawitanu* ze Sola s různorodými hudbami a kulturami světa jej dělá otevřenějším.

Svět dobře zná evropskou a čínskou operu. Díky filmu Garina Nugroha, ke kterému jste napsal hudbu, se nedávno dověděl i o jávské opeře. Můžete ji stručně charakterizovat? Co to je jávská opera?

Kromě batacké opery, která vešla do širšího povědomí ve 20. století, v Indonésii či na Jávě v podstatě opera neexistuje. A nejsou tady ani žádná spojení se západní operou. Struktura a forma operních představení jsou odlišné od evropské a čínské opery. Lidé často používají pojem opera když mluví o formách Langendrijan, Langen Mandra Wanarra, Langen Mandrarini, protože tato dramaticko-taneční představení využívají hlas. Tanečník tančí a zároveň zpívá. Příběh je převzat z *Damarwulana*, *Rámájany* nebo *Mahábháraty*. Dnes již lidé často označují jako operu jakékoliv vystoupení herce nebo tanečnicka,

který zároveň zpívá.

Můžete mi říci víc o vaší nedávné zakázce pro Kronos Quartet? Je to tradiční smyčcový kvartet nebo jste k němu přidali další nástroje nebo zvuky?

Pro Kronos jsem vytvořil kompozici pro smyčcový kvartet, ke kterému jsem přidal nějaké hlasové hračky i nástroje gamelanu gender, kendang a gong. Je to kus pro pět hráčů; kromě členů Kronosu jsem v něm účinkoval sám na hračky, kendang a gender.

A jaký projekt jste realizovali na vašim residenčním pobytu v londýnském Southbank Centre?

Bylo toho víc. S loutkařem Purboasmorem a souborem Southbank Gamelan Players jsme hráli celonoční loutkovou hru při znovuotevření Southbank Centre po dvouleté rekonstrukci a s týmž samým souborem také koncert z hudby k filmu *Opera Jawa*. Zahrál jsem si i s Portico Jazz Quartetem. Pak jsem ještě spolupracoval s elektronickým seskupením Plaid na pětáctyřicetiminutové kompozici *Rubber Time*, kterou jsme předvedli v Queen Elizabeth Hall.

Garin Nugroh

Studoval si práva. Jak se z právníka stane filmař?

Vedle práv jsem současně studoval i film. Nejdříve právo a politiku na Indonéské univerzitě v Jakartě a pak i film na Jakartském institutu umění. Zajímal mě především dvě věci – politika a umění. Myslím si, že tady v Indonésii musíš brát v úvahu dva aspekty – umění jako politika a politika jako umění.

A peníze mezitím. Právo však musí být bokem, mělo by být nezávislé na politice.

Já jsem to ze začátku zkoušel, když jsem si otevřel právní kancelář, ale šlo většinou jen o peníze, a to mě nebavilo. Musel jsem dělat příliš mnoho kompromisů. A tak jsem se soustředil na film, který jsem mezitím vystudoval.

Tvoje filmy, alespoň ty, které jsem měl možnost vidět, jsou stylisticky dost odlišné. Jaké máš důvody pro tuto poetickou diverzitu?

Základem mých filmů je multikulturalismus. Každá kultura, každá etnická skupina mi nabízí odlišnou ideu, odlišný koncept, odlišný filmařský přístup. Například, když jsem dělal film o písňové formě *didong* v provincii Aceh, byl příběh jakoby folkrockový. *Opera Jawa* je zase jiná, protože jsem v ní kombinoval tradiční loutkařskou dramaturgii s moderní dramaturgií. Nebo když jsem dělal film o legendární indonéské rockové skupině Slank, opět jsem zvolil odlišný přístup. Ve filmu *Di Bawah Pohon* (*Pod stromem*) jsem zase využil balijské realie, protože si je vyžádal příběh. Mé filmy jsou odlišné přesně tak, jak je rozmanitá hudba v Indonésii. Každá hudba je vlast-



Rahayu Supanggah



Garin Nugroh

ně příběh, charakter. Hudba je tudíž pro mne něco jako scénář. Ve svých filmech používám autentickou hudbu z míst a příběhů, které zrovna filmuji.

Co se týče formální organizace, tvoje filmy mají silnou afinitu nejenom k hudbě, ale též k výtvarnému umění. Způsob, jak instaluješ scény a akce, mi víc připomíná práci malíře nebo umělce instalací než filmového režiséra.

Inspirují mne k tomu tradiční ceremonie. Když si vezmeš třeba život na Bali, je to pořád ceremonie. Jeden den se modlí, druhý den instalují květiny, relikvie a obětiny, další den zase vaří, pak dělají hudbu atd. Začal jsem jako dokumentarista, pak jsem točil videa, televizní reklamy a celovečerní filmy, psal jsem sloupky do novin, dnes zase dělám instalace pro Louise Vuittona v Paříži nebo *Operu Jawa* jako hudební divadlo pro Musée du quai Branly. Lidé se mě často ptají, proč dělám tolik různých věcí. Odpovídám jim, že je to jako tradiční ceremonie na Jávě nebo Bali.

Na médiu zřejmě až tak nezáleží, když má člověk co říci.

Médium není důležité. Mám rád všechny druhy umění a používám je jako formu.

A o čem je ta instalace pro Vuittona?

Jmenuje se *Mariah* podle Kristovy matky.

Natočils několik hudebních filmů, jeden taky s evropskými a americkými freejazzovými hudebníky, které jsi nechal účinkovat spolu s indonéskými umělci v hinduistických a buddhistických svatyních. Čí to byl nápad hrát zrovna free jazz v starobylých chrámech a dát tyto lidi dohromady?

S nápadem hrát v chrámu přišli švýcarští jazzoví hudebníci Guerino Mozzola a Heinz Geisser a já jsem je pak požádal, aby si zahráli s umělci z „pěti hor“ (oblast na střední Jávě s pěti vulkány – Merapi, Merbabu, Andong, Sumbing a Menoreh – kde se každoročně pořádá kulturní „Festival pěti hor“ za účasti místních umělců a uměleckých komunit; pozn. J. C.J.). Jazzoví hudebníci jsou obvykle zvyklí zahrát si s jedním nebo s dvěma mistry, já jsem však ke spolupráci přizval hodně lidí z tamních vesnic a nakonec jich přišlo asi čtyři sta. Produkci to způsobilo stres. Byl to zřejmě poprvé v historii, co byli freejazzoví hudebníci donuceni spolupracovat s takovou masou lidí. Mě ale tahle happeningová spolupráce hodně zajímá – dělat něco jako improvizovaný workshop.

Znal jste ty švýcarské hudebníky předtím? Třeba z nahrávek?

Vůbec ne. Pozvala je produkce.

Svět dobře pozná evropskou a čínskou operu. Díky tvému filmu se nedávno dověděl i o jávské opeře...

Ve všech kulturách byly hudba, píseň a tanec navzájem spojené. Nelze je oddělovat. V Indonésii máme batackou operu a dá se říci, že i Minangové v Západní Sumatře mají něco jako operu. Existuje mnoho rozmanitých druhů opery po celém světě, nejvíc si však pamatujeme italskou.

Třebaže čínská, například, je starší. I ta italská vznikla resuscitací antické mytologie a rituálního dramatu, kde ještě byly složky, které jsi uvedl, organicky propojené. Teprve po renesanci se tato trojediná scénická forma začala budto rozpadat nebo profesionalizovat a institucionalizovat.

Což byla podle mne tragédie. Svým způsobem to bylo osvícenství, ale na druhé straně tragédie.

Domníváš se, že je tvá poetika eklektická?

Ve filmu *Opera Jawa* jsem spojil až pětadvacet indonéských mistrů, ve filmu *Pod stromem* zase devět balijských mistrů, takže asi ano.

Co teď zrovna točíš?

Ted' zrovna pracuju na pravdivém příběhu o několika mladých lidech, kteří vstoupili do islámského hnutí NII (Negara Islam Indonesia), které je dnes v Indonésii velice populární. Mnoho mladých lidí opouští své rodiny a následuje toto hnutí. Jeden z velice vlivných islámských intelektuálů Ahmad Syafi'i Maarif, vůdce organizace Muhammadiyah, mne požádal, zda bych o tom neudělal film, který bude distribuován do škol, protože zmíněné hnutí a jeho doktrína není tolerantní.

Mícháš materiál, který získáváš pro své dokumentární snímky s filmovou fikcí?

Ano, je to způsob mé práce. Stejně, jako když pracuji s neherci. Když snímám různé mistry, třeba na Bali, během jejich rituálů nebo představení, jsou tam, nemůžeš je měnit. Jsou to charaktery, příběhy.

Vraťme se však k hudbě. Proč sis vybral zrovna Rahayu Supanggahu aby ti udělal hudbu k *Opeře Jawa*?

Na začátku jsem si vybral několik skladatelů. Nakonec jsem se ale rozhodl pro hudbu Rahayu Supanggaha, protože mne přesvědčila; dala mi pocit autentické Jávy. Jeho hudba je jednoduchá a složitá současně; je to jednoduchá kompozice otevřená mnoha interpretacím. A jako všichni velcí mistři nikdy nechce exhibovat, ale ovládá své skvělé muzikanty nevtrávnou osobností a auroou. Ale, jak jsem již říkal, i tento film je jakýmsi kaleidoskopem rozmanitých hudebních projevů z různých končin Jávy, které stmeluje skvělá Supanggahova hudba. Je to v podstatě kulturní encyklopedie Jávy. A nejenom Jávy, protože já Jávu pořád míchám s Bali.

Michael Asmara

Některé vaše kusy, třeba *Gending Dolanan* (pro tanečníka, klavír, libovolný počet různě naladěných gamelanových nástrojů a obecenstvo; 1994), *Interaction* (pro motocykl, libovolný počet různě naladěných gamelanových nástrojů a obecenstvo; 1999) nebo *Cooking Music* (pro vařícího a mluvícího hráče, metronom, ruční zvonek, hořící svíčku a obecenstvo; 2004) jsou jakýmsi hudebním divadlem a mají blízko k umění performance. Nejenže využívají nehudební

aktivity, ale navíc angažují obecenstvo. Cítím z nich vlivy Johna Cage, Mauricia Kagela či dokonce Fluxu. Skutečně vás uvedení umělci ovlivnili?

Ani ne. Ve skutečnosti jsem o Fluxu a o tom, co se dělo v Evropě, moc nevěděl. Něco jsem četl, ale, popravdě mi Fluxus moc neříká. U mne je to spíše záležitost rozpočtu, na němž závisí koncept díla nebo projektu; jakým způsobem můžu dělat hudbu s omezeným rozpočtem. Fluxus vůbec není můj styl. V té době, protože situace v Indonésii byla, zejména pro umělce, velmi těžká, jsem ve své hudbě musel brát



inzerce

JAKÉ ECHO ZANECHALO 20. STOLETÍ?

„Zbývá jen hluk je z rodu těch knih, s nimiž lze snít a zažívat četná dobrodružství.“

Petr Ferenc

Zkušený hudební publicista Alex Ross ve své knize mapuje v nejširších souvislostech hudbu 20. století. Zaměřuje se na hudbu tzv. vážnou, ale i na její spojitost i s jinými žánry. Klade si otázku, jak je možné, že výtvarné umění, které také prošlo převratnými proměnami, je široce sdílené a respektované, zatímco moderní hudbě se takové pozornosti a pochopení nedostává. Svůj čtivý výklad zasazuje do historického kontextu a odhaluje i překvapivé souvislosti politické a společenské. Název knihy je parafrází posledních slov Hamletových i polemickou citací

námítky, že moderní hudba se poslouchat nedá. Kniha byla vyhlášena v tradiční anketě New York Times knihou roku 2007 a vyhrála cenu Guardian First Book Award.



„Dvacáté století skončilo před více než desetiletím. Přesto si s komplexním náhledem na vážnou hudbu této éry často neumíme poradit. Kniha amerického historika a hudebního kritika Alexe Rosse, s lehou provokativním, ale také zcela věcným názvem,

představuje jeden z relevantních příspěvků k této problematice.

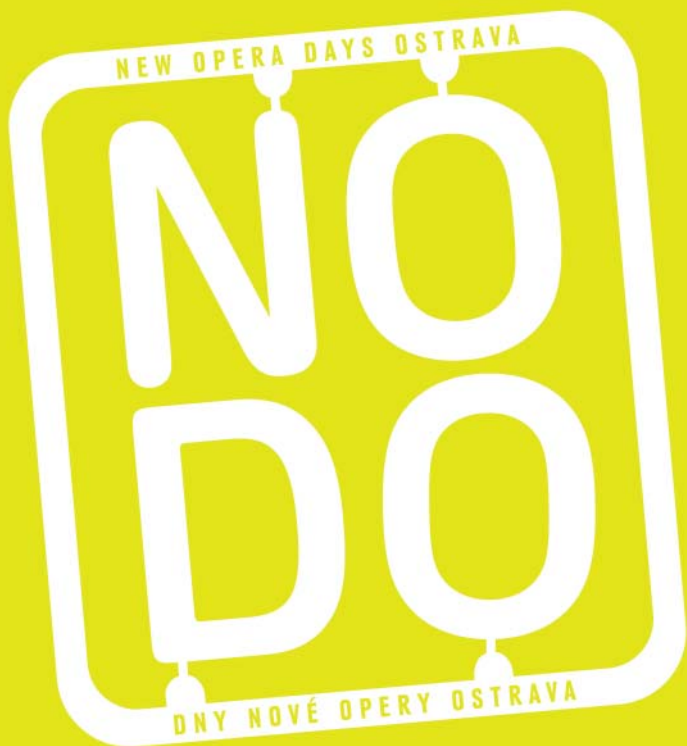
V interpretaci různých kompozic se Rossovi podařilo nalézt optimální „míru ponoru“, která svou osobitostí zaujme odborníka, a přitom neodradí ani zvědavého laického čtenáře. Přesto kniha počítá se zkušeností ze skutečného poslechu popisované hudby. Z tohoto důvodu Ross provozuje také blog na stejnojmenné webové stránce therestisnoise.com.”

Jan Faix

Alex Ross: Zbývá jen hluk – Naslouchání dvacátému století. Přeložil Petr Kopet.

Argo / Dokořán, 2012, 578 stran. 698 Kč, www.argo.cz

OSTRAVSKÉ CENTRUM NOVÉ HUDBY a NÁRODNÍ DIVADLO MORAVSKOSLEZSKÉ



1. bienále festivalu

NODO

NEW OPERA DAYS OSTRAVA / DNY NOVÉ OPERY OSTRAVA

Divadlo Antonína Dvořáka a Divadlo Jiřího Myrona v Ostravě

24. června 2012, 19:30

JOHN CAGE / Europa 5

25. června 2012, 19:30

FRANTIŠEK CHALOUPKA / objednávka nové opery

SALVATORE SCIARRINO / Infinito Nero

26. června 2012, 19:30

SALVATORE SCIARRINO / La Porta Della Legge

ve spolupráci s Wuppertaler Bühnen

Katalin Károlyi, mezzosoprán

Gerson Sales, kontratenor

Ekkehard Abele, baryton

Michael Tews, bas

Jiří Nekvasil, David Bazika, scénická realizace / Andrew Culver, režie (J. Cage)

OSTRAVSKÁ BANDA

Petr Kotík, dirigent

DUNAMI ENSEMBLE (řídí František Chaloupka)

BN hudebniny

1883 noty z celého světa

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

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

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

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

BARVIČ a NOVOTNÝ
KNIHKUPECTVÍ • 1883 • SPOL. S R.O. BRNO

PŘEDPLAŤ SI REVOLVER A ZÍSKÁŠ

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

TVŮJ NÁKUP = BUDOUCNOST REVOLVER REVUE

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

OBJEDNÁVEJTE

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

REVOLVER REVUE

časopis kulturní sebeobrány



založena v Praze 1985

opus musicum

2012

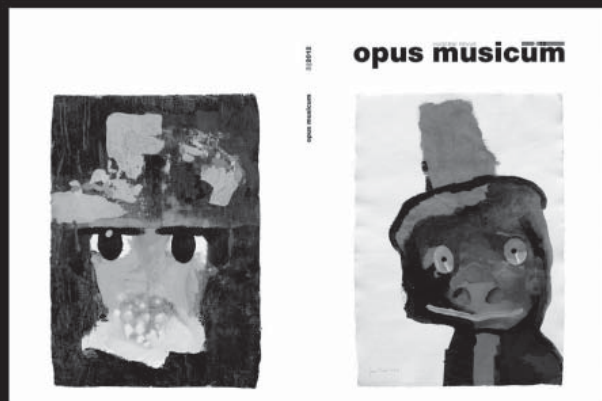
Exkluzivní obsah

Nový grafický design
Vychází v Brně od roku 1969

Žádejte tvrději u dobrých knihkupců

Využijte výhodného ročního předplatného

Cena vás příjemně překvapí



Předplaťte si Opus musicum: opusmusicum@opusmusicum.cz, nebo na tel. +420 725 593 460 (nově také formou sms, uveďte prosím své jméno a příjmení, ulice čp., město, PSČ, od kterého vydání máte zájem o předplatné)

www.opusmusicum.cz

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

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

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 Ádvojka s informací o platbě.



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

ohled i na to, kdo bude hrát moji hudbu, jaké bude mít schopnosti, pro jaké obecnství se bude hrát, atd. Když mluvíte o vlivu Johna Cage; poznal jsem částečně jenom jeho filosofii z některých textů. Věděl jsem, že dělal nějaké improvizace a nahodilou hudbu.

Improvizaci nedělal, tu neměl rád, protože byla v rozporu s jeho konceptem indeterminismu.

Jasně, náhodné operace.

A jaký je váš vztah k improvizaci? Obecně i specificky ve vaší hudbě?

Když tady byl naposled Philip Corner, mluvil o improvizaci. Já jsem v podstatě proti tomuto konceptu, improvizoval jsem ve své hudbě jenom jednou. Bylo to na festivalu v Riu, a jediný důvod, proč jsem přijal pozvání, byl, že jsem se chtěl jít podívat do Ria.

To bylo velice pragmatické, přímo cageovské řešení.

Ano, všechno je jenom pragmatismus. Pořadatelé však měli jednu podmínku – musím přijet s japonskými hudebníky. Mám japonského přítele, je to perkusionista, hraje výtečně gamelan, neumí však číst notaci, jenom japonskou. Projevil zájem, ale neměli jsme příležitost ani čas zkoušet. Když nastal náš čas, vyšli jsme na podium a hráli bez jakékoliv předchozí přípravy v amfiteátru před dvoutisícovým obecnstvem. To sledovalo naše vystoupení v absolutním tichu, což mne fascinovalo, protože to byl pop-rockový festival. Jedině moje hudba byla pro ně zcela zvláštní. Pokaždé, když pracuji s konceptem happeningu a angažuji publikum, má to pragmatické důvody.

Hudební improvizace má ale mnohé podoby – jazz, volná improvizace, gamelan, atd. Jaký charakter má ta, jíž se používá v gamelanu?

V gamelanu má kompozice mnoho předepsaných vzorců, mnoho forem, které hudebníci naplňují. Je to jako v jazzu, kde taky hudebníci vědí, co a jak mají hrát. Improvizace v soudobé hudbě je značně odlišná. Nebezpečí kolektivní improvizace je v tom, že nemůžete kontrolovat formu, někdy vám to ujede všemi směry a těžko se odhaduje, kdy skončit.

A jak je to s hudebníky nebo hereckými gesty? Třeba ve vaší *Cooking Music*?

Ten kus zkoušíme. Každý z účinkujících musí vědět, jak vyjádřit své pocity, když vaří. Některá gesta jim předepisují, ne však všechna. Říkám jim, jaké atmosféry chci dosáhnout, například tržiště, restaurace, apod.

Často mícháte tradiční nástroje gamelanu s evropskými, což si vyžaduje kombinování velice různých ladění.

Vždy mě velice zajímaly rozdíly mezi gamelanem a západní hudbou, co se týče intervalů a ladě-

ní. Dnes je docela rozšířená tendence přeladovat gamelan na západní, chromatické ladění, jak to dělá třeba jedna holandská skladatelka nebo mnozí zdejší popoví hudebníci. Někteří to ale dělají naopak a přeladují západní nástroje podle gamelanu. Já to však nedělám. Snažím se nechat gamelanovým i západním nástrojům původní ladění. Když takto mixuji různé hudby, obvykle si vybírám nástroje, které nejsou vzájemně ovlivněny, třeba klavír či marimbu na jedné straně a saron, gambang, či kendang na druhé.

Jaké kompoziční techniky používáte? Máte nějakou oblíbenou, podle níž by šlo definovat váš styl?

Zvykl jsem si komponovat seriální technikou, používám však svou vlastní verzi.

Co to znamená?

Je značně odlišná od té Schönbergovy nebo jiných známých skladatelů. Třeba si zvolím tři výchozí tóny a pak dělám variace, i retrogradní. Používám ji však velmi svobodně, jenom abych kontroloval formu.

A zkusel jste někdy taky aleatoriku?

Ne. Náhodu angažuji jenom prostřednictvím participace obecnstva. Před několika lety jsem však v jedné své skladbě aleatoriku použil, když jsem její část vylosoval jako v loterii. Byla to však výjimka.

Před lety jste založil a pak i řídil Jogjakartský festival současné hudby. Můžete nám přiblížit jeho historii, filosofii a estetiku?

Pro mladé indonéské skladatele je velmi těžké prezentovat a konfrontovat svou hudbu v mezinárodním kontextu. A tak jsem si řekl, proč neudělat svůj vlastní festival? Takže hlavním důvodem, proč festival vznikl, bylo podporovat mladé skladatele, dát jim příležitost a vytvořit promotérskou strukturu. Festival byl určen jenom pro asijské skladatele. Mohli se ho zúčastnit i evropští či američtí skladatelé, ale hrála se jenom asijská hudba. Chtěli jsme mladým skladatelům ze Západu ukázat, jak se komponuje v Asii, včetně toho, jak tady nakládáme se západní hudbou a jejími vlivy. Protože léta jsme se jenom učili od Západu a teď chceme vnést do hudby i naši asijskou, jedno zda čínskou, japonskou nebo indonéskou, identitu a filosofii.

Zpočátku jsme to měli těžké, protože celý organizační tým a management festivalu tvoří dobrovolníci a studenti. Dokonce i hudebníci; téměř 90% z nich žije tady v Jogjakartě. Dostávají však první příležitost hrát současnou hudbu, protože ve škole je to neučí. To je pro ně velmi důležité, myslím si.

Gatot D. Sulistiyanto

Z Magelangu, kde jsi se narodil, je to do Jogjakarty přibližně stejně daleko jako do Sola. Proč sis pro



Michael Asmara



Gatot D. Sulistiyanto

své hudební studia vybral zrovna Jogju a ne Solo?

Z jednoduchých důvodů: Vyrůstal jsem na rockové hudbě; v té době jsem hrál na elektrickou kytaru. Chtěl jsem studovat hudbu a seriózně rozvíjet svůj talent. V roce 1999 ale bohužel ještě v Indonésii neexistoval univerzitní studijní program pro populární či rockovou hudbu. Změnilo se to teprve v roce 2008; na ISI (Indonéský institut umění; pozn. red.) v Jogjakartě otevřeli úplně nový program zaměřen na pop a jazz. Na škole v Jogjakartě měli obor „západní klasická hudba“, kdežto na škole v Solu ne. A v Jogje žila má teta, u které jsem mohl bydlet zadarmo, co mé studium značně ulehčilo.

Naplnila škola tvé očekávání? A hraješ ještě na elektrickou kytaru a rockovou muziku i poté, co se z tebe stal „seriózní“ skladatel?

Ani ne, jelikož v prvním ročníku studia jsem neměl žádnou představu o studijním programu. Hudební výuku jsem si zapsal vlastně zcela náhodou. Po dvou letech mne vyhodili, protože jsem měl delší absenci. V té době jsem upřednostňoval práci pro divadlo a komunitu performerů. Byla to větší zábava a práce s nimi mi poskytla velkou zkušenost v oblasti umění. V roce 2002 jsem přešel k muzikologii, což bylo pro mě mnohem vhodnější a byl to prakticky můj první kontakt s teorií a kompozicí. Na muzikologii jsem pak zůstal až do konce mých studií na ISI.

V letech 2003 až 2008 jsem dal s několika přáteli z ISI dohromady progresivní rockovou skupinu Tepellere. Snažili jsme se v ní uplatňovat poněkud odlišný způsob „spolupráce“ — *gotong royong* (koncepte sociální interakce, kolaborace a vzájemné pomoci, uplatňovaná v některých indonéských komunitách; pozn. red.). A nejenom v hudbě ale též v našich životech. Avšak poté, co jsem prodal svou kytaru, abych pokryl mé studijní náklady, přestal jsem hrát i s kapelou.

Nikdy jsi toho nelitoval? Složil jsi někdy nějaký kus pro elektrickou kytaru?

Dosud jsem toho nikdy nelitoval. Raději na kytaru hraji než abych pro ni něco napsal. Ale možná jednou...

Vím, že si diplomoval prací o synkretismu v hudbě a toto téma tě zajímá dodnes. Jak se synkretismus projevuje v tvé hudební tvorbě? Myslíš si, že je tvá hudba synkretická nebo eklektická?

Synkretismus chápu jako způsob míchání materiálu z různých zdrojů. V posledních letech je to horké téma, zejména na indonéské hudební scéně, protože, jak dobře víš, Indonésie je mix mnoha kultur, jazyků a lidí s odlišnými způsoby myšlení. Rád vytvářím něco nové z pramenů se silným charakterem a identitou a Indonésie skýtá mnoho takových pramenů i možnosti jak zformovat nový směr v indo-

néské hudbě, bez ohledu na náš etnický původ. Ale dnes je svět sám promíchán, takže synkretismus ignoruji. Synkretismus je příliš formální, ale je snadné dát ho do historického kontextu. Být eklektický je větší zábava, někdy však nedokážeme poznat, odkud ideje vlastně pocházejí.

A co vztah mezi kompozicí a improvizací? Zcela nedávno jsi byl zaangażován do projektu, v němž školení skladatelé dělali improvizovanou hudbu.

Improvizaci chápu jako komponování v reálném čase, aktivitu hraní a současně tvoření. Je to bezhraničná hudební aktivita mezi tvůrcem, zvukovým fenoménem a posluchačem. Někdy posluchač není schopný poznat, co se během improvizace bude dít dál, jako se vyvine konec apod., zejména v oblasti volné improvizace. Pro tuto oblast je specifické, že čím více je hráčů-hudebníků, tím je jejich hudba komplexnější.

Pro mě je komponování něco jako hra na schovávanou. Kreativní a re-kreativní akty se můžou dít v odlišném prostoru a čase. Skladatel je zdánlivě limitován, co se týče hudební aktivity, ale na druhé straně disponuje možností plánovat a aranžovat nějakou strukturu, zvuk, trvání, instrumentaci, atd. Jinými slovy, komponování je o snění a realitě, je to jakási *camera obscura*, proces imaginace a zobrazování zvuků. A je to také zapisování zvuků, které rád slyšíš.

Jak to vidíš v kontextu indonéské hudby?

Tady v Indonésii improvizace není skutečnou improvizací. Mám pro to zvláštní vysvětlení. Jde o strategii, jak uspořádat čas resp. trvání, a o toleranci v rámci struktury a kontextu, jakou můžeš vidět i ve společenském životě. Řeknu ti příklad: v tradičních představeních, jako jsou třeba *wayang*, *uyon-uyon* a *kethoprak*, účinkující začínají teprve, když je obecenstvo kompletní. Je to disciplinovanost a tolerance a respekt vůči obecenstvu, jakási harmonie (jestli je dobré nebo špatné, to nevím). A můžeš to vidět i tady, na křižovatce v Prawirotamanu (čtvrť v Jogjakartě, pozn. red.); navzdory komplikované, chaoticky působící dopravě nedochází k nehodám. Dle mé zkušenosti, v indonéské hudbě neexistuje volná improvizace, protože v gamelanu platí nějaká pravidla a vzorce, ačkoli ne striktní. Když hraješ v gamelanovém souboru, máš ale jistou svobodu v tom, kdy hrát, jaký vzorec si zvolit, jak rychle nebo dlouho hrát, atd. Závisí to na situaci a podmínkách.

Pokoušel ses někdy aplikovat volnější formu nebo strukturu, jaká funguje v gamelanu, ve své hudbě?

Ne, nikoli. Nikdy jsem to nechtěl dělat, protože jsem přesvědčen, že gamelan je již uvnitř mé hudby. Rytmus mého dechu není tříčtvrtňový, je to rytmus gongu. Nastupuje přirozeně, když píšu svou hudbu. Doufám, že je tam ještě pořád. □

Má každé historické „ajta“ své hudební „alebrž“?

Naslouchání dvacátému století s Alexem Rossem

Alex Ross: Zbývá jen hluk – Naslouchání dvacátému století. Přeložil Petr Kopet. Argo / Dokořán, 2012, 578 stran.

Kvalitních knih o hudbě dvacátého století, tedy knih, které nejsou životopisy bigbítových hrdinů, je na českém trhu stále málo. Kniha Zbývá jen hluk je proto – a nejen proto – vítaným přírůstkem do knihovny nejednoho hudby-milovného čtenáře.

„Zbývá jen ticho,” tak praví Hamlet v rozhovoru s Horaciem, který odvětí: „Šlechtné srdce puklo. Dobrou noc, můj milý princ. Chóry andělské at' zkonejší tvou mysl. Proč ty bubny?” Zbývá jen hluk, tak zní název právem ceněné knihy muzikologa a publicisty Alexe Rosse. A my si tento název můžeme vyložit jako jeden z návodů, jak tuto knihu číst: jako příběh cesty od tonálního k atonálnímu, od bezpečných vod romantizující klasiky do nevyzpytatelných peřejí avantgardy. Cesta je to samozřejmě klikatá, se spoustou slepých ramen, protiproudů a mělčin.

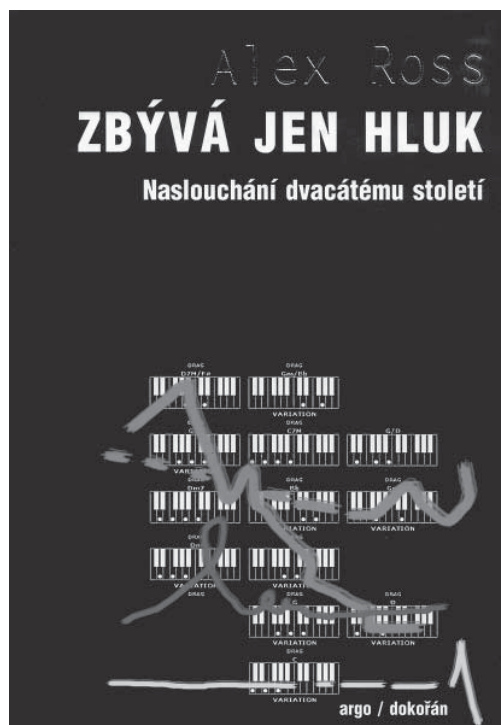
Propagační text na přední záložce obálky knihy s podtitulem *Naslouchání dvacátému století* se ptá s poněkud bulvární hyperbolou: „Jak vlastně rozumět názvu této knihy, která mapuje osudy hudby ve 20. století? Má to snad být povzdech nad nesrozumitelností a chaotičností, kterou v soudobé hudbě asi leckdo slyší? Nebo konstatování faktu, že hudba už vyzkoušela všechny možné cesty a nezbyvá jí, než zamířit do míst, kde panuje nelad a hluk?” Tady se někdo v nakladatelství asi zalekl, že pouští do světa knihu na příliš neatraktivní téma.

Na prvním místě je nutno podotknout, že kniha bezesbýtku pojednává o hudbě vážné. Z „nonartificiální” oblasti jsou zmíněni pouze Beatles coby monumentální zástupce všeho, co do světa populární kultury přinesla šedesátá léta, a Velvet Underground jako ve své době nedocenění průkopníci

mísení rocku s vážnohudební avantgardou (přesněji s minimalismem La Monte Younga). Mimochodem, Rossova další kniha, *Listen To This*, se zabývá hudbou „od Brahmsa po Radiohead,” autora tedy nelze podezírat z favorizování vážné hudby nad „veselou”.

Slovo příběh není v prvním odstavci tohoto článku použito náhodou, zrovna tak ony „osudy” na záložce. Ross svou knihu pojímá důsledně narativně, dalo by se říci až románově, nutné pasáže z teorie hudby vysvětluje důsledně slovně a nikoliv na notových osnovách (viz například definici „dábelského” tritónu), kolem každého skladatele a díla rozprostírá monumentální fresku nejen hudebních, ale i společenských a politických souvislostí. A ten monumentální začátek první kapitoly, v němž se dočteme, kdo všechno 16. května 1906 vážil cestu do Štýrského Hradce na představení opery Richarda Strausse *Salome* dirigované samotným skladatelem: Giacomo Puccini, Gustav Mahler i s manželkou Almou, Arnold Schoenberg i Alban Berg, dost možná Adolf Hitler a každopádně, na stránkách románu *Doktor Faustus*, i fiktivní skladatel Adrian Leverkühn. Jeho duchovní otec, Thomas Mann, se svým dílem postaral i o motto Rossovy knihy: „Spíše se mi zdá, že [hudba] vzdor vši logické a mravní přísnosti, z níž čerpá i svou vnější podobu, přísluší přeludnému světu, za jehož bezpodmínečnou spolehlivost bych zrovna ruku do ohně nedával. Že jsem jí přesto ze srdce nakloněn, to už patří k oněm protimluvům, které,

Text: Petr Ferenc



ať už jich člověk lituje, nebo se z nich raduje, nelze oddělit od lidské povahy.“

Jaký příkrý kontrast nalézáme mezi opulentním líčením štýrskohradecké operní události na jedné straně a posledními slovy úvodu knihy na straně druhé. Obě pasáže tedy následují téměř bezprostředně po sobě. „Kniha Zbývá jen hluk byla napsána nejen pro znalce vážné hudby,“ píše Ross, „ale také – a to zvláště – pro ty, kteří se chtějí něco dozvědět o tomto záhadném rámusení z periferie kultury.“

Vida. V roce 1906 byla z premiéry avantgardní opery div ne celoevropská událost a Strauss si mohl být jistý, že v sále sedí erudovaní posluchači schopní ocenit nuance a revolučnost jeho díla. Dnes poučený poslech takových děl vyžaduje dlouhé studium, abychom, domnívám se, dohnali to, co posluchač před sto lety považoval za bezmála samozřejmé. O tomto posunu a jeho příčinách se Ross ve svém díle nezmiňuje. Jednou z příčin může být masivní nástup pop music (jazzu, rocku) a s ním ruku v ruce jdoucí vývoj nahrávacího průmyslu. Ross svou knihu sice věnuje vážné, nikoliv populární hudbě, jeho analýza a příběh mluví i o tom, jak populární hudba a rozvoj zvukových nosičů ukously z koláče hudby vážné, a nebyla-li ona hudba, již dnes považujeme za vážnou, kdysi vlastně dobrou pop music (ve smyslu hudby pro masy). Je to zajímavý posun: v předmluvě Ross lamentuje nad tím, že soudobou vážnou hudbu nikdo neposlouchá, v samotném textu ale hovoří přinejmenším o převratech a v žádné kapitole nechybí početná znalá, chápající a aplaudující posluchačská obec. Kdy a JAK se podle něj tedy vážná hudba dostala na onu periferii?

Ross je každopádně neobyčejně zdatný vypravěč a dokáže čtenáře svou kombinací životopisů,

historie, hudební teorie a dalších postupů dokonale strhnout. Jeho nadobýčeji čtivá historie vážné hudby dvacátého století ale není bez problémů: Ross inklinuje k lineárnímu výkladu historie a je nadán dobrou vírou, že každá historická příčina má i následek, a to i v něčem tak osobním a abstraktním, jako je hudební tvorba. Takový výklad je jistě čtenářsky vděčný, je totiž narativní, má „začátek a konec“ a „vše se vysvětlí,“ z hlediska pravidel historického bádání bychom vůči němu ale mohli vznést námitky. Je si jich ostatně dobře vědom i Ross. „O tom, co má běh dějin společného se samotnou hudbou,“ píše, „se vedou vyhrčené spory. V oblasti vážné hudby bylo dlouho zvykem hudbu od společnosti oddělovat a pohlížet na ni jako na samostatný, soběstačný jazyk. V přepolitizovaném dvacátém století tato bariéra znovu a znovu padá: Béla Bartók komponuje smyčcová kvarteta inspirovaná autentickými nahrávkami lidových písní z Transylvánie, Šostakovič začíná tvořit svoji *Leningradskou symfonii* v době, kdy na město pálí německá děla, John Adams napsal operu, ve které jsou hlavními protagonisty Richard Nixon a Mao Ce-Tung. Postihnout spojení hudby s okolním světem nicméně pořád zůstává po čertech těžké. Smysl hudby je nejasný, proměnlivý a vždy hluboce osobní. I když nám ale historie nedokáže objasnit smysl hudby, hudba nám stále může říci něco o historii. Podtitul této knihy je míněn doslovně; jde o dvacáté století vnímané skrze jeho hudbu.“

Snad jen dvě námitky: devatenácté a osmnácté století nebyla přepolitizována? Domnívám se, že nejpozději s nástupem osvícenství, průmyslovou (a z ní plynoucí) revolucí a utlumením vlivu církve nabral veřejný život pořádné obrátky. Hudba asi následovala běh dějin o poznání pomaleji. Druhá námitka: dokážeme ještě stále vnímat historii skrz její hudbu nebo jsme degenerovali k pouhému sledování let vzniku a vydání nahrávek? Já osobně bych rád byl tím, kdo v drobném motivku uprostřed symfonie vyčte citaci a odkaz ke konkrétnímu člověku, události, náladě doby... Věřím, že i tací posluchači jsou mezi námi, považují je ale za cosi jako ohrožené koně Przewalského – také jich postupem času ubývá.

Berme zkrátka tuto knihu tak, jak byla napsána, tedy jako populární naučný zdroj celé škály informací, třeba tak, jak bereme mistrovsky napsané sumerské, egyptské a „řeckořímské“ knížky Vojtěcha Zamarovského, a ne jako vědeckou publikaci či kánon rigidně určující, jak hudbu vnímat. Zajímavé čtenářské a posluchačské zážitky (Ross zařadil seznam doporučeného poslechu) nás neminou a nebude nás muset trápit, když se s Rossem občas názorově mineme. *Zbývá jen hluk* je z rodu těch knih, s nimiž lze snít a zažívat četná dobrodružství.

□

Subatomický zaříkavač v předvečer sametové revoluce

Copernicus: Live! In Prague
Moonjune Records

Newyorský umělec Joseph Smalkowski alias Copernicus byl v červnu roku 1989 v Praze doslova zjevením. Legendární koncert nazvaný Konfrontace ve sportovní hale Slavie – Eden, kde kromě něj hrála tehdy Garáž, Půlnoc a v neposlední řadě němečtí The Blech, byl skutečně událostí kromobyčejného významu. Z dnešního pohledu je to ovšem spíše nostalgická vzpomínka.

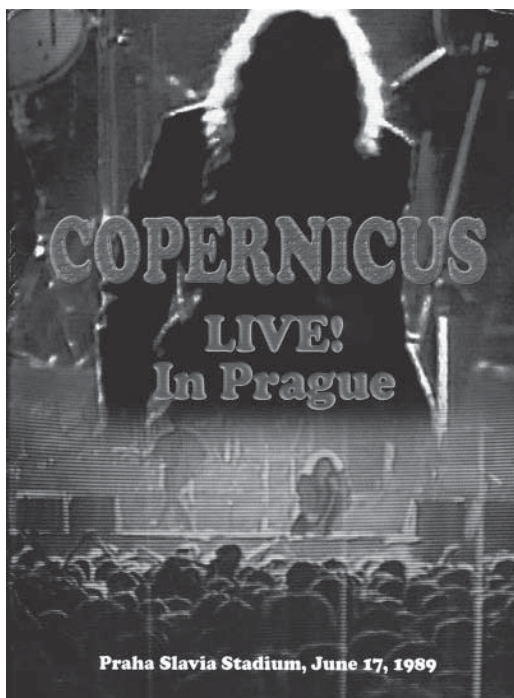
Přibližně prvních deset minut sedmdesátiminutového DVD zachycuje atmosféru před vlastní akcí, což není bez jisté zajímavosti, ale dalo by se to klidně zkrátit na třetinu. Vystoupení samotné pak tvoří deset skladeb, kde charismatického zpěváka a básníka doprovází celkem slušně šlapající kapela. Vedle protagonisty zde dominuje klávesista, kytarista a zpěvák Larry Kirwan, baskytarista Dave Conrad, který tu občas samostatně preluduje, bubeník Thomas Hamlin také rozhodně také netrpí nedostatkem invence a kytarista Mike Fazio to vše celkem ústrojně doplňuje. Copernicus je

excentrický showman, jenž střídá šílené rozevláté tance s povalováním se na pódiu, mění kostýmy a aktivně komunikuje s publikem. Jeho parafilosofické texty někdy působí jako nepřímé agitky proti současnému systému světa, jindy jsou docela poetickými i drastickými hříčkami. Copernicus se zde vyznává ze svých problémů s autoritami, zaobírá se existencionálními úvahami o vzniku života jako takového, parabolickou vizí lásky neandrtálců ve spojení s atomovou bombou či manipulací s lidmi. Všechny kousky se objevily již na jeho předchozích studiových albech *Nothing Exists* (1984), *Victims Of The Sky* (1985), *Deeper* (1987) a *Null* (1989) a vznikaly do jisté míry jako společné improvizace v různých konstelacích hudebníků; dávají tudíž značný prostor pro další strukturalizaci.

Hlavním filmovým tvůrcem byl kameraman Corbett Santana, který pro finální střih využil záznamů štábu české televize a zvolil formu dvou paralelních obrazů vedle sebe, což často funguje výborně, jindy je to spíš jakási znouzecnost. Na první shlédnutí rozhodně zajímavá záležitost, která může potěšit hlavně ty, kdož byli při tom, ovšem při podrobnější analýze tu najdeme řadu kopanců. A nemohu se ubránit pocitu, že podstatným elementem Copernicovy tvorby je jakási latentní naivita a přílišná proklamativnost. Jsou to často mutantní bigbitové protestsongy, které plynou po povrchu a jen chvílemi se zavrtávají do skutečných hloubek. Ale přes všechny tyto výhrady je celkem zajímavé si projít texty samostatně v psané formě a vnímat je bez patetického přednesu.

Výběr z celé Copernicovy diskografie si budete moci poslechnout také 28.dubna v pořadu *Svět jiné hudby* na stanici Český rozhlas Vltava. □

Text: Petr Slabý



Pánské prostocviky podle paní Björk

Mikhail: Xenofonia, Mikhail: Sounds from Beneath
Sub Rosa (www.subrosa.net)

Název nového alba Mikhaila Karakise *Xenofonia* odkazuje k „neznámým zvukům a tónům“. To vystihuje podstatu jeho snah o dosažení nových zvukových končin artistní formou především s využitím svého tvárného vokálu.

Text: Pavel Zelinka



Vraťme se do roku 2005, kdy se v Řecku narozený a v Londýně usazený zpěvák, skladatel, filmař a architekt Mikhail Karakis poprvé prezentoval předělávkou skladby *Army Of Me* od Islandanky Björk. Mikhailova hudba je plná velkých gest, extravagantních aranžů, delikátních i bombastických momentů, spousty stylizace a vypjatých emocí. Debutová deska *Orphica* byla tehdy velkým překvapením. Mikhail přišel sice s příbuznými figly jako enigmatická islandská stálice, přesto se prvním albem uvedl na scéně velmi sympaticky. Odborné statě, remixy s filozofickým podtextem, vybraní hosté a opulentní balení následujícího trojalba *Morphica*, to všechno je kolorit, který se okolo něj točí už s jistou samozřejmostí. Tak tomu je i u nové kolekce *Xenofonia*.

Vydělení symbolizované názvem desky je současným středobodem Mikhailova snažení. Pod hlavičkou šestidílné ságy *Xenon: An Exploded Opera* se skrývá šest prací svázaných dohromady tématy odcizení a podivinství. Metafory Mikhail vrší pokaždé v jiné formě. Jako operu *Xenon*, jako video, audiovizuální instalace a díky *Xenofonii* i ve formě „konvenčního“ audio CD. Od prvního okamžiku je jasné, že Karakis nepolevuje ve svém vytříbeném extravagantním jazyku ani o píď. Do chumlu jednotlivých i multiplikovaných vokálních linek se dostává hned zpočátku překvapivě velké množství elementů z rodného regionu. Mikhail tento nečekaný návrat domů vysvětluje příbuzností vlastní a řecké lidové hudby. „Řecko bylo díky dlouhé turecké nadvládě prakticky nedotčeno západními hudebními směry období renesance, baroka a klasicismu.“ Mikhail jde k problému od lesa. „Chtěl jsem *Xenofonii* stvořit jako moderní řeckou klasiku, kdy se domácí hlas probouzí do „cizorodých“ zvuků evropských nástrojů.“ A jaký je výsledek? Tím je výrazně členitá muzika, která mezi citacemi výrazně odlišných pramenů začíná domácí rembetikou, přes moderního klasika Xenakise až k baroknímu přeborníkovi Rameauovi musí přeskakovat velkými skoky.

To všechno je Mikhailovi blízké. Tentokrát je k prožití hudby manuál nejen vhodný, ale málem nutný. Čím to je? Přemírou inspiračních zdrojů, které smýkají dějem alba ode zdi ke zdi. Jednou propojujeme minulost Řecka s evropskou současností, podruhé se Mikhail obrací k posluchači vyznáním ztráty rodinných i jazykových kořenů, potřetí zase překvapí vokální studií, která se snaží díky sboru bývalých horníků Snowdown Colliery Male Voice Choir asociovat výhradně sborovým „zpěvem“ tradiční zvuky spojené s dávno zrušenou těžbou uhlí ve střední Anglii. Tím výčet nekončí, přesto pro názorné rozkrytí ideového pozadí desky bohatě stačí. K pocitu Brownova neuspořádaného pohybu také přispívají hosté (Matthias Grübel, polovina německého dua Phon°noir, britské vokální trio Juice Vocal Ensemble, a školené hlasy Elaine Mitchener a Jade Pybus, které doplňují Mikhailův hlas s oblibou využívající celou škálu technik: od operního falsetu, přes sytý bas-baryton, až k surovým výkřikům nebo vrčení).

Mikhail Karakis na album shromáždil všechny impulzy, které ho v posledních třech letech ovlivnily. Všechny jednotlivě jsou zajímavé a nosné, každý by utáhl „rozměry“ LP. Takto ale pod tlakem nahuštěné pod jednu střechu se stávají Babylonem, ve němž se s backgroundem důkladně neseznámený posluchač ztratí během pár minut. A to je vzhledem k vybroušeným jednotlivostem přeci jen nefér.

Lépe v konfrontaci s letošní dlouhohrající novinkou vychází video příloha ke skladbě *Sounds from Beneath*, která je onou sondou do hornické duše. Režisér klipu Uriel Orlow se drží pouze hlavní indicie – hornické minulosti zpřítomněné sborem, který skladbu prezentuje na hlušinách svého bývalého pracoviště. Sychravý podzim, štěrk, studený severák, kaluže špinavé vody, to jsou kulisy skladby, která je postavena na ožívování „tradičních zvuků spojených s každodenním hornickým shonem“ čistě ústy. Skladba samotná funguje bezvadně a v kontrastu k hudební složce vyznívá střídavý obrazový doprovod podmanivě. □

Provokativní vlídnost

Ondřej Štochl: Na cestě k vlídnosti

Rosa Classic (www.rosamusic.cz)

Ondřej Štochl je aktivní jako člen interpretačně-skladatelského sdružení Konvergence, které před deseti lety zakládal, i jako pedagog. Obsáhlý rozhovor s ním najdete v HV 2/2011, nyní je na světě jeho profilové CD s pěti komorními kompozicemi.

Pětice skladeb na tomto CD dokumentuje cestu, kterou Ondřej Štochl (1975) urazil na své skladatelské pouti mezi lety 2004 a 2010. Nejstarší a nejdelší dílo, *Úniky k radosti* z roku 2004, je v tomto kontextu také dílem nejslabším, osmnáct minut klesá pod tíhou poeticky zatěžkaného přednesu textů Vladimíra Holana i pod dunivými údermi tam-tamu. Ondřej Štochl říká, že ve svých skladbách postupně ustupuje od dramatických témat a komplikované struktury, tuto položku lze tedy chápat jako vzorek dřívější etapy, od níž se již vydal jinam. Pro další čtyři skladby je ve větší či menší míře typické „ubírání not“. A zjednodušeně lze říci, že čím méně jich je, tím lépe, čím více se tok hudby rozpadá na izolované tvary, tím silněji působí.

Vrchol alba najdeme hned na jeho začátku a je jím skladba *Tetralog* z roku 2006 pro violoncello a elektroniku, která byla napsána pro Petra Nouzovského (ten ji také na CD hraje). Za pojmem „live electronic“ se zde skrývá především reverb, tedy vytváření virtuálních prostorů, do nichž je zvuk violoncella zasazován. Charakter těchto prostorů se proměňuje, občas sólista zůstane na suchu, jindy se z dozvuku vytvoří mohutný mrak, dávkování je ovšem promyšlené. Violoncello je nástroj velkých zvukových možností a využitá je tu nejedna hráčská technika, vše ale probíhá jakoby mimochodem a bez jakékoliv okázalosti. Tahy smyčcem se vyjevují z ticha a zase do něj mizejí, i drsné škrábání či rychle rozběhnuté pasáže působí jaksi jemně.

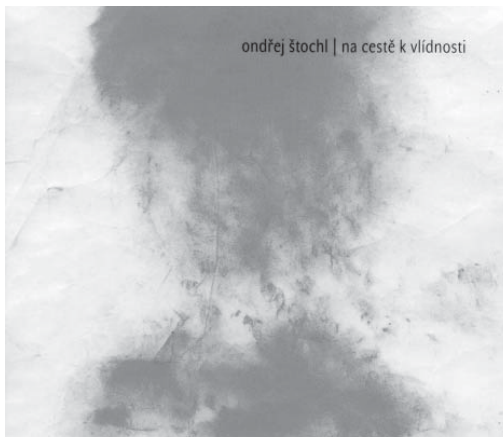
Idée fixe pro cembalo, flétnu, klarinet, housle a violoncello z roku 2009, kterou hrají členové souboru Prague Modern, také lze charakterizovat objevováním a mizením motivů. Tentokrát je zvuk barevnější a zahuštěnější, jednotlivé nástroje tu někdy existují samy za sebe, jindy se jejich linie potkají – ať už v harmonickém souznění, nebo v disonantním střetu. V konfrontaci *Idée fixe* s následující položkou na CD se potvrzuje předpoklad, že čím méně, tím lépe. Kompozice nazvaná *...okamžik předtím* pro housle a klavír z

roku 2010 úspěšně buduje napětí z ticha mezi frázemi i ze vzdálenosti mezi úderem hluboko na klaviatuře a vysokými flažolety houslí.

Styl Ondřeje Štochla je poučen lecjakým vzorem, on sám zmiňuje Mortona Feldmana, Salvatora Sciarina i francouzské spektralisty. Bylo by možné hledat spřízněnost v tom či onom ohledu, není to ale třeba, protože výsledkem těchto vlivů není žádné epigonství.

Při poslechu nahrávky a listování bookletem se vstírají otázky o vztahu hudby a slov, o tom, jak zavádějící mohou být představy vyvolávané názvy kompozic a má-li posluchač vědět, co chtěl autor hudbou říci. Začíná to již u názvu disku a u s ním související myšlenky o potřebě vlídnosti, kterou by hudební dílo mělo poskytovat, jak říká Štochl v rozhovoru s Jaroslavem Štastným, který je u CD otištěn. Je tato hudba vlídná? Vzhledem k převládající ztišené dynamice by se chtělo říci, že ano. Ovšem takováto tichá hudba dokáže být i pěkně zneklidňující, iritující, chce po posluchači větší soustředění, může být potichu agresivní. Ale tyto vlastnosti chápu jako pozitivní, protože od onoho zvláštního světa zvaného současná kompozice neočekávám vlídné pohlazení, předpokládám naopak, že mě bude provokovat. A to se při poslechu těchto děl stalo. □

Text: Pavel Zelinka



Prodejní místa:

□ **Brno:** Indies, Poštovská 2, **Knihkupectví Academia**, nám. Svobody 13, **Knihkupectví Barvič-Novotný**, Česká 13, **Knihkupectví M. Ženíška**, Alfa Pasáž, Poštovská 4, **WOLF Music**, Dvořákova 3, □ **Hradec Králové:** **VH Gramo**, Hálkova 309, **Antikvariát „Na Rynku“**, Malé nám. 129, □ **Kutná Hora:** **Galerie Středočeského kraje**, Barborská 51/53, □ **Litomyšl:** **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**, (Políř & Day After alliance), Trojanova 9, Praha 2, **Palác knih Luxor**, Václavské nám. 41, Praha 1, **Tranzitdisplay**, Dittrichova 9/337, Praha 2, **Hudební nástroje Harfa**, Koněvova 142/1603 Praha 3, **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 Artforum**, Puchmajerova 8, □ **Pardubice:** **Divadlo 29**, Sv. Anežky České 29, □ **Plzeň:** **Knihkupectví Kosmas**, Klatovská 13, **Hudební nástroje Houdek**, Divadelní 1, □ **Šumperk:** **Suteren Lounge**, Komenického 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 Dražkách 369, Zlín.

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 Šťastný, Petr Slabý, Vítězslav Mikeš, Jiří Špičák, Trevor 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., Štěrboholská 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: předplatne@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: předplatne@press.sk, www.press.sk

Grafická úprava: Daniela Kramerová (daniela.kramerova@seznam.cz)

Tisk: Tiskárna Macík, Zberazská 1128, 264 01 Sedlčany, www.tiskarnamacik.cz

Časopis vychází za podpory Ministerstva kultury ČR, Nadace Český hudební fond

ISSN 1213-2438, Ev. č. MK ČR E 16 717

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, předplatne@send.cz
call centrum denně 8 - 18 hod.: 777 333 370
sms: 605 202 115

www.hisvoice.cz/předplatne.html