his

časopis o jiné hudbě

VOICE

Létající tepich Miroslava Srnky | Kode9
Příliš mnoho nahrávek? | Radiocustica

4 | 2012 69 Kč | 3,15 €
červen červenec
www.hisvoice.cz

DOX
Centre
for Contemporary
Art
25/5—20/8/2012
MEMBRA
DISJECTA
PRO
JOHNA CAGE
WANTING TO SAY SOMETHING ABOUT JOHN
CHCEME ŘÍCT NĚCO O JOHNOVI
CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ DOX
POUPĚTOVA 1, PRAHA 7
WWW.DOX.CZ
JOHN CAGE, FRANKFURT 1986 © PHOTO ANDREAS POHLMANN
DOX PARTNERS
ZDENĚK BAKALA
MINISTERSTVO KULTURY
techo
POSTER PRINTY
PREMIANT CITY TOUR
DOX MEDIA PARTNERS
HOSPODÁŘSKÉ NOVINY
RESPEKT
PRAGUEEVENTSCALENDAR
EXHIBITION PARTNERS
quartier21
US embassy
bm:uk
Bundesministerium für europäische und internationale Angelegenheiten
John Cage Trust
johncage.org
RAM
iaspis

Vážení čtenáři,

Články v tomto čísle nespojuje jedno velké, zastřešující téma. Nicméně ve všech narážím při čtení na jakousi otázku v pozadí, která se ukazuje z různých stran: Jak funguje hudba coby způsob komunikace a jak tuto její funkci ovlivňuje kanál, jímž proudí od zdroje k příjemci? V trialogu s Petrem Ferencem a Tomášem Procházkou jsme probírali roli nahrávek v současné hudbě. Místo hotových děl předkládaných k pasivnímu přijetí na nás mnozí hudebníci sypou nahrávky jak vytržené stránky z deníku a snad ani nepočítají s tím, že bychom všem věnovali stejně soustředěnou pozornost. Přemíra konzervované hudby nakonec může vést k podobné situaci, k jaké bychom se mohli dostat, pokud by naopak žádné zvukové konzervy nebyly. Hudba je znovu méně objekt a více proces. V rozhovoru se skladatelem Miroslavem Srnkou zase dojde na schopnost hudby hovořit o tom, co je mimo ni, i na komunikační řetězec táhnoucí se ze skladatelovy hlavy přes interpretův nástroj do posluchačova ucha.

Specifickým komunikačním kanálem je rozhlas. Projekt rAdioCUSTICA se zrodil pod křídly stanice Vltava v Českém rozhlase před téměř deseti lety a od té doby ukázal, že toto médium může být líhní zvukového umění mnoha tváří. Kromě textů věnovaných tomuto projektu najdete u tohoto čísla také CD s výběrem děl v něm vzniklých.

A poznámka ke komunikaci nehudební: Moc nás těší ohlasy čtenářů, kteří vyjadřují podporu našemu časopisu i v současné komplikované situaci. Stále neztrácíme naději, že se nám podaří časopis vrátit do původní formy, a usilovně hledáme cesty, jak na to.

Příjemné čtení

Matěj Kratochvíl

Jaké kvality má kvantita? 2
Petr Ferenc, Tomáš Procházka, Matěj Kratochvíl

Steve Goodman 6
Jan Bárta

rAdioCUSTICA 10
Elisabeth Zimmermann

Ostrovy pozitivních akustických deviací 12
Michal Rataj

Miroslav Srnka 15
Petr Bakla

Recenze
Alex Ross: Listen to This 23
Jan Mikyska

Susanna: Wild Dog 25
Jiří Špičák

Zvukem do hlavy 26
Matěj Kratochvíl

Volkov / Ganelin / Grindenko / Martynov / Fedorov 27
Vítězslav Mikeš

Titulní strana: Martin Šárovec

A budeme doufat, že nás nepostihne senilita…

Jaké kvality má kvantita?

Velká vydavatelství, malá vydavatelství, netreleasy, pirátské blogy plné hudby ke stažení… každý den by bylo možné poslechnout si 36 čtyřicetiminutových alb, která jsme dosud neznali, a druhý den dalších 36 a tak dále až do konce života, aniž by se jediné album zopakovalo. Nahrávat, vydávat a sdílet je tak snadné, že je čím dál nesnadnější udržet s tímto tempem krok a mít alespoň nějaké povědomí o tom, co bylo, je a nejspíš bude. Tento strhující proud má své klady, zápory i estetiku. Jaké to je v jeho zajetí, kdo tam nastražil ty kameny a jak by bylo na břehu, si povídají členové redakce HIS Voice Matěj Kratochvíl a Petr Ferenc spolu s hudebníkem a redakčním spolupracovníkem Tomášem Procházkou.

Text: Matěj Kratochvíl, Petr Ferenc, Tomáš Procházka

Ferenc: Jako fanoušek mám „smůlu" na to, že značná část mých oblíbených hudebníků má vyloženě olbřímí diskografie. Acid Mothers Temple, Keiji Haino, Merzbow, Nurse With Wound, Wolf Eyes, John Zorn, nejrůznější improvizátoři… Samozřejmě, že sběratele ve mně to potěší, zároveň to ale vzbouzí nejednu otázku.

Procházka: Mě docela těší, že jsem ještě pořádně neproposlouchal všechna alba Franka Zappy. Pořád mám co objevovat, i když Zappa bohužel už nic nového nenahraje. S takovouhle diskografií si poslech můžu šetřit a něco si třeba nechat i na stáří.

Ferenc: Tenhle jev nadprodukce se odehrává většinou v undergroundu, který funguje jinak než mainstream. Nahrát, rozmnožit a vydat album je čím dál snadnější a umělci musejí spoléhat sami na sebe. Doby, kdy jim vydavatelé zařizovali studiové frekvence a propagační turné, jsou totiž pryč – nejspíš nenávratně.

Procházka: To zřejmě ano. Ovšem spoustě z nás by se tahle privilegia patrně stejně vyhnula, takže po tom tolik nesmutním. Seberealizovat se jako hudebník vydáním alba je rozhodně jednodušší. Tím pádem je teď těch nahrávek tolik, že už se v tom nikdo nevyzná. Proto hezky fungují různé hudební blogspoty, kde to za vás přebere někdo, ke komu třeba máte důvěru a jehož vkusu se svěříte. Vznikají nové struktury, ve kterých se ta ohromná masa hudby třídí a distribuuje. K tomu může zase přispět každý a i to je zajímavá a kreativní činnost.

Nahrávání desek je prostě disciplína, já to beru trochu jako sport. Někdy zaberu víc, někdy pracuji jinak a výsledek pak není hned vidět. Všechny věci, na kterých dělám, spolu souvisí, je to práce, která mě proměňuje. Taky to trochu beru jako malování obrazů, třeba. Když mám chuť, namaluji ten obraz hned teď. Pak na výstavě se dají všechna ta plátna přelítnout pohledem a vybrat si třeba jedno, který bude stát za delší pohled. Tohle přirovnání samozřejmě bohužel kulhá v tom, že na poslech hudby je potřeba minimálně reálný čas. A reálný čas je dneska moc pomalý.

Ferenc: Jak říkají Sun City Girls (v článku v minulém HIS Voice), je výhodnější pracovat souběžně na několika projektech vydaných posléze v nízkém nákladu. Pánové z KlaNGundKRaCH zase – také v HV – projevili názor, že album už zkrátka není monumentem shrnujícím určité období v životě a díle autora, ale cosi, co vzniká bezmála v reálném čase, „deníkově." Takový záznam aktuální nálady tvůrců.

Procházka: Se souběžnou prací na několika projektech

nemůžu než souhlasit. Podle mých zkušeností jeden podporuje druhý, během prací na jednom se dozvídám víc i o tom druhém. S deníkovou definicí alba taky souhlasím, jako s jedním východiskem. Asi ale nemá význam vydávat každý koncert, nebo všechno co udělám vyvěšovat někde na webu. Když se k nahrávce přidá legenda, je to hned lepší. Umístit třeba nějakým způsobem ten hudební záznam do širšího kontextu, s tím, že potenciální posluchač to bude vnímat jako součást toho kontextu a stejně si z toho bude vyzobávat jen ty nejlepší kousky. A když zmiňujeme slovo deník, pak si představím, že jde o něco, co je nějakým způsobem osobní a ne neosobní, nebo jen tak vymrštěný do virtuálního světa. Třeba, že se na tu hudbu navazují nějaký další média a informace.

Diskografie Franka Zappy

Ferenc: Osobně se mi takový přístup jako posluchači zamlouvá. Mám pocit, že tak nějak „žiju" se svými oblíbenci a že tenhle přístup je vlastně přirozený. Není výroba „seriózních" alb jednou za dva roky pozůstatkem éry zkostnatění bigbítu reprezentované donekonečna recyklovanými, ale pořád stejnými žebříčky „nejdůležitějších alb všech dob", jak je do úmoru prezentuje Rolling Stone?

Procházka: A vznikají ještě nějaká ta nejdůležitější alba? Nebo už jsou všechna nahraná?

Ferenc: A vznikala vůbec? To je otázka. Ona ta důležitá alba jsou vždycky vybírána dost podivně. Například: já za jedna z alb stěžejních pro vývoj další experimentální hudby považuji tři desky německých NEU!, učili se z nich David Bowie a Brian Eno nemluvě o desítkách dalších jmen, třeba Stereolab, a ten zvuk pořád žije v tisících podobách a imitacích. Ale najdu je v přehledu Rolling Stonu? Samozřejmě ne, tam se točí pořád tatáž angloamerická jména a další a další generace čtenářů to budou brát jako návod, co poslouchat, aniž by si uvědomovali, že když například ta *Dark Side Of The Moon* vyšla, byl to od Pink Floyd experiment s nejistým výsledkem. Teď už si snad každý myslí, že ty desky rovnou vznikaly jako „nejdůležitější". Obecně: rock'n'roll se strašně zakonzervoval a časopis Rolling Stone je jedním z hlavních viníků. Jiné žánry na to občas doplácejí, protože ten samý Rolling Stone určil kánon, jak vnímat a psát o" nevážné" hudbě. Říká se tomu, jak aspoň píše Karel Veselý ve své knize Hudba ohně, „rockismus", což se mi líbí, neboť „proradní rockisté" zní stejně úderně jako „proradní trockisté". A osobně na problém s rockisty narážím coby hudební publicista v jednom kuse – zkuste napsat, že vás nebaví *The Wall*. Hudební mainstream, obávám se, už jenom požírá oháňku vlastní historie, která se navíc dá číst mnoha jinými způsoby, než je ten, kterým čte on sám sebe. Ale to odbočuji.

Samozřejmě – nadprodukce, o níž se tu bavíme především, má ale i úskalí: leckteré album je nedotažené a člověk velice často „sežere hada." Zdánlivě se takto prohlubuje propast mezi mainstreamem, kde ještě pořád vycházejí dokonale zprodukovaná díla (Björk, U2, Radiohead či rovnou věci typu Adele, kde zpěvák vůbec nemá možnost ani ambice zasahovat do toho, co za ním hraje.), a podzemím, které je DIY, při sledování současných trendů v podzemní elektronice ale mám pocit, že podzemí až příliš často jen lacině těží ze středního proudu.

Procházka: V tom mainstreamu jde furt o nějaký ideál, o to jak má být úspěšné album zprodukované, zaranžované, nahrané… Ale čím víc se o to začne ta mainstreamová mašinérie starat, tím je z nahrávky větší monument, se kterým se ty DIY věci nedají srovnávat, to už jsou dvě naprosto odlišný věci.

Ferenc: A především – při té záplavě nahrávek, co vycházejí a co se dá stáhnout, vlastně nikdo nic pořádně neslyšel, nebo ano?

Procházka: No jasně. Pořádně si něco poslechnout, to už dá práci. Musí mě opravdu lákat ten zvukový svět toho kterého projektu, musím se v něm cítit dobře, abych měl odvahu se prokousávat dalšími a dalšími nahrávkami. Třeba právě u těch Sun City Girls. Ty naprosto zbožňuji, ale rozhodně to není hudba na každý den a někdy se v nich i vyloženě ztratím. Když si chci pořádně něco poslechnout, nesmím dělat nic jiného. A to je v době multitaskingu, kterou aspoň já žiji, luxus i těžká disciplína zároveň.

Ferenc: Přesně tak, všichni máme doma spousty hudby, které jsme nikdy neslyšeli, ale máme pocit, že ji přece jen tak trochu „známe". Připomíná mi to demenci Facebooku: 90% uživatelů, kteří u nějaké pozvánky kliknou na „přijdu", má dojem, že tím kliknutím splnili úkol – že „přišli". Existuje ale „kvantita" a „nadprodukce" jako estetická kategorie?

Procházka: Spíš jako koncept. Mě to třeba určitou

Terre Thaemlitz

dobu zajímalo. Poddat se tomu a nahrávat a míchat a produkovat, ne úplně kvůli tomu výsledku, ale spíš kvůli tomu procesu. když se překročí nějaká pomyslná hranice, ledacos se promění, nejvíc se asi promění sám aktér toho pokusu. Musím říct, že svoje zkušenosti s experimentováním s kvantitou hodnotím jako dost cenné. Ale vlastně jsem o tom nepřemýšlel jako o nadprodukci, spíš jako o rychlosti. A ta rychlost měla za úkol odbourat poslední zbytky lpění na formách, poslední pozůstatky toho „rockismu". Pro mě je to spíš taková psychedelická disciplína, abych se setkal se zvukem jako s čistou matérií a přestal o sobě přemýšlet jako o „autorovi".

Kratochvíl: Kvantitu jako esteticko-politickou kategorii teď zajímavě využil Terre Thaemlitz, který vydal album *Soulnessless* jako datový disk s nahrávkami, texty a videi. Ta nejdelší nahrávka má jedenatřicet hodin, což je maximální délka, jakou může mít jeden soubor mp3. A celou tu dobu hraje jen sólový klavír. Prezentuje to jako reakci na přístup hudebního průmyslu, který stále nabízí posluchačům „něco navíc", bonusy remixy atd.

Ferenc: A nemá smysl spíše redukce? Samozřejmě tu narážíme na ekonomický problém: umělec, který se svou tvorbou chce živit, není v rozhodování o této věci nikdy úplně svobodný.

Kratochvíl: Právě myšlenky na redukci nahrávání a vydávání mě zajímají čím dál víc. Zkouším si představit, co by se stalo, kdyby se hudba přestala nahrávat a navíc by se všechny existující nahrávky vymazaly. Ideální příležitostí by byl třeba prosinec 2012. Davy čekají konec světa podle mayského proroctví a ono nic. S úderem půlnoci ale začnou zjišťovat, že jim nehrají iPody ani CD, rozhlasové stanice se marně snaží nahodit záložní vysílání, gramofony se sice točí, ale jakmile se vibrace převedou do elektrického obvodu, onemí. Prostě se nějakým kosmickým fíglem zruší pravidla pro přenos mezi zvukem jako vibrací a elektřinou.

Nejprve si lidstvo myslí, že to jako náhražka konce světa není nic moc – tak si prostě nepustíme muziku – ale za chvíli se začne ukazovat, jak moc byly nahrávky zarostlé do našich životů a jak moc jsme hudbu vnímali právě skrz ně. Mohlo by to mít dopady v různých směrech: zmenší se akustický smog, a třeba se překlopí ten současný poměr, kdy většina lidí hudbu pasivně konzumuje, ale sama si ani nezazpívá.

Zmíněný problém „nejdůležitějších alb" odpadne a noví hudebníci budou hrát bez nutkavé potřeby se srovnávat se svými mrtvými či aspoň senilními předchůdci. Podle mého se to ještě silněji dotkne vážné hudby, kde skladatelé minulosti vrhají ještě větší stín na současnost, a můžou za to především právě nahrávky jejich skladeb.

A není to jen hudební problém. Lidstvo vyvíjí úžasně moderní technologie k tomu, aby stále lépe archivovalo a katalogizovalo minulost a investuje tak do historie – ať už v podobě nahrávek, starých spisů nebo architektury – energii, která pak možná chybí při dělání něčeho současného. Mám v tom trochu schizofrenní postavení, protože jako etnomuzikolog se už řadu let přehrabuji ve starých nahrávkách, digitalizuji je a mám pocit, že bych je měl zachraňovat a zveřejňovat. A etnomuzikologie jako obor se navíc zformovala právě díky rozvoji nahrávacích technologií.

Procházka: Mně se zdá, že lidi mnohdy nezpívají, protože tahle zvláštní dovednost už se stala doménou specialistů. Občas se někdo zjeví v televizních soutěžích, a zjistí se, že ačkoliv z lidu, „má talent". Ale ti ostatní si můžou zpívat snad tak ve sprše. Kdyby se všechna hudba vymazala, začali by si možná zpívat i oni. Jako v mnoha jiných případech (jeden za všechny – sport), je to problém profesionalismu. Na zpívání a na hraní tady jsou přece odborníci a těm to zní takhle.

Kratochvíl: Přesně tak. Nahrávání vedlo k přeprofesionalizování hudby a kultu trénovaných hudebních specialistů. Ale na druhou stranu, jak se nahrávací technika v posledních pár desetiletích stala dostupnější, amatéři se jí zase chopili. Nicméně většina populace stále žije v dojmu, že když někdo na CD zpívá dokonale, že oni musí být ztícha.

Ferenc: Julian Cope se svou kapelou Black Sheep

zkouší v posledních letech něco podobného. Představují si, že žijí v budoucnosti bez elektřiny, takže o bigbítu jen četli a mají nutkavou touhu převést si tuhle literární informaci do zvuku – používají k tomu španělky, kameny a jiné perkuse. Třeba by se v Matějově budoucnosti stalo něco takového?

Kratochvíl: Nejspíš ano. Nejdřív by lidé měli v paměti, jak která hudba zněla, ale postupně by se ten předobraz vytrácel a vývoj by šel svou cestou. Zase by fungovalo předávání mezi generacemi bez možnosti ověřit, jestli hudba, kterou mi dědeček popisuje, zněla opravdu tak, jak říká. Nebyl by možný revival určitého stylu jako dnes, kdy si můžeme poslechnout, jaké ozdoby hrál klarinetista v New Orleansu v roce 1914 a přesně se je naučit.

Na druhou stranu text Briana Ena „Nahrávací studio jako hudební nástroj" najednou ztratí smysl a s ním práce všech těch, kdo v jeho stopách kreativně pracují se zaznamenaným zvukem – od Johna Oswalda po hip hop.

Procházka: Třeba začnou znova. Namotají si z měděného drátu snímače a vyrobí si primitivní zesilovač.

Ferenc: Ano, lidstvo by bylo ochuzeno především o nahrávky, které vznikají způsobem studio-as-instrument případně čistě elektronicky. MTV Unplugged by se stala kočovným cirkusem typu Lollapaloozy a přišli by všichni…

Procházka: Na Portě bylo skoro všechno akusticky, a jakou mívala návštěvnost! Ale nezvučené koncerty jsou skvělé! Byl jsem loni na koncertě Stimmhorn, který se nezvučil, a byl to úchvatný zážitek. Místo jednoho velkého koncertu by se mohla udělat spousta malých!

Kratochvíl: Absence nahrávek by měla zásadní dopad i na nás, hudební pisálky. Protože většina našich textů se točí kolem nahrané hudby a píšeme s představou, že pokud čtenáře zaujmeme, může si jednoduše nahrávku obstarat. I když nás zajímá, jak muzikant funguje na koncertě, většinou o něm stejně napíšeme v souvislosti s tím, že právě vydává něco nového. Psaní o živé hudbě vyžaduje docela jiný přístup a pokud by mělo být tím hlavním obsahem hudebních časopisů, museli bychom se asi trochu přeškolit.

Ale problematické to se psaním je i u toho opačného případu, tedy u muzikantů vydávajících deset alb do roka, nebo u zástupů publikujících nahrávky na webu. A tím jsme zpátky u kvantity. Možná má její stupňování v některých ohledech podobný dopad, jako kdyby nahrávky neexistovaly. V obou případech se těžiště přesouvá od hudby jako objektu k hudbě jako komunikačnímu procesu, což je původní řád věcí.

Julian Cope

Procházka: Se zmizením hudebních nahrávek bych souhlasil. O něco bychom přišli a něco jiného získali. Ale pokud k tomu nedojde, a zdá se mi, že to není zatím na obzoru, cítím „nadprodukci" všech těch blogspotů a netlabelů a improvizujících hudebníků jako pokus vyvážit všechna ta nejlepší alba všech dob, o kterých jsme mluvili, a musím tomu fandit, i když vím, že si toho všeho neposlechnu ani čtvrtinu, ani kdybych žil ještě dalších pět životů.

Ferenc: Já bych navázal na to, co říká Tomáš v úvodu. Možná lze tuhle zvýšenou produkci posluchačsky vnímat ne jako „deník" nebo „noviny" (tedy stylem „není nic staršího než včerejší noviny"), ale jako „hromadění zásob na důchod a pro případ války?" Simon Reynolds v *Retromanii* píše, že pilně sledoval hudební blogy, stahoval jak zjednaný, ale nakonec toho nechal, když zjistil, že už ani nestahuje (natož poslouchá), ale schovává si linky pro budoucí stažení! Takže: až budeme v důchodu?

Procházka: A budeme doufat, že nás nepostihne senilita a nebudeme si chtít poslechnout konečně něco „hezkého". □

His Ghost

Kode9 a vzpomínky na budoucnost

Významný producent elektronické hudby Steve Goodman navštívil před nedávnem Prahu a představil trochu jinou stránku své tvorby, než na jakou jsou posluchači zvyklí. Díky tomu mohla přijít řeč na příběhy, filmy a užitečnost sebeomezování.

„Through science we find alliance to endure reality
creating blinding lights of fiction as our only clarity
marked by the memories of our future past.“
ze skladby Glass (Kode9 & Spaceape: Memories of The Future)

Text: Jan Bárta

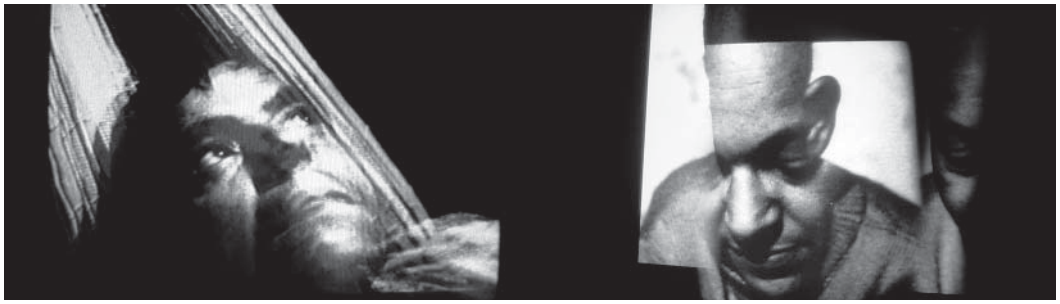
Je kolem půlnoci a ve smíchovské MeetFactory vrcholí festival Lunchmeat. Zanedlouho má na druhé, „dubstepové“ stagei vystoupit se svým DJ setem hlavní host letošního ročníku — skotský producent a zakladatel kultovního labelu Hyperdub Steve Goodman, široce známý jako Kode9. Eklektická směs undergroundového houseu, UK Funky, oldskool raveu a tracků od nezařaditelných beatových endemitů jako je Rustie nebo Flying Lotus však není to hlavní, s čím se na konci března Kode9 do Prahy vypravil. Hlavním důvodem jeho krátké návštěvy bylo představení jeho aktuálního projektu *Her Ghost* s podtitulem A *tribute to Chris Marker*, ve kterém Goodman spolu s německým vizuálním duem MFO a londýnskou vokalistkou a hudebnicí Ms. Haptic (která se mimo jiné objevila i na prvním albu dvojice Kode9 a Spaceape) na místě rekonstruují a přetvářejí slavný scifi film *La Jetée* (Rampa) od Chrise Markera. Audiovizuální pocta a rozšiřující recepce krátkého snímku složeného takřka výhradně z nehybných záběrů byla tématem našeho rozhovoru, který se uskutečnil venku před dunícím klubem. Kode9 vyběhl do studené noci jen v bílém tričku s logem svého labelu — a trochu příznačně tak při povídání o Bergsonovských „*zmrzlých obrazech času*“ mrzl sám.

„*La Jetée je můj nejoblíbenější film*“, dokládá Goodman hned na začátek své sympatie k dílku o zacyklenosti času, podle něhož také natočil Terry Gilliam svůj film *12 Opic*. „*Poprvé jsem jej viděl na konci devadesátých let, a od té doby mě pokaždé uvádí do takového zvláštního transu. Je to úžasný příběh, ačkoliv jde v podstatě jen o statické obrazy podepřené hlasem vypravěče. Viděl jsem ho už nespočetněkrát, koukám se na něj i na telefonu, když jedu znuděný ve vlaku.*“ Znepokojivě melancholický příběh o putování časem a síle vzpomínek situovaný do postapokalyptické budoucnosti po třetí světové válce, kdy se zbytky přeživších uchýlí pod zem, a jediná naděje spočívá ve vysílání lidí — pokusných objektů — zpět či dopředu v čase a snaze zásahem do minulosti či budoucnosti ovlivnit neradostnou současnost, musel na tehdejšího studenta filosofie a příznivce taneční hudby Stevea Goodmana velmi silně zapůsobit.

Ostatně, jeho první album (spolu s MC Spaceapem) neslo název *Memories of The Future*, který si Goodman vypůjčil z knihy od Catherine Lupton pojednávající právě o díle Chrise Markera. Ten bývá pro filosofickou náturu svých snímků často označovaný jako „esejista nové vlny“. Nabízí se poněkud laciná paralela — tedy nazvat Kode9 „esejistou dubstepu“. Steve Goodman však své vlastní hudební snažení, a v podstatě ani veškerou londýnskou scénu temných ozvěn a hlubokých subbasových frekvencí, u jejíhož zrodu stál, odmítá teoretizovat a upírat jí tak její intuitivní smysluplnost. Bez diskuse však zůstává, že jeho sonická erudice sahá dále než za „pouhé“ produkování elektronické taneční (jakkoliv může tento přívlastek ve spojení právě s dubstepem znít nepřiměřeně) hudby. Goodman je držitelem doktorátu z filosofie a na University of East London přednáší o uplatnění hudby a zvuků ve filmu. *La Jetée* mu

Steve Goodman,
(foto Dita Havránková)

při výuce slouží jako „*příklad zvláštního použití voiceoveru ve filmu. Zvuk je v La Jetée velmi důležitý – především tím, že do jinak takřka statického filmu přidává prvek pohybu. Kromě jedné scény tam totiž vlastně žádný pohyb není, jde pouze o nehybné obrazy; a doprovodný zvuk zde má tak ještě důležitější úlohu než v jiných filmech. Soundtrack zde doslova uvádí v život zmrzlé obrazy – a v celém filmu se tak vlastně ‚pohybuje' pouze zvuk*".



záběry z projektu Her Ghost

Zvuk, a zejména mluvený komentář ve formě voiceoveru, je nedílnou součástí Markerových filmů — a v projektu *Her Ghost*, který původně vznikl „na objednávku" pro loňský ročník festivalu experimentální a elektronické hudby Unsound v Krakově (na Lunchmeatu byl předveden podruhé), se s problémem mluveného komentáře Kode9 vypořádal přizváním své staré spolupracovnice Ms. Haptic. „U *Chrise Markera je voiceover často vůbec tou nejzajímavější částí filmů, u většiny z nich, třeba u Sans Soleil, je použit coby vypravěč ženský hlas. Bylo pro nás proto důležité voiceover zachovat — a řekli jsme si, proč ho místo nahrané stopy neudělat ‚živě'".* Výsledkem je poměrně unikátní druh performance — „živého filmu". Dvojice MFO pracuje s obrazy a záběry z původního filmu, dekonstruuje je a vrství ve smyčkách přes sebe; Ms. Haptic čte průvodní text, vycházející z komentáře slyšeného v *La Jetée*. V černobílém osmadvacetiminutovém snímku z roku 1964 je hlavním hrdinou, který je vědci vysílán v čase tam a zpět, muž, jehož jedinou dochovanou vzpomínkou z předválečné doby je vidina jakési ženy a zvláštního incidentu, který se měl odehrát na rampě pařížského letiště Orly. *Her Ghost* vypráví téže příběh z jiné perspektivy — a to právě z pohledu ženy z mužových vzpomínek, která se vlastně nepřímo stala jeho nemesis.

Kode9 vytváří k *Her Ghost* hudbu rovněž přímo na místě (spolu s MFO a Ms. Haptic navíc nestojí na pódiu, ale přímo mezi diváky v hledišti). Hudební doprovod v jeho podání je, stejně jako vizuální stránka projektu, tvořen takřka výhradně zvuky z původního filmu. „*Jde v podstatě o druh disciplíny, vědomé omezení toho, co děláte. Je zde možná pár zvuků, které nejsou z filmu a pár obrazů, které jsou navíc — ale 99% je z originálu. A to hudba původního snímku vlastně ani moc zajímavá není — sice k filmu perfektně pasuje, ale je to pořád jen klasická a stokrát slyšená chorální hudba",* přibližuje Goodman tvůrčí metodu, se kterou v *Her Ghost* přivádí na svět v kontrastu s jeho vlastní hudbou poměrně uměřený (ačkoliv je i ve své sólo tvorbě zastáncem poměrně minimalistického a často až striktně funkcionalistického přístupu) zvukový podklad, sestávající prakticky jen z různě zesilovaných a zrychlovaných smyček šumu a ozvěn původního hudebního podkresu, místy gradujícím až k nervním noiseovým stěnám a glitchovitým zkratům. „*Další z věcí, kterou na La Jetée miluji, a která má co do činění i s filmem 12 Opic, je, že ten film je vlastně celý jako smyčka. Z budoucnosti do minulosti, z minulosti do budoucnosti a tak stále znova, ve formě nekonečné smyčky. Z původní hudby z La Jetée tak dělám po vzoru stavby filmu samotného také takové smyčky, které začínají a utichají dříve, než se stačí kamkoliv pořádně posunout. V elektronické hudbě je podobný přístup normální záležitostí, ale zároveň je to velmi blízko k tomu, jakou metodou byl dělán původní film",* zapáleně osvětluje Kode9 aplikovaný koncept v pozadí jeho markerovské pocty.

Vědomé omezení se na prvočinitele takřka nutně pocházející z předlohy může na první pohled vypadat jakožto přemrštěná snaha o „uměleckost"; ve skutečnosti však může být dobrovolné přikročení k tvůrčím mantinelům často doopravdy funkčním startem originality, bez ohledu na ambice a zvláště pak v bezbřehém světě dnešní elektronické hudby, která se ‚sub specie aeterni' (anebo alespoň z pohledu posledních dvou dekád) víceméně točí v kruhu. „*V době, kdy má člověk tolik možností díky veškerému softwaru a vybavení, které používá, je skvělé mít jenom omezenou paletu zvuků a být nucen z ní něco vytvořit. Pro mě jde o neskutečnou úlevu, mít omezení. Příliš mnoho možností je totiž šíleně svazující. Omezení vás nutí se soustředit ve světě, kde je až příliš mnoho možností".*

Svět, kde je až příliš mnoho možností. Možná nevědomky zde Goodman předkládá poměrně výstižnou definici postmoderních dobrodružství svého největšího filosofického mentora, Gillese Deleuze. Ostatně, projekt *Her Ghost* je možné ve světle plošinovitého myšlení známého Francouze brát coby „deteritorializaci" původního snímku *La Jetée*, stále ukotvenému v neměnný záznam na filmovém médiu. *Her Ghost*, ačkoliv jej Goodman a jeho spolutvůrci považují za *„film, a ne za nějaký experimentálně-psychedelický videoart"*, funguje na principu neustálého přetváření — žádné představení zde není stejné. „*Je tu určitá struktura,*

protože máme scénář. Ale stále jsme to ještě nedopilovali k dokonalosti, takže změny se stále dějí — a my jim rádi necháváme volný průběh. Pokaždé se měníme a zároveň se pokaždé učíme něco nového."

Právě Gillese Deleuze, zejména jeho dvojici knih o filmu, si Goodman bere na pomoc při popisu specifičnosti formy a účinku *La Jetée*. Deleuzeho rozlišení na *obraz-pohyb a obraz-čas* se zdá být vodítkem i k výše zmíněnému tvrzení z Goodmanových přednášek, kdy na *La Jetée* ilustruje schopnost zvuku zastat funkci „vizuálního" pohybu. Nicméně, snímek *La Jetée* poskládaný z oněch *„zmrzlých obrazů času"*, jak Bergson (z jehož myšlení zde Deleuze hodně čerpá) popisuje paměť, spadá takřka čistě do druhé kategorie: „v *La Jetée je v podstatě aplikovaná Deleuzova teorie o ‚obrazu-čase', kdy už film není ani tak o dění na plátně, jako o vlnách paměti, které jsou vlastně ve výsledku doslova oním cestování v čase. Film vám umožňuje cestovat časem, protože je odtělesněný, netělesný, jde spíše o mentální proces cesty — už ne prostorem, ale právě časem.*"

Goodmanova kniha *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear* (recenze v HV 1/2010), pojednávající o militantních a invazivních způsobech použití zvuku a hudby, je v podstatě také takovým cestováním v čase. Její jednotlivé kapitoly jsou, zcela přiznaně podle vzoru Deleuzeho a Guattariho *Tisíce plošin*, uvozeny skutečnými i fiktivními letopočty, k nimž se popisované události mají vztahovat. Jedenáctá kapitola 1989: Apocalypse Then pojednávající o afrofuturismu, je uvozená citací Chrise Markera z *La Jetée*: *„Budoucnost je lépe chráněna než minulost."*

Tento výrok by mohl v jistém smyslu sloužit jako odraz stavu dnešní populární hudby, jak jí popisuje ve své knize *Retromania* britský hudební publicista Simon Reynolds. V době zacyklenosti a nepřetržitého oživování starých žánrů, trendů a zvuků, je minulost otevřena všem a budoucnost ve smyslu vskutku nového vývoje v nedohlednu. Svět se jakoby točí v kruhu — či spíše ve smyčce, podobně jako děj *La Jetée*. Steve Goodman alias Kode9, patřil minimálně v polovině minulé dekády k nejvíce futuristicky přemýšlejícím tvůrcům — fascinace Markerovým filmem, stejně jako třeba dystopickými sci-fi povídkami J. G. Ballarda, stála v počátcích jeho hudební dráhy podobně jako taneční styl happy hardcore, ze kterého však ve své vlastní temně zpomalené produkci odebral adjektivum „happy". Ke genezi vlastní vize urbánní katastrofy se aktuálně vrátil poctou Markerovu opusu — a přestože *Her Ghost* neobsahuje mnoho čitelného z Goodmanova sonického rukopisu (slovo dubstep pro jednou vynechme), je do značné míry zatím tou nejucelenější „hauntologickou" výpovědí o hnacím motoru jeho ducha. □

inzerce

časopis o světě divadla a divadle světa
SVĚT A DIVADLO
SAD 12

SVĚT A DIVADLO 1/2012
FILOZOFIE A IKONY – Petříček: Komiks mezi filozofy (Novy: 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 VŮBEC 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

rAdioCUSTICA na scénu

Kompilace přiložená k tomuto číslu přináší výběr z děl vzniklých v rámci projektu rAdioCUSTICA. Ten již na české scéně působí bezmála dekádu, proto je namístě shrnutí a ohlédnutí. V první části přináší pohled zvenku Elisabeth Zimmermann, vídeňská kurátorka a producentka, která působí v rakouské veřejnoprávní stanici ORF a je předsedkyní skupiny Ars Acustica. Osobnější úvahu pak nabízí Michal Rataj, skladatel a hlavní hybatel fenoménu rAdioCUSTICA.

Text: Elisabeth Zimmermann

Již téměř deset let je Michal Rataj producentem intermediálního projektu rAdioCUSTICA na stanici Českého rozhlasu 3 – Vltava ve spolupráci s Produkčním centrem Českého rozhlasu. rAdioCUSTICA funguje jako portál současné národní i mezinárodní tvorby pro rozhlas, přičemž hlavní pozornost je upřena na produkce českých umělců. rAdioCUSTICA slouží jako kontaktní místo mladé české radioartové scény s veřejnoprávním rozhlasem.

Ve vysílání a projektech zkoumá rAdioCUSTICA umělecký potenciál rozhlasu jako média a jeho proměny v digitálním věku. Od svého počátku v roce 2003 je rAdioCUSTICA aktivní v éteru i na internetu. Na jeho stránkách se nachází neustále rostoucí zvukový archiv, databáze biografických údajů umělců, kteří s Michalem Ratajem a jeho kolegou Ladislavem Železným doposud spolupracovali, informace k probíhajícím rozhlasovým produkcím a podcast, stejně jako zprávy o mezinárodním dění v oblasti radioartu.

Kromě rozhlasové a internetové existence zveřejňuje projekt rAdioCUSTICA také každým rokem CD s vybranými díly vzniklými na jeho objednávku, jejichž papírové obaly svým výtvarným zpracováním dodávají nový rozměr a umožňují další šíření rozhlasové produkce.

rAdioCUSTICA je již od roku 2002 členem skupiny Ars Acustica v rámci EBU (Evropské rozhlasové unie). Jde o skupinu existující od roku 1989, kterou tvoří redaktoři evropských veřejnoprávních rozhlasových stanic. V rámci skupiny probíhá nejen výměna hotových produkcí v oblasti akustického a rozhlasového umění vzniklých v jednotlivých stanicích, ale jsou zde iniciovány také společné akce hledající inovativní způsoby propojování jako např. *Horizontal radio* (1995) nebo *Rivers & Bridges* (1996).

V roce 2005 se skupina EBU Ars Acustica připojil k celosvětovým oslavám narozenin umění (http://artsbirthday.net). To se zrodilo pádem suché mořské houby do nádoby s vodou – tedy alespoň pokud uvěříme tomu, co vyhlásil francouzský umělec a člen skupiny Fluxus Robert Filliou. Narozeniny umění, kterému bude příští rok již 1 000 050 let, dorazily i do Čech, kde oslavy neprobíhají jen v reálných prostorách (na nejrůznějších lokacích Prahy i Brna), ale také na vlnách rozhlasu a internetu. Jako v mnoha jiných aktivitách projektu rAdioCUSTICA jsou zde zapojeny další umělecké iniciativy, skupiny i galerie. Kromě organizování českých Art's Birthday Party si Michal Rataj a Ladislav Železný vzali na starost také mezinárodní stránku artsbirthday.ebu.ch. Jako jeden z nejaktivnějších členů skupiny Ars Acustica byl projekt rAdioCUSTICA a Radioatelier Českého rozhlasu 3 – Vltava již dvakrát hostitelem výročních setkání a produkoval poslední dvě CD Ars Acustica.

Český rozhlas uděluje každoročně cenu Prix Bohemia v různých kategoriích pro výjimečné rozhlasové produkce. Z podnětu rAdioCUSTICy byly v roce 2010 uděleny ceny za radioart ve dvou kategoriích. Mezinárodní porota se proposlouchala neuvěřitelným množstvím nahrávek a udělila v kategorii „Mezinárodní radioart" cenu kanadské umělkyni Chantal Dumas za práci v produkci DeutschlandradioKultur Berlin a v kategorii „Český radioart" se o cenu podělili Pavel Novotný a Ladislav Železný. Čestné uznání získal také Alessandro Bosetti. Během festivalové části Prix Bohemia předvedli členové poroty Julius

Fujak a Marek Chloneiewski živé vystoupení přenášené i v rozhlasovém vysílání jako součást příspěvku rAdioCUSTICy. Byl tak učiněn další pokus posunout rozhlasové umění dále z jeho hranic. Akce, jako byla tato, které vystupují z rozhlasových budov do veřejných prostorů, usilují o trvalé propojení lokálních a mezinárodních uměleckých scén. To platí i pro účast na projektu „Phonart – lost languages of Europe“, který v dubnu 2012 skončil představeními chorvatském městě Rovinj. Těm předcházela série přednášek, koncertů, zvukových instalací, vystoupení v živém rozhlasovém vysílání a uměleckého průzkumu ohrožených jazyků v čtyřech partnerských zemích: Chorvatsku, Rakousku. Srbsku a České republice. Zde byla hlavním partnerem Phonartu umělecká organizace mamapapa, jejíž příspěvek byl vysílán v pořadu rAdioCUSTICA i přes internet. Mezi Prahou, Vídní, Pulou a Bělehradem vznikla rozhlasová síť, v níž se potkávaly signály ze všech zapojených rozhlasových stanic, přenosy koncertů z místních prostor, v nichž umělci na tyto signály reagovali a výsledek vysílali zpět do sítě. Mizení marginálních evropských jazyků se tu umělcům stalo tématem a jejich tvorba mířila proti zapomnění. Hudebník a výtvarník Martin Janíček hrál v Praze na nástroj vlastní výroby připomínající ústa za doprovodu elektroniky, již obsluhoval Guy van Belle. Ve Vídni reagovala Mia Zabelka hrou na „radiohousle“ a maďarský umělec Tibor Szemzö míchal signál v reálném čase.

NTK – Radio Royal
(foto Ladislav Železný)

V Bělehradě se z rozhlasového studia zapojovali Svetlana Maras a Luka Toyboy, zatímco v Pule hrála a mixovala Zahra Mani. Vznikly čtyři velice rozdílné verze záznamu dění v síti projektu Phonart, které odrážely přístupy k jazyku, rozhlasu a umění svých mateřských rozhlasových stanic, což si lze ověřit poslechem na adresách kunstradio.at a phonart.eu. Podíl projektu rAdioCUSTICA na akci Phonart je příznačný určitou spontaneitou a angažovaností, která přesahuje obvyklou míru i hranice zaběhnutých struktur.

inzerce

Ostrovy pozitivních akustických deviací

Osobní ohlédnutí za uplynulou dekádou vltavského Radioateliéru

Text: Michal Rataj

29. prosince bude v programu Českého rozhlasu 3 — Vltava odvysílána v premiéře stá kompozice, která byla vytvořena na objednávku pořadu Radioateliér, respektive jeho PremEdice — premiérové řady. Její první vstup do českého éteru se uskutečnil v lednu roku 2003. V prosinci nezazní ale pouze další nová akustická kompozice v řadě. V pomyslné mozaice širokého spektra současného „myšlení zvukem" odkryjeme další teritorium, které s mnohými již existujícími zase trochu jinak ukáže, co to může v současné době znamenat, když… „myslíme zvukem". Těžko se ubránit osobnějšímu pohledu na uplynulou dekádu tohoto pořadu, u jehož existence jsem mohl po celou dobu být jako producent. Rád bych v pár větách tu stovku akustických kompozic přelétnul a pokusil se zavnímat stopu umělců, kteří stojí za jejich vznikem.

Je to pro mne s odstupem času jistá bilance vztahů, které se mi nutně zjevují při proposlouchávání napříč všemi těmi různými estetikami, zázemími, tvůrčími i lidskými příběhy, které daly vzniknout široké paletě původních zvukových kompozic. Je to také ale bilance uvnitř určité tradice, která se zrodila v roce 2003 v době relativního „sonického sucha" a dnes je součástí velice živé scény odehrávající se na mnoha frontách nejen v naší zemi, ale i v širším globálním kontextu.

Dům uměni města Brna – skleněné nástroje Ondřeje Gaska (foto Magda Holubová

Od počátků existence rádia v minulém století se toto médium jaksi z povahy věci stalo přirozeným partnerem tvůrčích aktivit v oblasti zvuku. Vzpomeňme italské futuristy, mocnou vlnu fónické poezie, první rozhlasové hry, které začaly dodávat rádiu nové tvůrčí sebevědomí. Vzpomeňme také zrození konkrétní či elektronické hudby, které by v poválečných letech bez rádia a jeho studiových technologií pravděpodobně nikdy nevznikly. Rozhlasové vysílání se v nové mediální realitě stalo postupně ojedinělou konceptuální i distribuční platformou, jejíž sebevědomí stoupalo natolik, že dalo po celém světě vzniknout akustickým formám, které sahají daleko za meze „divadelní hry přenesené do éteru".

Jenom málo z toho neuvěřitelně bohatého dění ve světě akustických umění v rádiu mohlo ve druhé polovině 20. století proniknout do pečlivě kontrolované reality komunistických rozhlasů východního bloku. A i ty střípky pozoruhodných aktivit (zejména snad v konkrétní poezii či elektroakustické hudbě 60. let) nestačily v našich končinách k tomu, aby daly vzniknout jisté mentální tradici, kontinuitě, dějinám avantgard.

Aniž bych sebevíce přidával vltavskému Radioateliéru na důležitosti, či jeho uplynulé dekádě na patosu, zdá se mi, že umělci, kteří vytvořili onu stovku původních kompozic pro PemEdici Radioateliéru, do značné míry kreslí mapu nové kontinuity v poznávání a vyrovnávání se s dávno uplynulými i velmi aktuálními koncepty akustických umění a zcela novým způsobem vymezují jejich pozice. Nezáleží přitom, jestli do éteru přicházejí se zázemím hudebníků, vizuálních umělců, básníků, dramaturgů, zvukových performerů, intermediálních umělců, či spisovatelů. Veliká rozmanitost tvůrčích východisek všech asi osm-

desáti umělců z Česka i zahraničí vlastně dokumentuje přetrvávající sílu zvuku jako média, které se zejména s přechodem do digitálního paradigmatu stalo pojítkem mnoha nových uměleckých pozic, jejich inspiračním zdrojem i animátorem.

Přestože počátky PremEdice Radioateliéru byly směrovány spíše snahou o převod různých existujících projektů do reálií rozhlasového vysílání, už poměrně záhy se objevily první konkrétní záměry umělců, kteří měli chuť vyzkoušet fungování svých vizí v rozhlasovém éteru. Hned zpočátku se zformovala soundscape-linie, která rychle získala své pevné místo — Miloš Vojtěchovský, Jaroslav Kořán, či Petra Gavlasová přišli mezi prvními s různými koncepty zvukových kompozic založených na terénních nahrávkách, forma v globálním kontextu ostatně již tak dlouho oblíbená a populární. Postupně obohatili škálu soundscapových kompozic i na ně navazujících kompozičních strategií zejména Jan Trojan, Michael Delia či Gívan Belá se svou The Society of Alghorithm.

Lukáš Jiřička, Jiří Adámek, Vilém Faltýnek, Tomáš Pálka, Alex Švamberk, Tomáš Šenkyřík či Petr Wajsar začali postupně vytvářet naopak linii směřující více k poloze, pro kterou se v německé jazykové oblasti vžil pojem hörspiel, tj. jakési komplexní akustické kompozice se slovem a hudbou, často narativní, hledající nové dramaturgické i kompoziční strategie.

Své pevné místo si našli rychle i autoři, jejichž kořeny jsou výsostně hudební a kteří ve svých pracích reagují na širokou paletu současných hudebních scén v rozptylu od akusmatické hudby přes experimentální formy electronica až po algoritmickou kompozici či hudbu improvizovanou (Miroslav Posejpal, George Cremaschi, George Bagdasarov, Jan Dufek, Jiří Kadeřábek, Ladislav Železný, BBNU, Milan Guštar ad.).

Zcela nepřehlédnutelné místo zaujímají v archivu Radioateliéru umělci, jejichž zázemí spadá především do oblasti vizuálních umění a do výsostně zvukového média tak přinášejí impulzy zcela zvláštním způsobem — Auvid, Martin Janíček, Josef Bareš (schovaný za pseudonymem c8400), Roman Štětina či Tomáš Vaněk.

Celá jedna oblast „myšlení zvukem", na kterou v archivu Radioateliéru narazíme, má dokumentární rozměry. Umělci inspirovaní zcela reálnými příběhy či situacemi berou do ruky často velmi komplexní kompoziční strategie, aby vstoupili do dokumentárních reálií a rozehráli je do pozoruhodného sonického divadla (Miroslav Srnka, Pavel Novotný, Alex Švamberk, Stanislav Abrahám, Eric Rosenzveig).

Radioateliér získal za deset let existence i nezanedbatelný mezinárodní rozměr a to především ve dvou směrech. První vychází po celou dobu z faktu, že se jedná o program veřejnoprávního rozhlasu a je tudíž napojen na celosvětovou síť veřejnoprávních médií v rámci Evropské vysílací unie EBU. Díky tomu slyšeli nová díla několika desítek umělců prakticky miliony lidí po celém světě. Ostatně řada mezinárodních vysílacích projektů se odehrála i ve speciálních časech mimo samotný Radioateliér. Kromě dalších jsou to určitě Narozeniny umění, Art's Birthday — projekt, který každoročně v éteru propojuje umělce dvacítky zemí do společného několikahodinového satelitního vysílání.

Školská 28 – G.Cremaschi – G.Bagdasarov (foto Jan Dufek)

Snad právě i proto začaly vznikat vazby, v nichž spatřuji druhý významný mezinárodní rozměr stovky kompozic, které za uplynulou dekádu vznikly. Je jím postupně narůstající propojování domácí scény akustických umění se zahraničními umělci a to jak na bázi realizace společných projektů (Jiřička — Wirkus — Topolski — Piotrowicz, Kindernay — Dancer, Vojtěchovský — Cusack, The Society Of Alghoritm, Paraneuro ad.), tak prostě objednávkami nových děl cílenými na umělce, kteří se nějakým způsobem nechali inspirovat reáliemi naší země. Řada z nich představuje v současné době absolutní špičku v globálním kontextu zvukové kompozice — patří mezi ně určitě srbo-chorvatský zvukový umělec Arsenije Jovanovič, Australan Collin Black, v Německu žijící Alessandro Bosetti, Mario Verandi, Thomas Gerwin či Antje Vowinckel, Švýcar Andres Bosshard, či broklynský zvukový aktivista Michael J. Schumacher. Ti všichni a mnozí další vstupují svými díly do kontextu české scény a nejenom že vytvářejí nové impulzy, ale pomáhají vymezovat vzájemné estetické, kompoziční i sociální pozice.

Když byla v roce 2010 vyhlášena speciální mezinárodní soutěžní kategorie „radioart" na festivalu Prix Bohemia Radio, vedle několika desí-

NTK – Ivan Palacký
a akordeon Lucie Vitkové
(foto Ladislav Železný)

tek kompozic z celého světa vytvořených naprostou elitou umělců z Evropy i zámoří se soutěže zúčastnila i desítka akustických kompozic českých umělců. Dvě z nich byly mezinárodní porotou zařazeny do první desítky (Ladislav Železný, Pavel Novotný). Bylo to pro mne osobně velice povzbuzující, vlastně jsem se trochu styděl – uvědomil jsem si, že sebevědomí naší scény akustických umění vlastně může být mnohem vyšší, než se na první pohled zdá.

Chci věřit, že Radioateliér bude další dekádu existovat, že se svou pokračující tradicí nezlomně zařadí vedle podobných veřejnoprávních oáz akustických umění, jakými jsou vídeňské ORF Kunstradio, berlínský Klangkunst Deutschlandradia Kultur, Monitor ve Švédském rozhlase či Ars Sonora ve Španělském národního rádiu RNE. A chci tak nějak privátně doufat, že Radioateliér udrží prst na tepu všude tam, kde v naší malé teplé kotlině vznikají ostrůvky pozitivních akustických deviací. Není jich totiž málo a jejich aktivita pro mě osobně svědčí o tom, že tvůrčí energie nezná hranic a žádné rozhodnutí negramotného úředníka ji nemůže zastavit.

www.radioart.cz □

inzerce

OSTRAVSKÉ CENTRUM NOVÉ HUDBY • NÁRODNÍ DIVADLO MORAVSKOSLEZSKÉ

NEW OPERA DAYS OSTRAVA
NODO
DNY NOVÉ OPERY OSTRAVA

1. bienále festivalu
NODO
NEW OPERA DAYS OSTRAVA / DNY NOVÉ OPERY OSTRAVA
Divadlo Antonína Dvořáka a Divadlo Jiřího Myrona v Ostravě

24.6.
25.6.
26.6.
2012

24. června, Divadlo Antonína Dvořáka v 19:30 hodin
JOHN CAGE / Europera 5

25. června, Divadlo Jiřího Myrona v 19:30 hodin
FRANTIŠEK CHALOUPKA / Eva a Lilith
Opera na motivy mytologického příběhu o dvou Adamových ženách, objednávka NODO
SALVATORE SCIARRINO / Infinito nero
Libretto podle zápisu sv. Marie Maddaleny de' Pazzi (1566–1607)

26. června, Divadlo Antonína Dvořáka v 19:30 hodin
SALVATORE SCIARRINO / La porta della legge
Libretto podle části románu Proces Franze Kafky / ve spolupráci s Wuppertaler Bühnen

Martha Herr, soprán
Katalin Károlyi, mezzosoprán
Gerson Sales, kontratenor
John Janssen, baryton
Martin Js. Ohu, bas
Andrew Culver, režie (John Cage—Europera 5)
Johannes Weigand, režie (Salvatore Sciarrino—La porta della legge)
Jiří Nekvasil, David Bazika, scénická realizace
DUNAMI ENSEMBLE
OSTRAVSKÁ BANDA
Petr Kotík, dirigent

Za podpory: OSTRAVA!!! NADACE ČEZ
Mediální partneři: host VOICE RESPEKT

www.newmusicostrava.cz / www.ndm.cz

Lesní fáze a létající tepich

Miroslav Srnka

Tento rozhovor se rodil poměrně dlouho. Nemá smysl předstírat, že je výsledkem spontánní rozmluvy – vznikal písemně v nesčetných výměnách a zpovídaný k věci přistupoval s velkou pečlivostí a rozvahou. Točí se však vesměs kolem témat, která našimi setkáními a diskuzemi rezonují už nějaký ten rok, byla takříkajíc načata s mírou spontaneity nanejvýš dostatečnou. Fenomenálně úspěšný skladatel Miroslav Srnka (*1975) má o své práci co říct a dovede to říct velmi dobře. Jak už to bývá, tento fakt nesvědčí pouze o Srnkových vyjadřovacích schopnostech, ale také a především o kvalitách jeho hudby jako takové. Neříká se nadarmo, že hudba je znějící myšlení.

Text: Petr Bakla

Kdybych chtěl někomu představit tvoji hudbu, ukázal bych mu skladby pro smyčce…

Pro smyčce píšu nejsvobodněji. Začal jsem jako šestiletý na houslích, mám ke smyčcům „fyzický“ vztah. Já bych ukázal asi jedinou maličkou skladbu, *Simple Space* pro cello a harmonický nástroj.

Dosvědčuji, že je krásná. Nicméně, proč zrovna tuhle?

Protože jsem při jejím psaní přestal jakkoli tlačit, psal ji pro vlastní radost, dopřál si veškerý čas, který si žádala, a dovolil si porušit škatulky. Do krajně avantgardního cella zaznívají zcela netonálně řízené durové akordy. Začalo v ní všechno, co dnes dělám. Tehdy jsem o tom neměl ani potuchu. Považoval jsem ji za oddechovou miniaturu vedle „podstatných“ kusů.

Tvůj *Smyčcový kvartet č. 3* a klavírní kvintet *Pouhou vlnou* dělí čtyři roky, za které jsi jako skladatel ušel dlouhou cestu a která se o dalších pár let později zdá vrcholit v dalších smyčcích — triu *Tree of Heaven* a kvartetu *Engrams*. Z tvého pohledu: odkud kam tato cesta vedla?

Od představy, jak se skládat má, ke stavu, jak si skládání představuju já sám.

Rád bych tu tvou představu skládání trochu prozkoumal. Na první pohled je nápadné, že tvoje skladby z posledních let jsou zvukově a artikulačně asi tak o půlku hubenější, zato asi dvakrát delší. Proč?

Jako studentovi mi přišlo, že soudobá hudba se točí kolem dvou prototypů: „rychlé hlučné nadupané desetiminutovky“, anebo „pomalé tiché kontemplativní půlhodinky“. Tehdy mi vyhovovala ta sportovnější možnost. Ale záhy mi došlo, že takové psaní je snadné: v takové formě nejde o nosnost konceptu nebo prvků samotných, ale o takové nahuštění materiálu, že jej nelze vstřebat v reálném čase. Posluchač se nestačí divit, hudebníci jsou spokojeni s gejzírem technik a kritik si je jist, že toto je „hardcorová“ soudobá hudba.

Ale neměl bych tyhle skladby (*Les Adieux, Smyčcový kvartet č. 3, Magnitudo 9.0, Tak klid*) dehonestovat, vytvořil jsem si jimi základní repertoár pro kmenová obsazení a jsem jim vděčný za prvotní rozjezd.

Pak mě ale začaly zajímat otázky, kterými se kompoziční technika příliš nezaobírá: hlavně paměť a očekávání, spojitost a souvislost, balance a nepřímá úměra. Jak dlouhý časový úsek je ještě rytmus, jak velký už forma? Jak dlouho si paměť podrží nějaký prvek a očekává jeho opakování? Kdy už ho zapomene, aby

jeho návrat byl překvapivý? Do jaké míry musí prvek vystupovat z proudu, aby působil samostatně? Můžu zhušťování jednoho parametru vyvážit řídnutím jiného, tak aby vznikl pocit změny, ale nikoli gradace nebo degradace? Přeskládal jsem svou práci za tímhle účelem. A vznikly z toho artikulačně štíhlejší „nerychlé dvacetiminutovky".

Zmínil jsi možnost „vstřebání v reálném čase". Je tady určité rozcestí: zda koncipovat skladby spíš jako vycizelované „objekty", do kterých je třeba pronikat opakovaným poslechem, nebo spíš jako „epické" tvary, které posluchače vedou a nenechávají za sebou, ovšem za cenu jisté redundance a rétoričnosti, která při opakovaném poslechu může skladbu brzdit. Jak tento rozpor pociťuješ, vezmeme-li v úvahu, že vytváříš pevně fixované partitury, „opera perfecta pro opakované použití"?

Snažím se dosáhnout pomalých změn na pomezí rytmu a formy, které nejsou ani tak rychlé, aby vznikalo gradační drama, ani tak pomalé, aby přestaly být sledovatelné. Potřebují přesně načasované tempo a neuspěchanost. Na hraně redundance. Ta ale může být i subjektivním dojmem vycházejícím z přednastaveného očekávání jisté hustoty hudebních informací. Posloucháme jinak nabité rihmovské orgie, jinak renesanční polyfonii, jinak na taneční party, jinak ve feldmanovském transu (který by šlo nazvat geniálním ztělesněním redundance). Pokaždé máme nastavený jiný modus vnímání času. A ty moje pomalé transformace potřebují vlastní modus, ani trans, ani orgie, ani gradaci. Řekl bych klikatou „cestu", po které musejí provádět interpreti. Daří se to při dlouhodobé spolupráci: u Engrams se to kvartetu Diotima beze zbytku povedlo po tři čtvrtě roce provádění, kdy se všem plochám podezřelým z redundantnosti dostalo významu a smyslu. Do té doby jsem mnohokrát slyšel, že je skladba moc dlouhá. Jen se posluchači nemohli shodnout, jestli její první nebo druhá polovina.

Vydal jsem se směrem, který nevede ani k epickému tvaru, ani k detailní vycizelovanosti, ale k transformačnímu tvaru s posilováním interpretovy svobody v detailu „opusu perfectum". Žádám od hudebníků stále víc vlastních rozhodnutí, někdy je to vyvádí z míry, protože moje partitury jsou čím dál omezenější jen na výšku a délku tónů. Ani vycizelovanost neopouštím, používám ji výběrově, tam, kde přicházejí výrazné paměťové zastávky, které chci přesně vymodelovat.

Tohle mám už delší dobu — jakoby všechny ty „advanced techniques", ty úžasné vynálezy nové hudby, ztratily energii a vyčerpaly se. Hudba, která mě zajímá, bývá shodou okolností dělaná skoro jen z „normálních tónů". Pozoruješ to taky? U sebe, u jiných…?

Všechna hudba, co mě kdy zajímala, byla perfektně udělaná z pohledu „normálních tónů". Neřekl bych ale, že se „advanced techniques" vyčerpaly. Jenže jako princip už mají pár kříž-ků na zádech. Už si nevystačí s kouzlem právě objeveného, čili rychle poznáme, kdy jsou samoúčelem, a nudíme se. Leč nadlidsky schopní interpreti jsou inspirativní a nebezpeční: jejich nekončící nabídce nástrojových technik jako skladatelé i nadále lehce podlehneme. Dnes je potřeba „techniques" rovnoprávně zapojit, ne je do skladby připichovat jako paví brka. Vyhodnotit je ne jako techniky, ale jako barvy a zvuky se svým významem. Baví mě hledat souvislost mezi nimi a strukturou z „normálních tónů". Když hudba z „normálních tónů" dokonce umí organicky a souvisle přejít do barvy a techniky, pak to začíná být napínavé.

Mluvil jsi o transformaci, cestě… Takže existuje nějaké „odněkud" přes „někudy" po „někam". Zeptám se natvrdo: vyprávíš příběhy?

Zajímavé, že ses zeptal na příběhy zrovna teď, protože před chvílí jsem mluvil o cestě v modech poslouchání a o transformaci hudební struktury, vůbec ne o příbězích. Nechtěl ses rovnou zeptat, jestli píšu symfonické básně? Dostávám často podobnou otázku.

Tohle tázání po příběhu jsem asi sám přiživil tím, že jsem dříve ke skladbám prozrazoval inspirační zdroje: většinou narativní a citově nabité. Až moc.

Teď už to nedělám, protože inspirace jsou mezitím abstraktnější a protože příběhy svádějí k vulgarizaci. Nevím, čím přesně, asi kvůli posvátné představě, že „ta pravá" soudobá hudba smí vyvěrat pouze z abstraktních a racionálně kontrolovaných kompozičních struktur. Otázku po příběhu zřejmě provokuju také tím, že v detailu pracuju s evokativním nábojem zvuku a jeho barvy. Nejvíc jsem to okoukal od Dvořáka a Janáčka. Kdybych dostudoval doktorát z hudební vědy, tak jsem se zabýval počítačově akustickou analýzou těchto složek u pozdního Janáčkova díla. Leč nedostudoval, jen aplikoval. Třeba v *Reading Lessons* jsou zvuky odvozené od možných zvukových představ, stresového vnímání a halucinací v době, kdy jsme dlouhodobě zavaleni tmou. Po premiéře se jeden pán, co si buď spletl Čechy s Jugoslávií anebo skladatele a Jamese Blunta, přišel

foto Klára Bergmannová

zeptat, jestli jsem to sám prožil v té válce. A že to tam všechno slyšel… Kvůli evokativní zvukovosti je hudba v detailu dramatická. Ale ne programní. Programnost nebo příběh považuju za otázku formy. A formu mých skladeb neurčuje „příběh“, nepíšu „symfonické básně“ končící soutokem dvou řek. Forma mých skladeb je — jako jejich další složky — matematicky úzkostlivě rozvržená. Kdybys viděl několikametrový graf časové spirály, která je v základu formy opery *Make No Noise*… Americký muzikolog Michael Beckerman má teorii, že melodická linka Novosvětské — tohohle krystalického ztělesnění „absolutní“ hudby! — je vlastně doslovné zhudebnění textu Longfellowovy Písně o Hiawathovi. A umí to do nahrávky kompletně zarecitovat. Je-li to pravda, poškodila by se pověst Novosvětské, kdyby se k tomu Dvořák přiznal? Nebo naopak, kdyby Strauss u Alpské ty hory z názvu vyškrtl?

A stejně jako jsem přestal prozrazovat inspirační příběhy, tak jsem se také zařekl mluvit o kompozičních technikách, protože zplošťují přijímání hudby.

Přiznáme-li „evokativnost“ detailu, pak není důvod nepřiznat ji i celku — a tvé skladby prostě jakousi příběhovost evokují, i tam, kde ji neinzerueš. Tolik k motivaci mé otázky. Ale těžko můžu přistoupit na to, že své hudbě ublížíš, když řekneš něco o backgroundu svých kompozičních strategií, lhostejno, jsou-li tzv. racionální nebo tzv. citové. Smetana taky asi nepsal o soutoku, ale ta představa pro něj byla výsledkem nějaké heuristiky skladatelských inspirací, která mu umožňovala pracovat. Takže sem s tím!

Nejprve konstruuju sítě všech parametrů, které se navzájem prolínají. To je nejzdlouhavější a nejobtížnější část: jak udělat takovou plochu ze všech dílčích sítí? Například když melodický sled svým opakováním tvoří nekonečnou smyčku, svým překládáním přes sebe zároveň vícehlasou strukturu a ta vícehlasá struktura zase v každém okamžiku odpovídá zvolenému harmonickému sledu. Musí to na všech průřezech pořád štymovat. Někdy to vypadá neřešitelně. Ale obvykle je jedno správné a překvapivě snadné řešení. Vznikne abstraktní plocha, která leží „za“ konkrétní skladbou. Takový „tepich“ od rohu k rohu. Když ho dotkám, tak pak mám před sebou obrovskou strukturu, geometricky pravidelnou, opakovatelnou všemi směry. Přichází „lesní fáze“. Chodím dlouhé dny nejradši někde po lese a snažím se tu strukturu v hlavě „naposlouchat“, abych si ji uměl komfortně zvukově představit a mohl v ní objevit ty „hezký fleky“. Strukturální uzly, v nichž se překrytím děje něco zvláštního. A pak je moje práce dost opačná tomu, co bývá zvykem v soudobé hudbě: při psaní v podstatě už nevrstvím, nepřidávám, nepřipojuju, ale naopak vybírám, izoluju, vyzdvihuju prvky z té veliké plochy možností.

Má každá skladba svůj vlastní tepich, nebo uděláš z jednoho víc skladeb, které jsou pak výsledkem pokaždé jiné procházky po tomtéž koberci?

To je výborná otázka, jde přesně k podstatě takového způsobu psaní. Je-li tepich dostatečně bohatý, lze z něj napsat několik úplně rozdílných skladeb. Tak to bylo na začátku. Třeba právě *Les Adieux* a kusy kolem jsou z víceméně stejného materiálu. Bylo na hlavu se naučit s tím tepichem vůbec nějak pracovat, takže změnit ho po každé skladbě bylo nad mou mozkovou kapacitu. U těch prvních skladeb jsem si vlastně ani nebyl vědom, že pracuji s nějakým tepichem. Pak ale přišel cvik a nadhled, začal jsem pozorovat tenhle způsob práce obecněji a objevoval jeho velkou otevřenost. Když jsem dostal v roce 2009 Siemensovu cenu, využil jsem příležitosti, abych půl roku nepsal žádnou skladbu, ale jen bez nároku na bezprostřední výsledek zkoumal tenhle druh skládání — zkoušel jsem, skicoval, vyhazoval, trénoval, učil se. Začal jsem zase konzultovat s Milanem Slavickým. Bylo to ohromně poučné, připadal jsem si jak pěvec se svým vokálním koučem. Už byl tehdy velmi nemocný. První skladbou z toho nového „metatepichu“ pak byly jemu věnované jednohlasé *Coronae* pro hornu sólo. Od té doby měním tepichy mnohem výrazněji pro každou skladbu. Proměna často spočívá v tom, že zůstane vrstva, co ještě není vyčerpaná, a přeloží se v jiném parametru něčím úplně novým.

Zmiňoval jsi geometrickou pravidelnost. Pomáháš si při tkaní tepichu nějakou vizuální představou nebo analogií z vizuálního světa? 2D nebo 3D?

Bingo: i notová osnova je vlastně prosté 2D. Ale nepravidelně plizované, protože je v ní zabudován ten těžko snesitelný diatonický základ, škobrtání mezi půltóny a celými tóny. Vždycky mě iritovalo, že prostá chromatická stupnice nemá na osnově hlavičky srovnané v přímce. Takže jsem si notovou osnovu při své práci zrušil a dělám skici na spojitou plochu, na jednoduchý graf s časem na ose x a frekvencí na ose y. Na něj se dají pohodlně pokládat jednotlivé strukturální sítě. Pohyb po něm si často představuju nejdřív jako linie a křivky, které se pak kvantizují protínáním se s nespojitým

rastrem oněch sítí. V poslední době přibývá i třetí osa z, protože se teď pitvám v i „hloubce a vzdálenosti“ některých parametrů. Vzdálené forte se stane neslyšitelné. Barva se vzdáleností odfiltruje. Souzvuk a rytmus se v dálce zjemní do nepozorovatelného zrnění. Harmonie se vyboulí z plochy. Díky „hloubce“ struktura třeba spojitě vplývá do ticha, přechází do šumu, šum do artikulace, artikulace do rytmu, získává tím plasticitu, propojuje parametry.

Ten tepich sám se mi začal prohýbat, je čím dál proměnlivější. A méně materiální – stává se z něj set pravidel, jak se ten a ten parametr může, nebo naopak nemůže, chovat. Je to podobné matematickým modelům, které zkoumají pohyb jednotlivých ptáků nebo ryb v hejnech. Každý jedinec se řídí několika jednoduchými pravidly a reaguje na pohyb jedinců kolem sebe. Tak vzniká pohyb masy. V poslední době se mi z tepichu ležícího stává spíš tepich létající.

Teprve nakonec to musím „naprat“ do té kostrbaté 2D-osnovy. Proto je pro mě psaní not na linky zplošťující, je to úplně poslední fáze. Často i velmi rychlá, protože už jen překódovávám do srozumitelného média zvaného partitura. To někdy dohání k šílenství objednavatele, protože nemůžou z partitury až do úplného konce vidět žádný vzorek.

Uvažoval jsi někdy o tom, že bys víc zůstal ve fázi původního „setu pravidel“ a méně „kódoval do 2D“?

Princip procházky po koberci otvírá i možnosti pro improvizaci. Uvažuju o zběsilé skladbě nejspíš pro ansámbl, kde muzikanti dostanou pouze koberec a mantinely svojí cesty po něm. Stačí je pak časově koordinovat a měla by vzniknout strukturálně velmi pevná improvizace. Jako by se tepich stal jazzovým standardem.

Pokud jsem koberec někdy zcela opustil a dal do skladby něco úplně jiného, dopadlo to špatně. Proto jsem sám se sebou bojoval u obou loňských jevištních děl, protože ta nejsou jen o hudbě. Jak dostát nárokům scény a nezradit svoje principy. U dětského komiksu pro Semperoper jsem se dotlačil až na hranu. Proto strukturálně přísní skladatelé můžou psát pro jeviště obtížně. Divadlo mě i přesto začalo hodně bavit.

K tvým jevištním dílům se hned dostaneme, ale nejdřív bych se rád dotkl tvého přístupu k vokální hudbě jako takové. Co pro tebe znamená práce s hlasem? Jaký text a jak a proč vůbec ho zhudebňovat? Jak se jako „strukturálně přísný skladatel“ vypořádáváš se sémantickou stránkou textu?

K vokálnu mi to trvalo docela dlouho, ke scénickým dílům jsem se dostal zprostředkovaně a velká většina mých kousků je instrumentální. Asi kvůli té mé „narativnosti“ v instrumentální hudbě mě ale ke zpěvu od začátku někdo ponouká…

Lidský hlas mě fascinuje. Je to kategorie sama pro sebe, je zanesena největšími klišé, stylovými manýrami, technickými omezeními i lidskou „náročností“ (jedna sólistka mi kupříkladu po zkoušce ukázala zdvihnutý prostředníček). Ale zároveň je lidský hlas schopen účinku, který vyráží dech.

S výběrem textu je to jako s jakýmkoli nakopnutím: prostě si ho člověk přečte, už ho to nepustí a pocítí „vedle“ textu ohromný prostor pro zvuk. Pak je třeba pro každý text najít dramaturgickou „nutnost“ pro zhudebnění a pro zpěv. Například v *My Life Without Me* je to žena, která svoji situaci ohmatává v dialozích. Jenže se všemi kolem se míjí, takže jsem z textu udělal takovou „monokantátu“ pro ansámbl a sopranistku a partnery jejích dialogů vymazal. Slyšíme jen její část textu. To je prostor pro zhudebnění.

Určitě se kloním ke stavebně velmi prostým, významově velmi otevřeným textům. Přistupuju k nim odshora, od syntaxe, ne od detailní sémantiky slov nebo kvality hlásek. Úmorně je analyzuju, přepisuju, drasticky zkracuju a zjednodušuju, až se v tom textu objeví struktura, která může být další vrstvou tepichu, a tudíž spolupracuje se zvukem. Tohle ale posluchač nevnímá: myslím, že se mnohem víc fixuje na barvu hlasu, pohyb po rejstřících, zhuštění nebo naopak roztaženost textu v čase a dokonce i frekvenci a délku nádechů. To všechno se snažím dostat do souladu s tepichem.

Mohl bys něco říct o genezi tvého dosud asi nejvýznamnějšího scénického (a potažmo vokálního) díla, komorní opeře *Make No Noise*?

To musím zpět ke svému prvnímu scénickému útvaru *Wall* z roku 2005. K tomu jsem přišel jako slepý k houslím, nebylo moc času. Vylouplo se z toho jedinečné setkání – libreto napsal Jonathan Safran Foer, soprán zpívala tehdy začínající Anna Prohaska. Ovšem první kontakt s velkým operním domem byl zdrcující. To, jak se nerespektuje, co skladatel napsal (ačkoli byl nejprve vyzván k úzké spolupráci s inscenačním týmem…), mě vedlo k přísaze, že do opery už nikdy nevstoupím. Ale dva roky poté mi nakladatel doporučil stipendium v Brittenově Aldeburghu. Přistupoval jsem k tomu

laxně, motivační dopis sesmolil po uzávěrce a pak za pár měsíců zvoní telefon, že jsem byl vybrán na celoroční program pro mladé profesionály kolem opery. Po prvních třech pobytech v Aldeburghu jsme se dali dohromady s australským režisérem Mattem Luttonem, našli si jeho krajana Toma Hollowaye jako libretistu a požádali o druhou část stipendia k podpoře napsání kusu podle scénáře Isabel Coixet k filmu *Secret Life of Words*. Aldeburgh nás skoro nepochopitelně podporoval při práci a při studijních cestách mezi Prahou, Aldeburghem, Kodaní, Oslem, Melbourne a Sydney. K projektu pak přistoupil Ensemble Modern, Olivier Pasquet (sound designer na volné noze z ircamského hnízda) a premiéru nakonec produkovala Bavorská státní opera na svých Letních slavnostních hrách 2011. Přijde mi to teď až těžko uvěřitelné… Skladatelsky to znamenalo s přestávkami tři roky práce a celý hrozen menších děl kolem, které fungovaly jako testery. Druhá zkušenost s velkým operním domem byla opačná, velký respekt a podpora. Asi i proto, že jsme s režisérem a libretistou spolupracovali celou dobu, dávno před první notou v partituře. Na samém začátku jsem netušil, že se z toho vyklube moje největší zkušenost. Naučila mě spolknout skladatelské ego.

Syžet *Make No Noise* (znásilněná a mučená žena a popálený muž pronásledovaný pocity viny se pokoušejí restartovat své životy) je, abych tak řekl, typicky srnkovský, je to rozhodně pokračování linie inspiračních příběhů, které jsi prozradil k nejedné své koncertní skladbě. Proč tě přitahuje odvíjet svoji hudbu od těchto tragických věcí?

Ano, přitahují mě extrémní životní situace. Asi bych neřekl tragické, ale existenciální. Proč? To nevím. To není o vědění. Líp asi umím říct, co mě na nich přitahuje — že jsou singularitou, kde najednou vyplují „centrální otázky": proč, pro co, pro koho, a jak… Když jsem v roce 2004 dával první německý rozhovor, řekl jsem, že umění je jen o lásce nebo o smrti. Dlouho jsem tehdy váhal, jestli to takhle vypálit. Vypálil, a taky za to dlouho sklízel. Že je to trapné, netrendy, rozervaně romantické, vyprázdněné, klišé. Ale myslím si to dodnes. Klidně budu netrendy… Asi bych už dnes neměl odvahu to takhle vystřelit, a přidal bych ještě svobodu. Pro mě žádné umění není o strukturách. Ty jsou pouze prostředkem, jak posluchače dovést do stavu, kdy začne přemýšlet jinak a jinudy a ty nepříjemné otázky si položí. Někoho k tomu přimějí sprejeři, někoho Star Wars, někoho Duchampův pisoár.

Odmítáš udělovat své hudbě zdání hodnoty tím, že bys hovořil o sofistikovanosti kompozičního procesu. Mluvit o cizí bolesti je lepší?

Naše evropské životy počátku 21. století jsou tak zajištěné a ploché. Postrádají vlastní vyrušení. Hledám ho jinde. Velké, katastrofální a i pastózně opatetizované syžety (*Magnitudo 9.0, Reading Lessons*) jsou z období tak do roku 2007, od té doby to ohmatávání přechází do víc privátní, subtilní a abstraktní roviny. Poprvé — i pro mě neočekávaně — v *Simple Space* z roku 2006 (vlastně z let 2004 až 2006, touhle sedmiminutovkou jsem se mořil jeden a půl roku, žila si sama vedle větších věcí). A pak v *Make No Noise*. Hlavní postava Hanna má za sebou nepředstavitelné věci, ale celá opera je až „potom", o jejím návratu. O tom, jak se Hanna na jevišti „učí" zpívat, aby nakonec zvládla artikulovat svůj druhý život novým klidným hlasem — takovým, jakým si zpíváme v koupelně nebo při vaření. Je i o mém vlastním učení se sdělovat něco jemnějšího.

Matt, Tom a já jsme jeli do Kodaně, do institutu několikanásobné kandidátky na Nobelovu cenu míru, neuvěřitelné dámy Inge Genefke, kde vracejí do života lidi, kteří prošli fyzickým mučením, tak jako Hanna. A Inge uspořádala privátní setkání se dvěma svými bývalými pacientkami. My se svými zajištěnými a plochými životy bez centrálních otázek před nimi seděli a poslouchali, jak byly schopné klidným hlasem vyprávět, čím si prošly. Jak se dostaly tam, kam potřebuje i Hanna. Máme my právo vůbec něco takového zpracovávat? Inge na to opáčila, že dokonce musíme, protože můžeme jedním večerem sdělit něco, co ona lékařskými metodami a vědeckou řečí někdy dělá roky. To byl závazek třetího druhu a povzbuzení, že taková tématika relevantní je, když se vyvaruje povrchnosti a citového vydírání. Snažili jsme se udělat intimní příběh bez patosu. Inge je nakonec jednou z postav na jevišti. Přijela na premiéru, aby sama sebe z první řady viděla. Třásly se nám kolena.

Tohle všechno bych bral, ale — a teď odbočím trochu od opery — kardinální otázkou pro mne zůstává, zda se tu nepřeceňují možnosti hudby jako takové. Nemám celkem pochybnost u literatury, filmu apod., prostě u pojmových a zobrazujících uměleckých disciplín, že jsou schopny (a právy) se těmito „singularitami lidské existence" zaobírat. Ale hudba je toho v pravém slova smyslu schopna jen právě skrze tu literaturu (text nebo libreto, autorský komentář, název) okolo. To, že to Hanslick napsal už před sto padesáti lety, na tom nezmění

z opery Make No Noise (foto Wilfried Hösl)

Miroslav Srnka (*1975)

je v současné době zřejmě nejúspěšnějším českým skladatelem v mezinárodním měřítku. Jeho skladby jsou objednávány a prováděny špičkovými interprety a ansámbly (např. Ensemble Intercontemporain, Klangforum Wien, Ensemble Modern, Quatuor Diotima, ensemble recherche a mnoho dalších) a objevují se na významných evropských festivalech. Vedle dalších ocenění je Srnka nositelem ceny pro mladé skladatele hudební nadace Ernsta von Siemense. K jeho posledním úspěchům patří uvedení celovečerní komorní opery *Make No Noise* v rámci festivalu Bavorské státní opery Mnichov či nastudování dětského „operního komiksu" *Jakub Flügelbunt…und Magdalena Rotenband oder: Wie tief ein Vogel singen kann* v Semperově opeře v Drážďanech. Na letošní listopad je plánována premiéra Srnkova klavírního koncertu ve vídeňském Musikvereinu. Miroslav Srnka vystudoval muzikologii na Filosofické fakultě UK a kompozici na pražské AMU ve třídě Milana Slavického.

ani ň. Dál už je to jen více či méně uvěřitelná sugesce, asociace, snaha o jakýsi symbolismus (hluboké klastry vs. vysoké smyčce a zvony jako povinná výbava „duchovních" skladeb, například). Srdceryvný autorský komentář lze přilátat k téměř jakékoli skladbě a nedá se to nijak verifikovat, skepse velí považovat to za snahu autora opatřit skladbě alibi, které učiní eventuální estetické otazníky nerelevantními, ba téměř nevkusnými. O skladbě věnované obětem té či oné hrůzy se hůř říká, že je to nudná epigonská sračka. Nebylo by férovější si přiznat, že tím, že sis vybral hudbu a ne třeba psaní románů, jsou pro tebe určité typy výpovědi o světě nedostupné?

Jenže já souhlasím, že konkrétní pojmové výpovědi jsou hudbě nedostupné. Je potřeba oddělit doprovodné texty od těch singularit.

Ty doprovodné texty mluví o inspiraci instrumentální hudby. Neříkám jimi, že ta hudba o tom pak něco pojmového a konkrétního vypovídá. Přiznání inspirace může akorát konkretizovat posluchačovy asociace. Někomu stimuluje fantazii, někoho dráždí. A jsme zpět u Hiawathy a Novosvětské.

Dlouho jsem si lámal hlavu, jestli vůbec nějaké texty ke skladbám dodávat. Napsat komentář je dnes jakýsi kánon soudobé hudby. Dramaturgové chtějí originální texty, co usnadní poslech, přidají autorský punc, sofistikovaně dodají hodnotu a hloubku. Asi před půl rokem jsem se rozhodl, že už je psát nebudu. Z těch důvodů, které popisuješ. Abych nevydíral a abych si nebudoval alibi.

Dřív jsem si myslel, že k umění patří bezpodmínečná otevřenost a upřímnost. A že když něco bylo inspirací, tak se to má přiznat. Naivní blbec… V posledních letech se přikláním na kunderovskou stranu, že je to celé čistší bez komentáře. A pro mě pohodlnější.

Ty singularity, které otevírají jiný prostor a provokují tázání, to je něco úplně jiného. O tom existují tuny popsaného papíru všemožnými estetickými teoriemi. Každý tomu říká jinak, nikdo to nezvládne pojmenovat univerzálně, ale všichni společně tuší, o co jde. Umí tam dovést stejně dobře Brahmsova První jako Wagnerův Liebestod. Stejně Ligetiho Klavírní koncert jako Griseyho Quatre chants. Stejně dobře hudba jako básnička, román nebo film. Je jedno, jestli pojmově nebo nepojmově. Ani literatura nebo film žádné „centrální otázky" přímo nevyslovují. Rafinovaně je obalí a dovedou tě do stavu si je položit. A o to jde: o ten stav. Hudba do něj transportuje svými prostředky, kterým pro sebe říkám proud energie (ostatně to fyzikálně proud energie vlastně je…). Umí tam dovést plný sál lidí simultánně. Je zábavné sedět při koncertě v Rudolfinu na empoře a vidět na posluchače. Jasně se pozná na jejich pohledu, kdo se transportoval. Neurovědci v posledních letech při zkoumání mozku prý zjistili, že jazyk a hudba stimulují podobné oblasti v mozku. Možná, že ta pojmovost tedy není vůbec podstatná. Jsem zvědav, co neurovědci dál zjistí a jaký kus estetiky si pro sebe ukradnou. Takový Hanslick s tomografem.

Prosil bych tedy specifikovat fundamentální rozdíl mezi skladatelem a výrobcem pervitinu.

Skládání je legální… Jinak toho mají hudba a drogy asi překvapivě dost společného. Hudba prý umí vyvolat tzv. „chills", příjemné vzruchy vyvolávající nával krve do mozkových oblastí, na které má vliv i dopamin při konzumaci návykových látek. Ale to bychom si měli už pomalu nějakého neurovědce přizvat…

Ono „otevření do jiného prostoru" je určitě jednou ze schopností umění. To ale mluvíš o hudbě spíš z pozice toho, kdo poslouchá (například) dílo někoho jiného. Vlastními artefakty se člověk většinou nedojímá, nebo je to na pováženou. Co tvé skládání přináší přímo tobě? Odhlédnuto od vnějšího potvrzení, které má jistě svou cenu, co je pro tebe zdrojem uspokojení z tvé vlastní hudby?

Svoje vlastní artefakty mimo koncerty neposlouchám. Připadá mi to narcistní.

Ano, skládání přináší mi vnější potvrzení a od minulého roku i jediné živobytí. Je to moje vášeň, je to návykové. Po dvojčáře přichází uspokojení, tak jako u každého po dopsání diplomové práce. Společné „chills" při práci a zkoušení se skvělými muzikanty taky stojí za to. Největší uspokojení je ale pocit, když člověk začne při psaní opravdu poslouchat, o co si hudba a materiál říkají. Cítí se pak jen jako filtr. Když je doopravdy poslušný, je výsledek nejlepší. Někdy úplně odlišný od toho, co si „skladatel" původně naplánoval.

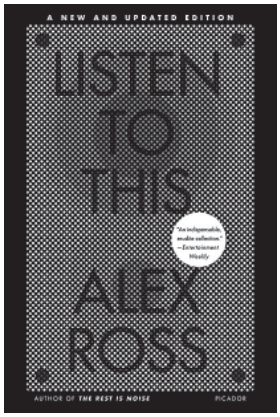
□

Egalitarianismus v hudbě

Alex Ross: Listen to This (Farrar, Straus and Giroux)

Pokaždé, když vyjde kniha s cílem popularizovat disciplínu, která je veřejností vnímaná jako příliš odborná nebo nudná, se příznivci daného oboru rozdělí na ty, co jsou rádi, že se objekt jejich zájmu rozšíří mezi širší veřejnost, a na ty, jenž si stěžují na (nevyhnutelnou) simplifikaci, popřípadě na autorovu nedostatečnou znalost tématu či dokonce poškození svého koníčku či živobytí. Je zřejmé, že soudobá vážná hudba, jíž se dostává skoro nejvíce nevrlých reakcí typu „to se přeci nedá poslouchat" takovou osvětovou činnost potřebuje.

Text: Jan Mikyska



Alex Ross svou knihou *Zbývá jen hluk* dokázal obě funkce spojit a přinesl tak nejen nový impuls lidem, kteří by se o vážnou hudbu chtěli zajímat, ale přinesl nové poznatky i zkušeným posluchačům a hudebníkům. Na překvapující úspěch své knižní prvotiny (získala mimo jiné prestižní ocenění *New York Times a* dostala se do úzké nominace na Pulitzerovu cenu) se hudební kritik magazínu *New Yorker* pokusil navázat souborem esejí pod názvem *Listen to This* (v češtině zatím nedostupném).

Název v nás evokuje situaci, kdy se nám někdo snaží doporučit nahrávku, kapelu nebo skladatele, který by se nám (podle něho) mohl líbit, a zároveň navazuje na „vizionářskou" funkci šíření hudby, kterou Ross započal u své prvotiny. V situaci, kdy nás někdo přesvědčuje o kvalitách určitého skladatele, však záleží hlavně na jedné věci – zda má druhá osoba hudební vkus, který je podobný našemu. U lidí, s nimiž sdílíme sedmdesát procent své oblíbené hudby, bude takové doporučení mít větší váhu, než když vám opilý strýček na rodinné oslavě vypráví o vynalézavosti textů kapely Kabát. Ross však dokáže svůj vkus přizpůsobit snad každému a svým osvěžujícím pohledem na ustálená témata probudit i v tom nejzahořklejším klasikovi zájem o rockové skupiny.

Je to právě eklektický výběr témat spojený se specifickým způsobem, s jakým se s hudbou s různých oblastí vyrovnává, který z Rosse dělá zajímavého autora. Ať píše o Mozartovi nebo o Björk, o Verdim či o Radiohead, vždy najde něco nového, úhel pohledu nebo osobní zkušenost, a dokáže to podat poutavým způsobem. Zároveň jako student na Harvardu u skladatele Petera Liebersona nepostrádá hudební vzdělání, ale teorii používá k osvětlení daného tématu vždy takovým způsobem, aby mu rozuměl i laik.

U článků o moderních hvězdách, jako již zmínění Björk a Radiohead, se Ross často vyhýbá literární klasifikaci a vytváří něco mezi profilovým rozhovorem, kritickým článkem a deníkem z cest. Stejně tak u smyčcového kvarteta St. Lawrence Quartet se s členy vydá na turné po malých amerických městech, v delším profilu o Providence Quartet zase přináší rozhovory, kde členové vysvětlují své poslání šířit vážnou hudbu v sociálně slabších prostředích Rhode Islandu. Jinde se zabývá obecnější rovinou a formuluje několik zajímavých myšlenek do diskuze o poslechu hudby z nahrávek, později zase přináší postřehy z nově vyrůstající generace čínské vážné hudby i z elitního tábora klasických interpretů v Marlboro – tedy z míst, kam by se většina z nás nedostala, a se získaným materiálem pak zachází vynikajícím způsobem. Nevšední úhly pohledu mohou čtenáři přinést mnohem hlubší pochopení pro hudbu i její zázemí, a v části o finském dirigentovi Esa-Pekka Salonenovi se dozvídáme mnoho i o pozadí fungování velkého symfonického tělesa.

Stěžejním bodem knihy však zůstává úvodní esej s názvem *Chaconna, Lamento, Walking blues*, v níž se Ross pouští do ojedinělé exkurze do světa hudebně-historické analýzy a jde po stopách principu vedení basové linky, kterou najde všude od Hildegard von Bingen až k Bobu Dylanovi a Ray Charlesovi. V předmluvě se píše, že jen tato esej byla napsána výlučně pro tuto knihu, a hned v úvodu přesně vystihuje autorův cíl: díky společným znakům provázat populární a vážnou hudbu a snažit se tak vytvořit produkt, který by byl divácky přitažlivý pro hlavní posluchačský proud jedenadvacátého století, ale bez ztráty umělecké integrity. Pokud je tím produktem kniha jako *Listen to This*, tak se Rossovi zadařilo – hudební kultura, kde by si do hip-hopu zamilovaný pošťák zároveň pozpěvoval Schoenberga je však stále v nedohlednu. □

Zapouzdřenost v konceptu

Susanna: Wild Dog
Rune Grammofon (www.runegrammofon.com)

Tvorba Susanny Karoliny Wallumrød, norské zpěvačky a skladatelky, která vystupuje a nahrává jako Susanna a také jako Susanna & The Magical Orchestra, je dokonalou myšlenkovou platformou pro uvažování o zákonitostech a schématech popkultury v kolizi s tzv. „vysokým" uměním.

Text: Jiří Špičák

Susanna (1979), má za sebou osm alb, ať už sólově nebo se zmíněným jednočlenným The Magical Orchestra, který tvoří klávesista Morten Qvenild. To aktuální, pojmenované *Wild Do*g, vychází v těchto dnech už tradičně u prestižního norského labelu Rune Grammofon.

Před přemýšlením o aktuální desce *Wild Dog*, jejíž písně do jedné složila sama Susanna, je potřeba se na chvíli vrátit do historie. Klíčovým bodem v kariéře Susanny bylo totiž vydání desky *Melody Mountain*, ke kterému došlo pod hlavičkou Susanna & The Magical Orchestra v roce 2006. Přestože Susanna inklinovala ke coververzím a originálnímu přetváření slavných skladeb už od počátku kariéry v roce 2004 (vlastní verze countryové skladby *Jolene*), právě díky desce *Melody Mountain* se jí podařilo prorazit do diskuzí o podstatě popu – je třeba připomenout, že velkou zásluhu na tom, že se desce dostalo velké pozornosti, měl i už zmíněný label Rune Grammofon. Samotný fakt, že deska vyšla pod touto značkou, jí okamžitě přihrál pozornost elity hudební publicistiky – kromě indie kapely The White Birch je Susanna snad jedinou umělkyní, která na labelu Rune Grammofon pracuje s popovými melodiemi.

Susanna k natáčení coververzí používá několik prvků, které neustále opakuje. První a ten nejzásadnější z nich, je razantní *zpomalení* skladby. Tahle figura, při které vytváří v původní skladbě okna plná ticha a jednoduchým způsobem je tak povznáší do výšin pastorálního popu, má ale svoje úskalí. Strategie, při které je originální skladba rozvolněna medovým tempem, je natolik efektní, že není těžké nechat se nalákat do pasti, která oním zpomalením vznikne. Při určitém úhlu pohledu je to totiž podobné jako zpomalování písní Justina Biebera o 800%, což je oblíbenou kratochvílí určité části internetové komunity – mezery se samy zacelí, nedokonalosti a nesmysly zaniknou v posvátném hučení kosmických drones.

Původní píseň se prakticky vypaří, podle známé muzikantské poučky, že zpomalení tempa nebo posunutí o oktávu nahoru nebo dolů často skladbě pomůže, je to vlastně určitý podvod na posluchače a zahrávání si s jejich emoční labilitou. Vznikají tak jakési instantní balady a nezáleží už na tom, jak zněla původní zvuková matérie použitá na jejich přípravu. Navíc má tenhle systém další háček – coververze Susanny na oceňovaném albu *Melody Mountain* často fungují jenom jako amplifikátory plytkosti rock'n'rollových textů, které ve svém původním kontextu vlastně ani nemají být slyšeny – do očí (a uší) bijícím příkladem je třeba machistická hymna AC/DC *It's A Long Way To The Top (If You Wanna Rock'n'Roll)*, jejíž text je téměř učebnicovým příkladem zacykleného rockového mentorování.

Ruku v ruce se zpomalovací taktikou pak jde na oko sofistikované používání neobvyklých nástrojů – autoharfa, kostelní varhany, cembalo – Susanna jakoby tím s rafinovaným úsměvem vzkazovala světu: „skladba je jenom motivem, stavebním prvkem stejné důležitosti, jako je pouhý akord. Nekomponuji z not,

komponuji z hotových písní.“ Tenhle přístup je v době obtažené adorací konceptu bez odstupu mimořádně přitažlivý – stoprocentně ale funguje pouze na papíře.

Co se stane, když z hudby Susanny zmizí ona po určitou dobu přece jenom zajímavá hra na coververze a poměrně chytlavé přenášení kontextů? Jak její hudba zní v momentu, kdy se posluchač nemůže chápavě usmívat nad použitím cembala ve zmíněné skladbě AC/DC nebo ocenit její „odvahu“, která ji dovolila na desku *Melody Mountain* zařadit i skladbu třeba od Prince? Tady už není potřeba dlouhých rozborů – stane se přesně to, co může posluchače čekat. Skladby jsou pořád stejně baladické a rezonuje v nich ona proslulá (a prakticky kompletně vybájená) severská chladnost. Z aktuální desky *Wild Dog* ale není možná vyčíst, kde její hudba překračuje hranice a čím (kromě osobní spřízněnosti) si vysloužila místo na labelu Rune Grammofon, který je překračováním hranic proslulý.

Jestliže Susanna – interpretka cizích písní alespoň v určitých momentech rozehrává poměrně přitažlivou hru (která je sice velmi snadno prokouknutelná a postrádá jakékoliv tajemství), Susanna – autorka písní se utápí v naprostém průměru. Písnička se prostě nestane konceptuálním experimentem v momentu, kdy ji člověk vydá na labelu, který běžně zastřešuje experimentální hudbu.

Susanna totiž nakonec umírá přesně na to, na čem postavila svoji kariéru – na přenášení kontextů. Právě fakt, že deska *Wild Dog* vyšla na Rune Grammofon, totiž ospravedlňuje přísnější pohled publika. Kdyby se *Wild Dog* rozštěkal (spíše rozkňučel) na vhodnějším labelu, vnímali bychom Susannu a její autorskou tvorbu třeba v kontextu Norah Jones – a to by jí sedělo o poznání přesněji.

□

Čtení o slyšení

Michal Rataj (ed.) Zvukem do hlavy. Sondy do současné audiokultury Akademie múzických umění (namu.cz)

Při příležitosti deseti let existence pořadu Radioateliér na stanici Český rozhlas 3 – Vltava vychází kniha textů reflektujících situaci v oblasti umělecké práce s hudbou a zvukem v rozhlasovém kontextu i za jeho hranicemi. Autorská sestava složená z praktiků i teoretiků dala vzniknout textům akademickým i subjektivně poetickým.

Text: Matěj Kratochvíl

Michal Rataj před několika lety vydal monografii *Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu* (AMU 2007), v němž fenomén tvorby pro rozhlasové médium prozkoumal historicky, proklepal všechny možné termíny s ní spojené a promýšlel její místo v rámci současného umění. Ne že by snad bylo nezbytné mít tuto knížku nastudovanou před tím, než se pustíte do stránek *Zvukem do hlavy*, spíše se obě publikace mohou dobře doplňovat. Jedenadvacet autorů dostalo od editora dosti volnou ruku a jejich texty běží různými směry; někdy se věnují různými způsoby podobným otázkám, jindy si jdou po svém. Ačkoliv některé kapitoly se snaží o objektivní, až učebnicové vysvětlování a shrnování, dominuje většině z nich více či méně subjektivní úhel pohledu. To může být dáno skutečností, že někteří z autorů pro Radioateliér v minulosti tvořili a jejich vlastní díla jsou jim tak odrazovým můstkem k úvahám. Tak je tomu v případě Jiřího Adámka, Alexe Švamberka nebo Jaromíra Typlta. Typltův příspěvek, nazvaný prostě *Audio* na pomezí poezie a prózy hledá podobnosti a rozdíly mezi jazykem a zvukem: „Prostříhávám se v nahrávkách opravdu za tím samým, za čím se proškrtávám v psaném textu?"

Milan Guštar, skladatel a autor knih o elektrofonických hudebních nástrojích přenesl poměrně kouzelně téma své kapitoly do textu samotného, když se od určitého místa začínají písmenka ve slovech motat, měnit pořadí, což nejprve považujeme za selhání korektora, abychom za chvíli prokoukli autorský záměr, kulminující větou „O ci šecy wo su hi ry cva znado be v byse tyjo ju žer r ve fu še ci vu kuni jáz." (A několik dalších znaků rozházených po stránce.) Úvaha nese název *Od řádu k chaosu*.

Opakovaně v knize vyplouvá na povrch otázka, jakým způsobem v současné posloucháme – nejen hudbu, ale zvuky obecně –, jak způsob poslechu ovlivňuje náš přístup ke světu a jakou roli v tom hraje rozhlas jako přenašeč signálu. „Ve zrychlené době technokratických repetic je cílevědomé a soustředěné poslouchání rádiového poradu luxusní rituál." (Jozef Cseres)

Není to nějaká sbírka technooptimistických vizí šťastné budoucnosti hudby v náručí moderních technologií, naopak najdou se tu i skeptické pohledy. Takové nabízí třeba Martin Flašar nebo Petr Ferenc, který poznamenává: „A já se nemohu zbavit pocitu, že elektronická hudba zestárla dřív, než přestala být mladá. Že má ve své minulosti ukrytou budoucnost (nebo tehdejší představu o ní), že se jí ale nedostává současnosti."

Takový typ knih, jakým je *Zvukem do hlavy*, nemá přinášet nové informace a nemá být kompendiem shrnujícím danou oblast (proto je dobré přečíst si zmíněnou Ratajovu monografii). Má ukázat, jak různými způsoby se lze zamýšlet nad tím vším, co kolem nás v současnosti zní. A v tomto svazku se každopádně sešli autoři s ušima otevřenýma. □

recenze

Volkov / Ganelin / Grindenko / Martynov / Fedorov: Concert at Givataim Theater
Auris Media (www.aurismedia.com)

Ne každý koncert, sebevíc podařený, je způsobilý k tomu, aby jeho audiovizuální záznam dokázal v uspokojivé míře zprostředkovat jeho atmosféru a aby tak stál za vydání. To, co se odehrálo 19. února 2011 v izraelském městě Giv'atajim – v místním divadle –, ovšem na DVD, vydaném v péči Viktora Levina a jeho telavivského vydavatelství Auris Media, rozhodně nenudí.

Text: Vítězslav Mikeš

Ona loňská únorová akce měla nápaditou dramaturgickou koncepci a svou povahou se blížila spíš minifestivalu, který nabídl čtyři kratší vystoupení různých sestav okruhu vzájemně si blízkých hudebníků, pohybujících se ale převážně v odlišných hudebních oblastech. Lze jen přitom litovat, že na DVD se dostala vystoupení pouze tři. Jejich společným jmenovatelem je fenomenální petrohradský kontrabasista a improvizátor Vladimir Volkov (mj. lídr známého etnojazzového souboru Volkovtrio), který zde bohatě uplatnil své univerzální muzikantské schopnosti. V úvodu jej záznam představuje v rozsáhlé freejazzové improvizaci v duu s legendárním klavíristou Vjačeslavem Ganělinem (v jeho případě šlo o vystoupení na domácí půdě, neboť od dob perestrojky žije v Izraeli); Long Conversation je typicky ganělinovská „suita", vystavěná jako sled emocionálně rozmanitých hudebních bloků a dávající vzpomenout na grandiózní kusy někdejšího vilniuského Ganělinova tria. Z toho vyplývá, že Ganělinův klavír (případně syntezátor) tvoří v této improvizaci jistou opěrnou konstrukci, v níž je však dostatek prostoru i pro Volkovův kontrabas (strhující je také pohled na doslova fyzickou ekvilibristiku Volkova při jeho hře).

V následující části DVD se Volkov prezentuje s Leonidem Fjodorovem, zpěvákem, kytaristou a vůdčí osobností slavné petrohradské rockové kapely AukcYon. Volkova s Fjodorovem pojí dlouholetá spolupráce, z níž vzešlo hned několik alb, přičemž sedm písní na recenzovaném titulu je průřezem těmito alby. Fjodorov jen s akustickou kytarou je svérázný písničkář s rockovými manýry, který si vybírá texty tíhnoucí k absurditě, ironii, chlebnikovovskému „zaumu" apod. (sám si slova nikdy nepíše) a dokáže je osobitě zhudebnit a interpretovat. Těch sedm písní vlastně celkem dobře reprezentuje výběr básníků, k nimž se Fjodorov vrací opakovaně, ať už je to kmenový člen AukcYonu Dmitrij Ozerskij (*Ty vlny* [Волны Те]) a *Kotvy* [Якоря]), básník, hudebník a výtvarník Alexej (Chvost) Chvostěnko, který po jistou dobu s AukcYonem také vystupoval (*Portugalská* [Португальская] a *První poustevníkova píseň* [Первая песня старца]), nebo básník první poloviny 20. století a vedle Daniila Charmse nejznámější představitel skupiny tzv. činarů, Alexandr Vveděnskij (*hAluška* [гАлушка], *Červ* [Червяк], *Mraky* [Тучи]). Příspěvek Volkova je citlivý, jeho improvizace se podřizují vokálu a jednoduchému kytarovému doprovodu, což platí i o písni *Mraky*, v níž se Volkov uvedl též jako zdatný klavírista.

Záznam graduje skladbou *Syn a Vzduch* (Сын и Воздух), opět na texty Vveděnského. Její základ původně pochází také z dílny Fjodorova a Volkova, konkrétně z jejich alba *Bezonders* (2005). Živá verze z izraelského koncertu ovšem nese výraznou pečeť dvou hudebníků, kteří se zde k duu přidali a kteří původně vzešli z akademického prostředí (jakkoli se mu už dlouho vyhýbají) – skladatele a klavíristy Vladimira Martynova a houslistky Taťjany Grinděnko. Doprovod sugestivního Fjodorovova přednesu je minimalistického charakteru v duchu Martynovovy tvorby (v instrumentálním úvodu a závěru lze postřehnout i motivické odkazy k jeho skladbě *Tance na břehu*), vydržované tóny nebo opakované figurativní fráze v houslích a kontrabasu přispívají k působivosti celé kompozice.

Na obalu nosiče je uvedeno, že součástí koncertu bylo též samostatné vystoupení Martynova a Grinděnko. Je škoda, že se na DVD nedostalo. I tak jde o titul, který nejenže vybízí k opakovanému shlédnutí, ale je také reprezentativním vzorkem určitých tendencí v ruské současné hudbě. □

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: **Knikupectví 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**, (Polí5 & Day After aliance), 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**, Komenského 3, ☐ Uherské Hradiště: **Dům knihy PORTAL**, Masarykovo nám. 35, ☐ Ústí nad Labem: **Knihkupectví UJEP**, Brněnská 2, **Mumie**, Velká hradební 50, **Knihkupectví Pod věží**, Bílinská 3, ☐ Zlín: **LOFT 577 s.r.o.**, Na Drahách 369, Zlín.

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 Jiřička, Pavel Klusák, Miroslav Pudlák, Karel Veselý, Petr Vrba, Jaroslav Šťastný, Petr Slabý, Vítězslav Mikeš, Jiří Špičák, Trever Hagen, Thomas Bailey, Jozef Cseres

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

Distribuce – ČR: Mediaprint & Kapa Pressegrosso, spol. s. r. o., 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: predplatne@send.cz, www.send.cz

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

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

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

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

ISSN 1213-2438, Ev. č. MK ČR E 16 717

Předplaťte si časopis HIS Voice

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

varianty předplatného

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

b) elektronická verze časopisu, roční předplatné: 290 Kč
+ bonus zdarma: online přístup do archivu časopisu HIS Voice

c) kombinované předplatné (tištěná + elektronická verze), roční předplatné: 390 Kč
+ bonus zdarma: online přístup do archivu časopisu HIS Voice

časopis je dvouměsíčník, roční předplatné představuje 6 čísel časopisu

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

www.hisvoice.cz/predplatne.html

BN 1883 hudebniny
noty z celého světa

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

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

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

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

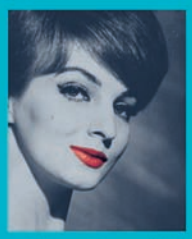
BARVIČ a NOVOTNÝ
KNIHKUPECTVÍ • 1883 • SPOL. S R.O. BRNO

PŘEDPLAŤ SI REVOLVER A ZÍSKÁŠ
– slevu na každé číslo
– RR rychle a domů
– slevu na knihy z Edice RR
– zdroj kulturní sebeobrany
+ dobrý pocit:

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

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

REVOLVER REVUE
časopis kulturní sebeobrany

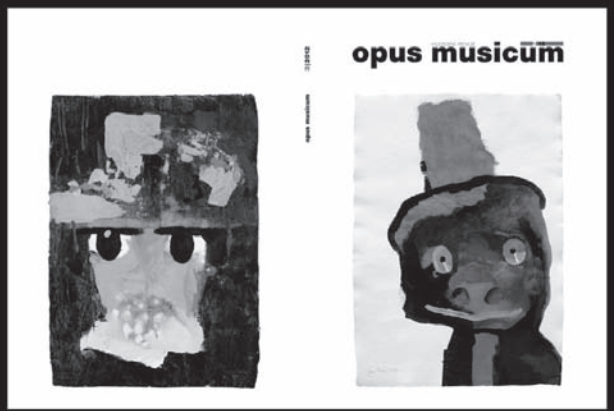


založena v Praze 1985

opus musicum HUDEBNÍ REVUE 2012

Exkluzivní obsah
Nový grafický design
Vychází v Brně od roku 1969

Žádejte tvrdošíjně 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).

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

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

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

www.advojka.cz
A2
kulturní čtrnáctideník

kytary | baskytary | bicí | klávesy | dechy | smyčce | zvuk | světla | dj | noty a školy

Talent, cit a píle jsou k nezaplacení,
vše ostatní se dá koupit na kytary.cz

6x v ČR
3x Praha, 1x Brno, 1x Ostrava, 1x Ústí nad Labem