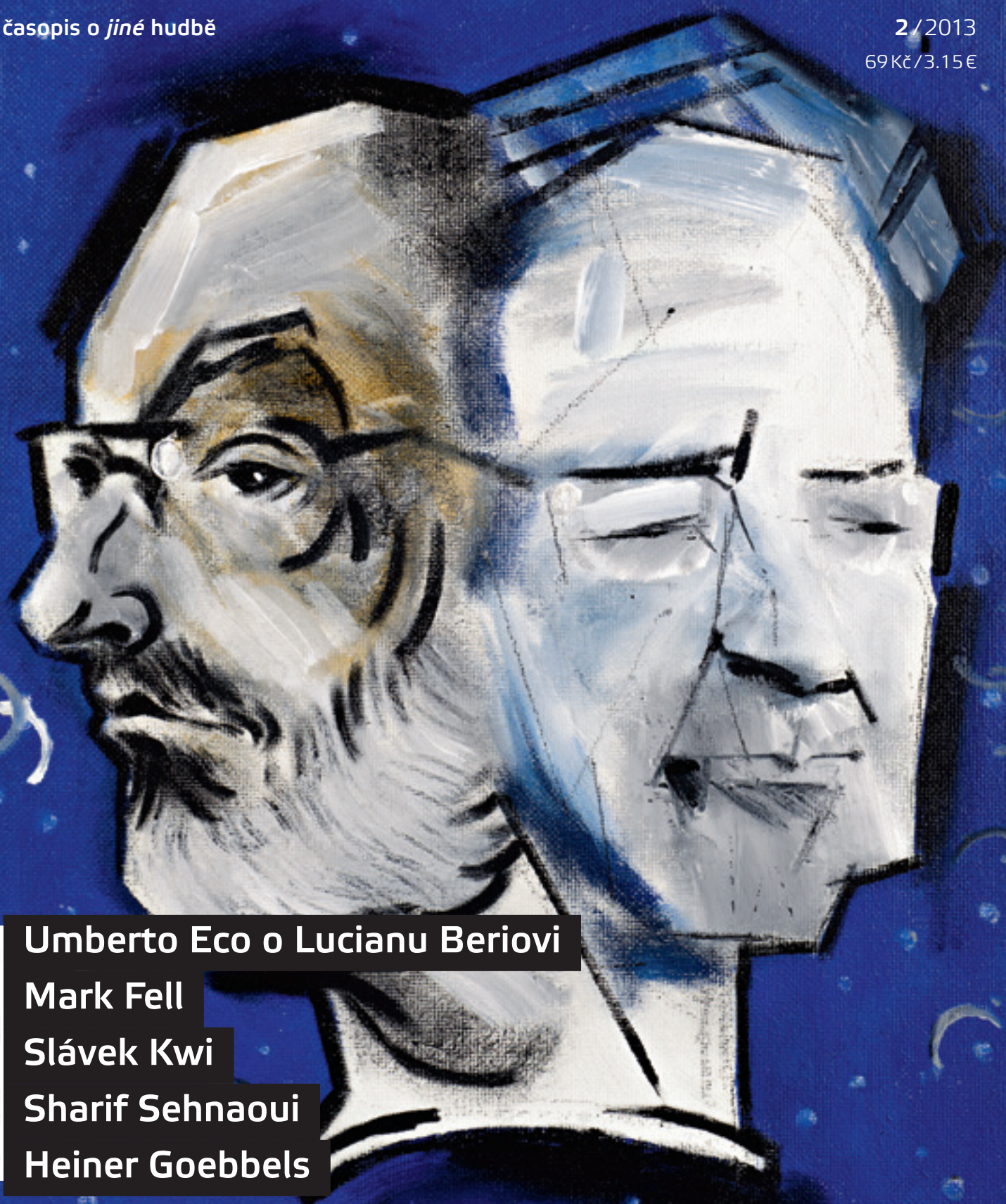


HIS VOICE

časopis o jiné hudbě

2/2013

69 Kč / 3.15 €



Umberto Eco o Lucianu Beriovi

Mark Fell

Slávek Kwi

Sharif Sehnaoui

Heiner Goebbels

www.hisvoice.cz





LETMO presents:



JENNY HVAL^(no) & Lenka Dusilová^(cz)
27.4.2013 @ K4 (Praha)



ASIAN WOMEN ON THE TELEPHONE^(ru) & Head In Body^(cz)
12.5.2013 @ Café V lese (Praha)



THE KVB^(uk) & Lightning Glove^(cz)
17.5.2013 @ K4 (Praha)



ALUK TODOLO^(fr) & LUSSURIA^(us)
18.5.2013 @ K4 (Praha)



DEAD VOICES ON AIR^(ca) & RAPOON^(uk)
& REFORMED FACTION^(ca/uk) & Phaerentz^(cz)
19.5.2013 @ K4 (Praha)



IGNATZ^(be) & INNERCITY^(be)
21.6.2013 @ K4 (Praha)

podobné a mnohé jiné interprety uslyšíte nejen naživo, ale i v éteru:

MEANINGLESS LEANING MESS na Rádiu 1 (91.9 FM)

:: vždy jednou za 14 dní v úterý 0:00 - 2:30 (cca) ::

:: hudba a zvuk bez omezení, od triviálních popěvků po monotónní hučení ventilace ::
www.radio1.cz/mess

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



NO PAVAROTTI „Season Of The Weak“ 12" LP *letmo7 / K&K 28*

Za jménem plným předstírání a snad i dobře investovaného smutku, anebo možná vtipu z dlouhé chvíle, se skrývají dva hudebníci klamm a Rouilleux. Jejich z velké části improvizovaná hudba, skládající se z kytarových a klávesových ploch, elektronického šumu a hlasu obou protagonistů, se dá popsat jako mix drone-ambientu, noise, post-psychedelie a popu, jejichž společný, různě deformovaný prostor tvoří především ozvěna. Zdánlivé protipóly jako agrese a ambient nebo pop a experiment se stávají rohy jediné vhodně ozvučené místnosti. Zvuk této hudby se nikdy zcela nezříká lenosti, ale přirozeně se rozléhá. Počáteční, přes všechnu zastřenost otevřeně intimní impuls přetrvává: zdvojení samoty.

„...ako zo sonického kúpeľa sa vynárajú linky varhán a nezreteľná mantra efektovaného refrénu ... Zo šumu sa tu ako na pradávných páse zjavujú aurálne reminiscencie na Syda Barreta a fragmenty hlasov a vokálov opakujúce sa ako v invokačných rituáloch post-digitálnych divochov.“ *Peter Gonda, Radio Wave (Východiska)*

„Album má rozhodně ambice stát se jednou z nejlepších českých experimentálních desek roku 2013.“ *Jiří Špičák, Radio Wave (Meotar)*

„Duo neúnavně čerčí vody kolektivního vědomí o tom, co je improvizovaná hudba, o tom, jak improvizovaně hudebníci v mantinelech geniální, a paradoxní uvědomování si hranic, respektive uvědomění si jejich neexistence. No Pavarotti jsou hudebním ekvivalentem eklektismu a neustále se rozvíjejícího evolučního vývoje ... Letos jsem ještě neslyšel lepší desku, fakt, bez dramatizace.“ *Ondřej Hlaváč, indiemusic.cz*



ROUILLEUX „Zugzwang“ digipak CD *letmo1 / K&K 23*

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



FABIO ORSI „Praguematic“ handmade CS *letmo3*

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



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

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

OBSAH

Glosář _____	2
Contempuls sampler _____	4
Ty studiové dny _____	6
Heiner Goebbels _____	14
Slávek Kwi _____	18
Mark Fell _____	22
Chiptune Music _____	28
Sharif Sehnaoui _____	32
Petr Wajsar _____	36
Recenze	
François Bayle: 50 Ans d'Acousmatique _____	40
Jon Rose: Rosin _____	42
Thomas Bailey: unofficial Release _____	44
V.A.: Hluková sekce _____	46
Robert Piotrowicz: When Snakeboy is dying _____	47

EDITORIAL

Jedním z nejhorších klišé o současné době je to o její přetech-
nizovanosti. Jako by technika sama o sobě našemu životu ubírala na opravdovosti, omezo-
vala kontakt s jinými lidmi nebo s přírodou. Ne snad že by technika byla bez vlivu, ale nakonec stejně záleží na tom, kdo a jak ji používá. Je akustická hudba autentičtější než ta, k jejímuž provádění potřebujeme elektrický proud? A není klavírní mechanika také technologií odcizující hráčovy prsty od strun? V tomto čísle se sešlo několik textů ukazujících, jak hudební technika pomáhá dostat se blíže k fenoménům chápáným jako přírodní. Umberto Eco vzpomíná, jak spolu s Luicanem Beriem v milánském studiu pronikali do tajemství lidských hlasů a řeči, Slávek Kwi s nahrávací technikou zkoumá

přírodu po celém světě (čímž navazuje na témata otevřená Peterem Cusackem v minulém čísle), Heiner Goebbels ve své instalaci za pomoci techniky rekonstruuje klášterní zahradu. Na jiných místech čísla dojde samozřejmě i na hudbu čistě technologickou, jako je tomu u fenoménu Chiptune music nebo u portrétu Marka Fella. Naopak akustické zvuky vás čekají na sampleru přiloženém k tomuto číslu, na němž najdete výběr z festivalu Contempuls.

Příjemné čtení a poslech

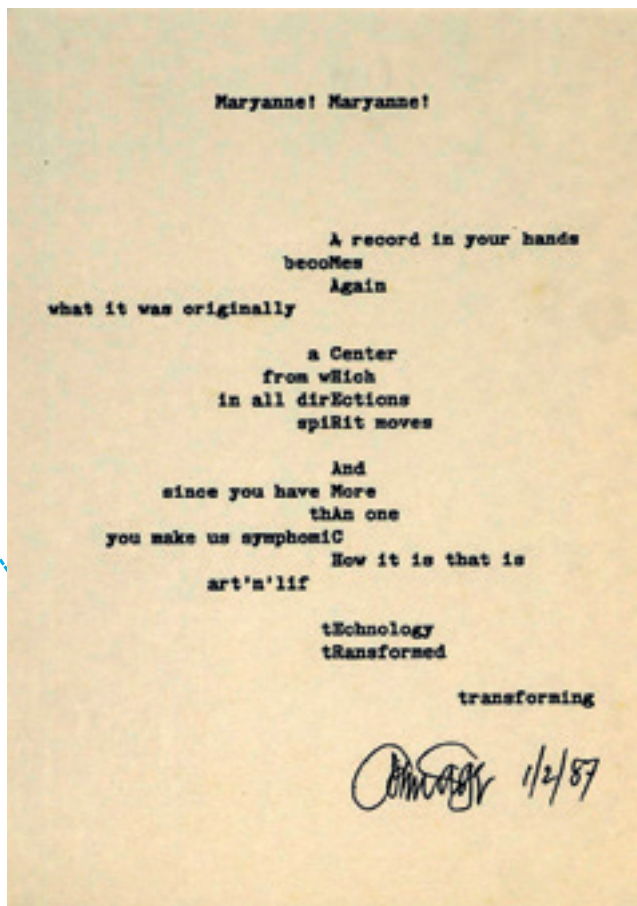
Matěj Kratochvíl

GLOSÁŘ

____ Na Mezinárodní den žen, tedy 8. března letošního roku byla spuštěna stránka **Ekho – Women In Sonic Art** (ekhofemalesound.wordpress.com), která chce být archívem umělkyní aktivních v minulosti i současnosti na poli elektronické hudby a zvukových experimentů. Slibně se rozrůstající obsah stránky zahrnuje zvukové ukázky, grafické partitury a teoretické texty věnované genderovým či feministickým otázkám v souvislosti s hudbou a technologiemi. Průběžně doplňovaný seznam umělkyní zahrnuje známá jména jako Maryanne Amacher, Eliane Radigue, Laurie Spiegel nebo Pauline Oliveros, ale také hudebnice méně známé, třeba srbskou skladatelku Ivanu Stefanović. Jejíž koláž Poslanica ptica z nahrávek ptačího zpěvu, umíchaná v sedmdesátých letech a vydaná na ruské značce Melodija, vytváří z remixovaných ptačích hrdélek cosi jako dřevní techno.



Scott Walker



Vzkaz Johna Cage
pro Maryanne Amacher

____ Těžce stravitelná, znervózňující, přesto velmi přitažlivá a svým způsobem nezařaditelná – taková je loňská deska Bish Bosch, první sólová nahrávka americko-anglického hudebníka, zpěváka a skladatele **Scotta Walkera** po šesti letech. Zpívá se na ní o Ceaușescovi, samplují štěkající psi, ústřední skladba, pojmenovaná podle vesmírného systému SDSS J1416+1348, trvá víc než dvacet minut. Už samotné vstřebání takové desky vyžaduje čas a trpělivost, přesto se Scott Walker v rozhovoru pro magazín The Quietus vyslovil v tom smyslu, že svoji hudbu nechápe čistě jako zvuk, ale dovedl by si ji představit i v divadelní podobě.

Necelý půl roku po vydání nahrávky se mu tohle přání splní. Dvojice umělců Iain Forsyth a Jane Pollard ve spolupráci s dlouholetým Walkerovým spolupracovníkem a producentem Peterem Walshem chystá pro budovu opery v Sydney program, který osciluje mezi konceptuální instalací, sound artem a právě divadelním představením. Základ programu přitom budou tvořit čtyři skladby z desky Bish Bosch, které budou do publika přenášeny pomocí prostorových reproduktorů v různých směrech a při dronových pasážích prý budou mít návštěvníci pocit, že se vznášejí ve vzduchoprázdnu.

_____ **The Record Store Day**, tedy den, který je zasvěcený malým obchodům s hudbou, si za sedm let svojí existence pomalu vydobyl poměrně prestižní postavení. Letos připadá na 20. duben, v Praze se jej zúčastní obchody Music-town Record Store nebo Rekomando, v Evropě i ve světě pak stovky dalších. Kromě samotných obchodů ale mezinárodní The Record Store Day slaví i hudební labely a nutno říct, že některé z nich velmi originálně.

Hardcorová značka s příznačným názvem Earache Records připravila na The Record Store Day vydání „nejkratšího alba historie“, v originále tedy pojmenovaného The World's Shortest Album. Deska potrvá pouhých 82 sekund, přesto se na ni vejde celých 13 skladeb a to včetně kultovní písně skupiny Napalm Death You Suffer, která je zapsaná v Guinnessově knize rekordů jako nejkratší skladba všech dob - trvá něco málo přes vteřinu. Podle majitelů labelu Earache Records nemá kompilace působit jenom jako jednorázová kuriozita – naopak má posluchače přimět k meditacím nad otázkou, jaký je opravdový význam slova ne.

_____ Od 11. dubna do 24. května bude pražská galerie Meetfactory hostit výstavu **16 – 20 000 Hz**, která představuje vybrané výtvarně a zvukově orientované tendence aktuální české a mezinárodní umělecké scény. Pořadatelé svůj projekt charakterizují takto: „Výstava klade do vzájemných souvislostí instalace a objekty autorů, kteří v rozdílném módu a z různých pohledů reflektují témata komplementarity a kontextuality fenoménů zvuku, obrazu, prostoru a akcí trvajících v čase. Metaforicky lze výstavu označit jako pozvánku ke vstupu do zvukového labyrintu vystavěného z průhledů, ozvěn a zvukových interferencí.“ V rámci prostoru architektonicky navrženého Radimem Labudou své výtvary uším a očím diváků nabídnou Martin Andersson (CH), Jana Babincová (CZ), Milan Guštar (CZ), Morgan O'Hara (US), Tom Kotik (CZ/US), Jan Krtička (CZ), Hanne Lippard (GB), Radio Lemu-rie (CZ), Matěj Smrkovský (CZ), Jiří Valoch (CZ), Tomáš Vaněk (CZ), Lenka Vítková (CZ) a Zimoun (CHE). K výstavě je vydán originální katalog ve formátu 12" LP s bookletem obsahujícím kromě medailonků a ukázek z prací ještě texty od teoretiků Jiřího Valocha, Miloše Vojtěchovského a hlavní kurátorky galerie Meetfactory Kariny Kottové.



David Toop



_____ Bývalý člen anglické experimentální kapely The Flying Lizards, pravidelný přispěvatel magazínu The Wire a autor publikací o ambientu nebo hip hopu **David Toop** se rozhodl otevřít svůj archiv rozhovorů a prostřednictvím Britské knihovny se o něj podělit se světem. Rozhovory, kterých je celkem 270, David Toop postupem času zachycoval nejdříve na magnetofonové pásky, později na minidisk nebo digitální diktafon, po důkladné revizi tedy poputují do zvukového archivu Britské knihovny, kde budou přístupné zdarma.

Nejstarší exempláře sahají až do začátku osmdesátých let a netýkají se jenom hudby. Kromě členů kapely Kraftwerk, vesmírného jazzmana Sun Ra, zpěvačky Kate Bush nebo avantgardisty Johna Zorna mluvil Toop i s legendárním boxerem Nigelem Bennem nebo filmařem Davidem Lynchem. Toop se prý zbavuje svého archivu hlavně z praktických důvodů (stěhování), zároveň ale přiznal, že za ta léta už pro něj rozhovory představují i jakousi přítěž a až je převezme některá ze zavedených institucí, prý se mu znatelně uleví. Zvukové nahrávky by se měly postupně začít objevovat na www.bl.uk/nsa

CONTEMPULS sampler no. 2

Cédéčko přiložené k tomuto číslu HisVoice volně navazuje na první sampler festivalu Contempuls, který jsme k časopisu přibalili přibližně před rokem a půl a zachycoval „jeden z možných best of“ prvních tří let existence této přehlídky současné vážné hudby. Stávající CD je s jednou výjimkou věnováno nahrávkám z posledního, pátého ročníku festivalu. Zatímco dramaturgie Contempulsu se statisticky vzato orientuje spíše na zahraniční autory, které máme u nás možnost málokdy slyšet, druhý sampler je opět věnován domácím a zahraničním skladatelům přibližně v poměru půl na půl.

Fausto Romitelli:

Domeniche alla periferia dell'impero

I. Prima domenica (1996)

II. Seconda domenica: Omaggio a Gérard Grisey (2000)

ensemble recherche,
13. listopadu 2009

Martin Fahlenbock – flétna
Shizuyo Oka – klarinet
Melise Mellinger – housle
Åsa Åkerberg – violoncello

V roce 1996 Romitelli dokončil kvartet pro flétnu, klarinet, housle a violoncello s podivným názvem *Domeniche alla periferia dell'impero*. *Prima domenica* (tedy *Neděle na okraji říše. Neděle první*). Po šesti letech přibyla k přibližně šestiminutovému kusu *Druhá neděle*. Obsazení zůstalo stejné, jen byli hráči dovybaveni přídatnými bizarními nástroji, jako je ústní harmonika, kazoo, ptačí zpěv apod., jimiž Romitelli narušuje „klasický“ zvuk kvarteta. Nepoužívá tentokrát elektronických prostředků, svého naléhavého hutného zvuku dosahuje čistě akusticky. *Druhá neděle* je věnována památce Gérarda Griseye, Romitelliho nejdůležitějšího učitele.



Luboš Mrkvička:

Trio pro klarinet, violoncello a klavír,
část C (2011)

Ronald Šebesta – klarinet

Jozef Lupták – violoncello

Miki Skuta – klavír

23. listopadu 2012

„V roce 2007, kdy jsem začal psát první část Tria, mě můj už tehdy dlouhodobý přístup k vlastní kompozici jako otevřená formě, která nemá definitivní začátek ani konec, ale zároveň si udržuje jednoznačné směřování a relativní samostatnost dílčích částí, logicky dovedl k velmi prostému řešení: psát skladby, u nichž nebude stanoven konečný počet částí a zároveň bude možné měnit jejich pořadí, a vzhledem k jejich samostatnosti je bude možné provozovat i jednotlivě či libovolný výběr z nich. Do jediné skladby tak části spojuje pouze jejich instrumentální obsazení.“

Luboš Mrkvička



Ensemble Mosaik

zabarvuje a nese, ale zároveň také pohání kupředu: držený, většinou unisono hraný jednotlivý tón, a rytmika, jejíž energie se napájí z prototypu úder a dozvuk.“

Stefan Streich

Miki Skuta a Jozef Lupták

**Stefan Streich:**

Sog (2006)

I, II, III, IV

Ensemble Mosaik,

16. listopadu 2012

Bettina Junge – flétna
Christian Vogel – klarinet
Chatschatur Kanajan – housle

Mathis Mayr – violoncello

Ernst Surberg – klavír

„Skladba *Sog* (česky přibližně *Vír*) je monochromatická, tak jako je monochromatické i hejno tažných ptáků – oblak tvořený stovkami jednotlivých tvorů, který je neustále v pohybu, víří sem a tam, a přesto působí zcela jednotně. Jako pozorovatelé často nemáme ani tušení, odkud mohou přicházet impulzy, díky kterým živočichové dokážou bez zprostředkování simultánně, jako jediný organismus, vytvářet formace a náhle ve vzduchu měnit směr. Proudí energie, které působí uvnitř celého hejna, musejí být enormně silné a extrémně stejnoměrné. *Sog* se skládá ze čtyř charakterově rozdílných vět a části samotné jsou mnohotvárné a procesuální. Vnější koncepce skladby je tedy spíše klasicky kontrastní a v žádném případě bychom ji „monochromatickou“ nenazvali. Hlubší vrstvu však tvoří jakýsi jednotný základ, který všechno

Peter Graham:

A Nap – funeral music for Mauricio Kagel (2009)

Enikő Ginzeri – cimbál

Miki Skuta – klavír

Ivan Palacký, Peter Graham – elektronika

23. listopadu 2012

„Kdo by neznal ono neodolatelné puzení k dennímu spánku – myšlenky se zpomalují, chvílemi se zastavují úplně, realita uniká... Na pomezí snu a bdění dostávají i ty nejobyčejnější vjemy či nápady podivný význam. Také o smrti se někdy mluví jako o pouhém ‚zdřímnutí‘. Tato skladba pro cimbál a klavír je jakousi vzpomínkou na skladatele Mauricio Kagela (1931–2008). Podobně jako on sám rád využíval materiálu jiných skladatelů, zde je použito tónových výšek z jeho skladby *Pan*, které jsou ovšem přetransformovány do velmi odlišného hudebního tvaru. Na několika místech vstupují do hudby vnější rušivé momenty, které sice mohou být jakéhokoliv druhu, ale zde je to domácí elektronika Ivana Palackého a také drobné úryvky z Kagelových skladeb reprezentujících jeho různá období. V závěru se ozývá zrychlená montáž těchto úryvků, ovšem v obrácené chronologii – podobně jako se prý člověku před smrtí promítá život pozpátku.“

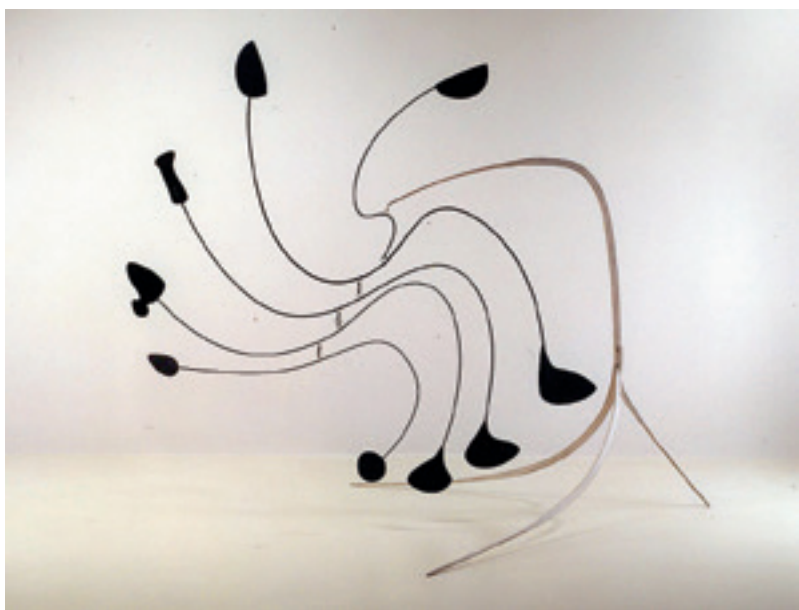
Peter Graham

Ivan Palacký a Peter Graham



Ty studiové dny

Umberto Eco je znám především jako spisovatel, filozof a estetik. K jeho zájmům však také vždy patřila hudba a od padesátých let úzce spolupracoval se skladatelem Lucianem Beriem. Následující text je jednak vzpomínkou na dobu, kdy byla Itálie důležitým uzlem v dění na experimentální hudební scéně, jednak úvahou hodnotící s odstupem Ecovy a Beriovy názory na podobu hudebního díla, jeho otevřenost a svobodu interpretace.



Alexander Calder – Spider 1940

Drazí přátelé, jelikož nejsem hudebník ani hudební vědec, dovoluji, abych na konferenci, kde mi už samotné názvy příspěvků připomínají můj propastný nedostatek znalostí, hovořil o Lucianu Beriovi ne jako muzikant či muzikolog, ale jako přítel, jenž má výsadu být posledním přeživším z onoho večera v baru jménem „di Ballesecche“.

Bylo to na počátku roku 1959 a John Cage právě odešel, aby vystoupil v televizní soutěži *Lascia o Raddoppia* (Dvakrát nebo nic), která mu měla pomoci se splácením pobytu v Itálii. Moderátor Mike Buongiorno, který věděl, že Cage měl v Teatro alla Fiera vystoupení s kávovary a kuchyňskými mixéry, se ohromeně ptal, zda to je Futurismus – tehdy jsme se tomu smáli, ačkoliv ta otázka byla nezáměrně filologická, protože nikdo nemohl popřít, že Russolovy *Intonarumori* měly na Cage jistý vliv.

John Cage krátce předtím dokončil svou aleatorní kompozici *Fontana Mix*, napsanou pro Cathy Berberian, ale s věnováním pro signoru Fontanu, jeho domácí, již ve zralém věku, avšak s jistým šarmem, která byla svým nájemníkem okouzlena (John Cage by nebyl špatný jako představitel Wyatt Earpa ve filmu Johna Forda) a se svým obdivem se mu svěříla (legendy se liší ohledně jejího

modus operandi). Cage neměl příliš zájem o vztahy s opačným pohlavím, avšak zároveň byl gentleman, odmítl tedy její nabídku, ale věnoval signoře Fontaně skladbu.

Když toho čtvrtého večera 26. února 1959 Cage vyhrál dva a půl milionu lir (ne pět milionů, jak hlásí všechny internetové stránky, protože se rozhodlo vklad nezdvoujnásobit), sešli jsme se k oslavě u sklenky šampaňského v baru na rohu Via Massena v Miláně, jediném, který měl poblíž televizních studií RAI ještě otevřeno, v baru přejmenované Beriem a Madernou na „di Ballesecche“,¹ kvůli jakési jejich antipatii vůči majiteli. Byli jsme tam, v místnosti s kulečnickem, zašlé jako jakákoliv kulečnicková místnost po půlnoci na Corso Sempione (bez Paula Newmana v roli frajířka), abychom slavili s Johnem Cagem, Beriem, Madernou, Cathy, Mariem Zuccherim, Robertem Leydim a s Peggy Guggenheim ve zlatých střevících. Všichni už jsou pryč, jsem posledním, kdo přežil z účastníků té nádherné události. Hleďte tedy na mně s úctou a odpusťte, pokud zavzpomínám na osobní záležitosti a pošetlosti.

Velice rád bych o Beriovi, společníkovi v tolika dobrodružstvích, hovořil i ve spojitosti s Brunem Madernou, ale obávám se, že by to bylo nepatřičné – i kdyby Talia neměla žádný důvod k rozčilení od oněch dobrodružství, k nimž došlo dříve, než ji Luciano potkal, a myslím, že ještě dříve, než se vůbec narodila. Rád bych zavzpomínal na mnoho epizod z oněch dnů, které nyní působí heroicky, když se v roce 1956 vysmívali Schönbergovi v La Scale a když v roce 1963 v sále Piccola Scala jistí pánové ve smokinách, rozčilení Beriovou a Sanguinetiho skladbou *Passaggio*, rozhořčeně povstali s výkřiky „levičáci“. Místo toho budu hovořit speciálně o Beriovi v období fungování Studio di Fonologia Musicale (Studio pro hudební fonologii), vzhledem k tomu, že jsem nedávno mohl být svědkem jeho rekonstrukce do víceméně původní podoby v Museo degli Strumenti Musicali v milánském Castello Sforzesco², kde se podařilo zachránit veškeré technické vybavení, které původně skončilo ve skladišti v Turíně a poté v Miláně. A znovu jsem se cítil jako doma, v té místnosti, v níž jsem strávil tolik hodin posloucháním bzučení slavných devíti oscilátorů proslavených Mariem Zuccherim v době, kdy studio v Kolíně nad Rýnem mělo jen jeden. Všechny vůdčí postavy Nové hudby tudy prošly, mnohé z nich se stipendiem pro studijní pobyt v Miláně, na jehož konci měly uvést hotovou kompozici. Jelikož pobyty nebyly tak dlouhé, aby skladatelé ovládli všechna tajemství devíti oscilátorů, je spravedlivé zmínit, že velký Marino Zuccheri manévrováním tu i onde dokázal vytvořit příjemnou skladbu, takže mnohé inkunábule elektronické hudby vděčí za svůj vznik jemu a ne autorům, jejichž jména nesou.

V souvislosti s těmito roky objevování a experimentování bych rád řekl něco o Beriovi jako o mysliteli a kulturním člověku. Ve všech stoletích byla hudba úzce spjata s jinými druhy umění: s literaturou, malířstvím, filozofií a vědou. Někdy byl toto spojení velice zřetelné, jako tomu bylo u staré řecké hudby a pythagorejců, někdy byl kontakt méně zjevný, často kvůli tomu, že hudebník žil ponořen ve svém vlastním světě, jistě reflektující kulturu své doby, ale ne vědomě komentující tuto reflexi – nevěděl bych, jak najít jasnou spojnici mezi Leoncavallovou písní *L'aurora di bianco vestita* (1904) a knihou *Estetika* Benedetto Croceho (1902) – ačkoliv hlubší implicitní vztahy jsou nyní jasné, i kdyby jen kvůli tomu, že je *L'aurora di bianco vestita* dobrým příkladem Croceho pojmu lyrická intuice. Ovšem u Beria a hudebníků jeho generace nacházíme novou situaci: hudebník si i teoreticky uvědomoval, co dělá, nejen kvůli rozvinutí své vlastní poetiky (ačkoliv to Stravinskij také dokázal docela dobře), ale protože žil se zástupci ostatních umění, s filozofy, lingvisty, antropology v kontaktu, v neustálé výměně zkušeností, v níž šlo nejen o výraz sousedství a vzájemných zájmů, ale o práci na syntéze. A o syntéze hovořil Berio při snaze o spojení hudby a literatury ve skladbě *Omaggio a Joyce*:

„Poezie je také verbální poselství předávané v čase: nahrávání a elektronické hudební nástroje obecně nám o tom poskytují skutečnou a konkrétní představu mnohem spíše, než můžeme vidět při veřejném nebo divadelním čtení veršů. Těmito metodami jsem se pokusil experimentálně ukázat novou možnost setkávání čtení poetického textu s hudbou, aniž by to spojení nutně zvýhodňovalo jeden z obou vyjadřovacích systémů. Místo toho jsem se snažil, aby slovo bylo schopno zcela vstřebat a usměrnit hudební dění.

Možná právě kvůli této schopnosti bude jednoho dne možné stvořit „totální“ představení, v němž vznikne hluboká kontinuita a dokonalá integrace všech prvků (nejen mezi hudebními projevy) a kde bude tedy možné mezi slovem a zvukem, poezií a hudbou vytvořit vztah nového druhu. V takovém případě by nebylo cílem stavět dva výrazové systémy jeden proti druhému, dokonce ani je míchat dohromady, ale namísto toho dát vzniknout kontinuálnímu vztahu mezi nimi, aby bylo možné přecházet z jednoho do druhého *nepostřehnutelně*, bez jasného rozdílu mezi vnímáním logicko-sémantického typu (tedy při zpracovávání mluveného slova) a vnímáním hudby [...]“

Berio byl v tomto ohledu jedním z nejvzdělanějších hudebníků své generace, schopný hledat hudbu i tam, kde by nikdo žádnou nečekal. Při zakládání Studio di Fonologia si například hned kladl otázku, co fonologie ve skutečnosti znamená, když viděl, že ten pojem byl navržen inženýrem Ginem Castelnuovem. Dostal výtisky Sussureova *Cours de linguistique générale* a Trubetzkého *Principes de phonologie*, z nichž nejprve dovodil, že fonologie strukturalistů není fonologií hudebníků. A tak došlo k tomu, že výtisky těchto dvou knih, které vlastním já, jsou právě ty, jež jsem si vypůjčil z ze Studio di Fonologia a nikdy je nevrátil na základě práva dobytele a, jak řekl Roger Bacon, jsou-li myšlenky dobré, je třeba je zachránit

před nevěřícími *tamquam ab iniustus possessoribus*. Byl však Berio skutečně nehodný vlastnit tyto dvě knihy? Zvažme některá fakta. Především si rychle uvědomil, že jeho hudební aktivity byly zcela jistě spojeny s fonologií fonologů, ačkoliv podle technických termínů pracoval spíše s *etickým* než s *emickým* přístupem a uvědomil si to, když začal pracovat na elektroakustické hudbě s lidským hlasem. Pokud čteme rozhovory s Berií, narazíme na nečekané (ale z mého pohledu zásadní) odkazy kupříkladu k filozofii Merleau Pontyho a tím k fenomenologii nejen vnímání, ale také tělesnosti. Téměř všichni hudebníci se nějak dostali do vztahu se slovem, s jazykem, podle míry, v jaké psali hudbu po hlas. Ale Verdiho vztah s Francescem Mariou Piavem a třeba Mozartův vztah s Da Pontem jsou jiné než Beriův vztah se Sanguinettim. Berio nikdy nehledal spisovatele, kteří by mu dodali libreto, příběh nebo nějaké fráze, které by bylo možné interpretovat – skutečně jsem nikdy neviděl muzikanta tak arogantního a imperialistického vůči vlastním libretistům (to je i osobní zkušenost moje, Sanguinettiho a Calvinova), muzikanta připraveného zkreslovat texty, které mu dodali, rozlámat je, použít jen to, co zbylo, podle vlastní potřeby. Berio nikdy nezhudebňoval něčí slova. Berio hledal mezi cizími slovy potenciální (a někdy skutečné) hudební prvky v nich obsažené a to prováděl se znalostí fenoménu jazyka, kterou bych popsal jako vědeckou, s filozofickou pozorností k tajemství mluveného slova a hlasu.

Když přemýšlíme o skladbě *Thema (Omaggio a Joyce)*, můžeme pochopit, jak Berio upřednostnil ty formanty, které pro strukturalistickou fonologii byly, či spíše měly se stát, důležitými znaky fonémů. Říkám „měly se stát“, protože Jakobsonova a Halleho kniha *Fundamentals of Language* měla být vydána až rok po otevření Studio di Fonologia. Nepamatuji si, zda to Berio četl, ale faktem je, že se s Romanem Jakobsonem seznámil v Americe v šedesátých letech a měl bych zmínit, že to byl Berio, kdo dal Jakobsonovi výtisk mého *Otevřeného díla*, což byl počátek mého přátelství s Jakobsonem.

Jiné epizody ukazují, že hudebníci měli přehled o činnosti lingvistů. Vzpomínám si na setkání s Rolandem Barthesem v roce 1959 v Paříži v domě madame Thesenaz, jedné ze sponzorek koncertů Domaine Musical, které organizoval Pierre Boulez (dávno před tím, než se Barthes začal zajímat o sémiotiku, takže není jasné, zda budoucí sémiotici čerpali inspiraci od hudebníků či naopak). Důležité je, že ve třetím čísle časopisu *Incontri Musicali* (srpen 1959), kde vyšel Boulezův text *Alea* a Cageův *Lecture on Nothing*, spolu s mým prvním textem o otevřeném díle, Berio vydal *Contraddizioni del linguaggio seriale* od strukturalistického lingvisty Nicolase Ruweta (v mém překladu). Ruwet kritizoval serialistickou hudbu (zaslouží si vyzdvihnout, že Berio ve svém časopise dával prostor kritikům, pokud u nich shledal inteligenci hodnou odpovědi, což můžeme vidět ve článku od Fedeleho d'Amico ve čtvrtém čísle), ale vnesl do hry na jedné straně principy lingvistiky (systém, dvojí artikulace, opozice atd.) a na straně druhé díla jako Lévi-Straussovo *Structures élémentaires de la parenté*, které se sice objevilo již o deset let dříve, ale ještě nebylo čteno mimo okruh antropologů, tím méně mezi hudebníky. Není třeba říkat, kdo měl pravdu – Ruwet, jehož diskuzi o řadách a struktuře později převzal Lévi-Strauss sám, nebo Henri Pousseur, jenž ve stejném čísle časopisu Ruwetovi odpovídal. Co je zde pro nás důležité (a data jsou v tomto případě významná), je skutečnost, že řada debat,

kteří později získaly ústřední pozici v humanitních vědách obecně, začala, přinejmenším v Itálii, v muzikologickém časopise. Rád bych to zdůraznil, je-li řeč o Beriiovi jako o vzdělanci – ne jen jako o hudebníkově reflektujícím své dílo jako mnoho jiných, ale o vůdčí postavě mnohem širší debaty zahrnující přátele i protivníky.





Studio di fonologia

Berio byl také člověkem kultury v tom smyslu, že se zajímal nejen o takzvané vysoké umění, ale i o kulturu považovanou za nízkou. Pousseur mi v šedesátých letech během rozhovoru o Beatles řekl: „Pracuji pro nás.“ Na což jsem mu odpověděl: „Ale ty také pracuješ pro ně.“ Berio byl pravděpodobně prvním soudobým hudebníkem zájímavým se o rock – jako by chtěl říci, ač to takto nikdy neřekl, že pokud v rámci kultury v určité době existují aktivní spojení, měla by být hledána nejen kupříkladu mezi Pollockem a Stockhausenem, ale také mezi heavy metalem a komiksovou antologií *Métal Hurlant*.

V tomto zájmu o zábavnou kulturu také vidím další aspekt Beriovy hudby, příznačný přinejmenším pro jeho druhé období, po elektronických experimentech: Znovuobjevení libosti nebo láskyplné ironie, a mám na mysli některé jeho reinterpretace hudebníků minulosti a některé jeho modernistické náčrty. A konečně nesmíme zapomínat na jeho zájem o lidovou hudbu, jak z hlediska skladatelského, tak kritického.

Vraťme se však do let Studia a k tomu, co se stalo v roce 1958 se skladbou *Omaggio a Joyce*.

Předtím je třeba mít na paměti, že tento titul označuje dva odlišné zvukové celky. Jedním je *Omaggio a Joyce: Documenti sulla qualità onomatopeica del linguaggio poetico* (Pocta Joyceovi: Dokumentace onomatopoeické kvality poetického jazyka), což je dokument vytvořený pro italskou státní televizi RAI, jenž ovšem nikdy nebyl odvysílán v Itálii, ale jen v Belgii (zveřejněn byl až v roce 2000). Dokument vytvořil Luciano se mnou a později ve spolupráci s Robertem Leydim a Robertem Sannesim, kteří napsali texty o problematice onomatopei v anglické lidové poezii a tradici. Druhým celkem je *Thema (Omaggio a Joyce)*, hudební skladba, která byla hned vydána na desce a která, jak uvidíme, byla konečným elektroakustickým zpracováním experimentů prováděných v dokumentu. Od teď tedy budu dokument označovat jako *Omaggio a Joyce* a samotnou kompozici jako *Thema*.

Experiment začal bez nějakého velkého úsilí. Pracoval jsem na Joyceově Odysseovi a zaujaly mě zjevné hudební kvality jedenácté kapitoly, zvláště úvodních řádků. Ukázal jsem je Lucianovi a Cathy, přičemž jsem zdůrazňoval zvukové rozdíly mezi anglickým originálem a francouzským překladem (italský překlad byl tehdy ještě ve fázi plánování s vydavatelstvím Mondadori).

V té době byl Berio fascinován vztahem mezi lidským hlasem a hudbou, mezi hudbou a literaturou. A Cathy – jejíž hlas Luciano již znal pro jeho klasické melodické kvality, ale jejíž neuvěřitelné vokální schopnosti začal objevovat teprve, když mu začala číst Joyce – byla na cestě stát se, jak kdosi řekl, desátým oscilátorem ve Studiu di Fonologia.

Čtení jsme začali brát skoro jako hru, Cathy v angličtině, já francouzsky a téměř jako při hře se Berio rozhodl použít Joyceova náznaku a vytvořit v této kapitole *fuga per canonem*. Všechno tu již bylo připraveno – hudba, zvukomalba, syntaktická struktura kompozice...

Jak Berio řekl během plánování díla, začátek kapitoly představuje svého druhu ouverturu, expozici témat, sled leitmotivů bez jakýchkoliv vzájemných vazeb a diskurzivních významů, fráze, jejichž bezprostřední muzikalitu je možné plně vnímat a vychutnávat si v celku i jednotlivě, jistý druh *Klangfarbenmelodie*, v níž se autor také snažil skrýt odkazy k typickým mechanismům provádění hudby: trylek, appoggiatura, martellato, portamento a glisando. Beriovi to velice vyhovovalo, protože jej, jako vždy ve vztahu k libretistům, iritovala přítomnost slovníkových významů příběhů, která narušovala jeho bláznivé splynutí se zvuky v čistém stavu. Ovšem hudební úvahy založené prostě na přítomnosti takových hudebních mechanismů by experiment omezila na zvukomalbu. Berio ale skrze odkaz na princip *fuga per canonem* okamžitě získal zájem rozvíjet polyfonické možnosti skryté v těch stránkách.

A tak jsme začali číst a nahrávat text v angličtině (Cathy), ve dvou francouzských verzích (já a Marisa Flach) a ve třech italských (Ruggero de Daninos, Nicoletta Rizzi a Furio Colombo).

Stojí za připomenutí, co Berio řekl o tomto zážitku, nejen kvůli tomu, že ne náhodou hned po dokončení cítil potřebu vydat svůj komentář ve třetím čísle *Incontri Musicali*:

„[...] Soustředěním se na Joyceovy polyfonické záměry a jejich rozvíjením krok za krokem se otevřela možnost širšího a muzikálnějšího pronikání, než se zdálo při prvním čtení textu. Po přijetí tématu – jako systému zvuků – šlo o to, postupně se vzdálit od jeho vlastního lineárního výrazu a od toho, co podmiňovalo jeho význam [...], šlo o zamyšlení nad fonetickou stránkou tématu a o její prozkoumání z hlediska možností elektroakustické transformace.

Prvním nutným krokem bylo spontánní zvýraznění různých charakteristických rysů textu, čímž polyfonie naznačená na papíře získala skutečnou formu [...].

[...] K osvobození latentní polyfonie v textu byly spojeny tři jazyky ve velice jednoduchém a přehledném postupu: byl to první pokus o řád, totiž o zvýraznění hudební povahy textu. Jde o sérii výměn mezi jedním a druhým jazykem, k nimž dochází na pevně daných místech a které jsou určeny podle hledisek podobnosti, nebo kontrastu. [...]

Organizovaná střetávání tří jazyků okamžitě podněcují zaměření pozornosti na čistě zvukové souvislosti slyšitelné ve výsledném mixu a nezkoumají příliš různé lingvistické šifry, jelikož z několika současně vyslovovaných sdělení se lze vědomě soustředit vždy jen na jedno, zatímco ta ostatní jsou automaticky zařazena jako hudební doprovod a stávají se součástí polyfonického schématu. Je zajímavé pozorovat, jak v určité chvíli, když se mechanismus změn rozběhne a usadí, tento způsob vnímání zcela přijmeme: přechody z jednoho jazyka do druhého již nejsou vnímány takto, ale jsou zcela ignorovány a stávají se místo toho hudební funkcí.“

Berio nyní mohl opustit své čtení Joyceova textu a učinit zásadní krok jeho výrazněji muzikálnímu rozvoji. K rozvoji, který byl podle Beria přítomen již v samotném původním materiálu, „především v anglickém originále, který je prost všech odkazů ke kvantitativnímu, sylabickému metru charakteristickému pro latinskou prozodii (a proto, jen v jiné míře, charakteristickému pro italštinu a francouzštinu), ale který je namísto toho založen na možnostech přízvuků a tónu typických pro angličtinu.“

To byl moment pro využití elektroakustických prostředků ke zmnožení a zvýraznění proměn zvukových barev jednotlivých hlasů, k rozpletení slov a k utřídění výsledného vokálního materiálu podle nových kritérií.

Nechci zde popisovat všechnu práci, která následovala, a mohu jen odkázat k Beriovu vlastnímu popisu všech manipulací s anglickým textem, kde se nakonec dostane k práci s formanty různých zvuků nebo (jak řekl ve své poznámce k dokumentu) k tajnému životu souhlásek a samohlásek, do bodu, kde původní text zmizel



Luciano Berio, 1968

v původním svistu hlásky „s“ („Pearls: when she. Liszt's rhapsodies. Hissssss“). A zde jsme pokročili od *Omaggio a Joyce* ke kompozici *Thema*. Mnozí poslouchají skladbu *Thema* bez povědomí o dokumentu, k němuž vytvářela doprovod. K posouzení Beria jako hudebníka možná není třeba být obeznámen s tímto dávným příběhem. Jsem ale vděčný Luigimu Rognonimu za jeho dobrou práci při vyhrabání původních pásků kdesi v temných zákoutích RAI či Belgického rozhlasu – nevzpomínám si, kde to bylo – protože nepřerušená linie spojující *Odyssea* a *Thema* nám říká mnohé o kulturních základech, interdisciplinární zvědavosti a o vokálně akustickém obžerství, které živilo Beriovu hudební nápaditost.

Omaggio a Joyce, Beriův komentář a můj esej o otevřeném díle vznikly všechny v roce 1959 a o rok dříve se v *Incontri Musicali* pod titulem *La nuova sensibilità musicale* (Nová hudební citlivost) objevil Pousseurův článek, který do jisté míry inspiroval nás všechny (Berio nikdy neskrýval, že navazuje na Pousseurovo teoretické dílo). Pousseur vyhlásil, že:

„Nová hudba [...] má sklony podporovat činy vědomé svobody. A jelikož fenomény již nejsou navzájem propojeny, je podle důsledného determinismu na posluchači, aby sám sebe umístil do sítě nevyčerpateľných vztahů, sám si vybral, takřkajíc, svou míru

odstupu, své styčné body, své srovnávací měřítko (ovšem při vědomí toho, že jeho volby jsou usměrňovány předmětem jeho úvah): nyní je na něm, aby usiloval o současné využití největšího množství možných stupňování a rozměrů, aby jeho způsoby asimilace byly dynamické, aby je množoval, rozšiřoval do krajností.“

Pousseur nemluvil o rozlišování mezi otevřenými díly obecně a „díly v pohybu“ (které jsem já uvedl ve svém textu v následujícím čísle téhož časopisu); hovořil o obecném sklonu současného umění představovat nejednoznačné formy vedoucí k rozdílným interpretacím ze strany diváka / posluchače. V této pasáži najdeme také velice důležité vymezení: svoboda diváka / posluchače je ohraničena objektem, nad nímž přemýšlí. Zdůrazňuji tento bod, jelikož zatímco na počátku padesátých let bylo provokativní a nejspíš přínosné zdůrazňovat svobodu publika, během následujících dekad byla tato svoboda rozšířena takzvanou dekonstrukcí k bodu, kdy si i staří propagátoři interpretační svobody museli vzpomenout, že je třeba vždy počítat s již existující realitou materiálu, ať již hudebního, literárního nebo vizuálního. Došlo to do takové míry, že o nějakých dvacet let později jsem zavedl rozlišování mezi interpretací textu (která musí respektovat návod) a použitím textu, což může být jakékoliv jeho zpracování, třeba použití knihy na podpal nebo sochu Venuše Mélské k sexuálnímu vzrušení – a v různých textech a rozhovorech se ukazuje, jak Berio začal být stále obezřetnější ohledně svobody interpretace (nejen ze strany hudebníků, ale i publika) – našel jsem citát z roku 1995 zmiňovaný bez uvedení zdroje, kde Berio říká: „Ideální posluchač je ten, který dokáže pochopit všechny implikace, ideální skladatel je ten, který dokáže mít všechny pod kontrolou.“ Co se tedy stalo s *Omaggio a Joyce*? Byl to původně mluvený text, text Joyceův: jeho rozplétání k získání hudebních sekvencí se nebezpečně přiblížilo k mé definici použití, ale stejná nepředurčenost onoho onomatopoeického seznamu zahajujícího kapitolu téměř dovolovala čtenáři tékání, zdůrazňující jednu zvukomalbu na úkor jiné bez nutnosti sledovat nějaký významový řád, a tak ospravedlňo-



Cathy Berberian

mi stránkami, vybral jsem si Stockhausenův *Klavierstück XI*, Beriovu *Sequenza I* pro sólovou flétnu a Pousseurovu skladbu *Scambi* (o tři roky později jsem do finální verze knihy, stále ještě při poradách s Lucianem, doplnil Boulezovu *Třetí sonátu* pro klavír). Tak tedy Stockhausen dal interpretovi sérii skupiny na velkém listu papíru, na němž si interpret měl vybrat, kde začít, a Pousseur prezentoval *Scambi* jako „pole možností“, pozvánku k výběru, omezenému tím, že se jednalo o šestnáct sekcí, z nichž každá mohla být napojena na dvě jiné, takže při možnosti začít jakoukoliv sekcí existovalo velké množství variant vývoje skladby. Ovšem o Beriově skladbě *Sequenza I* jsem napsal (a můj text byl slovo od slova přísně kontrolován Lucianem):

„Skladatel dává interpretovi text určující posloupnost a intenzitu zvuků, které mají být zahrány. Hráč se ovšem může rozhodnout, jak dlouho bude každou notu držet, přičemž se ovšem musí pohybovat v předem daném rámci, který je odvozen z pevného vzorce rytmu metronomu.“

vala použití Joyceova textu umístěného již tak na stránce jako sada syntaktických bloků, které je možno libovolně přesouvat.

Následovalo *Thema* Luciana Beria, dokončený objekt, který nebylo jak dále rozplétat, a to do té míry, že byl zveřejněn jako neměnná nahrávka. Zároveň ale *Thema* se zvukovým prostředím, které vytvářelo, se svou schopností vyvolávat asociace, umožňovalo mnoho interpretací nebo, jak jsem napsal ve svém textu o otevřeném díle:

„Každý jednotlivý příjemce musí dát k dispozici svou vlastní existenciální podstatu, osobní smyslové nastavení, vymezené kulturní zázemí, kombinaci osobního vkusu, sklonů a předsudků. Jeho pochopení originálního uměleckého díla tak bude vždy modifikováno jeho zvláštní a individuální perspektivou.“

Někdo by mohl říci, že totéž se děje s každým uměleckým dílem včetně *Illiady*: ale přesně tento bod nás zajímal, skutečnost, že nové umělecké formy přinášely něco, co bylo v umění po celé jeho dějiny implicitně přítomné, a až v určitém okamžiku se to náhle dostalo explicitně na program. Ve svém eseji jsem proto popisoval situace interpretační otevřenosti z minulých století.

Abych zdůraznil tuto novou citlivost, zmínil jsem navíc na začátku eseje to, čemu říkám „díla v pohybu“, v nichž autor skutečně interpretovi nabízí bloky, jež lze přearanžovat podle syntaktických rozhodnutí, která mohou být při každém provedení jiná. A když jsem hudební experimenty spojoval s pokusy v jiných oborech od Calderových mobilních soch k Mallarmého utopické knize s pohyblivý-

Byl již jasné, že *Sequenza I* byla „v pohybu“ jiným způsobem než první dvě popisovaná díla a že dávala interpretovi poměrně omezenou volnost k iniciativě, což nijak nepoškozovalo syntaktickou strukturu díla. Zájemem doby bylo ovšem upozorňovat na „extrémní“ příklady zdůrazňující právě tyto stránky otevřenosti. Nad předpokládanou svobodou pro interpreta *Sequenza I* tak vypukla filologicky dobře podložená debata. Z nedávno publikované knihy věnovaných této Beriově sérii budu odkazovat jen k textům, které napsali Cynthia Folio a Alexander R. Brinkmann (*Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio's „Sequenza I“ for Flute Solo: Psychological and Musical Differences in Performance*), Edward Venn (*Proliferations and Limitations: Berio's Reworking of the „Sequenzas“*) a Irna Priore (*Vestiges of Twelve-Tones Practice as Compositional Process in Berio's „Sequenza I“ for Solo Flute*).

První text tvrdí, že jsem nepochopil Beriovo dílo, které ve skutečnosti není příkladem „díla v pohybu“. Ve Vennově studii se píše, že publikováním mého článku se Berio podílel na šíření nedorozumění (a to Venn neví, že Berio byl spolupachatelem nejen jako vydavatel, ale také radami a dohlížením nad tím, jaké výrazy jsem volil). Zdá se proto, že Berio v jistou chvíli změnil názor, což potvrzuje jeho vyjádření z roku 1981 v knižním rozhovoru s Rossanou Dalmonte, *Intervista sulla musica*: „Skladba je velice obtížná; proto jsem přišel se speciální notací s jistou mírou flexibility, takže interpret může mít svobodu – psychologickou spíše než hudební – aby tu a tam přizpůsobil skladbu své technické úrovni. Místo toho ovšem právě tato notace umožnila mnoha interpretům – u nichž profesionální integrita nebyla jistě tou největší kvalitou – vytvářet více či

méně neautorizované adaptace. Má v úmyslu přepsat *Sequenzi I* v rytmické notaci: bude sice méně „otevřená“ a více autoritativní, ale určitě spolehlivější. A doufám, že mi Umberto Eco odpustí...”

V roce 1992 skutečně napsal druhou verzi (vydanou 1998), v níž byla svoboda interpreta významně omezena. Nebudu se pouštět do detailních hudebních analýz, abych ukázal, jak se Beriova notace změnila mezi lety 1958 a 1992, rád bych ale objasnil tajemství dvou verzí této skladby a připomněl, že pro Beria i pro mě byl takzvaný „pohyb“ důležitý jen jako omezený příklad poetiky otevřeného díla – takže příklady „díla v pohybu“ zabíraly dvě stránky z dvaceti dvou v mém článku a později tři stránky z tří set sedmdesáti finální verze *Otevřeného díla*.

Tehdejší čtenáři byli ovšem nepochybně tak zaujati příklady a působivostí „děl v pohybu“, že nakonec přijali za svou myšlenku, že právě tato díla byla jedinými otevřenými díly, která jsme měli na mysli, a všechna ostatní byla, jak kdosi řekl, „uzavřená“. Kdybych to byl býval věděl, vynechal bych ony dvě úvodní stránky, které sloužily jen jako jakýsi úvodní výstřel k usazení čtenářů do křesel či *si licet parva componere magnis*, cosi jako čtyři úvodní údery Beethovenovy Páté. Fedel d'Amico se do této chyby také zapletl, ovšem učinil několik důležitých postřehů. Na jedné straně si všiml, že skutečnost, že Severino Gazzelloni [flétnista, pro nějž byla *Sequenza I* napsána] dělal určitá rozhodnutí častěji než jiná, snad s Beriovým souhlasem, byla soukromá záležitost bez hudebního významu, protože posluchač uslyšel konečný výsledek onoho rozhodnutí a tedy cosi právě tak autoritativního a nedotknutelného jako kus klasické hudby. Na druhé straně jasně prohlásil, že:

„Otevřené dílo není novou skutečností, která by patřila dějinám avantgardy, není to ani postwebernosvký jev: vše, co obsahuje základní lingvistické nejednoznačnosti, je otevřeným dílem [...] stejně jako jím jsou díla Schönbergova, přinejmenším od let 1908–1912. Novinkou je, že je tato myšlenka uváděna pod novými jmény. A to je důležité, protože se tím nejspíše vyznačuje důležitá fáze sebeuvědomování avantgardy.“

Což byla nakonec ta pravá pointa. Odpověděl jsem d'Amicovi s tím, že identifikace svobodných činů interpreta se svobodnými činy posluchače závisela na teorii interpretace Luigiho Pareysona, takže dokonce i prosté čtení textu (stejně prohlášení obrázku zpřímá či pod určitým úhlem) je interpretací a že z filozofického úhlu pohledu není rozdíl mezi svobodou flétnisty při čtení not a posluchače při poslechu, jelikož obojí je aktem interpretace. Proto mě zajímalo zúžení pohledu na dialektiku práv textu a práv toho, kdo interpretuje (ať už jako hudebník, nebo čtenář / posluchač) nezávisle na řadě rozdílů, jistě nikoliv bezvýznamných.

Neměli bych však rozhodně přehlížet skutečnost, že Calderova mobilní socha může v pozorovateli vyvolávat neustále nové odezvy a ten proto bude vnímat pole možností, které dílo nabízí, zatímco u hudebních děl je hlavní díl rozhodování na hudebnících a posluchač může slyšet pokaždé vždy jen jeden výsledek a proto nebude vnímat pole možností. A tím se možná vysvětluje, proč myšlenka „díla v pohybu“ nevedla k zajímavým výsledkům. Ale opakuji, že pro mě i pro Beria byla myšlenka „díla v pohybu“ postrčením v širší diskuzi o poetice otevřeného díla.

Ve své odpovědi d'Amicovi jsem poznamenal, že vztah mezi Pollockovým obrazem, který se nehýbe, a Calderovou sochou, která se hýbe, může být

různý, ale divák je každopádně nucen zaujímat stále se proměňující postoj k prvkům, které ho tvoří. Jsem přesvědčen, že Berio pokládal všechnu svou tvorbu za bližší Pollockovi než Calderovi, což by jednou provždy mělo vyřešit problém se *Sequenzou I*. A v této souvislosti bych rád citoval Berioův rozhovor s Theo Mullerem v roce 1997: „V době, kdy jsem napsal *Sequenzi I*, v roce 1958, považoval jsem ji za tak složitou pro daný nástroj, že jsem nechtěl hráči vnucovat specifický rytmický vzorec. Chtěl jsem, aby hráč nosil hudbu jako šaty, ne jako svěrací kazajku.“ Poté, co si uvědomil, jako přehnanou svobodu si dopřávali interpreti po Gazzellonim (což vedlo k jeho pozdějšímu zásahu), pokračoval: „Jistý druh flexibility je součástí koncepce díla. Ale celková rychlost, velké množství skoků mezi rejstříky, fakt, že všechny parametry jsou neustále pod tlakem, automaticky přinese pocit nestability, otevřenost, jež je součástí výrazové kvality skladby – svého druhu work-in-progress, chcete-li.“ To je pointa. Beria zajímala poetika otevřeného díla, která přesahovala (historicky provizorní) charakteristiky „díla v pohybu“.

Myslím, že to bylo v roce 1960 a právě vycházelo čtvrté a také poslední číslo *Incontri Musicali*, když jsem Beriovi dal číst Sanguinetiho poezii. Oslněn básní *Palus Putredinis* spěchal, aby se s ním setkal a začal ho týrat. Schylovalo se ke vzniku skladby *Laborintus*. Zde končí i mé vzpomínání. Rád bych ale zdůraznil, že v pasáži citované výše (a v mnoha dalších rozhovorech) nebyl odkaz na Joyce (v tomto případě o *Finnegans Wake* jako work-in-progress) náhodný ani zdvořilostní. Ani ve svých pozdějších hudebních aktivitách Berio nikdy nepřestal skládat poctu Joyceovi.

Z knihy Angela Ida De Benedictis (ed.): *Luciano Berio „Nuove Prospettive“*. Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2012

Poznámky pod čarou

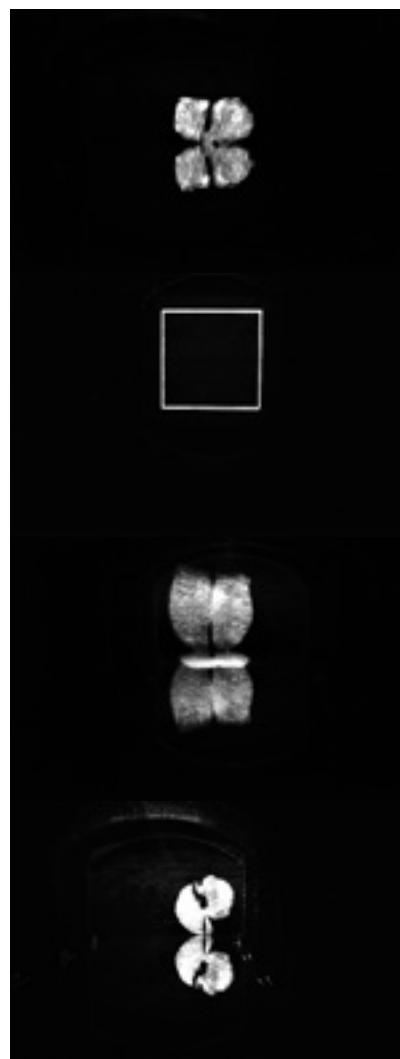
1. Suché koule [pozn. překl.]
2. Místnost věnovaná Studio di Fonologia byla otevřena v září 2008 [pozn. editora]
3. Ve speciálním sešitě „Studiová produkce“ stále uchovávaném v archivu studia komentovali Berio, Maderna nebo Zuccheri kvalitu těchto „inkunabulí“, často s ostrými postřehy; diplomatický přepis je otištěn v knize *Diario di bordo – Le rubriche „Produzione Studio“ e „Ascolti“*, in *Nuova musica alla radio – Esperienze*
4. *allo Studio di Fonologia della RAI di Milano 1954-1959*, Cidim-ERI 2000, s. 293-313.
5. Luciano Berio, *Poesia e musica – un'esperienza* (1958), „*Incontri Musicali*“, 3, 1959, s. 98–111: 99
6. Berio's „*Sequenzas*“ – *Essays on Performance, Composition and Analysis*, J. K. Halfyard (ed.), Aldershot, Ashgate, 2007

Kláster-panelák, klášter-podzemí

Heiner Goebbels – Genko-An 12353 a Genko-An 64287

V roce 2008 v rámci festivalu X-Wohnungen pořádaného divadlem Hebbel am Ufer v berlínském panelovém sídlišti Gropiusstadt, které je v současnosti obýváno především chudšími Berliňany – Turky a dělníky, vytvořil Heiner Goebbels svoji první instalaci Genko-An 12353, a to na balkoně vysokého podlaží paneláku. O čtyři roky později navázal na tuto instalaci novým dílem Genko-An 64287, které však tentokrát umístil do podzemní vodní nádrže v Darmstadtských bývalých secesních lázních s názvem Mathildenhöhe.

____ Obě instalace navazují na Goebbelsův silný zážitek z japonského buddhistického chrámu Genko-An v Kjótu, kde se mimo jiné nacházejí dvě rozdílně tvarovaná okna nabízející odlišný pohled na jednu zahradu. První, čtvercové okno je nazýváno „oknem utrpení“ či „oknem nejistoty“, kulaté „oknem osvícení“. V instalaci Genko-An 12353 Goebbels však tento princip obrátil, a to velmi jednoduchým způsobem, který však vyvolal silný efekt na příjemce. S použitím dvou identických soundtracků (nainstalované hudební kompozice, která by klidně mohla fungovat i v rozhlasovém prostředí či zcela autonomně jako vydaná nahrávka) a dvou oken směřujících totožným směrem pracoval s dvojicí pohledů na okolí paneláku skrze výřez okenního rámu na balkónu, které kdyby nedošlo k změně perspektivy, by byly takřka stejné. Stačila jen maličkost, a to za poslechu stejné hudby změnit úhel pohledu a celé sémantické hudební pole okamžitě proměnilo díky vizuálnímu kontextu svůj význam. První pohled z okna umožnil divákům výhled na vzdálené panoráma města a hlavně na betonové sídliště, které se utápí v zeleni vzrostlých stromů. Toto sídliště kdysi v podobě projektu představovalo téměř utopický prostor nového modelu bydlení, na jehož koncepci se podílel i slavný architekt Walter Gropius, vůdčí postava školy Bauhaus, který však se samotnou realizací nebyl spokojen. Z utopického sídliště je nyní téměř odcizená zóna se špatnou pověstí. Na druhém balkóně se divák měl posadit. Výřez okna mu z nízké židle nabídl pouhý pohled na nebe, ale hudba se neměnila. Zatímco první pohled namířený na město akcentoval ruch a pohyb civilizace a německé metropole, druhý balkon dal prostor pro sledování pomalého plynutí mraků, jasné oblohy a proměň počasí, letu ptáků, hmyzu a letadel. Leckdy ale pohled diváka musel zabrousit i na estetiku balkónu samotného – s graffiti a bruitisticky surovým betonovým charakterem.



Chrám v nádrži

____Na tuto instalaci Goebbels navázal v roce 2012 instalací Genko-An 64287, kterou umístil do vodní nádrže bývalých secesních lázní Mathildenhöhe v Darmstadtu u příležitosti výstavy „A House Full of Music“ uspořádané k stému výročí narození Johna Cage. V jistém smyslu opět ukázal potenciál, jaký může mít hudební kompozice či téměř rozhlasová hra (bez svého média) v souvislostech výrazného prostoru a vizuální instalace. Vodní nádrž městských lázní je umístěna ve sklepení impozantní secesní budovy na kopci v Darmstadtu a ve svém architektonickém purismu kontrastuje s dekorativním stylem art deco zbytku budovy. Nádrž, jež je celá postavena z nehozených cihel, představuje jednu velkou místnost uprostřed rozdělenou zdí, která však nedosahuje stropu. Obě poloviny nádrže mají samostatné vchody, schody k nádrži i kovové lávky nad dnes již mělkou vodou, vodou, která je důležitým elementem a součástí Goebbelsovy audio-vizuální instalace těžící ze specifík prostředí, pro něž byla připravena. Oba tyto vodní rezervoáry jsou zrcadlové a ve své prostorové dispozici identické. Heiner Goebbels, společně se svými

mi spolupracovníky René Liebertem a Matthiasem Mohrem, původní klášterní ideu dvou odlišných oken směřujících na stejnou zahradu tentokrát aplikoval odlišným způsobem než v prvním projektu a patrně se v daleko větší míře přiblížil i kontemplativnímu rázu japonského kláštera. Vzhledem k totožnému rázu obou polovin minimálně osvětlené a v šeru se topící nádrže, která sice je předělena zdí, ale vespod je nesena sloupy, mezi nimiž může proudit voda, která, jak již byla napsáno, nedosahuje plně do stropu, jejíž sufit je podpírán pravidelným sloupovím, zde vzniká podobný efekt, jako při sledování zahrady dvojicí rozdílných oken. Jak píše slavný japonský spisovatel Džuničiró Tanizaki, autor působivé esejistické knihy o tradici japonské estetiky stínu s názvem Chvála stínu: „Při návštěvě proslulých kjótských a také narských chrámů se nám všem jistě občas stane, že jsme zavedeni až do nejzadnějšího křídla budovy a tam nám jako největší vzácnost chrámu ukáží svitek zavěšený v hluboké tokonomě. V podobných výklencích většinou i za bílého dne panuje stinné příšeří, a tak ani dobře nerozeznáme, co je vlastně na svitku zobrazeno. Nasloucháme tedy pouze průvodcovu výkladu, zrakem se snažíme vysledovat blednoucí

stopy černé tuše a v duchu se domýšlíme, jak skvělé dílo to musí asi být. Starý zašlý obraz a šerá tokonoma však spolu dokonale ladí, a proto nám nezřetelnost tahů na kresbě ani příliš nevadí, ba naopak máme dojem, že tato míra vzájemné zastřenosti se k prostředí dokonale hodí.“ Goebbels se, možná cíleně, této estetice stinného výklenku s názvem tokonoma jasně přiblížil šesticí videoinstalací ve výklencích vodní nádrže. Ačkoliv některé z tvarů, které jsou promítány, mají jasný tvar, fungují ale jako svitky v šerém koutě výklenku tokonoma.

Japonské geometrie

____Levá polovina instalace Genko-An 64287 nebyla ozvučena, ale doléhal k ní tlumený zvuk z vedlejší části nádrže, a to i přes cihlovou bariéru. Levá část byla tvořena třemi animovanými videoprojekcemi, které jsou promítány na zeď anebo na téměř rovnou vodní hladinu. Celý temný prostor tyto projekce osvětlují, jiné zdroje světla jsou zde takřka potlačeny. Každá z animací se dala sledovat samostatně, sloupy vždy bránily možnosti synchronně sledovat další videoprojekci. Videoprojekce se odrážely od vodní hladiny a byly nastaveny tak, aby se jejich spodní část dotý-



Okna kláštera Genko-An

kala linie, kde končila voda a začínala zeď. Efekt byl velmi jednoduchý – přímý zrcadlový odraz, který z promítaných obrazů tvořil téměř motýlí organismy. Prostřední obraz představoval otáčející se, zářící a částečně transparentní objekt kubického tvaru vyplněný sítí. Tichý, pravidelný, chladný a dokonalý. Navíc divákům děl Heinerja Goebbelse známý, ovšem jako scénografický element z inscenace plné geometrických projekcí *Hashirigaki* z roku 2000. Zde se jedná o kubus zavěšený od stropu, který je zevnitř rozsvícen silným světlem a vrhá skrze síť na zdi pravidelné mřížované stíny, které ve svém uspořádání vytvářejí iluzi místnosti. Tento prvek není z hudební inscenace *Hashirigaki* použit náhodně. *Hashirigaki*, jak už sám název ostatně napovídá, má silnou vazbu k japonské kultuře, a to nejen v hudební vrstvě díla – je zde přítomna hráčka na tradiční japonskou loutnu šamisen Yumiko Tanaka, bývalá členka japonské vlivné konceptuální i improvizující noiseové skupiny Ground Zero, s níž Goebbelš na počátku devadesátých let spolupracoval. Součástí scénografie také tvoří japonské zvony a jedna scéna simuluje obřad, který provádí právě Yumiko Tanaka.

Název *Genko-An*, kromě svého přímého vztahu ke jménu kláštera, připomíná strom jinan dvoulaločný čili ginkgo biloba. První a třetí počítačové animace pracovaly s obrazem listu ginkga, který se postupně proměňoval, metamorfoval ve zkratkovitě a metonymické podobě do jiných organických a často až zvířecích tvarů (ptáci, motýli, šneci) anebo se pouze prolínal do abstraktních amébovitých tvarů. Proces zde byl neustálý, žádný z obrazů nebyl zastaven. Změny byly pomalé, morfing jednoho tvaru do druhého pozvolný. Jednotlivé obrazy nikdy nebyly konkrétní, spíše pouze náznakové a ani list jinanu nebyl zcela věrný. Všechny projektory byly ukryté, jejich obrazová stopa byla zachycena vodní hladinou či zdí a vždy se přesně odrážela na protilehlou stranu, aby vytvářela halucinatorní objekty. Odraz na vodní hladinu s sebou přináší ohromující účinek. Jemné chvění černé vodní plochy rozechvívá obraz, mění jeho proporce i plasticitu. Rozžívá simulovaný tvar, činí z něj až přízračný předmět, jehož identita je zastřená. Jak poznamenává zmiňovaný Džuničiró Tanizaki: „Možná, že „tajemství Orientu“, o němž lidé ze Západu tak rádi hovoří, souvisí právě s tajuplným tichem panujícím v takovém šerosvitu. I my jako děti jsme při pohledu do nitra tokonomy, kam nepronikal jediný sluneční paprsek, pociťovali nejasnou bázeň a mrazení. Co je klíčem k této záhadě? Rozluštění je prosté: je jím kouzlení se stíny. Kdybychom stíny z koutů výklenku vypudili, tokonoma by se rázem stala zase jen holou prázdnotou.“ Přestože tyto obrazy znepokojovaly, neboť nebyl jasně definován jejich vztah, původ a identita, natož důvod pohybu centrálního geometrického objektu, zároveň dováděly diváka k zastavení a kontemplaci, tak jak to v chrámech má být. Znepokojení z šera však v tomto kontextu neznamená přímé nebezpečí, jen nejistotu a vlastně často i neochotu věnovat celé instalaci plnou hodinu. Veškeré soustředění na obraz a ustrnutí částečně ruší ne zcela zřetelné hluky z vedlejší poloviny vodního rezervoáru. Ty však náleží k druhé polovině celku.

Recyklace

____Pravá část instalace nabídla cosi diametrálně odlišného, a to proměnlivou šestikanálovou zvukovou instalaci s trojicí statických projekcí, hovoříme-li o statickém obraze bez ohledu na jeho chvějivé odrazy na vodní hladině. Zatímco první polovině prostoru dominovaly tři pohyblivé

a téměř až choreografické obrazy s dozvukem audio stopy z vedlejšího sálu, zde byl zvuk hlavním elementem strhávajícím pozornost. Heiner Goebbelš nechal na tři stěny opět promítat tři nejprostší obrazy, a to základní tvary – čtverec, kruh, čtverec. Tyto tvary byly vymodelovány tenkým paprskem světla, jinak se prostor, krom odrazu vodní hladiny, ocital v naprosté tmě. Jistou symetrii s vedlejším prostorem nabízelo i párové uspořádání tvarů: dva listy ginkga – dva čtverce, jeden čtvercový kubus – jeden kruh. Rezonance Goebbelšovy hudební kompozice se zde nesla po vodní hladině, ale také ji rozhýbávala. Kruh i čtverce se díky jejímu jemnému pohybu stávaly rozostřené, rozmížené. Podléhaly změnám v hudebním toku a dynamiku tohoto toku ilustrovaly ztrácením svých pevných tvarů. Díky temnotě, pomalým vizuálním akcím a dominantnímu zvuku zde byla zesílena koncentrace na samu vizuální a zvukovou materií, na nehmotný zážitek z díla samotného. Goebbelš nabídl soustředění, izolaci od vnějšího prostředí, meditaci nad audiovizuální materií. Zajímavým faktem instalace *Genko-An 64287* ovšem je, že se do značné míry jedná o vlastní Goebbelšův recyklovaný hudební i vizuální materiál z předchozích děl, což ovšem učiní i smysl díla nikterak neoslabuje, neboť skladatel nabídl fragmenty svých děl ve zcela novém kontextu a nedivadelním prostoru. Jak již bylo zmíněno, ony tři pohyblivé vizuální elementy byly vzaty z inscenace hudebního divadla *Hashirigaki*, kde tvoří výrazný element scénografie a light designu, velká část zvukové složky této instalace v Darmstadtu je vyňata z orchestrální kompozice *Walden*, již v roce 1998 nastudoval dirigent Peter Eötvös s rozšířeným obsazením frankfurtského Ensemble Modern. Jak již sám titul naznačuje, *Walden* hovoří převážně o vztahu člověka a přírody. Jedná se o orchestrální dílo věnované Thoreauově knize *Walden* aneb *Život v lesích*, v jistém smyslu jednomu z vůbec prvních ekologických manifestů.

Stejně jako se v *Genko-An 64287* zrcadlí na vodní hladině šestice obrazů a tvarů, odráží se v instalaci i několik dalších Goebbelšových děl. Kromě zmíněné inscenace *Hashirigaki*, která se dočkala i podoby rozhlasové kompozice, a skladby *Walden*, zde můžeme vnímat jasné reference i k inscenaci bez herce *Stifter's Dinge*. Dílem přímo prosakují obavy z destruktivního působení člověka na přírodu a původní kultury, z rozpínavosti okcidentálního kolonialismu (lhostejno v jaké podobě), ovšem při vědomí existence jistých pozitivních stran a přínosů těchto negativních kroků.

Kámen nůžky papír

____Neznamená to však, že by Goebbelš podlehl naivnímu přístupu a prosté adoraci východního přístupu, duchovnosti a jiných technik meditace. Celé jeho morfologické universum je čistě „západní“, což je nejpatrnější v hudební stopě, která neobsahuje takřka žádnou simulaci východní chrámové či meditační hudby. Svoji stinnou hudební náplň chrámu *Genko-An* utkal z rozmanitých hudebních kontextů ve volné koláži, v níž často rezignoval na vlastní skladatelské ambice. Do svého hudebního a značně konceptuální



ho narativního přemítání použil v zvukové koláži jak orchestrální skladbu Walden, etnografické nahrávky z Tuvy, Řecka, Senegalu, Ghany, Konga a Kolumbie, stejně jako záznamy hlasů tak rozdílných umělců typu performerky Mariny Abramović, skladatelů Alvina Luciera a Johna Cage, zpěvačky Sainkho Namtchylak, spisovatelů Heiner Müllera a Andrého Malrauxa a arménskému kněze a hudebníka Komitase. Jednotlivé nahrávky a fragmenty jsou za sebou volně řazeny a ani samy o sobě se nevyjadřují k věcem přímo. Goebbels je zachoval v jejich surové podobě, akorát je v několika místech kongeniálně překryl dalším materiálem. Tak tedy po čtení vlastního textu Heiner Müllera s litanickým opakováním pravidel hry kámen nůžky papír následuje hrdelní zpěv z Tuvy, aby byl vzápětí překryt arménským zpěvem Komitase, který je po chvíli doplněn kusem expresivní orchestrální Goebbelsovy skladby Walden. Dílo se stalo obětí prolínání, překrývání, střetu kultur, který však je prováděn často až nepozorovaně, neboť skladatel jemně pracuje s dynamikou, zesilováním a ztišováním. Umí upoutávat i odpoutávat posluchačovu pozornost, překrývat noisem nahrávky z Afriky či orchestrální kompozicí lidové materiály z Řecka. Nic však nevystavuje další postprodukci, vše zanechává hrubé

a původní. Volná přelévající se struktura do jisté míry kontrastuje s pevnými geometrickými tvary, dynamika nové kompozice Genko-An díky vizuálnímu sice se jemně chvějícímu, ale jinak poměrně statickému vjemu, získává na větší intenzitě a radikalitě. Genko-An 64287 je zastavením nad stavem současného světa, požívání kultur, znásilňování sakrality (nikoliv pouze v náboženském smyslu) a meditace neustálými vzruchy či produkty debordovského spektaklu. V jistém smyslu se jedná o výsostně kritické dílo ve smyslu, jak jej definuje francouzský filosof Jacques Rancière v knize Estetika jako politika. Rancière rozpracovává koncepci uměleckého hledání jako nástroje kritiky estetických utopií nového života, které však byly kompromitovány v totalitních projektech či takové estetizaci života, v níž se jedinec, předmět či událost stávají pouhým produktem, předmětem. Ve světle postkolonialistického vystřízlivění, ve světle bytního kapitalistického spektaklu, se i zdánlivě nepřímá kritika stává dílem vymezené radikální pozice. Goebbels za svou kariéru ustoupil od přímé politické akce (například lze zmínit aktivitu levicového orchestru Sogenantes Linksradikales Blasorchester) a nahradil ji kritikou vyššího, estetického a reflexivního řádu. Přímé pojmenová-

ní nahradil brechtovsky dialektickým a nejednoznačným, velmi otevřeným přístupem bez jasných závěrů a postulátů. Jeho kritický, politický rozměr práce není ovšem reprezentován přímou apelativní funkcí jeho inscenací, skladeb či kompozic, ale způsobem, jakým z odstupu odhaluje skrze jednotlivé stylistiky, vypůjčená díla jiných autorů, otřes, který nastal v uspořádání světa. Tím, že se dotýká jistých symbolických funkcí (chrám, meditace, konflikt civilizací) a jejich vztahu k materialitě, dotýká se i sféry politiky, byť sama instalace působí na první dojem jako čistě umělecké dílo vedoucí k harmonii a oddělení se od vnějšího světa. Ovšem i zde také Goebbels stojí v přímé opozici proti umění jako čistě zábavě, což ovšem neznamená, že by sám rezignoval na humor a hyperbolu, jichž leckdy dosahuje právě oním kolážovitým střetem světů, žánrů a stylů, jelikož způsob jeho angažování se v umění, v kreaci osobitého jazyka (být leckdy spleteného z jazyků jiných hudebníků či umělců) je stále ještě nasycen modernistickou vírou v radikalitu. I Genko-An 64287 ukazuje, nakolik je nejen otevřeným tvůrcem, ale i otevřeným posluchačem skladeb, písní či projevů jiných hudebníků a umělců a jak umí balancovat na hraně mezi mluveným slovem a hudbou bez potřeby ilustrativnosti a doslovnosti.

Poznámky pod čarou

1. Džuničiró Tanizaki: Chvála stínu. Tradice japonské estetiky, nakl. Knižná dielňa Timotej, Košice, 1998, s. 32
2. Jacques Rancière: Estetika jako politika, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa, 2007
3. Viz Christoph Cox, „Abstract Concrete: Francisco Lopez and the Ontology of Sound,” Cabinet, 2 (Spring 2001), www.cabinetmagazine.org/issues/2/abstractconcrete.php



Slávek Kwi

Zvukomalba a umělá stopa paměti

Slávek Kwi je zvukový umělec, skladatel, arteterapeut a výzkumník. Narodil se v Československu, odkud emigroval v roce 1986. Žil v Nizozemí, Belgii a v současnosti pobývá v Irsku. Ve své tvorbě se zabývá hlavně procesem vnímání jako zásadní okolností, ovlivňující naše představy o světě. V posledních třiceti letech projevuje neutuchající nadšení pro nahrávání nejrozličnějších zvukových krajin, vydávání vlastních nahrávek a zkoumání možností nástrojů zvukomalby. Komplexní a organické vrstevnaté zvukové situace komponuje hlavně z materiálu vlastních terénních nahrávek transformovaných do formy „subjektivních rozhlasových vysílání“ nebo „kina pro ucho.“ Příležitostně konstruuje série prostorových optosonických kompozic, někdy s použitím systémů prostorového zvuku.

____ Skončilo 365 dní oslav století Johna Cage a tak si dovoluji připomenout alespoň některé kritické poznámky komentující odkaz Mistrova popření dosavadní rozluky hudby a hluku, hudby a zvuku obecně. Přiznávám předem, že každá taková kritika nemusí být vždy docela oprávněná, protože Cage sám často své proklamované premisy nedodržoval a často si dopřával to potěšení a svobodu mluvit a psát v zenově poetických metaforách. Například **spanělský entomolog**, hudebník a zvukový umělec Francisco López kritizuje Cageovu představu, že hudba se rovná zvuk. To by v důsledku znamenalo, že esence hudby se rozplyne „v podvědomém redukcionismu na čistou fyziku,“ nebo (což je v důsledku to samé) prosazováním takové představy vlastně popíráme suverenitu „mimohudebního“ zvukového univerza, které je minimálně stejně tak bohaté, různorodé, fascinující a nevyčerpatelné jako je ve všech svých skupenstvích a variacích lidská představa hudby. Oním momentem tajemně proměňujícím každý „libovolný“ zvuk na hudbu je v současné „tekuté epoše“ podle Lópeze jedině subjektivní, záměrné, jedinečné, proměnlivé a estetické rozhodnutí hudebníka (případně posluchače). Na druhou stranu López odmítá, že by se do jeho hudební tvorby měla promítat jeho subjektivita, jeho názory, jeho city a preference

vkusu. López považuje různé intertextuální reference a synestetické asociace jako text, obraz, hudební forma a struktura, technika, proces, instrumentální virtuozita, atd. naopak za balast, „noise“, bahno, odpad a vůbec přísady, které zabraňují přímému setkání s původním a nezprostředkovaným hudebním vjemem.

Na jedné straně můžeme uvažovat v této „postcageovské“ rozpravě o metodě o pansonické hudebnosti, která je ze své podstaty pythagorejská, všudypřítomná a akusmatická.

Je to **Hudba**, plynoucí nepřetržitě, dokonce nezávisle na tom, jestli jí někdo právě naslouchá. (Protože jak empiricky dokázat, že někdo zrovna pomocí nastražených čidel neposlouchá ten proslulý zvuk padajícího stromu uprostřed lesa?)

Z pohledu „konstruktivistické“ tradice je hudba naopak doposledka lidský fenomén a idea hudebnosti se rodí teprve v momentě percepce naslouchajícího, uvnitř struktury sluchu, pohybu myšlení a citění, filtrujícího a vytvářejícího akustické pole. Případně je rozpoznává, reflektuje a vyhodnocuje jako specifický hudební tvar. Jde v takové úvaze o to, co dnes ještě lze a co už nelze považovat za hudbu spíše o estetiku, poetiku, ideologii, morfologii, taxonomii, antropologii, nebo jinou logii? Má smysl hudební citění a myšlení, které je údajně nejabstraktnější ze všech senzorických vjemů, vůbec podrobovat takovým racionalizacím?



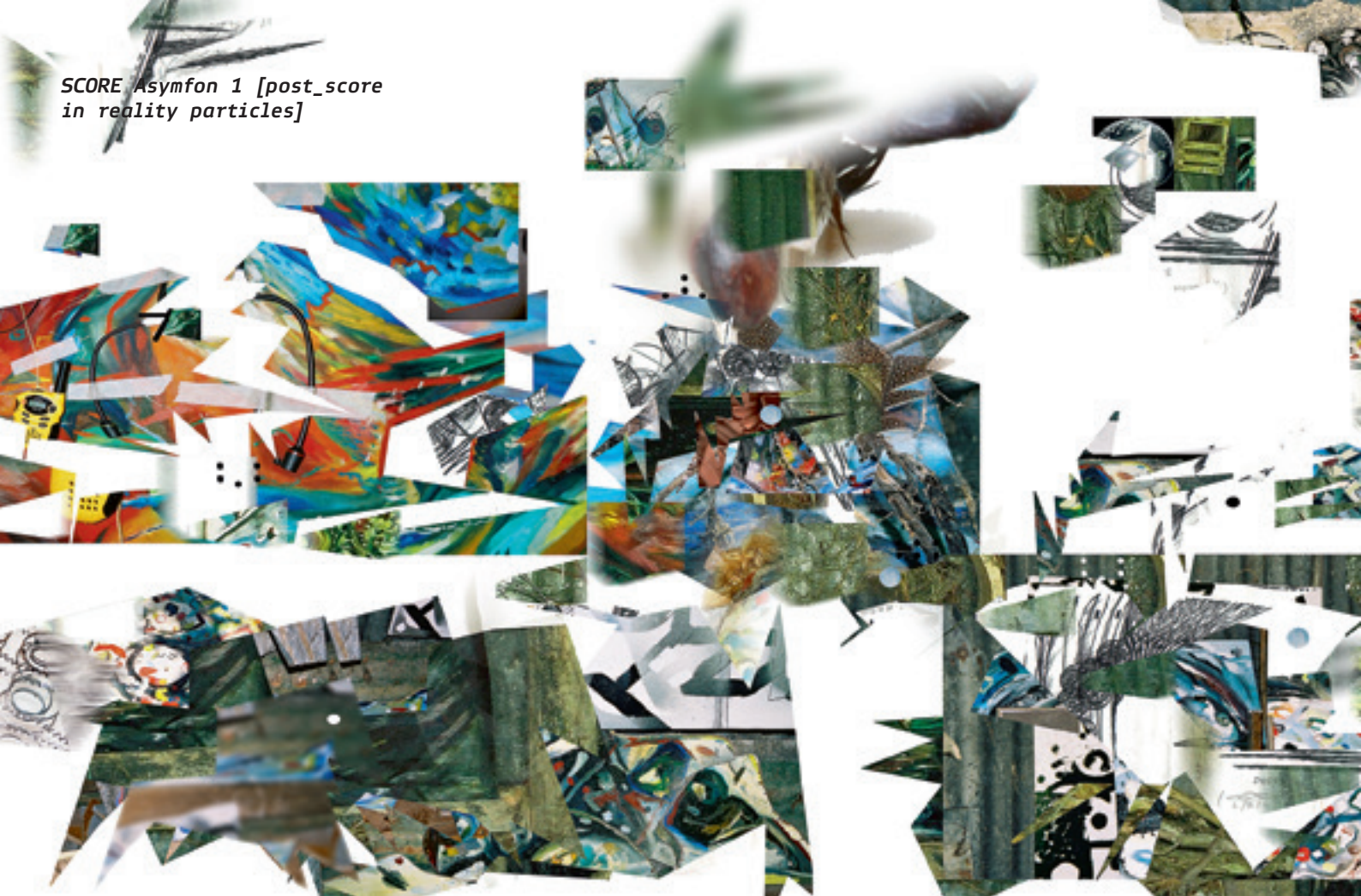
Akustické těsto

_____Hudebník a zvukový umělec Slávek Kwi, který vystupuje od začátku devadesátých let pod názvem Artificial Memory Trace, v rozhovoru pro *Revue & Corrige* No. 40 v roce 1999 vzpomínal na to, jak se po emigraci z Českoslovenka toulal po Evropě: „Koncem osmdesátých let jsem žil v Amsterdamu. Bydlel jsem v mansardě pod střechou. Většinu času jsem trávil o samotě, maloval jsem a hrál. Skoro každý den jsem do okna, které vedlo do dvorů a zahrad umísťoval mikrofony. Zastrčil jsem kabely do starého kotoučového magnetofonu se třemi hlavami a propojil jsem výstup a vstup. Tak vznikl jednoduchý přístroj na zpětnou vazbu. Hodiny a hodiny jsem přes tohle zařízení naslouchal co se děje venku. Moje oblíbená chvíle bylo svítání, když se město probouzelo. Zpočátku bylo venku skoro ticho, dojem velikosti prostoru byl neuvěřitelný. Bylo to fantastické, slyšel jsem každé zaskřípání kol na kolejích vzdálené tramvaje. Potom se ozvalo první kosí zpívání. Hladina hluku města jemně narůstala, zvuková krajina se víc a víc plnila, bylo to, jako když zvolna tuhne želatina, připomínalo mi to kynoucí vibrující akustické těsto, chvějící se sonické prostředí. Slyšel jsem vysoké frekvence cinkání talířů a příborů rodin při snídani, hlasy dětí, prolnuté najednou sborem ptačích hlasů, šumění větru ve větvích stromů. Někdy jsem k tomu hrál na hudební nástroje: vnímal jsem celý ten městský život jako svého spoluhráče. Všechny pohyby v prostoru jsem se pokoušel provádět vědomě, poslouchal jsem bublání vařící se vody v čajové konvici, svoje kroky, dotýkání se předmětů. A zkoušel jsem se koncentrovat na každý svůj pohyb a proces myšlení. Každé moje gesto, každý můj pohyb pronikl okamžitě do mého vědomí, uvědomoval jsem si jasně, co dělám. Umožňovalo mi to vystopovat vzorce mého chování a trénovat schopnost předvídat možné následky rozhodnutí všeho, co udělám. Postupně jsem po bytě rozmísťoval další a další „zvukové instalace“, složené většinou z drobných kovových předmětů, zavěšených od stropu a propojených dráty, některé z těch objektů byly rezonující, jiné ne. Když jsem se pak dotkl jednoho předmětu, rozezněl se některý další, vzájemně se ovlivňovaly a přenášely dál po síti impulzy mého gesta, rezonující prostor. Rozmístit jsem všechno tak, aby to odpovídalo mým každodenním pohybům v bytě. Občas jsem do skladby také navrstvil předtím zaznamenané nahrávky z kazeťáku a paralelně

jsem nahrával zvuky přicházející z otevřeného okna.“

Vzpomínka na soukromou zvukovou performanci v amsterdamském střešním bytě připomíná okolnosti vzniku skladby *World Trade Center Recordings*, již během čtyř měsíců v roce 1999 nahrával její autor Stephen Vitiello pomocí kontaktních mikrofونů připevněných na oknech studia v posledním patře budovy Světového obchodního centra. Tato vstupní situace je pro celou tvorbu Slávka Kwi symptomatická. Kwi zde kombinoval trénink aktivního poslouchání, prolínání zvukové krajiny města, interiéru a pohybu „performera“, volnou improvizaci, systém drátů propojující rozechvívající se objekty a elektronické echo zpětné vazby. Konstelaci uspořádání v amsterdamském bytě lze přijmout jako archetyp nebo genotyp jeho intenzivní a rozsáhlé vydavatelské a koncertní tvorby v posledních třiceti letech. Kwi léta žil a pracoval v severobelgickém „deindustrializovaném“ městě Liège, kde se zapojil do místní živé a mezinárodně propojené scény zvukového umění a improvizované experimentální hudby. Příznačné je, že ve městě nedaleko limburgských a německých hranic žil tehdy několik let experimentátor Terry Fox a dodnes zde působí například autor akustických zvukových instalací a hráč na perkuse vlastní konstrukce Pierre Berthet. Slávek od začátku devadesátých let spolupracoval s řadou hudebníků jako je Peter Jacquemyn, Af Ursin, Martin Klapper, Brume, PBK,





Sven Anderson, atd. Seznámil se se sítí nízkonákladových hudebních vydavatelství (Corrosive Tapes, Metamkine, Lowlands) a s autory experimentálních rozhlasových stanic (Ward Weis). Lze předpokládat, že ta zkušenost formovala další vývoj jeho tvorby a směřování k idiosynkratické krajině svobodného toulání se mezi akustickým, elektronickým a fonografickým zvukem a okolnostmi jeho prostorového uspořádání.

Mezioborové přesahy napříč žánry vizuálního a zvukového umění stály přímo v programu uměleckého centra Het Apollohuis v nedalekém Eindhovenu, které v devadesátých letech prožívalo svoje vrcholné období a stalo se globálním centrem pro radikální hudební formy a vznikající žánr zvukového umění. Slávek Kwi navštěvoval v letech 1990 až 1991 studio skladby Frederika Rzewského na Conservatoire Royal de Musique v Liege a v letech 1991–93 kurzy akusmatické hudby u Annette Vande Gorne v belgickém Ohainu, sám se ale považuje za autodidakta. Jako základní tvůrčí přístup zdůrazňuje tvůrčí proces aktivního vnímání, hluboké vrstvy poslouchání a synestézie – propojenost smyslu sluchu a obrazu.

Vidím zvuky

„Celá moje práce vychází z pozorného procesu poslouchání. Za ta léta tréninku jsem se naučil sebekritickému slyšení a vím, že nikdo nemůže posoudit moji práci lépe než já sám. Vztah mezi obrazem a zvukem je vinou mojí schopnosti synestézie dost rozmlžený: já zvuky vidím. Někdy používám při skládání grafické partitury a kresby (případně malbu a digitální koláže). Parametry těch kreseb jsou také nejasné, záleží ze které strany nahlížím svůj „předmět“ a jaký kompoziční problém potřebuji právě řešit. Když se například zaměřím na typologii, na prostorové rozmístění zvuku, nebo na to, jak se zvuky mají proměňovat

v časové lince, pak vizuální parametry kresby odpovídají tomuto úhlu náhledu. Je celkem složité to vysvětlit, zejména protože jsou pro mne tyto kresby jen jedním z aspektů tvůrčího procesu. Nehraji podle těch partitur. Spíš je používám jako grafické poznámky, sloužící pro zapamatování si nápadů, když právě nepracuji přímo se zvukem.

Vizuální stránka mojí práci je důležitá, ale soustřeďuji se prvotně na zvuk, je to můj hlavní nástroj. Obrazová složka je pro mně sice druhotná, ale potřebuji zde hledat rovnováhu a v tom se spoléhám na intuici. Moje synestetická schopnost vidět zvuky jako neustále se proměňující tvary a barvy není nějaká spojnice mezi smyslem vizuality a zvuku. Je to prostě další rovina.“

Kwi se věnuje široké škále tvůrčích žánrů experimentální hudby a zvukového umění: konstrukci hudebních nástrojů, hře na optosonické předměty, multikanálovým instalacím, pořadům pro rádio, živým performancím



a zvukovým dílnám pro autistické děti. Vzpomínky na dětství, které prožil na samotě v Krkonoších, jsou reflektovány v jeho zájmu o fonografii – poslouchání a zaznamenávání hlasů ptáků, hmyzu a obojživelníků v přírodě. Za zvukovými krajinami již řadu let (například společně s Franciscem Lópezem, kterému několik let pomáhal s jeho sympoziem v amazonském Mamori) cestuje do tropů, například do brazilského deštného pralesa, do severní Austrálie, Tasmánie nebo Afriky. Z materiálů získaných během těchto expedic sestavil a vydal pod značkou Artificial Memory Trace řadu CD nosičů. Některé zprostředkují kupříkladu tajemný sonický vodní svět amazonských ryb, snímaných pomocí hydrofonu, některé se zaměřují převážně na perkusivní orchestraci říše hmyzu. Někdy jde o více méně původní záznamy zvukových krajin, nebo o zvukovou dokumentaristiku v duchu Chrise Watsona, Peter Cusacka, nebo Jeze rileyho Frenche. Jindy Kwi používá naopak materiály terénních nahrávek spíše jako pigment nebo zvukové tkanivo, organicky protkávané elektronicky modulovanými samplý z jiných zdrojů a směřující do tvaru akusmatické zvukové koláže, která skutečně působí při poslechu velmi snově a synesteticky. Posлуhač se může ponořit se zavřenýma očima do představy jako by pod klenbou tropických stromů proploval spleť horního toku Rio Negro.

Bloumání po stezkách

„Občas používám zvuk přírodního prostředí tak jak je, jindy jej přetvářím a někdy vytvářím z různých zvukových zdrojů zcela nové prostředí, podle toho o jaký projekt se jedná. To samé platí pro hlasy zvířat. Může jít o monotematický projekt, jako je třeba *Boto Encantado* – album se zvuky hlasů amazonských růžových delfínů vydané belgickým vydavatelstvím ini.itu, kde najdete detaily a informace o specifických zvucích nebo místech. Nebo to může být proměněno do té míry, že je původní zdroj zcela nerozeznatelný. Hlavně se ale zaměřuji na všechno, co je intuitivní a osobní; rozhodující je, jestli mi přijde ten který zvuk zajímavý, nebo ne. Všechno to další procesování a transformování zvuků znamená jen prozkoumat jejich další potenciální kvality. Obdivuji přírodní zvuky, hlavně hlasy zvířat, připadají mi ohromující. Baví mne sledovat a zkoumat zvukové organizmy z různých perspektiv – zajímá mne jejich prostorová dimenze. Když můžu například ve skladbě sledovat různé linie, přeskakovat z jedné vrstvy do druhé. Taková situace pak nabízí řadu čtení a kombinací, v závislosti na tom, jestli třeba sleduji podrobnosti textury, nebo poslouchám z odstupů a mohu „vidět“ celý obrys a hmotu sonické situace. Líbí se mi, když moje mysl může bloumat po nekonečných stezkách a necítím se omezený nějakou do skladby zakódovanou ideologií, nějakým

poselstvím, ideou, dokonce nějakou příliš zřetelně vystupující strukturou. Toho samozřejmě není nijak snadné dosáhnout, zvláště když mluvím o svých vlastních skladbách. Proto se pokouším nastavit takové situace, unikající mému vlastnímu analytickému módu vnímání. Situace, které jaksí „nedávají smysl“, otevírají náhle prostor pro překvapení, nabízejí svobodu vlastního výkladu.

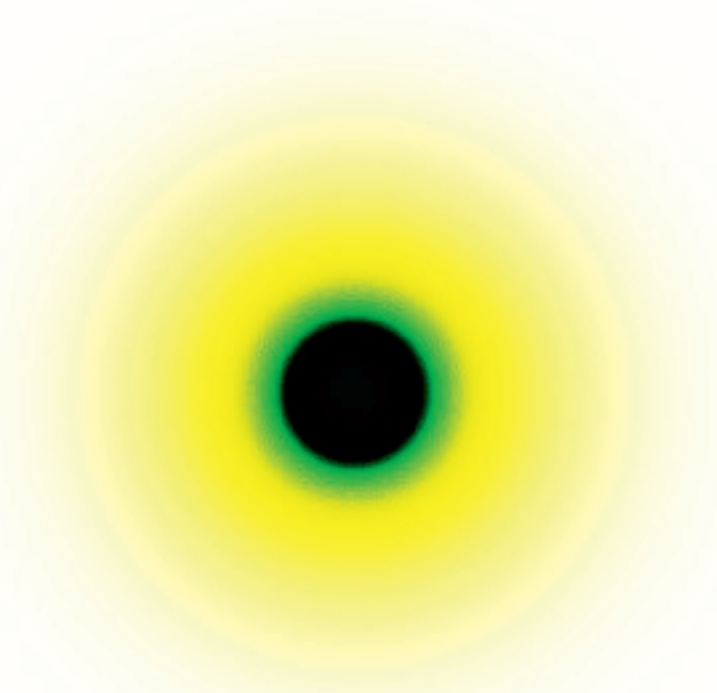
Pokouším se osvobodit i od posuzování toho, co se mně líbí a co nelíbí. Soustředit se spíše na tvořivý proud, čerpající a vycházející z mého podvědomí a vědomí, jak je stimulované zvláštní situací, pocitem, stavem mysli. Takové neustálé směřování k vyrovnávání paradoxního vztahu mezi Já a skutečností mi připadne zajímavější, než jakákoli normativní ať už estetická, nebo konceptuální ideologie. Jenom skutečná autenticita může komunikovat a propojit se s ostatními. Prostě jen tím, čím je. V takové situaci je pak umění jen mostem, něčím co mne spojuje s ostatními. Ale potřeba kontaktu musí být vzájemná.

Přitahují mne situace vzpírající se racionální analýze. Takové situace ponechávají volný prostor pro další výklady a toto vědomí důležitosti výkladu je nevyhnutelné (skutečnost interpretace nelze obejít). Zabudoval jsem tenhle poznatek do svých kompozičních postupů. Vědomě odmítám používání logických systémů, narativních struktur (není zde žádný „příběh“ ani „poselství“). Vnímám každý zvuk, dokonce každý úplně „konkrétní“ zvuk jako něco „mimovýznamového“, jako abstrakci. Všechny zvuky jsou pro mě abstraktní, nehledám přímou vazbu s původním „zdrojem“ zvuku. Moje volba spektra zvuků může být přirovnána k použití barvy nebo textury v malbě, nebo v sochařství. Co je pro mne rozhodující, je morfologie, vnitřní energetická struktura zvuku samotného, nikoliv jeho „zdroj“. Vždycky hledám možnosti, které jednotlivý zvuk nabízí (jeho schopnost komunikovat, koexistovat s ostatními zvuky). Každou sekvenci nebo jednotlivý zvuk považuji za samostatnou entitu. Prostřednictvím přírody hledám rovnovážný stav u každé části (strategie kontrolované náhody), situaci, kdy jednotlivé zvuky hrají role „jedince“, koexistujícího ve „společenství zvuků“, tedy „skladby.“

Audiovizuální kinetická instalace *Entanglement / Propojenost* Slávka Kwi bude k vidění v Galerii Školská 28 od 7. května do 29. května 2013. Pojednává zvuk, obraz, pohyb a prostor jako spojitě aspekty vnímané skutečnosti, kde jsou všechny stránky propojené do tvaru, směřujícího k čisté potencialitě a oproštěného od jakéhokoli konkrétního významu.

Slovo „glitch“ se obvykle překládá jako porucha či závada, parafrází slovníku známého akčního filmu jde ve své podstatě o „chybu v matrixu.“ Odnož elektronické hudby, označovaná jako glitch, si onu chybu vetkla přímo do jádra své estetiky. Přestože z toho vyplývá, že jedním ze stěžejních tvůrčích momentů je prvek náhody při malevolentní transformaci „nezkaženého zvuku“ – jinými slovy, že není jasné, co vlastně při aplikování destrukčních parametrů na prvotní, čistý zdroj ve výsledku „vyleze“ -, mnoho tvůrců povýšilo svojí snahu a onu „pihu na kráse“ na roveň samotné krásy; a jejich cílem je tak vlastně vytvářet „glitch bez chyb“.

Mezi jedno z klíčových „bezchybně“ glitchových uskupení patřilo od konce devadesátých let minulého století duo snd – neboli sheffieldští producenti Mat Steel a Mark Fell.



*Mark Fell – Psycho-Neural
Geometrization Study 5*

„Mám rád hudbu, která spíše než požitek vzbouzí otázky.“

(Mark Fell)

„Je to nudná blbost.“

(Přítelkyně Marka Fella o jeho desce Multistability)

Mark Fell

_____ Po několika deskách na glitchově orientovaném labelu Mille Plateaux, pojmenovaného podle v určitých teziích glitch music předjímající knize filozofů Deleuze a Guattariho, se oba tvůrci v roce 2009 přesunuli na rovněž německou základnu vybroušené digitálně-analogové dysfunkčnosti Raster-Noton. Mark Fell se zde pak o rok později přihlásil se sólo deskou *Multistability* – dvojsečnou kolekcí skladeb postavených kolem společných výchozích algoritmů, ovšem ve výsledku dosahujících často velmi odlišné podoby. Samotný název *Multistability*, převzatý z gestalt psychologie, pak do určité míry dobře vystihuje ono „balancování na hraně nože“, kterým Fellova novější tvorba působí.

„Ve skutečnosti nejde o nějaký přímý vztah, ty dvě věci

– multistabilita a moje hudba – pro mě nemají nějakou přímou návaznost. Nicméně, mě samotného ten termín přitahoval, líbí se mi idea určitých vzorců a částic, které se pohybují někde mezi pořádkem a chaosem, mezi pravidelným a chaotickým uspořádáním. Zamlouvá se mi idea opozice mezi stabilitou a nestabilitou – a přijde mi také jako vcelku výstižný popis hudby, kterou dělám, protože jsou v ní určité momenty, kdy je do značné míry pravidelná a poté se v určitém místě ona pravidelnost změní v jinou, vydá se jiným směrem. Zároveň to také do jisté míry popisuje i způsob, jakým hudbu tvořím a jak vlastně celá deska vznikla – čímž chci říci, že ne vždy mám celou věc plně pod kontrolou, tedy v klasickém smyslu onoho slova. Někdy prostě jenom nastavím přístroje a celý systém a pak če-



Mark Fell

kám, co z toho vzejde. Někdy dokážu výsledek odtužit, jindy jde docela o překvapení”, popisuje v hrubých obrysech svůj tvůrčí mód i určitou ideu stability/nestability nesoucí se nejen v pozadí desky Multistability její tvůrce. Přes asymetrické vrstvení proměnlivých rytmtů a motivů však vytváří album při celistvém a soustředěném (nakolik je to jen u Fellovy hudby možné) poslechu dojem určité zvláštní symetrie, sdružujícího plánu v pozadí: „Co se týče určité symetrie, možná snad skryté symetrie na albu Multistability, snažil jsem se zde v podstatě vytvořit dvě verze jedné věci – když se podíváte na tracklist desky, jednotlivé skladby jsou rozdělené na verze A/B. Je zde 8 tracků označených jako A a osm B tracků, které jsou jejich odrazy. Pokud bych měl nastínit ideu v pozadí, představte si, že máte track 1 A a track 2 A, které se navzájem zrcadlí – oba dva používají stejný algoritmus, jenže ten u každé z nich dosahuje jiných výsledků. V určitém smyslu se tak vlastně jedná o symetrii.”

Přes určitou existující asonanci mezi svými jednotlivými složkami je však album Multistability ovšem stále na výsost obtížně proniknutelným, a pro většinu fanoušků taneční hudby také těžko poslouchatelným exkurzem do tvůrčího módu Marka Fella. Jeden z recenzentů měl prý při poslechu Multistability ve sluchátkách problémy s rovnou chůzí – což Mark Fell vnímá jako velký kompliment svému snažení. „Tvrzení toho kritika, že se na mou hudbu nedá ani rovně chodit, mě velmi potěšilo – myslím si, že většina hudby je hluboce propojena třeba s tělesnými rytmy, jako je srdeční tep, dýchání, chůze a další. Podle mě je hudba, kterou posloucháme, těmito fyzickými pochody do značné míry také ovlivněna – a udě-

lalo mi radost, že do tohoto rámce moje hudba dle posluchačů nezapadá, ačkoliv si myslím, že je to především proto, že beaty v mých skladbách se po většinou neusazují v nějakém pravidelném tempu a často budí dojem, že vůbec nepodléhají nějaké repetici a podobně.“ Propojení hudby a tělesných funkcí je jednou z oblastí Fellova zájmu; nicméně, se k celému problému fyzické funkčnosti staví dost jinak, než většina producentů operujících ve vodách taneční hudby. „Vztah mezi hudbou a tělem je velmi zajímavý – a stejně tak zajímavé mi přijde vytvořit něco, co se onomu přirozenému vztahu mezi hudbou a tělem nějakým způsobem vymyká, třeba že je na to obtížné tancovat, tedy alespoň bez mohutné podpory drog.“ Obvinění z přítomnosti psychotropních substancí při tvorbě bude sice zavádějící, nicméně častou reakcí nepřipraveného recipienta na valnou část Fellovy tvorby; sheffeldský producent se slabostí pro nezvyklé rytmické vzorce se sice z přístupnosti své hudby pokouší vymanit, někdy však právě pro onu snahu o složitost a obtížnou uchopitelnost dosahuje (zejména při živém vystupování) poměrně paradoxní jednoduchosti: „To, o co se ve své hudbě snažím, je vytvořit určité vzorce, které mají nějaký druh energie, či směřování, pokud to tak můžu říct. Zároveň ale nejde o nějakou pravidelnost, ve smyslu pravidelného beatu, nebo něčeho podobného. Někdy se mi třeba i uprostřed setu stane, že se dostanu k určitému velmi komplexnímu rytmu, pak provedu drobnou změnu ve vzorci a onen složitý rytmus se najednou nepředvídatelně stane velmi jednoduchým. To je jedna z těch věcí, kterou nelze dopředu odušit a díky složitosti celého procesu ani napláňovat.“

Požitek z otázek

_____. Přitom není pravda, že by se Mark Fell pokoušel svým používáním do sebe nezapadajících rytmických vzorců, které často vyvolávají až dojem nahodilosti, zbavit rytmu nosného pro taneční hudbu úplně: „Nesnažím se opustit rytmus v tradičním slova smyslu – záleží totiž na tom, o jaké „rytmické tradici“ je řeč; existuje spousta druhů rytmů. Hodně hudby, kterou já osobně považuji za nudnou, podléhá rytmickým vzorcům, které ovládají většinu moderní západní kultury. Když jsem poslouchal nějakou mimo-evropskou hudbu, byl jsem překvapen rozmanitostí a rozdílností jejích rytmických a časových struktur – a ačkoliv moje hudba v podstatě vychází z určité techno tradice, vždy jsem se snažil se vymanit z oněch rigidních rytmických struktur, které s sebou

nese. Rozhodně nejde o nějaký abstraktní koncept v pozadí – pouze vyhledávám a snažím se dělat hudbu, která baví mě samotného a kterou bych já sám chtěl poslouchat.“

Onou techno tradicí zde není míněn britský rave, jak by se mohlo na první pohled v souvislosti s ostrovním tvůrcem dospívajícím na začátku devadesátých let zdát, ale klasický detroitský kroužek „otců zakladatelů“ a na něj navazující newyorská houseová scéna z přelomu osmdesátých a devadesátých let minulého století. Ač by mohla hudební kariéra Marka Fella svědčit o něčem jiném, zlatou hudební érou je pro něj právě pionýrské období rovných párty rytmu – a do značné míry také motivací stojící v pozadí jeho tvůrčího snažení. „Aby bylo jasno – klubovou hudbu miluji. Hudebním fanatikem jsem byl už někdy kolem třinácti, čtrnácti let, kdy jsem objevil synth-pop, britskou industriální scénu kolem Throbbing Gristle, potom také Adriana Sherwooda – někdy kolem roku 86 jsem se dostal k technu a newyorskému houseu z té doby. To je hudba, kterou mám dosud ze všeho nejradši a která mě při poslechu činí snad nejvíce šťastným. Z této taneční hudby mám doopravdy to nejpřímější potěšení – na druhou stranu nemám sám ani tu nejmenší chuť a potřebu takovou hudbu tvořit. Sice si myslím, že bych něco takového ve studiu zvládl vytvořit – tedy asi určitě ne tak dobře, jako někteří producenti z té doby – každopádně bych však takový track nechtěl vydat, maximálně nějak dekonstruovaný na části a poskládaný v jiném a netypickém poměru. Pro mě samotného je totiž mnohem zajímavější vydávat hudbu, která vzbouzí v posluchačích zvědavost, zmatení a následné zamyšlení, než něco lehce stravitelného, co slouží k okamžitému požitku. Pro mě osobně byly vždy nejvíce zajímavé desky, při jejichž poslechu jsem se sám sebe ptal ‚Co to kšakru je? S něčím takovým jsem se ještě nesetkal!‘. Mám rád hudbu, která ve mně spíše než požitek vzbouzí otázky.“ Otázky vzbuzuje, zejména ve Fellově nejnovější tvorbě – edici *Sensate Focus* na labelu Editions Mego, jeho spolupráci s DJ Sprinkles a také nejnovějším počínem *Sentielle Objectif Actualité* – jeho vztah k samplování a původu zvuků, které používá obecně. Podoben spíše laboratornímu vědci než hudebníkovi, separuje často své mikroskopické samplý o délce často nepřesahující jednu vteřinu ze známých, avšak nerozpoznatelných zdrojů. „Co se týče zvuků, které používám, pouze některé jsou samplý. Navíc bych neřekl, že ony samplý, či obecně zvuky, které používám, jsou nějak obzvláště krátké – krátká je pouze doba, po kterou znějí. Jinak druh



**Vystoupení Marka Fella na
Transmediale v Berlíně**

samplů, které používám, většinou jde samplý z různých starších bicích automatů, třeba LinnDrum, kterou jsem si oblíbil, jsou svého druhu referencí na rané techno či pre-techno, někdy kolem roku 86-87, kdy se ten specifický druh kopáku ještě stále hojně používal. Nikdy bych však nepoužil nějaký rozpoznatelný druh samplu, jako třeba určit rytmickou smyčku či klavírní motiv, kdy by bylo poznatelné, odkud pochází. Stále se však raději bez samplů obejdu – takže třeba veškeré zvuky kláves v mé hudbě jsou ze syntezátoru.“ V otázce samotného samplingu a toho, za co je dnes pokládán, však navzdory své netypické práci se zvukovými úryvky z jiných zdrojů zastává Mark Fell poměrně populární stanovisko: „Pokud své matce pustím kupříkladu digitální záznam vystoupení operní pěvkyně a zeptám se jí, zda si myslí, že je to sampl, pravděpodobně odpoví, že ne, že je to její hlas. A v tomto bych se svojí matkou souhlasil.“ Na druhou stranu, Mark Fell rozhodně netvoří „tabula rasa“ a své hudbě neupírá snahu o množství konotací s jinou hudbou, byť často ve velmi neotřelém provedení. „Záleží

také na tom, co je vlastně slovem „sampling“ míněno. Pokud jde o digitalizaci určitého zvuku a jeho následné pouštění znovu, pak v mé hudbě vlastně nic takového není, používám vlastně jen vlastně přednastavené zvuky určitého bicího automatu. Na druhou stranu si ale myslím, že skoro všechny zvuky v mých setech jsou svého druhu „referenční“, tedy odkazují k jiným zvukům.“

117.19ms

____V případě Fellovy aktuální tvorby jde o referenci na rané techno a house – a na zvuky, rytmické postupy a funkční prvky první doopravdy čistě taneční hudby. Fellův příklon k hudbě s rozpoznatelnými aluzemi (často ovšem provedenými zcela jiným způsobem než originál) nicméně začíná až u jeho loňské spolupráce s Terre Thaemlitzem aka DJ Sprinkles na EPčku *Complete Spiral*, kde se, příznačně pro název desky, kruh Fellovského „úniku“ od rigidního techno rytmu uzavírá – a to vlastně v místě, které bral dlouhou dobu pouze coby své startovní pole působnosti: „Ze spolupráce s Terrem jsem byl ze začátku trochu zklamaný, neboť na začátku jsem přišel s poněkud neobvyklým rytmem, který se však Terremu příliš nezamlouval, představoval si něco bližšího klasickému 4/4 beatu. Nakonec jsem tedy vzal části původních skladeb a re-aranžoval je v tradičnějším rytmu – a to byl vlastně začátek oné série *Sensate Focus*, která začala vycházet na Editions Mego.“ Se sérií *Sensate Focus*, na jejímž prvním releasu se objevil také Mat Steel z snd, vyrukoval (zprvu anonymně) Fell na začátku roku 2012; pro tvůrce známého právě svou dekonstrukcí techna a UK garage pod hlavičkou snd šlo o poměrně nečekaný posun do střízlivějších klubových vod. Chtělo by se říci, že konečně šlo na hudbu Marka Fella tancovat. Tím spíše, když onen „výpad na parket“ podpořila i následná deska *Sentielle Objectif Actualité*, která celá sestává z Fellových vlastních remixů skladeb na prvních třech deskách série *Sensate Focus*. V přímočaré taneční přístupnosti se zde na první poslech dostal Fell zatím nejdál – celá věc však, jak je u novátorského tvůrce zvykem, není tak jednoduchá, jak okamžitě vysvitne z textu

přidruženému k desce, který kromě výčtu použitého hardware vybavení (často v nezvyklých způsobech využití, propojení a naladění) a samplů s doporučeným „kontextuálním poslechem“ obsahuje také poznámky pro DJe: „Track 1 má tempo 137 beatů za minutu s rytmickou smyčkou zvíce 30 jednotek, z nichž každá trvá 109,49 milisekund. Track 2 má 126 beatů za minutu s 31 jednotkami, vždy v délce 119.05ms. Track 3, 113 beatů za minutu s 17 jednotkami, vždy v délce 88.5ms. Track 4, 128 beatů za minutu s 60 jednotkami, vždy v délce 117.19ms, s pauzami vloženými v rozsahu od 4 do 80 jednotek. Track 5, 128 beatů za minutu s 16 jednotkami, vždy v délce 117.19ms. Track 6, 128 tepů za minutu s 64 jednotkami, vždy v délce 117.19ms. Track 7, 125 tepů za minutu s 31 jednotkami, vždy v délce 120ms.“ Takovéto instrukce pro DJe mohou v dnešním kontextu moderních DJských softwarů vybavených auto-synchronizační funkcí působit lehce podvrtně; když se k nim navíc přidruží Fellův vlastní vztah k DJskému řemeslu, musí nutně vyloudit úsměv na tváři: „Vždycky jsem si kupoval hodně desek, ale nikdy jsem nebyl a ani nechtěl být DJ. Spoustu věcí, které vím o technu a houseu, jsem se třeba naučil od svých přátel a lidí, kolem kterých jsem se motal a kteří DJovali. Několikrát, většinou na vánoce, mě pak někdo z mých přátel poprosil, zda bych nemohl zahrát na jeho párty – a pokaždě to byla katastrofa. Absolutně neumím odušit to, co by publikum chtělo, lidi mají určitá očekávání, která by měl DJ umět naplnit – já sám ale nevím jak. Přijdu si opravdu jako hrozný DJ.“ Fellova motivace však při bližším ohledání nepramení ze škodolibosti, ale z přednostně teoretického zakotvení vlastní tvorby a uvědomění si vlastního místa v ekosystému taneční hudby, které jeho „klubovým pokusům“ nutně předchází: „Když jsem začal dělat tu trochu „více komerční“ house music, zajímal jsem se z teoretického hlediska o určitý „formální slovník“, který se s onou hudbou pojí – tedy jak funguje propojení jednotlivých částí tracků, jaké jsou jeho hlavní funkční složky a co především zajišťuje hybnost „flow“ či „grooveu“ konkrétní skladby. Zajímá mě, jak vlastně houseový track funguje, ovšem ne proto, že bych se to sám snažil nějak napodobit. Zkoumám jazyk taneční hudby; mou motivací ale není s výslednými poznatky dělat hudbu, na kterou se lidé budou moct bavit a tančit v klubu – moje tracky mají být spíše „analytickými otázkami“.“

Dárek pro souseda

_____ Celá věc snad až příliš zavání konceptem v pozadí – ten však Mark Fell poměrně striktně odmítá: „To, že tvořím z analytického hlediska, ale ještě neznamená, že musím mít nutně v pozadí celé tvorby nějaký vybudovaný koncept, který se tak snažím naplnit. John Cage řekl něco v tom smyslu, že nejlepší cesta, jak kritizovat nějaké hudební dílo, je vytvořit jiné; a tuším, že Joseph Beuys se vyjádřil podobně o vizuálním umění. Tedy, ačkoliv to, o co se snažím, je analytického rázu, není v pozadí toho žádná teorie, žádná vedoucí idea, kterou bych se pokoušel naplňovat pokaždé, co usednu ve studiu. Práce ve studiu je pro mě mnohem spíše o určité interakci

s „materiály“ – tam, tedy při samotném procesu tvorby, teprve dostává výsledná věc podobu, ne v nějaké koncepční říši. To, co mě zajímá, je se v určitém ohledu k minulosti techno hudby vztahovat – nikoliv ji znovu opakovat. Navíc, v době, kdy ona hudba – tedy rané technu – vznikala, tedy přibližně v letech 86–92, se stále vyvíjela – a onen funkční rámec nebyl daný a neustále se proměňoval, stále šlo o výzvu a mnoho lidí tomu nerozumělo. Dnes, po nějakých pětadvaceti letech, se onen technu syžet stal důvěrně známým – a to je něco, proti čemu se ve své tvorbě stavím. Na druhou stranu, možná je to jen můj osobní problém – že v momentě, kdy se něco stane široce známým a populárním, začnu si klást podvrtné otázky, jak je to možné.“

Přes svůj ortodoxní přístup k recyklování techno hudby a zjevnou neochotu následovat jakékoli trendy lze i v analyticky usazené tvorbě Marka Fella vyzorovat určitý druh nadhledu – a nebo možná právě proto: „Když jsem začal dělat sérii Sensate Focus, ozvali se mi z Red Bull Music Academy, zda bych jim neudělal mix. Souhlasil jsem pod podmínkou, že mi pošlou zásobu Red Bullu na rok. Můj soused ho totiž hodně pije a zrovna měl padesáté narozeniny, tak jsem si říkal, že by to byla pěkná shoda náhod. A oni onen roční příděl plechovek opravdu poslali, před domem stály hromady plechovek, které jsem předal svému sousedovi na jeho oslavě narozenin – a já jsem tedy pro ně vytvořil onen mix. Vypadal (či zněl) následovně – bylo v něm asi 15 tracků, které jsem hrál přes sebe v jeden moment, bez ohledu na nějaké srovnávání beatů a podobně, takže výsledkem byla čistá kakofonie. Poté jsem vždycky všechny tracky až na jeden ztlumil, ten jsem nechal chvíli hrát, načež jsem ho opět nechal přejít do oné kakofonie a tak jsem vlastně postupně vystřídal všech patnáct skladeb. Přišlo mi to jako velmi chytrá věc a mě samotnému se to velmi líbilo, ovšem lidem z Red Bullu to přišlo nepříjemné. To bylo vlastně asi tak nejbliž, co jsem kdy ocitnul klasickému DJ mixu – a o nějaké větší přibližování rozhodně nemám zájem.“

Mark Fell o nějaké větší sblížení se s dnešní klubovou kulturou stále nestojí – a nikdy ani nestál. To však neznamená, že ji odmítá ve své tvorbě neustále reflektovat a po svém proměňovat věci a převracet jejich zajetý řád na hlavu. Často se však ve svém tažení v poslední době blíží k podobným výsledkům, jakých dosahují s mnohem přímočařejší snahou jiní producenti bez podobného erudovaného apelu. Mohlo by to snad působit jako paradox, kdyby Mark Fell svůj „house“ fabuloval – on ho však vytváří, a to stejně bez chybně a s podobnou symetrií mezi teoretickým zázemím a fyzickou funkčností, jako své předchozí glitchovité parafráze. Svádí to nakonec ke zřejmému, ale poměrně výstižnému vlastnímu výkladu názvu jeho desky Multistability na závěr: Mark Fell se pohybuje na vícero žánrových frontách; v každé ze svých výchozích pozic ale stabilně dosahuje výsledků, které – nakolik mohou být od originálu vzdálené – vynikají precizním uchopením a hlubokým vhlédem do mechanismů fungování konkrétního druhu hudby. A to bez sebemenšího epigonství.

Chiptune music

Nostalgie po minulých časech dokáže proměnit i původně nepříjemné vjemy v cosi vzácného a vyhledávaného. Zvukové možnosti prvních domácích videokonzolí nebo „herních“ počítačů byly, mírně řečeno, omezené. Svou roli, kromě aktuálně dostupných součástek, hrála i cena, zařízení za tisíce dolarů by v běžných domácnostech ve větším měřítku neměla šanci. Se specifickým „hudebním“ doprovodem se tak první hráči museli smířit, patřilo to prostě k věci. Nicméně proběhla revoluce, počítačové hry si vydobýly své pevné místo na slunci a staly se v masovém měřítku součástí naší kultury. Není proto divu, že se některé hry a spolu s nimi příslušné konzole staly legendárními, a příjemné vzpomínky s nimi spojené již nejsou doménou jen skalních „pařanů“. Nejen kostičkovaná grafika v jednoduchých barvách, ale i pípání a řezavé zvuky se proměnily ve vzácné ingredience, které mají ve vhodné konstelaci schopnost oslovit i ty, kterým slovo „joystick“ nic neříká. Zrodil se tak fenomén nazývaný Chiptune music, kostrbatě česky „hudba vzniklá laděním integrovaných obvodů“.



*Elliot803 při prezentaci
v britském parlamentu*

Ostrý zvuk

_____Psát o Chiptune music jako o samostatném žánru, stylu, nebo scéně je přinejmenším nepřesné. Díky různým preferencím tvůrců, kteří bývají do této škatulky zařazováni, může tato hudba znít jako cokoli, například techno, pop, nebo experimentální noise. Nejjednodušší vymezení proto lze spojit se samotnou technologií, tedy tím, co dokáže historický hardware nebo jeho simulace. Jelikož způsob generování zvuku byl u většiny tehdejších zařízení obdobný, hlavním poznávacím znakem je zde právě onen nezaměnitelný, „osmibitový“ charakter. Samotná existence zařízení schopných vytvářet specifický zvuk by pravděpodobně ke vzniku Chiptune music nestačila. Tvůrci zvukových doprovodů k prvním počítačovým hrám bojovali zejména s technickými omezeními, a zdaleka nešlo jen o hudbu samotnou. Stejný rejstřík byl k dispozici i k vyjádření zvukových efektů, které ilustrovaly veškeré dění ve hře, například střelbu a její důsledky. Pokud mezi tím vším zazněla nějaká melodie, obvykle patřila, eufemisticky řečeno, k těm méně rafinovaným. S odstupem času

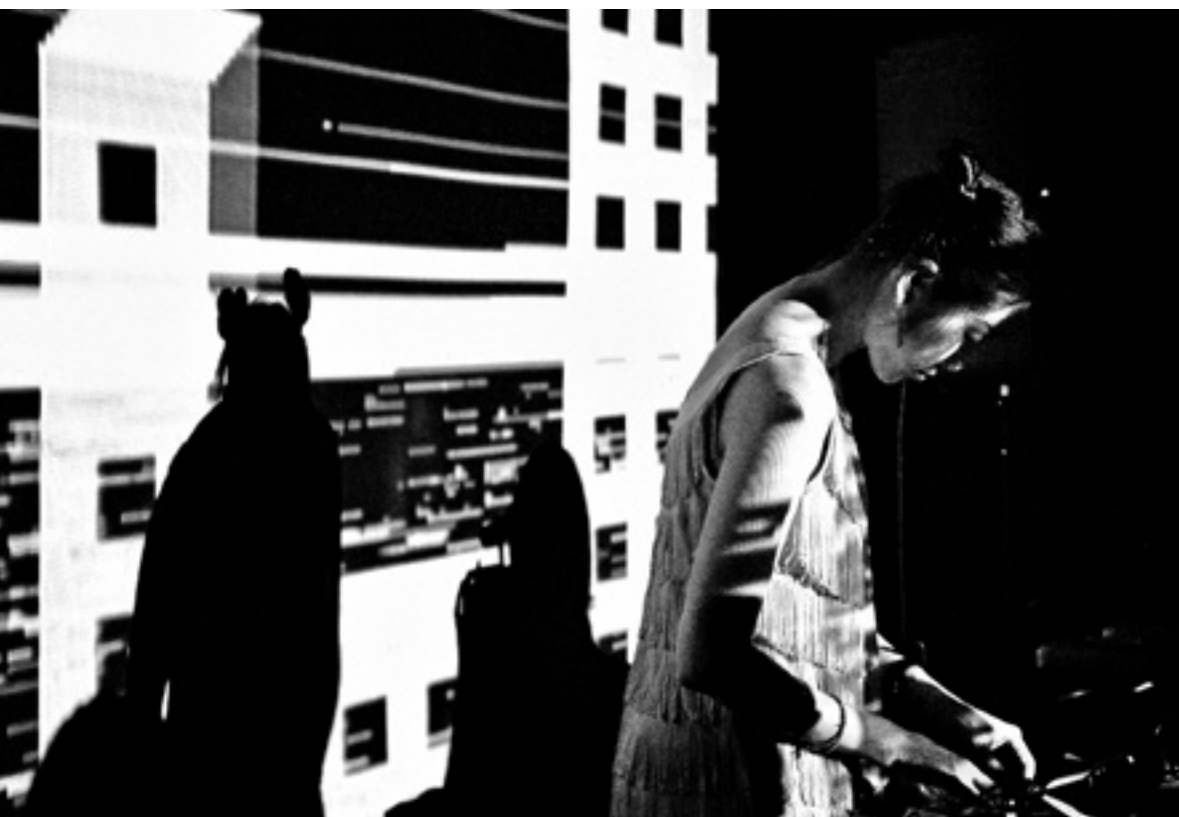
Elliott 803



se ale zaprášených technologií chopili experimentátoři a specifický zvuk se stal devizou, která vyniká zejména ve srovnání s dokonalou studiovou hudební produkcí. Zejména (a nejen) s nástupem lo-fi scény tak začali objevovat hudebníci využívající specifický charakter zvuku tvůrčím způsobem. Těch způsobů je samozřejmě více, v posledních letech ovšem nelze přehlédnout oblibu živého hraní, umocňující nevšední zážitek využitím herních konzolí jako hudebních nástrojů. Svou nemalou roli zde hraje i autenticita, prakticky stejného výsledku můžete dosáhnout studiovým smícháním autentických zvuků z her. Tím se dostáváme asi k největšímu problému vymezení Chiptune music. Například poměrně rozsáhlý článek na anglické Wikipedii zmiňuje řadu interpre-



Atari 2600



Bubblyfish

tů z osmdesátých let, kteří zvukové vzorky z počítačových her hojně využívali. Jaký je tedy „povolený“ původ a podíl osmibitových zvuků, aby již nešlo o „obyčejnou“ hudbu, bude asi předmětem zanícených diskuzí zasvěcenců.

Krásné staré stroje

____Než se dostanu k hudebníkům, dovolím si odbočku k jejich nástrojům. Označení „Chiptune“ odkazuje ke způsobu, jakým se z elektronického obvodu dostává zvuk. První počítače nedisponovaly pamětí dostatečnou pro uložení vzorků reálných nástrojů, ani výkonem pro pokročilejší zvukovou syntézu. Vše, co bylo tehdy k dispozici, spočívalo v sekvenčním čtení datových struktur a jejich převodu do spojitě podoby pomocí D/A převodníku. Výsledkem tedy byly jednoduché průběhy (sinus, čtverec, pila) o různých frekvencích. Omezená byla i polyfonie, například na dva zvuky, a také možnosti tempa, nabývající jen hodnoty odvozené od taktovací frekvence procesoru. Pravděpodobně nejstarším masověji produkovaným zařízením používaným pro Chipmusic je konzole Atari 2600 (uvedena 1977), ale najdou se i rarity jako je tranzistorový počítač Elliott 803 (1961). K neznámějšímu a nejrozšířenějšímu potom patří Nintendo Game Boy. V našich krajích potom nelze zapomenout na Commodore 64, který možná ještě najdete někde na půdě. Obdobně asi budou někteří vzpomínat na Atari A500, ale to již byl vlastně docela „muzikální“ počítač. A jak se na ně na pódiu hraje? Z hlediska diváka nejsou chiptune performeři o mnoho akčnější, než hráči na moderní laptopy. Například výše zmíněný Game Boy, s nímž se na pódiích setkáte asi nejčastěji, obohatili nezávislí vývojáři o aplikace (například LSDJ a nanoloop šířené na „bootleg cartridges“), které kromě sekvencí umožňují i živé zásahy. Záměrně píší „zásahy“, protože těch několik tlačítek nějaké komplikované ovládání hudby prostě neumožňuje. Při hraní se tedy kombinují předprogramované sekvence s jejich modifikací, případně míchá výstup z více

konzolí. Začátkem nového tisíciletí, kdy se o Chiptune music vzedmula nová vlna zájmu, se objevily i nové programy dovolující synchronizovat více Game Boy „nástrojů“ a tím vytvářet orchestry. Původní „krabičky“ se nezřídka doplňují o soudobé „DJ-ské“ vybavení, nebo dokonce mohou být nahrazeni i SW emulátory. Tím ale pravověrní příznivci pohrdají, nabízí se zde příměr s klasickým gramofonem, vinyl je zkrátka vinyl.

8bitoví hudebníci

____S ohledem na nepříliš jasné vymezení Chiptune music je i odpověď na otázku „Kdo byl první?“ dost obtížná. Rozšíříme-li pohled na oblast volně nazývanou „novomediální umění“, situace se stane ještě nepřehlednější, protože se starými počítači nebo konzolemi jako generátory zvuku experimentoval kde kdo. V tomto kontextu lze například zmínit rok 2005 a festival Entermultimediale2, díky němuž bylo v Praze možné vidět (a slyšet) polské Gameboyzz Orchestra. S jistou mírou zjednodušení lze ale napsat, že soustavný zájem spojený se specializovanými labely

a festivaly, zkrátka obvyklými atributy určité hudební scény, se datuje přibližně od přelomu tohoto tisíciletí. Asi nejznámější komunita 8bitpeople existuje podobně dlouho, a díky relativnímu mládí tohoto fenoménu a internetovému věku si většina skupin vystačí s elektronickými (DYI) „vydavatelstvími“. Chiptunemusic je také lehce dostupná on-line, pomineme-li výjimky jako Radio Graffiti, vydávající svou produkci na vinylech, nebo alba distribuovaná v podobě elektronických obvodů (Tristan Perich, 1-Bit Music). Ve světě Internetu poněkud ztrácí smysl geografický pohled, i když nejvíce se toho asi děje v New Yorku díky zavedené scéně a festivalu Blip. Elektronickému způsobu komunikace také odpovídá skutečnost, že většina hudebníků tvoří pod pseudonymy, nezřídka odvozenými z počítačového světa, namátkou třeba Commie64, Bit Shifter, Random, Trash80, nebo 8GB. Obecně asi nelze mluvit o hvězdách v tradičním slova smyslu, což vzhledem ke komunitnímu charakteru a absenci velkých peněz asi nikomu nevádí. Nicméně to neznamená, že by chipmusic scéna neměla výrazné osobnosti. Patří mezi ně bezesporu Nullsleep (Jeremiah Johnson), jeden ze zakladatelů již zmíněné komunity 8bitpeople. Nullsleep v roce 2002 vytvořil na Game Boy kompozici Depeche Mode Megamix, která nejen upoutala řadu fanoušků, ale zároveň demonstruje oblibu osmibitových re-interpretací slavných skladeb. V Británii hraje podobnou roli „otce zakladatele“ Pixelh8 (Matthew Applegate), díky vystupování v důležitých médiích jako je Radio 1 nebo

BBC výrazně přispěl k povědomí o této hudbě v Evropě. Mezi dalšími „americkými veterány“ pravděpodobně narazíte na Haeyoung Kim, známou pod jménem Bubblyfish, nebo skupinu Anamanaguchi. Ze služebně mladší generace doplní pestrý obraz například švédské scény Random a Covox, Angličan Henry Homesweet, nebo Japonec Xinon. V rámci specifických odnoží se sluší zmínit třeba „glitch“ styl a Sabrepulse, nebo představitele „Nintendocore“ Shirobon.

Na závěr zmíním někoho, kdo se zcela vymyká způsobem hraní, nicméně podle zvuku byste to nepoznali. Švéd Linus Akesson totiž interpretuje zvukové doprovody slavných her na nástroj, který si sám postavil ze starých dvoumanuálových elektronických varhan. Pomocí řady tradičních ovládacích prvků tak ovládá (přes MIDI) speciální syntezátor produkující typické osmibitové zvuky. Hudební popularita Akessona by se dala označit za typický produkt „Youtube“ éry, vděčí za ní hlavně videozáznamům svých produkcí. Pohledu na člověka, který živě hraje hudbu ze starých her, se dá totiž jen těžko odolat. Na stránkách www.linusakesson.net nicméně zjistíte, že se jedná o programátora a konstruktéra s mnoha koníčky, kde hudba je jen jedním z nich.

Příjemný poslech

_____ Jak již bylo napsáno, jedná se o velmi dostupnou hudbu, díky specifickému zvuku není potřeba ani studiový záznam, ani kvalitní reproduční soustava. Pokud se do chiptune music zamilujete, můžete on-line poslouchat do sytosti. Díky fanouškům existují na „netu“ i přehledy vydavatelství, například na diskusním fóru s „překvapivou“ adresou chipmusic.org. S koncerty je to o poznání horší, čeští fanoušci to měli loni asi nejbližší do Norimberka, kde se v loňském září konala akce CHIP HITS THE FAN 2012. Jinak se většina koncertů odehrává v USA nebo v Londýně, občas po Evropě, v Japonsku nebo v Austrálii. Na již zmiňovaném serveru chipmusic.org je k dispozici i odkaz na celosvětový google kalendář akcí. Dokud staré stroje nezreziví, bude ta „opravdová“ chiptune music chrastit reproduktory...



Nullsleep

Sharif Sehnaoui

Kytarista Sharif Sehnaoui (spolu s trumpetistou Mazenem Kerbajem) patří mezi nej-
důležitější hybatele libanonské experimentální a improvizální scény. Nejenže je sám
aktivním hudebníkem koncertujícím kromě arabské části světa často po Evropě a USA,
ale je duší jedinečného a jediného na improvizaci zaměřeného arabského festivalu
Irtijal (koná se každoročně na jaře v Bejrútu) i vydavatelství Al Maslakh, jež „pu-
blikuje to nepublikovatelné na libanonské umělecké scéně“. Letošní první jarní den
zahrál poprvé v České republice a při té příležitosti vznikl tento článek.

Sharif Sehnaoui pochází z ro-
diny, kde je láska k hudbě a vůbec
umění něčím naprosto samozřej-
mým. Všechny děti rodu dostávaly
lekce klavíru. Po několika generacích
byl však Sharif první, kdo se hudbou
začal zabývat seriózněji. Během liba-
nonské občanské války se jejich rodi-
na musela několikrát stěhovat, což
s pianem nebylo nikdy snadné, takže
klavír nakonec zanechal svému osudu
a zhruba ve čtrnácti letech se oddal
kytaře. Hrál zprvu rockové písně,
které tehdy poslouchal a měl rád.
V Paříži, kam odešel ve svých osm-
nácti, začal objevovat jazz a postup-
ně free jazz, až přes Johna Coltranea
a Cecila Taylora (jehož obdivovatelem
se stal na několik let, kdy kupoval
a poslouchal vše, co šlo sehnat) do-
spěl k Peteru Brötzmannovi, Evanu
Parkerovi a AMM a improvizální mini-
malistické scéně.

Důvodem k přestěhování do Francie
nebyla nějaká touha, pouze praktická
reakce na realitu v ulicích Libanonu
devadesátých let. „Původně jsem
Libanon opustit nechtěl, ale v té době
byly všude vojenské kontroly a mně
se několikrát stalo, že jsem se s nimi
dostal do konfliktu. Po jedné tako-
vé noci, kdy mě opravdu těžce zbili
(zlámaná žebra, poranění vnitřnosti)
a kdy jsem navíc skončil ve vězení
za urážení armády, jsme se s rodi-
nou – poté, co mě s nejvyšším úsilím
a s nasazením vlivných kontaktů
dostali na svobodu – domluvili, že pro
mě bude lepší jet studovat do zahra-
ničí.“

Kromě hudby studoval Sharif Sehna-
oui filosofii a jeho hlavním předmětem

zájmu byl čas. „Zajímal mě koncept
času, jak mu rozumět v našem moder-
ním světě, s odhlédnutím od klasic-
kého lineárního pojetí. Na improvizaci
mě jednak bavila svoboda a neko-
nečné možnosti, které poskytuje, ale
taký mě fascinovalo vnímání času při
improvizaci. Jako příklad můžu uvést
jeden koncert Freda Van Hovea – hrál
hodinové nepřerušované sólo a já byl
tak uchvácený, že jsem vůbec netušil,
jak dlouho už hraje a jak mezitím
plynul čas, protože ten proud hudby
se zdál být úplně mimo členění času,
nepravidelný a elastický... Později
tento koncert vyšel na Potlatch Re-
cords pod názvem *Flux*.“

Ladičky a jídelní hůlky

Improvizace tedy pro Sharifa
znamená osvobození od nejrůzněj-
ších pout, což s sebou přirozeně nese
i větší rizika. „Člověk nemá žádnou
záchrannou síť a přitom se neustá-
le pohybuje na hraně, kdykoli může
spadnout, a tohle riziko si nese pořád
s sebou, dokud ho nezačlení přímo
do své hudby, dokud nesetře hrani-
ce mezi zvukem a hudbou, přesností
a chybou, krásou a škaredostí...“
Zřejmě i několikaletá posedlost pi-
anistou Cecilem Taylorem měla vliv
na to, že Sehnaoui při své hře používá
akustickou kytaru spíše jako perku-
sivní nástroj než jako klasický drnkací
strunný nástroj. Kytaru má položenou
na klíně a někdy ke hře užívá různé
paličky (některé navíc vpreparované
mezi struny), jindy kovové ladičky,
kterými různě rozvibrovává části
kytary. Běžné je pro něj též užívání

kovových válečků, jimiž přes struny
na různých místech kytary přejíždí.
Přirozená je pro něj i hra na tělo ky-
tary, kde se v rychlém tempu střídají
úderý paličkami do strun a dřevěné
desky, a tvoří tak iluzi dvou nástrojů.
Vloni, kdy hrál Sharif Sehnaoui na po-
diu nickelsdorfských Konfrontací,
dosáhl v určitém momentu tak neče-
kaného basového tónu, pro kytaru
naprosto netypického, že se někteří
diváci chodili dívat blíž, aby zjistili,
jak je to možné. Mnohé z těch zvuků
ve skutečnosti nevytváří přímo úder
na struny, vznikají jako vedlejší efekt
ve zbytku jejího těla.

Než ale Sharif dospěl do stadia, kdy
je schopen takovému „efektu“ přiroze-
ně zakomponovat do své hry, musel
intenzivně zkoušet a hledat. Sám k to-
mu říká: „Když jsem začínal, měl jsem
rád různé rockové a jazzové kytaristy
a nechtěl jsem sice znít jako oni, ale
musel jsem se naučit hrát. Jakmile
jsem objevil možnost rozeznít kytaru
jinak, začal jsem všemožně experi-
mentovat. Inspirace přicházely různé.
Ovlivnilo mě například to, že Cecil
Taylor popsal piano jako osmdesát
osm naladěných bubnů, nebo vidět
Barryho Guye bubnovat paličkami
na struny kontrabasů preparovaného
pomocí železných tyčí. Dlouhý proces
pokusů a omylů, hledání nových zvuků,
nových technik nebo jiných způsobů
hraní starých technik nesmí nikdy
skončit. Pravým kouzlem improvizace
je nikdy nepřestat zkoušet a hledat.
Postupem času jsem zjistil, že rozvíje-
ní těchto nápadů až do dosažení nové
úrovně mistrovství je přirozeným
rozšířením počátečního improvizova-



A TRIO

Kamarádi z Bejrútu

ného přístupu. Hrál jsem perkusivně pomocí čínských hůlek už od poloviny devadesátých let, ale v roce 2008 jsem tuto techniku začal cvičit přinejmenším čtyři hodiny denně. Dělal jsem schválně technicky velmi náročná cvičení, dokud se mi nezačala dařit. Hůlky musely mít tu správnou hmotnost a rovnováhu. Zkoušel jsem, jak široké spektrum zvuků můžu vytvořit se základní výbavou sestávající z akustické kytary, páru jídelních hůlek, dvou měděných tyčí a kovové ladičky. Vynořovaly se stále nižší tóny. Akustická kytara umí vážně překvapit, netušil jsem, že bude možné z ní dostat tolik různých tónů a zvukových vln, které si s ní běžně nespojujeme.“ Nutno podotknout, že díky natolik intenzivnímu cvičení si bejrútský kytarista poškodil zádechový sval a na několik měsíců měl doktorem přísně zakázáno hrát. Proto ho v roce 2009 (jako jediném roce během třinácti ročníků festivalu Irtijal) nenajdeme na seznamu účinkujících.

____Další klíčovou postavou libanonské scény volné improvizace je Mazen Kerbaj, s nímž Sharif chodil do školy. Spřátelili se však až o něco později. „Asi jsme se spřátelili proto, že jsme v poválečném Bejrútu oba hledali něco jiného, než co se nám právě nabízelo, něco intelektuálně náročnějšího. Mazen kreslil komiksy a zoufale pátral po něčem, co by stimulovalo jeho kreativitu a posunulo ho dál. Přitom v té době v Bejrútu opravdu nebylo snadné se něčeho chytit, skoro nic nefungovalo, ještě nebyl internet, chyběly tam obchody s hudbou a knihami, téměř se nehrála živá hudba. Mazen měl od svých rodičů představu, jak dynamický býval umělecký život v zemi před válkou, protože jeho otec byl skvělý herec v avantgardně laděném divadle a jeho matka malířka a umělecká kritička. Daroval jsem mu jeho první trumpetu, levnou studentskou Yamahu. Zůstali jsme v kontaktu, i když jsem odjel do Paříže, navštěvovali jsme se, jak jen to situace dovozovala, a poslouchali a hráli jsme co nejvíc hudby.“



_____ Okolo obou kamarádů se vytvořila skupina asi dvanácti hudebníků, kteří společně improvizovali a různě experimentovali, za zmínku stojí především Christine Abdelnour (její portrét viz HV 02/2009) nebo Abdallah Ko. Ostatní však postupně odpadli a věnují se jiným věcem, zato se však objevili dva nezávisle spříznění muzikanti, kteří svým způsobem hraní velice dobře zapadali do jejich stylu. „Sami od sebe si vyvinuli podobné hudební zájmy, a když jsme začali být známi, prostě přišli a říkali, že si chtějí zahrát, protože hrají podobně jako my. Nejdřív jsme jim nevěřili, ale skvěle se osvědčili.“ Byli to Charbel Haber (kytara) a Raed Yassin (kontrabas), a vzniklo tak tvrdé jádro libanonské improvizací scény. Kromě standardních spoluprací ve světě volné improvizace najdeme Sehnaouie nejčastěji právě po boku libanonských přátel. Akustické A trio s Mazenem Kerbajem a Raedem Yassinem, jejichž výsledná sonická struktura je protkaná uchu snadno rozpoznatelnými rytmickými linkami (nejčastěji perkusivního charakteru, jak jinak); případně audiovizuální projekt Wormholes s Kerbajem, který zde tvoří obrazovou část na skleněném stole pomocí inkoustu, rozpouštědel, vody a různých štětců.

Netradiční jatka

_____ Počátky festivalu Irtijal (v překladu „improvizace“) a stejně tak i vydavatelství Al Maslakh (v překladu „jataka“) mají společného iniciátora, kterým byl především Mazen Kerbaj, avšak rozhodujícím činitelem se stal zážitek z cest. „Mazen pořád mluvil o tom, že bychom měli pořá-

dat v Libanonu koncerty, ale mně to připadalo jako hodně špatný nápad, kterým bychom proti sobě poštlali místní diváky, protože by nechápali, co to děláme, a možná by nás i začali ohrožovat za kažení tradic. Na konci devadesátých let jsem ale hodně cestoval po Evropě se stanem a dostal se i na festival Konfrontationen v Nickelsdorfu. Právě tam mi došlo zcela jasně, že chci začít dělat festival v Libanonu za každou cenu. Přípravy nám trvaly pár let, ale Irtijal spatřil světlo světa v roce 2001. O pár let později jsme založili Al Maslakh, také jako důsledek Mazenovy touhy dostat do země, v níž žije, hudbu, jakou chce. Ze začátku jsme si všechny události a produkce financovali sami, ale během let se festival pěkně zavedl a dnes je nejstarším hudebním festivalem města Bejrútu, který navíc dostává podporu z různých fondů a institucí. Ale nadále je to boj.“ Sha-

rifovy obavy před založením festivalu však neměly daleko od reality. „Publikum na našich koncertech zprvu reagovalo spíše s nepochopením, byli šokovaní nebo se nám smáli, případně nás obviňovali z ničení hudby. Říkali třeba, ať se nejdřív naučíme hrát, než začneme vystupovat na veřejnosti. Sál nikdy nezůstal do konce stejně plný, jako byl na začátku. Lidé se při produkcích bavili, šeptali si nebo se smáli, uráželi nás při hraní i v tisku a na internetových fórech. Důležitou podporu nám ale poskytl Jack Gregg – postava raného free jazzu v USA i Evropě, který ale skončil v Libanonu na jazzových standardech a doprovázení lokálních hvězd, jako je zpěvačka Fairuz. Byl ale respektovanou osobností a rozuměl tomu, o co se snažíme, což nám velice pomohlo. Dnes už je to mnohem lepší, naše hudba si získala značný respekt a vypěstovali jsme si i docela silné publikum, stejně jako experimentální scénu: zvýšil se počet hráčů, stylová pestrost i celková úroveň.“

Díky vytrvalému nasazení se tedy podařilo v Libanonu rozjet novou tradici navzdory silně zakořeněné tradiční hudbě, která připouští improvizaci pouze v rámci pevně stanovených pravidel a zcela volná forma nekonvenčního přístupu k hudebním nástrojům je jí zcela cizí. Nemalou měrou domácí scéně pomohl pravidelný import světových hudebníků, kteří hrají spolu s místními – a při pohledu na seznam zvučných jmen účastníků třinácti ročníků festivalu můžeme jen tiše závidět. Ale snad se jednou i u nás dočkáme podobně vyprofilovaného festivalu, poslední dobou se ledy začínají hýbat a slibné náznaky sílí.

Když se podíváme na aktivity libanonských klíčových improvizátorů, zjistíme, že nezanedbatelnou roli v nich hraje i humor. Ať už jsou to Kerbajovy kresby (jež tvoří

nedílnou součást obalů vydavatelství Al Maslakh či plakátů festivalu Irtijal), samotné pojmenování vydavatelství Jatka nebo v neposlední řadě jejich Johnny Kafta Anti-Vegetarian Orchestra. Jejich propagační plakáty většinou obsahují fotografii hudebníků v řeznických, silně zakrvácených zástěrách (někdy s hudebními, jindy s řeznickými nástroji), což v očích některých citlivějších duší vyvolává odpudivé reakce. K tomu Sharif Sehnaoui již jen dodává: „Nesmíme se brát tak vážně, ale promluv si o tom s Mazenem, to je jeho téma číslo jedna!“

www.sharifsehnaoui.net

www.almaslakh.org

www.irtijal.org

Výběrová diskografie:

„A“ Trio: *Music To Our Ears* (Al Maslakh, 2011)

Sharif Sehnaoui: *Old And New Acoustics* (Al Maslakh, 2010)

The Scrambled Eggs (Charbel Haber, Tony Elieh, Malek Rizkallah) & „A“ Trio: *Beach Party at Mirna el Chalouhi* (The Johnny Kafta's Kids Menu, 2010)

Mazen Kerbaj, Sharif Sehnaoui, Birgit Ulher: *3 : 1* (Creative Sources, 2008)

Ernesto Rodrigues, Guilherme Rodrigues, Christine Sehnaoui, Sharif Sehnaoui: *Undecided (A Family Affair)* (Creative Sources, 2006)

Franz Hautzinger, Helge Hinteregger, Mazen Kerbaj, Sharif Sehnaoui: *Franz Hautzinger's Oriental Space* (aRtional, 2004)

INZERCE

SVĚT A DIVADLO SAD 13

časopis o světě divadla a divadle světa

SVĚT A DIVADLO 1/2013 – Z OBSAHU PRVNÍHO ČÍSLA XXIV. ROČNÍKU:

SKEPTICI A PODVRACEČI – Miroslav Petříček: Hledání jiného rozumu (Michel de Montaigne: O lůstí a O zkušenosti)

CENY ALFRÉDA RADOKA – inscenace, herecké výkony, divadlo, česká hra, scénografie, hudba a talent roku + anketa kritiků ve všech kategoriích, včetně největšího zážitku ze zahraničního divadla

...DOBŘÝ PAŘÍZEK S NĚMCI – Pavlína Pacáková: Céline v obrazech; Vojtěch Varyš: Pařízek na staveništi; Zuzana Augustová: Scénický symbol a abstrakce (dvakrát z PDFNJ 2012)

RECYKLACE ALTERNATIVY – Jana Bohutínská: Divadlo nedokonalosti (od Handa Gote k Wariot Ideal); Veronika Štefanová: O poznání cirkusovější nový cirkus

POHANIA DO POHREBU – Martina Ulmanová: Bůh jako zosobněná nepochopitelnost; Zuzana A. Ferusová: Rekonstrukcia jedného osudu
DRAMA A NÁRODNÍ BOLŠEVISMUS – František Hlavsa: Slepá jasnozřivost čili drama; Pavel Trensýk: Od Saňky k Parchantům (Prilepin a Serebrennikov)

REALITA ODVAHY

Andreia Ráda: Výzvy reality (maďarské divadlo proti konzervativní revoluci); Karel Král: Co muž, to klasszikus... (v Pětikosteli); Work in progress a ztráta odvahy (István Tasnádi v SADAřských hovorách s dramatiky)

HRA – ISTVÁN TASNÁDI: CYBER CYRANO

COMEDY MIX – Michał Walczak: Hrozí Kamilovi alkoholismus?

KALEIDOSKOP zvěští ze světa;

KOMIKS – LUCIE LOMOVÁ: NA ODSTŘEL (7. část – Po hře pohřeb) obsah XXIII. ročníku – SAD 2012

Předplatné časopisu můžete objednat na adrese redakce:

SVĚT A DIVADLO, Celetná 17, 110 00 Praha 1, CZ,

tel. 224-817-180, 224-818-184,

e-mail svet@divadlo.cz,

on-line objednávky: www.svetadivadlo.cz

eWAT – <http://svetadivadlo.blogspot.com>

Petr Wajsar

Petr Wajsar je hudebně těžká osobnost. Na jedné straně je to spořádaný absolvent pražské HAMU, na druhé straně jazzman s duší rockera milující elektronickou hudbu a taneční párty. Kromě komponování koncertní hudby vede elektrojazzovou skupinu HI-FI, zpívá a aranžuje pro jazzový vokální sextet Skety a má na kontě hudbu k několika filmům, baletnímu představení i k muzikálu s názvem „Porno hvězdy“.

Kromě komponování hraješ v kapele HI-Fi, angažuješ se v řadě dalších sestav i jako sólový performer. Je skládání vážné hudby tvoje hlavní hudební identita, nebo bereš všechny ty oblasti jako rovnocenné?

Moje hudební kořeny spočívají především v populární a jazzové hudbě, ke komponování koncertní orchestrální či komorní hudby jsem se dostal až v závěru studia na oddělení jazzové a popové skladby na pražské Konzervatoři. K modernistickému jazyku jsem se dostal přes experimentování s elektronikou, rovněž mě velmi ovlivnilo setkání s americkým minimalismem a tvorbou Franka Zappy. Pochopil jsem z nich, že se v rámci jedné hudební plochy dá organicky kombinovat více odlišných hudebních prostředků, aniž by to narušilo celkové sdělení a sourodost skladby, a zároveň se skladatel může odvážit do mnohem vzdálenějších světů, než nabízí běžná spotřební hudba, a neztratit přitom důvěru posluchačů. Snažím se proto ve všech oblastech, které jsi v otázce zmínil, propojovat množství odlišných hudebních světů, ve kterých se nacházím, a zkouším tak estetickou benevolenci svých posluchačů. U kapely HI-FI jsou to i přes značnou tanečnost a poměrnou jednoduchost, snažící se naplnit požadavky klubového publika, názvuky na hudbu „artifciální“ a na prostředek stylistické koláže, u svých orchestrálních skladeb naopak rád používám jazzových

postupů. Nesmím zapomenout též na jazzový vokální a capella sextet Skety, pro který aranžuji a zpívám basové party. V tomto tělese se kromě vlastních kompozic snažím vtipně aranžovat jazzová i popová témata, a kromě klasického jazzového zpěvu a „scatu“ používáme též beatbox a systém „vocal loopingů“.

Frank Zappa se v titulu jednoho svého alba ptá Does Humor Belong in Music? Být v hudbě vtipný je docela těžká, podle někoho možná i nemožná disciplína. Dá se vedle „vtipnosti“ ve smyslu „nápadité řešení kompozičního problému“ být hudebně vtipný, aby snaha o vtip nepřebila hudbu samotnou?

„Dělání srandy“ v umění je fenomén, který zafungoval v mnoha hodnotných uměleckých směrech či dílech samotných. Mezi úkoly hudby a umění obecně patří nejen pobavit, ale také upozornit na určité negativní společenské jevy. K tomuto účelu je použití humoru často jediným způsobem, jak vnímateli předat informaci a přitom jej udržet při pozornosti. Typickým příkladem jsou programy divadel malých forem (Osvobozené divadlo, Semafor, různé druhy politických kabaretů). Pokud mluvíme o čistě hudebním vtipu, nezbude nám při jeho hledání zpravidla opět nic jiného, než použití odkazu na něco již existujícího a pokud možno obecně známého – jiné zpracování známého hudebního tématu, kombinace většího počtu zcela odlišných, pokud možno ikonických hudebních světů a tak podobně. Snad dobrým příkladem z mojí tvorby je například *Preludium a fuga* na téma písně „The Final Countdown“ hudební skupiny Europe.

U čeho při komponování začínáš? Máš nějakou zvukovou představu, melodii, rytmus, které začneš rozvíjet?

Nepatřím ke skladatelské větvi dávající přednost přesnému narýsování co největšího množství hudebních parametrů podle pravítka, takže důležitý je pro mě nápad. Často to není přímo hudební motiv, ale pouze vybízí k barvitému hudebnímu zpracování, např. „napsat hudební útvar, ve kterém se z krátkých zdánlivě spolu nesouvisejících hudebních motivů skládá lehce ulítlý valčík a ten se zas postupně rozpadá“ (*Waltzar* pro komorní orchestr) nebo „napsat skladbu pro komorní orchestr ve stylu drum'n'bass“ (*Drum'n'Berg*). Pro svou zálibu ve vokální hudbě též často vycházím z textu. V kapele HI-FI jsou to umělé jazyky a slovní hříčky (*Dopolopita, Tygá, Jebunavodu*), ve vokálním sextetu použití hlasu jako hudebního nástroje a v orchestrální hudbě zvláště v současné době moderní melodram (*Průzračný svět* na verše české básníčky Míly Tomášové, *8 vět na vějíře* na básně Paula Claudela).

Podle čeho si vybíráš texty k těmto skladbám? Máš nějaký oblíbený okruh autorů nebo kritéria, jaká by měl texty splňovat?

Osobně miluji texty, ze kterých číhá mystika a podivné, strašidelné, temně zabarvené a psychedelizující tajemno. Na druhou stranu mě také fascinují nonsensové slovní hříčky, dětská říkadla, kaligramy, hra se slovy, humor, parodizující prvky. Pokud uvedu své nejoblíbenější autory mnou zhudebněné autory, pak mezi ně patří určitě Christian Morgenstern v překladu Josefa Hiršala, poezie Míly Tomášové a již zmíněného Paula Claudela. Z českých autorů rád spolupracuji s Ester Kočíkovou, Petrem Kolečkem a Tomášem Svobodou, u nichž se práce přibližuje k lehce bizarnímu kabaretnímu žánru.

Tvoje skladba 8 vět na na vějíře letos vyhrála soutěž Nuberg pořádanou orchestrem Berg. Ty patříš už nějakou dobu k okruhu skladatelů, kteří se kolem tohoto tělesa pohybují. Dá se mluvit o něčem, co vás a vaši hudbu spojuje?

Věkově patřím k první generaci bergovských skladatelů, kteří vyšli především z řad tehdejších studentů či absolventů pražské HAMU, protože Berg začínal právě v době mých studií v rámci stejného působiště, takže přinejmenším tato spojitost mezi námi je. Musím však přiznat, že vždy jsem se cítil spíše součástí jazzové scény, takže kupodivu se přátelím a spolupracuji spíše s tehdejší i současnou generací skladatelů z Konzervatoře Jaroslava Ježka, kde se mě před zkouškami na HAMU ujal profesor Jeřábek a zachránil mě tak před vojnou. Osobně si myslím, že takoví skladatelé jako Jan Jirucha nebo Michal Vejskal by si objednávku od Bergu jistě zasloužili. Ze svých bývalých „bergovských“ spolužáků se nejvíce spřízněný cítím například s Michalem Nejtkem, Marko Ivanovičem, Jiřím Hájkem či Janem Duškem, ale je jich více a nerad bych na někoho zapomněl. Mluvíím samo sebou o podobném přístupu ke kompozici, nikoli o skladatelích, kterých si vážím, ale kteří pracují odlišným způsobem. Na jejich seznam by však tento formát nepostačil.

INZERCE



propojenost / entanglement
Slávek Kwi / Artificial Memory Trace

audiovizuální kinetická instalace Galerie Školská 28
7. – 29. května www.skolska28.cz
otevírací hodiny: úterý 13:00 – 19:00
středa – pátek 13:00 – 18:00

 MINISTERSTVO KULTURY



V 8 větách na vějíře mícháš hlas a orchestr s echem připomínajícím jamajské reggae a dub a i při mnoha jiných příležitostech je vidět, že zvukové technologie jsou tvým oblíbeným nástrojem. V čem je pro tebe jejich hlavní přínos? Nejsou naopak v něčem omezující?

Jak už jsem řekl, elektronická hudba pro mě byla zvláště v některých obdobích mého života oblíbeným fetišem, takže některé její prvky využívám i v rámci koncertní orchestrální hudby. Elektronické zvuky považuji za svéprávný hudební nástroj, který značně rozšiřuje zvukové možnosti orchestru. Omezující je naopak fakt, že v současné době jsou zvukové technologie na takové úrovni, že lze s poměrně slušným výsledkem napodobit zvuk akustických nástrojů i vytvořit s jejich pomocí funkční užitou hudbu, což bývá zhusta zneužíváno při nízkorozpočtových projektech. O práci tak přicházejí aranžéři, orchestry i hudební studia, navíc výsledek je často velmi plochý a z odborného hlediska nedostačující.

Vytvořil jsi množství hudby pro filmy, znělky nebo skladby pro hudební knihovny. Je při takové práci třeba nějak „přepnout“ myšlení ve srovnání se komponováním orchestrálního kusu?

Samozřejmě, že každá práce vyžaduje odlišný přístup. Při kompozici orchestrálního kusu je zvláště při možnosti svobodného výběru tématu i prostředků nutná poměrně složitá sebereflexe, která kromě radostných okamžiků tvorby obsahuje i nepříjemné otázky typu „vím vlastně, jakou hudbu chci psát?“, „mám na to vůbec?“ a „co mám teď dělat, v sobotu mám odevzdat noty, je pátek ráno a já ještě nemám ani pomlku“. Hovořím samozřejmě s nadsázkou, ale tak nějak to někdy bývá! Na druhou v případě užité hudby, ať už mluvíme o hudbě k divadlu, filmu či muzikálu, je vždy nutno dodržet nějaké předem dané parametry, což má též svoje výhody. Myslím si také, že se tyto navzájem odlišné světy mé tvorby vzájemně velmi obohacují.

Komponování tě při takové kombinaci dokáže uživit?

Přiznám se upřímně, že kdybych měl žít pouze z příjmů za objednávky a provádění orchestrální a komorní autorské hudby, musel bych se asi poohlédnout po jiné práci. Kromě komponování hojně aranžuji pro nejrůznější soubory, hraji koncerty se svými skupinami, korepetuji, hraji aktivně na klavír, kytaru, baskytaru, zpívám, vyznám se dobře v tvorbě elektronické hudby a mnoho dalších a dalších věcí. V poslední době jsem také zaměstnán přetextováváním písní do češtiny pro účely dabingu, a dělám hudební režii při nahrávání těchto písní, to mi opravdu jde od ruky a baví mě to. Taková multifunkčnost je na jednu stranu velký dar, protože umožňuje dostat se na spoustu různých pozic. Na druhou stranu však hrozí neustálé nebezpečí, že tento způsob řešení života se změní pouze v povrchnost a nemožnost správně dokončit ani jeden z úkolů, takže lidé jako já jsou nuceni neustále balancovat na této tenké hraně a nést následky za případné nevybalancování. Stejně problematická je také určitá nepravidelnost příjmů a fakt, že na své cestě někdy narazíte na nečestné jednání. To jsou však maličkosti ve srovnání s tím, jak úžasné a rozmanité jsou vůně, tvary a chutě, které nám umění a život nabízí, a byla by myslím velká škoda je neochutnat, pokud je máme tak říkajíc „přímo pod frňákem“.

Národní  divadlo

opera

UVÁDÍME
VE STÁTNÍ
OPERĚ

Giuseppe Verdi

DON CARLO

Premiéra 28.3.2013

Dirigent: Jaroslav Kyzlink
Režie: Manfred Schweigkofler
Scéna: Walter Schütze
Kostýmy: Heidi Wikar
Sbormistr: Blanka Juhaňáková
Uvádíme v koprodukcí s Finskou národní operou

Verlagsgruppe Hermann, 1010 Wien, www.hermann.eu

16 — 20 000 Hz

IMAGE — SOUND / MUSIC — TIME

11.4. → 24.5.2013

Galerie  MeetFactory

Martin Andersson , Jana Babincová , Milan Guštar ,
Morgan O'Hara , Jan Krůčka , Tom Kotik  / , Radim Labuda ,
Hanne Lippard , Matěj Smrkovský , Tomáš Vaněk , Zimoun ,
Jiří Valoch , Lenka Vítková , Radio Lemurie ,
Kurátoři/Curators: Daniel Vlček, Miloš Vojtěchovský

MeetFactory o.p.s.
Ke Sklárně 15
150 00 Praha — Smíchov
otevřeno denně / open daily 13.00 — 20.00
www.meetfactory.cz

François Bayle a 50 let akusmatiky

François Bayle : 50 Ans d'Acousmatique
INA-GRM (www.inagrm.com)



„Tvar zvuku je tvořen sluchem“ či „zvuk má tvar ucha“ - takto lapidárně shrnuje francouzský skladatel a hudební teoretik François Bayle svoje celoživotní snažení v krátkém rozhovoru, jímž je uveden opulentní box s patnácti disky, obsahujícími téměř celé jeho dílo, včetně vyčerpávajícího stopadesátistránkového bookletu ve francouzštině a angličtině. Tento originální dárek dostal na konci loňského roku ke svým osmdesátinám nejen François Bayle, ale též všichni příznivci akusmatické hudby.

François Bayle věnoval veškeré své vědecké a umělecké aktivity výzkumu akusmatiky – způsobu vnímání hudby, při němž pozornost posluchače není vzbu-
zována či poutána výraznými melodickými souvislostmi, nýbrž v jejímž centru stojí prostor a zvuk sám o sobě. François Bayle, který se narodil v roce 1932 na Madagaskaru, svoje hudební vzdělání nezískal klasickou formou, nýbrž jako autodidakt, jenž od samého počátku sledoval svoji vlastní cestu, na níž jej v důležitých okamžicích doprovázely velké postavy moderní hudby 20. století – Pierre Schaeffer, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen a další. Pierra Schaeffera, zakladatele a duchovního otce *musique concrète*, nahradil François Bayle v čele renomovaného pařížského institutu Groupe de Recherches Musicales (GRM) a úspěšně jej vedl od roku 1966 až do roku 1997. Během třiceti let byl François Bayle aktivní jako skladatel, hudební teoretik a organizátor, mající na svém kontě stovky koncertů, rozhlasových vysílání, seminářů a akcí uspořádaných pro jiné skladatele a též podporu moderních technologií (Syter, GRM Tools, Midi Formers, Acousmographie). V roce 1974 byl autorem projektu Acousmonium, jehož cílem byla realizace systému pro šíření zvuku v podobě orchestru složeného z osmdesáti reproduktorů různé velikosti a rozmanitého tvaru. O rok později se Bayle stal iniciátorem spojení Groupe de Recherches Musicales (GRM) a Institut national de l'audiovisuel (INA) a stejnojmenného labelu, na němž do dnešního dne vyšly desítky titulů z oblasti elektroakustické hudby. Vedle novátorských skladatelských aktivit lze k Bayleho zásluhám přičíst etablování interdisciplinárně zaměřené teorie hudební produkce a percepce, která výrazným způsobem ovlivnila dnes již šedesát let existující žánr elektroakustické hudby. Samotný box zahrnuje výhradně elektroakustické skladby. V raných šedesátých letech sice Bayle napsal několik instrumentálních skladeb, které však nejsou součástí tohoto kompletu, podobně jako „smíšené“ kusy, kombinující instrumentální skladby s konkrétními zvuky nebo skladby prováděné v reálném čase. V Bayleho tvorbě lze zřetelně rozlišit čtyři období, podle nichž je box pomyslně rozdělen na čtyři části. V počátečním „iniciačním“ období hraje hlavní roli monumentální *L'Expérience Acoustique*, cyklus čtrnácti skladeb, které François Bayle složil v letech 1969–1972. Trvají od tří do třiceti minut a jsou rozděleny do pěti kapitol. Tato dvouhodinová suita původně rozvržená do deseti hodin v sobě obsahuje tematické náznaky budoucích rozsáhlých kompozic, jež skladatel nazývá „utopie“, popř. „neobyvatelné prostory“. Název skladby Jeřba složené u příležitosti slavnostního otevření jeskynních útvarů nedaleko Bejrútu znamená v aramejštině „šeptání vody“ a souvisí chronologicky s příchodem prvních syntezérů do studií GRM, jež umožnily zaznamenání extrémně vysokých tónů s jiskřivou texturou. Ta se později stala charakteristickým znakem pro Bayleho tvorbu. Toto období vrcholí elektroakustickým diptychem *Divine Comédie*, v němž nás François Bayle spolu s Bernardem Parmegianim prostřednictvím abstraktní hudby a mluveného slova provádí Dantovým Peklem (Parmegiani) jakož i Očistcem a Rájem (Bayle). François Bayle zde postupně nalézá svůj styl a charakteristický zvuk, velmi proměnlivý, tékavý, bouřlivý, avšak přesto často harmonický, s fantomickou ozvěnou.

Druhému období s příznačným názvem „akusmatické“ vévodí skladba *Grande polyphonie*. Prvky zvukové askeze na straně jedné, vynálezectví a touha experimentovat se zvukem na straně druhé – tak lze ve stručnosti charakterizovat nejen zmiňovanou *Grande polyphonie*, ale též *Vibrations composées* a *Camera oscura*. V kompoziční technice využívá François Bayle naplno nových technických možností sedmdesátých let, ale ve skladbách zároveň nechává zaznít motivy a inspirace vzešlé od svých předchůdců (ozvěny zvukového světa Pierra Henryho v *Grande polyphonie*). Poslední skladbou v chronologii tohoto období je *Érosphère*, která pro mne kdysi znamenala první příležitost seznámení s Bayleho tvorbou. François Bayle ji nazval „gravitačním zákonem touhy“. Skladba zahrnující tři části a dvě preludia se nás z prostředí každodenního lidského chaosu pokouší přivést k touze po zdánlivě nedosažitelných nebeských výšinách, prostých jakéhokoliv nesouladu. Výrazně bohatší a jemnější zvukový rejstřík zde předznamenává budoucí Bayleho skladatelské i zvukově technické postupy.

V centru třetího období, označovaného jako „rychlost světla“, se nachází cyklus *Son Vitesse-Lumière I–V*, který se skládá z pěti na sobě nezávislých skladeb. Zvukové prostory se zvětšují, otevírají a přivádějí nás do pomyslného nebe (na rozdíl od skladby *Érosphère*, která je dáva jen tušit). Odhaluje se „nová hudební doba“, již nás François Bayle doprovází až do dnešních dnů. Další skladby z tohoto tvůrčího období *Motion-Émotion*, *Fabulae* a *Theatre d'ombres* potvrzují svou pestrostí a rozmanitostí nastoupenou cestu, již už nelze opustit. Sám autor metaforicky popisuje svoje záměry takto: „Ryzí poslech v akusmatické situaci, tyto zvukové obrazy, jsou jako motýli poletující akustickým prostorem a ukazující posluchači barevný okamžik. Je to svět mimo běžnou zkušenost, svět sám o sobě. Starý svět vyprávějící nové příběhy.“

Skladby z posledního, čtvrtého období jsou nazývány jako „oktofonické“. Již v první skladbě *La Main Vide* z této periody je patrný příklon ke zvukové barevnosti a pestrosti, propojené ztišenými pasážemi, které jako by byly stvořeny k plnému odevzdání se slyšenému zvuku. Přes značný obsahový posun od původních idejí Pierra Schaeffera je třetí část skladby nazvaná *Invention* věnována právě zakladateli musique concrète resp. akusmatiky. Z tohoto období rovněž pochází dosud nevydaný hudební materiál. Zvukové obrazy mnoha reálných situací, nemajících konkrétní obsah ani vysvětlení – zvuk kroků, strojů, hlasy, dav lidí, klaksony, ptáci apod., žádný z nich nezazní v původní podobě, ve své „triviální brutalitě“. Hlasy nelze rozpoznat, stroje dovedně skrývají svůj pravý účel, kroky nevedou nikam, dotek reality se nekoná. Výmluvný je i název jedné z nejnovějších skladeb: *Rien n'est réel – Nic není skutečné*. Zajímavou genezi vzniku mají tři novinky dedikované skladatelům, jimž François Bayle vděčí za mnohé: jemnou *L'Orielle étonée* věnoval svému učiteli a duchovnímu otci celé řady skladatelů dvacátého století Olivieru Messianovi, zvukově nekompromisní *Univers nerveux* neúnavnému experimentátorovi Karlheinzovi Stockhausenovi a *Arc, pour Gérard Grisey* svému soupeřnickovi Gérardu Griseymu.

Je však třeba zdůraznit, že tvůrčí období François Bayleho nejsou nikterak ostře ohraničena a nepředstavují změnu zásadních myšlenkových, skladatelských ani zvukových postupů. Je tomu právě naopak, jednotlivá období plynule přecházejí z jednoho do druhého, vzájemně se prolínají a časově splývají. O kontinuitě Bayleho práce svědčí

i skutečnost, že některé ze starších skladeb, jako např. *Jeûta* z roku 1970 a *Les Couleurs de la nuit* ze začátku osmdesátých let, jsou uvedeny v nových verzích z roku 2012, *Érosphère* pak ve verzi z roku 2009.

„Zvuk nemá žádný tvar, je neviditelný, a proto mu sluch dává tvar. Zvuk je rysem energických bytostí, neviditelných duchů, kteří se pohybují mezi námi, disponují vůlí a dostávají se nám na kůži. Náš sluch, tento nástroj přežití, je okamžitě zaznamenaný, právě proto, že je celý tento proces neviditelný. Nasloucháme tomu, co se teprve odehraje. Právě to mě zajímá, a proto je také podle mě akusmatika kouzelným darem technologie pro naši inteligenci,“ jak praví François Bayle o svém světě myšlenek a zvuků.



Francois Bayle



Opožděně k šedesátinám

Jon Rose: Rosin

ReR Megacorp (www.rermegacorp.com)

„Jon Rose je jedním z nejpracovitějších, nejoriginálnějších a nejcílevědomějších lidí, jaké znám; navíc je to mimořádný hudebník a inspirovaný skladatel,“ píše v tiskové zprávě k Rosin vydavatel (a sám jeden z nejpracovitějších atd..., jaké znám) Chris Cutler a nelze než souhlasit. Virtuózní houslista Rose s oblibou vytváří a sebemenšími podrobnostmi zabývá nové a nové vesmíry a prizmatem svých houslí – patrně párem jejich ingresovsky svůdných efek – vnímá a nedostižně popisuje „všední“ svět kolem nás. Když se humor a cit pro fabulaci setkají s tak drobnohledným smyslem pro detail, je to radost; věřím, že kdyby se Rose znal s Karlem Velebným, s nadšením by spolupracoval na jeho četných mystifikacích, které vedly až ke zrodu Járy Cimrmana. Tracklist a krátké komentáře k jednotlivým položkám kompilace se čtou jako pohádka a zároveň memoáry muže, který toho opravdu hodně zažil. Chronologii si zkuste odhadnout a sestavit sami.

Na prvním disku kompletu se v rámci série Pannikin seznámíme s alternativní hudební tváří Pátého kontinentu. Komorní ansámbl se zde spojuje s videem a mozaikou terénních nahrávek vystihujících australského genia loci: dechovka, zpěv aboriginských žen i psa dinga se střídá s hrou na pilu

(i na motorovou pilu), superrychlým „rapem“ licitátorů na dražbách, hrou posledního žijícího obchodákového klavíristy, uměním praskání bičem, uměním broukat a pískat dvě různé melodie zároveň i kazetou se vzkazem „Thank you very much“, která již více než třicet let hraje v jednom sydneyjském krámku.

Po tomto kvazidokumentu se Rose vydává na pole dějin hudby s cílem napravit jistý historický nedostatek a stvořit houslový koncert, jehož sólový part by byl zcela improvizovaný, zatímco orchestrální doprovod dopodrobna zkomponován. Zpět do Austrálie se vracíme v radiofonickém kuse Syd & George o dvacet let trvajícím vztahu člověka se zpěvným ptákem z rodu lyrochvostech. Závěr prvního CD patří zvukům deště snímaným mikrofonom uvnitř houslí. Druhý disk otvírá šest ukázek z Charlie's Whiskers, tedy deseti palindromů pro Charlese Ivese. „Ives byl jedním z prvních skladatelů západní hudby,“ píše Rose v bookletu, „který se odvážil nechat ve stejném prostředí existovat nezávislé hudební procesy. V mnoha jeho dílech se ve veselé zvukové koláži střetávají lidové písně, dechovky, ohňostroje a vzdálené sbory – tedy svět takový, jaký skutečně je.“ Roseova skladba pro smyčce, sólové housle, klavír, pilu, interaktivní smyčec

a live sampling je zde prezentována ve verzi nahrané živě na bratislavských Večerech nové hudby.

Talking Back To Media je Roseovou hudební verzí běžného, přitom bizarního „odmlouvání médiím“ – ansámbl složený z deseti improvizujících hudebníků, sound-artisty a básníka reaguje v reálném čase na jakékoli nebo všechna přítomná vysílající média. Kontrabasista Mike Majkowsky při provedení ukázal neobyčejnou schopnost zopakovat kteroukoli zaslechnutou větu pozpátku. Digger Music, již druhý disk kompilace končí, je kusem pro housle a bagr. Choreografie pohybu tohoto stroje byla snímána, převáděna do dat a míchána s nepravidelnými ruchy mechanické paže bagru. „Je to spíš zvíře než stroj.“ Třetí CD zahajuje Sphere, tedy radiofonický mix nejrozdílnějších provedení projektu, při němž Rose, fascinován symbolikou koule/míče a strukturou kolektivních míčových her, pracuje s takzvanými interaktivními míči, vždy nejméně čtyřmi, které jsou vybaveny nejrozdílnějšími senzory a prostřednictvím rádia vysílají informace softwaru, který je zpracovává a generuje zvuk a video. Výstupy a obsazení se liší s každým provedením a do značné míry závisejí na vývoji hry. Na reprezentativní kompilaci Jona

Přestože si jej spojujeme především s australským kontinentem, narodil se houslista Jon Rose v roce 1951 v Británii, kde prožil i první čtvrtstoletí života. Reprezentativní 4CD *Rosin* vydané značkou ReR Megacorp k jeho šedesátinám se o rok pozdilo.



John Rose

Rose nemůže chybět ukázka z již tři desítky let rozvíjeného programu *The Great Fences of Australia*. Rose smyčcem rozeznívá ploty, které se mezi australskými pastvinami a farmami táhnou v délce snad tisíců kilometrů. Přítomná nahrávka je ale pořízena v garáži, kde Rose testoval hru na „přenosné ploty“, které sestrojil pro Kronos Quartet.

Po letech improvizovaného hraní se stovkami hudebníků Rose při hře rád reaguje sám na sebe: ukázky z projektů *Hyperstring* a *Palimpolin* pro housle hrané interaktivním MIDI smyčcem třetí disk uzavírají. Pro *Palimpolin* Rose sestrojil kvadrofonní zvukové prostředí, v němž veškerý panning, transpozice, scratchování, modulace atd. jsou řízeny pohybem smyčce. Elektronickou „zvukovou muničí“ jsou nahrávky upravených houslí z kolekce/projektu *Relative Violin*, v jehož rámci Rose nástroje přetváří do podoby psa na vodítku, krokoměru, devatenáctistrunné div ne harfy, šestnáctistrunného mikrotonálního nástroje, bicyklu i polystyrénového bloku.

Čtvrté CD – překvapivě ne DVD – obsahuje 14 videí. Některá jsou ukázkami výše jmenovaných projektů a realizací, jiná spíše veselými drobnostmi, jako například když Rose a Tomáš Vtípil hrají na housle v čekár-

ně plné much na nádraží ve slovenském městečku Violin, kde Rose – který si takové místní jméno nemohl nezamilovat! – ve spolupráci s Jozefem Cseresem zřídil Rosenbergovo muzeum, jeden z mnoha výstupů vynikající mystifikace: dějin fiktivního hudebního rodu Rosenbergů.

Jen vyjmenovat všechny Roseovy hudebně-kutisko-teroreticko-mystifikační aktivity dokáže vyčerpat, k muži, jenž tohle všechno stvořil a stále hravě řídí, nelze než chovat hluboký obdiv. „Když myslím na Jona, vzpomenu si na Leonarda,“ prohlásil David Harrington z Kronos Quartetu a já dodávám: Jon Rose je jedním z těch umělců, jejichž dílo lze opravdu studovat celý lidský život. „Nápady. Celá spousta nápadů. Proud nápadů. Ve světě ‚umělců‘ hledajících nápad je Jon Rose tím, jemuž nápady lezou ušima,“ vystihuje to v bookletu *Rosin* Bob Ostertag.

Na závěr bych rád zmínil záhadnou zprávu, která se v souvislosti s kompilací *Rosin* – který nelze než doporučit – objevila na Roseově webu: prý má jít o jeho poslední titul u ReR Megacorp. Umělec a vydavatel se nepohodli? Nebo snad Jon Rose končí s hudbou? Či jen další mystifikace?

Těkající všetečka postindustriálu

Thomas Bey William Bailey: Unofficial Release
Belsona Books (www.tbwb.net)



Hudebníka a publicistu Thomase Beye Wiliama Baileyho není na těchto stránkách třeba představovat. Nejedno číslo HIS Voice obsahovalo jeho články psané exkluzivně pro nás a později zapracované i do jeho druhé knihy *Unofficial Release*. Ta vychází autorovým vlastním nákladem coby ebook i brožovaný, téměř čtyřsetstránkový svazek. Název *Neoficiální vydání* je doplněn výstižným podtitulem *Self-released and handmade audio in post-industrial society*.

nahrávek formou společenské kritiky nebo spíš autoterapií a překonáváním strachu ze smrti? Nezasahuje „velký“ svět průmyslových korporací do světa DIY audia víc, než jsou si malí vydavatelé ochotni připustit? Proč kazety, CDR a internet „zabíjejí hudbu“ a minidisk žádnou revoluci v samovydavání nezpůsobil? Kapitola o neúspěchu formátu minidisku je podle mého názoru nejlepší z celé knihy.

Bailey se ve své knize zabývá různými aspekty samovydavatelské praxe od mail artu před kazetový boom po netreleases. Kapitoly jsou prokládány rozhovory s výraznými osobnostmi jednotlivých oborů: „zvukovým básníkem“ Rodem Summersem, jugoslávským mail-artistou Andrejem Tismou, vydavateli a hudebníky Alem Margolisem a Fransem de Waardem a dalšími.

Kniha není historickým přehledem ani chronologií. Autor si je dobře vědom toho, že jím zvolené téma lze nahlížet z mnoha úhlů, volí proto esejistický přístup, v němž zmíněná interview slouží jako zpestřující intermezza obohacující čtenářský zážitek a obraz samovydavatelského světa o zajímavé realie. Téma hudby (textů i výtvarného umění) vydávané a šířené vlastním nákladem nebo péčí malých labelů je neobyčejně široké: Bailey píše o networkingu před internetem – donedávna tak samozřejmém, dnes už téměř exotickém (jak mi chybí třeba ty cedulky na dveřích hospod: „Fando, bylo tu plno, šli jsme k Hrochovi“... a poštovní, téměř tělesný styk); digitalizaci vlastním nákladem vydávané hudby; samizdatu v politických podmínkách východního bloku a cenzuře vůbec; limitovaných edicích i chrličích stovek titulů (Merzbow atd.); propagaci skrze antipropagaci (například v black metalu) i návratu kazet v jednadvacátém století.

Baileyho dobrou vlastností je zkoumání tématu z více stran, vzhled do filosofie, politiky a sociologie a především určité zdravé kverulantství. Coby hudebník a fanoušek se pohybuje zejména ve světě industriálu a noise, nenechává se ale spoutat paradigmata těchto spíše okrajových – alespoň co do početnosti publika – scén a užitečně se táže po smyslu zdánlivě samozřejmých estetických i společenských vymezení. Neprodává například satanistický black metal podobnou iluzi jako pop music valící se z MTV? Není ultrapravičáctví neopohanů prezentujících se jako ten nejhlubší underground v leččems podobné slintům mainstreamových superstars Davida Bowieho a Erica Claptona, díky nimž (mimo jiné) v sedmdesátých letech vzniklo hnutí Rock proti rasismu? Je chrlení stovek

Kniha *Unofficial Release* nemá nejjasněji definované téma, jde spíš o kompilaci dodatečně spojených úvah a rozhovorů. Neřekl bych ale, že se jedná o nedostatek. Baileyemu hraje do karet schopnost inteligentně se tázat a nabízet čtenáři řadu nečekaných detailů a souvislostí. Asi není nutné číst tento svazek od začátku do konce, leckomu bude víc vyhovovat možnost tu a tam si napřeskáčku „zobnout“.

Kromě *Unofficial Release* je u Thomova nakladatelství Belsona Books k mání i jeho první kniha *Micro-Bionic: Radical Electronic Music & Sound Art in the 21st Century* v rozšířené, autorizované verzi – předchozí vydání tohoto svazku nebylo takové, jaké si autor představoval, a provázely jej problémy s neplatícím nakladatelem. Na jejích stránkách vás čekají profily Merzbow, Coil, Francisca López, Johna Duncana, Whitehouse, vydavatelství Mego atd., i úvahy na téma plunderfonie, samplingu a redukcionismu. Zkrátka nové tisíciletí brané opět poněkud volně a ze široka, opět se spoustou pozoruhodných detailů a úhlů pohledu.



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

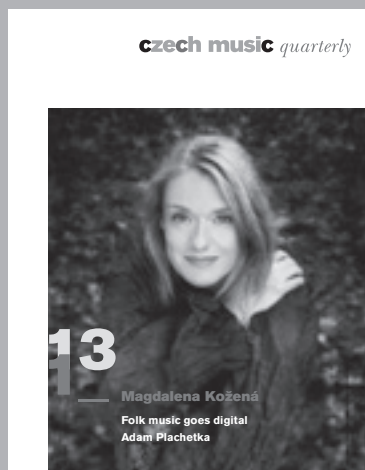
Please send orders to: Czech Music Information Centre

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.

Poetika bahna

V.A. Hluková Sekce 2012

Nomad Sky Diaries / Rauha Turva / Hluková sekce
(www.hlukove.mysteria.cz, rauhaturva.blogspot.sk)

Bahniť sa blatom nie až taká lákavá idea. Zato bahnenie v kúpeľoch je pre mnohých z nás oveľa prijateľnejšou predstavou, ako tráviť svoj voľný čas. Pritom môžeme mať na mysli jedno a to isté blato, ako aj jeden a ten istý les. No a teraz začnite rozmýšľať, ako môže nejaký recenzovaný album otvárať paradigmatu „blato“, „bahno“ a pritom otvára možnosť písať o kompilácií skladieb, teda hudbe?



Pretože vyšla kompilácia hudby, ktorá reflektuje absolútnu slobodu v tom čo realizuje, čo spracováva a aj ako znie (výsledný zvuk nosiča je príšerný). Premisa „DIY“ je takmer v každom parametre skladby a preteká až za uši autora, ako aj poslucháča (nižšie vysvetlím). Pričom pri nahrávke Napalmed počuť ostrý a jasný zvuk, odlišujúci sa od matného a ohučaného v ostatných nahrávkach (čest výnimkám), kde je potrebná dávka dedukcie pri poslucháckej spoluprotvorbe toho, čo sa akurát deje. Závoj koncertnej nahrávky cez diktafón alebo mixpult je očividný. Čo iné by sme vlastne chceli: superštúdiovú nahrávku alebo dokonalý zvuk? To je mimo misu pre týchto skladateľov. Áno, skladateľov, pretože sú odvážnejší a nápaditejší ako tí študovaní a to aj so svojimi chybami a hlavne uvoľnenosťou. Máme sa čo učiť, resp. čomu načúvať. Kritika do ich radov, prípadne do výberu na kompilácii sa drží v rovine, že z celostného počutia ide o pocit prierezu tvorby jedného autora vo viacerých periódach životnej tvorby. Kruté, ale zapríčiňuje to zrejme aj fakt prepojenosti samotnej scény. Samozrejme, toto by bola celkom tvrdá reflexia, ale je to spôsobené tým, že sa jedná o možno až moc kompaktnú kompiláciu. Poslucháči obľubujúci sebadeštruktívnu hudobnú tortúru budú potešení nie len z voľby príbuzných kapiel, ale aj so zámerom jednotlivých prevedení. Druhá strana mince je krásno v hudbe (ale nepoďme k Hans Hein-

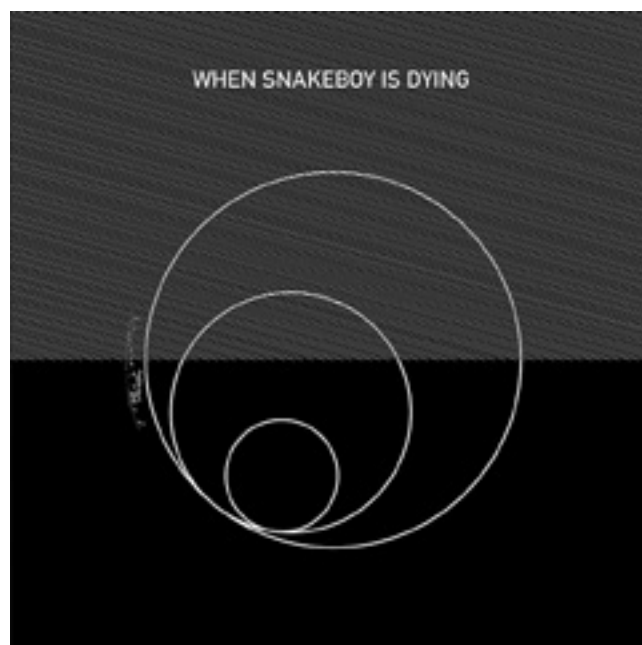
richovi Eggebrechtovi, prosím). Tento diskurz si zrejme môže dovoliť len málokto. Autor týchto riadkov je natoľko zdeformovaný a dlhodobo nasýtený zvukom hraničných elektronických a akustických diel, že už prestal vnímať odkaz noisových alebo elektronických formácií (niektorí sa na to urážajú že ich pomenúvajú noise, fuj) a uchádza mu tak akýsi sociálny alebo mimohudobný odkaz hudby. Keďže robia autori niekoľko rokov to isté, tak už ide len o posudzovanie toho, ako sa technicky vyvíjajú. Pritom by som povedal, že hudba ktorú robia je ideálna na protest. Nakoniec sa pred nami otvára premisa krásna v poetike hry a spôsobe ako sa narába s hudobnými tvarmi, nuansami, hrubosťou alebo začleňovaním odkazov a alúzií. Odporúčam ešte jeden rozmer: koncertantné predvedenie je silnejším zážitkom, ktorý je životne dôležitým pre samotných tvorcov. Budete konfrontovaní s najdôležitejším miestom a to s pódium, kde táto hudba vzniká. Albumové vydávanie stále neprevýši živé predvedenie. Samotná kompilácia, za ktorou sú až tri vydavateľstvá nanačňuje, že sa jedná o blahobyť kapiel alebo jednotlivcov v Čechách a na Slovensku, ktorí vedú túto menšinovú, netradičnú hudbu tvoriť, zoskupiť a vydavateľsky podporiť. Už sa nejedná o solitérov. Nie je možné si ich nevšimnúť. Ide o formácie, ktoré nájdeme snáď v každom kúte oboch štátov, kde sa odohráva nejaké alternatívnejšie umenie. Je ich toľko, že akt postoja sa stal aktom tvorby. Mnohí zo zúčastnených sú pravidelní účinkujúci na rôznych podujatiach, koncertoch a virtuozita v ich tvorbe je očividná z pribúdajúcimi množstvami odohraných koncertov. Tvorí žánr, druhou kompiláciou sa „klincujú“ do dejín hudby a formujú tak vlastnú poetiku, ktorá má zatiaľ v sebe silu byť naliehavejšou, ako akýkoľvek iný sterilný akt tzv. súčasného umenia, kde štátne peniaze rozhodujú o tom, čo a kde, a ako a s kým, a za koľko, a či je to dosť alternatívne. Viaceré médiá a konformní publicisti potvrdzujú, že si nechcú zabahniť prsty od klávesnice pri písaní o tejto hudbe, ktorá žije na hrane a z nezávislých zdrojov. Je slovo poetika básnické, archaické alebo romantické? Čím viac sa ponárate do výberu skladieb pridete na to, že je tu generácia viacerých muzikantov, a tým pádom poetiky tvorby, ktorá sa nedá prehliadnuť a ani prepočítať. Sú dosť hluční.

Potřebné uštknutí

Robert Piotrowicz: When Snakeboy is dying Musica Genera (www.musicagera.net)

Robert Piotrowicz, velký solitér polské scény, který se dříve věnoval razantnějším elektronickým skladbám či improvizacím s hrubozrnnou strukturou, na novém albu *When Snakeboy is Dying* překvapuje smyslem pro subtilnost elektronické i akustické matérie, citlivost při vzájemném proplétání těchto tkaniv a radikálnost formy, která namísto dřívější přímočaré agresivity přináší intenzitu a neúprosnou naléhavost.

Jedná se o intenzitu Piotrowiczova charakteristického a neopakovatelného jazyka, který nesnese přímé srovnání s jinými tvůrci, leda přiznání k příbuznosti a směřování k podobné výraznosti a neúprosnosti. Piotrowicz se na tomto albu odklonil od přitakání přímým emocím. Místo toho překvapuje manévrováním mezi budováním formy a její destrukcí, šokuje zákeřností struktury, jež neulpívá na povrchu, ale sama v sobě nese otisk hlubin a propastí. Skladatel dále ve svých pěti kompozicích klade do pokroucené cesty hudební struktury bludné zvukové kameny, které možné rozpoznání vzniku a zániku formy ještě ztěžují. Navíc díky charakteru gramofonové desky mohl přímo fyzicky vytvořit zlom, vytvořit cézuru v stylistice a naraci. Otočení vinylu tak není jen pouhým praktickým krokem, fyzickou výměnou jedné strany za druhou, ale změnou, která v sobě nese průlom v jazyku a sonoristické morfolonii. Nové album je však jiné i z jiného důvodu – soustředí se na užití rozvíjených decentnějších prvků (např. klavír, kytara, vibrafon) a má velmi klidné pasáže, avšak ty jsou později rozmělněny či penetrovány málo předvídatelnými zásahy z různých stran. Jeho agresivita je mikrotonálně přesná a mikroskopicky neomylná. Nemá zranit jako přímý úder, ale spíše jako bodnutí jehlou, kousnutí jemných, ale smrtících zubů. Piotrowicz vyměnil pěst za subtilnější nástroje, které však dokážou vyvolat větší omámení, zmatení a dezorientaci. Tyto nástroje otřesou jistotou, že svět má čitelné uspořádání a že racionalita vládne člověku, a to i přestože *When Snakeboy is Dying* je v mnoha ohledech dílem přesné hudební operace a skladatelského plánu. I tak z alba cítíme, jak Piotrowiczem cloumají a probublávají esenciální emoce. Tyto prostředky násilí také zalomcují naději, že svět a člověk jsou v jádru dobří. Nejsou dobří, pokud ještě nedospěli a ani samo uštknutí ještě neznamená výhru, ale jen impuls k přeměně.



When Snakeboy is Dying je přitakáním programní hudbě, za níž se skrývá směřování k příběhu a naraci skrze hudební materiál. Za každou ze skladeb stojí idea obrazu anebo lépe řečeno krátký příběh, etapa rozvoje hrdiny alba – chlapce. Piotrowiczův záměr je vytvořit hudebního dvojníka pohádkovému příběhu, jehož charakter je sice rituální a iniciační, ale je zbaven jakéhokoli náboženského nánosu. Osobitý Bildungsroman vypráví o pěti krocích dozrávání skrze extrémní zkušenost. Piotrowicz alegoricky vypráví o bolestném existenciálním prožitku, který vyvolává potřebu odříznutí se od předchozího života a vnímání světa anebo potřebu se se vším rizikem setkat se sebou samým. Piotrowicz hovoří o teatrálním a „neodvratném“ iniciačním zranění, které vede k proměně času, vnímání sebe sama, identity. Uštknutí se tak může být osvobozením a spasením. Každé další slovo by bylo zbytečné.

Kdybychom měli útok hada na chlapce či jinocha, jehož příběh je součástí narativního konceptu alba, přirovnat k bojovému umění, těžko by nám bylo v jeho pohybech určit, které jsou dílem mistrně zvládnuté formy a které mají v sobě zákeřnou a až organickou spontaneitu, nečekanost, jež možná dlouho ve zvířeti dřímala, aby se skrze plíživou pomalost náhle rozhodla zasáhnout a kousnout a tím dovést dítě – symbol – k transformaci, iniciaci a dospělosti. Jistá násilnost nahrávky možná ani tak nepřamení z potřeby zranit, ale také se bránit, splést kolem sebe ochranný plot a případným úderem posluchače probudit, navést jej na jinou zkušenost.

Piotrowicz na albu *When Snakeboy is Dying* nabízí namísto lineárních struktur a čitelného pulsu hudební houštinu. To ovšem neznamená, že se neřídí kompoziční logikou a vnitřním řádem. Jednotlivá hudební vlákna se splétají do labyrintických struktur, mizí jak ponorná řeka, aby se později a s plnou silou či úderem objevila. Celé album je paradoxní povahy; ač je dílem jasné formy anebo její postupné entropie, brání se paměti. Ač zde nacházíme melodie, vzpírají se zapamatování, přestože vnímáme stavbu

a precizně definovanou návaznost všech pěti kompozic, Piotrowicz s rozhodností a důsledností sobě vlastní buduje formu z čistých tvarů a zvuků, které nemají nic společného s amorfností většiny současných improvizátorů či magmatičností noise scény na hranicích rozlišitelnosti. Piotrowicz se soustřeďuje na ostrý, jasně ohraničený a vymezený zvukový materiál, jehož účín je však plný zmatení, nejistoty, zákrut, nerovnosti a zakřivení, je nasycen iritací pramenící z komplexnosti a neústupnosti, neochoty jít po snadných cestách.

HIS VOICE

časopis o jiné hudbě

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:

Zdeněk Kovář (s. 4), Karel Šuster (s. 5, 36–38),
Wong Bergmann (s. 17), Shaun Bloodworth
(s. 24), Richard Alexander Caraballo (s. 30), Miroslav Hudak (s. 31), Kateřina Ratajová (s. 32–34)

Produkce a inzerce:

Nina Koubová (koubova@hisvoice.cz)
tel. +420 604 827 255

Informace o inzerci:

<http://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. +420 777 333 370, sms +420 605 202 115
e-mail predplatne@send.cz, www.send.cz

Předplatné Slovensko:

Magnet Press, Slovakia, s.r.o.
P.O. BOX 169, 830 00 Bratislava
tel. 00421 267 201 931–933
e-mail predplatne@press.sk, www.press.sk

Grafická úprava:

Ditta Jiříčková (dittaj@volny.cz)
Radek Pokorný (psano@domraku.cz)

Tisk:

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

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

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 dvouměsíčník, roční předplatné představuje 6 čísel časopisu

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

www.hisvoice.cz/predplatne.html

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

Miloš Karadaglić

kytara



25/5/2013

20.00 hodin Rudolfinum

J. S. Bach: Partita c moll, BWV 997

Heitor Villa-Lobos: Preludia a Etudy (výběr)

Joaquín Rodrigo: Invocación y danza

Carlo Domeniconi: Koyunbaba

a další

Pražské jaro / Prague Spring 12/5 – 2/6/2013

68. mezinárodní hudební festival / 68th International Music Festival

Generální partner



Oficiální partner



Hlavní mediální partner



www.festival.cz

