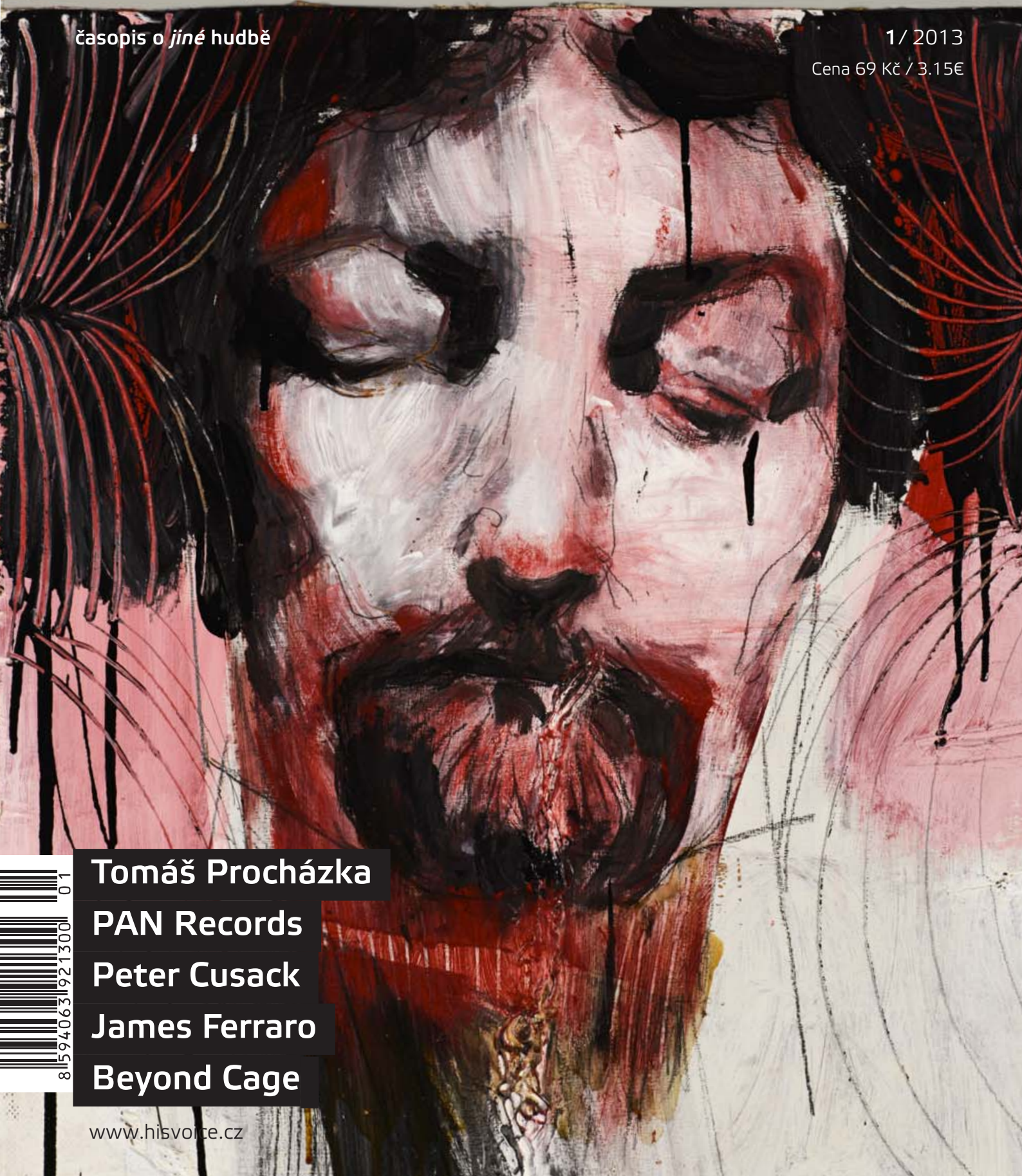


HIS VOICE

časopis o jiné hudbě

1/ 2013

Cena 69 Kč / 3.15€



Tomáš Procházka

PAN Records

Peter Cusack

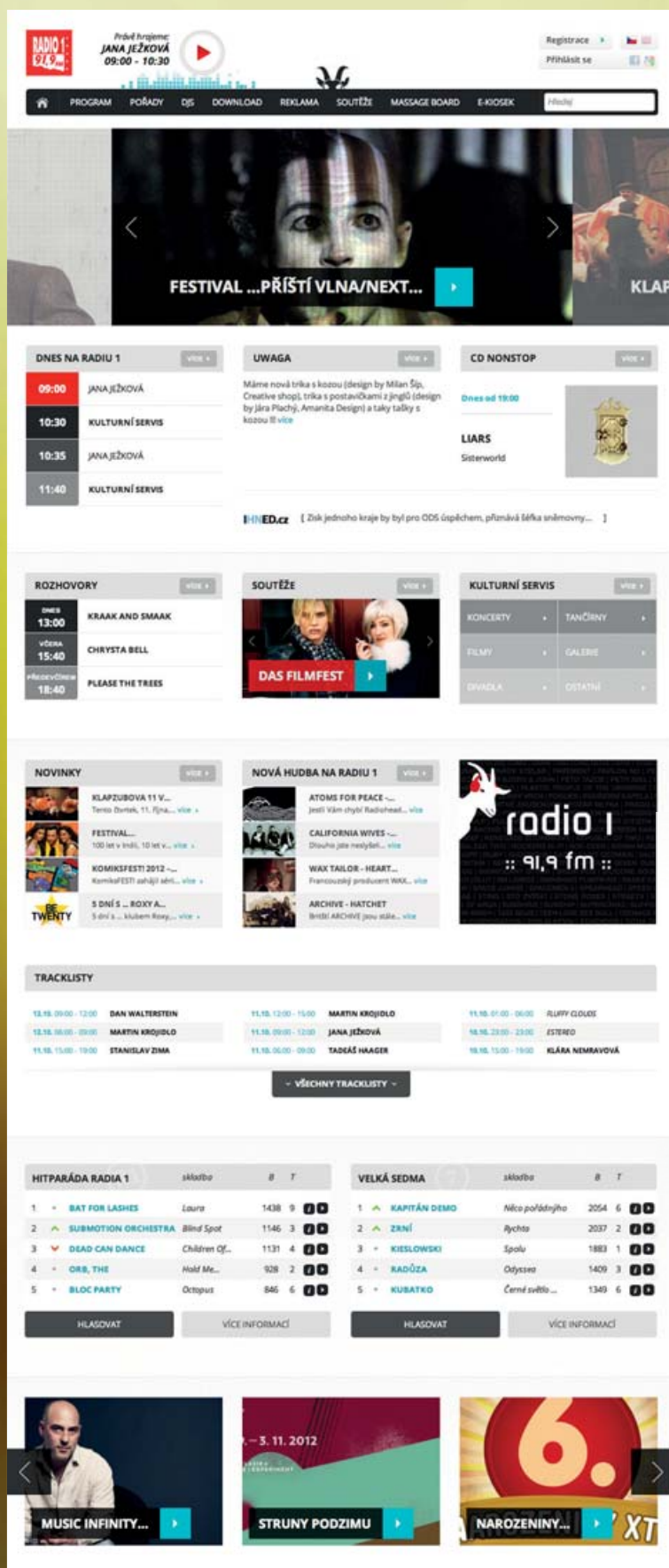
James Ferraro

Beyond Cage



www.hisvoice.cz

radio 1 - alternativa v novém designu



radio 1 Právě hráme: JANA JEŽKOVÁ 09:00 - 10:30

Registrace Přihlásit se

PROGRAM POŘADY DJS DOWNLOAD REKLAMA SOUTĚŽE MESSAGE BOARD E-KIOSEK

FESTIVAL ...PŘÍŠTÍ VLNA/NEXT...

KLAPZ

DNES NA RADIU 1

09:00 JANA JEŽKOVÁ
10:30 KULTURNÍ SERVIS
10:35 JANA JEŽKOVÁ
11:40 KULTURNÍ SERVIS

UWAGA

Máme nová trika s kózou (design by Milan Šip, Creative shop), trika s postavičkami z jinglů (design by Jára Plachý, Amanita Design) a taky tašky s kózou!! [více](#)

CO NONSTOP

Dnes od 19:00
LIARS
Sisterworld

ROZHOVORY

13:00 KRAAK AND SMAAK
15:40 CHRYSTA BELL
18:40 PLEASE THE TREES

SOUTĚŽE

DAS FILMFEST

KULTURNÍ SERVIS

KONCERTY TANČINY
FILMY GALERIE
DIVADLA OSTATNÍ

NOVINKY

KLAPZUBOVA 11 V...
FESTIVAL...
KOMIKSFESTI 2012...
5 DŇÍ S...ROXYA...
TWENTY

NOVÁ HUDBA NA RADIU 1

ATOMS FOR PEACE...
CALIFORNIA WIVES...
WAX TAILOR - HEART...
ARCHIVE - HATCHET...

radio 1
91,9 fm

TRACKLISTY

13.10. 09:00 - 12:00 DAN WALTERSTEIN
13.10. 10:00 - 09:00 MARTIN KROJDOLO
11.10. 15:00 - 19:00 STANISLAV ZIMA
11.10. 12:00 - 15:00 MARTIN KROJDOLO
11.10. 09:00 - 12:00 JANA JEŽKOVÁ
11.10. 06:00 - 09:00 TADEÁŠ HAAGER
11.10. 01:00 - 06:00 RUFFY CLOUD
10.10. 23:00 - 23:00 ESTERED
10.10. 15:00 - 19:00 KLÁRA NEMRAVOVÁ

HITPARÁDA RADIA 1

1. BAT FOR LASHES Laura 1438 9
2. SUBMOTION ORCHESTRA Blind Spot 1146 3
3. DEAD CAN DANCE Children Of... 1131 4
4. ORB, THE Hold Me... 928 2
5. BLOC PARTY Octopus 846 6

VELKÁ SEDMA

1. KAPITÁN DEMO Něco pořádného 2054 6
2. ZRNÍ Býcha 2037 2
3. KIESLOWSKI Spolu 1883 1
4. KADŮZA Odyssea 1409 3
5. KUBATKO Černé světlo... 1349 6

MUSIC INFINITY...

STRUNY PODZIMU

NAROZENINY...

QR CODE



OBSAH _____	Glosář _____	2
	Tomáš Procházka _____	4
	PAN records _____	8
	Mýty, národ a identity ve středovýchodní Evropě _____	12
	Beyond Cage _____	16
	James Ferraro _____	22
	Peter Cusack _____	26
	The Pololáníks _____	32
	Punkt _____	36
	Recenze	
	Jakob Ullmann _____	41
	Staer _____	42
	Revolta stylem; Subkultura a styl _____	43
	Requiem for a Baby Grand _____	45

EDITORIAL _____



Už před lety v jedné diskuzi na webu HIS Voice zazněl názor, že hlavním problémem současné hudby je, že jí je příliš, a že člověk nemá šanci si během života poslechnout ani všechnu tu dobrou. Se silicím informačním proudem sílí i význam různých sít a trychtýřů, které z proudu vyberou zvládnutelné množství a předají jej konkrétnímu posluchači. Může mít neformální podobu sítě kamarádů, kteří si navzájem doporučují, co stojí za poslech, ale tuto roli plní také dramaturgové festivalů a vydavatelství. Čím dál častěji se v této souvislosti mluví o kurátorství – v širším smyslu než bylo zvykem v souvislosti s výtvarným uměním. V tomto čísle se k tématu takového hudebního kurátorství dostáváme v několika případech. Tuto úlohu plní například Bill Kouligas z vydavatelství PAN, jehož výběr najdete na přiloženém CD. Fenomén festivalů pak ukazujeme na dvou kontrastních příkladech: téměř monotematickém Beyond Cage a stylově pestrém Punkt, kde

je navíc do dramaturgie zapojen fenomén takzvaného živého remixování. Samozřejmě i hudební časopisy plní roli síta a jejich redaktori jsou samozvanými kurátory doporučujícími, čemu věnovat pozornost. Pokud jde o aktuální českou scénu, zaslouží si podle nás pozornost skupina B4 nebo improvizální těleso The Pololáníks, jimž se zde také věnujeme. Grafická podoba HIS Voice se dočkala jistých změn a oživení, což si můžete vykládat jako naši víru, že psaní o „jiné“ hudbě stále má budoucnost, ačkoliv uplynulý rok byl jistou zkouškou a ten nový také nebude procházkou růžovým sadem. Jisté je, že i v něm vznikne více zajímavé hudby, než si stihneme poslechnout.

Matěj Kratochvíl

_____Anglická zpěvačka se srílanskými kořeny **M.I.A.** na vlastní kůži pocítila realitu, kterou se stále ještě řídí velké nahrávací společnosti. Při přípravě desky *Matangi*, která má navazovat na předchozí, komerčně velmi úspěšné nahrávky *Arular*, *Kala* a *Maya*, jakoby se v čase vrátila do dob, kdy stály nahrávací koncerny na vrcholu hierarchie celé populární hudby.

Album *Matangi* totiž mělo původně vyjít už na konci roku 2012, když ho ale M.I.A. představovala labelu Interscope, narazila – šéfové značky, která má pod svými křídly třeba Madonnu nebo Lanu Del Rey, vrátili album s tím, že je moc pozitivní a je nutné jej předělat. Doslova si prý zpěvačce postěžovali, že se z ní snaží udělat rebelku a veřejného nepřítele číslo 1 a ona je pak zklame nahrávkou, která je plná radostných skladeb a pozitivních vibrací.

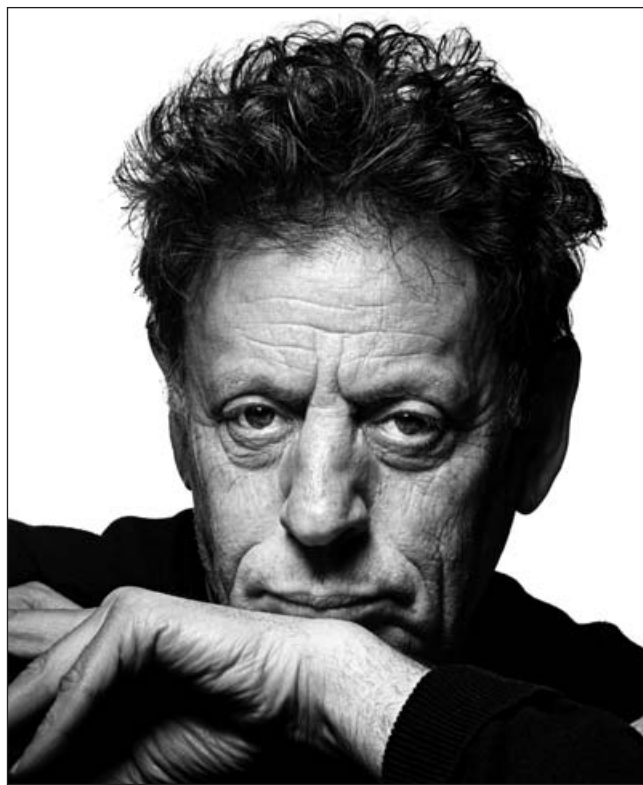
Podle všeho se tedy album bude „ztemňovat“. Interscope by se do budoucna mohl pojistit stejným způsobem, jako to udělal label RCA po vydání desky Lou Reeda *Metal Machine Music* v roce 1975. Nahrávací společnost byla natolik zděšena Reedovým industriálním noisem a kytarovými drones, že si v nové smlouvě vymínila klauzuli, která Reedova zakazovala „výrazným způsobem měnit svůj umělecký projev“.



_____Byl odhalen program letošního ročníku berlínského festivalu **Maerzmusik**, který proběhne 15.–24. března. Letošní dramaturgie se držela několika tematických os: Tou první bude hudba pro všemožné druhy bicích nástrojů reprezentovaná například hodinovým bušením do dřevěných trámů ve skladbě *Timber* Michaela Gordona. Druhá linie je zaměřená na Orient, respektive na novou hudbu z Turecka, Libanonu, Jordánska, Palestiny, Sýrie, Súdánu a Maroka, tedy ze zemí procházejících vesměs bouřlivými společenskými změnami. Vedle hudby komponované tu budou zastoupeni experimentátoři a improvizátoři jako Mazen Kerbaj, Sharif Sehnaoui nebo Tarek Atoui. No a do třetice se bude festival věnovat formám zahrnutým pod titulek Minidrama – Monodrama – Melodrama. Do této škatulky také spadá vystoupení českých zástupců v Berlíně, souboru **Prague Modern**, který pod taktovkou Marijána Lejavy uvede monodrama Švýcara Michaela Jarrella *Kassandra*. Titulní roli bude zpívat Anna Clementi, o živou elektroniku se postará Jan Trojan.

____Když Björk ke svojí poslední desce *Biophilia* vydala soubor aplikací pro chytré telefony, nikoho to vlastně ani nepřekvapilo – islandská ikona ve svojí umělecké činnosti vždy poměrně unikátním způsobem spojovala přírodní kořeny s nadšením pro nové technologie – *Biophilia* byla navíc deska zásadním způsobem inspirovaná současnými vědeckými objevy, aplikace, které umožňovaly manipulaci s původními samplly, se tedy k nahrávce hodily více než logicky. Stejným směrem se teď vydává **Philip Glass**, který před několika týdny organicky propojil svoje dílo se současnou indie generací – udělal to pomocí desky *Rework*, která schraňuje přepracování a remixy skladeb napříč jeho kariérou a kterou kurátorsky zaštitil chameleonský písničkář Beck Hansen. Aplikace, navržená stejným týmem, který stál za *Biophilii*, nabízí vizualizace všech jedenácti Glassových přepracovaných skladeb a navíc takzvanou Glass Machine, která uživateli umožňuje volně nakládat s úryvky Glassových skladeb a pomocí smartphonu se alespoň na nějaký moment přiblížit pocitům, které zažívá skladatel minimalismu. Jestli jde o pouhý další způsob popularizace hudby nebo máme tu čest s dalším narušováním hranice nebo autorem a posluchačem, se nejspíš ukáže teprve časem. Philip Glass se letos ukáže i v České republice a se svým ansámblem provede jednu ze svých zásadních kompozic, *Music in Twelve Parts* (1971–74). Toto monumentální dílo vydá na pětihodinový koncert, jenž se odehraje 16. srpna ve vítkovické multifunkční aule GONG během Ostravských dnů nové hudby.

Philip Glass



____Dokumentarista IJ Biermann strávil čtyři roky ve společnosti norské experimentátorky s hlasem a hlučivé hudebnice jménem **Maja Ratkje** a natáčel ji během vystoupení, v soukromí i v okamžicích komponování. Natáčení už skončilo a k tomu, aby IJ Biermann svůj v pořadí už čtvrtý film dokončil, potřebuje pomoc fanoušků – právě ti totiž mají financovat práci zvukaře a střihače, kteří film dotáhnou do finální podoby. Biermann po fanoušcích požaduje celkem patnáct tisíc dolarů, odměnou jim bude, kromě dokončeného snímku o jedné z nejzajímavějších norských hudebnic současnosti, i přístup k exkluzivním nepoužitým záběrům, vstupenka na slavnostní premiéru snímku nebo možnost dostat se na kterýkoliv nadcházející koncert Ratkje v Evropě. Plynou z toho dvě věci – takzvaný crowdfunding dnes není nic neobvyklého ani v popu, ani v avantgardní hudbě. Zejména slibované benefity pro věrné fanoušky ale naznačují, že pop a avantgarda se k sobě blíží i v přístupu k hudebníkům. Jinými slovy, i noise má dnes celebrity.

____Knihy mohou být upraveny pro divadlo nebo zfilmovány. Zatím jsem ještě neslyšel o knize, podle které by byl zorganizován festival. Až teď. V lednu odstartoval v Londýně celoroční festival **The Rest Is Noise**, inspirovaný stejnojmennou knihou Alexe Rosse (2007, česky *Zbývá jen hluk*, Argo 2012). Ross v ní převyprávěl příběh hudby 20. století a zasadil ji do společenského i politického kontextu. V sérii koncertů provede posluchače 20. stoletím od dekadentní opery *Salome* od Richarda Strausse, přes *Sinfonii* Luciana Beria, *Music In 12 Parts* Philipa Glasse, ale také *200 Motels* Franka Zappy. Na programu je i Leoš Janáček, od nějž zazní symfonická báseň *Taras Bulba* a promítána bude animovaná verze opery *Liška Bystrouška*.

Tvůrci instantních kompozic **Tomáš Procházka**

Nepolapitelný subjekt. Tomáš Procházka alias Federsel. Člen hudebních skupin B4 a Gurun Gurun, projektu Radio Royal, sólový hudebník, polovina dua Federsel & Mäkelä. Hudební kutil a kulinář, vášnivý objevitelem kouzla starých nástrojů a estetik, oprašovač pozapomenutých hudebních meandrů s citem pro patinu a auru starých nástrojů a hudebních estetik, aniž by se potřeboval přiklánět k nějaké z dalších vln retro. Procházka je jak průzkumníkem širokých hudebních světů mezi psychedelií, rockem, easy listeningem, popem, noise či jazzem, autorem divadelní hudby, ale i aktivním divadelníkem v projektech Buchty a loutky a Handa Gote, který je navíc s jeho patrně nejdůležitějším hudebním projektem B4 navíc personálně a esteticky provázán. Skupina B4 svými posledními třemi alby *Ringo George Paul John*, *Didaktik National Legendary Rock* a nejnovějším *Lux Oxid* dokázala, že je právem doceňovanou a patrně nejvýraznější současnou českou kapelou, která se na aktuální nahrávce rozhodla prozkoumat teritoria křehčí hudby – jazzu, rocku, popu a písničkářství s příměsí jemných psychedelických porývů.



B4 stále přitahává lásce k improvizaci, ale soudě dle počtu koncertů lze skoro říct, že jste spíš studiová kapela. Proč nekonzertujete více?

Naše nahrávky jsou ošetřovány s ohledem na potenciálního posluchače, byť specifického. Snažím se je smíchat tak, aby mě i při opakovaném poslechu bavily. Živá vystoupení jsou pak takovou erupcí energie, která vzniká vlastně už jenom tím, že se zase jednou sejdeme. Dříve jsme hráli trochu víc, což zase znamenalo vystupovat občas na akcích, kam se vlastně moc nehodíme. Když to nebaví diváky, nebo jsou někde daleko od nás, jako třeba na nějakém větším festivalu, tak se to nemůže podařit. V tom je ta improvizace v našem podání dost křehká. Takže líp než hrát někde, kde se to s největší pravděpodobností nepovede, je hrát míň, v menších prostorách a pro míň lidí. Nahrávky a živá vystoupení jsou takové dvě naše různé polohy, takový ten apollinský a dionýský princip...

Nakolik u vás přimknutí se ke starým analogovým nástrojům byla programním rozhodnutím a nakolik bylo nutností?

Ani ne nutností, na začátku spíš shodou okolností. Později jsme souběžně používali starou i novou techniku, ale postupem času jsme v sobě zpětně objevovali rostoucí náklonnost k té staré technice, kterou jsme pak už čím dál víc favorizovali, až to skončilo tím, že se David zbavil veškerých svých moderních kláves a já vlastně hraju taky jenom na komba ze 70. let. Jednu dobu jsme to pak prožívali, teď si myslím že jsme už nad věcí. Jen když si máme vybrat, tak těm starým věcem dáme většinou přednost.

Jistý sentiment k těmto nástrojům a jejich zvuku sdílíte všichni? Proč vás tento zvuk tak zajímá a v čem konkrétně vnímáte jeho potenciál?

No, dá se říct že všichni. Samozřejmě třeba bubeník to má problematičtější, protože bicí souprava Ludwig nebo Gretsch z 50. let by byla dost velkou investicí, a taky mi přijde, že vozit si třeba nástroje z Ameriky už trochu zavání snobismem. Na začátku to bylo právě v tom duchu „co na nás zbylo“, čili ty Vermony a různý další nástroje a efekty, které měli starší muzikanti někde strčený na půdě. To, co nás zajímá na těch přístrojích je



i určitá nevyzpytatelnost. Ten zvuk je jednoduše nějakým způsobem opravdový. V nástrojích založených na softwaru se všechny procesy napodobují, v analogových nástrojích se opravdu odehrávají. A samozřejmě je tam i nějaké to procento zvukového fetišismu, nostalgie, hauntologie a podobných diagnóz.

Jak velkou roli má při nahrávání vašich alb postprodukce a razantní zpracovávání původního materiálu? Proč nevydáváte původní materiál v surovém stavu, ale v jistém smyslu jej přetváříte do písňové formy?

My jsme si takhle zvykli nahrávat. A ty písničky opravdu vzniknou během těch zhruba pěti či šesti dní. Postprodukcí to vybrušujeme, případně vyplňujeme nějaké díry ve skladbách, ale zásadní práce je hotová během těch prvních pěti dní. Já pak třeba přezpívám vokály na lepší mikrofon, nebo hledáme nějaký zvuk, který jsme při nahrávání neměli možnost použít. Nejrozsáhlejší částí postprodukce je vlastně určitá fermentace, proces zrání, který trvá do chvíle, než pochopíme, co je ta poslední potřebná věc.

Je i proces nahrávání analogový? Nakolik jste v tomto striktní?

Není. Nejsme striktní a v tomhle už vůbec ne. První album jsme točili v profesionálním studiu, ale pak jsme rychle přišli na to, že nejlepší je si vše udělat sami, protože ten náš proces nahrávání je totálně nestandardní a s ničím se neslučuje. Malé studio založené na počítači bylo pro nás jediné řešení. Míchání



a úpravy probíhají dlouho a neumím si představit mít to někde na pásu, to bych to musel udělat rychle, tak jako jsme dělali naše první věci. Ale myslím, že si právě užíváme čas a svobodu na míchání, dotáčky a přemýšlení, co s tou nahrávkou vlastně udělat.

Pohybujete se v prostoru mezi psychedelií, krautrockem, popem, noiseem a třeba jazzem – nakolik se v příklonu ke krautrocku

a psychedelii snažíte vlastně doplnit chybějící články v české hudbě (obzvlášť v případě krautrocku, který zde v hudbě nezanechal hlubší otisk)?

Nějakým způsobem cítíme, že v prostoru, v němž se pohybujeme, moc dalších podobných projektů neoperuje. To je samozřejmě výhoda i nevýhoda zároveň. Ke krautrocku jsme přišli náhodou. Někdo nám kdysi řekl, že to, co hrajeme, je vlastně krautrock, a tak jsme se na něj začali odvolávat, a taky se o ten zdroj víc zajímat.

U nás se zrovna krautrock moc nechytнул, ale nějakým způsobem je nám blízký. Třeba Švehlík beru jako takový specifický český krautrockery. Hlavně jejich nahrávku *Studio 1982* jsem měl vždycky moc rád. A psychedelie se v tom, co děláme, nějakým způsobem odrážela vždycky. Je to taková vnitřní potřeba.

Byl snad krautrock a psychedelie hudbou, na níž jste vyrůstali? Nebo jsou snad vaše hudební kořeny někde jinde?

U mě to bylo country, rock, potom punk a pak už experimentální hudba všeho druhu. Jako nějaký milníky u mě fungovaly většinou rockový nahrávky, třeba zrovna ten Švehlík. S Davidem jsme se sešli na společném bodě, což byl tenkrát Brian Eno. Ale zároveň oba sdílíme určitou vášeň pro takový to proto-disco, což radši nikde moc neřikáme. A díky skupině Air jsme třeba došli k francouzskému psychedelickému popu. Máme rádi kombinaci groovu a kakofonie.

Nemáte chuť odhalit svou divočejší a syrovější tvář i na albu?

Různým způsobem se o to snažíme. Úplně to asi nejde. Někaké výběry z koncertů chystáme, ale to nejzajímavější z živého hraní asi ani zaznamenat nejde. Museli bychom nahrávat několik koncertů a potom nahrávku nějakým způsobem dotvářet ve studiu, aby se tam nějak podařilo dostat tu intenzitu, kterou třeba alespoň my na koncertech cítíme. Ale tím pitváním se v tom bychom to mohli snadno zabít. Možná by fungovalo, kdyby to zpracoval někdo jiný než my.

Můžeš nějakým způsobem rozkrýt název kapely? Já osobně za tím B vždy cítím B strany singlů, představuji si různé béčkové filmy...

Za tím stojí spíš shoda okolností. To B4 je vlastně adresa efektu-delaye, přes který jsme hráli na našem prvním koncertě, který byl ovšem neplánovaný. Vystoupili jsme v duu s Davidem jako záskok produkující divný ambient za chybějící kapelu na festivalu. Měli jsme oba dojem, že to byl trapas a že to tím skončilo, ale kamarádi se začali ptát, kdy že zase budeme vystupovat. Tak jsme už ten název nechali.

B4 je personálně i hudebně provázaná s Handa Gote – je však B4 součástí Handa Gote? Co je oběma projektům společné a nakolik způsob práce Handa Gote je podobný vaší hudební tvorbě?

Jsou to nějak propojené nádoby a fungují spolu pěkně a harmonicky. Nevím, jestli lze brát B4 jako přímou součást HG. Někdy říkám ano, někdy ne, nepotřebuju to mít pro sebe oficiálně stvrzeno. Rozhodně příbuznost stojí na stejných principech, dokonce bych někdy

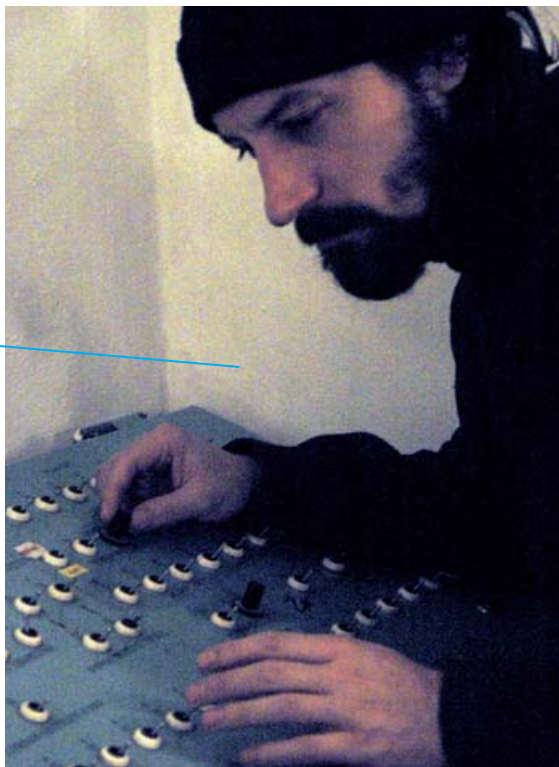
řekl, že se tam řeší ta samá věc, jen jinou formou. Shodně využíváme recyklaci a rekontextualizaci, shodně se vymezujeme vůči mainstreamu, a to samozřejmě i vůči alternativnímu mainstreamu, shodně dáváme přednost pravým věcem před simulacemi, shodně vyznáváme ruční práci a přístup DIY. Taky nás v obou projektech zajímají komplikovanější cesty jak něčeho dosáhnout. A co nás naopak shodně nezajímá, je virtuozita, nacvičenost a to, jak mají věci vypadat „správně“.

Hudba B4 by se dala považovat za městskou hudbu. Jak to koresponduje s nahráváním alb na venkově?

Já už delší dobu žiju ve městě, ale všichni vlastně pocházíme z maloměsta. Mám dojem, že dřív naše hudba zněla o dost víc „venkovsky“, bylo tam třeba i nějaký to ethno... pak jsme se dostali do bodu nula, kdy jsme přemýšleli co dál a vypadalo to, že už si s tím nevíme rady, ale naštěstí jsme se trochu jakoby radikalizovali, paradoxně přitvrdili a odvrhli ohledy, které jsme do té doby měli. Více jsme se poddali tomu groovu a ještě daleko víc kakofonii.

Album Ringo George Paul John obsahuje jako bonus několik remixů; album Didaktik National Legendary Rock má dvě části, jakési anagramové verze skladeb vytvořených z improvizovaného hraní. Jaké podobné kroky k rozšíření pohledu na pouze jednu možnou verzi skladby můžeme dál čekat? Nakolik vás baví tyto hry s materiálem?

Po nahrání DNLŘ přišel David s tím, že bychom se měli remixovat sami a že rok předtím záviděl těm ostatním remixérům a chtěl by jednou remixovat také sám. Pustili jsme se do toho. V takovém okamžiku člověk ztrácí odstup a jde vlastně daleko hlouběji než u normálního remixu. Ví, že si to může dovolit a nikdo mu nebude vyčítat, že se dost nedržel originálu. Byla to velmi zajímavá práce. Asi by šlo projet vše ještě jednou a vytvořit třetí vrstvu skladeb, anebo možná by tímto způsobem šlo pracovat donekonečna, ale znamenalo by to vlastně dost práce. Přemýšlíme, co udělat příští rok až bude patnácté výročí B4. Zřejmě to bude nějaká větší přehlídka bizarního audia, ale jak to bude přesně vypadat, nevíme.



Přijde mi, že se v B4 jako ostatně asi v jedné z mála českých kapel důrazně vrátíte ke svému dětství či období dospívání, a to specifickým analogovým zvukem, samplý či přímo zvuky z rodu socialistické sci-fi, což dokládá i nové album Lux oxid. Nakolik se v tomto příklonu k vědecko-fantastické kultuře, tehdejší hudbě či televizi projevuje váš sentiment?

Určitý druh sentimentu se tak určitě projevuje. Ale není to nostalgie po předchozím režimu. Jedná se o sentiment po době, která v sobě chovala určitou naději a s očekáváním vyhlížela budoucnost, o které si tehdy skoro každý myslel, že bude lepší než, to, co jsme žili a žijeme. Dnes už budoucnost naopak budí spíš obavy a skepsi. Baví mě představa oné poněkud naivní doby, která věřila v pokrok. I v těch hudebních nástrojích je poznat určitý zlom. Do začátku 80. let se vyráběly tak pořádně, jakoby měly vydržet do konce světa. Chtěl bych žít v době, která uznává minulost, současnost i budoucnost. Nikoliv, že současnost je tak silná, že všechno ostatní vytěsňuje. Zygmunt Baumann píše, že naše civilizace při tom všem překračování mezí dorazila až na místo, které všechny předchozí civilizace považovaly za neobyvatelné. Je to místo, kde se už po věčnosti nejen netouží, ale už se o ní ani nemluví. Tak ten sentiment, o kterém se zmiňuješ, beru jako připomínku toho, že snění a vizionářství je věc užitečná pro život. Mně ten západní model „tady a teď“ nějak nestačí.

Které projekty jsou, kromě například ikon krautrocku, rocku a psychedelie formátu Can, Faust, Captaina Beefhearta či skladatele Zdeňka Lišky, pro B4 určující? Existovaly, pomineme-li zmiňovaný Švehlík či Zdeňka Lišku, v tehdejší socialistické bloku pro vás zásadní hudební vlivy?

Zřejmě brněnská scéna, zejména Dunaj a první deska Z kopce, to byly aspoň pro mě naprosto iniciační věci.

Později jsme poslouchali věci ze 70. let, hodně kvůli zvuku na nahrávkách. Dodnes je třeba fantastickým zjevením deska *Kuře v hodinkách* a alba Collegia Musicum. No a úplně z jiného světa jsou desky Petra a Pavla Ormů. Oni tenkrát měli všechny ty Moogy, Korgy a Rolandy, všechny ty správný stringy a efekty na kytary. To měl asi kromě nich tenkrát jenom málokdo. Navíc jsou v těch jejich věcech opravdu povedený groove a někdy fakt zajímavý aranž.

Je to solidní disco funk kořeněně takovou socialistickou nabllostí, opravdu vtipná kombinace. O těch tvůrčích samozřejmě nemám iluzi, to byli naprosto prověřený a k režimu loajální lidi, skládali třeba hudbu ke spoustě televizních pořadů té doby, ale některá ta jejich témata, která mají na deskách, nás vždycky dostanou.

Ze zahraničních oblíbených věcí to je třeba starší Herbie Hancock, z novějších určitě Martin, Medeski & Wood, Stereolab, Beck nebo Air. Zásadní pro nás byla třeba deska Money Marka *Change is coming*, tam se některý skladby dostaly blízko nějakému našemu zvukovému ideálu. No a co máme ještě hodně rádi, je Tom Zé. To je génus.

V současnosti se hodně improvizátorů navrácí k písňové formě, což je v podstatě i váš případ, hovoříme-li o nahrávkách. Vnímáš v kombinaci těchto dvou strategií – volné a kombinované – jako další pokračování vaší práce?

Určitě, nás baví obě polohy. A obě se trochu doplňují, nebo si pomáhají. Díky oběma polohám získáváme jinou zkušenost. Písňová forma nás začala bavit pro způsob komunikace skrze nahrávku na CD, kde jinak funguje pozornost, protože dnes málokdo vydrží poslouchat delší plochy. Ale zajímá nás i křížení popu třeba s noisem nebo psychedelií. Jakmile je tam nějaký element popu, hned se na to chytá víc lidí a ta hudba se jakoby okamžitě legitimizuje. To je zvláštní jev. Pop má velkou moc.

Jak se má vlastně improvizace k těm písňům v němčině, francouzštině či finštině na vašich posledních albech? Předpokládám, že se pro vás nejedná o dogma...

Dogma ne, ale jde to nějak přirozeně. Mám samozřejmě napsané ty texty, ale dál už nic. Při nahrávání se na pár dní sejdeme a zkusíme ty písně rovnou nahrát, jak nás to v tu chvíli napadne. Pak se to třeba chvíli předělává, i text se upraví, nebo se případně vymění jazyk toho textu. Ale celá píseň vznikne během těch zhruba pěti dní a nejedná se jen o jednu věc, ale třeba o osm, deset věcí. Tak to, jak sám vidíš, nic jiného než improvizace být nemůže, ale improvizace cílená. Mám oblíbený termín „instant composition“, který používali Can.

PAN a narušování hranic

U tohoto čísla

najdete přiloženou kompilaci připravenou pro HIS Voice vydavatelstvím PAN. Jeho stylový rozptyl je široký, zároveň je však za jeho činností cítit jakási sjednocující, byť těžko uchopitelná myšlenka. Ta spojuje hlukové plochy s tanečními rytmy i volnou improvizací.

παν (pan) podst. jm., plurál πάντα /pæn/

1. universum
2. věc nejvyšší důležitosti
3. vše

Pan se zamiloval do krásné nymfy Syrinx. Jelikož ale byl z jedné poloviny člověkem a z druhé kozlem, ona jeho lásku neopětovala. Když se Panův zájem stal pro nymfu nesnesitelným, snažila se před ním utéci. On ji však nepřestával pronásledovat, dostali se až k řece. Syrinx už neměla kam uprchnout, a tak se na vlastní žádost nechala od vládce všech bohů Dia proměnit v rákosí. Panova láska k Syrinx byla však natolik silná, že si z onoho rákosí udělal píšťalu a po večerech na ní hrával smutné písně.

Bill Kouligas: „Pan je řecké slovo se širokým významem. Důvod pro jeho používání bych si rád nechal pro sebe.“

Kdo je tady kurátor

____ Ve světě chaotického vydávání, objevování již zašlých rarit a nekonečného sílení hudebního toku posluchači touží po jisté kurátorské ruce, která jim snad může pomoci v navigaci složitým makroorganismem. Kurátorství jakožto pečování či – v novějším významu – doporučování a upozorňování je pojem spojovaný především se světem výtvarného umění, jak však v článku v A2 (39/2007) *Kdo je kurátor/ka?* píše Martina Pachmanová: *Jak se revidují tradiční metody dějepisu umění, jak vznikají nové, výsostně interdisciplinární humanitní obory (např. vizuální studia), jak expandují nové technologie, proměňuje se i povaha kurátorské profese. V posledních desetiletích se smývají hranice mezi kurátorem, organizátorem, administrátorem, historikem umění (badatelem), kritikem a umělcem. Kurátor dnes může být absolvent humanitního oboru, umělec, hédonista stejně jako politický aktivista.* Ve výčtu v poslední větě ono dvousloví nezaznělo, je však nasnadě – tuto funkci dnes v tom hudebním světě zastávají v první řadě majitelé vydavatelství. Jedním z nich je Bill Kouligas, pozdní dvacátník a nyní již několik let berlínský rezident, *mastermind* stojící za labelem PAN. Ten bylo v minulém roce těžké minout, pokud se zajímáte o hlukovou experimentální scénu a potažmo i o tu beatovou, taneční. Odpověď na otázku, jak došlo k propojení dvou směrů, které někomu mohou připadat jako protipóly, vězí někde na trase mezi obaly desek tohoto vydavatelství a hlavou Billa Kouligase: „*Uvnitř to vnímám jako tu samou věc, ačkoliv žádný unikátní nebo specifický zvuk nemáme. Ani se o to nesnažím. Jde o velmi odlišné nahrávky, které na sebe odkazují a divným způsobem drží pohromadě.*“

Katalog PANu pospolu na první pohled drží vizuální podoba nahrávek. Desky jsou baleny do obalů z PVC, na něž autorské duo Kathryn Politis / Bill Kouligas nanáší fotografie a geometrické tvary. Leckdy tvoří celé série, hned prvních deset vydaných titulů se k sobě váže jako kuličky na provázku a tento způsob práce se zažil. I nyní tak je každá změna designu vázaná na několik novinek (většinou tři nebo čtyři), které spolu komunikují více po vizuální než skutečně hudební stránce.

Kabinet na cestách

____ Značka založená v roce 2008 se postupně přeorientovává z hlukových začátků do hájemství experimentálního tance. Se stoupajícím podílem pravidelných rytmů stoupá i kredit a zájem. Kupříkladu známý magazín FACT postavil vydavatelství na piedestal svého výročního žebříčku a připsal: „*PAN je jako pečlivě opečovávaný, nádherně vypadající kabinet kuriozit.*“

Onen kabinet mohli vidět návštěvníci dvou z nejkvalitnějších evropských festivalů zaměřených na elektroniku. Jak na německém CTM, tak v Krakově na Unsound Festivalu vystupovali v hojné míře hudebníci vydávající pod Kouligasovými křídly. Došlo i na klubové noci – byly vyladěné tak, aby zapadaly do souhrnných tematických podob přehlídek. V malých komůrkách krakovského klubu Pauza tak s podtitulem *So That, In the End, There Was No End* vystoupili elektroničtí hudebníci Bass Clef a NHK'Koyxen. O den dříve v prostorech Hotelu Forum, futuristické stavby, kde se zastavil čas, zase proběhlo tříhodinové vystoupení Stevena Warwicka (Heatsick) s následným doslovem ve formě Kouligasova setu. Slabý dozvuk těchto hudebních svátků ostatně dolétl i k nám, když se v Olomouci na Přehlídce animovaného filmu (PAF) představil Mark Fell. Grafik, vizuální umělec a zvukový pointilista má rovněž několik svých nahrávek na PANu, ta poslední (pod jménem Sensate Focus) je vůbec posledním titulem z dvanácti, které loni u Berlíňanů vyšly.

Deviace zvuku

Někdy se věci spustí téměř mimoděk. Staré, ohrané a takřka zcela nepoužitelné klávesy měly již putovat na smetiště, Stevenu Warwickovi ale nakonec bylo líto zbavovat se svých oblíbených zvuků a rozhodl se nástroj si ponechat. Dodnes si vystačí pouze s ním: nahrávky jako *Intersex* z roku 2011 nebo loňské *Déviation* (oboje na PAN) jsou příkladem, jak lze být zajímavý na velmi malém zvukovém prostoru. Minimalismus nástrojů, repetice až na samou hranici ovládnutí a snesitelnosti, vlnění se do rytmu dětsky vyhlížejícího Casia jako kdyby posledních třicet let bylo stále před námi. Poslední Warwickova deska se v katalogu PAN objevuje dokonce dvakrát – to díky zmíněnému Marku Fellovi. Jeho *Déviation Heat-Treated* je více než půlhodinovým útokem na původní album. Fell ho rozdělil do dvou přibližně stejně dlouhých skladeb a pomoci tužky ve svém specifickém editoru vytvořil ani ne

tak variaci jako svou vlastní *Déviation* rámovanou hlasovými útržky a hyperrychlým dusotem beatů.

„Ani v nejmenším necítím po těch časech nostalgii. Jsou za námi, nepřemýšlím o tom takhle. Když jsem pracoval na albu, neseděl jsem tady a nebrečel – vůbec ne! Připadalo mi to jako velmi přirozená věc, a tak jsem ji udělal.“

Ta přítomná, nutková potřeba ve všem vidět deníky a zprávy o době či člověku vede k tomu, že na album *Diversions 1994–1996* chtě nechtě nahlížíme jako na dokument o době takřka dvacet let staré. Lee Gamble, skladatel především počítačem generované hlukové hudby a v polovině devadesátých let teenager propadnuvší volání stylu jungle, na konci roku vydal desku, která k něčemu takovému svádí. Již samotný proces její geneze ale nebyl vůbec tak přímočarý a samozřejmý. Angličan nejprve nahrál pouze DJský mix pro jedno z rádií, Billa Kouligase z PANu však myšlenka vzetí starých junglových tracků, jejich následná komprese a dekonstrukce natolik nadchla, že se z rádiového mixu stalo nejprve EP a na konci roku již regulérní deska. U ní by bylo až s podivem, kdyby v ohlasech nebyl zmíněn James Kirby, známý též pod hlavičkou The Caretaker. Také on vystavěl některé své desky pouze ze sampleů, důležitější roli v jeho díle však hraje paměť, její ztráta a deformace vzpomínek v čase – Kirby rád mluví o ztracené *golden age*, jakou byla raveová horečka brzkých devadesátých let. *Diversions 1994–1996* již míří o několik let dále a její převážně beatů prostá poetika tne minulost s nesmlouvavostí ocelového ostří. PAN však vydává i hudebníky starší, zasloužilější, občas dojde i na reedici již odehraného (legendární deska Floriana Heckera *Sun Pandæmonium*). K umělcům středního věku se již řadí Peter Rehberg a Marcus Schmickler, společně R/S. Nahrávka *USA* pořízená v roce 2010 je zastihuje během dvou koncertů v Chicagu a New Yorku – a posluchač dostane, co mohl od nestorů experimentální elektroniky posledních několika desetiletí očekávat. Ve třech lakonicky pojmenovaných

částech (*Chicago I – II, NYC*) nic nefunguje jen tak, zdánlivě nekoordinované hlukové smrště jsou ve skutečnosti spíše spoutané ohlávkou. Od zakladatelů labelů Editions Mego či A-Musik se však nic menšího než důsledná (sebe)kontrola čekat nedá.

PAN 2013

Stejně jako Pan dle starořecké báje nakonec ve svých rukou sevřel jen trsy rákosí, i snaha o klasifikaci mladého vydavatelství dopadá neúspěšně. Hon za styčnými body jednotlivých nahrávek musí probíhat po vizuální stezce, pomáhat si lze jednotlivostmi. Jinak je lov na postavu Billa Kouligase marný – sledujeme jeho hudební vkus, který je stejně jako u každého jiného člověka rozkošatělý a vzájemně pospojovaný mírou emocí, kterou té které nahrávce přisuzuje. Dopad PANu nesrovnatelně vzrostl v minulém roce, a to hlavně díky infekci tanečních kruhů – stačí se podívat na míru nepochopení, kterou mezi klubovými fanoušky vzbudila showcase jeho vydavatelství v rámci populární série Boiler Room. Vystoupení dvojice SND, jež své skladby moduluje ve speciálních editorech a pro živá hraní se zřekla jakýchkoliv projevů emocí (SND zkrátka ani hlavou nekývnu), na internetu provázela živá a vůči vystupujícím negativní diskuse. Netýká se to pouze jich, z nekonečných tančících drones Stevena Warwicka mají posluchači často rovněž zamotanou hlavu. I v tom lze hledat přínos PANu, který nestaví mezi „experimentální hudbu“ a spíše konvenčněji zaměřené publikum překážky, ba naopak – napomáhá syntéze. Jedinou bariérou zůstává schopnost posluchače hudbu vstřebat. PAN je výtvozem jednoho muže, který svou vizí narušuje zaběhané struktury. Příležitostí k tomu bude i letos dost a dost – znovu se chystá přehlídka na berlínském CTM, rovněž kalendář k vydání chystaných nahrávek je uspokojivě naplněn. Asi tou neočekávanější je však nahrávka, která na PANu nakonec nevyjde – na jaře se v nabídce některého jiného vydavatelství objeví i premiérová deska Billa Kouligase pod tímto jménem. PAN bude tvrdit muziku i v letošním roce.

Co uslyšíte na kompilaci PAN



1__Ghédalia Tazartès: Repas Froid (PAN 17)

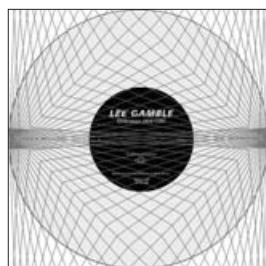
Francouzský samorost tureckého původu již pětadvacet let nenachází sobě rovného. V sedmdesátých letech vydal několik alb, poté se na dvě dekády téměř odmlčel a na přelomu tisíciletí poněkud nečekaně stanul na Parnasu světové alternativní hudby. Jeho mix fónické poezie a muezzinského hrdelního zpěvu doprovázený hrubě strženyými a ještě hruběji sešitými kolážemi nalezených a terénních nahrávek a orientálním instrumentářem zní stejně nečekaně a svěže jako tehdy – je v něm elegance meziválečného surrealismu, humor i jaksepatří vyhraněnost a buldočí vytrvalost. Na festivalu Babel v pražské Arše byla jeho hudební jurodivost poněkud krocena bičem hraní k němému filmu, i tak ale šlo o mimořádný zážitek. „Muž, ke kterému se hodí přívlastek *maestro*,“ shrnul to dramaturg a moderátor Babelu Pavel Klusák. *Profilový článek najdete v HV 5/2006.*



2__Mika Vainio / Kevin Drumm / Axel Dörner / Lucio Capece: Venexia (PAN 28)

1) Zamklejší polovina nekompromisních Pan Sonic; 2) improvizátor, který vyměnil preparovanou kytaru za analogovou i digitální elektroniku; 3) revolucionář *jiné* hry na

trubku; a konečně 4) další bývalý kytarista, dnes dechař snoubící zvuk saxofonu a klarinetu se zpětnou vazbou mezi mixážním pultem a mikrofonom ukrývajícím se přímo v těle saxofonu. Potkali se nespočetněkrát: Vaino a Capece jsou členy Vladislav Delay Quartetu, Dörner a Drumm na sebe narazili třeba v triu s Paulem Lovensem, ostatně v téhle lize improvizátorů by bylo mnohem stručnější vyjmenovat, kdo s kým *nikdy nehrál*... Celá čtveřice se sešla v roce 2008 v belgickém Gentu – po šestidenním rezidenčním pobytu věnovaném zkoušení následoval koncert a krátká šňůra končí v Benátkách, kde, jak se zdá, vznikla i tato zrnitá interpretace klasické konstelace sólista-doprovod.



3__Lee Gamble: Tvash Kwawar (PAN 33)

Někdejší DJ na vlnách pirátských rádií na albu *Diversions 1994–1996* oprášil svou sbírku jungleových mixtapes a podrobil úryvky těchto kazet digitální syntéze a důkladné rozborce a sborce. Digitální výsledek je rudimentárnější, primitivističtější a tak nějak víc *vintage* než výchozí taneční tracky nahrané na kazety v době, kdy se nám o softwaru schopném manipulovat a spoluutvářet proud zvuku v reálném čase mohlo jen zdát.



4__NHK'Koyxen: 101 (PAN 35)

Další hledání protančeného času. V Ósace narozený hudebník a ilustrátor Kouhei Matsunaga je díky svým četným alias (NHK, NHKyx, Internet Magic, „abukový“ Koyxen) těžko postižitelným zjevením. Za dvacet let působení na hudebním poli si vysloužil obdiv a nabídky spolupráce od tak odlišných tvůrců, jako jsou Merzbow, Sean Booth z Autechre, Mika Vainio, Asmus Tietchens či postakcionista Rudolf Eb.Er. Matsunaga někdy vystupuje s kontaktním mikrofonom, jímž se dotýká předmětů ve svém okolí, jindy ale vystřihne rozhlasový *piece* v duchu fónické poezie nebo, jak je tomu na zatím dvoudílné sérii alb *Dance Classics*, tracky, jejichž zdánlivým cílem je vehnat posluchače na parket. Podobně jako u Lee Gamblea je ale ve hře pořádné vědro patiny, takže bez obav – nic bujně lesklého na vás nevybafne. Hudba, která byla a je tvořena jako apoteóza hédonistického mládí nehledícího za obzor právě probíhající party, najednou jako by kulhala na smutnou rannou elektrickou a do očí ji páliho nemilosrdné slunce. Mezi cool retem a korozí je zkrátka rozdíl.



5__Helm: Silencer (PAN 27)

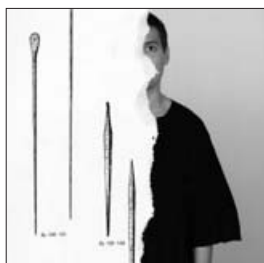
„Milovat neživý i živý,“ zpívali v sedmdesátých letech DG 307. „Zase tam někdo chodí,“ konstatovali o dekadu později nakvašeně Cimrmani. Na přelomu tisíciletí se s nástupem nových možností tvorby elektronické hudby zvolna objevil nenápadný proud / žánr, jehož cílem jako by bylo smazat hranice mezi zvuky přírody a elektroniky. Vlastní je mu důraz na hluboké frekvence, naznačovaná rytmičnost a stejně nejednoznačná dějovost, ambientní rozprostraněnost a nejistota co se týče hranic mezi terénními nahrávkami a „odrazem přírody“ v útrobách počítačů. Tuto hudbu, která – ač je to ve světě, kde si div

ne každé pootočení filtru vyslouží novou žánrovou nálepkou – nemá svou jasně pojmenovanou škatulku, „umějí“ především ve Skandinávii a v britském vydavatelství Touch. Londýnský hudebník a soundartista Luke Younger vulgo Helm je dalším z početného zástupu těch, kdo své digitální hračky občas rádi nechají porůst mechem a lišejníkem.



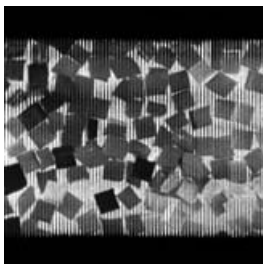
6__Andre Vida & Antony Braxton: Child Real Eyes (PAN 20)

Drtivá většina produkce PAN vychází na vinylech, tato ukázka ale poprvé spatřila světlo světa na 3CD *Brud: Volumes I–III (1995–2011)*, kompilaci shrnující šestnáct let tvorby v Berlíně žijícího americko-maďarského saxofonisty, skladatele a textaře (psal třeba pro Jamieho Lidella). Do světa berlínského redukcionismu a často zdrženlivé Echtzeitmusik vnáší Vida závan newyorského downtownu, kde není ostudou hrát eklektický nářez a hlásit se k jazzovým kořenům třeba přiznáním Antonyho Braxtona z okruhu chicagského AACM. Kromě obou saxofonistů (Vida hraje na tenor, Braxton na altku) z nahrávky uslyšíme cello Lorena Dempstera a bubnování Tyshawna Soreye.



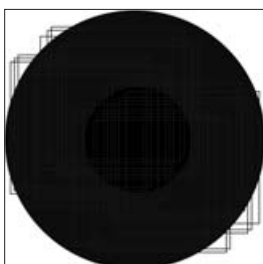
7__Jar Moff: Commercial Mouth (PAN 31)

Vydavatelská politika PAN se točí kolem dvou výrazných geografických os souvisejících s životem duše značky Billa Kougliase – jde o Berlín, kde Kouglias žije, a Řecko, kde má kořeny. První řeckou vlaštovkou kompilace sestavené Kougliasem pro HIS Voice je athénský audiokolážista Jar Moff, který u PAN přednedávne debutoval elpíčkem *Commercial Mouth* (předchozí dvojici titulů vydal ve formě downloadů a CDR), na kterém předvádí svižnou simulánní vivisekci.



8__Keith Fullerton Whitman: Disingenuity (PAN 13)

Kroutit knoflíky analogových syntetizérů je v současné době in, nadobytěj plodný americký průzkumník elektronických zvukových džunglí Keith Fullerton Whitman (tancechtivým známý i coby Hrvatski) na to jde ale trochu jinak. Na LP *Disingenuity b/w Disingenuousness* představuje sestřih živých a studiových záznamů hry na sestavu analogových přístrojů. V jejím srdci najdeme páskový magnetofon Nagra přehrávající terénní nahrávky a ozvučený několika kontaktními mikrofony, takže kromě zvuků z pásky zní i jeho motor a mechanismus. Výstupy z těchto kontaktních mikrofónů jsou manipulovány běžnými analogovými zařízeními, jako je panning, VCA a filtry, konečný sestřih přiznává inspiraci mistry konkrétní hudby. *Profilový článek najdete v HV 5/2011.*



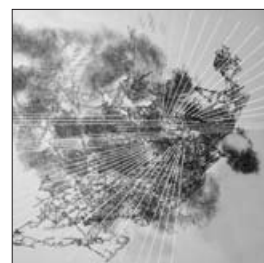
9__Sensate Focus: Déviation Heat-Treaded (PAN 38)

Zdá se, že ti hudebníci v rosteru PAN, kteří se rozhodnou deklarovat svou lásku k taneční hudbě, tuto náklonnost sami před sebou omlouvají destruktivním přístupem. Čím dál skloňovanější hudebník, výtvarník a kurátor Mark Fell, který si svou českou premiéru odbyl v prosinci na olomouckém festivalu animovaného filmu PAF, na LP *Déviation Heat-Treaded* vydaném pod hlavičkou Sensate Focus zpracovává materiál svého stájevého kolegy Heatsicka (tedy Stevena Warwicka známého z noiseových Birds Of Delay a Birds Of Prey). Fellova střizlivá IDM povstala z řezanky mnohem bujařejšího výchozího materiálu.



10__Rene Hell: untitled (PAN 41)

Američan Jeffrey D. Witscher je jedním z těch, kdo si pro každý stylovou odbočku vymyslí novou identitu. Na obalu LP připraveného pro PAN se jmenuje Rene Hell, jindy si říká třeba Rene HL, Impregnable, Secret Abuse, Abelar Scout nebo Marble Sky. Na svém kontě má mimo jiné *Porcelánovou operu* a několik výbojů do oblasti revivalu kosmische Musik (například na split LP s podobně postiženým krajanem Oneohtrix Point Never). S lety je subtilnější a čím dál víc tihne ke kompozici.



11__Eli Keszler: Cold Pink (Installation Recording) (PAN 32)

Tomáš Procházka na hisvoice.cz píše: „Eli Keszler je bubeník, kterému je tradiční způsob hraní i klasická bicí souprava málo a své hudebně zvukové výboje naplno předvádí na 2CD *Catching Net*. Téměř celé album (a první CD dvoualba beze zbytku) stojí na instalaci Cold Pin. Soustava strun natažených v prostoru budovy Cyklorama v Bostonu je ovládána systémem kovových drnkátek na servomotorech. Prostou nahrávku zvuku instalace doplňují živé hudební interakce se zvučícím objektem nahané na místě.“



12__Mohammad: Sakrifis (PAN 37)

Mohammad jsou tři a jsou z Řecka. Hudebníci, vydavatelé, promotéři a vůbec hybatelé tamní alternativní scény Nikos Veliotis, Coti K a ILIOS se rozhodli

spojit síly a představit dosud neslyšenou kombinaci zvuku violoncella, kontrabasů a oscilátorů. Na podzim ohlášené LP *Sakrifis* je jejich třetím společným dílem a vyjde snad co nevidět.

Hudba s přívlastkem Mittelosteuropa

Osm skladatelů, kteří objednávku dostali, prošlo náročným výběrem. Z každé země bylo do užšího výběru pozváno několik skladatelů na základě nominace jedné významné hudební osobnosti v daném státě. U nás byl tímto úkolem pověřen skladatel Martin Smolka. Na tři desítky vytipovaných skladatelů se následně, v květnu 2011, sjelo na několikadenní „soustředění“ do sídla Ensemble Modern ve Frankfurtu. Zde měli kandidáti s ansámblem pracovně nastudovat jednu ze svých skladeb, představit svou dosavadní práci a nastínit svoji verzi toho, jak hudebně uchopit ono tematické zadání. Z této skupiny pak jury složená ze zástupců GI, Ensemble Modern a dalších osobností nakonec vybrala osmici finalistů. Z ČR byli nominováni Michal Nejtek (*1977), Tomáš Pálka (*1978) a František Chaloupka (*1981), vybrán byl poslední jmenovaný. Je sympatické, že finální výběr (na papíře osm zemí, osm finalistů) zjevně nebyl podřízen národnostním kvótám: zatímco ze slovenských, estonských a litevských kandidátů nepřesvědčil porotu žádný, Lotyšsko je zastoupeno hned třikrát a ze Slovinska se probojovali skladatelé dva. Celý projekt je koncipován ve vskutku velkorysém duchu, což je nutno ocenit. Organizátoři nešli opatrnou, podstatně levnější cestou typu „mladým začínajícím skladatelům mladý začínající ansámbl s mladým začínajícím dirigentem na mladém začínajícím festivalu“. Naopak: Ensemble Modern je ve své kategorii souborů specializovaných na současnou komponovanou hudbu legenda a bez jakékoli debaty první liga, stejně jako dirigent Peter Eötvös. Festival Bavorského rozhlasu musica viva má letitou tradici jednoho z nejdůležitějších festivalů nové hudby a mezinárodní renomé. Premiérová dvojice koncertů, zazněvší 11. a 12. prosince 2012 v mnichovské Muffathalle (druhý z nich ve spolupráci s BR živě přenášel i ČR3 – Vltava), se navíc v průběhu následujících měsíců dočká několika opakování v dalších zemích, např. na festivalu Varšavský podzim. Jinými slovy, pokud dostane skladatel příležitost ukázat svou práci za těchto podmínek, je to docela terno. Jistý malý háček to ale má.

Mám-li koncerty nějak zhodnotit, zjišťuji, že ať se snažím o jakýkoli úhel pohledu, stejně nakonec skončím u onoho tematického zadání národnosti, mýtů a identit. Shledávám jej dvojité problematickým: v rovině samotného principu, kdy se po hudbě chce, aby „byla o něčem“, a v rovině konkrétního věcného obsahu a jeho implikací. Mé námitky berte jako důsledek určité názorové pozice, o níž si sice nemyslím, že by byla jediná možná, ale kterou z mnoha důvodů považuji za potřebné připomínat a hájit.

Hanslick a omáčka

Potíž všech pohledů na hudbu tážajících se „o čem vypovídá“ a „jakých socio-kulturních okolností je výsledkem“ je, zdá se mi, stejná, ať je to třeba hudební sémiotika nebo hudební gender studies nebo cokoli jiného: problém není v tom, že by tyto přístupy nefungovaly nebo měly malou výpovědní hodnotu, svízel je, že tím lépe fungují a tím větší výpovědní hodnotu mají, čím průměrnější je hudba, na niž je aplikujeme (asi to platí i v jiných oblastech umění, ale v hudbě obzvláště frapantně). Necht' si ovšem každý zkoumá co chce a jak chce. Bohužel, popsaný zádrhel se obvykle analogicky projeví také v momentě, kdy jsou takové

V polovině prosince vyvrcholil v rámci mnichovského festivalu musica viva projekt *Odkud? Kam? Mýty, národ a identity ve středovýchodní Evropě* (Woher? Wohin? Mythen, Nation, Identitäten in Mittelosteuropa). Byl určen skladatelům do 38 let ze zemí daného regionu (Litvy, Lotyšska, Estonska, Polska, Slovenska, Maďarska, Slovinska, ČR) a jeho předmětem byla objednávka na novou skladbu pro Ensemble Modern, nějakým způsobem reflektující téma vyjádřené názvem projektu. Iniciátorem a hlavním organizátorem celé akce je Goethe-Institut, zejména jeho pražská pobočka.



kategorie (významové, antropologické, sociální...) použity ante res v aktivní roli, jako kurátorské východisko: projekty volající po hudbě „na dané téma“ mají tendenci přitahovat a preferovat ne-li rovnou průměrné skladatele, tak alespoň průměrná „řešení“, tzn. jejich výsledkem nebývají dobré skladby. I v tomto případě Hanslickův kolovrátek zapíval pomilonté tutéž písničku a projekt Goethe Institutu zase jednou chtěl po hudbě něco jiného, než na co

Peter Eötvös diriguje Ensemble Modern



je stavěná. Výsledek je, troufnu si říct, předvídatelný: skladatelé buď napsali to, co by „si“ napsali tak jako tak, jen skladbu vybavili patřičnou „omáčkou“ (titul a komentář), nebo ve snaze vyhovět zadání opatřili své hudbě nějaký explicitní „obsah“ prostřednictvím textu, scénární akce, rekvizit. Pokud bychom nasadili přísná měřítka (a na této interpretační a festivalové úrovni není důvod to neudělat), pak je nutno konstatovat, že po hudební

stránce žádná z osmi skladeb nebyla výrazně originální a v jakémkoli ohledu zřetelně odchylná od běžného standardu, jak se „má dělat“ nová hudba. Naopak, zaráželo, jak si byly skladby všech autorů, odmyslíme-li si přidaná ochucovadla „obsahů“, sobě podobné – dobře vychované, hodné, a mnohdy nepříjemně studentské. Do skupiny „jen omáčka“ si dovoluji zařadit skladbu *Mašín Gun* našeho **Františka Chaloupky**. Jeho hudbu

znám, takže vím, že ačkoli newage-ové inspirace v názvech protentokrát vystřídal kulomet, byl to stále typický Chaloupka ve své nejlepší formě a jeho skladba byla minimálně po zvukové stránce ze všech uvedených děl nejosobitější. Jen mi přišlo, že dřív skončila, než opravdu začala, jakoby na svém začátku slibovala víc, než pak skutečně přinesla. Dále se mi sem zdají spadat Polák **Paweł Hendrich**, Maďarka **Judit Varga**, Slovinec **Matej Bonin** a Lotyš **Janis Petraškevičs**. Hendrichova skladba mi připadala nevýrazná a trochu naivně se pokoušející o soudobohudební high-tech. Bonin předvedl high-tech mnohem zvládnutější, bohužel stále v mantinelech běžných konvencí – avantgarda, aby měl pan profesor radost. Jemnou skladbu Petraškeviče bych si moc rád poslechl znovu, zařazení na samý závěr druhého koncertu jí po mém soudu neprospělo. Vrátil bych se i k *Entitas* Judit Vargy.

Druhá skupina skladatelů („s obsahem“) se vydala cestou vůči zadavatelům snad čestnější, bez výjimky však ztroskotali. **Nina Šenk** (Slovinsko) nechala perkusionistu Davida Hallera deklamovat úryvky různých textů a citáty vesměs se zabývající tím, jak ve Slovinsku všechno stojí za suché z nosu. Co se na papíře snese, se v scénární deklamaci změnilo v poměrně nevkusně okázalé flagellantství typu „vidíte, jak jsem ke svému národu kritická, a přijďte mi to o přestávce pofoukat“. O trapném, vyčpělém a středoškolském divadélku, k němuž hudebníky donutili **Kristaps Pētersons** a **Andris Dzenītis** (oba Lotyšsko) je mi žinantní cokoli psát. Na toto opravdu Ensemble Modern potřeba není, a skladatelé mají štěstí, že členové ansámblu k věci přistoupili jako velcí profesionálové. Nechám-li stranou deklamaci, pak po hudební stránce byla skladba Niny Šenk na slušné profesionální úrovni (ale nic víc), u Petersonse jsem si přes scénární nános hudby nějak nevyšiml a hudba Dzenitisova byla vyloženě podprůměrná. Poznámka na závěr: pokud bylo v mých silách něco takového postřehnout, připadá mi zajímavé, že se

při daném tematickém vymezení nikdo nevydal cestou hudby o hudbě – žádný remix nějakého místního Smetany nebo Flosmana se nekonal.

Mittelosteuropa

Potud běžný recenzní pohled na samotné vyústění projektu. Celá věc má však ještě další aspekt, jaksi politický. Je to něco, do čeho se mi velice nechce, ale nelze jinak – já jsem si nezačal. Znovu přitom vytýkám před závorku, co už zaznělo výše: za celou akci patří Goethe Institutu a ostatním zúčastněným institucím (vedle už uvedených Ensemble Modern a Bavorského rozhlasu také BHF-Bank-Stiftung) velké uznání, neboť je velmi nesamozřejmé, že se do něčeho takového vůbec pouštět, nota bene na takové úrovni a v takovýchto dimenzích. Navíc je naprosto evidentní, že pokud chcete realizovat takto velký a drahý projekt, musíte přijít s nějakým srozumitelným „odůvodněním“, musíte projekt udělat uchopitelným pro všechny, od kterých žádáte prostředky – je to smutné, ale prostě je to tak: aby jakákoli instituce vydala peníze na umění, musí mít jako důvod (a pojistku pro případ, že se to umělecky zrovna nevyvede) nějaký zřetelně verbalizovaný blahospolečenský náter, prostě alibi. Podpora umění pro umění je dnes záležitostí snad jen osvícených soukromníků. Toto všechno je mi úplně jasné, přesto se – jakožto národnostní příslušník regionu Mittelosteuropa (pro domo sua překládám jako „na západ od Vidně, ale stejně ruskej bordel“) – nemohu zbavit jisté hořkosti: z určitého úhlu pohledu celá akce vypadá trochu jako výběh pro divou zvěř z východních lesů. Ano, půjčíte vám Ensemble Modern a velice dobře se o vás postaráme, ale musíte si na to obléct národní kroj. Mít přístup ke skvělému ansámblu se skvělým dirigentem, pracovat v maximalistických podmínkách a svou hudbu následně představit v kontextu prestižního festivalu je snem každého skladatele. V zemích, kde se umění nemohlo vyvíjet ve svobodných podmínkách a ve svobodné komunikaci se světem (eufemismus pro ruskej bordel), je k tomuto snu pořád ještě o dost dál než třeba zrovna v Německu, přičemž tato nesrovnatelnost příležitostí, troufám si říct, platí pro umělce na obou stranách jaksi „napříč kvalitativním spektrem“. Akce Goethe Institutu je z rodu krásných gest, kdy jedna země nabízí



své (kulturní) bohatství umělcům z jiných zemí, ačkoli má svých vlastních až až. V tomto případě to navíc dělá, ačkoli dobře ví, že nemůže očekávat reciproké gesto na stejné úrovni. Dělá to mimo jiné proto, že v adresátech svého gesta vidí především umělecké individuality a nehází je do pytle národa, který si za své (kulturní) méně-bohatství může sám, který si může sám za svou neschopnost povznést umělecké vzdělávání na určitou úroveň, který si sám může za svou neschopnost dostat plody své kultury do mezinárodního povědomí atd., a který se třeba ani dvakrát nezajímá o umění země, z níž gesto přichází. Jenže se nemohu zbavit pocitu, že zrovna toto konkrétní gesto kulturní velkorysosti se trochu zadržlo v bodě „umělecká individualita“: jako by zde byla dobrá vůle dát nadstandardní šanci několika zástupcům nastupující skladatelské generaci ze států, kde hudební scéna funguje v mnohem skromnějších podmínkách a i dobrému dílu nikoli vinou autora hrozí, že zůstane světem nepovšimnuto, ale už ne tolik vůle představit dotyčné skladatele takové, jací jsou, a jen skrze jejich práci. Jakoby to pragmatické grantové kritérium založené na nezrušitelné minulosti (narozen v Mittelosteuropě, a „proto“ nyní osloven) muselo být proměněno i ve vůbec ne nutné omezení umělecké, postulující domnělou přítomnost a směřující do budoucna (jste Mittelosteuropa a vaše skladba bude muset být o tom). Vážně nestačilo zůstat u regionálně podmíněného výběru? Museli za sebou vybrání skladatelé (pro něž se jury rozhodla na základě posouzení kvality jejich dosavadní práce!) vláčet kouli národnosti, mýtů a identity, i když by ji třeba stokrát raději nechali doma a přáli by si, aby jejich hudba byla vnímána sama za sebe, prostě v kontextu hudby jako takové, a ne v kontextu nějakých národnostních stereotypů? Skutečně museli být nuceni potýkat se se zadáním, které je už dopředu zařazuje do určité kategorie, které jejich práci nutně deformuje a v kompetici s jinými umělci je hendikepuje? Museli se podřizovat koncepci, jež je vůči umělecké práci vnější, podružná, a která v rovině „tématu ke zpracování“ je navíc s hudbou nekompatibilní? Nemohli prostě, když už z jakéhokoli důvodu dostali tu šanci, napsat svou novou skladbu pro skvělý Ensemble Modern tak, jak nejlíp dokážou? Tak jako by to udělal každý jiný, třeba německý skladatel, o němž by někdo (kdokoli) usoudil, že si takovou šanci zaslouží?

Jistě, zúčastněné nikdo nenutil, pravidla hry byla předem jasná a to, co já sám považuji za principiálně problematické, možná nikomu z projektu se zúčastnivších skladatelů reálně nevadilo (mám-li být upřímný, připadalo mi nevkusné se na to vyptávat). To je všechno pravda, jen jaksi nelze přehlédnout, že většina stejně nejspíš udělala hudbu „jako obvykle“, jen ji opatřila patřičnou omáčkou (zkuste dokázat, že to tak není, a zkuste se jim divit). A že toto „jako obvykle“ byla vesměs zaměnitelná lingua franca současné hudby, jakou používá např. drtivá většina mladých skladatelů ze zemí na západ od Mittelosteuropy (je to důsledek estetických preferencí poroty, nebo nebylo nic jiného k mání?). A že bez výjimky všude tam, kdy byla omáčka zabudována do skladby samé (Šenk, Dzenitis, Petersons), udělal skladatel trapného pitomce ze sebe i z nebohých hudebníků, ale víc nic. To ukazuje na přinejmenším nadbytečnost onoho tematického zadání. Ne že by hudba nemohla nic vypovídat o národnosti, mýtu a identitách – to v nějakém součtu artefaktů určitě může, ale asi nelze čekat, že se tak stane, když

Opakuji, nepíše se mi to snadno. Copak budeme německé instituci vyčítat, že nám *špatně* dává své peníze (ausgerechnet když to předtím stokrát udělala *správně*)? Že *ne zcela ideálně* kompenzuje fakt, že naše domácí instituce a potažmo politická reprezentace (mluvím za ČR) jsou totálně neschopné soustavného a kompetentního exportu národní kultury? Že nastavila *trochu nešťastně* parametry projektu, na jehož obdobu se naše země, již mezi jinými je adresován, dosud nezmohla ani náznakem, a který je jinak veskrze pozitivní? Že menší Rakousko má asi tak pětkrát víc výborných skladatelů než my a že o jejich hudbu se evropské ansámblы a festivaly zajímají samy od sebe, protože je jednoduše dobrá? Že si vinou své nedovzdělanosti nejsem schopen pořádně přečíst německé doprovodné texty Björna Gottsteina a dalších v programové brožůře, které sice z jiného pohledu, ale s nezpochybnitelnou dávkou legitimacy vidí má negativa v pozitivním gardu?

Subtilní a nekorektní

_____ Dělat z věci tabu by ale bylo ještě horší. Kánon dějin moderního umění, a v důsledku toho i estetický kánon současnosti, je psaný západním

věc na světě) a najdeme tisíce výjimek. Ale zrovna tak nemá smysl si nalhávat, že se to neděje. Jak už zaznělo, projekty typu *Mythen, Nation, Identitäten* mohou ve smyslu jakési pozitivní diskriminace (dovedu si představit vaše rozpačité vzdychání a sdílím je) něco málo posunout k lepšímu, ale výsledkem si v tomto případě nejsem úplně jist. Celá věc je příliš subtilní a choulostivá, než aby byla předmětem kritiky v pravém slova smyslu. Pokud je mi známo, v samotném Německu takový problém občas prosákne – někteří skladatelé bývalé NDR (správně, tato část Mittelosteuropy do projektu zahrnutá nebyla) jsou přesvědčeni, že nemají stejný přístup na velké a významné německé festivaly jako jejich západní kolegové. Na to lze vždycky odpovědět, že je to proto, že jejich hudba zkrátka nestojí za nic – a v devíti z deseti případů to bude asi pravda. Anebo je to jeden případ z pěti, anebo čtyřicet devět případů z padesáti? A kolik skvělých „západoněmeckých“ hudebníků je přehlíženo, jednoduše proto, že svět umění nikde není moc „spravedlivý“? Kdo to ví? Příliš subtilní, příliš choulostivé a hlavně – už z podstaty neřešitelné. Nicméně si myslím, že celý kontext projektu, se všemi



o to budeme hodně usilovat, à la thèse, na povel, na počkání. A lze si zaspekulovat, že ačkoli nabídka tohoto typu se umělci na začátku kariéry odmítá velmi těžko („téma mě nebere, ale to se nějak zaonačí, a pozitiva jednoznačně převažují, jdu do toho“), co když (by) ji odmítl zrovna ten, kdo tvoří hudbu, jež se vymyká, kdo je skutečnou individualitou? Nebyla by to škoda? Je, myslím, jedna osvědčená cesta, jak být úspěšným mecenášem: dobře si vyberte člověka podle toho, co dělá, co chce a co nejlépe umí, a pak ho to nechte dělat. Zaručit nelze nikdy nic, ale tahle cesta vede k dobrým výsledkům (a tedy k alespoň morálnímu zhodnocení vložených prostředků) častěji než cesty jiné.

světem, světem s dlouhou tradicí umělecké svobody. To je známý fakt a nelze nevidět, že je hodně důvodů pro to, aby to tak bylo (cynicky řečeno, kdo chce strávit víkend četbou románu, jehož autor nemohl psát, co chtěl, když může číst jiný, jehož autor mohl?). Hodně důvodů, ne ale důvody všechny – například umění bývalého sovětského bloku skutečně někdy je v kontextu euroamerické kultury zbytečně ignorováno a marginalizováno, o chlup či dva nad rámec toho, za co „si můžeme sami“ (a že je toho věru dost, počínaje nekvalitou a provinční odvozeností). Nemá smysl dělat z toho casu (už vůbec v tom neheledejme žádná spiknutí, umění je strašlivě mnoho a obejít se bez nějakého dalšího je ta nejsnazší

jeho chtěnými přesahy mimo hudbu samotnou, snese, aby něco takového jako součást debaty zaznělo, i když je to politicky nekorektní a možná také poněkud nevkusné. Závěrečná moralita? Dvojí a nijak objektivní. Pro skladatele „z východu“: chcete-li pro hudebníky na úrovni Ensemble Modern a festivalu na úrovni mnichovské musica viva psát svou hudbu *jen tak*, musíte být mnohem zajímavější – a vy, kdo jste, možná také trpěliví. A pro druhou, „západní“ stranu: chcete-li se něco opravdu dovědět o těch národních mýtech a identitách a co já vím o čem všem, tak prostě hrajte víc té hudby z východních lesů. Nejen tu, která vám připomíná něco, co už znáte, a ne jako projekt, ale *jen tak*.

Beyond Cage

Loňský rok byl ve znamení dvojitého výročí Johna Cage. Poskytlo příležitost k mnohému rekapitulování a přemýšlení, a především k novému poslechu Cageovy hudby. Symbolickou tečkou za oslavami se stal newyorský festival Beyond Cage pod uměleckým vedením Petra Kotíka. Nastolil otázku, co je vlastně v odkazu Johna Cage (22. října – 7. listopadu 2012) tím podstatným, a jeho osobnost zařadil do kontextu generačních soupeřů i skladatelů mladších generací.



Žijete-li v New Yorku, snadno začnete považovat množství, rozmanitost a kvalitu nabízených hudebních zážitků, i těch avantgardního a experimentálního ražení, za samozřejmost. Komukoliv, kdo se zajímá o Johna Cage bez ohledu na to, zda je zasvěceným nadšencem či pouhým zvědavcem, se v průběhu celého uplynulého jubilejního roku nabízela celá řada koncertů – zmiňme každoroční festival FOCUS! na Juilliard School, kde byla skladatelova tvorba prováděna celý týden, nebo víkendovou prezentaci 100x John, která se konala krátce před Vánocemi. Množství hudby koncentrované v čase a prostoru znamenalo, že byla konečně příležitost poslouchat Cage stejným způsobem, jako běžně posloucháme Beethovena, Bacha nebo Mozarta: jako významného a vlivného skladatele, jímž je, s vlivem tak pronikavým, že se stal součástí tkáně kreativního myšlení ve všech uměleckých oblastech. Cage změnil způsob, jakým posloucháme, stejně jako třeba Warhol změnil náš způsob vidění, a stejně jako vidíme Warholův vliv téměř všude, aniž bychom si ho uvědomovali, vidíme Cageovo myšlení a hodnoty v hudbě jiných skladatelů (zvláště v hudbě netradicionalistické, avantgardní a experimentální), v literatuře, tanci a výtvarném umění. Ovšem jen zřídka máme příležitost Cageovu hudbu slyšet při návštěvách běžných koncertů.

Cage by byl nejspíš frustrován skutečností, že bylo třeba sentimentálního výročí, aby se jeho kompozice dostaly do popředí, ale je důležité, že se tak stalo, a výsledky této situace lze jen přivítat. Stejně jako máme k dispozici dostatek provedení Beethovena, abychom mohli odlišit špičková od mdlých, mohli newyorčané v roce 2012 slyšet Cageovu hudbu v provedeních v celé škále od zmatených přes nadšené, ale pomýlené, až po ta výtečná. A stejně jako existuje jistý styl vhodný pro interpretaci Beethovena, existuje takový i pro přístup ke Cageovi. Hluboce myšlení, autenticitě stylu a muzikalitě Petra Kotíka a různých souborů, které se objevily na jím organizovaném a řízeném festivalu Beyond Cage, se některá jiná provedení v průběhu roku příležitostně vyrovnala, žádné je však nepřekonalo.

Hudba hvězdných map

Kotík je s Cagem a jeho soupeřnými Mortonem Feldmanem, Earlem Brownem a Christianem Wolfem spojen po čtyřicet let a v podstatě jako



"Cage změnil způsob, jakým
posloucháme, stejně jako
Warhol změnil náš způsob
vidění."



dirigent debutoval v roce 1992 na koncertě, který měl být poctou Cageovi k narozeninám, ale kvůli jeho nečekané smrti se stal memoriálem. K této události se Kotík vrátil při zahajovacím koncertu festivalu, společném provedení skladeb *Atlas Eclipticalis* a *Winter Music* s Orchestra of the S.E.M. Ensemble v Carnegie Hall 22. října. Kotík a jeho hudebníci tyto kusy naprosto dokonale ovládají, což znamená, že dokonalost je nejen v jejich rukou a prstech, ale především v uších a myslích. Cageova skladatelská kariéra byla dlouhá a jeho ranná díla, včetně *Sonát a interludií pro preparovaný klavír* byla vytvořena způsobem, které se vejdu do konvenčních hranic s metry, rytmy a předvídatelnými délkami. Po *Sonátách* upevnila jeho obecnou reputaci jako skladatele házejícího mincemi podle knihy I T'ing skladba *Music of Changes* pro klavír, ta ale byla plodem přechodného období a vedla k přelomu v Cageově práci. Na koncertě 4. listopadu ji s nenucenou brilancí předvedl klavírista Joseph Kubera v sousedství dalších komorních i sólových děl Cage a skladeb dalších autorů. Náhodné postupy („chance operations“), s nimiž Cage vytvářel rigidní, detailně propracované struktury *Music of Changes* umožňující mu eliminovat osobní estetická rozhodnutí a zároveň udržovat intelektuální soudržnost, posléze ustoupily ve prospěch neurčenosti („indeterminacy“). Ta mu dovolila koncipovat hudbu jako

**Petr Kotík diriguje
Orchestra of the S.E.M.
Ensemble**

Stejně jako vidíme Warholův vliv téměř všude, aniž bychom si ho uvědomovali, vidíme Cageovo myšlení a hodnoty v hudbě jiných skladatelů, v literatuře, tanci a výtvarném umění.

tok času vymezeného zvuky a hudebními událostmi nepředvídatelně se vyskytujícími v určeném rozmezí dílčích časových segmentů. Hudba končí, když čas doběhne do konce a odezní poslední „event“.

Atlas Eclipticalis byl průlomovým dílem, které otevřelo tajuplný, krásný a filozoficky přirozený svět neurčenosti v hudbě. Cage vzal atlas hvězdných map, který objevil

provedení *Atlasu*, kdy se hudebníci více či méně zdatně potýkají s Cageovou hudbou. Na tomto koncertě bylo však zřejmé, že interpreti hudbu dokonale pochopili a s bezvýhradnou jistotou jí dali čas a prostor k dýchání. Sbíрка hudebních událostí může znít nahodile, ale Cage byl skladatelem, jenž svůj materiál organizoval a ovládal. Proud stoupající a klesající dynamiky, proměny zvukové hustoty a setkávání dlouhých tónů, staccatových nasazení a hutných zvukových konstelací vytvářely zcela soudržný celek. Představení se zdálo trvat



Hana Kotková



Ostravská banda

v průběhu turné po Československu v polovině šedesátých let, kde vystupoval s Mercem Cunninghamem a Robertem Rauschenbergem (Kotík je přesvědčen, že mu šlo o to, utratit honoráře, které si tehdy nemohl vyměnit za dolary), a napříč stránkami vedl linky. Hvězdy se staly notami a vznikl nový vesmír. Každý hudebník v ansámblu hraje sólo nezávisle na ostatních a dirigent během provedení funguje jako živé hodiny ukazující uplývání vteřin a minut. Svůj význam dirigenti osvědčují především v průběhu zkoušek a bylo jasné, že Kotík s každým z přibližně osmdesáti hudebníků pracoval velice důkladně. Známe koncertní či nahraná

čtyřicet pět minut, pohled na hodinky však prozradil, že ve skutečnosti šlo o hodinu a tři čtvrtě, čas přísně ohraničený a zároveň pohyblivý jako kruh na vodní hladině. Byl to vzácný a pozoruhodný zážitek, během něhož skladatel spolu s hudebníky nabídl bez jakýchkoli rétorických gest zcela nový a mimořádný způsob poslouchání hudby a přemýšlení o ní. *Atlas Eclipticalis* a skladby, které Cage vytvořil po něm, ukazují ještě více než proslavená *4'33"*, že hudba je způsob, jak si ve svých hlavách spojujeme zvuky, a že takto chápaná hudba může být krásná.

Jiné, ale stejné

Cage nebyl jediným skladatelem toho večera (a samozřejmě ani celého festivalu). Po *Atlasu* následovala krátká a okouzující skladba *Shuffle*



Christiana Marclaye, dílo sestavené z kousků notových zápisů, jež Marclay našel na různých výrobcích, jako je oblečení nebo nákupní tašky. Je to dílko nenucené, fragmenty povědomých skladeb lechtá paměť a posloužilo jako ideální přídavek pro vyčištění uší a mysli.

Následující koncert festivalu Beyond Cage, který se konal 27. října v Paula Cooper Gallery v umělecké oblasti Chelsea, měl na programu jedno Cageovo dílo, *Four*, společně s hudbou Kotíka, Browna, Feldmana, Alvina Luciera a Luigiho Nona, vše v podání tělesa Flux Quartet, jednoho z nejlepších těles věnujících se avantgardní a experimentální hudbě. *Four* patří do kolekce Cageových skladeb, které organizují tónové výšky do časových rámců určujících jak trvání, tak časové umístění zvukových událostí: Všechny „number pieces“ jsou velice krásné a kvartetní *Four* zahrál Flux s citem a pečlivostí.

Kotíkům nedávno dokončený smyčcový kvartet *Torso* něčím upomíná na Cageův raný *Smyčcový kvartet ve čtyřech částech*. Začíná sérií akordů bez zjevného harmonického směřování, následuje dlouhá pasáž agresivně rychlé hry s půvabným přechodem do diatonického chorálu violoncella a violy. Tento náznak tradičních kořenů odlétne pryč zpět k harmonické nestabilitě a zuřivosti. Posléze hudebníci opustí běžné rozsazení, posadí se na židle směřující čelem k divákům a hudba dospěje k tichému konci. Jakoby Kotík sledoval podnětný pomyslný spor mezi věcmi, které jsou, a těmi, které mohou být. Skladba je stimulující i dramatická. Hudba dalších Cageových společníků byla velmi pestrá a Flux ji zahrál s hudebním i intelektuálním mistrovstvím. Brownův *Smyčcový kvartet* a Feldmanova skladba *Structures* používají prvky neurčenosti, například specifické rytmy bez určitých tónových výšek. Podle Brownových slov má hudba znít při každém provedení jinak, ale zároveň být stále rozpoznatelná. Tyto kompozice jsou citlivě notovány s jasným záměrem a interpretace Fluxu spojovala dokonale porozumění hudbě s imponující technikou. Obzvláště vydařené bylo provedení Brownova kvartetu, v němž každý hráč postupuje podle specifických instrukcí skladatele, a zároveň doplňuje předem neurčený materiál. Flux hrál přesvědčivě, s jistotou a průzračností, kdy nic nebylo odbyto ani vynecháno.

Navigations je jednou z řady kompozic Alvina Luciera pracujících se souzvuky v úzkých intervalech. Poslech ze

záznamu může být matoucí nebo dokonce únavný, ale tyto skladby jsou koncipovány pro živé provedení a akustiku prostoru. V galerii se zvukové vlny srážely se skutečnou silou a prostor se naplnil násobícími se diferenčními tóny, interference vířily kolem kvarteta. Výsledek fungoval jako demonstrace akustických jevů i dráždidlo pro smysly. Tento bohatý program uzavírala Nonova kompozice *Fragmente – Stille An Diotima*. Je to ukázka ze skladatelova pozdního období, kdy byl jeho styl zároveň úsporný i komplexní, linie hudby jako by si proškrabávaly cestu ven z nicoty a opět v ní mizely. Směřování skladby se odkrývá postupně skrze útky kontrapunktu a antifonální sazby, estetické sdělení se k našim smyslům odměřeně prošeptává.

Hudba v hurikánu

Následující večer naplnila frustrace a zlé předtuchy. Koncert v Brooklyn Heights byl sestaven ze skladeb mladých skladatelů v podání souboru Yarn/Wire. Skladba Alexe Minceka *V*, fantazie pro marimbu, byla jednoznačně povedená, ale další skladby od Michaela Wintera, Kate Soper a Davida Kenta nebyly zcela důsledně promyšlené a dotažené. Naprostým omylem byla skladba *Panik* Nataschy Diels, a pokud byla nějak spojena s Cagem, tak jen skrze nepochopení zaměřující nahodilost se systematizací oproštěnou od ega. Nespokojenost s koncertem se mísila s poryvy větru předznamenávajícího blížící se problémy. Hurikán Sandy dorazil k pobřeží následující den a zkomplikoval podstatnou část festivalu. Několik Cageových ranných skladeb pro bicí bylo vyškrtáno z programu, na němž původně figurovaly společně s komorní operou *Infinito Nero* Salvatoreho Sciarrina, a byly přesunuty na konec prosince (vzhledem ke kolapsu veřejné dopravy v New Yorku nemohl autor textu tento koncert navštívit). Prostory Paula Cooper Gallery zaplavila řeka Hudson a plánované kompletní provedení Kotíkova fascinujícího díla *Many Many Women* bylo omezeno na dvouapůlhodinový fragment, jenž zazněl 2. listopadu v galerijním prostoru Invisible Dog v Cobble Hill, čtvrti ležící jižně od Brooklyn Heights. Slova Gertrudy Stein jsou v Kotíkově skladbě zhudebněna v asketických, ale vrélých repetitivních motivech sestavených do volně organizované struktury. Šest dvojic – soprány, tenory a basbarytony



Petr Kotík a Janáčková filharmonie Ostrava

jako zpěvní hlasy, pár fléten, trubek a trombónů jako hlasy instrumentální – si své pasáže vybírá nezávisle na ostatních. Je to jedinečná syntéza minimalismu, experimentu a klasického literárního modernismu. Proměnlivý puls a spád hudby ve spojení s fyzickým a emocionálním vyčerpáním, po týdnu shodně doléhajícím na hudebníky i publikum, vyústil v pocit unaveného uspokojení. O dvě noci později se v brooklynském klubu Roulette, o jednu ulici od Brooklyn Academy of Music, konal výše zmíněný koncert komorní hudby, na němž Joseph Kubera vedle provedení *Music of Chanegs* zazářil jako sólista v *Koncertu pro klavír a orchestr*. Kotíkova příprava byla opět nedocenitelná. Při premiéře v roce 1958 skladbu vyhnal z pódia výsměch hudebníků i publika, ale tento večer byla průzračná a přirozeně plynoucí, ansámbl znovu dopřál svým partům potřebný čas. Při poslechu v roce 2012 se skladba jevila jako vzrušující předznamenání hudebních „revolucí“, které měly přijít v šedesátých a sedmdesátých letech. Kotík hrál svou vlastní kompozici pro sólovou flétnu *There is Singularly Nothing*, stejně hypnotickou jako *Many Many Women*, a skvělý houslista Conrad Harris nabídl mimořádně virtuózní provedení Třetí knihy z cyklu *Freeman Etudes*, další Cageovy skladby založené na hvězdných mapách a napsané tak, že je téměř nemožné ji zahrát. Houslista musí zvládnout sérii extrémně složitých,



vzájemně nesouvisejících figurací, přičemž ideální načasování je přibližně tři vteřiny na jednu. Stopky prozradily, že Harris udržoval tempo asi o půl vteřiny rychlejší, a přitom si zachoval eleganci a jasnost podání. Nápadná slabina koncertu pak připomněla, jak důležité a přínosné Cageovy estetické hodnoty jsou: Roscoe Mitchell odehrál saxofonové sólo, z velké části, ne-li zcela, improvizované. Jeho úvodní pasáž byla fascinujícím průzkumem úzkého spojení mezi dýcháním a hraním, zůstala ovšem nevyužita a Mitchell se jal hledat náhodné myšlenky, které by mohl nějak rozvést. Nestalo se ale nic, kromě toho, že se odhalilo, která nezaujatá systematická práce může stvořit komplexní krásu, zatímco existenciální úzkost ega se může proměnit v past.

Krásná čísla

Festival Beyond Cage zakončily dva ambiciózní orchestrální koncerty Janáčkovy filharmonie Ostrava, jež hrála díla Feldmana, Cage a premiéru skladby Christiana Wolffa. V Alice Tully Hall v Lincolnově centru 5. listopadu spojil orchestr a Kotík své síly se sólisty, jimiž byli Joseph Kubera, houslistka Hana Kotková a flétnistka Erin Lesser ve Feldmanových *Structures for Orchestra* z roku 1961 a ve třech koncertech ze sedmdesátých let, *Piano and Orchestra*, *Violin and Orchestra* a *Flute and Orchestra*, přičemž dvě poslední jmenované skladby zazněly v amerických premiérách. Ačkoliv je Feldman vrcholným představitelem avantgardy, je jeho hudba přímo napojena na klasickou tradici. Způsob interpretace a styl hry byl v tomto provedení koncertů stejný, jaký slyšíme, hrají-li se velké symfonie: orchestrální barvy, přesné a elegantní synkopace, velký, bohatý

zvuk Kotkové, krásný tón Erin Lesser a výtečné barevné propojení sólistů s orchestrem. Feldman bývá obvykle podáván s chladným odstupem typickým pro interpretaci nové hudby, ale je báječné slyšet ho v podání hudebníků vycházejících z mistrovských děl romantismu: přirozeně, správně, vyloženě dojemně.

Závěrečný koncert 7. listopadu v Bohemian National Hall se konal uprostřed šílené podzimní vichřice. Lucie Vítková vystoupila jako sólistka na akordeon s orchestrem ve své skladbě *Accept*, pečlivě vystavěném, ale nedopečeném díle. Koncert, jemuž chybí ústřední myšlenka, se náhle změnil v silný improvizovaný duet mezi ní a bubeníkem. Strukturální myšlenky tu nejsou žádné. Wolffův kus *individuals, collective*, byl fascinující, avšak zdál se poněkud nedostatečně připravený: hudebníci si užívali humor, historické odkazy i překvapivé a lyrické pasáže „tutti“. Kotík ale držel pevně v rukou rytmus i načasování nástupů, i když dílo vyžaduje pro orchestr značnou svobodu. Brilantním závěrem byla newyorská premiéra Cageovy skladby *103* doprovázené filmem *One*¹¹. Stejně jako *Four* je *103* – hraná právě tolika hudebníky – postavená na dlouhých tónech zaznívajících kdykoli v rozmezí specifikovaných časových rámců. Tónové konstelace a dynamické hladiny se pozvolna scházejí a opět rozcházejí po osmdesát devět minut. Skladba má geologickou sílu, ale zároveň je unikavá. Jsou v ní záchytné body: občasně intervaly čisté kvinty, plný mollový akord v padesáté deváté minutě, upomínka na úvod Wagnerovy opery *Das Rheingold* v osmdesáté první minutě. Stejně jako Cageovy ostatní pozdní „number pieces“, také *103* převádí myšlenky přímo do zvuku. Skladba i její provedení byly nepopsatelně krásné.

James Ferraro Blade Runner mediálního věku



Město budoucnosti (je to Los Angeles, ale mohlo by to být i kterékoliv jiné), tak jak je zobrazované v kultovním sci-fi filmu režiséra Ridley Scotta *Blade Runner* (1982), má všechno, co podle obecného vizuálního úzu k takovému městu patří – mezi domy poletují vznášedla, v opuštěných domech se ukrývají androidi. Ridley Scott ale do svého snímku zařadil i prvek, na který jiní tvůrci často zapomínají – reklamy. Na obrovských holografických obrazovkách pulzuje nápis Enjoy Coca-Cola, zakřivený do notoricky známého tvaru. Ani ten se v budoucnosti nezmění.

1.0 Reklama jako matérie kreativity

Ona jediná láhev populárního nápoje, který v šumivé zkratce definuje celý sen západního světa, hraje větší roli, než by si člověk na první pohled myslel. Ridley Scott jako by určitým způsobem odhadnul, jaký vztah budou k reklamě mít budoucí generace. Alternativa, pokud tedy tímto zprofanovaným a obsahově už nějakou dobu posunutým slovem chceme popisovat hudební žánr, v minulosti vznikla právě z potřeby vymezit se vůči dirigovaní neviditelné ruky trhu, postavit se proti kapitalistickému světu a nutnosti vstupovat do něj s plnou kapsou peněz. Několik generací alternativních (nebo nezávislých, tedy indie) hudebníků definovalo samo sebe právě tím, že proti nastolenému statu quo bojovalo – a tím pádem hlasitě odmítalo reklamy a celý mechanismus, který reklamy zastupují. V roce 2012 se ovšem stále častěji hlásí o slovo davy umělců, pro které reklama neznamená apriorní zlo – spíše v ní vidí možnost kreativně se projevit, uchopit reklamu jako zvukový a vizuální odpad a objevně ji přetvořit do tvaru, který může mít ambice nastolit nový estetický diskurz. Ridley Scott použil svoji láhev Coca-Coly spíše jako gesto, které bylo vedlejším produktem snahy co nejrealističtěji formulovat budoucnost, která se bez reklamy neobejde. Hudebníci, které blogosféra a hudební publicisté už nějakou dobu označují štítkem vaporwave, v reklamě cíleně hledají matérii a magickou formuli, která jim pomůže hlasitěji a zřetelněji promlouvat do příběhu aktuální hudby.

1.1 Evangelium podle Jamese

Pokud si člověk na síti Last.fm vyhledá profil newyorského hudebníka Jamese Ferrara, mezi řadou jeho fotografických portrétů najde už téměř ikonický snímek – Ferraro, s hispánským knírem a potutelným úsměvem, žongluje s pomerančem na hlavě. Připomíná to populární pořekadlo, které se těší oblibě především při fotbalových rozepřích na internetu – to, co tvůj oblíbený hráč dokáže s míčem, umí ten můj s pomerančem. Historka s pomerančem drobnou oklikou shrnuje Ferrarův přístup ke tvorbě – přestože má za sebou doslova desítky nahrávek, člověk při jejich poslechu nikdy nemá pocit, že by se Ferraro nějak zvlášť snažil. Jeho hudba jakoby vznikala mimochodem, za běhu, více než cokoliv jiného

připomíná zhudebněné poznámky a nápady, které si autor načrtne na kus papíru zatímco telefonuje.

2.0 Magie notebooku a smartphonu

Současná generace nejmladších kolonizátorů internetu a majoritních tvůrců jeho obsahu v sobě pěstuje dva přístupy, které se na první pohled vylučují. Láska k technologiím a možnost aktivně je využívat je

nebo chytré telefony, jejich majitelé propůjčují magický význam, nakládají s nimi především jako se symboly, nechávají jejich formu propíjet do hudby nebo videí, které s jejich pomocí tvoří, sdílí, komentují a distribuují. Počítač už není jenom nástrojem, který lidem pomáhá v procesu tvorby a vytváří zkratky, postupně se naopak proměnil v předmět, který je uctíván, oslavován, na jehož minulé podoby



zjevná, stejnou měrou se ale aktuální generace navrácí k přírodě a kořenům samotné lidské civilizace – alespoň obrazně. Technošamanismus je slovo, které je patrně příliš zprofanované nadměrným užíváním v brakové cyberpunkové literatuře, přesto je ale stále patrně nejvhodnějším pojmenováním identity, kterou si zástupci oné nejmladší generace internetových nomádů postupně budují. Konkrétním kusům výpočetní techniky, ať už jde o osobní počítače

se nostalgicky vzpomíná a jehož budoucí podoby jsou předmětem diskuzí.

James Ferraro, který vstoupil do vod experimentální scény jako člen dua The Skaters v druhé polovině minulé dekády, může sloužit jako ideální případ člověka, který si prošel oběma krajními polohami a využil zkušenosti ze svých metamorfóz k tomu, aby se definitivně usadil v místech, kde je schopný svoji hudbou vztáhnout k čemukoliv.



2.1 Psychedelie, halucinogeny, kazety

Ještě coby člen The Skaters sázel James Ferraro hlavně na nekompromisní sonický tok, který může ve svém jednotitém hluku evokovat očistnou meditaci, požití halucinogenních přírodních drog a jungiánskou cestou po dlouhých schodech do podzemí, které zastupuje nevědomí. Počáteční desky The Skaters, které kapela vydávala především v podobě magnetofonových kazet, hudebně velmi zřetelně vycházely z tehdy populární kombinace šamanských drones, hlukové hudby a psychedelických introspekci do vlastního nitra. The Skaters se sice záhy zařadili k projektům, kterých je dobré si všimnout, místy až otrocké dodržování všech žánrových klíšé ale zabránilo tomu, aby se The Skaters dostali do nejvyšších pater experimentální hudby a aby vůbec dokázali, co je vlastně podstatou experimentu – totiž zkoušení, omyly a především neustálý pohyb po cestě, jejíž konec je v nedohlednu. Zpětně je dnes těžké přesně vystopovat moment, kdy se James Ferraro vyřadil ze skupiny hudebníků vyznávajících dronovou estetiku a začal modelovat vlastní, naprosto unikátní zvukový kód. Jeden záhytný moment se ale nabízí – tenhle předěl totiž může splývat s okamžikem, kdy Ferraro přestal skladby na svých deskách označovat jako pouhou stranu A a stranu B a naopak začal kompozice opatřovat konkrétnímu názvy. Název a jméno obecně totiž pro Ferrara nejsou jenom rozlišovacím označením, ale součástí širšího uměleckého plánu.

2.2 On Air a hudba coby šifra

Cesty, které člověk volí při zkoumání Ferrarova katalogu, jsou vždy subjektivní – jeho diskografie působí jako město, které sám Ferraro mimoděk naprojektoval. Pokud bychom ale měli označit bod, ze kterého je nejlepší výhled do všech ostatních ulic, bylo by to album *On Air* vydané v roce 2010. Tehdy se Ferraro, pro kterého je charakteristická neustálá

proměna výpovědi a vysoký stupeň nestálosti, nacházel ve fázi, která byla nostalgičtější, než všechny předchozí i následující.

Deska *On Air* je často spojována s vymyšleným příběhem magnetofonové kazety, kterou najde nepoučený posluchač – co si může při poslechu *On Air* myslet? Je to kytarová hudba, kterou kdysi dávno někdo natočil z rádia včetně všech předělů a jinglů a neustálým přehráváním odstranil z mixu ostré hrany? Je album jako celek vystavěné výhradně ze samplů, nebo Ferraro na některé nástroje sám hraje? *On Air* ze všeho nejvíc připomíná moment z románu Milana Kundery *Nesmrtelnost*, na jehož začátku jedna z hlavních postav neustále usíná a probouzí se při poslechu ranních rozhlasových zpráv – plejáda politiků a veřejných osob se jí promenuje ve snech, rádiové jingly dostávají podobu složitých hudebních kompozic, je těžké odlišit, co je sen a co je program. Ostatně, názvem *On Air* Ferraro na estetiku rozhlasu jasně odkazuje – hudba na albu *On Air* plyne podobně nezadržitelně, jako rozhlasové vysílání, není možné ji zastavit a ani se vrátet zpět. V případě Ferrara navíc není možné ani přeladit.

2.3 Zvuk Google map a tabletů

Opavdový zlom v kariéře Jamese Ferrara ale přišel až v roce 2011, kdy na labelu Hippos In Tanks vyšla jeho deska *Far Side Virtual*. Desce už jsme věnovali pár slov ve vydání HV 6/2012, tedy stručně. Album, které britský časopis The Wire označil za desku roku, uspělo především díky způsobu, jakým vystihlo svoji dobu. V situaci všudypřítomné retromanie, která ovlivňuje fanoušky a zpětně i samotné hudebníky, totiž Ferraro dokázal uchopit hudební a celkově popkulturní minulost takovým způsobem, že na ní najednou nebylo nostalgického vůbec nic. Na obalu desky vidíme tablet iPad a screenshot z aplikace Google Street View, hudba je prošpikována zvuky známými z komunikačních programů, jako je Skype.

Ferraro album původně zamýšlel jako soubor vyzváněcích melodií pro mobilní telefony, ve výsledku ale funguje jako samostatně stojící soubor skladeb, jejichž melodie a celková atmosféra doslova trhají představy o zpátečnictví současných producentů na kusy. Ferraro se neohlíží dozadu a ani nepracuje s laciným futurismem. Volí třetí cestu – od roku 2011 je hudebníkem, který svojí tvorbou komentuje současnou podobu popkultury a mediální společnosti.

3.1 Mixtapes a gregoriánské chorály

Existuje nepřeberné množství hudebníků, kteří se s vydáním svojí klíčové desky neumí vyrovnat – úspěch a ocenění veřejnosti se jim natolik zalíbí, že intuitivně začnou produkovat hudbu, která co nejvíce evokuje právě jejich průlomové album. James Ferraro ale na momentální hype zareagoval úplně jinak. Uvědomil si, že jeho největší devízou je nečitelnost, kreativní svoboda a fakt, že komentátor současnosti musí být stejně proměnlivý, jako ona současnost.

Do roku 2012 tak Ferraro vstoupil pod rouškou dvou projektů, které zpočátku maskovaly jeho identitu. Dva mixtapes pod pseudonymy Bodyguard a BEBETUNE\$ naznačily, že se Ferrarova hudba opět radikálně proměňuje. Ferraro, který začínal jako hlukový hudebník a vyznavač drones a poté zabodoval s kolekcí syntetických mobilních mikrosymfonií, na dvojici mixtapů složil počtu estetiky smyček, sampleů a hip hopové vizuality.

Mixtapové skladby působily nedokončeným dojmem a stejný pocit vyvolávalo i jeho regulérní loňské album

Sushi, které opět vydal stále důležitější label Hippos In Tanks. Ferrarovo naznačování tu ale má svůj půvab, obzvláště když je spojené s odkazy na scénu tzv. „intelligent dance music“ devadesátých let a tu nejsoučasnější experimentální elektroniku. *Sushi*, narozdíl od *Far Side Virtual*, není uzavřené dílo a jasně formulovaný estetický názor. Je spíš jenom jednou ze zastávek, kterými Ferraro na své cestě popkulturou projíždí.

A pokud někdo potřebuje důkaz o tom, že je to cesta naprosto nepředvídatelná, neexistuje lepší příklad, než jeho poslední mixtape – ten nese název *No Regrets* a Ferraro na něm s bohorovností sobě vlastní kombinuje gregoriánské chorály s ambientními přechody. Je to možné definitivní potvrzení toho, že se Ferraro nechce stát tvář konkrétního žánru, ale spíše tvář konkrétní ideologie – ideologie nestálosti, otevřenosti, flexibility a hravosti, která je ale vždy zastřešena talentem a obdivuhodnou orientací v prostředí, které se mění každou vteřinou.

Doporučená diskografie:

Menstrual Chinese Dream – Menstrual Chinese Dream (Nature Tape Limb 2005)
The Skaters – Wind Drapeing Incense/Dripping Avenues (Sick Head 2006)
Lamborghini Crystal – Alien Microwave (New Age Tapes 2007)
James Ferraro – Marble Surf (New Age Tapes 2008)
Jim Ferraro – On Air (Underwater Peoples Records 2010)
James Ferraro – Far Side Virtual (Hippos In Tanks 2011)
Bodyguard – Silica Gel (b3BETUNES 2012)
BEBETUNE\$ – inhale C-4 \$\$\$\$ (b3BETUNES 2012)



VLADIMÍR KOZA († 2012) – Jindra / NEW YORK podle Mitchella
RUDENKO a BAUMAXA – Básně a rozhovor / Broumovsko
Scenáristická dílna (vybírání RYŠAVÝ) – Dodova / Sýkora – MALBY
Kadlec, Fučíková, Haloun – PRÓZA / Čumlivski, Babák – DESIGN
REISENAUER – Ateliéry / Sýkora – INTERVIEW / Biskupické safari
Kritický COULEUR – nové výstavy, knihy, inscenace / + PŘÍLOHA:
30 dopisů a pohlednic z osmdesátých let – KREMLIČKA / a další



+ nová kniha
Vít Kremlička
30 dopisů a pohlednic

K dostání v knihkupectvích, s výraznou slevou v redakci RR (Jindřišská 5, Praha 1) nebo poštou. Objednávejte na webu: www.revolverrevue.cz email: sekretariat@revolverrevue.cz nebo telefonicky: 222 245 801.

Zvuk je všude

Peter Cusack

Londýnský hudebník a zvukový umělec Peter Cusack má za sebou dlouhou hudební historii, dlouhodobě se také kreativně i vědecky zabývá zvukem. Patří k britské hudební avantgardě, mnoho let hrál sólově i s kvartetem Alterations improvizovanou hudbu

a spolupracoval mimo jiné s flétnistou a novinářem Clivem Bellem, skladatelem Nicolasem Collinsem nebo hudebníkem a spisovatelem Davidem Toopem. Začátkem 70. let spoluzaložil vydavatelství Bead Records, které se koncentruje zejména na improvizovanou avantgardní hudbu. Je členem výzkumného centra CRiSAP (Creative Research in Sound Arts Practice), podílel se na založení fakulty London College of Arts na univerzitě London University of Arts, kde vyučuje předmět Sound Arts & Design. Jeho práce zaměřené na zvuk mají často podobu terénních nahrávek a dotýkají se především témat ekologie, životního prostředí a vztahem mezi lidmi, místem a zvukem. Mezi jeho nejznámější projekty patří Favourite Sounds of London, který vznikl v roce 1998, mapující zvuky z různých míst anglické metropole, jenž se rozšířil po celém světě. V dalším projektu Sounds From Dangerous Places (viz HV 5/2012) se zaměřil na dopady černobylské havárie na Ukrajině a ve Walesu, ropná pole v Ázerbájdžánu neboli přítoky řek Tigris a Eufrat, kde jsou plánovány kontroverzní stavby přehrad. Kvůli projektu Berlin Sonic Places se pak loni přestěhoval do Berlína.

Od té doby, cos vytvořil projekty shrnuté v knize Sounds From Dangerous Places, děláš něco, čemu se říká zvuková žurnalistika (sonic journalism). Upřesnil a popsal bys prosím tento pojem?

Zvuková žurnalistika je zvukový ekvivalent fotožurnalistiky. Jinými slovy: získávání informací ze zvukových nahrávek nějaké akce nebo místa bez přemíry mluveného slova.

Někteří lidé nazývají to, co děláš, akustickou ekologií, tvá hlavní oblast zájmu se vždy dotýká životního prostředí a důsledků lidské činnosti na přírodu. Proč? Je to zkrátka něco, co vnitřně cítíš, že musíš dělat? Nebo doufáš, že tím, že se tvá práce dostane k širší veřejnosti, pomůžeš zvýšit povědomí lidí o tom, co se děje?

Nemyslím si, že práce kohokoliv by měla významný vliv, na druhou stranu v dnešní době je pozornost často zaměřena na témata životního prostředí, takže se cítím být součástí tohoto hnutí. Je to pro mě zajímavé a přijde mi to důležité. Mám rád, když má moje práce nějaký smysl. Navíc jsem se vždy zajímal o záležitosti kolem politiky, ekologie a ekonomie životního prostředí, takže v tom zkrátka pokračuji.

Založil jsi projekt Favourite Sounds of London. Mnoho podobných projektů nyní existuje v různých městech a státech, vznikly další zvukové mapy, které se projektem inspirovaly. Existovala podobná webová stránka v roce 1998, kdy jsi projekt odstartoval? A co říkáš na fakt,

že se tvůj projekt rozšířil po celém světě?

Projekt Favourite Sounds se od projektu Sounds From Dangerous Places trochu liší. Zde se zajímám o městské zvukové krajiny, ve kterých, jakožto západní společnost, žijeme. A také mě zajímá, jaká je naše interakce s každodenním prostředím. Projekt jsem začal v Londýně, mém rodném městě. Zjišťoval jsem, co si lidé myslí o zvukové krajině Londýna a jeho zvucích; ptal jsem se, jaký je jejich nejoblíbenější zvuk a proč. Nešlo mi ovšem jen o to zjistit, který je nejoblíbenější londýnský zvuk, ale především o snahu přimět lidi mluvit o způsobu, jakým slyší každodenní zvuky a jak na ně reagují, popřípadě co si o nich myslí, co cítí a nakolik jsou pro ně důležité. A v tomto byl můj projekt do jisté míry úspěšný. Když totiž kladete otázky, lidé se vždy rozpovídají o jiných věcech: Jakou



hraje zvuk roli v jejich životě, v jaké části města žijí, co přes den dělají a jak po městě cestují.

Mnohdy mají totiž jejich nejoblíbenější zvuky co dočinění s městskou veřejnou dopravou – o městě se tedy mnoho dozvíte vyptáváním na jeho zvuky. Dozvídáte se pak různorodé informace, pokud se ptáte třeba jak co vypadá, na vizuální dojem. Pro mě to tedy bylo velmi zajímavé. Byl jsem vyslán do nových částí Londýna, o kterých jsem předtím ani neslyšel – a to jsem si myslel, že svoje rodné město dobře znám! Od chvíle, co jsem projekt Favourite Sounds založil v Londýně, už vznikl v Pekingu, Chicagu, Praze, dalších městech Británie jako Manchester nebo Birmingham, a nyní v Berlíně. Další lidé se mě ptali, zda mohou založit projekt v New Yorku.

Když děláte stejný projekt v tolika různých městech, lze porovnávat, jak lidé naslouchají jednotlivých městům, jak o zvucích toho kterého města přemýšlejí a jak se samotná města liší tím, jak zní. Berlín je mnohem tišší než Londýn, přestože stále patří k Západu. V Berlíně slyšíte mnohem více lidských zvuků, popřípadě je slyšíte zřetelněji, prostorověji. V Londýně je mnohem více dopravního hluku a působí uzavřeněji. Zato Peking je hlasitější než Londýn i Berlín, navíc je tam úplně odlišná kultura. Tamější lidé mají jaksi odlišnou filozofii ohledně zvuků, které slyší, řekl bych tak nějak poetičtější. Když se jich zeptáte, proč se jim líbí nějaký zvuk, často souvisí s určitým zvukem z jejich života, takže se dozvíte celý jejich životní příběh. Mnoho lidí, kteří v Pekingu žijí, z něj nepochází, nýbrž tam emigrovalo z jiných částí Číny.

V takovém případě jsou jejich první dny a týdny v Pekingu často velmi děsivé a poměrně traumatické. Několik lidí zmínilo, že s Pekingem si spojují národní hymnu, která se hraje ráno na náměstí Tian'Anmen, jejich hymna se tím pro ně



stala velmi důležitou. Národní hymna byla mezi nejoblíbenějšími zvuky zmíněná Čiňany vlastně docela často. Nemyslím si, že kdokoli z Britů zmínil jako nejoblíbenější zvuk národní hymny, a stoprocentně ji nikdo nevedl v Praze ani v Berlíně. Takže je to značně zajímavý způsob, jak zjistit různé věci o různých zemích a zároveň poměrně osobní příběhy.

Pojďme si teď popovídat o tvých nejnovějších projektech, například o tom přístavu v Anglii.

To je součást projektu Sounds From Dangerous Places. Když mluvím o nebezpečných místech, mám na mysli místa poškození životního prostředí, nemyslím tím místa, kde si mohu ublížit. Některá z nich jsou rozlehlá, jiná zas malá. Byl jsem osloven, abych dal vzniknout projektu v místě zvaném Sounthend-on-Sea, což je ústí řeky Temže, kde se vlévá do Severního moře. V tomhle místě je řeka poměrně široká a proplouvají tudy lodě. Přestože přístaviště jsou teď v Londýně uzavřená, výše na řece jsou další přístavy, které lodě stále využívají. Poměrně hodně lodí kolem South Endu propluje, a když se tam zaposloucháte, uslyšíte hučení, většinou velmi hluboké, a často se jedná o celkem krásné drony. To je zvuk lodní dopravy. Pokud

nežijete poblíž moře nebo přístavu, tak tento zvuk neuslyšíte a nemáte ponětí, co je zač. Ale pro obyvatele South Endu je to součást jejich lokální zvukové krajiny a každý ho zná. Pro mě to ovšem bylo něco nového. Později jsem zjistil, že velmi blízko South Endu se staví nový přístav pro ty největší nákladní lodě. Takové lodě jsou skutečně obrovské, mají hloubku čtrnáct nebo patnáct metrů. Ale Temže je hluboká jenom nějakých jedenáct metrů, což je pro přístav samozřejmě problém. Řeka tím pádem musí být prohloubena a je třeba tam vykopat hlubší kanál. Jinými slovy, písek a bahno musí být z Temže vybagrováno, aby ty nové obrovské lodě měly díky prohloubenému dnu přístup k přístavu. Čtyři metry bahna a písku je mnoho a všechno se to musí odstranit někam daleko do moře, což je skutečně velký úkol, co se týče environmentálního inženýrství, a v prostředí pod vodou to způsobuje mnoho škod. Ale protože se vše odehrává pod vodou, samozřejmě z toho nic nevidíme. Obyvatelé South Endu sice vědí, co se děje, ale nemohou nic vidět. Pociťuje to ale rybářský průmysl, protože ho to silně poškozuje. Bagrováním se víří bahno, jež na dně leželo po století a obsahuje tisíce let znečištění, které sem přišlo z Londýna; takže pod vodou je napácháno mnoho škody. Rybolovné oblasti jsou tím pádem zničeny, živobytí rybářů z lokálního rybářského průmyslu je ohroženo. Každý o tom ví, včetně firmy, jež ten přístav staví; proto uzavřeli s rybáři dohodu o kompenzaci.

Chtěl jsem tedy udělat projekt o poškození tamějšího podvodního prostředí. Ale jak na to, když nelze nic vidět? Řekl jsem si, že nahraji pod vodou bagrování kanálu. To je ovšem velmi složité, protože tam musíte být v momentě, kdy tam ony bagrující lodě pracují. A zjistit tento údaj je vážně obtížné – firma vám nic nepoví, rybáři mají ve smlouvách klauzule o diskrétnosti, takže vám neprozradí také nic. Neexistuje způsob, jak zjistit, kdy je ten správný čas, pokud ovšem nejste šťastlivci. Takže jediné, co jsem mohl dělat, bylo sedět, koukat a čekat, jestli náhodou nebudou bagrovat tehdy, když tam jsem.

Mezitím jsem nahrával a fotil ostatní lodě, které bez přestávky proplouvaly kolem, a některé z nich byly lodě bagrovací. Na internetu jsem posléze zjistil, že lodě lze sledovat díky úžasnému systému AIS (Automatic Information System). Na jeho webových stránkách můžete pozorovat jakoukoliv loď světa a sledovat její pozici na satelitních obrázcích Googlu. Samozřejmě existuje mnoho lodí, které plavou sem a tam v Severním moři a do Temže. Sledoval jsem tedy pár takových lodí a přišel jsem na to, že některé z nich připluly doprostřed moře nebo řeky, vybagrovaly čistý písek a dopravily ho zpět do Londýna, kde byl vyložen na břeh řeky. Tenhle písek je používán stavebním průmyslem. Ovšem tyto lodě, jež bagrují a shromažďují vytěžený písek pro stavební průmysl, nemají co dočinění se stavbou nového přístavu.

Pozoroval jsem tedy nesprávné lodě a proto jsem tento kus nazval „The Wrong Dredger“. Zjistil jsem ovšem jméno jedné z lodí, které bagrovaly písek z přístavu; ale bohužel

tou dobou už ona loď nepracovala na Temži. V té době pracovala v Baltickém moři u ruského břehu, na hranici mezi Ruskem a Estonskem. Rusové tam také staví nový přístav, který je ještě větší, než ten na Temži. Sledoval jsem tuto loď, jak vybagrovává kanál pro nový ruský přístav. Na jeho webových stránkách jsem našel takřka totožné informace o životním prostředí a jeho poškození, jaké byly na stránkách přístavu na Temži. Obě stránky tvrdí, že sice způsobí prostředí újmu, zároveň tam ale stojí, že to napraví a pokud je oblast divoké přírody zničena tady, vytvoří novou támhle a všechno bude v pořádku.

Co mě ohromilo, byl fakt, že PR ohledně životního prostředí na stránkách obou firem bylo skoro identické, možná ty texty byly napsány i stejnou osobou. Očividně se tedy jedná o PR techniku, kterou velké mezinárodní firmy používají pro vypořádání se s otázkami prostředí. Zjistil jsem, že tato technika je poměrně globálně rozšířená. Samozřejmě nelze zkontrolovat,

zda se sliby o nápravách přírodního prostředí zlepší, to se nikdo nikdy nedozví. Může to být cokoliv mezi čistou pravdou a totální hovadinou. Ale díky tomuto projektu jsem se začal zajímat o PR a styk s veřejností, co souvisí s životním prostředím.

Takže bys rád prozkoumal PR v souvislosti s životním prostředím?

Ne tak docela.

Nedělej to, jenom se u toho našťveš... Na jakých dalších projektech teď pracuješ?

Za dobu, co jsem v Německu, jsem se dozvěděl o hnědém uhlí. Poměrně hodně německé (a také polské či české) elektřiny je vyráběno spalováním hnědého uhlí. Hnědé uhlí je obvykle těženo povrchově, nikoliv pod povrchem – jen je vykopána těžební jáma. Jeden z největších dolů v Evropě je poblíž Kolína na Západě Německa (tedy v bývalém Západním Německu). To místo se

nazývá Garzweiler a je to obrovská díra v zemi s opravdu velikými stroji těžícími hnědé uhlí. Pracovníci musí odstranit třeba třináct metrů vrchní půdy, než se k uhlí dostanou. To místo se zároveň zvětšuje, důl se stále více rozšiřuje. Celé vesnice proto musí být strženy a zničeny, už dvě dálnice mizí a všichni obyvatelé vesnic se museli přestěhovat a najít nové místo pro život.

Celý tento proces je to, čím se zabývám pro svůj nový projekt. Už jsem tam byl dvakrát. Důl v Garzweilleru je velmi zajímavý, protože se nejedná jenom o důl, ale o celý systém. Jen pár kilometrů od dolu stojí sedm elektráren, kde se spaluje uhlí. Mají tam speciální vlak, kterým dopravují uhlí z dolu k elektrárnám a protože náklad je velmi těžký, vlak jezdí po zvláštně upravených kolejích. Jsou průmyslově zesílené a unesou těžší váhu, než klasické koleje. Je to hodně uzavřený systém, takže na jednom místě produkuje důl hnědé uhlí, o kousek



Důl Garzweiler

dál ho elektrárny spalují a ven vedou sloupy elektrického vedení, jež pohání celou oblast. Mají tam také jakýsi vlastní policejní sbor, chránící jejich vlastnictví. Neříkají tomu policie, ale v podstatě to tak je.

Firma má velmi široké zájmy. Nejen, že vyrábí elektřinu z uhlí, ale je také zapojena do jaderné energie a dnes i do energie zelené. V téže oblasti tím pádem stojí i spousta větrných elektráren a stanice na bionaftu. I zde se jedná o uplatňování PR. Většina energie pochází z hnědého uhlí, ale kolem se rozrůstá zelená energie, aby tomu dodala lepší tvář. Nicméně některé zvuky vydávané větrnými elektrárnami jsou opravdu krásné. I v dole bylo mnohem více zvuků, než jsem si myslel. Od takové velké otevřené jámy byste čekali, že bude docela tichá; hřmí to tam ale hlubokými drony. Vesnice se bourá, kámen se třští... Nahráli jsme také kostelní zvony ve vesnici, která už za dva roky nebude existovat, tyto zvuky tedy zanikají. Za pár let tam zkrátka nic z toho nebude, takže ty nahrávky získají trochu historický ráz. Tohoto všeho se týká můj nový projekt. Od doby, co jsem viděl Garzweiler, jsem objevil podobné doly v Polsku, o něco menší v České republice a také na Východě Německa. Na tomto projektu teď pracuji s dalšími lidmi, včetně Miloše Vojtěchovského z Prahy, a během několika let se chystáme na větší projekt o hnědém uhlí.

Možná, že nebudeš dělat jenom zvukovou žurnalistiku, ale také zvukovou historii. Třeba pak budou vznikat zvukové učebnice, „Takto zněla revoluce“...

Pokud uděláš fotku nebo nahrávku a pak si nějakou dobu počkáš, nakonec se stane součástí historie. To je nevyhnutelné. A přestože fotografie byla vynalezena před zvukovou nahrávkou (takže ve světě dnes existuje mnoho starých fotografií), pojem staré zvukové nahrávky je méně obvyklý. Rozhodně ale existují, nahrávky jsou tu po více než sto let a to už je dlouhá doba. Všechno, co děláš (a ochraňuješ to, aby se to nezničilo), se jednou stane součástí historie, to je jaksí nevyhnutelné.



To ano. Ale řekla bych, že pokud mluvíme o nostalgii, nebo téhle části historie, lidé ji mají více spojenou s hudbou, než se zvukem.

To je možná pravda. Je jednodušší něco zjistit o historické hudbě, než o historických zvucích. Protože hudba (alespoň ta západní) je zapsána a lidé si ji mohou zahrát. Nikdo sice neví, jestli ji hraje správně tak, jak ji hráli před pěti sty lety... Chci říct, lidé hudební historii zkoumají a ví o ní hodně. To samé se ale nedá říct o zvucích prostředí. Je možné něco zjistit a prozkoumat, existují texty do doby, kdy vzniklo písmo, a někteří lidé o zvucích psali. Můžeš hledět na malby, protože v obrazech lidé provádějí činnosti, které zjevně vydávají zvuky... Takže pomocí textů a obrazů si lze udělat představu. Ale není to to samé, jako vlastnit nahrávku.

Navíc bych řekla, že na začátku historie nahrávek lidé nahrávali spíše hudbu, než jen nějaké zvuky.

No, to není tak docela pravda.

Není? Tak dobře!

Existují například velmi rané nahrávky ptáků.

Vážně? Z jaké doby?

Z první světové války. A myslím, že nejstarší nahrávky ptáků pochází z devadesátých let 19. století. První známá ptačí nahrávka je nahrávka asijského špačka myna v kleci, nahaného myslím v Belgii, který byl chovaný jako domácí zvíře. Ale souhlasím s tím, že většina pozornosti byla věnována hudbě. Ovšem lidé jako Bartók, kteří chodili po vesnicích v Evropě a Spojených státech, sice nahrávali hudebníky, samozřejmě tím ale zároveň nahráli i okolní zvuky. Takže i hudební nahrávky obsahují zvuky, stejně jako filmy. První zvukové filmy byly prezentovány koncem dvacátých let a nato vznikaly dokumenty, které obsahovaly zvuky z různých prostředí. Existují filmy o průmyslu z třicátých let a tak dále, takže historické zvukové nahrávky jsou.

Do konce léta teď budeš pobývat v Berlíně. Na čem tu budeš pracovat?

Dělám na projektu o berlínské zvukové krajině. Berlín je zajímavý tím, že se za těch dvacet let od pádu Zdi velmi proměnil. Transformace Berlína z rozděleného města a rozděleného národa k metropoli sjednocené země znamená, že v Berlíně probíhají velké změny, jež jsou pro toto město edninečné. Tyto změny pak samozřejmě znamenaly změny zvukové krajiny. Mnoho průmyslu, především ve Východním Berlíně, bylo okamžitě uzavřeno. Tato místa jsou teď přestavěná, sídlí tu firmy i například obytné stavby. Ta oblast se tedy během dvaceti let proměnila z průmyslové v rezidenční, stěhuje se sem nová komunita, která se zde utváří a roste. Jedná se o skutečně velké změny, jak sociální, tak architektonické

a ekonomické. Můj projekt se pak dotýká toho, jak se tím mění zvuková krajina Berlína. Soustředujeme se na Rummelsburg, což je jedna z těch čtvrtí, které se transformovaly z průmyslové zóny v rezidenční čtvrt, a dále na Prenzlauerberg. Tam se sice nezměnila architektura, ale změnili se lidé a stala se z něj bohatá čtvrt pro zámožné. Nájmy se zvedly, dřívější obyvatelé byli vytlačeni a proběhla tam velká sociální proměna. Jak se tím změnila zvuková krajina? To je jedna z otázek, na kterou hledám v Berlíně odpověď.

Dokážeš odhadnout jen podle zvuku motoru, zda slyšíš motor drahého auta, nebo levného křápu?

To úplně ne, podle mě není jednoduché ukázat se zvstem na konkrétní změny, pak stejně potřebuješ definovat těch věcí víc. Ale Prenzlauerberg je teď například plný kaváren a dětí, takže se hemží zvuky z dětských hřišť; hodně lidí vysedává v létě venku před dveřmi a popíjejí, jedí, nebo si jen povídají. Podle všeho prosperuje, je docela v kurzu a člověk se tam cítí příjemně. Také je poměrně zelený, plný zpívajících ptáků. Od chudých čtvrtí se, myslím, docela liší.

Byl jsi Prenzlauerbergu v době, kdy to ještě byla chudší čtvrt?

Ne, ale povídali jsme si s lidmi o tom, co pamatují. Pro mě je poměrně složité dělat takový projekt v Berlíně, protože jsem tu jenom rok. Ale samozřejmě ho nedělám sám a také hovoříme s těmi, kdo v Prenzlauerbergu žili a odstěhovali se. Navíc tam stále žijí lidé, kteří se neodstěhovali nikdy. Musíš se tedy ptát lidí na to, co si pamatují, a dostat odpovědi na otázky často není jednoduché. Nejsem si tedy jist tím, jak tento průzkum dopadne. Možná, že to nejdůležitější je nakonec práce na tom, jak zkoumat a mluvit o zvucích ve městě a co pro lidi znamenají. A můj projekt je jeden ze způsobů, jak to dělat.

To se vážně podobá investigativní novinářské práci. Vyhledáváš lidi, povídáš si s nimi a kladeš jim otázky...

To jo. Ale osobně to dělám méně, než bych chtěl, protože nemluví moc dobře německy. V Prenzlauerbergu pracuji se studenty sonických studií z UDK, kteří se vyptávají tamějších obyvatel. Kvůli jazyku je to pro mě trochu problém, nemluví nijak dobře. Ale přesto to bylo velmi zajímavé a budeme v tom pokračovat.

Když jsi zmínil, že tu žiješ už skoro rok a zřejmě se brzy přestěhuješ zpět do Londýna, nasbíral jsi tu hodně nového materiálu? Máš představu, jak bude vypadat výsledek?

Tenhle projekt bude mít tři veřejné akce. Pro naši práci jsme vybrali tři místa – Prenzlauerberg, Rummelsburg a pak Tempelhof, což bylo jen pár let zpátky ještě funkční letiště, které je nyní zrušeno. Mezi lidmi stále probíhají diskuze a hádky, co s tímto prostorem nyní udělat. Někteří ho chtějí nechat tak, jak je, jiní by na něm rádi stavěli; nikdo ale neví, co se s ním stane. Takže co se Tempelhofu týče, jde o to, být nápaditý ohledně budoucnosti. Téma práce proto zní „Future Soundscapes“ – jaké zvukové krajiny si můžeme představovat třeba za třicet let a podobně. Jedna z veřejných akcí tedy proběhne tam. Ale celkově bude materiálu poměrně dost, vznikne webová stránka projektu a možná i publikace, to ještě nevím.

Na webu London College of Communication se píše, že jsi také spolupracoval s vizuálními umělci. Můžeš nám o tom povědět víc?

Vážně?

Ano, je tam výčet disciplín, do kterých zasahuje tvá práce, jako akustická ekologie, zvuková žurnalistika, spolupráce s vizuálními umělci, a zejména to poslední upoutalo mou pozornost.

Spolupracuji s různými lidmi a někteří z nich jsou vizuální umělci, to určitě ano. Nemyslím si, že lze studovat pouze zvuk jako takový, na to je to příliš velké téma. Zasahuje do různých oblastí jako je věda, právo, politika... a nejrůznějších druhů

médií. Zvuk je všude. Takže myslím, že by bylo nemožné, pracovat se zvukem a snažit se pochopit jeho prostor, kulturu a společnost, aniž by člověk spolupracoval s dalšími lidmi. Spolupracoval jsem tedy i s vizuálními umělci, konkrétně třeba s Ursulou Biemann, což je videoumělkyně, respektive její práce má primárně podobu videa. Takže ano, pracoval jsem s vizuálními umělci. Ale také s vědci, sociology, biology a dalšími zvukovými umělci.

Myslím, že tvoje kolaborace jsou materiál pro další samostatný rozhovor, takže položím poslední otázku: Četla jsem, že jsi první člověk, který hrál v Anglii na buzuki...

To je úplná blbost!

No, je to na Wikipedii... Ale hraješ na něj ještě?

Na buzuki jsem jednou hrál; ale že bych byl prvním člověkem v Anglii, který hrál na buzuki, to je vážně nesmysl, zapomeň na to! (smích)

Odkazy:

Sounds From Dangerous Places: sounds-from-dangerous-places.org/
Favourite Sounds: favouritesounds.org/
Berlin Sonic Places: sonic-places.dock-berlin.de/?lp_lang_pref=en&page_id=6
Biografie na London College of Communication: www.lcc.arts.ac.uk/research/research-staff-profiles/peter-cusack/

Vybraná diskografie:

Where is the Green Parrot?, RER Megacorp / IODA (1999)
Day For Night (spolu s Maxem Eastleym), Paradigm (2000)
The Horse Was Alive The Cow Was Dead, London Musicians' Collective (2000)
Your Favourite London Sounds 1998–2001, Resonance (2002)
Baikal Ice, RER Megacorp/IODA (2003)
Favourite Beijing Sounds, Kwan Yin Records (2007)
Sound from Dangerous Places, ReR Megacorp/ Berliner Künstlerprogramm des DAAD (2012)

The Pololáníks _____ zodpovědný přístup k improvizaci

Kvinteto mladých hudebníků otevřených improvizaci je na domácí scéně ne-li zjevením, pak alespoň vítaným zjevem, což naštěstí neušlo ani hledáčku hudebních cen Vinyla, kde v těchto dnech soupeří o „objev roku 2012“. Pololáníci vznikli v roce 2011 jako radikalizovaný odštěpek improvizčního orchestru Marináda dekorativních aspektů. Základní nástrojové složení kvinteta obnáší flétny, laptop, trombon, kontrabas a kytaru/saxofon/klarinet, obdobně často ale přicházejí ke slovu celaskonové tuby, vábnička na lišku nebo nástroje vlastní výroby (od sirenofonů k „vodnímu sputníku“). Výsledkem je plný, ale převážně neagresivní a volně plynoucí zvuk.

Z pajzlu k disciplíně

_____ Hudba a tavič kotel pražských studií svedl dohromady pětici různě zaměřených, povětšinou mimopražských studentů (od anglistiky a amerikanistiky přes filosofii či práva až po chemii): Pavel Bakič (laptop), Vít Kořínek (trombon), Martin Lauer (kontrabas), Zbyněk Rohlík (flétny a nástroje vlastní výroby), Martin Strakoš (klarinet, saxofon, kytara a nástroje Zbyňkovy výroby). První ze jmenovaných spolu s několika kolegy založil Marinádu dekorativních aspektů, coby hudební divizi umělecké skupiny Sekvestoři nového žití. Z Marinády pak po letech vznikli pololáníci – okolnosti zrodu přibližuje Pavel Bakič takto: „První koncert proběhl v roce 2007 v neskutečném, krátce poté zrušeném pajzlu v Hradební ulici, zahájila ho skladba *Její vagínu jsem neviděl už několik týdnů a skončil tak, že nás hospodští vyhnali a ještě nás při kasírování stihli přirovnat k nacistům a pohrozit policií. Tak se začalo naše několikaleté tažení po podnicích, které se spíš než hudebním klubům podobaly varnám pervitinu;*

v jeho průběhu jsme postupně nabalovali každého, kdo měl nástroj a odvahu vylézt s námi na pódium, takže jsme někdy hráli jako patnáctičlenný orchestr. Postupně to myslím pro některé z nás začala být spíš otrava, protože se člověk jako člen tvrdého jádra cítil zodpovědný za všechno zařizování, aniž by mohl ten samospádem improvizující dav nějak výrazněji ovlivnit, a po koncertě bylo většinou tolik práce, že se nestihla ani hospoda. Pak z poněkud unavené Marinády odešel Vojtěch Varyš, frontman a konferenciér, spiritus agens a jedna z našich hlavních atrakcí, čímž se otevřela možnost a potřeba všechno přeskupit a začít se víc soustředit na hudbu. Představoval jsem si původně jenom duo až trio v duchu hodně ortodoxní minimalistické improvizace, ale kvintet je nakonec dobrodružnější a nejspíš i původnější, méně odvozený.“ Dobrodružné to rozhodně je, minimálně pro posluchače, který by se rád dobral inspiračních vlivů kapely nebo nějakých paralel – a přitom ve výsledném zvuku The Pololáníks lze sotva najít společné prvky s některou z ostatních kapel, jejichž členy pánové jsou. Ať už by to byl JJ big band, Nonsen, Koza na útesu, Luxus nebo i duo Pavla se Zbyňkem Zvony proti mlze. The Pololáníks zní, alespoň jak mohu po třech navštívených koncertech říct, jako by spolu hráli desítky let anebo během hry následovali nějaký kompoziční proces, kterému rozumí jen oni sami. Neznámý dorozumívací jazyk, s jakým se





"Jednou z nejtěžších disciplín ve volné improvizaci je..."

setkáváme většinou u déle fungujících improvizčních těles – naše pětice však spolu hraje něco přes rok. To první, co mě během koncertů překvapilo a potěšilo zároveň, byl pocit ze setkání se skupinou, kdy je evidentní, že jednotlivec je součástí koherentního celku, který splývá ne ve smyslu jednotlivé masy, nýbrž dokonale složené elektroakustické mozaiky. Nepamatuji se, že bych během koncertu zaslechl něco, co by se dalo označit slovem sólo, přesto

ale by se našla místa, která bychom mohli označit jako „zvuky v popředí“. Disciplína během hraní panovala taková, že by si na ni člověk mohl sáhnout. Nevzpomínám si ani, že by se některý z koncertů „zvrhl“ do nějakého katarzního momentu, což je relativně častý postup v prostředí skupinové improvizace (počáteční chaos, spíše tišší, ze kterého se postupně buduje pevnější uchopitelný tvar, jenž v některých případech graduje až v extatické momenty – a dlužno říct,



takové momenty mnohdy skýtají pro některé posluchače vpravdě slastné chvíle). V případě Pololáníks k tomu podle mé zkušenosti nedochází, čímž ale v žádném případě neříkám nic o slasti zažívané během koncertů. Ta je v tomto případě zajišťována jistou tenzí, která se během takto disciplinovaného hraní polehounku hromadí a díky „neuvolnění pístu“ postupně posluchače zcela pohlcuje a plní radostí ze hry s očekáváním. Struktura, práce s tichem, kolektivní přístup, práce s detailem, symbióza akustických nástrojů s elektronikou, hmatatelná soustředěnost, přístup charakterizovatelný slovy „méně je více“... Doporučuji vyzkoušet na vlastní kůži.

Hudba místo tlachání

_____ Klíčem k výlučnosti kapely oproti jiným hudebním projektům (jak u nás obecně, tak v rámci aktivit jednotlivých hráčů) se zdá být hlavně systematický přístup k volné improvizaci. Ta je pro jednoho „zásadním přístupem k hudbě, ať už při tvorbě/kompozici, při objevování nových přístupů způsobem pokus-omyl nebo při

živém vystupování díky možnosti okamžitého vyjádření myšlenek a pocitů a zároveň reagování na hudební i nehudební podněty od ostatních hráčů.“ Jinému „poskytuje nejsnazší způsob, jak dát průchod svojí kreativě, aniž by se na mně vyžadovala virtuosita, podrobování se dané struktuře nebo pořízení profesionálního nástroje. Zároveň mě baví její sociální aspekt: Místo aby se tlachalo, odehrává se dialog v hudební rovině, něco z něj vzniká.“

Výše uvedeným adjektivem „systematický“ mám na mysli především jejich neutuchající disciplinovaný přístup ke zkoušení. Scházejí se pravidelně jednou týdně, hrají vždy zhruba 10–20 minutový blok, který si následně analyzují a diskutují, hledají cesty k co nejlepší souhře, která ale nebude prvoplánová – snaží se vyhybat přílišné melodičnosti, jednoduchým strukturám a tématům, snaží se vymknout z vzorců.

Martin Strakoš k tomu má ještě zajímavou poznámku: „Ačkoli je naše hudba stále improvizovaná, stává se, že se na koncertu či na zkoušce vyskytne zajímavé místo, o kterém usoudíme, že by stálo za zopakování.

V takovém případě si zkusíme zhruba toto místo definovat, zapamatovat si, co kdo zrovna s kterým nástrojem dělal, a eventuálně následně zkusíme i zajímavý zvukový motiv zopakovat. Případně také někdo přijde s teoretickým konceptem, který se pokusíme zrealizovat. Většinou však prostě někdo začne na něco hrát, a ostatní se tím nechají inspirovat k nějakému obdobnému nebo komplementárnímu zvuku, v závislosti na konkrétním rozpoložení. Hru v *The Pololáníks* bych označil jako „odpovědnou improvizaci“. To znamená, že ačkoli nejsou domluveny konkrétní zvuky či tóny, které v danou chvíli má hráč vyluzovat, každý hráč ví, že ačkoli jemu osobně se třeba určité žánrové klišé či postup líbí, někomu jinému se líbí třeba méně, a tak tento postup nezneužívá v nadměrné výši. Rovněž díky společnému zkoušení již známe dobře znějící kombinace zvuků, a tak můžeme lépe eliminovat tzv. hluchá či slabší místa, jejichž výskyt v improvizaci vždy hrozí. Podle aktuální nálady lze pak střídát nové kombinace s již ověřenými postupy. I tyto ověřené postupy však pokaždé pojmem trochu jinak, každý náš

...pravděpodobně konec hraní, vhodný moment, kdy přestat hrát, ukončit část nebo celý koncert."

koncert tak zůstává jedinečný." Zbyněk vypichuje ještě jeden důležitý moment zkoušek, „hledání (případně ověřování) a „fixování“ různých nástrojových podmnožin, které spolu pěkně sedí (například ve smyslu jsou schopny vyprodukovat barevný chuchvalec, ve kterém přestává být jasné, kdo co hraje a kdo na co hraje... vůbec imitace a splývání je pro mě jeden z nejdůležitějších postupů) – typicky třeba mé oblíbené chladiče od procesorů rozeznívané smyčcem, spolu s nejvyššími tóny melodiky, tím správným Pavlovým samplem a třeba flažolety kontrabasů... nebo naopak prostě jenom pětice kovových tub od celaskonu a pět dřevěných paliček k tomu... k takovým konstelacím se opakovaně vracíme; na koncertě pak stačí, aby se třeba Martin chopil melodiky a kapelou proběhne postupná výměna nástrojů odpovídajícím směrem."



Jak končit?

____ Strach z toho, že by zbloudili ve světě repetice a klíše, pánové rozhodně nemají. Jak již Zbyněk zmiňoval při popisování zkouškového modu operandi – v pěti lidech a tak pestrém instrumentáriu „je naopak problém něco zopakovat, a to i alespoň přibližně a i bezprostředně poté, co to zazní, natož po čtrnácti dnech. Zároveň se ale o „vykolikování“ určitých vágně definovaných oblastí v té rozsáhlé zvukové krajině, kterou jsme schopni se pohybovat, vlastně do jisté míry snažíme. Jestli bude výsledek spadat do kategorie klinicky čisté improvizace (existuje-li vůbec něco takhle vymezeného), na tom mi zase tolik nezáleží, ale nějaké ztráty pestrosti nebo nekonečného omílání osvědčených kombinací se nebojím." Jednou z nejtěžších disciplín (můžeme-li to takto říct) ve volné improvizaci je pravděpodobně konec hraní, vhodný moment, kdy přestat hrát, ukončit část nebo celý koncert. Časté zkoušení může v ledascem pomoci, nicméně, jak říká Pavel: „Myslím, že jako kapela pořád hledáme ideální délku koncertu. Sami od sebe většinou hrajeme třeba tři čtvrtě hodiny i víc, což mi osobně přijde přehnané, pořadatelé po nás zas často chtějí kratší set. Obojí má svoje rizika. Dlouhé koncerty mi přijdou rozmělněné, nesené víc tím, že si chceme „pořádně zahrát“, než vyloženě hudebními ohledy, a místo přirozeně

vyplynuvších konců se hudba vždycky znovu a znovu zvedne, dokud nevyždímáme všechno, co umíme... Při krátkých se naopak může stát, že s přehnanou energií a roztekaností vletíme do začátku a hudba si nestihne pořádně sednout, ustálit se. Domluvený konec je částečně signální pomůcka, metoda, jak synchronizovat subjektivní čas muzikantů, který se při improvizaci vždycky podivně rozchází. Částečně je to taky jeden z postupů, jak si ty různé délky osahat a uvědomit si, že i kratší hraní může mít logický závěr a být tak akorát. Smluvený konec může být taky site-specific, využívat koncertní prostor způsobem, který by nás přímo na pódiu už sotva napadl. Takže když jsme hráli v kostele, signalizovali jsme závěr koncertu tak, že jsme postupně opouštěli oltářště, rozestavovali se kolem diváků a končili polyrytmickým cinkáním na celaskonové tuby – kostelní loď a její akustika posloužily způsobem, který by byl na ploše celého koncertu manýristicky otravný, ale kterého by zároveň byla škoda nevyužít a který by v navyklé situaci muzikanti – jeviště, diváci – hlediště nejspíš spontánně nevyplynul." Doufám, že na domácí scéně bytuje více obdobných uskupení, o kterých brzy uslyšíme, ať už díky platformě pro experimenty Wakushoppu či cenám Vinyla. Nezapomenu, jak jsme s Milošem Vojtěchovským prvně slyšeli – pro nás tou dobou naprosto neznámé – The Pololáníks na sluchátkovém festivalu Placard a po několika minutách téměř jednohlasně prohlásili: „Ty musíme pozvat do Školské na regulérní koncert.“ Což se také stalo a myslím, že všichni přítomní to náležitě ocenili.

A už jen na závěr, kdyby někoho zajímalo, co pololáníks znamená, tak vězte, že i přes slovníkovou nápovědu – pololáník = za feudalismu poddaný, který držel usedlost zhruba s polovinou lánu půdy; střední rolník – název odkazuje na muzikantský rod Pololáníků, a jak říká Zbyněk, muzikologové se tomu smějí.

bandzone.cz/thepololaniks

Punkt

Punkt je třídní festival v norském městečku Kristiansand, stojící na unikátním konceptu tzv. live remixu, tedy metodě, při níž je živá hudební produkce v reálném čase samplována hudebníky v jiném sále, kteří následně z jejích úlomků vystaví svou improvizovanou interpretaci. Vyvinula se z tzv. live samplingu, se kterým na začátku devadesátých let minulého století experimentovala šedá eminence norské nu-jazzové scény Bugge Wesseltoft společně s Janem Bangem. Spočívá v „kradení“ zvuků jednotlivým muzikantům přímo na pódiu, na němž jsou tyto okamžité proceděny efekty, upleteny do vrstvených smyček vrácených zpět do probíhající živé produkce.

Jan Bang tuto techniku rozvíjel i nadále – s Erikem Honorém ji aplikovali na nejrůznější hudební žánry, dokonce i v rámci vážnohudebního Schumann-festu a časem přišli s myšlenkou převést celý koncept do většího měřítka a zároveň povýšit status „samplistů“. Dostat je z úlohy zvukových zlodějů, kteří doposud jen kořenili probíhající koncert, do role samostatných tvůrců nové hudební formy tím, že zachovávají postup paralelního samplování, ale dají jim k dispozici samostatné vystoupení, na jiné scéně, aby bylo zřetelné, jaký potenciál v této metodě dříve. A tak v roce 2005 proběhl první ročník Punkt festivalu, tehdy se ještě v malém divadle Agder Teater, jehož koncertní sál pojmul 550 diváků. Live remix probíhal v menším sále – v tzv. Alfa Room, s kapacitou kolem 250 lidí, který byl jakousi hudební laboratoří, hybridem mezi nahrávacím studiem a komorním koncertním sálem. Navíc zde chybělo pódium, takže muzikanti i obecenstvo sdíleli jeden prostor ve stejné rovině a vzájemně se prolínali, což vytvářelo velmi uvolněnou atmosféru a pospolitost, charakterizující celý festival. Účinkující,

organizátoři, dobrovolníci, novináři a návštěvníci se potkávají jako sobě rovní i mimo Alfa Room, například ve velmi neformálním prostoru klubu K35 po konci každé ze série večerních koncertů.

Tato intimní, až takřka rodinná atmosféra byla při posledním ročníku ohrožena přesunem celého festivalu do rozsáhlejších prostor nového Kilden Performing Arts Centre, nádherné moderní stavby organických tvarů v duchu Jana Kaplického. Pravdou je, že počet diváků v hlavním sále se tak více než zdvojnásobil a místní Alfa Room přišel přítomností pódia částečně o svůj punc intimity. Na druhou stranu Kilden disponuje opravdu neuvěřitelně kvalitní akustikou a zvukově-technickým zázemím, nic takového mé uši ještě neslyšely, a kapacita Alfa Roomu zůstala stejná. To však zároveň představuje problém, neboť live remixy tak uvidí pouhá pětina diváků festivalu, přednostně jsou vpouštěni držitelé nákladného celofestivalového pasu. Naštěstí ne všichni však touží po všech live remixech, takže jsme se alespoň na část každého z nich dostali.



Nejen hudba

Punkt však nejsou jen odpolední a večerní koncerty a live remixy. Podstatnou součástí jsou i instalace, workshopy a dopolední semináře, které svou otevřeností veřejnosti ještě umocňují zmíněnou neformálnost akce. Lawrence D. Butch Morris předvedl svou metodu patentovanou pod názvem Conduction, v níž kombinuje činnosti dirigenta, skladatele, aranžéra, i muzikanta-improvizátora v jedné osobě. Zapojením hlasů všech příchozích, které rozdělil do několika sekcí a ty následně dirigoval-instruoval pomocí několika z jeho systému gestikulačních pokynů. Demonstroval, jak tímto způsobem lze vytrhnout

pokradeš, zremixuješ



ze zažitých zvyklostí, klišé a přímět k vzájemné interakci muzikanty jakéhokoliv ansámblu, s kterým spolupracuje – od komorních vokálních skupin po symfonické orchestry. Výtvarník Nick Robertson na základě své tvorby – obalů desek, video-artu i grafických konceptů hudebních vydavatelství či kanálu BBC Arts – rozebíral metody vizualizace hudebních děl i asociací a emocí z nich plynoucích, tedy přenosu abstraktních hodnot mezi jednotlivými disciplínami umění. Hobojistka a skladatelka Cathy Milliken, spolupracovnice Ligetiho, Stockhausena, Bouleze či Zappy, ve svém semináři/vystoupení řešila otázku proč tak málo skladatelů

komponuje pro hoboj a zároveň se snažila přesvědčit o doposud nedoceneném potenciálu tohoto nástroje. Jon Wozencroft, zakladatel proslulého vydavatelství Touch records, představil svůj projekt Landscape perception, zkoumající krajinu a její vzájemnou interakci s člověkem prostřednictvím její přímé smyslové percepce. Klasický antropogeografický přístup tedy nahradil metodikou vnímání smysly – zrakem, ale především sluchem – a jeho digitálním záznamem. Výstupem projektu jsou nejen nové archeologické poznatky – třeba že menhiry a kromlechy měly díky svým výjimečným akustickým parametrům pravděpodobně i komunikační funkci – jejich resonance

se při správné bubenické technice a dynamice úderu nese na daleké vzdálenosti. Přináší i unikátní archiv obrazů a zvuků, využitelný jako zdroj pro uměleckou tvorbu či metodickou inspiraci pro další průzkumy krajin se záměrem následného uměleckého využití.

Hlavně hudba

O dramaturgii Punktu se tradičně starají Bang s Honorém. Ti se ovšem po předchozím úspěšném experimentu – jednom dni pod taktovkou Davida Sylviana – rozhodli do kurátorského křesla Punktu 2012 posadit Briana Eno. Ten při výběru účinkujících nehleděl na dosavadní, spíše jazzovou linii festivalu a připravil eklektický mix:



Kilden Performing Arts Centre

od úvodní mladé a odvážné, ale poněkud nedozrálé indie rockové formace S.C.U.M., přes tiché remixéry Marconi Union, nekompromisní hlukaře Bena Frosta, Vladislava Delaye či Cyclobe, komika a tvůrce mystifikujících hudebně-rétorických koláží Reggieho Wattse, až po závěrečný afrojazz kytaristy Guimby Kouyaté.

Z devíti koncertů zmíním tři, z hlediska HIS Voice nejzajímavější. Enův objev, trio Three Trapped Tigers, děkoval zaplněnému sálu Kildenu s údivem a slovy: „Jsme spíš zvyklí hrát pro

prázdné hospody“. Jejich divoká, rytmicky rozčesaná hudba, neustále vytrhávající posluchače z očekávání, určitě není pro každé post-rocku milné ucho. Spojuje matematickou preciznost se syrovou agresivitou i lyricickou křehkostí. Překvapivé změny v hlasitosti, dynamice i harmonicko-rytmické skoky přicházejí v rychlém sledu – jako náhlé poryvy ostrého větru se vám zařezávají do tváře, chvíli poté ji jemně hladí v téměř ukolébavkovém intermezzu, aby Vás vzápětí ostrým syntetizátorovým skřekem zákeřně štípaly do ucha.

Vystoupení šestice zřídka kdy koncertujících experimentátorů se vzezřením sibiřských chasníků – Cyclobe – byl výletem do zcela jiné hudební krajiny. Do ponuré a bažinaté tajgy, v níž se plíživé elektronické ambientní plochy mísí s táhlými drony niněry, tureckých dud tulum, arménské flétny duduk, drnkáním louten, rachotem perkusí, cinkáním kovu, útržky řeči a mnoha dalšími neidentifikovatelnými ruchy. I přes různorodost nástrojů tohoto bizarního orchestru se vše slévá do hutné homogenní zvukové slitiny, disponující intenzivní hypnotickou, až halucinogenní silou. Ta navíc, vzhledem ke své naprosté abstraktnosti, neumožňuje posluchačovi žádné konkrétní asociace. Jeho obklíčená mysl zprvu marně pátrá po pevném bodu, jehož by se mohla chytit. Velmi brzy však rezignuje a podvolí se vzrušujícímu pocitu nevšední imaginace.

Elektroakustický čaroděj Ben Frost kromě myslí otestoval i fyzickou odolnost diváků a výkonnost zvukového systému Kildenu, který je konstruován především pro klasickou, akustickou hudbu. Ve svém setu mistrně vytvořil kombinováním protichůdných extrémních poloh všudypřítomnou, působivou tenzi a v některých pasážích dotvořil tísnivý, klaustrofobický efekt hudby stažením obřích reflektorů zvuku k pódiu, až těsně nad svou hlavu. V tichých, éterických pasážích nechal znít doprovodnou violoncellistku, samplý cimbálu, vytříklý, zpěvu kosatek či mručení mrožů a postupnou gradací elektronických ruchů, ale i náhlými explozemi basových náloží dosahoval hlasitosti, která přikovala diváky do chvějících se křesel a zastavila se až těsně před prahem bolesti a ohlušení.

Remixy

Jestliže u koncertů platilo „všem se nezavděčím“, live remixy byly pozoruhodné všechny. To proto, že v tomto případě je cesta důležitější než cíl. Bylo zajímavé pozorovat odlišnost jednotlivých přístupů. Jaké fragmenty si vyberou z mixážního pultu probíhajícího koncertu a co se z nich v improvizacích



Lawrence D. Butch Morris



J. P. Schwalm + Brian Eno



vyklube. Vladislav Delay během čtyřiceti minut vystavěl z fragmentů nevinné hudby islandských písňotepců Múm impozantní hřmějící hlukovou zeď. J. Peteru Schwalmovi (průkopník tzv. multikanálové kompoziční techniky), společně s Brianem Enem (jenž výjimečně vystoupil živě) stačilo jen pár minut a slov vytržených z úst Reggie Wattse ke stočení původně absurdně žertovného kontextu do tísnivé paranoidní atmosféry gradující z ambientního úvodu do nečekaně přímočarého, rtuťovitého závěru, v němž Eno svým zkresleným křikem expresivně retušoval Wattsovy citace.

Zcela jiný přístup zaujali Marconi Union. V obou live remixech dokázali utlumit energii původních vystoupení a spoutat ji do svého skromného, minimalistického pojetí, ve kterém není až tak podstatné, jak umějí hrát, spíše jak umějí nehrát. Každý trpělivě čeká na svou příležitost, i kdyby jí měla být jediná nota, o to však výraznější. Prostornost a vzdušnost dopřávají nejen své interakci, ale i reflexi posluchačů. V jejich první improvizaci, stojící na řídkých syntezátorových plochách, asketické hře Duncana Meadowse na Fender rhodes a jazzovo dubovém

rytmu byste stopy remixovaných S.C.U.M. hledali jen stěží. Při druhém pokusu však dokázali z unikátní zvukové palety Cyclobe vytěžit podobně uhrančivou atmosféru, již ještě přidali na cinematičtější efekt rafinovaně se prolínajícími lichými rytmy.

Pro duch Punktu nejsymboličtějšími ale byly live remixy Three Trapped Tigers a zpívajícího houslisty Owena Palletta v podání čtveřice Jan Bang, Erik Honoré, Arve Henriksen a Eivind Aarset. Právě tato norská formace představuje osu původního konceptu festivalu, z níž Eno odbočil, a dá se očekávat, že, vrátí-li se dramaturgie festivalu do rukou jeho otců, bude se tímto směrem ubírat i v následujícím ročníku. Přeci jen jsou to právě tito muzikanti, kteří mají s live remixováním nejvíce zkušeností, a to bylo na jejich setech znát. V obou dokázali kreativně využít prakticky jakýkoli úlolek předchozího vystoupení, přilepit jej k jinému, rozdrtit na molekuly a ty pak poskládat do nové samostatné formy dýchající v jiné atmosféře, v níž byly původní výpůjčky stále cítit, ale nemožno vystopovat. Celou podstatu jejich přístupu však nejlépe ilustruje moment, kdy v tiché, melancholické pasáži jednomu z diváků zazvonil



Owen Pallette

mobilní telefon. Chvilé, která by na běžném koncertě minimálně podráždila obecenstvo i muzikanty, kteří by se svaštěným čelem znovu hledali soustředění. Arve Henriksen však reagoval jinak – sklonil se od trumpetů k mikrofonu a éterickým hlasem odpověděl: „Owene? Owene? Jsí to ty?“. Tento humorný moment přesně vystihuje filosofii Punktu: vše, dokonce i zdánlivě nepoužitelné trosky hodné likvidace, negativní jevy, otravné a disonantní tóny, to vše se dá zrecyklovat, ztransformovat, zrekonstruovat, zkrátka kreativně využít k vdechnutí života něčemu novému, smysluplnému a užitečnému.

LEGENDA WORLD MUSIC
POPRVÉ V ČESKÉ REPUBLICCE



TOP OF
THE WORLD

DEEP FOREST

27. 2. 2013 Palác Akropolis | 20,00

nové CD
DEEP AFRICA

Kubelíkova 27, Praha 3
www.palacakropolis.cz



PALÁC AKROPOLIS
ART PRAGUE

PRAHA
PRAHA
PRAHA
PRAHA

ROCK
POP

TROPOLIS

MAJO
ČÍSLO

PRAŽSKÝ
DENÍK

TICKETPRO

MHMP podporuje v roce 2013 projekt Palác Akropolis 2010–2013.

BERG

signature.cz

Vitava

radobouze

MAJO
ČÍSLO

LETUŠNÍ
NOVINY

TR
ROZHLAS

A2

VOICE

kulturissimo.cz

signature.cz

Vitava

radobouze

MAJO
ČÍSLO

LETUŠNÍ
NOVINY

TR
ROZHLAS

A2

VOICE

kulturissimo.cz

signature.cz

Vitava

radobouze

MAJO
ČÍSLO

LETUŠNÍ
NOVINY

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

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

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

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

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



fok

Tak zní Praha



KONCERT K PŘÍLEŽITOSTI VOLBY PREZIDENTA REPUBLIKY

20. a 21. 2. 2013 19.30 hodin

Smetanova síň, Obecní dům

SYMFONICKÝ ORCHESTR HL. M. PRAHY FOK

Spurný / Kněžíková / Šrůmová / Šrejma Kačírková / Slavík /
Plech / Český filharmonický sbor Brno / Ocetek

Vstupenky: **www.fok.cz**

Pokladna FOK v Obecním domě, nám. Republiky 5, Praha 1

tel.: 222 002 336, pokladna@fok.cz

czech music *quarterly*

Miroslav Srnka
Graham's Subversive Etudes
Pavel Bořkovec



czech music *quarterly*



12
3

Milan Guštar
Dvořák's music
on period instruments
Marko Ivanović

12000/34

1.00001.618...

n=1234

czech music *quarterly*



12
4

Vilém Veverka
Beyond Cage Festival
Lucie Vítková
Josef Suk

Czech Music Quarterly je časopis

o české vážné hudbě v angličtině. Přináší široké spektrum informací nejen pro odborníky, ale i pro širokou hudební milovnou veřejnost. Nabízí rozhovory a portréty českých skladatelů a interpretů, informace o aktuálních událostech, recenze a rozsáhlejší studie od předních českých muzikologů.

Czech Music Quarterly je vydáván čtvrtletně

Vychází od roku 1995

Objednávka předplatného: Hudební informační středisko

Besední 3, 118 00 Praha 1

Email: info@czech-music.net, Web: www.czech-music.net

Vydává Hudební informační středisko

www.musica.cz



Na www.floowie.com/musicacz si můžete snadno objednat předplatné elektronické i tištěné verze časopisu, nebo koupit jednotlivá čísla v elektronické podobě. K dispozici jsou také náhledy všech archivních čísel časopisu.

czech music *quarterly*

Czech Music Quarterly is a magazine in English, focused on Czech classical music. Czech Music Quarterly provides a wide spectrum of information for music professionals and the general music public. Czech Music Quarterly offers an interviews and portraits of Czech composers and performers, often with a special focus on contemporary classical music, information about current events, reviews and longer articles from leading Czech musicologists.

Czech Music Quarterly is published every 3 months

Since 1995

Please send orders to: Czech Music Information Centre

Besední 3, 118 00 Prague 1, Czech Republic

Email: info@czech-music.net, Web: www.czech-music.net

Published by Czech Music Information Centre

www.musica.cz



At www.floowie.com/musicacz you can easily order electronic or printed subscriptions, as well as purchase separate electronic issues. A preview of all archived issues is available too.

Německý skladatel Jakob Ullmann rozvíjí svou jedinečnou hudební vizi od osmdesátých let a aktuální trojdiskový výběr kompozice z let 1989–2010 je skvělým prostředkem k seznámení. Těchto přibližně sto osmdesát minut ale vyžaduje, aby posluchač zahodil některá svá očekávání a stereotypy.

Mizející hudba v Celetné

Jakob Ullmann: Fremde Zeit Addendum

Edition RZ (www.edition-rz.de)



Pokud lze v posledních desetiletích hovořit o radikalitě v komponované hudbě, ukazuje se, že jde nejčastěji o skladatele pracující v nějakém ohledu s redukcí a (sebe)omezováním. Hudba hlasitá, intenzivní a zahuštěná se od určité hranice začne posluchači slévat do jednolitě masy, nezvyklé témbry se oposlouchají. Směrem „dolů“ jako by stále zbývalo dost neprozkoumaného prostoru k testování, jak balancovat na hranici, za níž hudba definitivně začíná být tichem. Od Mortona Feldmana po volné sdružení Wandelweiser (Antoine Beuger, Michael Pisaro, Radu Malfati) se táhne linie vyznávající heslo „méně je více“ a napínající uši posluchačů k titěrným zvukovým detailům. Rodák ze saského Freibergu Jakob Ullmann (nar. 1958) má na tomto poli důležité místo a zajímavá byla i jeho cesta ke komponování. Poté,

co odmítl povinnou službu v armádě Německé demokratické republiky, si vyzkoušel práci domovníka, topiče i malíře pokojů, během toho se začal zabývat studiem liturgické hudby a vydával samizdatové publikace. Těsně před koncem komunistické vlády se pak začal věnovat psaní hudby (a psaní o hudbě) naplno. Právě v této éře vznikla první skladba aktuálního trojalba, *Disappearing Musics* „pro víceméně šest hráčů“. Na této nahrávce se podílelo sedm hudebníků (flétna, klarinet, saxofon, dvoje housle, dva hráči na klavír) rozvíjejících od úvodního táhlého neznělého šumění plochu zamrzlého zvuku, do něž jen občas vpadne osamocený úder či vlnka klavírního motivu. Pocit jistého pohybu dodává vždy po několika minutách proměna základního tónu, kolem něž se vše točí. *Solo I + II + III* (1992, 1993, 2010) spojuje kompozice pro varhany, fagot a oboe da caccia (barokní lovecký hoboj) do nového celku, v němž varhany vytvářejí jemný opar, z něhož se oba dechové nástroje nenápadně vydělují dlouhými tóny a glisandy. Ve srovnání s předchozí skladbu se posouváme ještě blíže k tichu, jakékoliv náhlé změny jsou eliminovány, vše je plynulé. Tříčtvrtěhodinová *Komposition für Streichquartett 2*, (1997–1999) je naopak spíše proměnlivým a neustále přerušovaným proudem tónů, brnknutí, škrábnutí, drobných figurací. Vše se pohybuje v tak nízké dynamické hladině, že zvuky smyčcového kvarteta splývají

s okolními ruchy prostředí, kde právě posloucháte. A to bylo také autorovým záměrem. Když kolem dvacáté minuty hudba nabere trochu energie, je to jako by zahřmelo. Celý třetí disk vyplňuje skladba *PRAHA: Celetná – Karlova – Maiselova* (2004–2007), která posunuje hranici slyšitelného ještě níže a tím víc tlačí posluchače k aktivnímu zaměření pozornosti. Flétna, fagot, housle, viola, violoncello a kontrabas si předávají téměř bez výjimky nehybné tóny a nad nimi mužský a ženský hlas říkájí cosi pod hranici srozumitelnosti. Proud slov je pomocí elektroniky vrstven, takže občas vzniká dojem, že jsme v davu šeptajících lidí. Jakob Ullmann skladbu chápe jako účtování s obdobím před pádem železné opony a píše, že „v NDR umění a umělci přežívali v jednom z pohodlnějších zákoutí údajného socialismu“. Skladba, jež téměř není slyšet, má být vzpomínkou na ty méně šťastné, a Ullmann v ní připomíná „jména mnoha zavražděných lidí z Prahy a okolí, která ve skladbě zazní společně se zvonem pražského orloje“, čímž také odhaluje alespoň z části význam oněch nesrozumitelných slov ve skladbě. Do hudby tiché tak, že snad už tišší být nemůže se kromě čistě zvukového účinku vejde i poměrně silný mimohudební prvek. I bez povědomí o této vrstvě je to úžasně působivá hudba, autorský komentář je ale dobrým postrčením myšlenek.

Stavangerské trio Staer se v říjnu zastavilo v Praze letos již podruhé, tentokrát v rámci samostatného turné (na jaře doprovázeli Child Abuse) a událost to byla hodna označení „výjimečná“, ačkoliv kapela hrála na svou úroveň pro nedůstojně poloprázdný sál Chapeau Rouge. Po koncertě zbylo pár silných zážitků, triček a cédéček, díky čemuž můžete číst následný text.



Staer (z norštiny přeloženo jako glaukom, tedy zelený zákal) je kapela malá složením (baskytara, elektrická kytara, bicí) a svými běžnými nároky – velká pak schopnostmi. Mladíci s neurčitě vážným nic neříkajícím výrazem, skrz který ve tváři občas prosvitne potutelný úsměv, disponují na svůj věk mimořádnou hráčskou invencí a smyslem věci domýšlet do konce. V tomhle pojetí hlukové hudby se nehraje na náhodně vznikající fragmenty a to, že chyby hrají s námi. Tvorba je dílem jasného záměru, vše zapadá do sebe a to každou vteřinu s matematicky rytmickou přesností, hráčská virtuoza je tu samozřejmým předpokladem. Srovnání v našich poměrech bychom hledali v podobném ranku asi těžko, zřejmě proto, že schopní muzikanti u nás hlavně budují kariéru hned od chvíle, kdy se zjistí, že mají talent – čest výjimkám a promiňte. To je sice na jiný příběh, ale je dobré to zmínit, po Evropě totiž za velice spartánských podmínek vandruje celá řada podobně fantastických kapel bez zvláštního renomé a nám zřejmě nezbývá, než jim ten entuziasmus závidět, popřípadě se zajít podívat – ti, kteří ještě dnes chodí na koncerty, dobře vědí.

Horrorový masakr v chirurgické kleci

Staer

Discorporate records

(www.discorporate-records.com)

Debutová eponymní nahrávka Staer byla zaznamenána živě do pásu v lednu 2011 a vydána na vinylu nebo CD v dřevěné krabici u famózního francouzského labelu Discorporate Records o rok později, na vydání se podílel i německý Gaffer Records. Následoval raketový vzestup v koncertním kalendáři. Neúprosný tlak všech provází celou téměř čtyřicetiminutovou stopáž alba, ani jeden z nástrojů nehraje vyloženě prim, kapela funguje jako pečlivě seřízený a přímo děsivě pracující organický stroj. Odpočinkové pasáže v podstatě neexistují, skladby zdánlivě monotónně a katarzivně gradují, natahují vědomí posluchače k prasknutí, aby na vrcholu udeřily ještě znásobenou silou – patrně se záměrem uštvat jej k smrti, což mají milovníci noiseu sice rádi, ale citlivější jedinec těžko vydrží do konce, zvláště když se nahrávka poslouchá v adekvátní hlasitosti. Chlapci v sobě nezaprou klasické a jistě i jazzové vzdělání, stejně jako tolik propíraný jedinečný severský smysl pro neprozkoumané zablácené hudební cesty. Živé provedení a jeho intenzita je pak samostatnou kapitolou, kterou se obávám popisovat. Milovníků výtečně provedené a originální noiserockové avantgardy by se jistě mělo v Praze najít víc než dvacet, snad tedy příště – věrme, že na další návštěvu takové lahůdky nebudeme dlouho čekat, stejně jako na plánované druhé album.

www.mozartkebab.com/

www.discorporate-records.com/

www.facebook.com/mozartkebab



Příručka pro začínající punkery aneb dvěře subkultur otevřené

Dick Hebdige: Subkultura a styl.

Přel. Miroslav Kotásek. Volvox Globator / Dauphin.

Marta Kolářová (ed.): Revolta stylem.

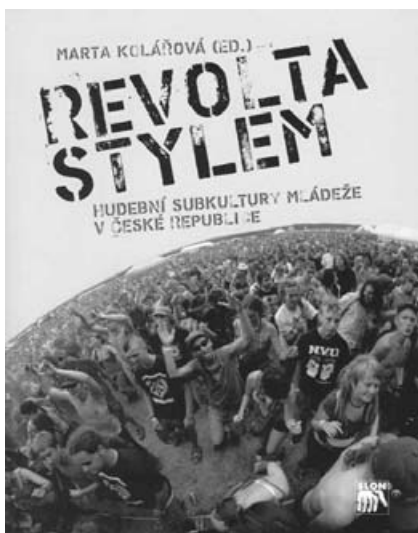
Hudební subkultury mládeže v České republice.

Slon

Zkoumání subkultur má v západní sociologii bohatou tradici, za kterou budem v našem prostředí patrně ještě dlouho neohrabaně klopýtat. Jistým krokem kupředu jsou knihy Subkultura a styl a Revolta Stylem. Český čtenář, který dlouho živořil na memoárech zasloužilých subkulturistů, se tak dočkal publikací s hlubší reflexí. Ovšem obě knihy – jak už to u průkopnických počínů bývá – mají svá významná „ale“.



České studie a knihy věnované subkulturám (potažmo cultural studies) trpí obvykle jedním ze dvou nedostatků: buď je píše akademik bez praktické zkušenosti, nebo je píše „insider“, kterému zas chybí jakékoliv metodologické zázemí. Zatímco první práce bývají úplně k ničemu, ty druhé lze použít alespoň jako primární zdroj. Zahraniční práce u nás nejsou moc čteny; chybí překlady do češtiny, stejně jako úvodní články, který by pomohly českému čtenáři orientovat se v nepřehledném množství literatury. Obě tyto mezery by mohly zaplnit dvě aktuálně vydané publikace: překlad kultovní esejistické knihy Subculture: The Meaning of Style britského kulturologa Dicka Hebdige a kniha Revolta stylem od autorského týmu českých sociologů vedeného Martou Kolářovou. V následujících řádcích vysvětlím, proč je jim to podařilo to jen zčásti. Kniha Subculture: The Meaning of Style je bezpochyby nejvlivnější knihou britské kulturologické školy. Od prvního vydání v roce 1979 vyšlo nespočet reedic a v roce 2012 vyšla konečně česky jako Subkultura a styl, což je průlomový okamžik pro českou recepci – komplikovaný metaforický styl Hebdigových esejů dělá problémy i mnohým angličtinářům. Nutno říci, že kniha není lehkým čtivem ani v češtině. Hebdige se opírá se o Barthesovy mytologie všedního dne a Gramscioho teorii kulturní hegemonie (tj. nadvlády), s jejichž pomocí konstruuje příběh vzniku londýnských subkultur. Zdůrazňuje styčné body mezi kulturou černého Atlantiku a kulturou londýnské dělnické mládeže potýkající se s nezaměstnaností a omezenou možností seberealizace. Ve zkratce se snaží vystihnout kořeny reggae v rastafarianismu a zdůrazňuje překvapivou souvislost s punkem, který je sice „bílou záležitostí“, ale sdílí černošský pocit „věčného vydědění“. Proti extravagantním „bílým černošům“ stojí konzervativně zaměřený teddy boys a skinheads se svým sexuálním puritánstvím, netolerancí a machismem. Četba knihy předpokládá elementární znalost vývoje poválečných skupin mládeže v Londýně, počítá s tím, že máme alespoň mlhavou představu o pozadí rasových nepokojů v sedmdesátých letech, že známe Londýn atd. Ačkoliv jsou součástí knihy i rozsáhlé metodologické meditace snažící se o širší uchopení subkultur, nelze zapomínat, že kniha je velice úzce zaměřena, a to jak časově (50. až 70. léta), tak teritoriálně (dělnické čtvrti Londýna). Pokusy aplikovat Hebdigovy teorie na jiné subkultury spolehlivě selhávají, o čemž se můžete dočíst například ve vlivné antologii Davida Muggletona, The post-subcultures Reader (2003). The Meaning of Style je knihou neobyčejně důležitou, ale také neobyčejně kritizovanou. Vydat ji v češtině bez předmluvy je přinejmenším nebezpečné. Český vydavatel šel však mnohem dál, v komentáři na zadní straně knihu vydává za „podrobnou příručku pro studium problematiky subkultur“, což už je vcelku hanebná reklamní lež. A aby zmatku nebylo málo, doplnil



knihu fotografiemi Karla Tůmy, které zachycují současné české punks, obskurní postavičky z amsterdamských ulic a aktivisty z českých protestních akcí. Obrázky mají spíš estetickou než dokumentační hodnotu a s Hebdigovým textem nemají bohužel společného vůbec nic. Jako kdybychom ilustrovali knížku o Africe fotografiemi australských domorodců. Jasně, obojí je exotika a kdo o tom nic neví, ten nepozná, jak velký je to nesmysl. A přesně takovému čtenáři je kniha podstrkována, což není fér, stejně jako tvrzení na obálce, že se kniha zabývá taneční hudbou a graffiti. O těch se Hebdige zmiňuje jen v několika větách.

Vraťme se ale k textu. Vzhledem k předpokladům, které (nejen) českému čtenáři chybí pro pochopení londýnských subkultur, je pro nás zajímavá zejména metodologická část. Ta také vyvolala bouřlivý ohlas a inspirovala vědce z jiných oborů, nejvýrazněji muzikology a filology. Hebdige vychází z širokého pojetí kultury, ve kterém „nic není nedůležité“ (s. 203). Podobně jako Barthes dešifruje mytologický význam zdánlivě bezvýznamných artefaktů, které ale ve výsledku subkulturu definují. Příkladem je třeba nesmrtelný spínací špendlík, jenž drží pohromadě nejen oděv ale i identitu punkera a sděluje měšťákům, že jeho nositel je k jejich pojetí estetiky a hodnot naprosto lhostejný. Styl (oblékání) je podle Hebdige prostředkem, který bojuje proti převládající rétorice tak, že dekonstruuje sám jazyk, jinými slovy usazuje předměty do nepatřičných kontextů a zneužívá je. Nejzřetelnějším příkladem jsou

elegantní mods, oblékající se stejně jako úřednická třída – v módních sakách však provádějí výtržnosti a chovají se agresivně. V tomto aktu boření zavedeného významu věcí vidí Hebdige kulturní hodnotu subkultur. Jejich členové provádějí – řečeno s Ecem – „sémiotický partyzánský boj“ (s. 160). To, že se jedná o poněkud romantickou představu, si Hebdige uvědomuje. Jeho názory můžeme chápat jako popis ideálního (v praxi však zřídka realizovaného) procesu: subkultura boří konzervativní tabu, tvůrčím a kutilským způsobem ho dekonstruuje a vytvářejí nový svět a nový jazyk, který funguje paralelně se světem „slušných lidí“. Vytváří prostor pro nové umění a je studnicí inspirace pro tvůrce a myslitele všeho druhu. Tento ideál je bleskurychle zničen okamžitou komodifikací stylu, jak ji Hebdige popisuje v šesté kapitole: subkultura je záhy po svém boomu zachycena trhem, který je schopen ji reprodukovat, čímž fakticky zničí její subverzivní a novátorský potenciál. Protože hodnota subkultury spočívá v procesu a ne v artefaktu, je právě přesunutí významu z procesu na artefakt pro subkulturu smrtící. Tento koncept je asi nejsilnějším prvkem v Hebdigově knize a je dodnes živým tématem v kulturologickém zkoumání. Abychom Hebdige správně pochopili, je dobré si projít některý z výborů článků o subkulturách. Ty ovšem do češtiny přeloženy nejsou a tak jsou čeští teoretizující punks odsouzeni k tomu, že rezignovaně zařadí nestražitelnou knihu do poličky mezi „Kytary a řev“ a „Nenech se zas oblnout“. Jistou šanci jim může dát edičně mnohem poctivěji zpracovaná kniha *Revolta stylem*. Ta obsahuje rozsáhlý a precizně zpracovaný úvod, který se vyrovnává s kánonem cultural studies a je jediným seriózním česky napsaným článkem svého druhu. Dál se kniha zabývá subkulturami, které důvěrně známe – punkery, freeteknaři, hipopery a skinheads. Ve srovnání s Hebdigem je *Revolta stylem* spíš empiricky, než teoreticky zaměřená. Autoři jsou humanitně vzdělaní a v subkulturách se buď sami pohybují nebo se do nich pokouší šikovně infiltrovat. Kniha stojí na výpovědích malé skupiny respondentů z jednotlivých subkultur, nečiní si tedy nárok na obecnou platnost, spíš se jedná o bourdieovský popis jedné z možných forem reality, který je vhodně

doplněn autobiografickou zkušeností autorů.

Nejsilnější je text o freeteknu z pera aktivisty Ondřeje Slačálka. Ve svém článku nabízí zajímavý příběh boje freeteknařů o alternativní prostor, na kterém si chtějí tvořit svět podle vlastních představ. Tedy svět, který je minimálně ovlivněný tržními zájmy, nezatěžuje stát ani přírodu a funguje na bázi nezištné soudržnosti. Jak to tak bývá, tento boj není vždy úspěšný, což Slačálek poctivě dokumentuje. Podobně zajímavá je cesta hnutí skinheads, které se na jednu stranu snaží odpojit od primitivní rasistické frakce, na druhou stranu jeho členové rádi provokují veřejnost nekorektními výroky. Za názorovou mlhou, kterou kolem sebe skinheads šíří, je bohužel stále cítit zasmrádlý český alibismus typu „nejsem rasista, ale...“. Ještě smutněji dopadl rozbor Anny Oravcové, která se rozhodla zkoumat problematiku genderu v jámě lvové – mezi hipopery. V pojetí rapperů je žena buď prostitutka nebo hodná máma u plotny a v ideálním případě obojí najednou. Absurdní výroky, kterými se respondenti snaží obhajovat neobhajitelné, stojí za přečtení. Autorka se zabývá i sofistikovanější podobou hipopu, představovanou lidmi kolem bývalého pražského klubu Pantheon, která v žánru představuje hodnotné byt zvenčí špatně viditelné jádro. Nejslabším textem je bohužel v kapitola o punku od aktivistky Michaely Pixové. Výroky respondentů jsou dost nepřesvědčivé (nebo spíš nejsou vůbec) interpretované, autorka přes veškerou snahu zůstává v zajetí žánrových a mediálních klišé, čímž tento styl žalostně zplošťuje. Zcela ignoruje intelektuální rozměr českého punku, který tak dobře reprezentují například časopisy *Hluboká orba* nebo *Trhavina*. Namísto toho spolu s respondenty „řeší“ co je a co není „pravý punk“, což působí ve vědecké práci trochu směšně.

Až na – po všech stránkách – punkovou kapitolu splňuje kniha úkol příručky velmi dobře. Zajímavě se doplňuje s nedávno vydanou knihou *Kmeny*, která mapuje pražské subkultury formou fotografií a poučených rozhovorů. Ve srovnání tu co do čtenářského zážitku *Revolta stylem* sice neobstojí, ale bude užitečná jako solidní odrazový můstek pro studium složitějších textů z oblasti teorie subkultur (například těm od Dicka Hebdige).



Dobře (vy)preparovaný klavír aneb Apetit pro konstruktivní destrukci

Requiem for a Baby Grand: final piano music
for 8 hands and tools
PanRec (www.panrec.com)

Na začátku bylo hnutí Fluxus a jeden z jeho čelních zakladatelů Philip Corner, který v rámci svého „cyklu“ Piano Activities zinscenoval v roce 1962 ve Wiesbadenu se svými kolegy na svou dobu značně skandální de(kon)strukci starého piana. Nešlo však o prvoplánový akt ničení, ale ryze praktickou likvidaci vysloužilého nástroje povýšenou na happeningovou performanci, po níž byly jednotlivé fragmenty vydraženy v aukci. Corner sám to považoval spíše za jednorázovou akci, kterou není třeba opakovat, nicméně již o osm let později se se vši úctou a pochopením zhostili její repetice jeho studenti a dodnes má své pokračovatele



Památného prvního provedení této dekompozice se zúčastnila také další žijící legenda hnutí Fluxus, skladatel a performer Ben Patterson. Ten také nechyběl na její fenomenální reinkarnaci v dubnu roku 2008 v německém Kolíně nad Rýnem, kterou zosnoval další nositel fluida Fluxu, Hans W. Koch. Předmětem milosrdné eutanázie bylo tentokrát křídlo postavené v roce 1901 v Loebau v Sasku (městě nepříliš vzdáleném od Šluknovského výběžku) mistrem Augustem Foersterem, které přežilo dvě světové války v bombardovaném Dortmundu a bylo určeno k demolici již v roce 1977, ale nakonec se ho ujal pianista a světoznámý fenomenální hráč na analogové syntezátory Thomas Lehn, který ho posléze v roce 2000 přenechal právě Kochovi, jenž ho bezesbytku využil pro své domácí hudební eskapády po dalších osm let. Poté však při rekonstrukci Kochova bytu nezbylo, než najít adekvátní labutí píseň pro „velké dítě“. Skvěle sestříhané hodinové DVD původem ruského a převážně v Německu žijícího filmaře Pavla Borodina začíná duetem Lehna a Kocha, kteří preludují na vyšeptalém, ale stále znějícím instrumentu, který odchází do věčnosti a nebude zapomenut právě díky tomuto dokumentu. Asi v sedmé minutě parakonzertu přichází slovenský estetik, hudební publicista, performer a pedagog Jozef Cseres, aby připravil patřičná anestetika. Nikdy sice na piano nehrál ani ho nikdy nevlastnil, ale jeho přístup je velmi citlivý. Píše vzkaz křídou na palubu odumírajícího nástroje, posléze dává téměř neslyšitelným výstřelem pokyn Benovi Pattersonovi, aby dílo posvátné zkázy započal. Thomas má od počátku lyžařskou či snad motocyklistickou přilbu, Hans a Jozef mají helmy stavbařské



a Ben přichází v červeném overalu s kšiltovkou obrácenou dozadu a svářečskými brýlemi (ty mají kromě Thomase ostatně všichni). Stále se hraje, i když Ben už olbřímími štípačkami překusuje struny. Definitivní „pianní porážka“ nastává zhruba po jednadvacáté minutě po krátkém Cseresově proslovu, o tom, že akce je metafora etc. Pak už se všichni vrhnou na rámové i motorové pily, vrtačky, páčidla, kladívka i megakladiva, brusky, řezačky, sekery. Nastává industriální poéma se vším hřmotněním i zámlkami. Mikrofon se dostává do bezprostřední blízkosti právě s motorovou pilou a přesto skvěle rezonují. Performeři se leckdy potýkají s příliš těžkými „bicími dekonstruktoátory“, ale invence jim nechybí. Zhruba v 32:40 padá konstrukce na bok a zdá se, že je po všem, ale ještě je vše potřeba provést důkladněji, aby si návštěvníci mohli rozebrat trosky. Je to zážitek od začátku do konce. Zcela smysluplná věc, která má svou stavbu a může být příkladem pro umělce, kteří sice demytizují cosi starého, ale nacházejí pro ně nový rozměr.

Vše pod zvukovou kuratelou Thomase Lehna, s výtvarným podílem Bena Pattersona a stříhem Pavla Borodina, který se s ním „doplal“ s přestávkami čtyři roky, tudíž toto dílo spatřilo světlo světa až na sklonku roku 2012.

INZERCE

level production

SCRAPE

kyeo

fléda

LEVEL B, SCRAPE SOUND A KYEO UVÁDĚJÍ

SWANS

SPECIAL GUEST

(USA)

JAMIE STEWART OF XIU XIU SOLO

ČT/THU 14. 3. 2013 20:00

ŠTEFÁNIKOVA 24, BRNO **FLÉDA**

PŘEDPRODEJ: TICKETSTREAM, TICKETPORTAL, SMSTICKET, FLÉDA BÁREČEK, INDIES PRODEJNA, DPL - STUDENT AGENCY

WWW.FLEDA.CZ

WWW.SCRAPE SOUND.ORG

WWW.KYEO.NET



aardvark



SMS TICKET

INDIE MUSIC

BEAT

radio wave

metr

FMZINE

Starobrn

FULLMOON

HUDEBNÍ MAGAZIN

FULLMOONMAGAZINE.CZ

WAKUSHOPPU

a platform for free improv & audiovisual projects

WAKUSHOPPU DATES (ALL AT CAFE V LESE, PRAGUE)

- 8 Jan 2013 Bergljot (cz/no); Richter & syn (cz)
- 5 Feb 2013 Urban Space Epics / Pronefoal (us/cz); Rafani (cz)
- 5 Mar 2013 Martin Alačam (tur/cz); Michael Mays (cz); Romano Krzych (fr)
- 2 Apr 2013 Stanislav Abrahám (cz); Guy van Belle (be)
- 7 May 2013 Kora et le Mechanix (cz); Naru Tigama (cz)
- 4 Jun 2013 Milan Guštar (cz); Opening Performance Orchestra (cz)

WWW.WAKUSHOPPU.COM

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)

Autoři fotografií: Astrid Ackermann (12–15),
Bradley Buehring, archiv S.E.M. Ensemble
(16–21), Roman Mikeš (32–35), Marek Pechač
(36–40)

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

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

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

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

Grafická úprava: Ditta Jiříčková
(dittaj@volny.cz)

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

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

ISSN 1213-2438, Ev. č. MK ČR E 16 717

PŘEDPLATTE SI ČASOPIS HIS VOICE

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 dvoutměsíčník, roční předplatné
představuje 6 čísel časopisu

www.hisvoice.cz/předplatne.html

**Mezinárodní
hudební
festival
Brno
International
Music
Festival**

**24/3/2013 / kostel J. A. Komenského
(zvaný Červený)**

Haas Žalm 29 /

Britten Cantata misericordium /

Martin Et la vie Tempora

Kusnjer / Briscein / Wallingerová / Hájek

Ars Brunensis Chorus / sbormistr **Dan Kalousek**

Komorní filharmonie Pardubice /

dirigent **Marko Ivanović**

25/3/2013 / kostel sv. Augustina

Lassus / Madelka / Gallus / Rihm / Sciarrino

Tenebrae (pašijová hudba 16. století a současnosti)

Singer Pur

26/3/2013 / kostel sv. Janů (u minoritů)

Aloisi / Rossi / Valentini

žalmy a postní moteta

Societas Incognitorum /

umělecký vedoucí **Eduard Tomašík**

3/4/2013 / kostel sv. Janů (u minoritů)

Händel Israel in Egypt

Capella Cracoviensis /

dirigent **Jan Tomasz Adamus**

5/4/2013 / kostel J. A. Komenského (zvaný Červený)

Ondřej Štochl ... vládlost ... světlo duše ... (2013)

Steve Reich Tehillim (1981)

Brno Contemporary Orchestra / dirigent **Pavel Šnajdr**

Zařazení slavného díla Tehillim amerického soudobého skladatele Steva Reicha do rámce velikonočního festivalu je překvapivě jen zdánlivé. V Tehillim se Reich poprvé obrátil k židovské tradici. Poprvé také zhudebnil hebrejské texty, části čtyř starozákonních žalmů. Prostorovou kompozici, která zcela výjimečně uvedení Reichova Tehillim předchází, vytvořil na objednávku festivalu Ondřej Štochl. Dílo slov autora je dílo soukromým zamyšlením nad možnostmi vlastního, individuálního, neorganizovaného a jakýkoli návod postrádajícího hledání toho, co se myslí láskou k bližnímu.

7/4/2013 / katedrála svatých Petra a Pavla

Mendelssohn-Bartholdy Psalm 114, Lauda Sion, Gloria

Janková / Škarková / Hilscherová / Březina / Šelc

Český filharmonický sbor Brno, sbormistr **Petr Fiala**

Filharmonie Brno / dirigent **Andreas Sebastian Weiser**

více na www.mhf-brno.cz

**Filharmonie
Brno Philharmonic**

B | R | N | O

Statutární město Brno finančně podporuje Filharmonii Brno, p. o.

VELIKONOČNÍ FESTIVAL HODBY 2013

**22. ročník
24/3/—7/4/2013**

Národní  divadlo

opera

UVÁDÍME
VE STAVOVSKÉM
DIVADLE

Christoph Willibald Gluck

ORFEUS A EURYDIKA

Premiéra 2. 2. 2013

Dirigent: Jan Latham-Koenig | Režie a scéna: Hartmut Schörghofer | Kostýmy: Corinna Crome | Choreografie: Karine Guizzo | Sbormistr: Pavel Vaněk