

HIS VOICE

časopis o jiné hudbě

4-5/2013

69 Kč/3.15 €



John Zorn

Milan Knížák

Hudba v klášteře Plasy

Witold Lutosławski

Blackdown

www.hisvoice.cz

Filharmonie Brno
Kremerata Baltica
Boris Berezovskij
Richard Novák
Mario Brunello
Alexej Ljubimov
Gábor Boldoczki
Gergely Bogányi
Valerij Gergijev
a London Symphony Orchestra
Dechové kvinteto Phoenix a hosté
Apollon Musagète Quartett
TrondheimSolistene

Mezinárodní
hudební
festival
Brno
International
Music
Festival

27/10–8/11/2013

MORAVSKÝ PODZIM

Vladimir Tarasov

Amarcord
Ensemble Lumineux
Graffovo kvarteto
Štěpán Filípek
Vilém Veverka
Martin Kasík
ISHA trio
NOSPR

Světové hvězdy v Brně!

Vstupenky v předprodeji Filharmonie Brno od 19. 9. 2015

Hlavní mediální partneři:  Česká televize  DNES  Brno
Český rozhlas

Partneři:



Filharmonie
Brno Philharmonic

Statutární město Brno finančně podporuje Filharmonii Brno, p.o. **B | R | N | O |**

www.mhf-brno.cz | www.filharmonie-brno.cz

OBSAH

Glosář	2
Plasy	4
Luigi Russolo	12
Blackdown	18
Milan Knížák	22
Hans Burkhard Schlichting	28
David Danel	32
Witold Lutosławski	38
Michel van der Aa	44
John Zorn	48
Burkhard Stangl	54
C-drik	58

Recenze

Africa Speaks, America Answers:	64
Gary Lucas: Cinefantastique	66
Šarūnas Nakas: Ziqquratu	68

EDITORIAL



Asi nejvýznamnějším důsledkem rozvoje nahrávací techniky bylo vytržení hudby z konkrétního prostoru, kde zní. Nahrávky si dnes nosíme po kapsách v čím dál menších přehrávačích a informace o její původní lokalitě nás moc nezajímá. Pořád ještě však existuje hudba spjatá s konkrétními prostory, která by byla jiná, pokud by vznikala jinde. V tomto čísle jeden takový prostor připomínáme. V devadesátých letech se v cisterciáckém klášteře Plasy, severně od Plzně setkávali čeští i zahraniční muzikanti, aby vytvářeli hudbu, na jejíž podobě se lokalita významně podepsala. Vzpomínky Miloše Vojtěchovského a Martina Janíčka, dvou účastníků tehdejších symposií, doplňuje CD s výběrem nahrávek klášterních představení. Snad i ze zvukové konzervy prosákne něco z ducha toho místa.

Že je vzájemné ovlivňování hudby s prostorem stále inspirativní, by měl ukázat i festival Zvukem do zdi, který ve spolupráci s naším časopisem pořádá sdružení Stará síť na novou hudbu. Akustické improvizace českých a světových muzikantů se budou odrážet od stěn kostela Jana Křtitele Na prádle v neděli 29. září. Přijďte si poslechnout rezonance románsko-gotické architektury. Snahy o to, aby HIS Voice mohl i nadále vycházet, neutuchají. Pokud nás v těchto snahách chcete podpořit, navštivte stránku hithit.com, kde běží sbírka na podporu vydání dalšího čísla. Kromě dobrého pocitu se vám za vaši podporu dostane věcných odměn.

Matěj Kratochvíl

____HIS Voice potřebuje vaši pomoc. Vzhledem ke komplikované finanční situaci jsme se rozhodli vyhlásit sbírku prostřednictvím serveru www.hithit.com. Pokud tato sbírka uspěje, umožní nám to vydat další číslo časopisu a připravit se na další ročník. Pokud naším prostřednictvím chcete i nadále objevovat svět jiné hudby, vyberte se částku, která vám bude vyhovovat, a pak se těšte, že v případě úspěchu se dočkáte odpovídající odměny. Budeme rádi, pokud tuto informaci budete šířit.

____V říjnu a listopadu se konají dvě přehlídky současné vážné hudby, které v rámci Evropy patří k největším a nejzavedenějším. Od 4. do 13. října to bude hudební odnož benátského bienále, od 24. října do 15. listopadu pak Wien Modern. Dějiny festivalu v Benátkách sahají až do roku 1930, ve Vídni založil festival **Claudio Abbado** sice až v roce 1988, jeho význam je ovšem nemenší. Z programu obou festivalů lze vyčíst něco o vážnohudebním showbusinessu a jeho hvězdách. Každý z festivalů má pro tento ročník zasloužilou „ústřední osobnost“ – v Benátkách to bude **Sofia Gubaidulnia**, ve Vídni **Peter Eötvös** – již bude věnováno několik koncertů a rozhovorů. Obě akce sdílejí i některé „hvězdné“ interprety nebo soubory. Mezi nimi má významnou pozici **Arditti Quartet**. Ten se nad benátské gondoly vznese v helikoptérách při provedení *Helicopter String Quartet* Karlheinz Stockhausena, ve Vídni zůstane pěkně na zemi s programem sahajícím od Luigiho Nona přes Johna Zorna až po mladou tureckou skladatelku **Zeynep Gedizlioglu**. Dramaturgie Wien Modern se ve srovnání jeví jako o chlup otevřenější a ochotnější přidávat do mixu neobvyklé formáty, jako je hudební divadlo pro děti nebo taneční performance. Na druhou stranu v letošním benátském programu najdeme sérii „koncertů pro jednoho“, kdy zpěvačka a klavíristka **Sofia Taliani** provede krátký program vždy pro jednoho posluchače. Programy si můžete porovnat: www.wienmodern.at, www.labiennale.org/en/music

Sofia Taliani



Zeynep Gedizlioglu

Poslední zářijovou neděli se v pražském kostele Jana Křtitele Na prádle uskuteční maratón akustické improvizované hudby nazvaný Zvukem do zdi. Jde o první z putovní série akcí **HearMe!**, za nimiž stojí společenství Stará síť na novou hudbu ve spolupráci s časopisem HIS Voice. Do zdi původně románského kostela bude zvuky vysílat vybraná sestava domácích i cizozemských improvizátorů, mezi nimiž bude např. kytarista **Burkhard Stangl** (viz článek v tomto čísle), klarinetista **Xavier Charles**, flétnistky **Bernadette Zeilinger** a **Angélica Castelló**. Domácí scénu budou zastupovat mimo jiné náš redakční kolega **Petr Vrba** či saxofonista **Pavel Zlámal**. Koncert začne v 16.30 a skončí ve 22 hodin. Kapacita kostela je dosti limitovaná. Další informace najdete na skolska28.cz/hearme.



Xavier Charles

_____ Produkce zvukových bank pro samplery – hardwareové o softwareové – se v posledních letech stala specifickým odvětvím hudebního průmyslu. Velkou část trhu zabírají prefabrikované smyčky, z nichž se jako ze stavebnice staví taneční kousky, koupit si ale můžete už asi jakýkoliv nástroj, na který si vzpomenete. (Jedním z průkopníků byl český jazzový kontrabasista Miroslav Vitouš, jenž stál za vznikem samplovaného symfonického orchestru v době, kdy byla tato oblast ještě v plenkách.) Mnoho takových knihoven samplů zaštitují svým jménem slavní producenti, čímž kupujícím poskytují iluzi, že jejich hudba bude právě tak dobrá. V hudbě k reklamám, filmům, počítačovým hrám – prostě tam, kde má hlavní slovo efektivita produkce, nikoliv originalita – se zvukové prefabrikáty hodí. Pár firem v branži se zaměřuje na segment „divných zvuků“ a k nim patří také **SonicCouture**. A tato značka se rozhodla využít obrovského archivu **Chris Watsona**, známého umělce terénních nahrávek, a ze stovek hodin jeho materiálů vytvořila „virtuální nástroje“ pro ty, kdo svou hudbu chtějí zpestřit nezvyklými témbry, ale nemají chuť se brodit jihoamerickými bažinami, strkat mikrofony pod nos tygrům nebo je nořit do arktického ledu. Stačí mít počítač s hudebním programem, zaplatit něco přes sto euro a paleta ze zvuků planety je vám k dispozici pod názvem Geosonic. Podle ukázek si na své přijdou milovníci new age kýče a autoři hudby ke cvičení jógy, kreativité se ale jistě meze nekladou. Spokojeny nakonec mohou být obě strany: autoři hudby získají bez námahy zajímavé zvuky, Chris Watson zúročil roky práce mimo komerční sféru.

_____ Ekonomika jako materiál pro zvukové experimenty – jak by něco takového mohlo znít? Nasměrujte své prohlížeče na stránku www.g20song.net a uslyšíte. Francouzský hudebník **Matthieu Saladin** propojil aktuální data z burzovních indexů dvaceti zemí, v nichž probíhá osmdesát pět procent světového obchodu a transformoval je v data zvuková. Tlačítka si můžete vybrat, kterou burzu si poslechnete. Jednotlivě znějí jako čisté sinusoidy, čím více jich slyšíte naráz, tím větší šum vzniká, což může z pohledu laika být pěkná metafora pro spletnost globálního byznysu.

Zmíněný Arditti Quartet bude, byť bez helikoptér, tento podzim ke slyšení také v Praze, kde již podruhé vystoupí na festivalu **Contempuls**. Tentokrát má na programu jen jedinou kompozici, zásadní Smyčcový kvartet **Witolda Lutosławského**. Kromě tohoto koncertu nabídne šestý ročník Contempulsu slovinský dechový ansámbl **Slowind**, francouzský soubor **Linea**, švédského kytaristu **Magnuse Anderssona** i internacionální **Trio Accanto**. Domácí **Prague Modern** uvede monodrama Cassandra švýcarského skladatele Michaela Jarrella. S tímto představením se vydá mimo tradiční festivalovou lokaci **La Fabrika** do centra současného umění DOX. Další informace o festivalu najdete na www.contempuls.cz.

Z venku dovnitř a zase zpátky – mezioborová symposia Hermit v ozvěnách hudby

Když jedete, nebo jdete po okreskách z Rakovníka do Plzně přes Kralovice, minete po pravé straně skupinku lombardsky pohádkových baňatých souvěží poutního kláštera v Mariánské Týnici a po několika kilometrech se náhle v údolí vynoří mezi vzrostlými stromy omšelá stěna obrovské kvadratické stavby s božím okem nad portálem. Nad barokní kopulí je silueta kříže, na němž se vine v podobě písmena S had jako symbol divočiny. Ve 12. století byl klášter Plasy ve stejnojmenném městečku na řece Střela hlavním centrem mocného cisterciáckého řádu v českých zemích. V polovině 18. století prosadil tehdejší opat Tyttl heroický manažerský projekt dokončení barokní novostavby konventu a chrámu, většího, než byla nedaleká katedrála v Kladrubech. Zadání dostal také architekt Jan Blažej Santini Aichl. Ten před dokončením přestavby zemřel a monumentální barokní vize zůstala díky reformám Josefa II. nerealizovaná. Z kláštera postupem času zůstala bizarní srostlice cizokrajné elegance a barbarství, s níž jeho pozdější majitelé a správci – Metternichem počínaje, Ministerstvem obrany a národním výborem konče, páchali nesentimentální úpravy, zanechávající ve zdech chátrajícího komplexu amputace a jizvy. Nicméně náboj, který architekti i stavitelé do zdí budov konventu, prelatury a sýpky vtiskli, umožnil mimořádné stavbě přetrvat do 21. století.

pohled na dvůr prelatury,
Symposium Fairy tales, 1999

Počátkem devadesátých let se v Plasech pohybovali podivní poutníci a hosté, kteří nepřijížděli na rockové koncerty oblastní superskupiny Brutus. V letech 1992 až 1999 se konala v Plasích mezioborová symposia Hermit, hostící exotické hudebníky, zvukové umělce, performery, konstruktéry instrumentů, tanečníky, filmaře, vyprávěče, experimentátory, teoretiky i řemeslníky z Čech a zbytku světa. Hudba a zvukové umění byly jedním z mnoha žánrů a témat celkem živelných jamboree. Pro HIS Voice na dávno uzavřenou kapitolu místní kultury, kterou lze nejspíš zařadit do tajemné kategorie site specific, vzpomínají jeden z byvších iniciátorů a organizátorů nadace Hermit a Centra pro Metamedia Miloš Vojtěchovský a jeden z řady českých účastníků Martin Janíček.



Boris Bakal,
performance na
dvoře konventu,
1998



____Ke genealogii a k vlastní motivaci jsem se poměrně obsáhle vyjádřil v médiích jinde (naposledy viz 1). Nechci se opakovat. Ale prozradím, že v Plasech jsem se byl podívat už v polovině sedmdesátých let a pak v klášteře navštívil slavnou výstavu sociální fotografie 9×9, kterou tam od-
vážně zorganizovala Aneta Fárová v létě roku 1981. Obraz kláštera, spícího jako šípková Růženka v opuštěné krajině a náhle jako zázrakem plného lidí a ozvěn hlasů, ve mně zůstal vězet deset let. Vzpomínky na koncerty a happenings na statku v Malechově a zkušenost z některých festivalů, kde jsme hráli se skupinou Mozart K, byly také podstatné. Jinak asi nejzásadnějším spouštěčem byl program bývalé továrny, přestavěné na umělecké centrum Het Apollohuis v Eindhoven. „Apolonův dům“ založený dvojicí holandských umělců Paulem Panhuysenem a Remco Scha byl od začátku osmdesátých let byl poutním místem i útlukem řady postfluksových umělců. Přátelská atmosféra překračovala rejstříky ideologických, třídních a nacionálních stereotypů a otravného kulturního establishmentu. Apollohuis znamenal (alespoň pro mne) živé tkanivo – organické propojení osobností a vzájemné podpory lidí podobného zaměření v různých zemích a kulturách. (Ale možná jsem to vnímal tehdy moc naivně a romanticky?). Znal jsem se taky s lidmi ze squatů (legendární amsterdamská Aorta, Silo, které dávno zanikly), Melkfabriek v Den Bosch a Het Fabriek v Eindhoven, galerie Moltkeri werkstatt v Kolíně nad Rýnem, Shedhalle v Zurichu. Udělal na mne dojem z krátkého pobytu v kodaňské Christianii v roce 1989. Hosté z podobných společenství do Plasů ze začátku jezdili. Až později jsem navštívil akce, které byly duchem Hermitu trochu příbuzné: v Dortmundu pořádal pravidelně Jens Brand a kolektiv festival Mex e.V., inspirovaný v tradici Experimental Intermedia projektu Philla Niblocka, v Polsku to bylo třeba symposium Konstrukcia v procesu (Construction in Process), uspořádané poprvé v roce 1981 v době staného práva Ryszardem Waskem a Domem umělců z Lodže, umělecký projekt Puškinskaja 10 v Petrohradě... Ale musím kriticky říct, že nikde nešlo o prostředí tak podmanivé jako v Plasech. V každém případě byl Hermit lokální událostí vyrůstající z charakteru místa, ale jeho povaha a perzistence závisela na spojení s mnoha dalšími místy a lidmi napříč časem a krajinou.

____Prvním supervizorem v oblasti světové (tzv. experimentální) hudební scény byl Paul Panhuysen, který v roce

1992 přijal pozvání a přijeli s Phillem Niblockem. Niblock je příkladem obsesivně nomádského kulturního evangelisty – networkera. Díky nim – a mnoha dalším – zpráva o místě nonkonformního umění v neznámé Bohemii pronikla na další teritoria – bylo to v předpotopní – neinternetové epoše. Protože oba mistři vyrostli z ideologie šedesátých let, kdy panovala utopická představa, že kultura a hlavně nekomerční umění může posunout svět k směrem k lepšímu. Myslím, že měli taky potěšení z toho, že si mohou zaznamenat na mapu další bod spojení. Ale klášter si přitáhl většinu lidí sám, protože architektura, akustika a členitost prostoru v konventu a v celém klášteře je nebyvalá a celkové vylazení také. Začal jsem uvažovat o tom, jak tehdejší dočasné uvolnění kontrolních a mocenských systémů využít, jak pochmurnou estetiku a topografii budov oživit pomocí výtvarného a třeba právě zvukového umění. Spojit se s lidmi, citlivými ke genu loci, kteří ví jak pracovat se světlem a tmou, s tichem, pohybem. Přístupy a zkušenost zvukového umění, většinou nehmotné povahy, které tehdy ještě nebylo zdaleka tak etablované jako dneska, mi přišly jako ideální směr uvažování.

____Citlivějším hostům a návštěvníkům rychle došlo, že nejde o standardní typ výstavy sestavené z dovezených obrazů, soch, artefaktů, o obvyklý typ festivalu se vstupným a konzumací umění a piva. Že jde o něco, co může spočívat v určité míře střídmosti, reznosti improvizace. Působiv byl v jisté odloučenosti kláštera od města, ale nejednalo se ani o rurální environmentální akci – takže jsem to pojmenoval Hermit. Zároveň nešlo o setkání zasvěcené kulturní avantgardní elity, kruhu zasvěcených, subkultury expertů, snobů a labužníků, i když se tam z Prahy samozřejmě začali občas stahovat. Taky tam hrál samozřejmě naprosto amatérský moment, šlo o „punk“ a „DIY“, všechno bylo založené na improvizaci, dohodě a důvěře. Zpočátku Hermit neměl vůbec žádné finance, nikdo nedostával honorář, těm, kdo měli hluboko do kapsy, jsme zajistili zdarma ubytování a lidi si navzájem vypomáhali. Později díky grantu nadace Pro Helvetia jsme mohli po tři roky organizovat provoz a rezidence celkem velkoryse a část rozpočtu jsme dokonce udělovali jako podgranty dalším kulturním projektům. Ale bylo to v době, kdy se podmínky zhoršovaly díky těžkostem s majitelem památkově chráněného objektu.



Refektár konventu,
jam session, 1997

Dramaturgie

_____ Hudba byla vždycky jen jedním žánrem v celém programu. Jmenovalo se to ostatně Centrum pro Meta-media. Zpočátku nebyla dramaturgie skoro žádná a postupně povícero eklektická. Neměl jsem roli kurátora, nebo dramaturga, fungoval jsem hlavně jako překladatel – zprostředkovatel – mediátor, vyjednávající mezi skupinou spolupracovníků, která se pomalu začala seskupovat, hosty, správou objektu – dozorem Památkového úřadu v Plzni a publikem. To nebylo vůbec jednoduché, protože šlo o střet často vzdálených kontextů, očekávání, zkušeností, hodnot, zvyků. Všechno bylo ovlivněné momentem improvizace, adaptace na podmínky, kompromisu mezi ideálním a reálným, museli jsme počítat s neustálou provizorností, dočasností. Čas v klášteře ubíhá jinak než venku. Kdo tam nějakou dobu prožil, tak na něj prolamování času, temporální dilatace začne působit.

_____ Při sestavování programů „festivalu“, který většinou probíhal o víkendech, někdy od dopoledne až do noci, jsem se pokoušel myslet na to, aby každá performance „sedla“ s místem, kde se koncert konal: v obou velkých kaplích, na rajském dvoře, v ambitech konventu, v letním refektáři, v sýpce. Většina koncertů byla akustická a tak nebylo potřeba PA systém a taky se nemusel platit zvukař. Živá hudba se propojovala volně s performancemi, se zvukovými instalacemi, později videoprojekcemi, třeba s přednáškou. Často jsme zvali soubory také staré hudby, které hrály barokní repertoár, který byl (jak jsem věřil) přístupnější pro místní návštěvníky. Nejvíce zabodoval možná třicetičlenný orchestr plzeňských tamburašů. Hermit poskytoval později i infrastrukturu – ubytování pro třicet lidí, kuchyň a nějaké technické vybavení a hostil spřízněné aktivity, například dílnu Bohemia Rosa Miloše Šejna, festival berlínského uměleckého spolku Gianozzo a podobně.

_____ Co dnes po dvaceti letech zůstalo, jsou jen útržky matných obrazů a vzpomínek, několik zvukových nosičů, videodokumentace a fotografie z několika nízkonákladových katalogů. Z archivu jsem sestavil CD, která vychází jako přílohou tohoto čísla HV. Rád bych na vysvětlení

něco dodal, protože kdo Hermit osobně nezažil, mohl by si utvořit zkreslenou představu o tom, o co se jednalo. V roce 1992 se podařilo část performancí a koncertů díky pomoci kolegů (hlavně kastelánky Jany Šikýřové a plzeňského studia AVIK) nahrát. Z grantu, který jsem pak získal z Nizozemského ministerstva kultury, jsme vydali katalog s příloženou devadesátiminutovou kazetou v nákladu asi dvou set padesáti kusů. Na páse jsou pocho-pitelně jen krátké fragmenty. Celé nahrávky pořízené na páskový magnetofon Revox se nedochovaly. To platí pro všechna CD z Plasů. Nahráno bylo třeba osm hodin, z nichž jsme museli ve studiu vypreparovat několik úseků a poskládat je do „smysluplného“ sedmdesátiminutového pořadu. Každá nahrávka je konzerva, suvenýr původní události. Ale snažil jsem se uchopit zvuk takovým způsobem, aby alespoň minimálně sugeroval atmosféru plynutí času a povahu místa. Proto to může snadno pro nezúčastněného posluchače znít podezřele meditativně a „spirituálně“. Ale v klášteře – i když jen bývalém – se z každého sebevšednějšího pohybu, gesta a vydaného zvuku stává automaticky akt s jiným poselstvím. Něco, co by jinde vyznělo pateticky, falešně, nebo směšně. Nešlo mi při sestavování o kompozici z různorodých zvukových plošek, ale o uzel paměti, pokus o synestetickou evokaci různých vrstev prostoru, kde představení a situace probíhaly. Připomínalo to nejspíš rozhlasový pořad bez doprovodného komentáře, pokud by zde ovšem taková stanice existovala. Možná se to povedlo na Letokruzích (Growthings) z roku 1993. Mezi dokumenty jsem vsunul zvuky hodinového stroje a odbíjení zvonů v sýpce, slyšitelného v okolí kláštera. Jan Svoboda ostatně vymyslel a provedl skvělou zvukovou situaci, když pouštěl v přímém přenosu detail tikání a klapání barokního hodinového stroje do obecního rozhlasu a pozměnil na krátkou dobu vnímání, na které byli Plasané zvyklí. Některé záznamy byly i z divadelních performancí, protože symposia a festivaly v Centru pro metamedia každopádně nebyla čistě hudební a CD mělo význam hlavně jako příloha katalogu.



Jim Fulkerson,
koncert pro
trombon,
Konvent 1996

Zvukové záznamy

____ Pokud bych měl vysvětlit postup při sestavování kompilace, napřed bych rád objasnil obrys a povahu situace, ze kterých záznamy vznikly. Typ symposií se během let měnil, ale snažili jsme se je vždycky nastavit tak, aby všichni, kdo se účastnili společných aktivit mohli zůstat co nejdéle. Aby měli příležitost se navzájem seznámit, promluvit si, zajít společně na večeři, uvařit pro ostatní oběd, mírně zpomalit tempo, rozhlédnout se po místě, kde se ocitli. S hudebníky to bylo složitější, protože jsou naučení přijet, zahrát, dostat honorář, najíst se a napít, vyspat a jet dál na štreku. Festivaly spočívaly většinou v sérii společných, lehce předpřipravených improvizací, které vznikaly na místě, spontánně, tak jak se lidi

postupně oťukávali a ohmatávali společnou řeč. Modelovým příkladem byl Orloj snivců, který rychle vstřebal třeba Michaela Delia, spolupracoval později s Martinem Alačamem, houslistou Allanem Paivio, Jimem Menesem, atd. Indicko-americký trumpetista Rajesh Mehta se potkal na Hermitu s Pavlem Fajtem, se kterým pak několikrát v Praze a Brně vystupovali, ale hlavně s Irenou a Vojtou Havlovými. Nahráli spolu v kapli sv. Benedikta CD Den v Benediktu (1997 Hermit Foundation). Rova Saxophone Quartet měli regulérní koncert v kapli sv. Benedikta, pak provedli prostorovou improvizaci v ambitu konventu a v noci se potkali s dalšími muzikanti v kapli sv. Bernarda, kde jamsession trvala přes dvě hodiny. To se samozřejmě nenahrálo a byl to jeden z mých nejsilněj-



Paul Panhuysen,
Phill Niblock,
Jo Truman,
Michael Delia,
konvent, 1992.



Ron Haseldon,
Bees in the
tree, zvuk Peter
Cusack, sklepy
prelatury

ších hudebních zážitků, na které si v Plasech pamatuji. Nebo si připomínám mnohahodinová večerní a noční představení Petra Nikla s jeho fistulovým zpěvem a manipulací se svítícími loutkami – lampony, které nechal třeba klouzat po napjatých strunách napříč přes rajský dvůr. To vše doprovázené hraním na perkuse a mbiry. K tomu se postupně přidávali všichni návštěvníci, kteří zůstávali v okolí a někdy i v konventu nocovat. Spontánní akce mimo program bylo to nejkrásnější, co si pamatuji. Dokumentovaný je jen zlomek, což je spravedlivé a je tomu dobře.

____Výběr je odštěpek třísky, zlomek zlomku. Trápil jsem se nad tím, co tam nedám. Vybral jsem podle poslechu se zřetelem, aby byla naznačena neopakovatelnost okamžiku, místa a žánrová a zvuková pestrost. Zaměřil jsem se hlavně na atmosféru, vybral nahrávky, kde zní alespoň trochu akustika prostoru. Takže třeba nahrávky setkání Pavla Fajta a Freda Frithe, Menese a Hodgkinsona, slovenský folklorní soubor z Terchové, zvuk interaktivní instalace skupiny Silver, elektronické počítačové kompozice a delší věci, které dávají smysl jen jako delší celek, tam nejsou. Není tam výsledek spolupráce Nicka Collinse a George Cremaschiho,



Igor Hlavinka,
Petr Nikl,
Jan Svoboda,
mandala, dvůr
preloatury, 1998

kteřou později Collins vydal jako miniCD, pěkná zvuková performance slepé Bram Cox, Pierre Berthert, BMB com, atd. Nejsou tam ani Sabot, Havlovi, Oldřich Janota a Luboš Fidler, protože jejich spolupráce je zaznamenána jinde. Janota nahrál v Plasech se skupinou neprávem zapomenuté CD Jiná rychlost času, které je, pokud vím, pořád k dostání.

____Akustickou ozvěnu, souhru s prostorem zastupuje Rova, sólo na klarinet Tima Hodgkinsona, Jim Fulkerson na trombon a Phill Niblock, Martin Janíček na lithofon a Rajesh Mehta na alterovanou trubku. Fragment zvukové instalace pro ambit konventu je práce Christopha Charlese: nahrál samplý z detailů morfologie zvukového prostředí a sestavil je do generativní site specifické skladby pro 4 stopy, která po celý měsíc potichoučku zněla ze bodů kde se chodby kříží. Ambity se Santinimu podařilo vyladit tak, že když mlasknete, nebo šoupnete v rohu chodby podpatkem, zní to na protější straně budovy tak, jakoby zdroj zvuku byl metr od vás. Cisterciáci prý směli v konventu jen šeptat. Dlouhé pianové struny rozeznívané třením dlaně je úryvek z vůbec prvního koncertu Paula Panhuysena v kapli sv. Bernarda, kde ho doprovázel Phill Niblock a do toho zpívala Jo Truman a na tamburínu klepal Delia. Jsou to výběry z let 1992–1999. George Cremaschiho sólo na kontrabas ze svatého Bernarda bylo nahráno až v roce 1999, zatímco Tibor Szemző a Martin Groeneveld se potkali a spolu hráli v Benediktu už v létě roku 1993. Polohy hlasových rezonancí zastupuje duet zpěvačky Jo Truman a zvukové básnířky Amandy Stewart a klouzavé kaskády hlasu Anny Homler, proměňované v reálném čase důmyslným systémem Ada van Burena, na kterém se posunovaly a rotovaly u stropu zavěšené magnetofonové smyčky. Mohl bych ostatně vyjmenovat, co všeho na CD není, ale seznam jmen je lepší uvést na závěr.

____Zůstává otázka, zda Hermit nějaké mikrotektonické homeopatické stopy přece jen v naší krajině zanechal a způsobil. U mne určitě, jinak nevím. Připomíná mi to metaforu Michaela Serrese o „temných organizačních strukturách“ a parazitických modech hlubších pater společenské komunikace. Jistý druh současného umění se (náhodou a vlastně omylem) na skoro desetiletí paraziticky uchytilo v panděru hostitelského kláštera, aniž by mu to přitom nějak zásadně škodilo. Spíš někdy pomáhalo v peristaltice. Ale osud stavby samozřejmě nemohlo úsilí několika desítek jedinců odchýlit od postupného procesu ztráty smyslu a úpadku. Díky náhlému partyzánskému, těkavosti a tekutosti vznikaly a pulzovaly kolem pevného centra neviditelné „kruhy“ nových kontaktů a komunit, které metabolismu hostitelského organismu mohly v důsledku prospět. Dnes patří většina klášterních staveb pod Národní technické museum a vzniká zde Středisko dějiny architektury a řemesel. Hranice mezi parazitismem a symbiotickým vztahem jsou pohyblivé. Co bylo důležité, byla zkušenost slavnostního zážitku, ceremonie poslouchání čehosi v prostoru, kde cosi podobného neznělo už dvě století a patrně už nikdy nezazní.

Tibor Szemso, Traktatus philosophicus, Konvent, 1992

¹ Rozhovor M. V. s Lenkou Dolanovou in „České umění 1980–2010. Texty a dokumenty, vydalo VVP AVU, 2011, Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Terezie Nekvindová a Dagmar Svatošová (eds.), Praha 2011.



Saadet Turkuz, koncert pro hlas, Konvent, 1998





Keiji Haino, Míčovna Pražského hradu, 1993

Přehled a výběr akcí pořádaných nadací Hermit a Centrem pro Metamédia v klášteře Plasy

Hermit (1992), Letokruhy (1993), Průsvitný posel (1994), Fungus: průzkum místa (1994), Křížení poledníků (1995), Subrosa (1996), O počátku (1997), Limbo 1 (1998), Pohádky (1999).

Výběr ze jmen účastníků používajících zvuk

1992 P. Berthet a B. Romano, Ad van Buren, Bram Cox, P. Niblock, M. Delia, B. Oosterlynck, M. Palla, P. Panhuysen, Smíšené pocity, P. Fajt, E. Pospíšil, L. Fidler, F. Frith, H. Rickels, M. Šejn, Hilary Vexil, Sluik/Kurpershoek, Orloj Snivců, A. Homler, J. Svoboda, M. Janíček, O. Janota, J. Truman, V. Wentink, H & C Kubiczak, skupina Zyklus.

1993 Agon Orchestra, H. van Koolwijk/K. Hoek, D. Booth, skupina Mercy, R. Merínský/J. Lewitová, Jaj Moredyk, M. Delia, A. Muller, M. Dijkstra, P. Niblock/J. Fulkerson, P. Nikl, D. Dram/A. Laberge, M. Palla, P. Fajt, N. Parlevliet, L. Fidler, Orloj Snivců, Š. Rak, Richter band, Florian (M. Palla a P. Kvíčala), Relaxace, S. Frazer, H. Rickels/V. Venting, M. Groeneveld, Ch. Slaeger, H. Shimizu, K. Haino, R. Haseldon, S. Kivland, I. & V. Havlovi, J. Svoboda, T. Szemzo, J. Štastný, M. van Horrik, R. Takahashi, M. Janíček, skupina Urbánkovci, O. Janota & Jiná rychlost času, Hilary Vexil, K. Kintera a Jaj Moredyk, Zyklus.

1994 P. Machajdík, J. Brand & M. Riedl, D. Matej, P. Cusack, A. Mazur, R. Mehta, J. Meneses, H. Davies, M. Delia, P. Nikl, Orloj Snivců, P. Panhuysen, M. Piaček, P. Fajt, Florian, J. Fulkerson, Rova Saxophone Quartet, M. Groeneveld, R. Haseldon, I. & V. Havlovi, R. Signer, Silver (Guštar, Svárovský, Rejholec), Stichting Tropisme, M. Šejn, M. Klapper/E. Hirt.

1995 A. Paivio, J. Dickson, Silver, M. Janíček, T. Kunzel, A. van Buren, A. W. O. L. (Sobol, Ferguson), A. Stewart, Steim (L. Houtkamp, R. Barnett, R. Edgar), J. Biskup, BMBcon (J. Bennet, W. Hoof, R. Toxopeus), Stichting Antarctica (M. van Horrik, M. Dijkstra, P. Dubach, T. Veeger), W. Coenen, M. Delia, R. Strid, divadlo Mehedaha (J. Černický, P. Nikl), J. Truman, P. Fajt, I. & V. Havlovi, Zapomenutý orchestr, J. Meneses, M. Klapper, T. Hodgkinson, E. Hirt, Ch. I. Moller.

1996 nebyl vydán katalog a zvuková dokumentace

1997 Ch. Charles, J. Schaller, A. Roitburg, S. Chino, O. Smeykal, R. Langh, T. Asako, T. Amano, D. Mills.

1998-1999 nebyly vydány vlastní katalogy a zvukové dokumentace.

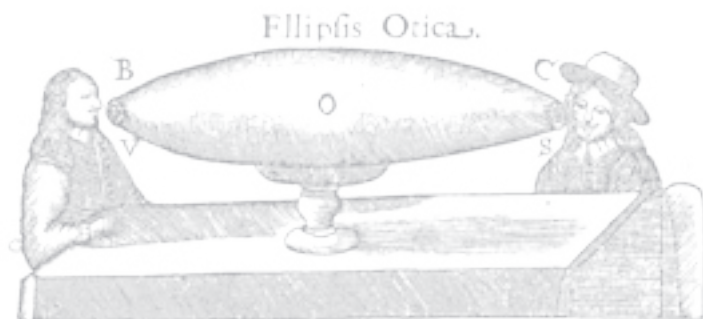
2000 ukončení rezidencí a provozu Centra pro Metamedia

Co pro mne znamenaly Plasy?

____Jednak vzpomínku na konspirační fotografickou výstavu zorganizovanou Annou Fárovou v roce 1981 – někde v davu tam prý byl i Henry Cartier Bresson...

____Díky symposiím Hermit jsem na začátku devadesátých let poznal budovu detailněji. Zpočátku jsme tam všichni tápali a hledali místa podvědomě vyhovující našim momentálním potřebám. Hrál jsem tehdy s Orlojem snivců (bratři Kořánové, M. Šebelka a Siri Austen z Norska, řada hostů), pamatuji si, jak jsme přijeli – stojíme před temnou hmotou Santiniho masivu a ani nevíme kudy dovnitř, hlavní vchod – vlhko, rozpadlé schodiště, a pozastavené stavební práce... První patro – světlo, setkání s lidmi a akustikou konventu... gigantické rozměry se poněkud relativizují pohybem po prostoru, který tak nesměle osaháváme, nacházíme místa vstřícnější a kouty temnější... období bloudivosti, kdy zjištěné smysly vedou intuitivně skrze hlubiny na světlo a teplý povrch... a zase zpět...

____Díky nenásilné a citlivé strategii založené na vzájemném souznění a respektu se podařilo propojit místo samotné, setkávání lidí z celého světa se zvukovými a světelnými instalacemi a koncerty v úžasnou přehlídku současného nejen zvukového umění. Důležitá věc: díky nehmotnosti instalací po symposiu v prostorách nic nezbylo, vše se sklídilo, a další rok byly prostory čisté, mohlo se začít od bodu nula.



Alterum instrumentum est tubus cochlearis, qui, cum ad exemplar fabricae aurium constitutus sit, mirum ad fonos congregandos vim habet. Figura ejus sequitur.

____Druhá důležitá věc byl fakt že se prostory postupně čistily a celý komplex začal dýchat – zvláště když se podařilo obnovit cirkulaci vodních kanálů, voda přestala zahnívat a dala se použít i na řadu performancí, například Miloše Šejna. To byla vždycky slavnost pro všechny.

____Pro mne osobně to bylo potvrzení smysluplnosti tehdy čerstvého rozhodnutí kombinovat sochařinu se zvukem. Poněkud jsem v tom oboru tápal – v Čechách se o soundartu nic moc nevědělo – a najednou se mi otevřela úžasná možnost vidět práce propojující zvuk, instalaci a per-

formance, setkat se s autory, jako Paul Panhuysen, Phill Niblock, Jo Trueman, Anna Homler, Fred Frith, Ad van Burren, Mario van Horrick, Tibor Szemző, a řada dalších, kteří se zabývali podobnými problémy a byli i podobně naladěni, navíc většinou velmi skromní lidé, na to co udělali...!

____Velkou roli mělo místo samotné a budova, fascinace neznámým a neuchopitelností v kombinaci s vědomím historické poslušnosti, vazbou na přírodní elementy, materiály a posláním – klášterní cisterciácká lékárna obsahovala neskutečné svědectví znalostí přírodních zákonitostí a to podpořilo zájem umělců o dobové myslitele jako např. Athanasius Kircher. Vlastně se tam tehdy prolínala taková spousta přírodních věd, že jsme jen intuitivně volili kombinace a inspirace bujela. Nebo jen fakt, že celá stavba stojí v jinak nevyužitelné bažině na dubových kůlech, podobně jako Amsterdam nebo Benátky, to jsou věci, které okamžitě propojují krajinu, architekturu, řemesla, umění s celkovým posláním – spiritualitou celého komplexu, který navíc kdysi fungoval i ekonomicky samozřejmě. Co víc si přát? Koncem devadesátých let jsme tu zorganizovali s Milošem Šejnem a F. van de Venem mezioborovou dílnu Bohemia Rosa.

____V Plasích jsem pochopil spoutu důležitých věcí, jednou z nich byla skutečnost, že zvukem se zabývá dosti specifická společnost lidí, kteří se vzájemně více či méně znají, ale také si vzájemně pomáhají, na rozdíl od galerijní prestižnosti tu probíhá zdravá soutěživost, ale propojování je poněkud důležitější, než úspěch. Takže jsem se jaksí plynule zapojil do sítě spolupracujících zvukových umělců a díky symposiím Hermit jsem poznal spoustu skvělých přátel jako je Michael Delia, Phill Niblock, Paul Panhuysen, Mario van Horrick, Ron Hasseldan, z česků Petr Nikl, Oldřich Janota, Luboš Fidler, Pavel Richter, A. Vimr, I. Hlavinka, Vojtěch a Irena Havlovi, s nimiž je radost spolupracovat nebo se prostě „jen“ bavit o zvuku nebo životě ... Každým setkáním se vzájemnost prohlubuje a je jenom na nás, jak se o ni staráme.

____Plasy pokračují nepochybně v každém kdo je sám zažil, ale vlastně je to přirozené řetězení událostí a výstav jako Průsvitný posel v Národní galerii, Hnízda Her v galerii Rudolfinum, kde se většina spřízněných umělců představila širší veřejnosti, vznik Kafe 9 a počátek prostoru NoD, nespočetné aktivity koncertů, výstav a workshopů v galerii Školská 28, aktivity o. s. mamapapa na poli site-specific projektů, ale i spolupráce Institutu Inter-Medií na FAMU s HAMU, Michal Rataj, aktivity o. s. Bludný kámen, nebo nedávná výstava Milana Guštara v galerii DOX, kterou pomohli dát dohromady J. Černický a Miloš Vojtěchovský, čímž se konečně zvukové umění dostává do širšího povědomí.



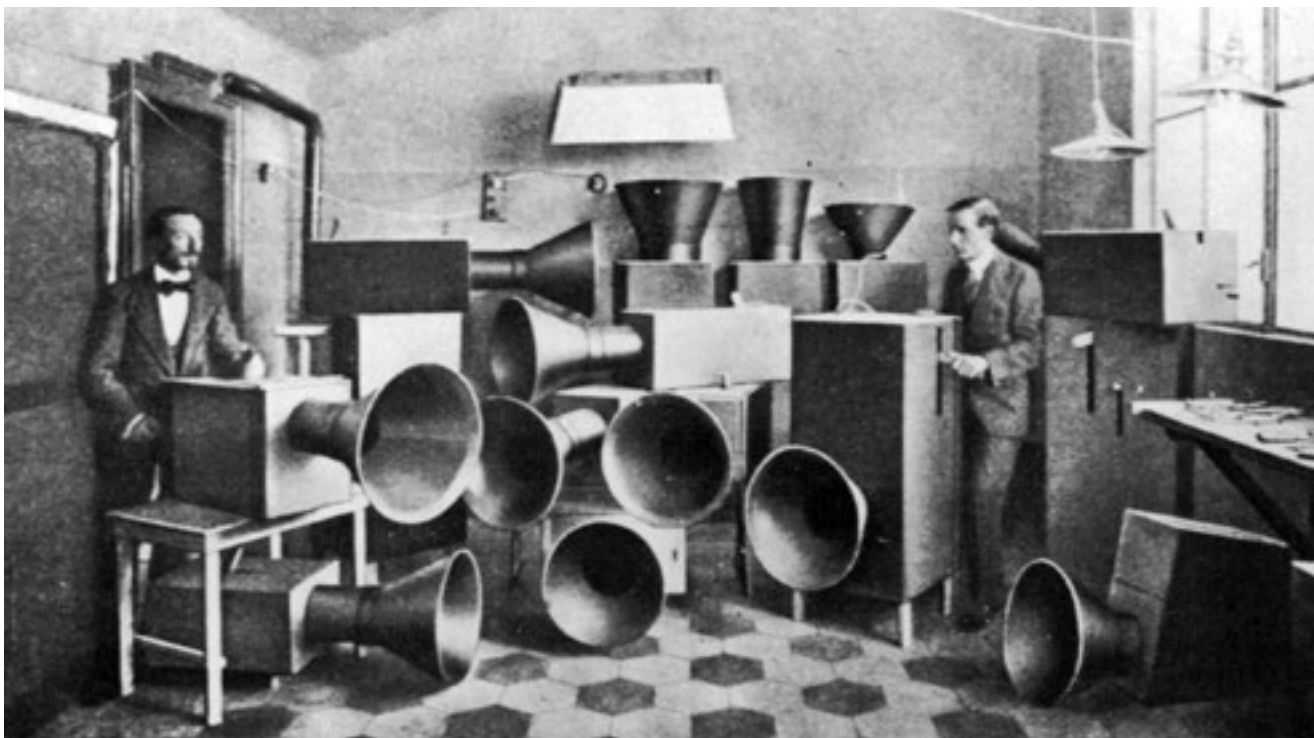
Luigi Russolo a nástroj russionophone

Tak pravil Russolo

„Já a moji přátelé jsme probděli celou noc pod lampami mešity s kopulemi z prolamované mosazi, plné hvězd jako naše duše, neboť i ony zářily věčným světlem elektrického srdce. Svou vrozenou lenost jsme zašlapali do honosných peršanů, diskutující před nejzazšími hranicemi logiky a zaplňující spoustu papíru frenetickým rukopisem.“¹ Těmito vzletnými slovy začíná Futuristický manifest z pera Filippa Tommasa Marinettiho. Okamžik zrodu italského futurismu lze určit naprosto přesně – bylo to v brzkých ranních hodinách 20. února 1909, kdy se tato stať objevila na první straně pařížského deníku Le Figaro jako úvodník vedle zpráv z tuzemské a zahraniční politiky. Redakce pro jistotu připsala k manifestu poznámku, že se od myšlenek „tohoto nadaného italsko-francouzského básníka“ distancuje. O změně metody uvažoval Marinetti již delší dobu – po šesti letech působení v mezinárodním časopisu Poesia se rozhodl „vyjít ven do ulic, dobýt divadla útokem a v uměleckém boji použít pěst.“² Když se Marinetti a jeho přátelé Paolo Buzzi, Corrado Govoni, Enrico Cavacchioli, Armando Mazza a Luciano Folgore pokoušeli najít vhodný název pro vznikající hnutí, původně uvažovali o slově dynamismus. Nakonec se však dali inspirovat názvem románu El Futurismo katalánského spisovatele

Gabriela Alomara, vydaného v roce 1903 v Barceloně. Jak pravil Marinetti, jeho italské srdce tlouklo rychleji, když slovo futurismus poprvé silným hlasem vyslovil.

„Chceme opěvovat lásku k nebezpečí, návyk na energii a smělost. Odvaha, statečnost a vzpoura nechtě jsou hlavními prvky naší poezie. Prohlašujeme, že nádhera světa byla obohacena o novou krásu – o krásu rychlosti. Závodní automobil se svou kapotou, již zdobí velké roury podobné hadům s výbušným dechem ... kvílející automobil, jenž jako by se řítí po dělových nábojích, je krásnější než Niké ze Samothráky. Není krásy tam, kde není boj. Dílo bez agresivity nemůže být mistrovským dílem.“¹ Již první dvě úvodní teze pro čtenáře konzervativního deníku Le Figaro a obraz jejich vlastního světa nemohly být radikálnější. Spojení člověka s moderní technikou představovalo iniciaci futuristického člověka neboli zrod moderního kentaura. Básnický jazyk prvního futuristického manifestu byl nejen oslavou světa techniky a vynálezů, rychlosti a pohybu, ale zároveň se do té doby nebývale radikálními prostředky dožadoval zničení všeho minulého, tradičního a klasického. Symbol krásy minulosti – torzo antické Nike vystavené v pařížském Louvru – měl být stržen ze



Intonarumori

svého piedestalu a jako dávný ideál nahrazen symbolem moderní doby – automobilem, který nejlépe odpovídal představám vysoce individualistického vnímání moderního světa.

Filippo Tommaso Marinetti, jehož Marcel Duchamp později výstižně nazval manažerem futurismu, založil futuristické hnutí již kolem roku 1908 v Miláně. Stalo se tak dříve, než existovalo samotné futuristické umění. Na umělecké uskutečňování nového světa formulovaného v prvním manifestu reagovali umělci z Marinettiho okolí zprvu velmi zdrženlivě. V následujících letech však vzniká více než padesát manifestů, pod nimiž jsou podepsáni jednotlivci i kolektivy autorů, a aktivity rychle nabírají na intenzitě. Již samotné názvy manifestů hovoří jasnou a přímočarou řečí: Filippo Marinetti koncipuje texty *Zabijme měsíční záři* (1909), *Proti Benátkám a jejich kultu minulosti* (1910), *Proti Montmartru* (1913), malíři Boccioni, Balla, Severini, Carra, Russolo vydávají *Manifest futuristických malířů* (1910), Umberto Boccioni sepisuje *Technický manifest futuristických sochařů* (1912), Giacomo Balla je

autorem manifestů z oblasti výtvarného umění *Malířství tónů, rámusu a pachů* (1913), *Anti-nevýrazné oděvy* (1914), *Manifest přestavby světa* (1915), Balilla Pratella vydává *Manifest futuristických hudebníků* (1910) a Luigi Russolo atakuje hudební svět manifestem *Umění hluku* (1913).

„Obracím se na mladé. Jen oni by měli naslouchat a jen oni pochopí, co musím říci. Někteří lidé se už narodí mrtví a slintají nad přízraky minulosti, kryptogramy nalitými jedom. Těm neadresuji slova ani myšlenky, jen jednoduchý příkaz: konec! Obracím se na mladé, na ty, kteří dychtí po novém, současném, živém. Následují mne důvěřivě a bez strachu po cestách budoucnosti, na nichž mají slavné předchůdce, mé, naše neo-hrožené bratry, futuristické básníky a malíře. Jsou krásní vášnivostí, troufalí rebelií a zářící elánem génia.“³ V roce 1910 se Balilla Pratella ve svém Manifestu futuristických hudebníků vzletnými apely obracel zejména na mladé skladatele a příznivce hudby. Vyzývá je k dezerci z akademických škol, dodává odvahy k nekonvenčním postupům, nabádá

k důslednému odtržení od kýčovitě přezdobené minulosti a k rozvoji individuální hudební citlivosti. Na adresu italských hudebních škol, konzervatoří a akademií říká, že jsou to pařeníště impotence, profesorů a učitelů proslulých neschopností, věčného tradicionalismu. Vyhlašuje otevřený boj dosud nenarozenému hudebnímu průmyslu. V jeho představě znamená futurismus vzpouru intuitivního a citlivého člověka, který se nebojí vstoupit do konfrontace s autory a jejich díly, jež pouze kopírují minulost. V manifestu se rovněž klade velký důraz na získání všech představitelných svobod mnohdy za hranicemi panující morálky, provádění kontroverzních akcí, občerstvení vědomí a probuzení imaginace. Čteme-li po více než sto letech Pratellovy řádky, cítíme, že se jedná spíše o motivační text než o konkrétní myšlenky a praktické návody.

„Za starých časů byl život tichý. V devatenáctém století se s vynálezem strojů objevil hluk. Dnes hluk triumfuje a svrchovaně vládne lidským smyslům. Po staletí se život vyvíjel v tichu nebo nanejvýš v tlumených

zvucích. Nejhlasitější hluky, přerušující toto ticho, nevybočovaly násilně z prostředí, netrvaly dlouho ani se nijak neměnily. Příroda je totiž ve skutečnosti tichá, když pomineme takové výjimečné úkazy, jakými jsou uragány, bouřky, laviny, vodopády.“⁴ Naproti tomu Russolo ve svém manifestu *Umění hluku* adresovaném ve formě otevřeného dopisu právě Balillu Pratellovi dokázal již v samotném úvodu uvést trefně do kontrastu minulost se současností a hned poté jasně nastínit to, co nás v blízké budoucnosti čeká. Neobává se zaútočit na hudbu jakožto nositelku posvátných a nedotknutelných tradic, jakožto způsobu oslavy Boha. Právě takovou hudbu vidí jako nepřekonatelnou překážku v dalším vývoji. Představíme-li si začátek 20. století a to, čím byl člověk v tehdejší době obklopen a co bylo považováno za nové či moderní, vidíme (a slyšíme) neskutečné množství podnětů a situací, které svou podstatou nepatří do starého světa a nemohou si v něm nalézt vlastní místo.

„Pojďme se toulat velkým moderním městem a pozorujme víc ušima než očima, rozlišujme zvuk vody, vzduchu nebo plynu v kovovém potrubí, jemné vrčení strojů, které zcela nepochybně dýchají a pulzují jako živé, tep záklopek, dunění pístů, skřípání převodů, nárazy kol tramvaje na kolejnice, práskání bičem, třepotání plátěných rolet a vlajek. Budeme se bavit tím, že v mysli sestavíme orchestr z hluků rolet výkladních skříní, bouchání dveří, ruchu spěchajícího davu, ohromné vřavy železniční stanice, kovářských výhní, mlýnů, tiskárenských strojů, elektráren a podzemní dráhy.“⁴

Přes veškerou kontroverznost, přimočarost a agresivitu byla Russolova teorie hluboce promyšlená a jak ukázal pozdější (nejen hudební) vývoj, veskrze vizionářská. Jejím výchozím bodem byla myšlenka, že hudební umění zprostředkovává pouze malou část zvukového spektra, všeobecně uznávaného a povoleného (tj. jednotlivé tóny), které však představují jen malou část nekonečné oblasti zvuků, jež nám naše okolí poskytuje, a díky bouřlivému rozvoji techniky na konci 19. a na začátku 20. století se čím dál tím víc rozpíná do šířky. Russolo ve svém manifestu kladl důraz na zahrnutí veškerých zvuků do hudební sféry, jejich zprostředkování a exploataci. Teoretickým základem pro

uskutečňování Russolových vizí byl Technický manifest futuristické hudby, který vydal Balilla Pratella 11. března 1911, tedy přesně dva roky před zveřejněním Russolova *Umění hluku*. V Technickém manifestu byly definovány základy tzv. enharmonické hudby, jejíž teorie spočívala v plynulých a kontinuálních změnách ladění. V pozdějším textu pojednávajícím o enharmonickém notovém zápisu pro futuristické nástroje *intonarumori* z roku 1914 se Russolo velmi podrobně zabýval novými způsoby notace a deklaroval zde (v tomto případě poněkud předčasně) totální vítězství enharmonického systému. V enharmonickém

systému je klasický notový zápis nahrazen souvislými čarami, vedoucími napříč notovou osnovou. Zvukový výsledek se z dnešního pohledu nejvíce podobal tomu, čemu dnes říkáme drony – dlouhé táhlé tóny, které mohly být v libovolný okamžik započaty, přerušeny popř. jejichž zvuková barva mohla být modifikována během hraní. Na rozdíl od Pratella, který pravděpodobně nikdy neuvažoval o tom, že by se vzdal tradičních hudebních nástrojů, pracoval Russolo od samého počátku na radikální změně i v této oblasti. Výsledkem bylo zkonstruování nových, originálních nástrojů zvaných *intonarumori*, jež Russolo intenzivně vyvíjel a zkonstruoval spo-

Dal « *Risveglio di una città* »

per Intonarumori. - L. Russolo



Partitura Russolovy skladby *Probouzení města*

lu se svým přítelem Ugem Piattim. Intonarumori, tj. ve své podstatě intonátory hluku, jež bychom v češtině mohli půvabně nazvat hlučníky, byly koncipovány jako nástroje, z nichž bylo možné získat zvuky, které byly při použití klasického instrumentária nedostupné a hudebně zapovězené. „Každý projev života provází hluk. Náš sluch je proto na hluk zvyklý. Hluk nás může přivést zpět k životu. Na druhé straně hudební zvuk – věc, která nepatří k životu a je na něm nezávislá, jakýsi náhodný a nepotřebný přírůstek – se pro náš sluch stal tím, čím je příliš známá tvář pro náš zrak. Naproti tomu hluk, který k nám přichází neuspořádaně a nepravidel-

ně jako sám život, nikdy neprozradí svoji podstatu úplně a ponechává si pro nás nespočetná překvapení. Proto jsme přesvědčeni, že výběrem, koordinací a ovládnutím hluků obohatíme lidstvo novým netušeným zdrojem potěšení. Ačkoliv je pro zvuk charakteristické, že nás přivádí zpět k životu, nesmí se umění hluků omezit na reprodukovanou napodobeninu. Nejvyšší citové intenzity dosáhneme výhradně akustickým požitkem, který se podaří umělcově inspiraci vyvolat prostřednictvím hlukových kombinací.“⁴ Nešlo pouze o objevení a uvědomění si široce se otevírající palety moderních zvuků, ale zejména o jejich

integrální začlenění do světa hudby. Intonarumori se pro tento účel zdály být ideální. Moderní zvuky jimi nebyly napodobovány, nýbrž v Russolově ideální představě mělo jít o jejich syntézu. Intonarumori byly rozděleny do osmi základních druhů podle svého charakteristického zvuku – ululatori, rombatori, crepitatori, scrosciatori, scoppiatori, gorgogliatori, ronzatori a sibilatori, jimž by v češtině mohly odpovídat zvukomalebné názvy hučák, hřmotník, vřeštník, rachotník, výbušník, kloktník, bzučák a hvízdač. Nástroje vzbudily velký rozruch a první oficiální koncertní vystoupení, které se konalo 2. června 1913 v Teatro Storchio v Modeně, sledovalo více než dva tisíce zvědavých diváků. Russolo zde představil svůj vynález – intonátor hluku, který zkonstruoval ve spolupráci s Ugem Piattim. Tento nástroj nazvaný scoppiatori, tj. výbušník, reprodukoval zvuk spalovacího motoru a byl schopen variovat příslušný tón v rozsahu dvou oktáv. Již v této době byly připraveny další tři typy nástrojů – crepitatori, ronzatori a scrosciatori, tedy vřeštník, bzučák a rachotník. První přestavení celého orchestru šestnácti hlukových intonátorů se uskutečnilo o několik roků později dne 21. dubna 1914 v Teatro Dal Verme v Miláně, který uvedl čtyři Russolovy skladby resp. hlukové spirály – Probouzení města, Setkání automobilů a letadel, Jídlo na hotelové terase a Šarvátka v oáze. A nemohlo skončit jinak než velkým skandálem – diváci zareagovali na nezvyklé představení po svém a při třetí skladbě došlo k fyzické potyčce, během níž Luigi Russolo neotřesitelně pokračoval v dirigování svého orchestru. Do té doby se všechny futuristické bitvy odehrávaly v ulicích, chodbách divadel nebo po skončení představení. Nyní se však umělci rozdělili na dvě skupiny, a zatímco část z nich pokračovala ve vystoupení, druhá část se vydala vstříc nepřátelsky naladěnému a pískajícímu publiku, aby je o svých argumentech přesvědčila ručně.

„Každý ví, že hudební zvuky mají nános ohraných, až nechutně smyslových asociací, které na posluchače působí už předem svojí nudou, přes všechny snahy hudebníků přinést co si nového. My, futuristé, jsme všichni vroucně milovali harmonie velkých mistrů. Beethoven a Wagner léta dojírali naše srdce. Ale dnes jsme jimi přesytení a máme mnohem větší

Balilla Pratella



potěšení z ideální kombinace hluku tramvají, spalovacích motorů, automobilů a rušných davů než z opakovaného poslouchání děl, jako je například *Eroica* nebo *Pastorální*.” 4) O Russolovo odvážné skladatelské pojetí i nové nástroje zpočátku projeví velký zájem Arnold Schönberg, Igor Stravinský a o něco později Edgar Varèse. Stravinský měl dokonce v úmyslu napsat pro intonarumori speciální skladbu, ale zůstalo pouze u záměru. Schönberg pokračoval v rozvíjení teoretických základů svého dvanáctitónového systému a Varèse posléze podrobil futuristy a jejich hudební aktivity ostré kritice kvůli povrchnosti a amatérismu. Přesto Russolo a jeho soupeřníci neúnavně pokračovali ve svých aktivitách. Během 1. světové války se někteří futuristé dobrovolně přihlásili do armády, kde se na vlastní kůži mohli přesvědčit o jediné hygieně světa. 1) Původní nadšení pramenící z představy, že jediné válka může změnit po desetiletí nefunkční společenské struktury a nastolit nový věk plný odvážných vizí a moderní techniky, vzaly brzy za své. Někteří z nich na frontě utrpěli vážná zranění nebo dokonce zahynuli (Umberto Boccioni, Antonio Sant'Elia), po zásahu

střepinou granátu byl Luigi Russolo propuštěn do civilu. Po skončení 1. světové války přesídlil Russolo do Paříže a v červnu 1921 se v Théâtre des Champs-Élysées uskutečnily tři důležité koncerty, které měly významný vliv na vývoj pařížské Šestky. V průběhu dvacátých let Russolo zmodernizoval svoje intonátory hluku, jejichž vrcholu dosáhl v roce 1924 vynalezením nástroje zvaného russolofon, který samotný autor někdy nazýval rumorarmonio, tj. hlučkové harmonium. Tento elektrický nástroj umožňoval generování sedmi různých hluků, každý ve dvanácti dynamických stupních. Velký zájem o něj projevil Arthur Honegger a opět Edgar Varèse, který jej měl v úmyslu použít jako plnohodnotný nástroj do orchestru. Přestože byl russolofon ve dvacátých letech poměrně často slyšet na futuristických koncertech, na rozdíl od jiných moderních nástrojů, jako např. traultonium Friedricha Trautweina nebo ondes Martenot (Martenotovy vlny) Mauriceho Martenota, se šířeji neprosadil – možná kvůli své nepřizpůsobivosti nebo zvukové agresivitě. Ještě na konci 20. let byl russolofon používán v němých filmech k imitaci hluků, ale s nástupem zvukových filmů upadl nadlouho v za-

pomnění, podobně jako futuristické vize.

Myšlenky futuristů přesto probleskávaly do děl i idejí jejich známějších hudebních současníků. Přes svoji kritiku futuristických aktivit se ve dvacátých letech Edgar Varèse pokusil integrovat hluky jako vlastní substanci do hudebního díla. Výsledky jej však neuspokojily a mimo jiné i proto se na více než dvacet let vzdal skladatelské činnosti, aby si „počkal“ na nové nástroje do padesátých let, kdy se mu již podařilo dosáhnout vytčeného cíle – skladby *Déserts* a *Poème électronique* dodnes náleží ke klenotům světové hudební avantgardy. Ze společenské anonymity vystoupil ve svých jedenapadesáti letech Eric Satie při uvedení skladby *Paráda*. Při pařížské premiéře v Ďagilevově Ruském baletu v květnu roku 1917 došlo k jednomu z velkých koncertních skandálů – ve skladbě lze slyšet psací stroj, sirény, střelbu z revolveru, řinkot skleněných láhví. Je třeba však říci, že na tu dobu nevídaná instrumentace není dílem Satieho, ale Jeana Cocteaua. V jednom ze svých dopisů píše později Satie Ďagilevovi: „Ty hluky, které udělal Jean, nemám moc rád. Nebylo však možné s tím nic udělat – máme před sebou



Luigi Russolo -
Dynamismus automobilu

vlídného šílence.“ O téměř tři desítky let později než Russolo, konkrétně v roce 1939, píše vizionářsky John Cage ve své eseji *Budoucnost hudby*: Krédo o své víře, že „používání hluků bude hrát čím dál větší roli a bude narůstat, dokud nedojdeme k hudbě vytvářené elektrickými nástroji, které nám umožní používat všechny slyšitelné zvuky k hudebním účelům.“⁵ Celoživotní fascinace všemi druhy zvuků (třebaže mnohdy skladatelsky nechtěných) a jejich cílené začlenění do světa hudby má svůj nesporný vrchol v Cageově metafyzické „tiché“ skladbě *4'33"*, jejíž nedílnou součástí jsou všechny zvukové události, které se po dobu trvání skladby stanou. A když počátkem čtyřicátých let začíná se svými experimenty Pierre Schaeffer, jejichž výsledky se poprvé zhmotnily ve skladbě *Étude aux chemins* (Etuda na vlaky) z roku 1948, aby v následujících letech na vědecké bázi systematicky ve své práci pokračoval, je nad slunce jasné, že se rozšíření zvukového pole v hudbě stalo skutečností. Ačkoliv se Schaeffer k Russolovi nikdy nehlásil a vždy popíral, že by jeho myšlenky kdy předtím znal, bývá jakožto vynálezce *musique concrète* považován za jednoho z významných pokračovate-

lů Russolových odvážných myšlenek z počátku 20. století.

Ačkoliv byl malířem, zapsal se do dějin nesmazatelným písmem svým hudebním manifestem. Přestože se po něm dochovala pouze torza jeho skladeb, začíná jím hudební avantgarda 20. století. Přestože se ani jeden z jím zkonstruovaných nástrojů nedochoval, byly to první pokusy, které otevřely hudební pláň nekončným podobám všudypřítomných hluků. „Nejsem profesionální hudebník; nemám proto žádné akustické předsudky a také jsem nesložil nic, co bych musel obhajovat. Jsem futuristický malíř, jenž do umění, které miluje a které studoval, promítá svoji touhu obrodit všechny věci. Jsem odvážnější, než může být profesionální hudebník, obcházím svoji zdánlivou nepřislusnost a jsem přesvědčen, že odvaha činí všechny věci zákonitými a možnými. Proto mi bylo umožněno, abych svou intuici přispěl k velké obrodě hudby *Uměním hluku*.“⁴⁾

Tak pravil Russolo.

- ¹ F. T. Marinetti: *Manifest futurismu*, Milán, 1909
- ² F. T. Marinetti: *Válka, jediná hygiena světa*, 1915
- ³ B. Pratella: *Manifest futuristických hudebníků*, 1910
- ⁴ L. Russolo: *Umění hluku*, 1913
- ⁵ J. Cage: *Budoucnost hudby: Krédo*, 1939, v: *Silence*, 1961

Použitá literatura

- Belli, Gabriella: *Sprachen des Futurismus*, 2009
- Cage, John: *Silence*, Wesleyan University Press, 1961
- Dahlhaus, Carl: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, sv. 7, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber-Verlag, 1984
- Für Ohren und Augen, *Akademie der Künste und Berliner Festspiele*, 1980
- Guštar, Milan: *Elektrofony*, část I, Uvnitř, 2007
- Hinz, Manfred: *Die Zukunft der Katastrophe*, Walter de Gruyter, 1985
- Chessa, Luciano: *Luigi Russolo, Futurist (Noise, Visual Arts and the Occult)*, University of California Press, 2012
- Russolo, Luigi: *Die Kunst der Geräusche*, Schott Musik International, 2000
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: *Futurismus (Geschichte, Ästhetik, Dokumente)*, Rowohlt, 1993

Blackdown a klíčový zvuk UK undergroundu

O dubstepu a spřízněných odnožích elektronické taneční hudby psal HIS Voice již v době, kdy šlo o skutečně okrajové žánry. Po těch letech se část této scény dostala do hlavního proudu a zrodila spoustu čerstvých výhonků. Portrét producenta a hudebního publicisty Martina Clarka tak je nejen představením zajímavé osobnosti, ale také ohlédnutím za tímto vývojem a exkurzí do uvažování o žánrech, o tom, co je underground a co mainstream.



Skvělý den v Brixtonu

„Haha, určitě jsem tehdy neposlouchal hardcore, to vím jistě. Každopádně si nemyslím, že by '92 měl na mě hudebně nějak velký vliv, obzvláště v té době...“, odpovídá na obligátní (alespoň ve světě tanečního undergroundu) řečnickou otázku „Where were u in '92?“ Martin Clark, známější pod svým producerským alter-egem Blackdown. Přestože dle vlastních slov nebyl nikterak vitálním participantem druhého léta lásky (evidentně kvůli věku), o dvacet let později je Martin jednou z nejčínorodějších postav ostrovní taneční hudby a expertem na post-raveové „hardcore continuum“ – a to hned z několika pozic.

Martin Clark je totiž v hudebním světě (podobně jako třeba Steve Goodman aka Kode9) „mužem mnoha profesí“, z nichž mnohé se částečně překrývají – jejich společným jmenovatelem však zůstává hudba a klubový rytmus, který se Spojeným královstvím ve více či méně kontinuální podobě nese od začátku devadesátých let. Blackdown stál u kořenů dubstepu v první polovině minulých dekad – na nyní již kultovní fotografii „Great Day In Brixton“ z roku 2006 (kdy dubstep poprvé vystřelil z undergroundu k uším širší posluchačské veřejnosti) stojí bok po boku dalších průkopníků jednoho z posledních velkých undergroundových UK tanečních stylů – Maly, Cokiho, Bengy, Skreama, Kode9, Pinche, Jamieho Vex'D, Loefaha, Scuby a dalších. Blackdown je na fotce (tak trochu symbolicky) hned vedle jedné z největších zastánek dubstepu od jeho počátků Mary Anne Hobbs a jeho snad nejenigmatičtější producerské postavy Buriala; podobně jako jim mu patří velká zásluha za jeho „popularizaci“ (ve smyslu rozšíření povědomí).

Vedle aktivní producerské činnosti a DJování je totiž Blackdown i uznávaným hudebním publicistou a bloggerem – kro-

mě svého stále funkčního blogu připravoval v letech 2005 až 2012 pro server Pitchfork sloupek Month in Grime/Dubstep, který se za dobu existence etabloval coby jeden z nejspolehlivějších a nejinformovanějších průvodců aktuálním stavem ostrovní klubové scény. Martin navíc stav věcí sledoval a komentoval z pozice jejich aktivního účastníka a člověka znalého producerského řemesla – a zároveň se však dokázal vyvarovat úskalí a bloků, které s sebou „výměnný proces“ tvorba/kritika často přináší. „Řekl bych, že produkování hudby mělo větší vliv na moje psaní o ní než naopak – když potřebuji, dokážu hudbu poslouchat a kriticky analyzovat z pozice člověka, který ví, jak je tvořena, ačkoliv je to ne vždy přínosné (nekvalitně produkovaná hudba může pro někoho být peklem a pro jiného potěšením). Upřímně, vždycky jsem byl rád s hudbou v blízkém kontaktu, ať už to bylo z jakéhokoli pozice a úhlu – psaní o hudbě, DJování, produkování hudby, tančení na ni... Všechny tyhle věci u mě vyrůstají ze stejného základu; jsou to jen jiné manifestace jedné a té samé vášně.“

Tato vášeň stojí také v pozadí labelu Keysound Recordings, který založil v roce 2005 společně se svým producerským kolegou Duskem – zpočátku klasicky pro vydávání vlastních tracků, později se však portfolio značky začalo rozrůstat o řadu jmen z tanečního undergroundu, bez ohledu na konkrétní styl – v katalogu se vyjímají producenti po svém spjatí s dubstepem, grimem, junglem, UK garage či UK funky. Společným znakem všech keysoundovských releasů vždy byla a stále vysoká míra inovativnosti, s jakou se jednotliví producenti vklíňovali mezi do značné míry již zaběhlé žánrové škatulky a posouvali jejich hranice k novým tvarům – a zároveň důraz na tradici a specifickou ostrovní zvuku a tradice sdíleného stylu pramenící ze soundsystémové kultury. „Myslím, že spousta lidí se snaží Keysound poněkud marně a těžkopádně vměstnat do určité škatulky – jenže Keysound není jen „jeden zvuk“. Je to poněkud krátkozraké, snažit se něco takto definovat – a navíc, jak nudné by to muselo pro posluchače být, kdybychom stále vydávali jen více či méně věrné kopie jedné a té samé desky? To, o co se s labelem snažím, je vytvářet koherentní sestavu vzájemně

propojených tvůrců, podobně jako třeba částice v poli (ve fyzikálním smyslu slova) nebo seskupení uzlů v síti. Všichni z nich mají klasický „londýnsko-pirátský“ vibe. Někteří z producentů na Keysoundu jsou si svým zvukem bližší, ale zároveň jsou všichni propojení hned několika způsoby. Abych to uvedl v praxi, tak třeba já, Dusk, LHF a Sully jsme fanoušci junglu. Já, Dusk, Amen Ra, Vibezi, Walton a Grievous Angel jsme fanoušci UK garage. Já, Dusk, Gremino, Molestin, Logos, Wen a Visionist milujeme grime. A já s Duskem, Beneathem, Sullym, Wenem a E.m.m.a. máme rádi dubstep. Dává to takhle smysl?“

Piráti z Londýna

„Londýnsko-pirátský vibe“ a různorodost klíčového zvuku města nad Temží je, vedle Blackdownova psaní, také nosným tématem jeho hudby – zejména dvou alb, které nahrál společně s Duskem. První z roku 2008 neslo název Margins Music a bylo svého druhu počtou „hudbě z okraje“, neboli undergroundovému zvuku ostrovní metropole. Zároveň jej však vystavilo inženýrskému pohledu dvou poučených tvůrců – a jejich hudební topografie Londýna v sobě, vedle primárního zacílení na taneční parket, tak ještě nesla známky erudovaného pohledu vně scény. Rozhodně však nejde o projev elitářství či oddělení se od hudební komunity, se kterou je jejich tvorba spjatá místem i časem. „V době, kdy jsme pracovali na Margins Music, jsme byli oba dva velmi pohroužení do Londýna a tamní hudební scény, z níž vzešel dubstep a grime. Co se týče „vzniku určité scény“, lidé se často dopouštějí určitých zjednodušení, když uměle oddělují neodlučitelné věci – jednak určitou hudební scénu od vývoje hudby, který působí, jakoby se s vznikem určité scény na daném místě zastavil, a pak také komunitu kolem určité scény od města samotného. Nás zajímalo, co způsobuje to, že



Dusk + Blackdown

v Londýně vzniká tolik odlišných druhů multikulturních hudebních stylů s velmi podobným vyzněním či nádechem – a k Londýnu coby určitému výchozímu bodu našich hudebních úvah se stále vracíme.“

V notně „updateované“ verzi se k němu vrátili i na své druhé společné desce, loňském albu Dasaflex. Blackdown s Duskem „jdou s dobou“ po svém – a v jejich současném hudebním směřování (onen „flex“ z názvu desky) je nyní patrná snaha rehabilitovat UK funky, jednu ze slepých vývojových větví ostrovní taneční hudby. UK funky zažilo za kanálem rozmach v druhé polovině minulé dekády, kdy funkově synkopovaným groovem do značné míry načas navrátilo swingující časy UK garage – na rozdíl třeba od dubstepu, který časem zmutoval hned v několik odlišných forem, od nafouklé komerční nápodoby až k producersky poučenému písničkářství, se po UK funky

doslova slehla zem. Blackdown si z pozitivně laděného tanečního stylu vypůjčil rytmický vzorec a tempo 130 bpm – náladovým vyzněním se jeho mutace však mnohem spíše blíží temnotě dubstepu a grimeu. Podobným směrem se vydává i několik výše zmíněných producentů (za všechny uveďme trojici mladých beatových vizionářů Wen, Visionist a Beneath), jejichž tvorba se pohybuje někde v dosud řádně neprozkoumaném, příznačně temném a žánrově nejednoznačném prostoru s rytmem právě okolo 130 bpm – sám Blackdown onu nově se vyklubavší „miniscénu“ v jednom článku provizorně označil coby „dark 130“: „To je už nějakou dobu náš směr – a tvůrci, kteří mě osobně berou nejvíce. Nezajímá mě ani house ani brostep – nejurodnější pole nové hudby se pro mě nachází někde v pomyslném nezabydleném prostoru mezi dubstepem, grímem, UK funky & UK garage a „syntákovými“ věcmi.

Snažím se ze všech sil pomáhat tohle pole kultivovat...“

„Kultivace“ klubové scény coby poslání může snad znít poněkud nadneseně – nicméně má v Blackdownově podání jasně definované kontury, vymezující se vůči současné dominanci „rovných“ tanečních stylů (novým odrůdám houseu a techna), které se zdají nyní už i v britských klubech zčásti vytlačovat domácí „shuffle“; synkopovaný vibe převzatý zčásti z US garage s tradičními odkazy k z Jamajky importované kultuře MCs a soundsystémů, která měla z velké části na svědomí svébytné formování tanečního undergroundu v UK. Toho undergroundu, který se dle Blackdowna zdá být nyní ohrožen tech-houseovým náporům a úprkem většiny dřívějších (post)dubstepových producentů do rovnějších rytmických vod a rezignujících na „rollage“, jak bývá označován swingující garážový rytmus, nehle-

dě na stále aktuální konflikt v pojetí funkčního budování taneční tenze („drop vs groove“): „Nevím, zda úplně souhlasím s tím, že by americká taneční hudba byla od počátků více „rovná“ – US garage byla třeba hodně rozkývaná, a navíc zde vznikl funk, z jehož rytmu velká část těchto synkopovaných stylů pochází. Nicméně, je pravda, že ostrovní undergroundová taneční hudba si tyhle svébytné rytmické charakteristiky stále ponechává, ačkoliv je zde také spousta taneční hudby, která je dle mého názoru hodně strnulá a rovná – a že ona „rollage“ je pro většinu místní taneční hudby stále podstatná a vitální. Na druhou stranu, Loefah se svým half-stepovým beatem v kultovním tracku Horror Show tak trochu vlastně nevědomky zúžil rytmický vzorec celého dubstepu – tedy, že drop začal být dominantnější a podstatnější v tracku než groove. Věci, které se teď snažíme dělat my okolo tempa 130 bpm, se kterým začalo UK funky, vracejí onu „rollage“ a swingující groove zpět do hry, ovšem nikoliv na úkor dropu. Nejzajímavější a nejzábavnější totiž není nahradit jedno paradigma druhým, ale ono přeskakování mezi oběma a hledání vzájemných interakcí, překrývání a kontrastů.“

Světlé zítřky udergroundu

Svou verzi ostrovního klubového paradigmatu prezentuje nyní Blackdown po ukončení svého sloupkaření pro Pitchfork v pravidelném čase na bývalém pirátském rádiu a nyní komerční stanici Rinse FM. Svou objevitelskou selekcí zde dává prostor novým talentům, z nichž mnohé rovnou „upíše“ svému labelu – takto se na Keysound dostala většina výše zmíněných tvůrců, kteří se zatím v nejučenější podobě objevili letos v manifestu keysoundovského zvuku, objemné kompilaci This Is How We Roll. Blackdownova částečná proměna z publicisty v kurátora dává rozhodně smysl – stejně jako je rozhlasová show jeho labelu logickým vyústěním jeho psaní a podporování „londýnského pirátského vibeu“: „Před nějakou dobou jsem měl něco jako zjevení (proti kterému by určitě spousta novinářů a kritiků protestovalo), že můžete napsat tisíc slov o tom, proč je určitá skladba skvělá – ale když ji prostě lidem pustíte, nebude už žádnou „obhajobu“ potřebovat, bude prostě mluvit

za sebe. V éře všudypřítomných odkazů na tracky na Soundcloudu je to sice více než zjevné, ale rozhodně tomu tak nebylo vždy. Nicméně, svého blogování a psaní o hudbě se držím stále, právě jsem třeba dodělal velmi detailní rozhovor s kolektivem Swing Ting pro Fact Magazine. Mojí současnou prioritou je ale naše show na Rinse FM a Keysound – a také starost o to, aby se talentovaným a nedoceneným producentům dostalo sluchu a pozornosti. Mimochodem – moje psaní a DJování s provozem labelu jsou dle mého názoru stále dobře sladěné. Trávím jen velmi málo času psaním o hudbě, kterou nemůžu vystát – a rozhodně nebudu hrát nebo vydávat desku, za kterou si opravdu nestojím.“ Blackdownova filosofie, stojící v pozadí všech jeho hudebních aktivit, je žánrově i názorově kompaktní – a v kombinaci s erudovaností jeho tvůrčí vize pak tvoří jeden ze stabilních opěrných bodů „pravého“ ostrovního undergroundu. Jasno má Blackdown i co se týče významu tohoto nadužívaného termínu, o jehož smyslu dnes (zejména v prostředí elektronické taneční hudby) pochybuje řada publicistů i samotných tvůrců: „Většina hudby, která není uváděna na trh s obrovskými rozpočty ani skrze mainstreamové distribuční kanály a zároveň s sebou nepřináší do očí (uší) bijící komerční kompromisy v estetice, je vlastně de facto „undergroundová“. Zároveň však výraz „underground“ začal v hudbě znamenat ještě něco jiného – nejde jen o „ne-popovou“ hudbu, ale také o druh estetiky, který se nebojí být odlišný, nepodbízíví nebo nečekaný. Jistě se můžete začít pít, že existují i velmi chytlavé a „sladoučké“ undergroundové tracky jako remix skladby Do You Mind od Kyly nebo Since-re od MJ Colea – ale ani ty nejsou v žádném smyslu komerční. Undergroundová hudba, kterou vyznámám já, je poměrně příkrá a temnější – ale to není v žádném případě její nutná vlastnost. Undergroundová hudba má specifického ducha a nebojí se jít svou vlastní cestou, ať už je jakákoliv a bez ohledu na to, co je v mainstreamu zrovna považováno za „populární“ – a zároveň ctí své kořeny.“

Kořeny UK grooveu a ostrovní postraveové tradice Blackdown, na rozdíl od množství více či méně komerčních „rytmických odpadlíků“,

stále ctí – zároveň však rozhodně není pouhým revivalistou a omílání osvědčených postupů se rozhodně nedrží ani ve své tvorbě, ani ve snaze prosazovat málo známé producenty se svébytným zvukem. Jeho label Keysound je stabilní zárukou kvality a čerstvosti zvuku „made in UK“, který si jen tak nespletete – a který je, přes vší úctu k minulosti, ze které vzešel, plně upřen do blízké beatové budoucnosti. I v té má Martin poměrně jasno – a i přes střízlivost odhadů je ohledně „světlych zítřků svého temného zvuku“ optimistický: „Co se týče předpovědí, jsem poněkud opatrný. Copak mohl v roce 1988 někdo z lidí na raveu někde na poli předvídat, co se stane s nástupem internetu a okamžitou všudypřítomnou dostupností? Jedna z věcí, kterou jsem ale zjistil s časem a narůstající zkušeností, je přítomnost určitých cyklů v hudbě – a myslím si, že tohle nezmizí ani v budoucnosti, ačkoliv se jejich délky a vzorce mohou různě vyvíjet. Je jasné, že po zániku jedné věci se zrodí nová; když se jedna stane dominantní, další se odebere do undergroundu. Každý okamžik stáze a nehybnosti je zároveň vyvažován rychlými změnami někde jinde – obvykle z něčeho vzniká něco. Posun rovnováhy v jednom směru musí nutně vyvážit protipohyb na jiném místě. Mám pocit, že v jednom takovém posunu se nacházíme (v Anglii) právě teď – posunu ve formě protireakce na všechnu tu sterilní, „čistou“ a odlehčenou hudbu kolem.“

Ve své odpovědi se Martin trochu nepřímo vrátil na začátek jednoho cyklu, zmíněného v úvodu – neboli k přelomu osmdesátých a devadesátých let minulého století a přelomovému období raveu, z něhož se ostrovní taneční scéna zdá v určitém smyslu čerpat dodnes. Pokud alespoň částečně zůstane v rukách lidí, jako je právě Martin Clark aka Blackdown, míza invence čerpající z pravých kořenů z ní rozhodně jen tak nevytizí.

TEXT

____JAROMÍR STUDENÝ A PETR STUDENÝ

Padesát let s Broken Music



Vynálezem gramofonu, přístroje určeného pro přehrávání zvukového záznamu, obohatil svět Emile Berliner již v předminulém století, přesně roku 1895, i když o pár let dříve, konkrétně v roce 1878, jej předběhl Thomas Alva Edison svým patentem na fonograf, z jehož principů gramofon vycházel. Avšak teprve po uplynutí dalších 70 let se objevil nápad použít tento přístroj nikoli jako reprodukční zařízení, nýbrž jako hudební nástroj. Autorem tohoto konceptu byl počátkem šedesátých let Milan Knížák, který o něm píše ve svém textu nazvaném „Destruovaná hudba“ následující: „V roce 1963–4 jsem zpomaleně nebo zrychleně přehrával gramofonové desky, tím měnil kvalitu skladby a tvořil vlastně skladbu jinou. V roce 1965 jsem začal desky destruovat: škrábat, probodávat, lámat. Jejich přehráváním (které ničilo gramofonové jehly i gramofony samotné) vznikla zcela nová hudba – nečekaná, drásající, útočná i humorná. Skladby trvající vteřinu anebo téměř nekonečně dlouho (to když jehla uvízla v hlubokém vrypu a neustále přehrávala jedinou frázi). Rozvíjel jsem dále tento způsob. Začal jsem desky přelepovat, přemalovávat, spalovat ohněm, rozřezávat a slepovat části různých desek do sebe atp., abych docílil co největší zvukové různosti.“ V letošním roce tedy uplyne padesát let od okamžiku, kdy Broken Music aneb Destruovaná hudba spatřila světlo světa. Následující rozhovor vznikl jako zamyšlení nad samotnými počátky tohoto konceptu, jeho osudy a dalším vývojem v následujících desetiletích, jakož i pokus představit jeho potenciál v době budoucí.

Jak se objevil nápad použít gramofon jako hudební nástroj? Byla Broken Music výsledkem dlouhodobé úvahy anebo přišla jako inspirace podobná blesku z čistého nebe?

Podařilo se mi získat gramofon, ale měl jsem jen 4 gramodesky, které jsem hrál stále dokola. To začalo být po určité době dost nudné, a tak jsem se bavil tím, že jsem je pouštěl buď na větší rychlost, nebo jsem je zpomaloval. Ale i to brzy bylo málo, tak jsem rychlost zvětšoval tím, že jsem je honil prstem, nebo jsem je naopak rukou brzdil až do super pomalu. Desky tak vydávaly troubivé zvuky zcela nepodobné původní nahrávce či naopak změť pisklavých skřeků. No a odtud byl už jen malý krok k poškrábání desky... a pak k dalším destrukcím. V podstatě všechno, co jsem v životě dělal, vyplynulo ze situace. Neměl jsem dost místa uvnitř mé „pracovny“ na Novém Světě, a tak jsem věci dělal na ulici, tím do procesu vstupovali lidé... atp. atp.

Preparované desky byly původně zamýšleny k hudební produkci, ale přesto se nakonec ocitly jako výtvarné objekty v galeriích a jako takové jsou patrně ve všeobecném povědomí známější. Kdy a jak k tomu došlo?

Dlouho jsem destruované desky zamýšlel jen jako hudební nástroje. Ano. Tak byly vytvořeny. Jejich estetická stránka mě nezajímala. Až když si některé desky odvezl Giancarlo Politi (Flesh Art) a prodal je pozdějšímu editorovi Gino di Maggiovi – ten je začal věšet na zeď i jako vizuální objekt. Potom jsem vytvořil řadu destruovaných desek, které počítají s vizualitou jako s dalším prvkem, stávají se tedy konceptuálními díly počítajícími i s předsta-

vou hudby. Například deska, na které je připevněn jednoduchý hudební nástroj, vzniká tak kombinace reproduované a živé hudby, ale vše zůstává často jen v představách.

Broken Music je pro živé hraní velmi atraktivní – intenzivní, pestrá, zvukově neočekávaná a proměnlivá. Kolikrát byla Broken Music za dobu své existence koncertně uvedena a utkvělo Vám některé živé vystoupení zvlášť v paměti?

Těch vystoupení bylo velmi málo. První v roce 1965 během 2. Manifestace Aktuálního umění v Praze na Novém Světě. U nás se o tuto hudbu nikdo nikdy nezajímal, a tak jsem ji provozoval až v Západním Berlíně, kam jsem vyjel na disidentskou výjezdní doložku kvůli grantu DAAD. Zúčastnil jsem se několika výstav, kde jsem vystavoval i gramofon s destruovanými deskami, které se přehrávaly. Například známá Für Augen und Ohren v Berlínské akademii. Vzpomínám si na koncert pro rádio v Amsterdamu. Nejvýznamnější bylo asi vystoupení v berlínském Ballhausu, kde jsem poprvé použil více nástrojů, tedy nejen gramodesky, ale i magnetofony a keyboardy.

V roce 1979 vyšel záznam Broken Music na vinylu u italského labelu Multhipla Records, jehož vydání kurátoroval Walter Marchetti. O jaký záznam se jednalo a jakým způsobem k vydání v Itálii došlo?

Nahrávku jsem udělal v Praze, poněvadž jsem nikam nesměl. Bylo to velmi jednoduché. Hrál jsem desky na gramofonu a držel jsem u toho mikrofon. Marchetti se pak z toho mohl zbláznit.

Po roce 2000, konkrétně v roce 2002, byla Broken Music vydána na americkém labelu Ampersand a v roce 2005 na anglickém labelu Kissing Spell. Jedná se o hudebně stejný záznam jako na vinylu, anebo bylo vydáno jiné provedení Broken Music?

O tomto vydání jsem nevěděl, ale byla to stejná nahrávka. Navíc vyšla i na magnetofonové kazetě spolu s malou destruovanou deskou jako multiple v nakladatelství Armin Hudertmark v Německu. U Armina jsem publikoval mnoho multiplů a byl jsem prvním cizincem v jeho edici, kterému vydal samostatnou sérii.

Ze začátku devadesátých let pochází hudební materiál Broken Tracks, který vyšel o mnoho let později, konkrétně v roce 2008 na CD u českého labelu Guerilla Records. Jedná se o dvě rozsáhlé skladby – Bossa Nova Suite a Ballhaus koncert. Jak vznikl tento hudební materiál a jakou má souvislost, popř. přímou či nepřímou návaznost na Broken Music?

Bossa Nova Suite vznikla v podstatě živou nahrávkou pro ORF ve Vídni, když mě oslovila Heidi Grundmann. Při natáčení jsem použil řadu principů, od míchání nejrůznějších nahrávek, přes přehrávání destruovaných desek, až po živě nahanou a zazpívanou banální píseň. Z těchto komponentů vzniklo několik různých hudebních vět, které tvoří barevnou suitu. Později se několik světových rádio-stanic zabývajících se experimentální hudbou dalo dohromady a vydalo CD, na kterém se ORF prezentovala právě mojí Bossa Nova Suite.

Jednou z koncertních akcí, na nichž byla Broken Music uvedena, byly Ostravské dny pořádané v roce 2007 Petrem Kotíkem. Jednalo se o večer věnovaný hudbě protagonistů hnutí Fluxus, při němž byly uvedeny skladby Bena Pattersona, Yoko Ono, Emmetta Williamse, Richarda Maxfielda, Terryho Jenninse, La Monte Younga a rovněž Broken Music ve Vaší interpretaci. Jaké bylo setkání kdysi tak různorodých a radikálních postav hnutí Fluxus po tolika letech v rámci jednoho večera?

Podobných koncertů jsem zažil v životě hodně a musím říct, že už mě šeptavé minimalistické skladby na rozhraní slyšitelnosti, předstírající superumění, k smrti nudí. A tak jsem se domluvil se zvukaři, aby nastavili hladinu zvuku co nejvýše. A bylo to opravdu na hranici únosnosti. Myslím, že v sále zbyli 4 posluchači, ale všichni si ten koncert pamatují. Jinak většina autorů, které zmiňujete, jsou moji přátelé, včetně Bena Pattersona, který provedení většiny zmiňovaných skladeb řídil.

V minulosti jsme možnost vidět několik dalších živých provedení Broken Music. Jedno vystoupení se konalo v Brně na Skleněné louce koncem devadesátých let (zde jste vystupoval sólo), kde Broken Music zněla do té doby, než oba hifistické gramofony definitivně vypověděly poslušnost. Další vystoupení bylo v roce 2002 v Sukově síni pražského Rudolfinu (za asistence paní Knížákové), kde byla prezentována hodinová verze Symfonie pro hluchoněmé (hluší neslyší a němí nemohou protestovat). Tenkrát se jednalo o velice hutnou verzi s destruovanými deskami, disharmonicky znějícími klávesami, zvonečky i velkým kravským zvonem a volnou recitací. Poslední živá Broken Music zazněla v loňském roce na pražské Alternativě za asistence Petra Ference.

Ten výčet není úplný. Poslední koncert Broken Music

se odehrál v uměleckém klubu v Chemnitz v Německu, kde jsem vystavoval se svými studenty z Akademie výtvarných umění a mé vystoupení bylo jako bonus, který návštěvníky uzemnil. Vámi zmiňovaná vystoupení, např. na Skleněné louce v Brně či v Rudolfinu si pamatují tak matně, že nevím, jestli se mi zdály nebo se skutečně staly. Vy jste mi teď potvrdil, že jsem nesnil. Krátký koncert na Alternativě ukázal, že můj způsob hry zatím nesklouzává do akademičnosti, alespoň já jsem měl takový pocit. A díky panu Ferencovi za pomoc, já se v těch páčkách moc nevyznám.

Jinou kapitolu Vaší minulé, ale i stávající hudební tvorby tvoří AKTUAL. Zmiňujeme jej zde, neboť v posledních dvou letech je AKTUAL opět na scéně – v rámci Pocty českému undergroundu, vloni v prosinci v Lucerna Music Baru a letos v červnu při křtu nového CD Chovám v kleci bolševika. Co je příčinou těchto četných a rozmanitých hudebních aktivit?

Příčinou je hudební teoretik Jaroslav Riedel a moje žena, která se k němu přidala, když do mne hučeli, abych umožnil vydání starých nahrávek Aktuálu a hlavně, aby se nahrály věci, které se nedochovaly nebo které byly nahrány tak drasticky, že samy sebe nepřipomínají. A tak to všechno vzniklo. Ukázalo se, že protibolševické i jiné písně jsou vlastně pořád, nebo znovu, aktuální a lidi je rádi poslouchají a i nová kapela Aktual mi dává najevo, že pokračování má smysl. Proč ne, ale neumím, a přičítám se mi, kapelu manažovat. Pro jistotu jsem napsal několik aktuálních písní, poněvadž se ukázalo, že nové songy jako "Androš chcíp", "Chovám v kleci bolševika" či "Popěvek" jsou publikem přijímány s nadšením. A kluci, spíš dědci či polodědci, co v kapele hrajou, znamenají potenciál, který je schopen dalšího rozvoje. (Díky vám, kluci!) Rád bych udržel dva bubeníky, ale s těmi je vždycky problém. Těch dobrých je málo. Mě by nevadila ani bubenická četa, která by bušila do bubnů jako šílená. Na druhé straně bych rád zapojil co nejvíc smyčců. V 60. letech jsem snil o „bítovém symfoňáku“, což se ale vůbec nepodobá současné módě, kdy konfekční zpěváky doprovází konfektně hrající symfonický orchestr.

Ve Vaší hudební tvorbě se objevuje celá řada žánrových projevů, které se na první pohled a poslech vylučují, ale přesto pospolu fungují velmi organicky. Pokud vím, máte (většinou v šuplíku) i řadu výlučně klasických kusů.

V 80. letech jsem začal komponovat tzv. klasické hudební útvary, jako smyčcové kvartety, sonáty či jiné instrumentální útvary většinou pro komorní obsazení, kde převládají smyčce. Postupně vzniklo asi 15 smyčcových kvartetů, několik klavírních skladeb a řada dalších nespecifikovaných kompozic pro různá obsazení.

Psal jsem a píši skladby klasickým způsobem, tzn. jako notový záznam, ale využívám zkušenosti z minimální hudby, z destruovaných produkci i ze vzpomínek na romantické kompozice či populární melodie. Skladby jsou vlastně určitým typem koláže, ale tato koláž už nevzniká lepicí metodou jako notace destruované, ale jsou konvenčně komponovány. Nevyhýbám se melodiím, naopak. Případá mi totiž, že moderní hudba je přesycena nemelodičností a chci svými skladbičkami ukázat, že může existovat líbezná a přesto zcela současná hudba. Ale možná, že už nejsem současný, i když ještě žiju.



Aktual

V průběhu času na Vás přímo či nepřímo, vědomě či nevědomě navázala řada představitelů experimentální scény (Christian Marclay, Otomo Yoshihide). V dnešní době s gramofony pracuje naprosto samozřejmě bezpočet DJů. Jak vnímáte tyto způsoby používání gramofonu jako hudebního nástroje?

Považuji to za zcela normální, jen mě to popové zjednodušení hodně nudí. A když hovořím o popu, mám na mysli i Christiana Marclaye. Hudbu Otomo Yoshihide neznám.

Máte nějaké konkrétní představy, jaký způsob, za pomoci jakého technického vybavení, popř. využití jakého prostoru by bylo pro provedení Broken Music ideální? Nebo je to skladba, u níž lze od těchto věcí abstrahovat?

Jsem přesvědčen, že bych uměl vytvořit tzv. Broken Music pomocí nejrozumnějších médií a výrazových prostředků. Zkoušel jsem například destruovat CD, ale přehrávače jsou hodně citlivé a přehrávání přerušují. Nakonec jsem

přístroj ošidil malými tečkami fixem. CD se potom zastavilo a dlouze opakovalo stejnou frázi, což jsem pak použil v jedné z mých nahrávek.

Projevil v minulosti někdo zájem o uvedení Broken Music jako interpret a lze tuto skladbu chápat jako hudební materiál, který může a má být interpretován, popř. jakým způsobem?

Byl zájem hlavně o destruované notace. Například Arditti String Quartet. Dokonce jeden z mladých českých pianistů (omlouvám se, že si na jeho jméno nevzpomínám) nahrál moji skladbu pro klavír vytvořenou systémem destruovaných notací.

Ačkoliv je Broken Music navýsost hudebním počinem, přes velkou rozmanitost vašich aktivit lze říci, že vaší doménou je výtvarné umění. Liší se nějak ve Vašem podání tvůrčí postupy ve výtvarné a hudební oblasti?



A kde leží – pokud vůbec nějaká existuje – hranice mezi výtvarným a hudebním světem (jinými slovy lze zvuky namalovat a obrazy zahrát)?

Čím dál tím víc váhám označit výtvarné umění za moji hlavní doménu. Když se podívám na moji práci v oblasti hudby, je tam toho spousta, jen to nikam necpu, poněvadž to často závisí na ostatních lidech, kteří by to museli provádět. Složil jsem mnoho písní (rozhodně víc než 100), poněvadž jsem si chtěl dokázat, že to není žádný problém. A dovolím si tvrdit, že kdyby se oděly do populárního hávu, měly by šanci stát se hity. Destruoval jsem řadu notací. Napsal jsem desítky rozsáhlejších skladeb, především smyčcových kvartetů. Dokonce jsem natočil hudbu pro rozhlasovou divadelní hru. A řadu příležitostných kompozic nejružnějšího zaměření. Z mé výtvarné práce lidé znají především trpaslíky. Začí-

nal jsem kroužit kolem světa umění právě v hudbě (to mi bylo asi jedenáct), pak jsem se snažil psát, souběžně s tím přišlo malování. Na vojně jsem napsal, režíroval a hrál divadlo poezie, které se dostalo až do celostátního civilního kola na tzv. Wolkerův Prostějov. Známé jsou mé akce, aktivity z designu všeho typu (nábytek, móda, architektura) a skorovědecké práce o loutkách. Na mezinárodní scénu jsem se dostal svými akcemi, které dodnes patří na vrchol avantgardy 60. let. To nevypočítávám proto, že bych se tím chtěl chlubit, ale abych poukázal na určitý pohyb mezi médii, který je pro mne typický.

„Počítače zabíjejí hudbu“, zní povzdech leckterého staromilce. Radě žánrů však technický pokrok svědčí (namátkou lze zmínit elektronickou a akusmatickou



hudbu) a každopádně prospívá všem progresivním trendům. Může se v nejbližší době technický rozvoj ještě posunout radikálním způsobem vpřed a máte představu, jak by mohla znít Broken Music v roce 2050?

Z mé práce i z mých postojů je jasné, že se nevyhýbám žádné oblasti. Nevím, jestli v roce 2050 bude ještě mít smysl „destruovaná“ hudba. Destrukce se může stát, a jsem přesvědčen, že už se stala, jednou z metod tvorby hudby. Ale podle mne v r. 2050 možná budeme opět blíže nějakému tzv. přirozenému zvuku. Současná generace hluchne pod náporu decibelů. Možná, že přímá účast na tvorbě hudby bez dlouhodobého „štelování“ odposlechů atp. – to všichni muzikanti znají – bude aktuální.

V letošním roce uplyne od zrození Broken Music padesát let. Chystáte se nějakým způsobem během letošního nebo příštího roku reflektovat toto kulaté jubileum?

Na toto jubileum jste mě upozornili vy. V červnu nás navštívil náš starý přítel René Block, manžel majitelky galerie a obchodu Gelbe Music v Berlíně, Ursuly Block, který říkal, že jeho žena chce galerii po mnohaletém a velmi úspěšném fungování uzavřít a že by to chtěla udělat se mou, tedy s prezentací mé hudební práce.

Hans Burkhard Schlichting

Horizontalita v komponování oslabuje

Hans Burkhard Schlichting (1949) je jedním z nejdůležitějších německých rozhlasových producentů. Pracoval jako editor v nakladatelství Suhrkamp a v roce 1981 se stal hlavním dramaturgem SWR v Südwestrundfunk v Baden-Badenu, kde během svého více než třicetiletého dramaturgického a producerského působení dal vzniknout mnoha zásadním rozhlasovým dílům skladatelů formátu Mauricio Kagela či Heinerja Goebbelse. Působí jako sekretář významné radioartové Ceny Karla Sczuky a jako editor knih dadaisty Hugo Balla. Věnuje se i historické a teoretické reflexi rozhlasového umění.

Jaká jsou specifika radioartu? Čím se odlišuje od jiné hudební produkce s příklonem k dramatickým uměním?

Podle mne se jedná o část performativního umění, která je velmi blízká hudebnímu divadlu, divadlu jako takovému, ale i rozhlasovému dramatu. Je to typ performativního umění a nikoliv hudební kompozice určené koncertnímu provozu, která klidně může obsahovat i dramatické či básnické pasáže.

Týká se to i soundscape a field recordings v rozhlasovém formátu?

Bezesporu. Pojem soundscape zavedl Raymond Murray Schaeffer, který mimochodem vyhrál cenu Karl Sczuka Preis v roce 1998. Pokud byste se jej ptal, zda je soundscape součástí performativního umění, jistě by vám odpověděl, že příroda sama o sobě performuje.

Ovšem, pokud hovoříme například o rozhlasových symfoniích či kompozicích určených pro rozhlas, jedná se také o součást performativního umění?

Samu interpretaci not obsažených v kompozici nelze považovat za performativní umění, ale čistou hudbu, ovšem hranice je zde velmi tenká. Ve chvíli, kdy je skladba živě uváděna před posluchači a diváky, lze samozřejmě hovořit o performativním umění. Například mnoho provedení Mauricio Kagela se dotýká obou fenoménů.

Pokud ovšem skladatelé komponují pro rozhlas, jak se jejich strategie liší od skládání pro koncertní uvedení či nahrávku?

Zásadním aspektem této odlišnosti je závislost na technice. Možná to dobře ilustruje historka z počátku rozhlasového umění. Sem do Baden-Badenu se v roce 1927 na tři roky přenesl donaueschingenský festival, který se do té doby věnoval hlavně komorní hudbě. Důvodem přemístění bylo, že organizátoři očekávali větší zájem mezinárodního publika. Tenkrát se Říšský rozhlasový svaz rozhodl uspořádat soutěž ve skládání pro

rozhlas. Hans Flesch, umělecký dramaturg frankfurtského rozhlasu, upozorňoval, aby se příliš nepoužívaly lesní rohy, neboť při přenosu vznikají nemalé technické obtíže. Tenkrát však nejspíš byl zájem o rozhlas ze strany skladatelů větší, rozhlas měl jiný status. Naopak Kurt Weill, který byl s rozhlasem silně spjat, hlavně pracoval s dechovými nástroji, což byl značný posun. Než se začal věnovat skládání pro rozhlas, v jeho dílech spíše dominovaly smyčce. Typický zvuk, který Weill použil například v Žebrácké opeře, vznikl v Baden-Badenu na festivalu Nové komorní hudby, a to díky tehdejšímu technickému spektru rozhlasu. Dnes už neexistují žádné technické hranice, jako producent jsem před ničím nikoho nevaroval. Jediným zdánlivým omezením snad je, že posluchači nejsou konfrontováni s vizuální složkou. Ale s ní například v imaginární rovině umí výrazně pracovat Heiner Goebbels, který dokáže zpřítomnit performativní akci, aniž by byl performer vidět, díky tomu, že s vizuálním potenciálem svých skladeb vědomě operuje od počátku. Možná i toto je výraznou vlastností radioartových tvůrců, že dokáží pracovat s vizualitou, která však je skrytá.

Zde bych uvedl Goebbelsovo dílo Stiftern Ding, neboť v něm zajímavě nakládá s rozhlasovým formátem. Jedná se o divadlo bez herců či protagonistů, ale obsahuje například nahrávky čtení Stifterovy prózy či hlasů různých osobností. Nahrávka, která vyšla na CD, se od scénické zvukové stopy poměrně liší, sám zvukový materiál často neunes vše, co unese divadelní scéna a naopak.

Nakolik ovlivnila například u Mauricio Kagela, Heinerja Goebbelse či Andrease Ammera zkušenost práce s rozhlasovým formátem jejich divadelní práci?

Nikdy jsem neviděl divadelní projekty Andrease Ammera. Ovšem jeho skladba Friedrich Miles von Schiller Davis, již vytvořil společně s FM Einheitem k výročí narození Friedricha Von Schillera, v níž dává citace Schillerových textů do vztahu k bebopu, je sama o sobě velmi rozkročená mezi divadlem a hudbou. Ammer ja-

ko režisér pracuje s typem projevu, který se blíží například způsobu excitované mluvy herce Maxe Reinhardta Alexandra Moissiho z dvacátých let. Mluva je užita podobným způsobem jako hra na trubku a je velmi performativní. Sám Goebbels také vše na scéně neuvedl. Například kompozice Wolokolamsker Chaussee se scénické verze nikdy nedočkala, asi ji víc přináležel pouze rozhlasový formát. V páté části této skladby, která je spojena se socialistickými zpěváky typu Ernsta Busche, zvukem šelakových desek a hiphopovým rytmem provázaným se čtením Heinerja Müllera, se objevil na svoji dobu až děsivý potenciál propojení jevů, které do té doby byly kulturně takřka zakázané. Členy berlínské Akademie umění jsme tím dokonale urazili, neboť pro ně spojení hip hopu a intelektuální ikony Heinerja Müllera, který však se vším otevřeně souhlasil, bylo šokem. Obviňovali nás z amerikanizace Heinerja Müllera.

Myslíte, že tedy radioart dokázal ovlivnit rozvoj jazyka hudebního divadla?

V případě Heinerja Goebbelse je to snadné díky zmíněnému vizuálnímu aspektu, který však je i ve scénických dílech zajímavě rozvíjen. Klade publiku otázku, proč sleduje dění na scéně, ale dává prostor jejich auditivní imaginaci, s níž například vizuální složka příliš nekomunikuje. Díky tomu pro něj není asi takový problém jedno dílo či určité principy adaptovat na další oblasti umění.

Jste producent a dramaturg, podle jakého klíče si vybíráte tvůrce, s nimiž chcete spolupracovat?

Myslím, že když jste producent, musíte se chovat jako editor v nakladatelství. Sám jsem dříve pracoval v nakladatelství Suhrkamp a později jsem se přestěhoval do Baden-Badenu, abych zde pracoval několik dekád v rozhlasu. Když jsem odešel do důchodu, uvědomil jsem si, že jsem vlastně celý život dělal to samé. Dával jsem šanci vzniknout dílům, vysílání, pomáhal jsem umělcům. Nebál

jsem se oslovovat literáty i hudebníky, kteří s rozhlasem neměli žádné zkušenosti, když jsem cítil, že mohou tento formát ovlivnit.

Radioartu se věnujete více než třicet let. Byl byste schopen popsat, jak se za tu dobu proměnil díky novým médiím, internetu?

Možná bych spíše měl hovořit jako posluchač. Velká proměna nastala na přelomu padesátých a šedesátých let a o deset let později na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, kdy nastoupil takzvaný „Das Neue Hörspiel“, který definoval producent a dramaturg na stanici WDR Klaus Schöning. Tato nová rozhlasová hra také byla velmi diskutována nejen jako pojem a kategorie. Mimochodem tento pojem Das Neue Hörspiel vznikl zcela náhodou. Schöning diktoval nějaký text své sekretářce a ona Das Neue Hörspiel omylem zapsala celé s velkými písmeny, což ovšem nebylo německy správně. Neue by rozhodně mělo být s malým n. Nicméně Schöning se pro tuto verzi nadchnul a správně vycítil, že tak může ozvláštnit a zdůraznit odlišnost nového radioartového díla. Tento pohyb a proměnu můžete ostatně vidět na dílech Mauricia Kagela. Schöning trefně popsal proměnu jazyka rozhlasového umění a jeho emancipace, ovšem tenkrát jsem byl student a vnímal to hlavně jako náruživý posluchač rozhlasu. Sám jsem se stal dramaturgem a producentem v osmdesátých letech, kdy se scéna opět otřásla a výrazně proměnila. Bez přehánění lze tvrdit, že Heiner Goebbels byl tím, kdo mnoho změnil díky svému citu pro syntézu a nerespektování hranic. Goebbels ukázal, že každý materiál může být v radioartu zpracován, neboť zde neexistují žádná zapovězená území a vše může být na stejné úrovni. Jinak také uvažoval o kompozici jako o celku.



Hans Burjhard
Schlichting



Hugo Ball

V jistém smyslu však podobně anti-hierarchický postoj zaujali dadaisté. Sám se jako editor zabývám díly Kurta Schwitese a mně zvláště blízkého Hugo Balla. Ballův rozptýl zájmů byl ohromný – začínal jako divadelní dramaturg, byl kritikem, básníkem, dadaistou, performerem.

Hovoříme-li o avantgardním hnutí dadaistů, ale i například futuristů, jak vnímáte jejich vliv na rozhlasové umění? Čtete-li si v jejich manifestech a vizích, máme dojem, že jsou postupně naplňovány a realizovány.

Myslím, že vše u nich začalo, ale jen na úrovni představ a myšlenek. Možná, že jistá část z jejich záměrů byla jimi samotnými realizována, ale výsledky jsou velmi skromné, a to například u Raoula Haussmanna, neboť tehdejší rozhlasový systém jim rozhodně nebyl nikterak nakloněn. Jedním ze skutečných pionýrů radioartu byl v jistém smyslu filmový režisér Walter Ruttmann, který se později stal asistentem Leni Riefenstahl. Ovšem nám samotným trvalo

až sedmdesát let, abychom jeho dílo plně docenili.

Vezměte si za příklad Kurta Schwitese, který nikdy nenatočil rozhlasovou kompozici a přesto na ni měl velký vliv. Byl velice otevřen populární hudbě a jeho přístup byl spíš v mnoha ohledech řemeslnický než akademický. Podle mne bylo klíčovým hnutím hnutí dadaistů, a to i na úrovni přístupu k médiím a v jejich užití. Brecht společně s Weilem a Eislerem zase o něco později vnímali rozhlas jako politický nástroj, kulturní zbraň. Sám Brecht prošel jistým vývojem. Zde v Baden-Badenu natočil kolem roku 1929 rozhlasovou baladu o přeletu nad oceánem. O den později však toto téma zpracoval jako svůj první tzv. lehrstück tedy naučnou dramatickou hru o letu a pádu letadla. Lidé, kteří v něm letí, vědí, že jejich život míří ke svému konci, tedy se jedná o tragédii a nikoliv baladu. Lindberghův let byl ve skutečnosti úspěšný a žádný pád se nekonal.

Je Brechtův vliv dodnes v rozhlasové tvorbě patrný?

Určitě ano, ale on se věnoval tolika oblastem, že bychom měli přesně definovat, o jaké budeme hovořit. Na úrovni dramatu na jeho práci navazuje například Švýcar Urs Widmer. Myslím, že například skladatel Luc Ferrari v mnoha ohledech vychází z Brechta. Brecht samozřejmě chápal rozhlas jako nástroj, který může mít značný vliv na posluchače, tento politický podtext je u něj hluboce reflektován.

Pro rozhlas psali literáti Ernst Jandl, Peter Handke, Günter Eich a další. Má jejich literární tvorba určená pro rozhlas nějaká specifika?

Myslím, že to je dobře vidět na slavné Jandlově a Mayrockové kompozici Fünf Mann Menschen, která je i v literární rovině uzpůsobena stereofonickému rozvržení zvuku v kanálech. Jandl rafinovaně pracoval s pěti pozicemi: levá strana, levý střed, střed, pravý střed, pravá strana a podle nich rozvrhl také jednotlivé hlasy pěti mužů, kteří hrají, pěti plačících dětí, hlasy pěti vojáků... je to dodnes výtečné a velmi politické dílo.

A co Brechtův nejslavnější následovník Heiner Müller?

Ten samozřejmě psal rozhlasová dramata, ale spíše z počátku. Později bylo mnoho jeho textů pro rozhlas adaptováno, ale to je jiná historie. Jeho původní rozhlasové hry se dost liší od toho, co se tenkrát dělo v Západním Německu, a to i v politickém smyslu. Nemají žádný vztah k Das Neue Hörspiel a i ta nahrávka dramatu o stávce s názvem Korektura (Die Korrektur) z roku 1958 je dost odlišná. Tehdejší produkce NDR měla zcela jiný charakter. Myslím, že jeho pozdější dramatické texty jsou daleko výraznější a vlastně i pro rozhlas vhodnější, ačkoliv mu nejsou přímo určené. Oproti textům Ernsta Jandla jsou tyto rané texty přeci jen klasičtějšími tvary. Tenkrát také rozhlasová dramata byla blíže jevišti, než je tomu nejspíš dnes.

Jak radioart proměnil internet?

Dnes bych řekl, že k horšímu. Je to hlavně nástroj trhu, kde se prodávají spousty konvenčních audioknih atp. Podobně to vnímají i moji kolegové.

Myslíte, že ani živě přenášená mezinárodní událost Art's Birthday není důkazem, že internet má i pro radioart svůj smysl?

To je spíše technická záležitost, která však primárně nemůže ovlivnit kvalitu vysílaného. Zdá se mi, že málo z těch produkcí bylo skutečně významných. Víte, mladá a digitální generace, se právě touto horizontalitou vyznačuje i v samotném komponování, ale sama se tím často oslabuje.

Ve svém textu, který byl vyhlášen na Prix Europa, popisujete pád monopolu velkých rozhlasových stanic, který nastal právě díky internetu. Nemá ani tento fenomén nějaká pozitiva?

Myslím, že to zasáhlo kvalitu produkcí. Možná sám internet není médiem pro jedinečné události a výjimečná díla. Internet buduje horizontální síť, nivelizuje i výrazná díla.

Jistý úpadek kvality sleduji i jako sekretář Karl Sczuka Preis (nejvýznamnější německé ocenění na poli radioartu pozn. red.) a bohužel musím konstatovat, že za posledních několik let šla kvalita přihlašovaných děl, jejichž počet se pohybuje mezi šedesáti a devadesáti skladbami, obecně dolů.

Je to tím, že je díky zázemí instituce více zajištěna kvalita děl? Umělci pracující v nich mají více času, dobrá studia, dramaturgy a producenty, s nimiž svá díla konzultují...

Myslím, že je to hlavně otázka času a reflexe, pobídnutí k vývoji nového jazyka. Když pracujete sám doma bez nějaké odezvy, možná nikdy nebudete tak silný skladatel. Myslím, že onen vklad instituce má velmi pozitivní efekty a napomáhá i rozvoji umělců. Rozhlasový editor či dramaturg vás může navést na nové cesty anebo vás upozornit, že nějaké principy již objevil někdo před vámi. I klavírista roste s publikem, nahrávkami, pedagogy. Samozřejmě, že i solisté produkují výtečné věci, to se nepopírá.

Když jste působil v rozhlasu SWR jako producent, dramaturg a editor, jak blízký kontakt jste měl s umělci, kteří u vás natáčeli?

Silný, každodenní. Jejich díla jsme neustále probírali a konzultovali. Byl jsem často velmi kritický a i například Heiner Goebbels nějaké momenty ve svých dílech proměnil díky mým doporučením.

Radioartu se v Německu věnuje více rozhlasových stanic – NDR, Bayern 2, WDR a další. Mají nějaká specifika?

Ano, přeci jen to závisí od vkusu redaktorů a lze poznat, který redaktor má raději improvizovanou či elektronickou hudbu, kdo má raději symfonická díla, či kdo se dříve věnoval publicistice nebo rozhlasovým detektivkám. Ale jinak například SWR, kde pracuji, má specifikum v tom, že práva na díla náleží umělcům, čímž se dost lišíme od producentských center jiných kolegů. Pokud bych to srovnal se situací na mezinárodní scéně, nemáme si nač stěžovat. Máme slušné podmínky, respektujeme práva autorů.

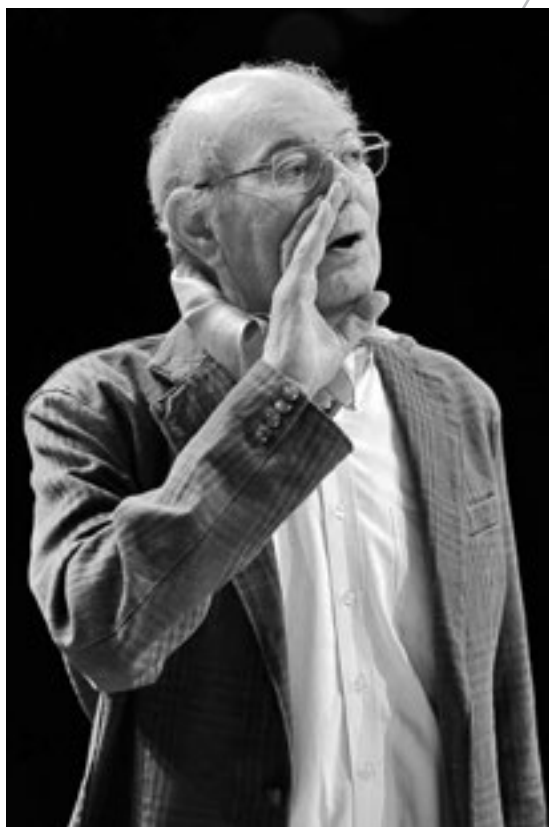
Vy sám jste byl rozhlasem zaujat od dětství?

Ano, už jako žák jsem rád poslouchal rozhlas, poslouchal jsem WDR3 a jeho Studio akustického umění, tedy díla, která připravoval producent Klaus Schöning. Poslouchal jsem produkci bavorského studia a díla, která vznikla ve studiu Siemens, což bylo první místo na světě, kde byla použita digitální technika v rámci rozhlasové produkce. V jednom z děl Paula

Pörtlnera tam také poprvé použili v roce 1964 tzv. vocoder. Rozhlasové pořady jsem si v mládí nahrával a dokonce jsem byl nadšený výrobce rádií, stále jsem něco pájel, zajímala mě také fyzika, chemie. Přesto jsem později studoval germanistiku, historii, filosofii a částečně i dějiny umění. Mám dojem, že Hörspiel spojuje všechny tyto oblasti.

A jaká díla vás osobně zasáhla?

Určitě kompozice Rora Wolfa s názvem Leben und Tod des Kornettisten Bix Beiderbecke, která byla natolik úspěšná, že byla vysílána více než sedmdesátkrát. Žádali si ji i kolegové z jiných oddělení, což se například nepodařilo Goebbelsově skladbě Wolokolamsker Chaussee, jíž jsem nabízel i do popového vysílání spřízněné stanice Tam mě odmítli, neboť prý nevysílají rap. Osobně mě zasáhlo Fünf Mann Menschen Ernsta Jandla, díla Güntera Eichs, Brechtův Lindbergflug nebo Weekend Waltera Ruttmanna.



Mauricio Kagel

David Danel

Nenechat si vzít zvědavost

David Danel je skvělý houslista, ale vždycky mi připadá, že je jím jaksi mimochodem. Znam málo jiných hudebníků, kteří by byli tak nadšení pro současnou hudbu a kteří by toto nadšení zároveň verifikovali mnohaletou souvislou aktivitou v dost často neradostných domácích podmínkách. Danel hraje a organizuje, osobně stojí za úctyhodnou řadou úctyhodných událostí, nebo alespoň bývá poblíž. Výjimečný je pro mne mimo jiné proto, že ho zjevně zajímá hudba jako hudba (a všechno kolem ní i daleko od ní) a ne hudba jako něco, co se hraje na housle. Možná i proto hraje tak dobře (tak mimochodem) a možná proto se s lehkostí a jistotou pouští do dobrodružství, která by si jiný rozmýšlel.

David Danel vystoupí s monumentální skladbou Luigiho Nona pro housle a prostorovou elektroniku *La lontananza nostalgica utopica futura* v pražském DOXu 13. listopadu a se svým ansámblem Prague Modern o pár dní dříve v La Fabrice, to vše v rámci šestého ročníku festivalu Contempuls.

Blbá otázka na začátek, ale uvážíme-li obvyklé kurikulum klasických hudebníků, skoro nelze jinak: jak se přihodilo, že ses ty začal zabývat novou hudbou? Byl nějaký iniciační zážitek?

Mé „dostávání se“ k nové hudbě nejde vymezit jediným konkrétním iniciačním zážitkem, jako když si někdo poslechne třeba *Music for 18 musicians* Stevea Reicha nebo Crumbovy *Black Angels* v podání Kronos Quartetu a má pocit, že se mu tím otevřel nový svět... Spíše se jednalo o plynulý proces, o putování, na kterém mě posouvaly dál nebo jinam různá setkání, rozhovory, poslechové či interpretační zážitky. Jedním z prvních veledůležitých momentů byly hodiny dějin hudby s Milošem Navrátilem na ostravské konzervatoři. Pan profesor pravidelně vypisoval na svoji „doporučovací nástěnku“ rozhlasové pořady a přenosy, filmy a výstavy, které považoval za neopomenutelné. Byl stoupencem tzv. autentické interpretace staré hudby, oddaným propagátorem nové hudby (proto se to jen hemžilo odkazy na přenosy z Varšavské jeseně), pouštěl nám Pink Floyd, Yes, *Bilé album* a *Revolver* od Beatles... Jeho hodiny byly hlavně o poslechu, o debatě, o konfrontaci, byly plné odkazů na výtvarné umění a zůstaly ve mně hluboko a dlouho. Během studií mě formovala i různá angažmá mých skladatelských spolužáků na festivalech v Ostravě, na Forfestu, ovšem dalším důležitým mezníkem bylo pozvání do ansámblu MoEns (tehdy ještě Mondschein) po mém odchodu do Prahy. Debaty s členy ansámblu, aktivní pronikání do partitur, setkání se skladateli, odezva publika, zpětná vazba od mé ženy, které taky učaroval svět nové hudby a moderního umění, to vše bylo tak pestré, nové, zajímavé a intenzivní, že jsem začal tušit, že „nemohu jinak“, že jde o moji cestu, ať ji např. mí spoluhráči z orchestru zesměšňují, jak chtějí. Přátelství s Danem Matejem z Bratislavy, který mi otevřel svět otevřených partitur, svět Cage, Rileyho, Browna a dalších experimentátorů, to všechno už jen pěkně završilo. Když pak přišel do Pražské komorní filharmonie, ve které jsem tehdy hrál, dirigent Michel Swierczewski s nápadem na cyklus koncertů soudobé hudby Krása dneška a když se mi ozvala Renáta Spisarová s pozváním do Ostravské bandy, bylo mé interpretační směřování už jasné. Stále jsem si užíval spoustu klasických koncertů s PKF, ovšem vrcholem sezóny pro mě třeba nebyly koncerty s Natalií Dessay či Magdalenou Koženou, ale provedení Messiaenových *Des canyons aux étoiles* před plným Rudolfinem, které vesměs netušilo, co čekat, anebo zájezdy s Petrem Kotíkem a kosmopolitní Ostravskou bandou. Ještě nesmím zapomenout na zážitky z výtvarné scény,



z Tate, z MoMa, z Vídně, Bilbao, Prahy nebo zážitky z přednášek filosofie... Zdá se mi skoro nemožné číst Bernharda a Becketta, milovat Rothka, Malicha, Pollocka, Miróa či Gaudiho a být uzavřený Cageovi, Ligetimu, Stockhausenovi nebo Carterovi. Myslím, že někdy uši otevírá i vizuálno.

To, že nevidíš hudbu a svět skrze housle, je z tvé odpovědi dost jasné, přesto bych se na ně rád zeptal. Co se týče různých technik a způsobů hry, které současné skladby používají, dokázal jsi přijít na všechno sám, jenom na základě poslechu nahrávek a studia partitur? A byla nějaká skladba, jejíž zvládnutí po technické stránce se pro tebe stalo mezníkem?

Mam to opět podobně jako u první otázky: konkrétní mezníky asi nemám. Ano, vím, že bylo důležité zvládnout Beriovu *Sequenzu*, trpělivě hledat Scelsiho mikrointervaly a naučit se plynule číst jeho osnovy, vypočítat Xenakisovy rytmické struktury, nenechat se zmást sám sebou v Reichovi, rozplést divadelně-hudební pokyny Kagelových kvartetů apod., ale protože ty skladby a výzvy ke mně přicházely nějak postupně, žádný výrazný breaking point si nevybavuji. Bachovy sonáty a partity i ta Bartókova zůstanou vždy výzvou, stejně jako Beriova *Sequenza* nebo Boulezovy *Anthèmes*. Najít v sobě absolutní klid a pokoru pro Feldmana nebo cit pro pozdního Nona bude pro někoho možná stejně náročné, jako rozklíčování různých paralelních dějů u relativně starého Ivese. Co se týče

samotných zvláštních hráčských technik, na některé člověk přijde sám při improvizaci (a pak je třeba zklaman, že jsou používány už docela pěknou dobu řadou skladatelů či kolegů interpretů), některé odposlechne, k některým se dostává postupně domýšlením si autorových ne vždy jednoznačně formulovaných záměrů. Ale díky zkušenosti, postupnému obrušování citu a intuice pro různé estetiky může doufat, že se původní představě přiblíží, nebo ji dokonce malinko posune. Přesto však mám v šuplíku věci, které jsem ještě nedocvilil a nikde nehrál, a na další objevy a setkání se už teď těším.

Posloucháš nahrávky skladeb, které cvičíš?

Většinou záleží na situaci, na mém času a mentálním prostoru. Snažím se poslouchat, ovšem čas od času se „seknu“ a řeknu si, že nechci předžvýkaný názor a že chci tu danou hudbu brát jako opravdu novou, jako včera napsanou. Tenhle přístup podle mého není úplně od věci ani u hudby tzv. staré, ovšem vyžaduje určitý rámec zkušenosti, estetické a teoretické připravenosti, nemůže sloužit jako alibistická zástěrka líného interpreta, co si neochvějně věří a nemá potřebu konfrontace s jiným názorem. Samozřejmě v momentech, kdy začnu pochybovat, zda jdu správným směrem nebo zda všem pokynům rozumím, jsou nahrávky a jejich online dostupnost (většinou) obrovskou pomocí – mohou být samozřejmě jak vodítkem, tak „výstrahou“.



Jako skladatel vím, že existuje určité napětí vyplývající z toho, že interpreti často jako by měli jiná kritéria pro to, co dělá dobrou skladbu dobrou (a špatnou skladbu špatnou). Pociťuješ to i ty, člověk dobrodružné povahy s rozhledem věru širším než je šnek a blízké okolí? Co vlastně je potřeba, aby skladba tzv. fungovala z hlediska toho, kdo stojí na pódiu?

Ano, ty rozpory občas vnímám. Myslím ale, že jsou prostě přirozené: nelze asi chtít po díle, aby uspokojilo všechny zúčastněné, ačkoliv by to vlastně bylo ideálním vyústěním tvůrčího procesu. Ty, jako hlavní postava, která jediná prošla všemi jeho fázemi, někdo z tvých kolegů, kdo bude mít požitky ze samotného rozklíčování díla pohledem do partitury, interpret, který tvoji skladbu od-virtuální, posluchač, který si přečte nebo nepřečte tvé poznámky k dílu a otevřen či předem uzavřen, unavený či naopak připravený poslouchat se mu vystaví – to jsou prostě docela diametrálně odlišné roviny vnímání. Pro mě je každá z nich fascinující a nedá se od provádění hudby odpárat. Aby skladba fungovala z mého, tj. interpretova pohledu, je prostě třeba v tomto směru na sobě pracovat – umět si najít prostor pro důkladné nastudování, najít dostatek pokory a otevřenosti, tzn. nespolehat jen na rutinní zkušenost, a hlavně nenechat si ničím vzít zvědavost a vášně pro nové. Chtít. Že je často neskutečně těžké to naplnit při dnešním „průmyslovém“ hudebním provozu víme oba. No a zbytek je mystériem a milostí Boží, když to

přeženu. Skladby vypočítané směrem k publiku mě nebaví.

Jsi vůdčím duchem ansámblu Prague Modern, specializovaného na současnou hudbu, který vyšel z lůna PKF, nemýlím-li se. Jaká je vlastně historie a současnost Prague Modern?

S projektem Prague Modern přišel v roce 2008 už zmíněný Michel Swierczewski, tehdy hlavní hostující dirigent PKF, po několika z našeho pohledu docela úspěšných sezónách cyklu Krása dneška. Michel chtěl původně rozšířit záběr a portfolio orchestru o soudobější světový repertoár, mimochodem stejně jako i o nějakou poučenější interpretaci staré hudby. Proto prosadil myšlenku komorního cyklu soudobé hudby Krása dneška, kterou ve spolupráci s Francouzským institutem a jeho tehdejší vizionářským ředitelem Didierem Montagné PKF realizovala. Michel začal od Debussyho, Bartóka, Janáčka, Stravinského a Schönberga a postupně chtěl hráče přivykat na samozřejmost uvádění nové hudby, seznamovat je se světovými autory avantgardy 20. století a pomoci jim osvojit si moderní techniky hry. Samozřejmě se ukázalo, že ne ze všech lze udělat nadšence pro novou hudbu, ale těch, kteří si Michelovu koncepci oblíbili a dali se zlákat, pár bylo. Zdálo se, že dalším logickým krokem je postupně

ukotvování sestavy souboru, proto přišel zastřešovací název Prague Modern a prvních pár koncertních projektů pod křídly PKF. V realitě provozu zaběhnutého a stále se rozvíjejícího orchestru ovšem příliš prostoru ani peněz pro naplňování smělých vizí nebylo, a tak na konci roku 2009 přišlo osamostatnění ansámblu a založení občanského sdružení Prague Modern. Přestože ansámbl funguje prozatím projektově, během pár let se mu dostalo pozvání na důležité festivaly (Musica Strasbourg, Festival Besançon, Contempuls), absolvoval turné po Slovensku a Rumunsku, residenční na menším festivalu v Turecku, vznikla studentská odnož Prague Modern Young rekrutující mladé zájemce o novou hudbu. Jsme nadšeni ze spolupráce se slovenským projektem Veni Academy nebo s mezinárodně uznávanými osobnostmi jako jsou Pascal Gallois, Christophe Desjardins, Stephan Winkler, Miroslav Srnka, Francois Sarhan, Roland Kluttig, Rosemary Hardy nebo Jonathan Powell, postupně se kupí skladby napsané pro náš soubor. Určitě ještě chvíli potrvá, než se ansámbl ukotví co se týče sestavy, zázemí a pravidelné činnosti, ale moc této myšlenky věřím. Zájem mladých hudebníků o spolupráci s PM Young je také velmi inspirativní a povzbudivý pro další práci.

Další z tvých klíčových aktivit je smyčcové kvarteto fama Q. Zdá se mi, že hrát ve smyčcovém kvartetu musí být docela skvělý způsob, jak přijít do kontaktu s velmi reprezentativními oblastmi nové hudby. Čím to je, že na rozdíl od mnoha jiných tradičních komorních formací se smyčcové kvarteto těší takové pozornosti současných skladatelů?

Napadá mě, že by bylo vlastně zajímavé hledat skladatele na konci kariéry, který by neměl co se smyčcového kvarteta týče ani jeden tvůrčí „zářez“ či alespoň pokus do šuplíku... Snad každý tvůrce má období, kdy propadne zvuku smyčcového kvarteta či jej potřebuje nějak uchopit, ochočit si jej. Kdysi se říkávalo, že smyčcové kvarteto a mužský pěvecký sbor jsou zvukově nejdokonalejší a nejkompaktnější formace. Docela bych se pod tohle tvrzení podepsal a sám bych se jednou rád pustil do zdánlivě nekonečné krajiny smyčcokvartetní sonority coby skladatel. Ať se zaposloucháš do Lachenmannových ploch oscilujících mezi zvukem

a tónem nebo na druhé straně do abstraktních hlasů Bachova *Umění fugy* v kvartetním podání, pořád to skvěle funguje. Dokonce Cageovy open scores mohou být v kvartetu zajímavé... Snad jen Webern takto není z nejpestřejších. Dalším obrovským plusem je dle mého soudu docela dobrá kompatibilita kvarteta smyčců s elektronikou a mám pocit, že zvukově se obě strany mají pořád čím obohacovat. Navíc, čtyři, to už je opravdu rodina. Demokracie tam dokáže být složitá, ale je nutná, projev konfrontace tam může být občas zdravý, ale dlouhodobě a za každou cenu je ničivý. A logisticky je tato formace téměř ideální...

Jaké významné koncerty a projekty teď chystáš?

Těším se na „ozvučování“ Negrelliho viaduktu s Prague Modern Young 20. září, sólovou skladbu s elektronikou *La lontananza nostalgica utopica futura* Luigiho Nona v DOXu v rámci festivalu Contempuls či na velkou Jarrellovu záležitost Kassandra s Prague Modern v La Fabrice na tomtéž festivalu. Těším se velmi na nové skladby do repertoáru fama Q v rámci festivalu ISCM World New Music Days v Košicích, no a nejaktuálnější na ten vyčerpávající, ale neskutečně inspirativní maraton nové hudby i starých špeků avantgardy na srpnových Ostravských dnech nové hudby, na celý ten kolotoč setkání, debat a konfrontací... Významným a docela klíčovým bude pro Prague Modern vydání již natočeného premiérového CD s Pascalem Galloisem v roli dirigenta [viz HV 3/2013] a první nezávislá koncertní sezona v roce 2014.

Hypotetická otázka na závěr: kdybys nehrál na housle, co bys chtěl dělat?

Trochu se dovzdělat a přednášet třeba něco jako Nono-logii či Eco-logii na nějaké fajn univerzitě a psát knihy. Blogovat. Být konceptuálním umělcem v utajení. Otevřít si restauraci, kde bych sám vařil, kavárnu či knihkupectví. Nějak vymyslet, jak čistě zbohatnout a pak mecenášovat festivaly, skladatele, umělce, tvůrčí lidi a třeba tím malinko měnit prostředí kolem. Ale když nehraji, učím a jsem tátou a to je taky docela kreativní, má to krásné přesahy a zároveň to člověka drží zdravě při zemi.

David Danel

Narozen 1974 v Havířově. Studoval hru na housle na Janáčkově konzervatoři v Ostravě ve třídě L. Gořuly a Ostravskou univerzitu (nyní Fakulta umění OU) ve třídě Prof. Zdeňka Goly. Účastnil se také mistrovských kurzů u Eduarda Grače. Je laureátem soutěží Beethovenův Hradec a Soutěže L. Janáčka v Brně. Jako sólista vystupoval s Janáčkovou filharmonií Ostrava, orchestrem Capella Istropolitana, Slovenským komorním orchestrem, Talichovým komorním orchestrem, na španělském turné s Brněnskými komorními sólisty; na festivalech Dartington Summer Festival, Večery nové hudby Bratislava, New Music At Home, Forfest Kroměříž, Afyonkarahisar Müzik Festivali (Turecko); na koncertních cyklech Slovenské filharmonie, Alles im Fluss (Pasov), Krása dneška (PKF – Praha), Phillips Collection LEC Series (USA), Music Gallery Toronto (Kanada) ad. Jako komorní hráč dále spolupracoval s významnými umělci jako Rosemary Hardy, Martin Helmchen, Reto Reichenberg, Ivan Šiller, Kvarteto B. Martinů, Klára Kórmendi, Milan Pala, Yuval Gotlibovitch, Robert Cohen, Přemysl Vojta, Ewald Danel. Často se sólově či v kvartetu fama Q věnuje premiérovým nahrávkám a uvedením děl soudobých autorů, je uměleckým vedoucím souboru nové hudby Prague Modern a členem ansámblů Ostravská banda, MoEns a early reflections. V letech 2000–2011 byl členem Pražské komorní filharmonie. Od roku 2012 pedagogicky působí na Konzervatoři J. Ježka a už od r. 2005 pravidelně vyučuje na letních hudebních kurzech Crescendo Summer Institute of the Arts v Maďarsku i na domácích HIK Opočno.

50

MEZINÁRODNÍ
TELEVIZNÍ FESTIVAL
ZLATÁ PRAHA
12.-16. ŘÍJNA 2013
PRAHA



NEJLEPŠÍ SVĚTOVÉ HUDEBNÍ A TANEČNÍ FILMY NA ŽOFÍNĚ

vstup zdarma

klasika, jazz, rock, hiphop, world music...
balet, moderní tanec, street dance...

doporučujeme:

Mahlermania – Nico and the Navigators

Nico and the Navigators představují svět Mahlerových písní v produkci, jejíž poetický a fyzický aspekt usiluje o vyjádření těchto přelévajících se emocí na jevišti.

13. října, 16.00

**Zaostřeno na: THIRTEEN, WNET
New York Public, Media**

Televizní půlstoletí hudby a tance v programech americké nekomerční stanice Thirteen/WNET

14. října, 18.00

ZVUKEM DO ZDI



Neděle 29. září, 16.30 – 22.00

Kostel Sv. Jana Křtitele Na prádle, Říční 6, Praha 1

Vstup 100 Kč, kapacita omezená

Improvizovaná hudba rozeznívající románskou architekturu kostela

Bernadette ZEILINGER (flétny) & Pavel ZLÁMAL (saxofony, klarinety)

Darrell JÓNSSON (perkuse) & Matěj KRATOCHVÍL (fujara, saxofon)

Xavier CHARLES (klarinet)

Angélica CASTELLÓ (paetzoldova flétna) & Burkhard STANGL (kytara)

Didi KERN (bicí) & Petr VRBA (trubka)

George CREMASCHI (kontrabas)

Jakub HYBLER, Miloš VOJTĚCHOVSKÝ, Matthew GOODHEART: Psychokinéze –
zvuková performance pro jednoho hráče, rozhraní a architekturu.

Předprodej Školská 28 a Hudební informační středisko

<http://skolska28.cz/hearme>

Witold Lutosławski

Polská hudba má oproti té české jednu nespornou výhodu: své klasiky dala světu až ve 20. století. Zatímco Češi uctívají svého Smetanu, Dvořáka a Janáčka, a trochu podezíravě hledí na všechny, kdo si po nich ještě troufají tvořit, v Polsku je tomu jinak. Jména Lutosławski, Penderecki, Górecki, tedy autorů, kteří zazářili v době avantgardy 60. let, jsou tam synonymem pro novodobou národní kulturu. Díky nim je i moderní hudba společností vnímána jako přirozený, solidní a všeobecně respektovaný jev.



____ Prominentní místo mezi polskými skladateli má **Witold Lutosławski** (1913–1994), autor impozantního díla a také osobnost v Polsku vysoce respektovaná pro svou morální integritu a politické postoje. Na počátku šedesátých let si vydobyl pozici jednoho z lídrů světové avantgardy a až do konce života byl pak ve své zemi ctěn jako žijící klasik, jehož každé nové dílo bylo premiérováno za mimořádného zájmu odborníků i publika, a na nějž si ani režim „netroufal“.

____ Měl jsem to štěstí se s ním setkat v roce 1986 na skladatelských kurzech v Kazimierzi, kam zavítal na přednášku s besedou. Jeho příjezd byl dlouho rozechvěle očekáván. Úcta, kterou mu pak všichni projevovali, dojemně korespondovala s jeho vzhledem laskavého bělovlasého aristokrata, vždy v obleku s kravatou, vyjadřujícího se velmi vybraně jak polsky tak dobrou britskou angličtinou. Ovace vstojе, které o pár dní později přijímal po premiéře své skladby Chain 3 na Varšavské jeseni, jen dokreslily můj dojem, že je pro přítomné lidi téměř světcem. (Chain 3 totiž rozhodně není efektní dílo pro široké publikum.) Dalo se to samozřejmě přisuzovat i jeho nedávné politické angažovanosti proti režimu v době stanného práva vyhlášeného generálem Jaruzelskim. V každém případě mi přišlo okouzlující, že se takovému respektu může těšit tvůrce moderní hudby.

____Přední umělci v Polsku byli vždy společností vnímáni jako aktéři tichého zápasu za plné obnovení národní suverenity, odporu proti komunismu, který měl v sobě i aspekt konfrontace s těžkým východním sousedem. Lutosławského životní zkušenost tomu odpovídala dokonale. Byly mu dva roky, když jeho rodina musela opustit rodinné venkovské sídlo, aby se zachránila před německou armádou za první světové války a uchýlila se do Moskvy. Witoldův otec Józef Lutosławski byl polský vlastenec a bojovník za nezávislost Polska a ani v Rusku neustal ve svých politických aktivitách. V roce 1918 byl zatčen bolševiky a spolu se svým bratrem popraven. Jeho žena se pak vrátila sama s dětmi do samostatného Polska.

____Witold hrál od šesti let na klavír a housle a komponoval jednoduché skladby. Od svých patnácti let studoval skladbu na konzervatoři u Witolda Maliszewského, který ho přemluvil, aby si přibral také obor klavír, neboť ten se skladateli vždycky hodí. Po studiích a před válkou ještě stihl svůj skladatelský debut, za který považoval provedení Symfonické variace z roku 1939. Jeho další plán, kterým bylo studium v Paříži u Nadi Boulangerové, ale překazila druhá světová válka. Hned po napadení Polska byl odveden do armády a nasazen jako spojař v krakovské posádce. Po třech týdnech bojů upadl do německého zajetí, odkud se mu podařilo uprchnout a dostat se do Varšavy k matce a bratrovi. Jeho druhý bratr byl v té době v sovětském zajetí, kde zakrátko zemřel v pracovním táboře.

____Za války se Lutosławskému hodilo, že umí hrát na klavír – živil se jako kavárenský hráč a doprovoděč. S Andrzejem Panufnikem (vrstevník, též významný polský skladatel, později žil v emigraci) založili klavírní duo, hráli transkripce a populární melodie. Lutosławski pro toto duo napsal efektní skladbu *Variace na Paganiniho téma*, která se dodnes často hraje. Vystupovali zejména v luxusní varšavské kavárně Aria, a toto stálé angažmá je několikrát zachránilo před nasazením na nucené práce.

____Po válce bylo Polsko v troskách a hudební život se jen pomalu vracel do normálu. Lutosławski v této těžké době musel živit rodinu psaním instruktivní a scénické hudby. Aranžoval lidové melodie a dokon-



ce psal populární písně, to vše pod pseudonymem, neboť vlastní jméno si rezervoval pro autonomní tvorbu. Ve volných chvílích pracoval na své *První symfonii*, kterou začal koncipovat už v roce 1941. Premiéra v roce 1947 zaznamenala mimořádný úspěch. Dílo je zakotvené ve stylu progresivního meziválečného neoklasicismu, s vlivy Bartoka a svým patosem a odměřenou expresivitou nám připomene např. Šostakoviče. Stejně znaky, pro které byla tato symfonie vyzvedávána kritikou v době premiéry, jí o pár let později přinesly příkrý odsudek a zákaz od komunistických ideologů, kteří, podobně jako v Československu v padesátých letech, vedli tažení proti tzv. „formalismu“ v hudbě. Lutosławski ovšem dokázal napsat i pár lehčích opusů inspirovaných lidovou hudbou, které více korespondovaly s dobovými požadavky, takže se nezbavil možností provedení a sbíral i různá ocenění. Vytvořil si svůj styl, svými odkazy na lidovou hudbu přijatelný pro tehdejší vrchnost, při tom však poměrně progresivní v harmonii a polyfonním zpracování. Vrcholem tohoto prvního období je *Koncert pro orchestr* – nápadné bartókovské vlivy jsou zde přiznány i názvem díla. Tato skladba zaznamenala oslnivý úspěch a patří dosud mezi Lutosławského nejhranější. Nicméně cítil, že se v ní pro něho uzavřelo jedno stylové období a přichází doba pro nové podněty a experimenty. Přála tomu i doba

politického tání, které v Polsku nastalo o půl desetiletí dříve, než u nás. Lutosławski by v té době již oslavován jako průkopník moderní hudby, ačkoli ta pravá moderna měla u něj teprve přijít. Ve stejném roce kdy dokončil *Koncert pro orchestr* již koncipoval svou první atonální skladbu: *Smuteční hudba* (Muzyka żałobna, 1954–58) pro smyčcový orchestr. Pracuje v ní s vlastní verzí dvanáctitónové hudby založené hlavně na výběru intervalů (v této skladbě nápadně převažuje triton a malá sekunda), v oblasti rytmu a motivické práce však setrvává na půdě spíše tradičního hudebního myšlení. *Muzyka żałobna* ovlivnila i řadu českých skladatelů a lze říci, že výše popsaný styl spojující jakousi atonalitu s neoklasicistní tematickou formou u nás na dlouho zdomácněl.

Hry

____Ve druhé polovině padesátých let se Polsko více otevřelo světu. Nový komunistický lídr Gomułka rázným potlačením protestů upevnil svou moc, aniž by využil pomoci Rusů, a z této silné pozice pak začal provádět opatrné reformy. Kultura nebyla ve středu jeho zájmu, proto politický dozor polevil a začaly se rozvíjet kontakty se západem. Pro skladatele to znamenalo opožděné napojení na západoevropskou avantgardu.

____Zásadním počinem v tomto ohledu byl vznik festivalu Varšavská

VERDI FESTIVAL 2013

opera

- 30.08. **La traviata** (obnovená premiéra)
Státní opera
- 31.08. **Nabucco**
Státní opera
- 01.09. **La traviata**
Státní opera
- 05.09. **Aida** (obnovená premiéra)
Národní divadlo
- 06.09. **La traviata**
Státní opera
- 07.09. **Don Carlo**
Státní opera
- 08.09. **Aida**
Národní divadlo
- 10.09. **Nabucco**
Státní opera
- 13.09. **La traviata**
Státní opera
- 17.09. **Aida**
Národní divadlo
- 18.09. **Don Carlo**
Státní opera
- 19.09. **Il trovatore**
Státní opera
- 26.09. **Il trovatore**
Státní opera
- 28.09. **Nabucco**
Státní opera
- 10.10. **Verdi Gala** (slavnostní
narozeninový koncert)
Státní opera
- 12.10. **Rigoletto** (hostování SND)
Státní opera
- 13.10. **Verdi Gala**
Státní opera
- 19.10. **Rigoletto**
Státní opera
- 23.10. **Rigoletto**
Státní opera
- 25.10. **Simon Boccanegra** (premiéra)
Národní divadlo

Sdružení Unijazz za finanční podpory hl. m. Prahy, MK ČR a Státního fondu kultury ČR pořádá 21. ročník mezinárodního hudebního festivalu

20—30/11 Praha

SAX RUINS (JAP) UJD/FPB (CZ) NO JOY (CAN) DAAU (B)
100NKA (PL) BEAT DIARY BY JULIAN SARTORIUS (CH)
VLOŽTE KOČKU (CZ) AND THE WIREMEN (USA) a další

ALTERNATIVA 2013

HooDoo Music Club Rock Café Kaštan Čítárna Unijazzu

WWW.ALTERNATIVA-FESTIVAL.CZ

předprodej: Ticketstream, Ticketportal, Ticketpro, Rekomando, Čítárna Unijazzu

jeseň v roce 1956, který se od té doby (s výjimkou let 1957 a 1982) konal každý rok a pokračuje dodnes. Jde o festival svým rozsahem, rozpočtem i návštěvností srovnatelný s Pražským jarem, s tím rozdílem, že se na něm uvádí pouze soudobá hudba, nebo hudba druhé poloviny 20. století. Krátce po svém vzniku se rozšířil do mezinárodního formátu a stal se součástí sítě podobně zaměřených evropských festivalů, jaké byly např. v Záhřebu, Benátkách, Donaueschingenu, Wittenu. V době komunistického režimu tak představoval okno do světa evropské hudební avantgardy nejen pro Poláky, ale i jejich sousedy – mnozí autoři z východní Evropy získávali mezinárodní renomé právě zde.

_____Lutosławski byl jedním ze skladatelů, kteří stáli u zrodu tohoto festivalu. V téže době byl aktivní i jako člen různých kulturních institucí a komisí, přičemž byl vždy advokátem progresivních trendů a umělecké svobody. Do heroického období šedesátých let, kdy se rodilo to, co dnes známe jako polskou avantgardu, vstoupil jako téměř padesátiletý; byl o dvacet let starší než jeho kolegové Penderecki a Górecki. Přesto to byl hlavně jeho přínos, který konstituoval její hlavní rysy.

_____V roce 1960 vznikají dvě zásadní zlomová díla polské hudby: *Trenodie obětí Hirošimy* (Tren ofiarom Hirošimy) Krzysztofa Pendereckého a *Benátské hry* (Jeux Vénitiens) Lutosławského (premiéra 1961). Obě přinášejí nové pojetí orchestru jako specifického hudebního nástroje nabízejícího práci s nekonvenčními zvuky a barvami, do orchestrální partitury vnášejí nové způsoby nástrojové hry a synchronizace, a pro to vše zavádějí i odpovídající nekonvenční notaci. Benátské hry jsou proti Pendereckého Trenu možná méně radikální a efektní, ale svým ohledem na detaily a jemné škály kontrastů o to více působí jako vykročení do světa nových možností, který se otevřel k prozkoumání.

_____Lutosławski vzpomíná, že impulsem pro něj byl okamžik, kdy slyšel v rozhlase Cageův koncert pro klavír, který tehdy působil jako zjevení. V té době psal orchestrální cyklus *Postludia*, jehož dokončení odložil a začal se okamžitě věnovat promýšlení nového konceptu pojetí orchestrální hry. Šlo především o techniku „ad libitum“, kterou si pro sebe nazval „řízená aleatorika“, nebo též „aleatorní kontrapunkt“. Označuje tím volné rytmické

struktury mezi současně znějícími nástrojovými hlasy. V aleatorických částech Benátských her jednotlivé party nemají jednotné metrum ani puls, každý hráč hraje nezávisle na ostatních. Tím je komplikovaně znějící zvukový výsledek dosažen kombinací různých vzájemně nezávislých rytmtů, temp a tempových změn. Dirigent neudává takty, ale vede hráče skrze celou skladbu od začátku do konce tím, že ukazuje změny, začátky a konce hudebních bloků, nástupy jednotlivých skupin nástrojů, to vše v rámci přesně časově odměřených úseků celé formy.

_____Je třeba podotknout, že s Cagem Lutosławského pojí jen nápad ponechat partům jednotlivých nástrojů určitou nekoordinovanost v čase. Není zde však prostor pro improvizaci a žádné tónové výšky nejsou výsledkem náhody, naopak jsou rozloženy tak, aby výsledným

efektem byla určitá komplexní dvanactitónová harmonie, vyjádřená ovšem drobnokresbou melodického dění v jednotlivých nástrojích. Skladatel využívá i hru harmonických kontrastů mezi měnícími se akordy.

_____Lutosławski nebyl jediný, kdo ve stejné době dobýval z orchestru „masy zvuků“. Nabízí se srovnání s Ligetiho orchestrálními díly *Apparitions* (1959), *Atmosphères* (1961). Podobný efekt, kterého Ligeti dosahoval rytmicky složitou „mikro-polyfonií“ přesně vypsanych nástrojových hlasů, kde jsou party smyčců děleny až na jednotlivé hráče, Lutosławski získává elegantním a pro hudebníky přívětivějším způsobem: nekoordinovanou hrou.

_____Benátské hry zazářily na Biennale v Benátkách a získaly cenu na Tribune Internationale des Compositeurs (1962). Svým mezinárodním úspěchem přispěly k prosazení

Benátské hry

nového orchestrálního stylu polských skladatelů. Polské orchestry se nabízejí jako poměrně dostupné médium a skladatelé je na oplátku nezatěžovali přehnanými technickými nároky. Také vzrůstající prestiž polské kompoziční školy v zahraničí znamenala pro interprety přirozenou motivaci. (Opět se nabízí pro nás nelichotivé srovnání s českými orchestry a jejich vztahem k soudobé hudbě.)

____V následujícím díle *Trois poèmes d'Henri Michaux* (1961–1963) Lutosławski vytvořil unikátní případ skladby, která nemá jednu partituru, ale dvě – sborovou a orchestrální a skladbu realizují dva dirigenti. Na rozdíl od např. Stockhausenových Gruppen, kde jsou dirigenti dokonce tři, ale vzájemně přesně koordinovaní, je ve *Trois poèmes* vzájemná souhra dvou složek zčásti ponechána náhodnému výsledku. *Smyčkový kvartet* (1964) jde ještě dál v použití techniky ad libitum – jednotlivé nástroje mají převážně nezávislé party využívající repetovaných modelů, předěly a nástupy jednotlivých bloků hudby místo dirigenta ukazuje jeden z hráčů. *Preludia a Fuga pro smyčce* (1970–1972) mají otevřenou formu – dirigent před každým provedením rozhodne o pořadí jednotlivých částí a dokonce o jejich délce.

Články řetězu

____Lutosławski se stal od šedesátých let uznávanou uměleckou osobností, sbíral prestižní zakázky ceny po celém světě, dirigoval vlastní skladby na mezinárodních festivalech.

____Koncem sedmdesátých let došlo k poslednímu posunu v jeho stylu. Předznamenalo ho nejdříve několik komorních děl, jako *Epitaph* pro hoboj a klavír (1979). Lutosławski do značné míry opouští aleatoriku a vrací do hry rytmicko-melodické hudební myšlení vyžadující exaktní notový zápis. Dospívá k jakési syntéze všeho, co během své dráhy vyzkoušel – pracuje s opět více s melodikou a polyfonií, ale jeho hudba si ponechává vymoženosti témbrové hudby a prvky aleatoriky. Jeho formální koncept je zdánlivě prostý – jedná se zpravidla o řetězec krátkých invencí propojených spojkami nebo oddělených různými kontrasty, ve kterých se jen vzácně vyskytují reminiscence na již slyšené. *Chain I, II, III* (Řetěz I, II, III) je ostatně název jeho tří po sobě jdoucích kompozic z osmdesátých let, ve kterých se tento koncept zřetelně projevuje. Do tohoto posledního období patří i 3. a 4. symfonie, které představují umělecký vrchol i monumentální epitaf tohoto skladatele.

____Lutosławski byl ve své vlasti morální autoritou a nevyhýbal se veřejnému působení. Na vyhlášení stanného práva v roce 1981 reagoval protestním prohlášením a tím, že zakázal provozování svých děl ve státních médiích. Za své dílo a občanské postoje dostal v roce 1988 Cenu za nezávislou kulturu od výboru Solidarity. Po pádu komunismu v roce 1989 se stal mluvčím hudebníků v Občanském výboru a od roku 1992 pracoval v kulturním výboru prezidentské kanceláře za prezidenta Lecha Wałęsy. O jeho mezinárodním vřelosti nejvíce

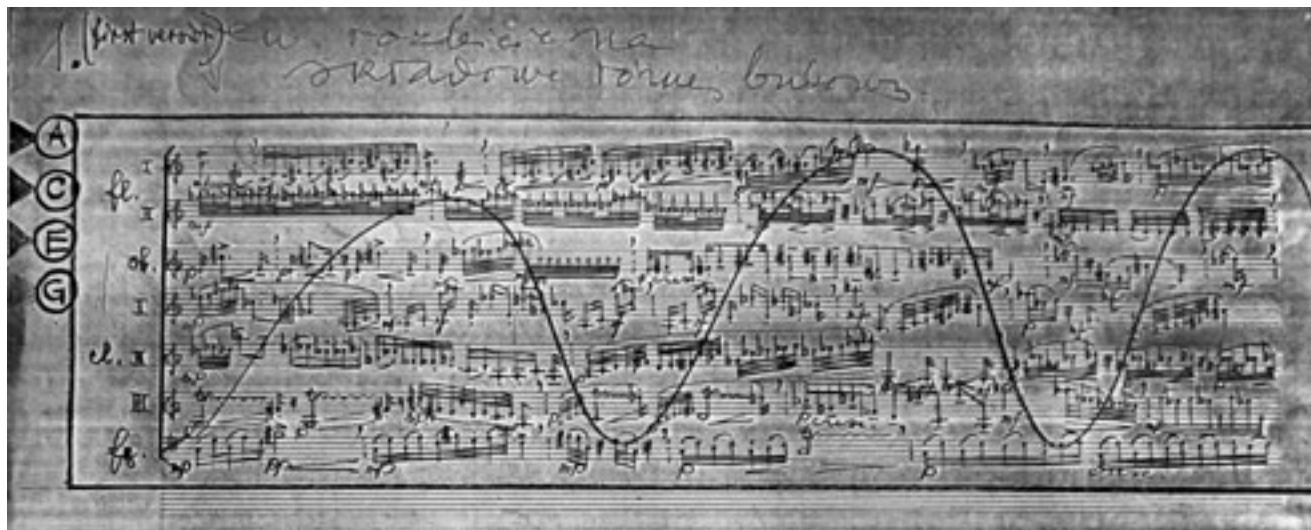
svědčí udělení Grawemeyer Award za 3. symfonii a celoživotní dílo v roce 1985, které dostal ze všech předních světových skladatelů jako první.

____Lutosławski psal poměrně pomalým tempem, na splnění zakázky si někdy dával rok i více. Bylo to dáno jeho pečlivostí a snahou o dokonalost vypracování partitury. Díky této vyrovnané povaze jeho celoživotní dílo není sledem radikálních zvratů, ale procesem postupného hledání a sebezdokonalování, směřujícím k pozdnímu mistrovsky vybroušenému a elegantnímu stylu.

Smyčkový kvartet Witolda Lutosławského zazní 9. listopadu v rámci festivalu Contempuls v podání Arditti String Quartet.

Trois poèmes d'Henri Michaux

část rukopisu Benátských her



ca 5"
66

I
qui pèleriez dans vos mouchoirs;

II
sè-ton-ne, on sè-ton-ne

S. III
-ton-ne, on sè-ton-ne

IV
-ne Et vous regarde et vous re-gar-de

V
regarde et vous re-gar-de

I
-de on cherche aussi nous autres,

II
-si, nous autres. le Grand Secret.

A. III
Dans la marmite de son ventre

IV
de son ventre est un grand secret

V
-cret Mégère a-len-tour

le Grand Secret, le Grand Secret, le Grand Secret,

le Grand Secret, le Grand Secret, le Grand Secret,

le Grand Secret, le Grand Secret, le Grand Secret,

le Grand Se-cret, le Grand Se-cret, le Grand Secret,

le Grand Secret, le Grand Secret, le Grand Secret,

le Grand Se-cret, le Grand Se-cret, le Grand Se-cret,

le Grand Secret, le Grand Secret, le Grand Se-cret,

le Grand Secret, le Grand Secret, le Grand Se-cret,

le Grand Se-cret, le Grand Se-cret, le Grand Se-cret,

pp

46

CORO

ne.

11

BR.

poco sf

12

pf. I

pp

pf. II

pp

pf. I

pf. II

13 14 15 16 17 18 19

CORO

Mon grand thé - à - mon ha - etc. ma ca - ve d'or - etc.

mon d - Ma ca - ve d'or, Mon grand thé - à - etc.

Reálný a ireálný svět Michela van der Aa

Michel van der Aa (*1970) se ke komponování nedostal přímou cestou, ale teprve poté, co vystudoval zvukové inženýrství na Královské konzervatoři v Haagu a věnoval se tomuto „řemeslu“ i v praxi. „Skládat jsem zkoušel už v dětství, ale nebral jsem to nijak vážně. Hrál jsem také na klasickou kytaru. Nicméně jako zvukový inženýr jsem nahrával spoustu soudobé hudby, viděl jsem hodně partitur, poznal řadu skladatelů. Zaujalo mě to, a tak jsem se zkusil na konzervatoři přihlásit na obor skladba, kam mě přijali.“ Skladbu studoval u Diderika Wagenaara, Giliuse van Bergeijka a také u zmíněného Andriessena, jehož vliv – svěbytně transformovaný – je v jeho hudbě patrný. Po několika letech sledování tvorby Michela van der Aa nabývám dojmu, že tento skladatel je ideálně zorientovaným autorem v dnešním hudebním prostoru, aniž by se uchyloval k podbízivosti či ústupkům. Jeho tvorba i další činnost s ní spjatá (label Disquiet Media, streamová televize Disquiet TV, precizně vedené internetové stránky osobní i vydavatelství, aktivity na sociálních sítích – to vše si obhospodařuje sám) má v sobě jistý „marketingový“ tah, ten je ovšem nenásilný, přirozený. Jeho díla přitom nejsou povrchní ani prvoplánově líbivá, ba naopak. Co je touto ambivalencí myšleno? Povšimněme si hned jednoho nápadného momentu: téměř všechny skladby Michela van der Aa mají krátké – jedno- až dvouslovné (nepočítáme-li předložky a členy) – a tedy dobře zapamatovatelné názvy. *Here, Imprint, One, Between, After Life*... Jako by to byly značky, které se každému hned vryjí do paměti. A přece jde o názvy výstižné, odpovídající ideové náplni skladeb. V samotných skladbách jsou hojně uplatněny pro publikum vděčné, efektní divadelní nebo filmové prvky, které však neupadají do banálností nebo teatrality. Co je podstatné: van der Aa si vše režíruje sám. Ostatně prošel studiem filmové režie na newyorské filmové akademii (2002) a zúčastnil se intenzivního kurzu divadelní režie v Lincolnově centru (2007). „Souvisí to s mým perfekcionismem a se snahou vše si ohlídat. Vždycky mě napadaly obrazy k hudbě; používám-li tedy scénické prvky, film, zkrátka pracuji-li s vizuální složkou, vnímám to jako organické, přirozené rozšíření mého slovníku.“ Obě složky – hudební i vizuální – jsou si rovné. Je to v pravém slova smyslu syntéza, svěbytné navázání na wagnerovský Gesamtkunstwerk (což je mimochodem srovnání, jehož oprávněnost posiluje i fakt, že van der Aa si často píše také libreta). „Během skládání si dělám poznámky do not, zapisuji si nápady pro film, divadelní režii. Někdy hudba inspiruje vizuální stránku, jindy naopak. Všechny tři světy – hudba, divadlo a film – se tak rodí společně. Snažím se je propojit, aby se vzájemně doplňovaly.“ Van der Aa tvoří své skladby nezdídkou na míru konkrétním umělcům, přičemž jde často o sólisty zvučných jmen. Například mezzosopranistce Christianne Stotijn určil písňový cyklus *Spaces of Blank*, komorní operu *One* napsal pro sopranistku Barbaru Hannigan, violoncellový koncert *Up-Close* pro Sol Gabettu (recenze DVD dvou posledních uvedených skladeb lze nalézt v HV 4/2011 resp. 2/2012), připravuje houslový koncert, který bude na podzim příštího roku premiérovat Janine Jansen... Jakým kritériím podléhá skladatelův výběr interpretů? „U sólistů si nevšímám jen toho, jestli hrají skvěle, ale hledám takové, kteří mne zaujmou i divadelně, kteří jsou v určitém smyslu herci či herečkami. Když třeba Sol Gabetta, Barbara Hannigan nebo Janine Jansen stojí na jevišti, přimějí vás k tomu, že se napřímíte v sedadle. Rozechvějí něco uvnitř vás a vtáhnou vás do díla, jsou mostem mezi publikem a dílem,

Michel van der Aa, po Louisi Andriessenovi nejznámější holandský skladatel současnosti, je držitelem prestižní Grawemeyerovy ceny za rok 2013, která mu byla udělena za skladbu *Up-Close* – multimediální violoncellový koncert kombinující hudbu s hereckou akcí a videem. Tato skladba i aktivity Michela van der Aa obecně jsou zajímavou ilustrací situace současného skladatele vážné hudby, který chce zaujmout publikum, aniž by se omezoval ve svých uměleckých představách, a který si libuje ve spojování všech dostupných technických i stylových možností.



Up-Close



skutečné protagonistky; a tuto kvalitu u sólistů vždy hledám.“

Van der Aa však nijak nepopírá, že světové renomé umělců, s nimiž na svých skladbách spolupracuje, zvyšuje atraktivitu jeho vlastní tvorby. „Samozřejmě to napomáhá tomu, dostat lidi do koncertní síně. Například Klaus Maria Brandauer, který vystupuje v opeře *The Book of Disquiet*, je velice známý herec a dost lidí přijde na provedení kvůli němu, kvůli jeho jménu, a přitom se seznámí s mou hudbou. Mám tak vlastně velké štěstí, že se mi daří takové osobnosti přesvědčit, aby se mnou pracovaly.“

One

Co se samotné hudby týče, osciluje van der Aa mezi jistou konzervativností a moderností zároveň. Orientuje se na tradiční žánry, jako je koncert nebo opera, ale současně se snaží o jejich aktualizaci a originální pojetí. Velice často staví na osobitém spojení akustického zvuku nástrojů či lidského hlasu s elektronikou, jejíž možnosti umí coby někdejší zvukový inženýr náležitě využít – počínaje zdánlivě prostým uplatněním magnetofonu a konče složitějšími technologickými manipulacemi (téměř výlučně založenými na zpracovávání akustických zvuků nástrojů či hlasů použitých v tom kterém díle).

Ve skladbě *Memo* z roku 2003 pro housle a kazetový magnetofon sólista průběžně nahrává a znovu pouští pasáže svého partu, které následně vrství živým hraním, podobně s týmž přístrojem zachází i zpěvačka v kompozici *Here [in circles]* pro soprán a ansámbl pocházející z působivé trilogie *Here* (2001–2003). Manipulace s magnetofonem v těchto případech nemá jen funkci zvukovou, ale i divadelní – jde vlastně o hereckou akci. V tom je ta největší síla Michela van der Aa: jeho hudba je úzce spjata s vizuální složkou.

Výrazným mezníkem v jeho tvorbě se z tohoto hlediska stala opera *One* (2002) pro soprán,

elektroniku a video. Je to kus silně spjatý s interpretkou, pro niž byl napsán, a s její dobovou podobou (kvůli tomu je životnost skladby na pódiích omezena). Barbara Hannigan, jedinečně v sobě snoubící zpěvačku a herečku, je do díla doslova vtlačena jako jeho neoddělitelná součást: linie sólového partu je vytvořena důmyslným propojením zpěvaččina reálného a nahraného hlasu a na obdobném prolnutí reálnosti a nereálnosti (s pomocí videa) je založena také její přítomnost na scéně.

Tématem *One*, jak naznačuje název, je samota – vnější i vnitřní – a zápas s ní, či spíše neochota si ji připustit, provázená bezvýhodnými stavy šílenství, které se „One“ snaží zahnat neurotickým lámáním klacíků a zapisováním jejich počtu do knihy. Proč tak ale opravdu činí, nevíme, stejně jako se můžeme jen domýšlet, jaký skutečný vztah mají k „One“ čtyři postarší ženy střídavě popisující stejný nepříjemný zážitek z minulosti, s kterýmižto „dokumentárními vsuvkami“ na plátně je hlavní postava konfrontována. Video však slouží především ke znázornění rozpolcenosti hlavní postavy (jako její zrcadlo, které střídavě odráží její reálnou podobu a stařecké alter ego), zároveň rozšiřuje prostor decentní scény.

One příkladně naplňuje vše, co bylo výše řečeno o vyváženosti všech složek, a dokonalými ukázkami budiž například pasáže, kdy sólista zpívá se svým „skutečným odrazem v zrcadle“ unisono nebo na způsob virtuózního hoquetu.

V podobném duchu autor pokračoval i ve svých následujících dílech – v operách *After Life* (2005–2006), *The Book of Disquiet* (2008), violoncellovém koncertu *Up-Close* (2010) nebo nejnověji v opeře *Sunken Garden* (2011–2012). Vrací se i témata, stále nově rozvíjená: „V mých dílech se opakovaně vyskytují témata jako osamělost, odtržení od společnosti, pozorování apod. Probíhá jakési postupné odhalování. Když mě nějaké téma zaujme a cítím, že se k němu váže něco, co jsem

předtím nedokázal vyjádřit, snažím se to rozvinout v dalším díle.“

Zdá se, že zmíněná opera *Sunken Garden*, charakterizovaná jako „occult-mystery film-opera“ a premiérovaná letos v dubnu v londýnském Barbican Theatre, by mohla předznamenávat novou etapu v tvorbě van der Aa. „Své poslední dílo, operu *Sunken Garden*, jsem psal mj. pro australskou popovou zpěvačku Kate Miller-Heidke, složil jsem tam pro ni dvě písně. Pop music mám v sobě zakořeněnou a myslím, že sám sobě dovolím používat ji ve své hudbě více. Ostatně, nedávno jsem spolupracoval s anglickou kapelou These New Puritans, pro kterou jsem napsal jednu z písní na jejím nejnovějším albu, a opravdu mne to velice bavilo. Podobné spolupráce plánuji i do budoucna.“

Up-Close

Vraťme se však k *Up-Close*. Tento půlhodinový audiovizuální koncert pro violoncello, smyčcový orchestr, elektroniku a video vznikl v roce 2010; v březnu roku následujícího jej ve Stockholmu poprvé provedla argentinsko-francouzská violoncellistka Sol Gabetta, pro niž byl napsán, spolu s orchestrem Amsterdam Sinfonietta.

Up-Close navazuje v mnoha ohledech (po tematické, hudební i koncepční stránce) na operu *One*. Sol Gabetta však není do struktury díla zakomponována tak jako Barbara Hannigan, rozuměj: nevyskytuje se na plátně. To umožňuje provádění *Up-Close* i jinými sólistkami (ovšemže s hereckými dispozicemi). Koncert již zazněl v podání japonské violoncellistky Kaori Yamagami a v dohledné době se na jeho uvedení chystají Konstanze von Gutzeit, Emmanuelle Bertrand či Julie Albers.

Také v *Up-Close* se van der Aa pohybuje na hranici mezi reálnem a ireálnem, čehož dosahuje pomocí filmového plátna a elektroniky. Video, jehož jedinou postavou je stařena (znovu coby alter ego sólistky), proměňuje prostor (prázdné a potemnělé dějiště koncertu, les a opuštěné stavení uprostřed něj) a je také hlavním nositelem „příběhu“, opředeného nejrozličnějšími záhadami: van der Aa nesděluje, proč stařena sbírá po lese alobalové plátky a zastrkuje je do sklenic nebo proč a podle jakého klíče sepisu-

je do tabulek spoustu písmen – nejspíš zašifrované zprávy. I zde je vztah mezi stařenou a sólistkou na bázi jakéhosi zrcadla patrný od začátku a v průběhu koncertu je stále více ozřejmován (mj. symbolicky i rekvizitou – identickou lampou na pódiu i na plátně v rukách sólistky resp. stařeny v závěru koncertu), jakkoli k jednoznačnému odhalení tohoto vztahu nedochází.

Je fascinující pozorovat, jak promyšlené a strhující je navázání tohoto dramatu na instrumentální koncert při zachování příznačných rysů klasického žánru (tradiční vztah sólisty a orchestru, motivická práce, kadence...). Zvukovou stránku opět významně dotváří elektronika, manipulující materií akustických nástrojů a spojující prostory – v pasážích, kdy hudebníci utichají, pódium pohasne a pozornost se upíná k výjevům na plátně, zní pouze elektronika.

Právě s tímto dílem se bude moci již brzy seznámit i české publikum. **Violoncellový koncert *Up-Close* uvede 11. listopadu** v kinosále *ART minus Veletržního paláce* v pražských Holešovicích **Orchestr Berg** pod taktovkou svého šéfdirigenta Petera Vrábela. Jako sólistka se představí německá violoncellistka Konstanze von Gutzeit, laureátka loňského ročníku soutěže Pražského jara. Punc události dodává koncertu i příslibená účast samotného skladatele. Nepůjde o první možnost setkat se s tvorbou Michela van der Aa na našich pódii. Už v roce 2006 provedl Symfonický orchestr Českého rozhlasu v rámci Pražských premiér vůbec první orchestrální skladbu tohoto autora – *See-through*, o tři roky později zazněla na téže hudební přehlídce komorní kompozice *Mask*; hrál Ensemble Modern. Návštěvníci úvodního ročníku festivalu Contempuls (2008) pak během recitálu Emanuela Torquatiho mohli slyšet klavírní dílo *Just Before*, které vyšlo i na sampleru *Contempuls 2008_09_10* (příloha HV 5–6/2011). Vždy však šlo o skladby kratšího rozsahu. Teprve provedení *Up-Close* nabídne příležitost seznámit se s jedním ze stěžejních děl dosavadní tvorby Michela van der Aa.

www.vanderaa.net

www.disquietmedia.net

Up-Close



K šedesátinám velkého eklektika Johna Zorna

Úvahy o mistru odpovědí

John Zorn se 2. září dožil šedesátky. Na důkladný životopisný text není dost místa ani v dvojčísle, zdržím se tedy časové osy i vyjmenovávání stovek alb a spoluhráčů. Místo toho nabízím náčrt portréту umělce coby eklektika a stavitele labyrintů pro vlastní potřebu.

Když před deseti lety slavil John Zorn abrahámoviny, byla z toho dvanáctialbová série nahrávek měsíc dlouhé koncertní řady uspořádané v již neexistujícím newyorském klubu Tonic. Oslavy šedesátin, které Zorna postihnou 2. září, začaly již v létě, potáhnou se do podzimu a proběhnou na několika kontinentech. Suma akcí nazvaná Zorn @ 60 má i vlastní web a je z ní nad slunce jasné, že oslavenec sám sebe vnímá – nebo to přinejmenším nezakazuje jiným – jako kulturní ikonu či titána hudby.

Má na to, myslím, právo. Jeho příběh je příběhem superhvězdy na poli hudebního hledačství. Každý, kdo se zajímá o tvorbu, jež bývá opatřována převlastky alternativní, avantgardní, jiná atd., na jeho osobu musí dříve či později narazit a vyrovnat se s ní. Tento text je stručným náznakem toho, co důležitého na Zornově díle spatřuji já, aniž bych byl „zornofilem“, který pečlivě studoval všechna mistrova alba. Jednou větou: Zornův umělecký příběh je příběhem neutuchajícího hledání jednoty v různorodosti.

Saxofonista rozhodčím

Zorn studoval kompozici, poté se jeho zájem ale přenesl k saxofonu, na který léta neúnavně cvičil. Zlákala jej svoboda jazzu a improvizace, skladatel v něm ale nikdy nezemřel. Zorn je mistrem, nikoliv otrokem svého nástroje. Na desítkách ze stovek svých alb na saxofon ani nesáhne a spokojuje se s rolí autora, možnosti improvizace a spontánních hudebních dialogů ale nepodceňuje, jak ukazuje v sérii skladeb pracujících s metodou řízené interpretace, jako jsou „sportovní“ kusy Lacrosse, Hockey, Fencing, Archery a další, při nichž měl „jasnou představu, kdo bude co hrát, ale nevěděl jsem, co vznikne.“ Překvapivé, drásavé i pozoruhodně

úspěšné výstupy sportovní série slyšte na shrnujícím sedmialbu The Parachute Years.

Zornovou nejslavnější řízenou improvizací je Cobra dokončená 9. října 1984 a sestávající z kartiček s instrukcemi pro hudebníky. Obsazení, počet hráčů a délka provedení ale určeny nejsou, takže dílo může mít spoustu podob, jak ukazují zatím čtyři vydané záznamy, z nichž jeden byl pořízen v Japonsku na tradiční nástroje a jiné v bookletech nabízejí možnost spatřit instruktážní karty.

Zorn svými kartičkami navazuje na tradici skladatelů Christiana Wolffa a Iannis Xenakise, kteří se – každý jiným způsobem inspirovali herními praktikami. U Zorna se jedná o soubor instrukcí k řízení improvizace v závislosti na okamžité situaci – tedy podobně jako ve sportu. Tím se liší od grafických partitur a karet pro „povzbuzení inspirace“ ve studiu, jako jsou oblique strategies Briana Ena a Dave cards Einstürzende Neubauten.

Kartičky jsou pro Zorna vůbec typické, zejména jeho file cards. „Píšu [skladby] po částech, píšu různorodé zvukové bloky,“ řekl o sobě v roce 2003. „takže mi vyhovuje zapisovat si je na kartičky, abych je pak mohl s minimálním úsilím třídit a řadit. Zásadní je tempo. Pokud je moc rychlé, lidé přestávají slyšet jednotlivé části jako soběstačné celky a začínají je vnímat jako prvky jakéhosi zvukového oblaku.“

K přehledu Zornových skladatelských strategií pracujících s náhodou lze přidat ještě cut-up techniku přejatou od Williama S. Burroughse, který obsesivně hledal nové, skryté významy ve střížích psaných i mluvených textů. V roce 2011 Zorn na albu Nova Express rozstříhal své starší partitury, sestavil je do nových celků a ty nechal zaznít v příjemných, křehkých lounge aranžmá. (Podobně v rámci své broken music postupoval i Milan Knížík – viz rozhovor na jiném místě tohoto čísla.)



Eklektik filmových přestřelek

Dvojdílné album Zornových raných sólových nahrávek nese název *The Classic Guide to Strategy*, název je to ale poněkud zavádějící. Jde spíše o uzavření jedné tvůrčí etapy. Klasickým úvodem do Zornovy strategie a dílem, které z něj udělalo hvězdu hudebního experimentu, je spíše album *The Big Gundown* z roku 1986 s uchopením filmové hudby italského skladatele Ennia Morriconeho. Zorn tu – až na pár not klavíru – téměř nehraje, o to více se ale činí v režii. Jde o první album, na němž výrazně pracuje s možnostmi overdubbingu, a z instrumentálních a vokálních příspěvků osmatřiceti hudebníků, z nichž někteří se stanou jeho pravidelnými spolupracovníky, sestavuje tvar, který s instrumentálním mistrovstvím a schopností improvizace počítá jako se samozřejmostí, s níž není třeba dělat štráchy, a jehož stěžejním cílem je vystižení atmosféry, budování napětí, usměrňování energetických toků a extáze z tvorby. Virtuózní jsou v Zornových rukou jako loutky, které se sice pohybují tak, jak jim

velí tah provázků, rozhodně si ale nemohou stěžovat na nedostatek seberealizace. Ennio Morricone o nahrávce, na níž slyšíme elementy surf rocku, soulu i japonské hudby, prohlásil, že jde o album „s čerstvými, dobrými a inteligentními nápady. Je to práce na vysoké úrovni, dílo mistra s velkou fantazií a kreativitou... Verze mých skladeb udělalo mnoho lidí, nikdo z nich je ale neudělal takhle.“

V podobném duchu Zorn pokračoval na počtách francouzskému režisérovi Jean-Lucu Godardovi i filmu noir. Jejich žánrová eklektičnost se místí s postupy řízené improvizace známými již z Cobry, při kompozici jsou výrazně uplatněny file cards. Zorn ale nezůstal jen u poct režisérům a autorům filmové hudby, jak ukazuje nejznámější z jeho poct jazzmanům, *LP Spy vs. Spy* (1989) s hudbou Ornetta Colemanu podávanou s příměsí punkové a hardcoreové vervy: skladby jen málokdy překročí třiminutovou stopáž a bubeník Joey Baron v nich tlučí jak hluchý do vrat. Saxofonisté Tim Berne a Zorn v duchu starých freejazzových desek improvizují každý v jednom kanálu stera. Zorn je v pravém.



Surové japonerie

Adjektivum eklektický, jehož tvary jsou v tomto textu tolikrát uplatněny, je řeckého původu. Za eklektiky byli označováni filosofové, kteří si z různých doktrín a paradigmat vybírali to nejlepší. Eklektický přístup má jedno velké úskalí: může vést k přibarvování skutečnosti a vytváření životane-schopných konstrukcí. Jen velký duch – ať již jde o filozofa nebo o umělce – ví, že vybírat to nejlepší je synonymum pro vybírat to jediné správné a přijmout je, aby bylo pravdivé, se vším všudy. John Zorn to ve svých nejlepších dílech dokáže. Eklekticismus používá coby prostředek k překročení hranic pevně, občas rigidně vymezených žánrů a získává tím i ztrácí. Jeho hudba je najednou přístupnější těm, kdo hledají dobrodružství a risk, současně se ale stává nepřijatelnou puristům. Lesk eklekticismu totiž může někomu připomínat spíše pozlátka nebo rovnou bahno.

Eklektikem může – v éře youtube dokonce snad musí – být každý. Zornova jedinečnost nespočívá v samotném mísení žánrů, ale v pochopení, že energii jazzu a improvizace lze rozvíjet, prohlubovat, přibrušovat na poli takzvaných „nižších“ žánrů, jako je hard core či noise. V době, kdy natáčí Spy vs. Spy, Zorn již tři roky vede patrně nejostřejší jazzrockovou skupinu všech dob, Naked City, inspirovanou undergroundem Země vycházejícího Slunce. Japonská skladatelka, bubenice a hráčka na elektroniku Ikue Mori, jež byla Zornovou dlouholetou partnerkou, v jedné z šedesáti zdravic, které oslavenci napsali přátelé a spolupracovníci, a které jsou v podobě pdf brožury k vidění na narozeninovém webu www.zornat60.com, děkuje za to, že ji Zorn uvedl do světa improvizované hudby a později ji nechal navrhovat obaly desek pro své vydavatelství. Zorn jí ale jistě také má zač vděčit. Koncem sedm-

desátých let Mori bubnovala v newyorské skupině DNA, jedné z průkopnických formací scény no wave, jejíž neučesaná hudba stála na hranici neurotického, primitivního rocku a nestrukturovaného hluku. Snad to byla Ikue Mori, kdo v Zornovi prohloubil estetický zájem o zemi, která dala světu harakiri i Hello Kitty, ikebanu i bukkake. Zorn uchvátily staré černobílé japonské bondage filmy, jejichž estetizace bolesti a vypětí byla další, tentokrát vizuální energetickou „výpustí“ jeho hudby, i pozoruhodné dění na japonské rockové a noiseové scéně.

Své „japonské“ skupiny Zorn ale zakládal především s ne Japonci. V roce 1986 se rozhodl otestovat možnosti formátu rockové kapely v sestavě Naked City (Bill Frisell, Fred Frith, Wayne Horvitz, Joey Baron), o pět let později s Billem Laswellem a Mickem Harrisem rozjíždí Pain Killer. Jeho spolupráce s mistry exprese, jako je například Keiji Haino či Merzbow, jimž vydal alba, byla spíše okrajového rázu. Před vstupováním do cizích řek Zorn upřednostňuje snít vlastní sen, přesto alba Naked City a Painkiller, na nichž řve leader Boredoms, Yamataka Eye, a jejichž obaly zdobí černobílé snímky nejrůznějších druhů mučení a smrti vynalezených v zemi vycházejícího slunce (ale nejen tam: Naked City se jmenují podle knihy amerického fotografa Weegeeho) znějí přibuzně některým japonským skupinám a projek-tům, jako jsou třeba Ruins. Jsou virtuózně zahraná, maximálně expresivní, některá z nich plná desítek několikavteřinových „sypaček“, v nichž hráči stihnou několikrát změnit styl.

Zornovy japonerie ale klamou tělem – už proto, že si často berou z japonského přístupu k rocku, tedy západnímu žánru, jsou tedy tvůrčím revivalem tvůrčího revivalu. Navíc v nich zní ozvěny klasiky, impresionismu, surf rocku, funku a soulu, lounge, filmové hudby, industrialu, rocku v opozici... Zorn těmito alby japonskou avantgardně rockovou a noiseovou scénu možná více ovlivnil, než oslavil. Už tím, že na své značce Tzadik, kterou založil v roce 1995, své japonerie vydával po boku skutečně japonských skupin a hudebníků – k výše jmenovaným přičítáme ještě Ground-Zero a nahrávky jejich leadera, Otoma Yoshihida.

Ve výčtu Zornových „japonérií“ je třeba zmínit ještě trio Hemophiliac s Mikem Pattonem (hlas, který zněl i na několika nahrávkách Naked City) a Ikue Mori (elektronika), na jehož dvou albech se svět japonských noiserů staré školy, jako je například Masonna, setkává s tichem nastupující redukcionistické onkyo scény tichých improvizátorů.

Univerzální klíče

Eklekticismus lze chápat jako výraz touhy po sjednocení, nejprve zdánlivě různorodých elementů, poté doslova všeho. Je přirozené, že i John Zorn začal hledat „univerzální klíč“, který by byl zároveň hluboce osobní. Našel jej především v židovství. První, dosud nejpůsobivější manifestací Zornova odkazování k židovským kořenům a tradicím je album Kristallnacht z roku 1993, sugestivní zvukový pomník pogromu, který proběhl v Německu, k němu připojenému Rakousku a v Sudetech v noci z 9. na

10. listopadu 1938 a který svůj název získal z hromad roztříštěného skla výloh židovských obchodů. Sedmičlenná skupina album nahrála během dvou dní výročí pogromu a Zornova partitura (sám zde nehraje) je znepokojivým mixem destruovaného klezmeru a bolestných výletů do oblasti konkrétní hudby – nejvíc z celého alba jedenáctiminutová *Never Again* plná řezavých zvuků tříštěného skla. „Pozor,“ píše Zorn v bookletu alba o této skladbě. „*Never Again* obsahuje extrémně vysoké frekvence na hranici možností lidského sluchu a za ní, které mohou způsobit žaludeční nevolnost, bolest hlavy a zvonění v uších. Delší nebo opakovaný poslech se nedoporučuje, neboť může mít za následek dočasné nebo permanentní poškození sluchu.“

Saxofonista, skladatel a aktivista Fred Ho, který se Zornem nikdy nehrál, jej za sionistu a rasistu naopak považuje, navíc za sionistu a rasistu, který je eroticky posedlý násilím vůči asijcům a ženám (nejlépe jedním vrzem), o čemž prý svědčí snímky na obalech alb *Naked City*. Zornovo radikální židovství není příliš radikální. Není to židovství Marxe, Emmy Goldmanové či bojovníků proti nacismu. „Je to etnický multikulti kapitalismus.“

A sám Zorn? O *Kristallnacht* v roce 1994 prohlásil, že „má co dělat s židovskou politikou, protože ukazuje její vývoj. Jedna část (...) se jmenuje *Barzel* (*Iron Fist*), je krátká, opravdu drsná a popisuje nebezpečí, jež se skrývají v každém ortodoxním, náboženském fundamentalismu, který se stane

Agmatia

John Zorn

The image shows a musical score for the piece 'Agmatia' by John Zorn. It consists of four systems of staves. The first system has two staves: 'Organ' (treble clef) and 'Double Bass' (bass clef). The second system has two staves: 'Org.' (treble clef) and 'Cb.' (bass clef). The third system has two staves: 'Org.' (treble clef) and 'Cb.' (bass clef). The fourth system has two staves: 'Org.' (treble clef) and 'Cb.' (bass clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also some text annotations below the staves, including 'Gb' and 'F'.

Zorn nijak nemiluje poskytování rozhovorů, webový magazín *Perfect Sound Forever* ale vypátral několik komentářů k jeho údajnému sionismu a pohledu na politiku v umělecké tvorbě. Kytarista a skladatel Elliott Sharp prohlásil, že se mu sionismus hnusí, považuje jej za provokaci, která povede k tomu, že Arabové dokončí to, co nestihl Hitler, a že se Zornem spolupracuje a spolupracoval jen proto, že Zorn sionistou není.

exkluzivní skupinou lidí věřících pouze v sebe samé. Judaismus toto nebezpečí také vzkřísil: byla tu radikální hnutí jako Liga židovské obrany a další radikální skupiny. Je zřejmý rozpor v tom, že se náboženství, které má být založené na lásce, stává nenávistí a tato fundamentalistická hnutí se „politizují“. Takže *Kristallnacht* se do jisté míry dotýká politiky, přestože tato skladba nebyla inspirována politikou, ale současným životem lidí. Mě nezajímá



politika, ale lidé, hudba a možnost dozvědět se víc o lidských citech.“ O Zornově sionismu se mluví především v souvislosti s opulentním dílem skupiny Masada pojmenovanou podle izraelské pevnosti, jejíž obránci v roce 73, na samém konci první židovské války, zvolili hromadnou sebevraždu, než by padli do rukou Římanů. Zorn v rámci svého vydavatelství Tzadik (v chasidské tradici toto slovo označuje lidového světce, nebo také jednoho z „šestatřiceti spravedlivých“) založil dramaturgickou sérii Radical Jewish Culture, v jejímž rámci toužil vydávat židovskou hudbu, která by nespolehala jen na stokrát prověřený klezmer a kantorské zpěvy.

Se stejným cílem založil na začátku devadesátých let i kvarteto Masada s trumpetistou Davem Douglasem, kontrabasistou Gregem Cohenem a bubeníkem Joeym Baronem, které známe i z dosud jediného Zornova koncertu v Praze. Na počátku byl zpěvník – Zorn se rozhodl napsat během jednoho roku stovku krátkých kompozic, při jejichž tvorbě dodržoval přísná pravidla týkající se délky a osnovy (nesměly přesáhnout jednu stránku notového papíru) i použitých stupnic a modů. Nakonec jich napsal snad čtyři sta. Některé nahrála první sestava Masady, jejíž alba nesla názvy prvních deseti písmen hebrejské abecedy, jiných se zhostily další sestavy, které se kolem Masada Songbooku vyvojily: šestičlenná Electric Masada vracející se k rozervanosti Zornových sportovních i filmových poct i k noise rocku, Masada String

Trio a jeho rozšířená verze, Bar Kohkba Sextet.

Hledání a studium univerzálních klíčů – světonázorů Zorna přivedlo k zájmu o západní i východní mysticismus, tajemství čísel i hrdiny meziválečné a poválečné avantgardy. Ve svém skladatelsko-improviza-torském vesmíru se odpichuje od Gurdžijeva, Mayi Derenové, Marcela Duchampa, Briona Gysina a samozřejmě od lákadel a záhad něžného pohlaví. Tzadikovskou sérii desek složených a/nebo nahraných ženami nazývá Oracles – Vědmy. Zde je třeba uzavřít kapitolu, neboť co inspirace, to stohy knih, náznaků, spojení, křížových odkazů...

Zornovi se zkrátka stalo to, co každému poctivému eklektikovi: jeho cesta

se stala cílem, neboť jinak to ani není možné (pozor na ty, kdo tvrdí, že dohlédnou konce-řešení). Jeho spojování světů a hledání jednotícího principu se stalo spleťtým labyrintem, kterým jeho stavitel spokojeně prochází a vrhá z něj do světa zvuky a partitury. Když Daidalos postavil králi Mínóovi na Krétě Labyrint, zůstal po dokončení stavebních prací vně: jeho dílo mělo jasný plán a účel (vězení pro králova „poněkud nepovedeného“ nevlastního syna Mínotaura). Zorn se pohybuje uvnitř svého Labyrintu, připomínaje okouzleného chodce spleťtým městem, které sám stvořil, a v němž není jisté, zda schody vedou nahoru nebo dolů a zda v průchodech nejsou červí díry. Čtyři roky staré album Alhambra Love Songs, hrané triem Rob Burger (klavír), Greg Cohen (baskytara) a Ben Perowsky (bicí) lze interpretovat jako poctu maursko-židovsko-křesťanskému městu Granada a jeho nejvýraznější dominantě. A tu máš, čerte, kropáč: jde prý o poctu plodnému milieu Sanfranciské zátoky a jednotlivé „koktejlové“ instrumentálky jsou věnovány osobnostem, jako je Harry Smith, Mike Patton, Clint Eastwood či David Lynch... Ve zmenšeném obraze světa, který si Zorn vytvořil, je zkrátka z bodu A do bodu B blíž. A to jsem do svých úvah nezahrnul možnost počouchlosti a zá-měrného mlčení z tvůrčovy strany... Dodám jen, že o oblasti Zornova zájmu posledních let dobře svědčí ná-zvy alb, často realizovaných v duchu tiché, průzračné, jen lehce podvratné, tradičně znějící komořiny: Gnostická preludia, Mystérium, Satyrské hry, U bran ráje, Templáři (ti jsou ovšem



parodicky metaloví – bez kytary, zato se zpěvem Mika Pattona)... Společným jmenovatelem je boj o víru.

Prorok v kapsáčích

Když se před několika lety konal Zornův týden v San Franciscu, napsal jeden místní deník, že město bylo svědkem čehosi, co připomínalo náboženské slavnosti. Zorn je opravdu vzýván a uctíván na mnoha frontách: Coby nejvýraznější osobnost newyorské downtown scény, který ve svém rodišti neúnavně uvádí koncerty a spřádá další a další kolaborace s lidmi, po jejichž boku se před třiceti lety proslavil, jakož i s hvězdami, jako je již zmíněný Mike Patton nebo Lou Reed a Laurie Andersonová. Coby neúnavný vydavatel a majitel jednoho z nejrespektovanějších indie labelů, jehož tituly posluchačům představují tak rozdílnou hudbu, jako je masadovský klezmer, japonští noiseři a samorostlí současní skladatelé. Coby cenami ověřený propagátor židovské kultury. Coby vynikající saxofonista posouvající hranice jazzu. Coby skladatel komorní hudby... Celkový obraz je impozantní – všude byl v kapsáčích, který nahrál, složil nebo vydal přes tisíc titulů, složil songbook, který se svou velikostí blíží songbookům Irvinga Berlina, Burta Bacharachy nebo Thelonie Monka, propojil zdánlivě neslučitelné žánry. Je autoritou a pomníkem píle vytrvalosti. Navzdory dílčí kritice – jeho komořina nebo ozvěny klezmeru občas bývají označovány za kýč – zatím nebývá posílán do starého železa a nijak nepolevuje ve své tvůrčí a vydavatelské píli. Přestože trh s hudebními nosiči prochází nemilou krizí, Tzadik nevyhlašuje slevy ani výprodej. John Zorn je v pozitivním slova smyslu chybou v systému – jeho příběh je ojedinělý a pro avantgardního hudebníka hledajícího stále nové možnosti vyjádření zcela netypický. Napadá mě: mohlo by k němu dojít, kdyby se Zorn narodil o dvacet let později? A bude taková umělecká kariéra na poli hudebního hledačství možná i v třetím tisíciletí?

Dovolte mi na závěr ocitovat ještě jednu z oněch šedesáti zdravic. Napsal ji básník a esejista Charles Bernstein a neměla by, domnívám se, uniknout pozornosti žádného adepta hudební tvorby.

Charles Bernstein

Lež hudby — Johnu Zornovi k 60

Nechci novátorskou hudbu.
Nechci experimentální hudbu.
Nechci konceptuální hudbu.
Nechci abstraktní hudbu.
Nechci figurativní hudbu.
Nechci originální hudbu.
Nechci formální hudbu.
Nechci emocionální hudbu.
Nechci nostalgickou hudbu.
Nechci sentimentální hudbu.
Nechci spokojenou hudbu.
Nechci erotickou hudbu.
Nechci nudnou hudbu.
Nechci průměrnou hudbu.
Nechci politickou hudbu.
Nechci prázdnou hudbu.
Nechci barokní hudbu.
Nechci vymělkovanou hudbu.
Nechci minimální hudbu.
Nechci tuctovou hudbu.
Nechci krajevou hudbu.
Nechci strojenou hudbu.
Nechci nabubřelou hudbu.
Nechci myšlenkovou hudbu.
Nechci věcnou hudbu.
Nechci naturalistickou hudbu.
Nechci rétorickou hudbu.
Nechci mdlou hudbu.
Nechci rapsodickou hudbu.
Nechci rigidní hudbu.
Nechci neformální hudbu.
Nechci oslavnou hudbu.
Nechci racionální hudbu.
Nechci konvenční hudbu.
Nechci cynickou hudbu.
Nechci sadistickou hudbu.
Nechci masochistickou hudbu.
Nechci trendy hudbu.
Nechci pubertální hudbu.
Nechci stařeckou hudbu.
Nechci nevrlou hudbu.

Nechci spokojenou hudbu.
Nechci krutou hudbu.
Nechci náročnou hudbu.
Nechci vášnivou hudbu.
Nechci buřičskou hudbu.
Nechci komerční hudbu.
Nechci moralizující hudbu.
Nechci transgresivní hudbu.
Nechci násilnou hudbu.
Nechci příkladnou hudbu.
Nechci povznášející hudbu.
Nechci shazující hudbu.
Nechci melancholickou hudbu.
Nechci chaotickou hudbu.
Nechci provokativní hudbu.
Nechci samolibou hudbu.
Nechci výchovnou hudbu.
Nechci ryzí hudbu.
Nechci odvozenou hudbu.
Nechci náboženskou hudbu.
Nechci autentickou hudbu.
Nechci upřímnou hudbu.
Nechci posvátnou hudbu.
Nechci profánní hudbu.
Nechci mystickou hudbu.
Nechci voyeuristickou hudbu.
Nechci tradiční hudbu.
Nechci předvídatelnou hudbu.
Nechci nadějnou hudbu.
Nechci neuctivou hudbu.
Nechci procesuální hudbu.
Nechci statickou hudbu.
Nechci urbánní hudbu.
Nechci čistou hudbu.
Nechci ideologickou hudbu.
Nechci spontánní hudbu.
Nechci zbožnou hudbu.
Nechci srozumitelnou hudbu.
Nechci enigmatickou hudbu.
Nechci epickou hudbu.
Nechci lyrickou hudbu.
Nechci důvěrně známou hudbu.
Nechci cizí hudbu.
Nechci lidskou hudbu.



Burkhard Stangl

Umět se uvolnit a podvolit

Rakouský skladatel a kytarista Burkhard Stangl je v mnoha ohledech modelovým příkladem post-postmoderního hudebníka. Patří k nejuznávanějším a nejvlivnějším improvizátorům své generace a zároveň vytvořil značné množství kompozic zahrnujících všechny možnosti a využívajících nečekané a překvapivé prvky z celého hudebního spektra, aby „smířil experiment s tradicí, zamyšlené ticho s expresivní oslavou každého okamžiku, světa hluků a jasně definovaných harmonií.“¹



Takový protest proti hluku kolem mě

Poté, co nejprve studoval klasickou kytaru, se Stangl chopil kytary elektrické a zaměřil se na jazz. Jeho první významné práce vznikly ve spolupráci s Franzem Koglmannem, s nímž vytvořil na konci osmdesátých a počátku devadesátých let sérii ceněných nahrávek. Přibližně v téže době se setkal se skvělým trumpetistou Billem Dixonem, jehož podpora byla pro Stangla důležitá ve chvíli, když se rozhodl opustit školu a věnovat se kariéře profesionálního hudebníka (Stangl studium později dokončil a má doktorát z kulturní antropologie a muzikologie). Tyto vlivy byly zásadní pro jeho další formování: jak Koglmann tak Dixon jsou mistři elegantní umírněnosti. Přesto, i když se pohyboval v Koglmannově střídavém zvukovém světě, měl Stangl „pocit, že jsem lepší, hraji-li méně.“ Tento pocit, společně se zájmem o soudobé skladatele, jako byli Giacinto Scelsi, Morton Feldman a Luigi Nono, ho vedl pryč od jazzu směrem ke komponování a také k volné improvizaci. (Je zajímavé, že ve stejné



době pracoval Stangl na – podle jeho vlastních slov – „posledním projektu nějakým způsobem spojeném s jazzem“, kdy zkoumal a hrál hudbu českého předválečného skladatele Erwina Schulhoffa.)

Mezitím se Stangl potkal s trombonistou Radu Malfattim, který právě procházel radikální proměnou ze silového improvizčního maximalisty v legendárního ultraminimalistu. Stangl a Malfatti se spojili s Wernerem Dafeldeckerem a Michaellem Moserem ve skupině Polwechsel, která sama sebe nepropagovala jako improvizáční, která nicméně měla masivní vliv na celou generaci improvizujících muzikantů, kteří byli unaveni hlasitostí a hustotou. Hudba Polwechsel byla ovlivněna témbrovými experimenty skladatele Helmuta Lachenmanna, jaké slyšíme v jeho skladbách Pression a Guero, a nešlo v ní ani tak o „redukcí“, jak bývá obvykle charakterizována, jako spíše o zpomalení a zvětšení jednotlivých zvuků a gest, puntičkářské odstraňování nabalených vrstev konvence, odhalování složitosti jednoho každého zvuku a toho, co každý z nástrojů skutečně dokáže, a následné nové budování hudby jakoby od molekulární úrovně, kdy každý hlas i ticho, které je obklopuje, dostává důležité místo.

Při zpětném pohledu je snadné chápat to jako logický krok, ale ve své době to bylo ohromující – improvizace byla často hudbou přehánění a okázalého předvádění se, nikoliv pečlivého budování, a tiché hlasy byly většinou utopeny nebo úplně chyběly. Tehdy nešlo pravděpodobně tolik o ztišování nebo o protest proti vládnoucímu stavu free jazzu a improvizace jako o přirozený výsledek toho, co nastane, když se začne klást důraz na mikroskopický průzkum materiálu. Dopad tohoto procesu byl každopádně trvalý.

Ve svém Koncertu pro trombón a dvaadvacet nástrojů z roku 1994, jedné ze série kompozic napsaných pro sólové nástroje a ansámblu, spolupracoval Stangl úzce s Malfattim (jako „solistou“) na notaci nových zvuků trombónu, které byly kodifikovány z improvizáční techniky. Partitura odhaluje neuvěřitelné zvukové detaily a rozvíjí se tak, že lineární a narativní vývoj se vytrácí a průběh času jako by se zastavil a byl nahrazen zvukovými událostmi vynořujícími se spontánně a mizícími zpátky do ticha. Tento způsob intenzivní spolupráce s hudebníky při vytváření díla je pro Stangla normální a ačkoliv má takový přístup dlouhou historii – je například těžké přemýšlet o Johnu Cageovi a zároveň nemyslet na Davida Tudora, pro nějž byly Cageovy klavírní skladby většinou psány – vede tato specializovaná kompoziční technika obvykle k tomu, že kromě premiéry je jen málo příležitostí k provádění skladeb.

Imaginární lidové písně

Ale zatímco důsledky nově nalezených metod ještě rozvířovaly hladinu, Stangl byl už na cestě dál. Hudba dua Schnee, v němž hrál s Christophem Kurzmannem, byla důkazem této evoluce. Jejich první nahrávkou byla v roce 1999 klasická elektroakustická improvizace, na kost osekáné a často nerozpoznatelné zvuky kytary s počítačovými lupanci, pulsy a prodlevami. V době, kdy vydávali druhý titul, mimořádnou nahrávku *schnee_live* (2004), hladce do hudby mísili akordické postupy, mluvené slovo, zpěv, překvapivé doprovodné zpěváky a dokonce i jazzovou mezihru kytary. „Začali jsme opět přemýšlet o písničkách, ovšem novým způsobem, a pomalu jsme je začali zapojovat do naší jemné hudební architektury.“²

Z určitého pohledu lze říci, že se hudba vrátila ke svému původnímu východisku, ovšem o trochu starší a o dost moudřejší. Možná ale nikdy nebylo cílem zbavit hudbu jejích tradičních prvků – spíše tyto prvky potřebovaly jen na chvíli odsunout, aby se pak mohly vrátit v novém světle.

V hudbě k zrestaurovanému klasickému filmu Georga Wilhelma Pabsta *Die Freudlose Gasse* (1925) z roku 2008 dotáhl Stangl k mistrovství svou estetiku snahy o hudební mizení, kdy zanechává pouze stopy, a předefinoval možnosti filmové hudby. Dvouapůlhodinová nahrávka lehce smazává stylistickou mezeru i roky oddělující obrazovou a zvukovou složku, přičemž nikdy přímo nekomentuje obrazy a klíčové emocionální vrcholy podtrhuje tichem. Hudba pracující se dvěma klavíry (s jemnou ozvěnou typické dobové hudby k filmům), bicími nástroji a smyčcovým kvartetem dokáže úžasně



Koncert pro trombón

stupňovat napětí a zároveň dovoluje vnitřnímu rytmu filmu mířit kupředu. Občasné vstupy elektroniky přenášejí zvuk přímo do současnosti, zároveň Stangl tento pocit podtrhuje šumem evokujícím staré ohrané gramofonové desky.

Jinde, jako třeba ve skupině Efzeg a v duetech, kde se Stanglem hrají dieb13 nebo Taku Unami, i v aktuálním duu Chesterfield (kde je mu spoluhráčkou Angélica Castelló), nastupuje skladatelovo ostré ucho s citem pro detail a strukturu, jež posunuje hranice improvizace na úroveň nepředstavitelnou ještě v předchozí generaci jak z technického, tak

z estetického hlediska. Úžasná dvojhra s Kaiem Fagaschinskim (Musik – Ein Porträt In Sehnsucht) je vrcholem Stanglovy tvorby v poslední době. Jednotlivé tóny se kutálí z mlhy, zní naříkavé akordy, melodie se objevují a opět mizí a uprostřed ticha startuje motor automobilu. Na této nahrávce, a do jisté míry i na všech ostatních, je znát sílící snaha o naprosté ovládnutí materiálu a ta vede k jistému druhu dokonalosti, kdy je každy zvuk pečlivě umísťován. Akord klavíru osaměle doznívající až do úplného ztichnutí, bzučení statické elektřiny ztrácející se v pozadí, nadechnutí slyšitelné jako samostatný zvuk před zazněním tónu a vydestilování všech dostupných možností do hudby, která zní tak nevyhnutelně jako střídání nádechu a výdechu.

V pravou chvíli

V roce 2010 dal Stangl při příležitosti svých padesátých narozenin dohromady ambiciózní projekt: sadu tří CD (společně s DVD a knihou), která měla nabídnout přehled jeho skladatelské kariéry. Ačkoliv je jeho kariéra improvizátora dobře zdokumentována, dostat se k jeho kompozicím je složitější. Tuto mezeru v jeho skladatelské diskografii vyplňuje Hommage à Moi. Na poli pokrývající dvě dekády práce se skrývá úžasná pestrost od skladeb připomínajících myšlenky hnutí Fluxus, jako je For a Young Trumpet Player, po kusy pro kostelní varhany a šedesátivteřinovou skladbu pro velký orchestr. Výběru dominují skladby určené pro Stanglovy vlastní soubory, Ensemble Maxixe z devadesátých let a nověji Extended Heritage. Concert for Saxophone and Quiet Players byl vytvořen ve spolupráci s Johnem Butcherem a pokračuje tam, kde o třináct let dříve skončil Konzert für posaune. Jednou z nejvýraznějších Stanglových skladeb je My Dowland pro kontratenor a ansámbl. Kompozice inspirovaná renesančním skladatelem Johnem Dowlandem a přímo citující jeho hudbu je přesvědčivým a jako z jiného světa působícím mixem „staré a nové hudby propojené napříč časem“. Elektroakustická Angels Touch prozrazuje blízkost s Christianem Fenneszem, někdejší Stanglovým spoluhráčem, zatímco spalující kytarové zvuky dosvědčují vliv skutečnosti, že se „v šedesátých letech sblížil s anglo-americkou populární hudbou“. Doprovodná kniha Hommage à Moi (v němčině) je podobně ambiciózní – pět set stran elegantně psaných esejů, článků a rozhovorů: téměř kompletní shrnutí dvou desetiletí textů o hudbě.

S takovým rozsahem tvorby, jejíž stylistická pestrost odpovídá různorodosti používaných materiálů, může nastat problém s pojetím identity, zvláště pokud jde o její veřejné a kritické vnímání. Stangl si je tohoto dilematu dobře vědom, ale uvádí umělce jako Brian Eno nebo John Cale, kteří byli schopni „dělat tolik rozdílných projektů s různými estetickými a problém to není“, a je jasné, že stejným model uplatňuje i na sebe. Jak vysvítá z Hommage à Moi, podařilo se Stanglovi pracovat eklekticky a přitom si udržovat vlastní identitu napříč rozdílnými výstupy. Jádrem jeho přístupu je zájem o zvuk samotný a o bezbřehé možnosti všech nástrojů a zdrojů zvu-

ku bez omezení stylovými hledisky.

Stangl v poslední době stále více ztrácí zájem, jak on sám říká, „být hostem na každé scéně“ a začíná se více zaměřovat na sólové projekty a na psaní hudby pro specifické soubory – několik děl se dočkalo premiéry již v tomto roce, další se připravují. Kouzlo sólové práce je silné: „nemusíte se starat o to, co dělají ostatní, nebo s nimi komunikovat – prostě hrajete.“ Jeho disciplinovanost a úspornost se důkladně ukazuje na nové sólové desce Unfinished, která v říjnu vyjde na značce Touch. Skladby na ní jsou komponovány s využitím různě laděných kytar a nahrány živě bez následných úprav i bez improvizace. Ačkoliv sám sebe prezentuje jako svého druhu antivirtuóza, jeho hra na kytaru je dokonalá, každý zvuk i gesto dokonale umístěné a hudbě vládne napětí skrývající se pod hladinou klidu.

-
- 1 Burkhard Stangl, text k nahrávce Stangl/Kurzmann: neuschnee [ErstPop 002] 2009
 - 2 tamtéž

Výběrová diskografie

Polwechsel [hat(now)ART 112] nahráno 1995
 Burkhard Stangl/Christof Kurzmann: Schnee [Erstwhile 008] 2000
 Efzeg: Würm [Charhizma 028] 2003
 Burkhard Stangl/Christof Kurzmann: schnee_live [ErstLive 003] 2005
 Burkhard Stangl/Kai Fagaschinski: Musik – Ein Porträt In Sehnsucht [Erstwhile 057] 2009
 Burkhard Stangl: Hommage À Moi [loewenhertz 020] 2011
 Burkhard Stangl: Unfinished. For William Turner, painter [Touch TO92] 2013

Filmografie

G. W. Pabst: Die Freudlose Gasse [Verlag Filmarchiv Austria] 2008





22. + 23. 9. 2013 Warsaw Autumn, Poland

4. + 5. 10. 2013 Riga, Latvia

11. + 12. 10. 2013 Budapest, Hungary

Where from? Where to? Myths – Nation – Identities

Young Composers Project
from Central Eastern Europe

CONDUCTOR

Ensemble Modern
Peter Eötvös

COMPOSERS

Matej Bonin + František Chaloupka +
Andris Dzenitis + Paweł Hendrich +
Kristaps Petersons +
Janis Petraškevičs + Nina Šenk +
Judit Varga



www.goethe.de/mythen



BR musicaviva



Ensemble
Modern
Frankfurt

BHF BANK STIFTUNG

**GOETHE
INSTITUT**

Sprache. Kultur. Deutschland.

C-drík Fermont

Před lety jsme se v HIS Voice věnovali kompilaci Extreme Music from Africa, která údajně představovala experimentální hudbu černého kontinentu, ovšem ve skutečnosti byla pravděpodobně pokusem o vtip či podvrh se jmény neexistujících umělců, jejichž skladby natočil jeden Evropan. Experimentální hudba 20. století působí skutečně jako „doména bílého muže“, kde dominanci Západu narušuje snad jen Japonsko. V Africe, Asii či Latinské Americe ovšem hudební experimenty probíhají a v posledních letech o nich začíná být slyšet častěji. Člověkem, který na tom má významnou zásluhu, je C-drík Fermont, hudebník a vydavatel elektronické a hlukové hudby.



C-drík Fermont (nebo také Kirdec) je hudebník, zpěvák, skladatel a bubeník původem z Konga, momentálně žijící v Berlíně, který se specializuje na vydávání elektronické experimentální a industriální hudby z Asie, Afriky a Jižní Ameriky. I přesto, že většinu života prožil na evropské půdě, jeho původ i vrozená zvědavost ho už na začátku devadesátých let nasměrovaly k objevování západní hudební kulturou neprobádaných končin undergroundové i akademické, v každém případě neobvyklé hudby. Tu od roku 1999 vydává na labelu Syrphe a zároveň pořádá turné a koncerty. Na nich kromě vydávaných hudebníků vystupuje jak sám v rámci svých sólových projektů, tak v kapelách nejrůznějších žánrů od breakcore a industrial přes dark ambient po electropunk a synth wave. Kromě toho tvoří hudbu k divadlu a filmu (cena za nejlepší soundtrack na francouzském Côté court festivalu) a o své hudební vášni píše knihu. Je zapříisáhlý vegan respektující přírodu a vše živé, antisexista, antirasista a ve svém přístupu k životu je svéhlavý a důsledný, což se projevuje i na jeho tvorbě.

Měla jsem možnost ho poznat před několika lety v Brně, kdy tehdejší občanské sdružení Muzak uspořádalo dvě vystoupení. Na druhém z nich používal terénní nahrávky z industriálního prostoru Zbrojovky, které pořídil při své první brněnské návštěvě. O jeho životě, vydavatelsví, hudbě i dani za to, že vypadá a žije podle svého, jsme se bavili u něj doma v komunitním bytě obývaném čtrnácti lidmi v okrajové části Berlína, kam se jezdí tramvají skrz les.

Máš na starosti vydavatelsví, píšeš knihu, hraješ s různými lidmi, tvoříš hudbu pro různé projekty, učíš, cestuješ po světě – ak zvládáš být sám sobě šéfem?

Upřednostňuji dělat většinu věcí sám, protože když se něco pokazí, jediný odpovědný člověk jsem já sám. Nemusím se zlobit na někoho jiného kromě sebe, vím, co chci a někteří lidé by mě možná nestihali. Některé projekty stojí hodně času a energie a sám sobě si můžu dovolit přikázat se v noci nevyspat, protože je třeba něco udělat. A o to bych si nikdy nedovolil požádat někoho jiného. Také jdu cestou, která není tak obvyklá, například ono vydavatelsví, turné, hraní na místech a kontinentech, kam se lidé z mého okolí zrovna nehrnou. Proto je



pro mě jednodušší dělat je sám. Mnoho z mých přátel mě do určitých zemí ani následovat nechce, protože si myslí, že tam není nic k vidění, nebo protože tam kvůli vyostřené politické situaci hrozí nebezpečí. A možná proto, že jsem...

Jsi člověk, který nerad dělá kompromisy?

Většinou jsem.

V krvi ti koluje evropská i africká krev a bydlíš na různých místech světa. Kde všude jsi tedy žil a jak tě to ovlivnilo – nejen v rámci umění a hudby, ale i tvého životního směřování?

Narodil jsem se v Kongu a žil tam dva roky. Pak jsme se přestěhovali do Belgie, kde jsem vyrostl a žil po většinu svého života. Nějaký čas jsem také žil v Nizozemí a šest měsíců jsem strávil na Dálném Východě, kde jsem se hodně stěhoval a spíš se to podobalo turné. Jak mě to ovlivnilo? Řekl bych, že i když má kultura byla tehdy více nakloněna západní Evropě, vždy jsem měl vztah k Africe. Přes rodinu, přes jídlo a konečně i přes hudbu; takže časem mě zformovalo právě to.

Časem jsem si lámal hlavu s tím, proč je na elektronické, industriální a punkové scéně tak málo Afričanů. Chtěl jsem pochopit, proč je jich jen hrstka a proč se většina potomků afrických imigrantů, které jsem znal, až na výjimky o hudbu nezajímala vůbec. To mě také ovlivnilo. A zároveň jsem už jako dítě hodně cestoval a již tehdy se zajímal o různé kultury, jazyky nebo hudbu.

Ve škole jsem byl jediné nebílé dítě, tehdy to bylo v Belgii ještě možné. Některé ostatní děti mě jaksi vyloučily z kolektivu a to na mě také mělo vliv, zejména v tom smyslu, že jsem tvrdohlavý a neústupný člověk – když dělám něco, chci to dokončit, chci vypadat tak, jak se to líbí mně



Dickson Dee

a nikdo mi nikdy nebude zakazovat oblékat se nebo zdobit piercingem nebo tetováním tak, jak chci já. Z toho ovšem plynulo a plyne mnoho konfliktů s mou rodinou, učiteli, ostatními lidmi... Ale bojoval jsem za to a vyhrál jsem.

Než jsme začali s rozhovorem, podívali jsme si o různých exotických krajinách, které jsi navštívil a zmínil jsi se o útocích na tvou osobu právě kvůli tomu, jak vypadáš. Překvapilo mě, že jsi jako z nejméně tolerantních míst nakonec stejně zmínil Belgii.

Když jsem žil v Belgii, v Monsu a zejména v Bruselu, zažil jsem fyzické i slovní napadení čistě proto, že vypadám jinak – trochu punkově – a to je daň, jakou tam za to člověk platí. Belgie a hlavně Brusel a Valonsko (francouzsky mluvící část) jsou extrémně netolerantní a rasistická místa, stejně jako Francie.

Jsi-li dívka a zároveň punkáč, antifašistický skin-head, gothička a tak podobně, může se ti stát, že se jednou probudíš v nemocnici poté, cos byla sexuálně zneužitá, zmlácená nebo bodnutá.

Jediné místo, ve kterém jsem zažil podobnou zkušenost, byl Tunis po revoluci v roce 2011, kde jsem vystupoval. Lidé nás pronásledovali po ulici, házeli po nás kameny, chtěli nás zbít a kamarádovi dali pěstí. Jiné východoevropské země jsou na tom taky dost bídě, stejně jako Střední Východ – v Afghánistánu nebo Iráku lidé dokonce zabíjí posluchače stylu emo, v Uzbekistánu zažívají taky velké problémy. Ale v jiných místech, která jsem navštívil (Libanon, Turecko, Srbsko, Bulharsko, Chorvatsko), šlo vše hladce. O hodně lépe, než v Belgii.

Není divu, že ses nakonec usadil v Berlíně... Vraťme se k předchozí odpovědi - takže objevuješ nové

věci od dětského věku. To děláš dodnes – objevuješ pro nás neznámé či exotické hudebníky už řadu let.

Dalo by se to tak říct. Ale když jsem byl ještě dítě, tak jsem chtěl být astronomem. Vlastně mám o astronomii a astrofyzice spoustu knížek, stejně jako populárně naučných knih pro děti a dospívající. Jako malý jsem do toho byl absolutně ponořený a zajímá mě to dodnes. Sice si o tom hodně čtu, ale vyloženě to nestuduji, protože mi na to nezbývá čas. Nicméně jako teenager jsem začal poslouchat alternativní elektronickou hudbu jako EBM nebo industrial a už tehdy jsem chtěl objevovat pořád další hudbu. Nejdřív jsem objevil Front 242, potom kapely jako Skinny Puppy, Esplendor Geométrico, Laibach, Borghesia. Pak mě napadlo, že když můžu takové kapely najít v Jugoslávii nebo SSSR, možná je něco takového i v Japonsku nebo Brazílii. Šel jsem tedy dál a dál a úplně jsem se do toho pohroužil. Byl jsem stále žíznivý po nové hudbě, nikdy jsem neměl dost. Stala se z toho obsese, která přetrvává dodnes.

Pojďme se tedy pobavit o Syrphe, protože tvá obsese směřuje právě tam. Začal jsi na začátku devadesátých let a nemýlíš-li se, byl to první label, který se tehdy na takovou hudbu zaměřoval.

Syrphe jsem založil v roce 1999, ale můj kazetový label Sépulkrales Katakombes, který je se Syrphe spjat, vznikl už v roce 1991. Vydával jsem na něm jak svou hudbu, tak některé umělce v podstatě odevšad, jako třeba De Fabriek z Nizozemí. Zároveň jsem ale publikoval kompilace zahrnující kapely z Afriky, Chile nebo Japonska. Tehdy to vážně moc běžné nebylo, stejně jako hledání elektronických hudebníků v Brazílii, Jižní Africe nebo Litvě. Se Syrphe jsem byl myslím jeden z prvních, kteří se zajímali o vydávání umělců z Afriky a Asie. Už předtím něco málo existovalo, ale nebylo toho mnoho. Jihoafrický kazetový label Network 77 vydává hudbu už od roku 1984, Sommus vydal v roce 1994 kompilaci s lidmi z Japonska, Taiwanu a Hong Kongu. Ale už se situace zlepšuje, hlavně co se týče hudby ze Středního Východu a Číny nebo arabské experimentální hudby. Například organizace Sonic Arts Network vydalo velmi zajímavou kompilaci v roce 2007 s hudebníky z Íránu, Palestiny, Egypta a Angoly.

Jak se tyto hudební scény proměnily během doby, co se na ně zaměřuješ a provozuješ Syrphe?

Ty scény zažily úplnou explozi! Pamatuji si, že když jsem založil Sépulkrales Katakombes, sehnat cokoliv z Afriky bylo vážně obtížné. Objevil jsem Jaye Scotta z Kapského města, který tvořil kazety jak s mezinárodními, tak jeho vlastními africkými kapekami jako Sphinx a Willow and Carnage Visors. Ale to byl jediný kontakt, který jsem tam měl, tak jsem se musel snažit. Psal jsem punkáčům z Filipín nebo Panamy – tehdy samozřejmě bez internetu. Rozhodně se tu a tam něco dělo, ale dalo velkou práci se k tomu dostat. Díky internetu se teď věci rozjely. Komunikace je tak snadná, stejně tak cestování. Například někteří z hudebníků mají rodinné příslušníky v Evropě, takže je tu a tam mohou navštívit a pří-

padně s sebou přinesou nějakou hudbu. Řekl bych, že za posledních deset let se tahle hudba rozšířila v mnoha zemích: Čína, arabský svět jako Libanon, Egypt, Indonésie... Je to celkem působivé. Hodně mladých lidí jde čím dál víc do hloubky a v některých státech se už dá mluvit o něčem jako hudební identita. Už se to mění. A celkem rychle.

Takže muzikanti z „okrajových zemí“ hledají svůj vlastní hudební styl?

Řekl bych, že ano. Předtím kopírovali Japonsko a Evropu.

Dal bys nám tedy pár tipů na ne-západní umělce a tvůrce experimentální elektronické a industriální hudby, kteří mají svůj specifický zvuk či identitu?

Jistě. Například Victor Gama z Angoly si vyrábí vlastní nástroje. Mnoho umělců ze středovýchodní a severní Afriky jako Hasan Hujairi, Hassan Khan, Munma nebo Omar Raafat používají samplý nebo tradiční nástroje a hudební stupnice. To ale sahá do staré historie u íránských pionýrů jako Alireza Mashayekhi a Dariush Dolat-Shahi několik desetiletí zpět. Pak je zajímavý třeba Dickson Dee z Hongkongu, který spolupracuje s množstvím umělců z Mongolska, Tibetu, Číny a Tuvy (jako Sainkho Namtchylak). Existuje také vlna umělců pracujících s terénními nahrávkami svého okolí, například Yan Jun v Číně a Nguyen Manh Hùng a také umělci, kteří se specializují na onkyo, tedy minimalistickou a tichou improvizovanou hudbu, jako Goh Lee Kwang z Malajsie, Pei z Taiwanu a Toshimaru Nakamura z Japonska. Budeš-li hledat v akademickém světě, narazíš třeba na mnoho hudebníků, kteří skládají hudbu jak pro elektronické, tak tradiční nástroje: Slamet Abdur Sjukur z Indonésie byl jedním z nich již v šedesátých letech, v současnosti jsou to skladatelé jako Yao Xi, která tvoří hudbu za pomoci elektronických nástrojů a čínských houslí erhu.

Kromě vydavatelství taky učíš, napsal jsi esej a zejména píšeš od roku 2005 knihu. V jaké je to fázi?

Nepíšu denně, už ani každý měsíc. Jde mi to velmi pomalu. Někdy dělám s hudebníky rozhovory o určitých tématech, která použiji do knihy, píšu si poznámky, hodně čtu a potom píšu každý den. A potom na to měsíce nesáhnu. Je to hrozné, chtěl bych se na to soustředit víc a psát zase každý den. Napsal jsem esej pro francouzskou knihu Le Performentiel Noise (Les presses Du Réel) o zvukové performanci v Asii a Africe. V angličtině si ho lze stáhnout na mých webových stránkách. Psal jsem o identitě některých umělců vzhledem k jejich zvukům – nemyslím tím jen noise, ale i různé formy experimentální hudby, urban music z Číny nebo Vietnamu, která je podle mě pro ně typická. Kniha, kterou píšu, je víc zaměřená na historii elektronické a experimentální hudby v Asii a Africe od roku 1944. Vybral jsem si toto datum jako počáteční bod kvůli Halimovi El Dabhovi, egyptskému skladateli, který v roce 1944 složil v Káhiře několik experimentálních kusů a nenašel jsem nikoho, kdo by něco takového dělal před ním.

Halim El Dabh



Potom popisují historii – například co se dělo v padesátých letech v Jižní Korei, v šedesátých letech v Íránu, Indonésii a tak dále. Zároveň se v knize rozepisují i o cenzuře a politických, náboženských a sociálních tématech – proč to v některých zemích funguje lépe než v jiných a proč. Ještě zdaleka všemu nerozumím. Zrodily se tam nové generace a určité skutečně typické hudební styly, ovlivněné jejich vlastní krajinou nebo cizími kontinenty. Chtěl jsem o tom psát obecně. Nebude to závratně specifické, protože tato kniha je jen první krok.

Afrika a Asie jsou přece dva obrovské kontinenty. Je vůbec možné shrnout úplně všechno do jedné knihy?

To opravdu nejde. Ale přesto bych ji chtěl mít tak podrobnou, jak to jen půjde. Zatím totiž existuje jen několik esejů od Američana Boba Glucka, pojednávajících o historii hudby v Íránu, Japonsku, Jižní Koreji, Izraeli a Turecku. On je v podstatě jediný, kdo o tom něco napsal. Nic dalšího ohledně této hudby jsem nenašel ani ve škole při studiu elektroakustické hudby. Počátečním bodem pro Francii byl Pierre Schaeffer v Paříži roku 1948, v Německu to bude nejspíš Karlheinz Stockhausen, Herbert Eimert a další skladatelé z padesátých let, v Americe pak

o něco dříve John Cage. Ale podobní hudebníci existovali už dříve a také na jiných kontinentech. Jejich jména ovšem nikdy nikde nevidím, což je škoda.

Zmínil jsi studium elektroakustické hudby. Co všechno jsi vlastně studoval?

Studoval jsem toho až moc a skoro nic jsem nedokončil. Se školami mám problém... Studoval jsem elektroakustickou hudbu, orchestrální bicí nástroje, divadlo, poezii a divadelní improvizaci, moderní umění...

Jaké bylo studovat u skladatelky elektroakustické hudby Anette Vande Gorne, která mimo jiné brala lekce u Pierra Schaeffera?

Je to velmi zajímavý člověk. Věnuje se ovšem do hloubky akusmatické hudbě – elektroakustické hudbě šířené přes akusmonium, tedy sestavu mnoha reproduktorů, což je podle mě skvělé. Ale nezabývali jsme se tolik hudbou, kombinující různé nástroje, nebo magnetofonový pásek či počítače, ani ostatními formami elektronické hudby. Bylo to skutečně užce specializované. Je vážně poutavá, ale stejně jako jiní lidé z akademického prostředí je zaměřená na svůj svět a ne vždy otevřená jiným hudebním žánrům. Samozřejmě, že nelze poslouchat úplně

všechno, to chápu. Ale osobně bych se pouze na jednu věc orientovat nemohl.

Mohl bys nějak shrnout, co všechno tě vlastně letos potkalo a co tě čeká?

Letošní rok je hodně ve znamení koncertů a taky odehrají turné, minimálně ve východních zemích a možná v Asii, ale to ještě není jisté. Vydal jsem na Syrphe dvě nová CD od libanonských umělců Munma a Litter – elektronika, ale nic experimentálního. Další věci závisí na penězích i na časových možnostech. Momentálně hodně nahrávám pro své sólové projekty i pro kapely jako Axiome nebo Tasjiil Moujahed – nová alba jsou skoro hotová a možná v říjnu vydám jeden z mých sólových hudebních projektů.

V kolika kapelách nyní fakticky aktivně působíš?

(Zasměje se a pomalu začíná počítat na prstech rukou). Nevím, kromě kapel, které mají přestávku nebo už skončily, teď hrají v sedmi nebo osmi kapelách.

Takže hraješ v sedmi osmi kapelách, pracuješ na sólových projektech a také tvoříš hudbu k filmu nebo divadlu. Jak vnímáš rozdíl v tvůrčím procesu a osobním přístupu mezi tvorbou určitého stylu hudby s dalšími lidmi, konceptuální prací pro specifický projekt a hudební tvorbou jakožto sólový hudebník, kdy máš absolutní uměleckou svobodu a žádná omezení?

Mám rád všechno. Baví mě pracovat sólově, protože nemám žádná omezení a můžu si dělat, cokoli uznám za vhodné. Není na mě vyvíjen žádný tlak, prostě si jedu freestyle a hotovo. Zároveň ale rád pracuji s ostatními, protože mě to nutí se přizpůsobit, sledovat, jak pracují a jak díky tomu můžu změnit nebo zlepšit svou vlastní tvorbu. Je to vždy vzájemná výměna, učíme se od sebe navzájem a dohromady pak uděláme něco, co bych nikdy sám nevytvořil. Pracovat pro film nebo divadlo mě baví proto, protože tam fungují určitá zavedená pravidla, která formují mou hudbu. Nechci být v čemkoliv úplně uzavřený a omezený. Potřebuji svobodu, ale rád se nechávám nasměrovat, což mě zároveň pobízí k tomu udělat něco tak, jako bych to sám od sebe nikdy neudělal.

Potřebuji používat svou mysl a také se zaměřuji na vizi nebo téma, které v tomto případě mou hudbu také ovlivňuje. Posledně jsem dělal hudbu ke hře, která má určité téma, děje se na určitém místě a v určitém prostředí a hudba tomu musí svou atmosférou odpovídat. Není veselá, má hudba musí být temná, hluboká a represivní. Ale pravidla hry mě přinutila udělat něco docela jiného, než dělám běžně. Pokud mám dost tvůrčí svobody se svými ostatními projekty, nevádí mi pracovat na podobných věcech, jestliže to nemusí být přesně podle pravidel. Nikdy bych například nedělal taneční hudbu. Požádá-li mě o to někdo, řeknu ne.

Pracuješ hodně s terénními nahrávkami?

Dost. Bohužel jich moc nevydávám. Ale nahrávám dost často a občas něco zveřejním online, někdy je také hrají živě. Filtruji je a míchám dohromady

a znovu tak vytvářím krajiny tím, že spolu mixují nemožné – například moře a velkoměsto nebo džungli. Stále se ale snažím, aby to znělo přirozeně. Vytváření nereálného prostoru mě baví, a protože je to pouze hudba bez obrazů, funguje to dobře. Představitelství umí stvořit něco, co k té hudbě pasuje. Hodně mých tracků obsahuje terénní nahrávky, ať už čisté nebo filtrované. Zrovna pracuji na novém projektu, kde použiji terénní nahrávky a lidský hlas, ale to je zatím ještě tajné. Terénní nahrávky každopádně miluji, protože mně připomínají situace, které jsem prožil, ale každému dalšímu posluchači evokuje něco jiného. Také se mi často stává, že spoustu zvukových detailů nezachytím hned. Mám nahrávky, které jsem poslouchal mnohokrát během deseti let a najednou si uvědomím, že třeba určitý zvuk hmyzu jsem zaregistroval až na pátý poslech. Je to vždy krásné, je to nový objev. Zvukové nahrávky jsou jako malby s miliony detailů – vždy něco přehlédnete.

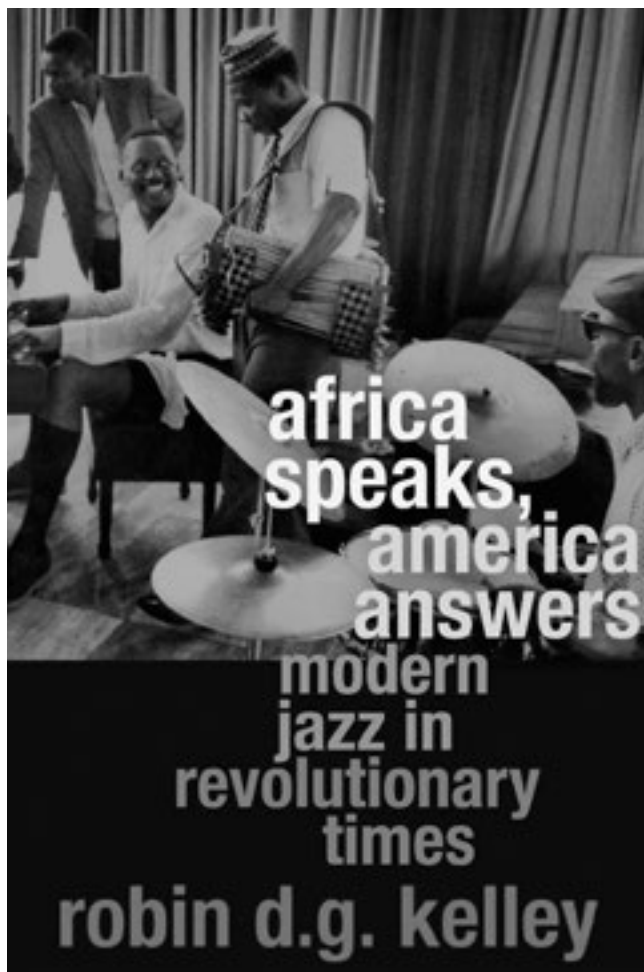
syrphe.com



Nástroje Victora Gamy

Robin D. G. Kelley: Africa Speaks, America Answers: Modern Jazz in Revolutionary Times

Harvard University Press
(www.hup.harvard.edu)



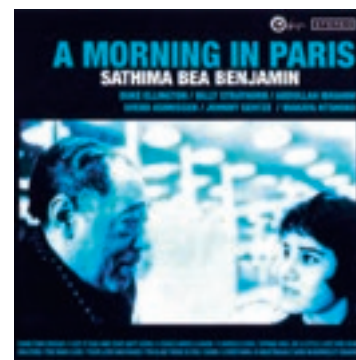
Kniha *Africa Speaks, America Answers* zkoumá jako pod mikroskopem Ahmeda Abdul-Malika, kapelníka transatlantických fúzí Randyho Westona, vizionáře ghanské hudby Guye Warrena a jihoafrickou skladatelku Sathimy Bea Benjamin a díky tomu přináší dosud chybějící vhled do hudební a kulturní výměny, která začala v padesátých a šedesátých letech a pokračuje dodnes.

Mnoha Evropanům, Afričanům i Asiatům bez zázemí a zkušeností z anglofonních oblastí Severní Ameriky přijde těžko pochopitelná vášeň a energie, kterou někteří Američané věnují procesu objevování nebo znovujevování svých kořenů.

Pokud jde o Afroameričany, nebyly informace o Africe a komunikace s ní až hluboko do 20. století zdaleka běžné, pokud pomineme předávané memy a kulturní prvky udržované v rodinách a komunitách. Ve srovnání s jinými diasporami a skupinami imigrantů (tedy Angličany, Iry, Italy, Němci, Slovany, Židy) nebyla africká tradiční literatura a důležité texty snadno dostupné. Etnologické či antropologické texty, které se na konci 19. století začaly objevovat, byly typicky psané nikoliv anglicky, ale francouzsky, německy a holandsky.

To vše dodává Kellyho dokumentům na dráždivosti a dramatickosti; silný a opojný souběh amerického hnutí za občanská práva a osvobození afrických kolonií v padesátých a šedesátých letech poskytl více příležitostí pro komunikaci a spolupráci.

Následný vývoj reality, sklouznutí bývalých evropských kolonií v Africe k diktaturám, zavraždění Martina Luthera Kinga i objevování vrozených rozdílů mezi Afričany a Afroameričany ukázal, že soulad a shoda rozhodně nebudou okamžité. Jak píše Kelly v úvodu své knihy: „Umělci neustále naráželi na požadavky autenticity. Kritici, fanoušci, producenti nahrávek i sami muzikanti strážili hranice toho, o čem byli přesvědčeni, že je „skutečná“



(jinými slovy tradiční) africká hudba a „skutečný“ jazz. Samozvaní experti zpochybňovali stejnou měrou, zda dokáží Afroameričané zvládnout „tradiční“ bubenické techniky i zda Afričané umí „swingovat“ a hrát autentický jazz. Milovníci arabské hudby pochybovali, že jazzoví hudebníci jsou schopni zahrát maqam, tedy arabskou stupnici správně. Hybridní a globální charakter hudby byl zdrojem mnoha otázek ohledně autenticity, v nichž se míchaly problémy rasové, třídní i politické. Je místní jazz v Jihoafrické republice autentický „africký“, nebo je to jenom import podstrčený lidem z americké říše? Měli bychom zpochybňovat autenticitu populární hudby západní Afriky, jako je třeba highlife, protože vychází z tolika žánrů a stylů africké diaspory i z Evropy?“

Takové pohledy mátlý umělce a nepůsobily dojmem, že na hudebním trhu dochází k evolučnímu kroku. Je to zvláště zřetelné v první kapitole, jež se zabývá problematikou kariérou ghanského skladatele Guye Warrena, známého též jako Kofi Ghanaba. Warrenova/Ghanabova progresivní vize africké hudby míchala jazz se západoafrickými folklorními prameny, v nichž se skrývalo mnohem více než polyrytmické bubny. Jeho skladby obsahovaly složitá propojení zpěvů z náboženských procesí, rytmů s melodickými mezhrami saxofonu a klavíru a chtěla být nikoliv jen „africkou hudbou“, ale současným uměním. Warren byl schopen zahrát a zaranžovat Beethovenovy symfonie pro bubny, přepsat part zvonců go-go do rozmáchlého klavíru a donutit hráče dechové sekce zpívat přes lastury. Ačkoliv byl Warren solidní paralelou amerických jazzových pionýrů padesátých a šedesátých let, nahrávací

průmysl podle Kellyho zjistil, že jeho přístup k hudbě „neladil s tehdy dominujícím stereotypem exotických, extatických, vysoce sexualizovaných afrických rytmů a tanců“ a že „nevyvolává představu džungle ani divoštví či starobylého pohanického rituálu.“

Po krátké a nepříliš úspěšné nahrávací kariéře v Severní Americe se Warren do Ghany vrátil s nemalým zklamáním a hořkostí. Přitom viděl, jak se umělci, které považoval za přinejlepším amatérské, například Babatunde Olatunji z Nigérie, lépe uchytili na trhu, jehož očekávání africké hudby jako radostného bouchání do bubnů dokázali naplnit.

Warrenův příběh je možná nejsymboličtější, na druhé straně Kellyho kapitoly věnované Randymu Westonovi a Ahmedu Abdul-Malikovi ukazují dva newyorské umělce, kteří nakonec zjistili, že jejich cesta vedoucí přes západní Afriku našla své nejlepší naplnění severně od Sahary.

Zatímco Randy Weston si vybíral ze širokého spektra zdrojů mezi nigerijským highlifem a marockou hudbou gnawa, Ahmed Abdul-Malik soustředěně pátral po jazzovém výrazu, jenž by odpovídal jeho liberální maursko-americké islámské kosmologii. Kelly cituje z rozhovoru v časopise Downbeat z roku 1963: „Lidé si myslí, že to přeháním s náboženstvím... Jak ale můžete vytvářet krásu, když nebudete vědět, co krása je, co je doopravdy? Lepší pochopení Stvořitele vede k lepšímu pochopení je výtvorů a z toho vyplývá lepší pochopení toho, co hrajete.“

Kelly svou knihu uzavírá kapitolou o jihoafrické skladatelce a zpěvačce jménem Sathima Bea Benjamin. Ta nabídla světu hlas, jenž si získal kritické uznání na obou stranách oceánu, ale jen málo popularity v jejích nejlepších letech. Kupříkladu její nahrávka

s Dukem Ellingtonem *A Morning in Paris* z roku 1963 se na trh dostala až v roce 1997 a jak Kelly uvádí, některé její nahrávky mohly být prvními jihoafrickými jazzovými LP, ovšem nikdy nebyly vydány.

Kellyho kapitoly jsou nabitý dobře prozkoumanými a podloženými fakty, která vrhají světlo na koloniální, obchodní a politické skutečnosti utvářející kariéry těchto čtyř mimořádných umělců. Jejich odkazy dobře slouží k dokreslení a osvětlení současných i nedávných událostí – a zároveň poskytují čtenáři množství hudebních podnětů. Jazzoví fanoušci, kteří si léta vychutnávají díla Johna Coltranea by si měli honem poslechnout propracovanou hudbu Ahmeda Abdul-Malika. Posluchači world music, pro něž je Babatunde Olatunji hlavním mistrem hudby Afriky ve 20. století, by měli dát šanci Guyi Warrenovi, aby jim rozšířil jejich omezenou definici africké hudby. Hudební fúze Randyho Westona je ve srovnání s ostatními lépe známa a dostupná, ale stejně jako Abdul-Malika a Warrenova poskytuje naplnění vize afrického jazzu. Příznivci jazzového zpěvu si v dílech Sathimy Bey Benjamin nemohou stěžovat na nedostatek sofistikovanosti. V Kellyho knize *Africa Speaks, America Answers* jsou ukryty spousty klíčů k objevování a její kontext rozhodně není omezen na kariéry zmiňovaných umělců. V průběhu textu dostanou svůj prostor i další skvělí hráči. Kellyho kniha také nabízí postřehy o průkopnících harlemské scény na počátku 20. století, Artu Blakeym, scéně karibské hudby v New Yorku, raných terénních nahrávkách z Afriky Harolda Courlandera a o filozofických jazzových dialozích mezi spisovatelem Jamesem Baldwinem a Aimé Césairem.

Filmový hudební klub Garyho Lucase

Gary Lucas:
Cinefantastique
Northern Spy Records
(*northernspyrecords.com*)

Milovník filmu Gary Lucas
nahrál album filmových melodií
zahraných živě na jednu kytaru.
Na albu Cinefantastique předvádí
mistrnou prstovou techniku
i rafinovanou práci s efekty.



_____ Gary Lucas, který byl před lety časopisem *New Yorker* označen jako "kytarový hrdina pro přemýšlivé", přichází s albem, které cílí nejen na přemýšlivého, ale především na poučeného posluchače. Jeho nejnovější nahrávka *Cinefantastique* obsahuje výběr soundtracků k oblíbeným filmům, plus několik jeho vlastních kompozic pro film. Valná většina skladeb je zaranžována pro jednu kytaru, Lucas totiž často během svých koncertů hrával jako přídavek bez přípravy hudby ze svých oblíbených filmů. Důležitou částí jeho tvorby posledních let je také živý doprovod k projekci němých snímků. Logickým vyústěním jeho pohráváním si s filmovými melodiemi je právě toto album, o němž Lucas hovoří přímo jako o díle zrozeném z jeho vášně pro film. Filmy zastoupené v jeho výběru o tom svědčí. Žádné postmoderní legrácky typu *Růžový panter*, *Podraz* nebo *Sedm statečných* (abych zmínil jen nejčastěji citovaná hudební témata v našich krajích), Lucas vynechává masové popkulturní taháky a začíná desku dvěma tématy z filmů Jacquesa Tatiho. Dále jsou na Lucasově seznamu oblíbených tvůrců Alfred Hitchcock, Béla Tarr, Federico Fellini nebo Werner Herzog. Lucasův výběr by nezaháněl žádný filmový klub nebo artové kino.

_____ Album je třeba poslouchat s vědomím, že filmová hudba se píše pro film a při jejím provozování bez filmu jí nutně něco schází, přestože se to tak třeba na první pohled nemusí jevit. A ačoliv záměr nahrát vše najednou bez přidání nástrojů či dohrávek je jistě obdivuhodný, někde se původně pestrá hudba změní v pouhý virtuózně zahráný doprovod, kterému jaksi schází vůdčí hlas. Někdy se mu při zachování původní atmosféry podaří původní hudbu kompletně proměnit a posunout ještě kamsi dál za originál, jako v případě westernu z padesátých let *The Man who Shot Liberty Vance*. Snad ještě lépe vynívá Lucasova verze hudby z Herzogova filmu *Aguirre, hněv boží*. Tu v originální podobě tvoří pompézní klávesové stěny krautrockové skupiny Popol Vuh, namísto ve své době neslýchaně drahého a přiměřeně majestátního analogového oltáře Moog III a důmyslného "mellotronu" Choir Organ si Lucas opět vystačí s jednou kytarou, looperem a několika efekty.

_____ Zvukově album tvoří několik různých celků v závislosti, kde a na co byla hudba nahrána. Slyšíme

tu zvonivou akustickou kytaru, na kterou Lucas hraje melodie z filmů Jacquesa Tatiho, plně znějící akustiku z *Charlie Brown*, resofonickou kytaru z *The Man who Shot Liberty Vance* a skvělé třicetivteřinové miniaturní *Howdy Doody Time*. Samostatnou kapitolou je pak užití elektrické kytary a efektů v blocích hudby z filmů Alfreda Hitchcocka, Federica Felliniho a především pak v již zmíněné hudbě z Herzogova *Aguirre*.

_____ A další specifickou část alba tvoří Lucasova autorská hudba, doprovod k němým filmům *Spanish Dracula* a *Entr'acte*. Druhá zmíněná skladba je více než dvacet minut dlouhým hudebním blokem, plným dynamických změn, tichých pasáží i kytarového burácení s citacemi Chopinova smutečního pochodu. V závěru této skladby slyšíme dokonce potlesk jako definitivní potvrzení, že nahrávka je živá.

_____ Zvukovou nesourodostí bohužel album trochu trpí, alespoň na první poslech. Jako záznam hráčských kvalit, bezprostřednosti a schopnosti okamžité improvizace slouží výborně. Zachytit přímocnost s jakou Lucas hraje bez větší přípravy hudbu svých oblíbených filmů bylo také patrně hlavním cílem alba. Můžeme se jen

dohadovat, jak by ta samá deska zněla, pokud by byla celá nahraná ve studiu. O formální dokonalost však Gary Lucas zřejmě nestojí, a tak na album *Cinefantastique* můžeme nahlížet jako na cosi intimního, filmový čenářský deník s ručně kreslenými obrázky. Většina skladeb nese nějaký otisk blues či rovnou country, na akustické kytary Lucas hraje divokou prstovou technikou, nepokojně drbe struny, často jako kdyby chtěl předběhnout čas a zahrát všechny minulé i budoucí noty najednou.

_____ *Cinefantastique* je album pro znalce a to ideálně pro znalce hudby i filmu zároveň. Jedna z variant poslechu je paralelní poslech hudebních originálů na Youtube. Posluchače tak trochu vzdělá a srovnáváním originálů s úpravami na *Cinefantastique* lze dobře nahlédnout, co je vlastně na desce to nejzajímavější – autorova vášeň a láska k filmové hudbě. Lucas posluchačům s velkým gustem předkládá své soukromé hudební dějiny filmu a je to právě jeho entuziasmus, jenž ční opakovaným poslechem jeho alba čím dál zajímavějším. A nemám pochybnost o tom, že nejlepší poslech tohoto alba by byl právě naživo, spolu s projekcí zmíněných filmů.



Zikkuraty Šarūnase Nakase

Šarūnas Nakas:
Ziqquratu (CD + DVD)
Garsai ir blyksniai
(*blyksniai@gmail.com*,
modus-radio.com)

Loni vydaný titul výrazné postavy litevské soudobé hudby, Šarūnase Nakase, nabízí elektronické/elektroakustické (CD) a multimediální (DVD) kompozice tohoto skladatele z let 1985–2012.

____Šarūnase Nakase (*1962) vnímám jako přímého pokračovatele toho, co v litevské hudbě „zasel“ Bronius Kutavičius, a není to zdaleka jen kvůli tomu, že v osmdesátých a devadesátých letech Nakas se svým legendárním – dnes již bohužel neexistujícím – Vilniuským ansámblem pro novou hudbu po celém světě horlivě propagoval Kutavičiusovy skladby. Jistě, jejich hudební východiska jsou odlišná: Kutavičiusův jazyk vzešel z litevské lidové hudby, což v případě Nakase neplatí. Nicméně nalézt lze celou řadu styčných bodů: tíhnutí k neakademické hudební sféře, sklon k více či méně dávné minulosti a z toho vyplývajícímu rituálnímu pojetí skladeb či upřednostňování přirozeného (neakademického) projevu hudebníků – instrumentalistů i vokalistů.

____Nakasova tvorba doznávala v průběhu let poměrně výrazných, ale logicky působících proměn, i když těžko v ní hledat pouze jednu linii. Zaujímá ho improvizace, tradiční hudba různých národů, každodenní zvuky civilizace i přírody, ale třeba také architektura dávných kultur. Příznačný je citát, kterým Nakas charakterizoval své skladby: „Z jistého pohledu by je snad bylo možné srovnávat s makrosystémy, jako jsou jezera, oceány, řeky, mlhy, roje nebo rozsáhlé jižní krajiny. V mých skladbách nemá význam mluvit o jednotlivých zvucích, motivech nebo epizodách; změny jsou v nich pomalé a sotva postřehnutelné.“



____Nakas je představitelem generace litevských skladatelů, která nastoupila v osmdesátých letech (vedle Nakase k ní patří Rytis Mažulis, Gintaras Sodeika, Nomedas Valančiūtė, Antanas Jasenka nebo Ričardas Kabelis) a plně se chopila možností, které jí nabídl technologický rozvoj, urbanizační proces a postupný rozklad sovětského režimu. Symbolickými manifesty tohoto pokolení se staly tři skladby: Mažulisův Cvrlikající stroj (Čiauškianti mašina) pro počítačový klavír a Nakasovy miniatury Merz-Machine a Vox-Machine, které mimovolně zavdaly podnět k tomu, že celá generace byla označena jako „mašínisté“ (mašinistai).

____Právě čtyřminutová skladba Merz-Machine z roku 1985 pro virtuální (utopický) orchestr, čítající šest saxofonů, šest klavírů, pět violoncell, šest syntezátorů a bicí nástroje, zahajuje „elektronické“ CD. Její britká strojovost a škrablavý zvuk byly zamýšleny jako hudební zpodobení agresivity sovětského systému, a jak připomíná autor, pojem „merz“ německého umělce Kurta Schwitterse, který měl být určitou zástěrkou před cenzurou, ho před skandálem neuchránil. Nikoli na okraj poznamenejme, že později vznikly dvě nové verze Merz-Machine: jedna pro 6 syntezátorů, věnovaná britskému souboru Piano Circus (v jeho podání skladba zazněla i na pražském festivalu Marathon nové hudby v roce 1998), druhá pro komorní ansámbl, která byla určena českému Agonu jako výsledek těsnější spolupráce Nakase s tímto souborem na konci devadesátých let. Ostatně na pozvání Agonu přijel Nakas se svým Vilniuským ansámblem pro novou hudbu v roce 1999 představit na Marathon i svůj silně experimentální, téměř hodinový kus Ziqquratu-2 (1999) pro komorní soubor a elektroniku, který je taktéž zahrnut na CD. Je to vlastně passacaglia,

7. – 29.09. **Zpívající činely**

Petra Dubach & Mario van Horrik - audiovizuální kinetická instalace

21.09. **9 zahrad** - Sousedská slavnost v rámci **Zažít město jinak**

V oblasti ulic Školská, Vodičkova, Navrátilova, V jámě, Řeznická, Štěpánská, atd.

28.09. 14:00 **Meziuchy** - Zvuková seance pro sluchátka

8 hodinové pásmo hudební a zvukové kompozice, improvizace, rozhlasové hry atd.

29.09. 16:30 **Zvukem do zdi** - Festival volné improvizace

První ročník putovního festivalu **HearMe!** v kostele Sv. Jana Křtitele Na prádle

03. – 31. 10. **Dáma se dvěma hlavami**

Magda Stanová - výstava v rámci FOTOGRAF FESTIVAL 2013

03.10. 19:30 **Inien & The Astronomical Unit**

Volná improvizace

24.10. 19:30 **Bergljot (NOR/CZ)**

Improvizace, minimalismus, ambient, noise



Galerie Školská 28

www.skolska28.cz

otevírací hodiny: úterý 13:00 – 19:00

středa – pátek 13:00 – 18:00



deai



MINISTERSTVO KULTURY

V NOCI ZE 16. NA 17. LISTOPADU

(TEDY V NOCI DIVADEL A V DEN VÝROČÍ „SAMETOVÉ REVOLUCE“)

BUDE V DEJVICKÉM DIVADLE VYHLÁŠEN PRVNÍ DRŽITEL

CENY FERDINANDA VAŇKA

Soutěže se na oslovení SADu zúčastnilo 12 předních evropských autorů. Z Čech – René Levínský, Vít Peřina, Jiří Pokorný; Dánska – Christian Lollike; Maďarska – Zoltán Egressy, Csaba Székely; Polska – Julia Holewińska, Małgorzata Sikorska-Miszczuk, Michał Walczak a Slovenska – Zuza Ferenczová, Viliam Klimáček a Anton Medowits.

Součástí dvoudenních oslav uspořádaných v koprodukcí s Dejvickým divadlem bude i křest sborníku „BANKROT a další hry o politice“, obsahujícího všechny soutěžní texty, ale i uvedení vybraných her v podání bratislavského divadla GUnaGU, Naivního divadla Liberec a samotného Dejvického divadla, které na slavnostní večer 17.11. chystá premiéru inscenace nazvané KLUB OSAMĚLÝCH SRDCÍ FERDINANDA VAŇKA.

Projekt podpořily Česko-polské fórum a Hlavní město Praha.

Svět a divadlo, Celetná 17/595, 110 00 Praha 1

+420-224-817-180, +420-224-818-184

www.svetadivadlo.cz, svet@divadlo.cz





v níž opakovaný sled syntetických klastrů slouží jako pevný základ dynamicky zesilované zvukové masy (hlavní role je určena rituálně pojatému partu bicích nástrojů, k nimž se následně přidávají další nástroje – preparovaný i klasický klavír, flétna a housle), což odráží Nakasovu mimohudební inspiraci architekturou mezopotamských zikkuratů.

____V loňském roce Nakas vytvořil ve spolupráci s ukrajinskou zvukovou umělkyní Allou Zagajkevič, VJ makaurou a performerem Benasem Šarkou novou verzi – Ziqquratu-3, která dominuje „multimediálnímu“ DVD. Po zvukové stránce vychází z předchozích dvou verzí, součástí jejího provedení je však i video, neortodoxně a poeticky zachycující proměny lidské psychiky na pozadí lidské evoluce. Na DVD je dále zařazena skladba Aporie (Aporija, 2006) pro tři plátna a tři miniansámby charakterizující trojí povahu tvorby (přírozenou, umělou a tradiční) a Evangelium podle kováře Igotase (Evangelija pagal kalvį Igotą, 2007), dobře dokumentující důležitý moment Nakasovy tvorby – reflektování sovětské minulosti Litvy a snaha, potřeba se s ní vyrovnat (titul parafrázuje název propagandistického – i v českém překladu publikovaného – románu Pravda kováře Igotase od Aleksandrase Gudaitise-Guzevičiuse z padesátých let). To je nakonec patrné také z obalu nosiče, vtipně kombinujícího architekturu zikkuratu se socrealistickými paneláky.

____P. S.: Vedle titulu Ziqquratu vyšlo ve stejné době CD Žvilgsnis, apakintas šiaurės (Pohled oslněný severem), který obsahuje Nakasovy čistě akustické kompozice z let 1991–2008.

INZERCE

music infinity 2013



mü-NEST

mü-nest label showcase

FLICA MY

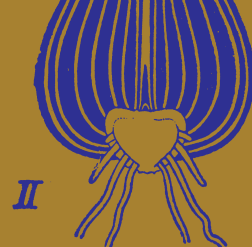
HIOR CHRONIK GR

PÁ/FRI 27. 09. 2013 19:30

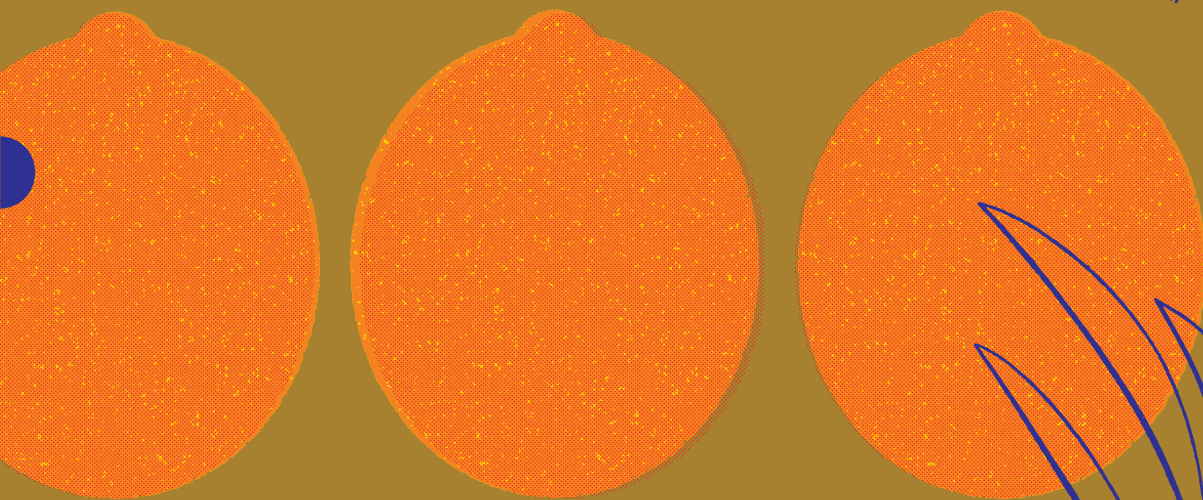
PALÁC AKROPOLIS

Kubelíkova 27, Praha 3, www.palacakropolis.cz

Mezinárodní festival
dokumentárních filmů Ji.hlava
24. ————— 29. 10. 2013



Ji.



Akreditujte se za zvýhodněnou
cenu 450 Kč v předprodeji do 10. října

Hudební úrodu letošní festivalové sklizně
sledujte na: www.dokument-festival.cz

Čerstvé novinky
na Facebooku



www.dokument-festival.cz



www.dokonzertu.cz

Kam dnes večer? Tu nejkvalitnější hudbu najdete na www.dokonzertu.cz. Něco na tom je!
Vzkaz pro pořadatele: zadávejte své koncerty do internetového kalendáře sami. Nic to není...



musica.cz

dokonzertu.cz

**Podpořte časopis HIS Voice,
navštivte www.hithit.com**

Vydavatel

Hudební informační středisko, v. o. s.
Besední 3, 118 00 Praha 1
IČO 25 09 13 28, DIČ CZ 25 09 13 28
tel. +420 257 312 422

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

Katharina John (s. 2), Tyler Olson (s. 3), Daniel Šperl (s. 4–10), Gert de Ruyter (s. 7 dole, 9), Iris Honderdos (s. 9 dole), archiv Milana Knížáka (s. 22–27), Katalin Moldway (s. 29), Klaus Rudolph (s. 31), Karel Šuster (s. 33–34, 49), Marco Borggreve (s. 45), Mario de Vega (s. 54), Wolfgang Fuchs (s. 56 dole), Johannes Novohradský (s. 56), Arjen Veldt (s. 67)

Produkce a inzerce

Nina Koubová, koubova@hisvoice.cz
tel. +420 773 502 050

Informace o inzerci:

<http://www.hisvoice.cz/inzerce.html>

Předplatné Česko

SEND Předplatné, 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. +421 267 201 931–933
e-mail predplatne@press.sk, www.press.sk

Grafická úprava

Radek Pokorný, psano@domraku.cz

Tisk

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

Distribuce Slovensko

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

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

ISSN 1213–2438, Ev. č. MK ČR E 16 717

HIS VOICE
časopis o jiné hudbě

Předplaťte si časopis HIS Voice...

Variety předplatného:

Tištěná verze časopisu

roční předplatné 330 Kč
studentské roční předplatné 240 Kč

Elektronická verze časopisu

roční předplatné 290 Kč
plus zdarma bonus – online přístup
do archivu časopisu HIS Voice

Kombinované předplatné

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

Časopis je dvoutříměsíčník –
roční předplatné představuje
6 čísel časopisu

www.hisvoice.cz/predplatne.html

Contempuls 6

Festival soudobé hudby
Contemporary music festival

1. / 9. / 13. / 15. listopadu 2013
La Fabrika, *) DOX Centrum současného umění

1. listopadu

Trio Accanto (CH/DE/UK)
Michael Jarrell – Cassandre (Prague Modern)

9. listopadu

Slowind (Slovinsko)
Arditti String Quartet (Velká Británie)

13. listopadu*)

Luigi Nono – La lontananza nostalgica utopica futura
(David Danel, Jan Trojan)

15. listopadu

Magnus Andersson (Švédsko)
Ensemble Linea (Francie)



Festival pořádá
Hudební informační středisko, o.p.s.
za podpory Magistrátu hlavního města Prahy,
Ministerstva kultury a dalších partnerů.

www.contempuls.cz

Národní  divadlo

opera

UVÁDÍME
V NÁRODNÍM
DIVADLE

Giuseppe Verdi
**SIMON
BOCCANEGRA**

Premiéra: 25. října 2013



Režie: **David Pountney**
Dirigent: **Jaroslav Kyzlink**
Scéna: **Ralph Koltai**
Kostýmy: **Sue Willmington**
Světelný design: **Mimi Jordan Sherrin**
Sbormistr: **Pavel Vaněk**