

HIS VOICE



časopis o jiné hudbě

2 2014

69 Kč / 3,15 €



Veljo Tormis
Michael Mays
Rashad Becker
Hudba mozkových vln
George Lewis o improvizaci

www.hisvoice.cz



www.dokoncertu.cz

OBSAH

Glosář	2
Wakushoppu	4
Brainwave music	6
Rashad Becker	12
Knoflenka	16
Improvizace	22
Veljo Tormis	28
Michael Mays	34
Pete Namlook	38
 Recenze	
Justě Janulytė	41

EDITORIAL

Hudbě více či méně improvizované věnujeme již po léta v HIS Voice značný prostor a také několikrát jsme se již dostali k úvahám, nakolik improvizace v hudbě souvisí s nehudebními okolnostmi našich životů. „Já improvizuji pořád. Vy také. To lidé dělají. Neustále se rozhodují v jediné chvíli...“ řekl před lety v rozhovoru Fred Frith (HV 1/2007) a připomněl tak, že improvizace se týká mnoha složek lidské kultury. Do jaké míry přístup k improvizaci odráží to, v jaké společnosti žijeme a jaké hodnoty vyznáváme? Kdy je vnímána pozitivně a kdy negativně? To jsou jen některé z mnoha otázek jichž se dotýká George E. Lewis, skladatel, improvizátor a zároveň významný teoretik improvizace, v textu pro toto číslo HIS Voice.

Ve své úvaze Lewis také zmiňuje výzkum mozku, při němž se ukázalo, jak se mění jeho aktivita při im-

provizaci a při hře pevně daných hudebních kusů. Otázka, co dělá hudba s naším mozkiem si již vysloužila zaslouženou pozornost vědců napříč obory. Miloš Vojtěchovský v tomto čísle naopak ukazuje, jak byl lidský mozek využit pro tvorbu hudby, jak se mozkové vlny měnily ve vlny zvukové při experimentech improvizovaných i komponovaných. U tohoto čísla najdete kompilaci představující vybrané momenty z koncertní série Wakushoppu, tedy projektu zaměřeného především na improvizovanou hudbu převážně českých tvůrců. Jednou z výjimek, která na Wakushoppu představila hudbu komponovanou, byl Michael Mays, s nímž si můžete přečíst také rozhovor.

Přeji podnětné čtení

Matěj Kratochvíl

____ Po předloňském startu se letos v červnu rozjede druhý ročník festivalu New Opera Days Ostrava / Dny nové opery Ostrava. Během čtyř dnů posledního červnového týdne (25.–28. 6.) uvede pět operních představení většinou ve světových premiérách. Jejich autory jsou skladatelé z Česka, Rakouska, USA, Kanady i Číny. Festival zahájí opera *Reigen* Bernharda Langa podle hry Arthura Schnitzlera, která po svém vydání v roce 1900 způsobila v Rakousku skandál a provedena mohla být až v roce 1920. Hra zachycuje rozhovory různorodých dvojic před milostným aktem a po něm a v Ostravě bude uvedena v české premiéře ve spolupráci se Schwetzingen SWR Festspiele. Na objednávku ostravského festivalu vznikla opera *Sezname, otevři se!* skladatele Martina Smolky na libreto Jiřího Adámka. V této poctě Umberto Ecovi se údajně bude především mluvit, šeptat a křičet, pouze vzácně zazní zpěv. Svou první operu uvede také hlavní hybatel ostravských festivalů Petr Kotík. Inspirací pro jeho kus *Mistrovská díla* byl text Gertrudy Steinové *Co jsou to mistrovská díla a proč je jich tak málo*. V opožděné evropské premiéře zazní opera *No no miya* (1988) Rudolfa Komorouse, který emigroval z Československa do Kanady v roce 1968. Opera je volnou adaptací hry japonského divadla nó ze 14. století. V Multižánrovém centru pro současné umění Cooltour na Černé louce bude uvedena další objednávka festivalu opera *Encounter* mladé čínské skladatelky Mojiao Wang. Stejně jako v případě festivalu Dny nové hudby se na operní odnož sjedou umělci z celého světa, orchestrálním jádrem bude soubor Ostravská banda s dirigenty Rolfem Guptou, Petrem Kotíkem a Ondřejem Vrabcem. Režirovat budou Georges Delnon, Jiří Adámek, Michael Rau, Jiří Nekvasil a Xinxin Tang.

____ Doprovodný program NODO zahrnuje moderované debaty s amerikanistou Josefem Jařabem na téma osobnosti Gertrudy Steinové, s profesorkou japanologie Zdenkou Švarcovou a odborníci na japonský tanec Lucii Burešovou na téma divadlo nó. Ve spolupráci s PLATO – platformou (pro současné umění) Ostrava bude v české premiéře uvedena video opera *Zub za zub* autorů Miro Tóta a Michala Pařka a hudební workshop dua String Noise z New Yorku pro děti od 5 do 12 let.

____ Celý program najdete na www.newmusicostrava.cz



____ Festival Struny podzimu zveřejnil svůj program pro letošní rok. Jeho hlavní hvězdou, alespoň pro čtenáře HIS Voice, bude Steve Reich, který osobně dorazí do Prahy, aby v říjnu roztleskal pražskou Novou scénu svou skladbou *Clapping Music*. V podání perkusionisty Colina Currieho a jeho souboru pak zazní další klasické kusy amerického minimalisty. Postminimalistickou hudbu si budeme moci dopřát na sólovém recitálu violoncellistky Mayi Beiser, která s Reichem také spolupracovala a která ve Studiu Hrdinů ve Veletržním paláci svůj nástroj spojí se smyčkami a video-





____ Počet galerií a jiných městských prostorů, zaměřených hlavně, nebo převážně na zvukové umění v posledních letech roste. V Berlíně získal téměř monopolní postavení kurátor a organizátor Carsten Seiffarth se svým projektem Singuhr. Seiffarth od roku 1996 do 2006 připravoval mezinárodní zvukové výstavy v kostele Parochial Kirche a od roku 2007 pak v budově bývalé vodárny ve čtvrti Prenzlauer Berg. Dvojice rakouských skladatelů Georg Weckwerth a Peter Szely od roku 2003 provozují galerii pro multikanálový zvuk „Tonspur“, v průchodu komplexu Museumsquartier ve Vídni. Tonspur se představil jedním projektem v Praze v nádvoří františkánského kostela Svaté Marie Sněžné a v Berlíně. V severním Londýně byla v roce 2009 otevřena galerie Soundford dvojice umělců Helen Frosi a Andrew Riley. V současnosti nemá fyzické místo a funguje nomádsky, protože bez podpory nějaké kulturní nadace lze provoz zaměřený na zvukové umění jen těžko finančně utáhnout.

____ I u nás vzniklo několik pokusů s prezentací zvukového umění ve veřejném prostoru překračujících zavedený systém znečištění hudební produkci. Projekt „The Art of Urban Intervention“ v Ústí nad Labem otevřel novou nezávislou non-stop galerii „Procházka pod skutečností“ (www.podskutecnosti.cz) o níž se starají umělci Richard Loskot a Tomáš Petermann. Najdete ji v podchodu pro chodce pod rušnou Panskou ulicí. Temný podchod spojuje areál chemičky, Předlice, Západní nádraží a centrum. Instalace šesti reproduktorů ozvláštňuje výstavní rámec hegemonie zraku sluchovým vjemem ponořeným do industriálního prostředí.

____ V Praze najdeme například formu příležitostného experimentálního rádia využívajícího technologii miniFM vysílače (rádio Skutečnost: <http://skutecnost.cz/radio>) a od podzimu roku 2012 mohou posluchači navštívit téměř neviditelnou galerii Díra, věnující se výlučně zvukovým uměním, hlavně terénním nahrávkám. GD je nekomerční poslechový prostor pro jednoho posluchače, věnovaný akusmatickému umění a příbuzným oborům, představuje akustická umění v konkrétním kulturním, architektonickém a sociálním prostředí a iniciuje tvorbu nových děl. Najdete ji na dvorku Školská 28 v Praze 1 a na internetu. Důvodem jejího otevření byla snaha o obohacení pražské scény o prostor určený oblastem zvukového umění, experimentálního rádia, jiné hudby, terénních nahrávek a podobně. GD je zvenku i zevnitř budovy, je rozhraním – spojníc, průnikem autora, posluchače a prostředí virtuální galerie. GD není jen otvor ve zdi a konektor pro sluchátka, ale je koncipován i jako generátor dalších událostí: je v sousedství galerie Školská 28 – místa s koncerty experimentální hudby, zvukových umění, přednáškami, dílnami, atd.

____ GD tvoří dvorek (včetně jeho „přirozené“ akustické a vizuální podoby), přehrávač uvnitř budovy s ka-belem vedoucím ven a opatřeným zdířkou na zapojení konektoru a skladba ve smyčce, takže posluchač si může se sluchátky zapojit, kdykoliv je dvorek otevřený. Doba trvání skladby je oznámena na zdi a na webu. Galerie Díra je součástí projektu Zvuky Prahy, www.sonicity.cz, www.galeriedira.cz (Miloš Vojtěchovský)



Maya Beiser

projekcí. Struny podzimu i letos navazují na sérii výpadů do pozoruhodných vokálních tradic světa, tentokrát s gruzínskou vokální polyfonií v podání mužského sboru Didgori. Klasickou perskou hudbu zahraje Hossein Alizâdeh na loutnu setar s doprovodem perkusí Pejmana Hadadiho. Celý program festivalu najdete na www.strunypodzimu.cz.

WAKUSHOPPU SAMPLER 2

Od vydání první kompilace shrnující aktivity Wakushoppu, koncertní platformy pro improvizovanou hudbu, work in progress, krátká spojení, audio, video, performance, uplynuly dva roky. Zatímco první CD bylo chronologickým shrnutím závěrečných setů wakushoppích večerů, kdy se na scéně setkali všichni účinkující, aktuální kolekce je výhradně sólová a duová. Kapely patří dvacátému století, současnost přeje sólistům odbíhajícím tu a tam především do duet.

Příkladem budiž Pablo Nieto, který na Wakushoppu vystoupil pod hlavičkou svého sólového projektu **Lechones Sangrientos**. Na živé improvizaci a experimentální scéně ve svém domovském Mexiku ale tento metalurg a multimediální umělec působí i v mnoha dalších konstelacích.

Kytarista **Martin Alaçam** byl známým protagonistou české alternativní hudby s přesahy do zahraničí již v „předchozí generaci“. Spoluzakladatel kvarteta Metamorphosis na Wakushoppu vystoupil s elektrickou kytarou a analogovými syntetizéry, ukázněnou „komořinu“ své nejznámější sestavy vyměnil za o něco víc echtzeit přístup.

„Elektrifikované kytary, zesílené ticho, fučící fujary, tikající elektřina a amplifikovaní plyšáci“ – tak bylo definováno další kolo spolupráce dvojice Ladislav Železný a Jan Dufek. Hrávali spolu ve Skupině C, na hisvoice-

ovské kompilaci *Ticho* buď jsou zastoupeni coby Time tušit, na Wakushoppu vystoupili pod názvem **Naru Tigama**. Bude toto jméno jejich posledním?

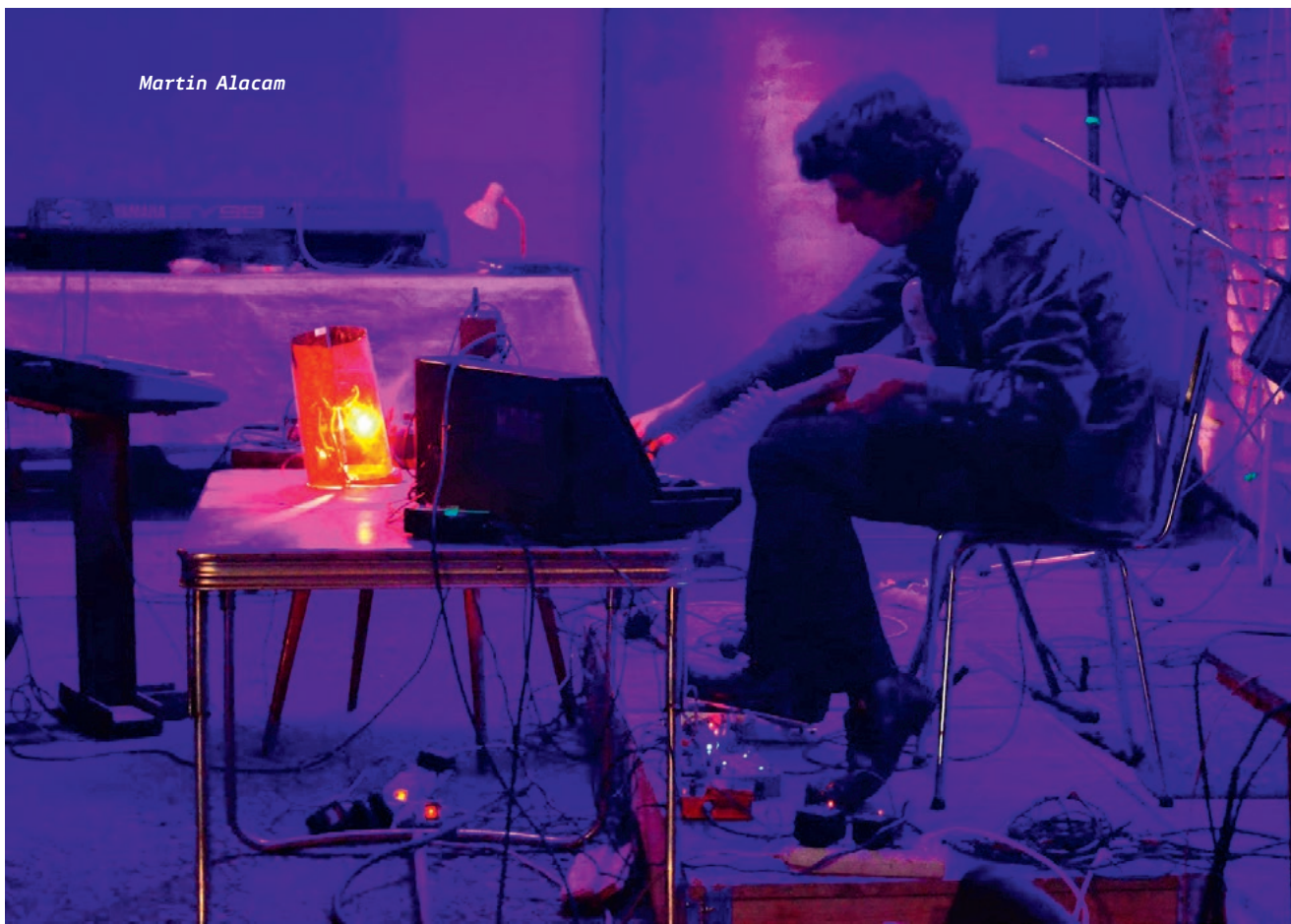
Duo **Aleš Killian** a **David Vrbík** prezentovalo svůj projekt 50 Hz, v němž pracovalo se základním kmitočtem elektrické sítě. „Zesilujeme, upravujeme a modelujeme šumy, které běžně naplňují naše obydlí, zvuky, které nás neustále obklopují z počítačů, hard disků nebo CD. Z nich tvoříme v reálném čase další kompoziční struktury,“ napsali pánové do upoutávky na své vystoupení. Po smrti Aleše Killiana se ze záznamu stal i tak trochu pomník.

„Audiovizuální performer na cestě od sound-artu ke konceptualismu“ **Stanislav Abrahám** vystoupil se zvukově čistým, ukázněným setem, v němž prohnal zvuk gramofonu vlastním looperem sestaveným v Max / MSP.

Konečně, brněnský skladatel **Michael Mays** je důsledným solitérem a v dramaturgii Wakushoppu i tohoto CD je výjimečný tím, že místo improvizace prezentoval několik elektroakustických kompozic. Rozhovor s ním si můžete přečíst v tomto čísle HIS Voice.

Navzdory této výjimce jsem snad ještě nikdy při sestavování kompilace neměl takový pocit vytváření otisku doby.

Martin Alaçam





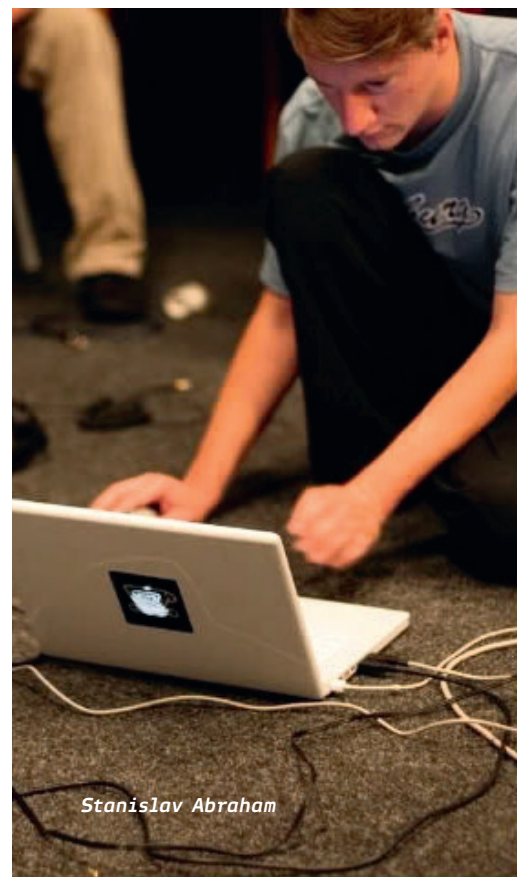
Aleš Killian a David Vrbík



Naru Tigama



Lechones Sangrientos



Stanislav Abraham

HUDBA MOZKOVÝCH VLN



David Tudor

Alvin Lucier



*J. B. Floyd při provedení
skladby Davida Rosenbooma*

Rainer Maria Rilke v krátkém eseji „Prvotní výkřik“ (Ur-Geräusch, 1919) vzpomíná na magii okamžiku, kdy poprvé naslouchal ve škole svému hlasu vydávaného jehlou připevněnou k papírovému válci a přejíždějící povrch povoskovaného válečku. Vyslovuje zde poeticko-frenologicko-expresionistickou myšlenku, že grafika linie švů lidské lebky připomíná drážku vyrytou na povrchu gramofonové desky: lebka jako rezonanční deska, jako zvuková matrice, jako Edisonův aparát. Co bychom uslyšeli, kdybychom mohli reprodukovat takový „pra-výkřik“? Výsledkem by byl zvuk, shluk zvuků, hudba, pocity (ale jaké?) – nedůvěřivost, plachost, strach, hrůza, některé z pocitů, které mi zde brání vyslovit jméno toho prvotního zvuku, který zde pronikl do světa ...¹

¹ Friedrich Kittler zmiňuje Rilkův esej v knize „Gramofon, film, psací stroj“ (1986) i v knize „Aufschreibesysteme 1800–1900“ (1995). Podle Kittlera zde Rilke předjímá macluanovskou myšlenku, že nové médium záznamu a reprodukce zvuku je rozšířením lidských smyslových možností („einer Erweiterung der einzelnen Sinngebiete“).



James Tenney

David Rosenbloom

Po skončení druhé, téměř planetární a apokalyptické války nastala nová epocha strojů, zkoumání, měření a transformaci člověka v novou bytost. Vědci, technici, inženýři, politici, psychoanalytici, scientologové, behavioristé, manipulátoři, psychonauti, hudebníci, výtvarní umělci, spisovatelé, básníci a filmaři navrhovali, konstruovali, nebo alespoň zkoušeli aparáty, které by mohly – když už ne tajemství myšlení odhalit – alespoň se mu přiblížit, nebo jej proměnit, modifikovat. Psychofyzilogické laboratorní přístroje jako oscilograf, sfygmograf, elektroencefalograf, elektrokardiograf, používané v medicíně, radiofonice, informatice, psychofarmakologii nabízely – vedle svého původního pragmatického účelu – prostory pro imaginaci, pro experimenty s mapováním, transformací vnitřních, „cerebrálních“ vrstev umění a uměleckého aktu. V scientistické, sci-fi, behaviorální, patafyzické, či newage podobě byl zpřítomněn archetyp orfického sestupu duše ke zdrojům imaginace.

Experimenty s psychotropními látkami, s rozšířeným vnímáním, senzorickou deprivací jsou zmiňovány řadou uměleckých celebrit jako oslňující hraniční zážitky a rychle pronikly do masmédií a populární kultury. Zaujetí empirickými metodami a nástroji přírodních věd najdeme v polovině minulého století jen u nevelké, ale z perspektivy pozdějšího dění, velmi důležité části umělecké komunity. Jedním z klíčových příběhů je známý příběh Johna Cage o rezonanci vlastního organismu. Při návštěvě Harvardské univerzity v roce 1951 měl možnost setrvat jistou dobu v anechoické laboratoři: „V bezodrazové místnosti jsem slyšel dva zvuky, jeden vysoký a jeden nízký. (Když jsem vyšel ven) ptal jsem se technika, který měl zařízení na starosti: „Jak to, že když v komoře má být úplné ticho, jsem slyšel ty dva zvuky?“ Odpověděl mi: „popište je“. Když jsem to udělal, řekl mi: „ten vysoký zvuk to byl váš nervový systém. Ten nízký zvuk vašeho krevního oběhu“. ² Cage zde novým způsobem položil prastarou otázku: jaké jsou souvislosti vnímání a umění? Jak naše přijaté názory a hodnotící

termíny jako hluk, ticho, šum, nebo hudba determinují hranice přemýšlení o světě? Později v *Silence* Cage napsal, že opravdové ticho vůbec neexistuje a že hudba je v lidském univerzu všudypřítomná. Na čem skutečně záleží, je subjektivní stav toho, kdo poslouchá.

Dobový způsob přemýšlení o vztahu těla, mozku a prostředí – zde elektřiny, nebo elektroniky – formovaly teorie obecných spojitostí a zákonitostí, rozpracované v době před II. světovou válkou a redefinované těsně po jejím konci. Neurolog Kurt Goldstein formuloval holistický pohled na organismus (1934), teoretický biolog a filosof Ludwig von Bertalanffy v *Obecné teorii systémů* (1949) definoval holistický pohled na planetu Země a lidský element jako jeho malou součást. Matematik Norbert Wiener navrhl nový princip vědy o řízení těchto systémů: kybernetiku (1948).³ Britský psychiatr – konstruktér homeostatu William Ross Ashby v roce 1952 publikoval knihu *Konstrukční plán mozku*, kde vysvětluje principy adaptivní funkce mozku a kapacitu paměti způsobem analogickým s mechanistickým konceptem dalšího ze zakladatelů kybernetické teorie neurologa a psychiatra Warena McCullocha. Lidský mozek je zde vnímán jako (téměř) dokonalý biochemický a bioelektrický stroj, jehož podstatu a „repliku“ bude možné díky stále dokonalejším technologiím brzy nejen analyticky prozkoumat, změřit, ale i překódovat a „přeložit“ do elektronkového analogového počítače – univerzální-

³ Goldsteinova holistická teorie organismu vycházela z epistemologického paradigmatu, že schopnost inteligence – znalost, nebo vědění vychází z vnitřní struktury organismu samotného, spíše než že by vědomí organismu bylo výsledkem interakce s vnějšími vlivy. Soudil, že normativní síla lidského organismu (mozku) je založena hlavně na imanentní schopnosti mozku abstrahovat informace. Abstrakce je organická a logická síla, podmiňující a předcházející vznik jazyka, matematiky a vědy. Kybernetická teorie Weinera a McCullocha vykládala excelenci živého autonomního organismu hlavně jako výsledek neustálé interakce s vnějším prostředím, jako otevřený cyklus adaptace. viz: Kurt Goldstein (1934) *The Organism*. New York: Zone Books, 1995, Norbert Wiener, *Cybernetics or the Control and Communication in the Animal and the Machine*, 1948, Matteo Pasquinelli, *The Politics of Abstraction: Beyond the Opposition of Knowledge and Life*, 2013

² Dougals Kahn soudí, že šlo o mylnou informaci. Co Cage ve skutečnosti nejspíše slyšel byly spíše jemné vibrace mechaniky anechoické komory. In *Earth Sound Earth Signal: Energies and Earth Magnitude in the Arts*, University Of California Press 2013.

ho Turingova počítačového stroje. V roce 1953 vyšla kniha „*The Living Brain*“ dalšího z průkopníků myšlenky umělé inteligence – neurofyziologa a konstruktéra robotických strojů Williama Grey Waltera. Těsně po válce sestavil Walter párek pohyblivých „želv“ *Elmera a Elsie*, patrně první autonomní roboty (*Machina Speculatrix*). Vybavil je elektronickými obvody – „mozkovými buňkami“, umožňujícími robotům napodobovat primární chování živých organismů – pohyb ke světlu, ke zdroji energie – tedy k potravě. Před válkou se Grey Walter zabýval výzkumem mozku a bioelektromagnetickými frekvencemi. Popsal a navrhl patrně první klinickou metodu snímání mozkových frekvencí – přístroj, kterému dal název *toposkop*. S jeho pomocí bylo možné nejen zaznamenat, ale i topograficky lokalizovat synaptické aktivity v různých oblastech mozkové kůry.⁴



Atau Tanaka

Výzkum neurologie a neurofyziologie mozku podporovaný a financovaný většinou ministerstvem obrany probíhal v druhé polovině padesátých a v šedesátých letech patrně na všech akademických a vojenských výzkumných institutech obou světových mocností. Pro umělce to byla vhodná příležitost se v laboratořích setkat s inženýry, psychology, psychiatry a jinými specialisty, kteří podobné výzkumy realizovali. Zejména na univerzitách USA a Kanady, byla větší prostupnost mezi fakultami svobodných umění, přírodních věd a technických oborů.

Jedním z nejúspěšnějších projektů tohoto typu byla dnes již kanonická série multimediálních představení *9 Evenings* připravená kolektivem E.A.T. (*Experiment in Art and Technology*) v New Yorku v letech 1965 a 1966. Pod uměleckým vedením malíře Roberta Rauschenberga a vědce Billyho Klüvera spolupracovala desítky umělců a přibližně třicet techniků z Bellových laboratoří. *Devět večerů* se stalo v příštích letech jedním z modelů a katalyzátorů dalších mezioborových pokusů propojit specifické přemýšlení a fantazii umělce s vědeckými koncepty, metodami, technickými aparáty formou otevřené hry – experimentální aplikací a designem nástrojů v kontextu

tu umění filmu, videa, elektronické hudby, performance a nového divadla.

Cage v rámci *9 evenings* připravil projekt *Variace VII*, na kterém spolupracoval s Davidem Tudorem, Davidem Behrmanem, Antonym Gnassem, Lowellem Crossem a s technickou podporou Cecila Cokera. Jednalo se o improvizovaný dramatický tvar, audiovizuální obsah vznikal „živě“ a performeré míchali nejrůznější formy lokálních i vzdálených signálů: sonifikovaných, snímaných a komponovaných v reálném čase: deset telefonních linek, přenášejících ambientní zvuk různých veřejných a soukromých prostorů města, dva Geigerovy přístroje, deset tranzistorových přijímačů naladěných na různé FM frekvence, amplifikované mixéry a větráky, deset piezzo mikrofonů rozmístěných v prostoru Armory Show, zvukové oscilátory, napojené na optická čidla, reagující na pohyb performerů a diváků. David Behrman měl na hlavě připevněné elektrody, snímající jeho alfa moz-



Open Score Roberta Rauschenberga

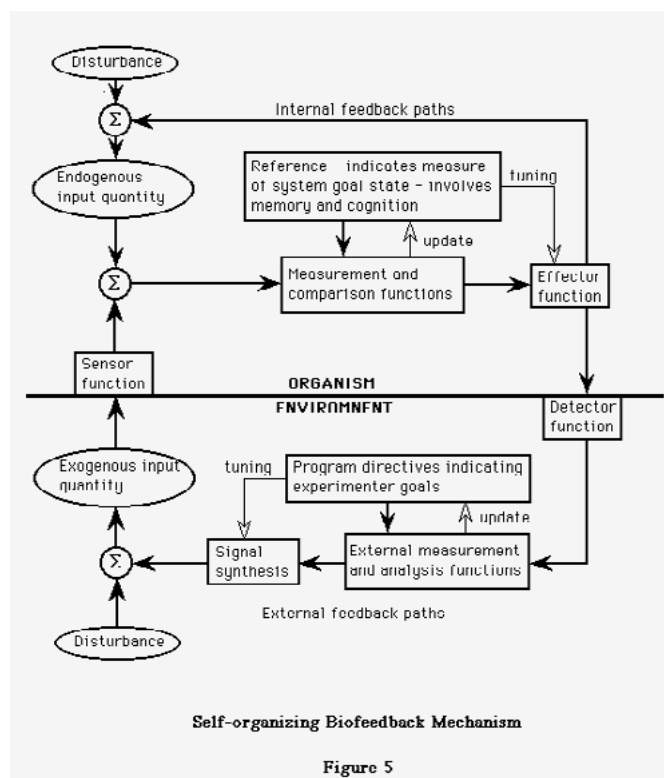
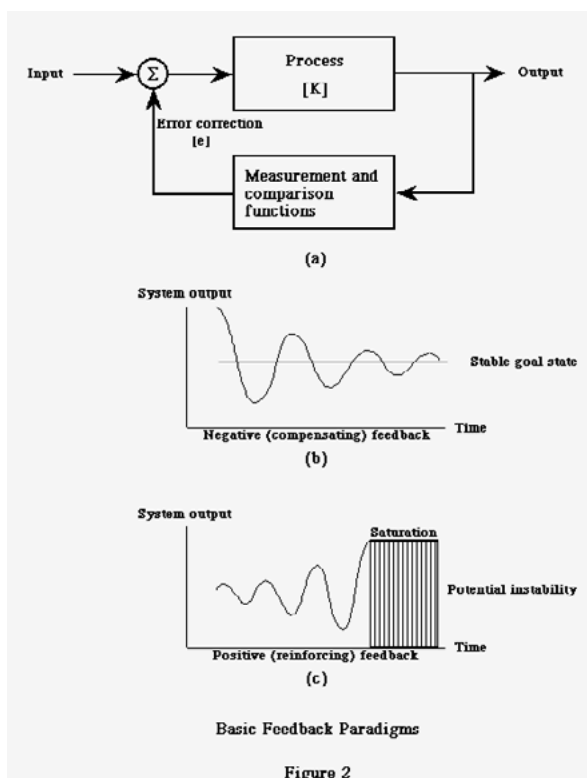
kové vlny a amplifikované do sedmnácti reproduktorů. Performance *Variace číslo VII* měla dvě provedení: první den čtyřicetiminutové a druhý den trvající přibližně osmdesát pět minut.⁵

Hudba pro sólového performeru a Metabolická hudba
Alvin Lucier, David Rosebloom, James Tenney, Richard Teitelbaum

Legendární skladbou využívající sonifikace mozkových vln se stala *Music for Solo Performer* Alvina Luciera, předvedená pro malý okruh diváků poprvé v roce 1965 v Rose Art Museum za asistence Johna Cage. Lucierův kolega – lékař a vynálezce Edmond M. Dewan, s nímž působil Lucier na Brandeisově univerzitě, pracoval v té době mimo jiné na výzkumu pro Ministerstvo obrany USA a jeho laboratoř byla vedle hudebního oddělení, kde pracoval Lucier. De-

⁴ http://en.wikipedia.org/wiki/William_Grey_Walter

⁵ D. Kahn, kapitola From Brain wave to Outerspace, *Earth Sound Earth Signal: Energies And Earth Magnitudes In The Arts*, University Of California Press 2013.



wanovým úkolem bylo zjistit, jestli interference mezi vířícími vrtulemi vrtulníku a mozkovými frekvencemi může působit neblaze na psychiku pilota. Dewan zkonstruoval různé druhy přístrojů a převodníků měření a zesílení mozkových vln a Luciera zaujala intenzita fyzického pohybu reproduktorů v kontrastu s neviditelnou a nehmotnou emanací mozkových vln: „Nechtěl jsem se pouštět do experimentů s biologickou zpětnou vazbou jako takovou, ale během monitorování v reálném čase jsem si uvědomil svou schopnost vysílat alfa vlny v souvislosti se zvukem, vycházejícím ze studiových reproduktorů. Když jsem ve studiu Brandeisovy univerzity zesiloval alfa vlny, překvapily mne razantní vibrace membrán reproduktorů, pohybujících s velkým rozkmitem dovnitř a ven. Uvědomil jsem si, že reproduktory jsou schopny nejen reprodukovat zvuk, ale produkovat fyzickou akci. Také mne zaujal obraz nehybného, ne-li ochrnutého člověka, minimálně poutajícího vizuální pozornost a komunikujícího se soustavou elektronických zařízení způsobem, který se zdál být jako přenos energie ze spirituálních oblastí. Zjistil jsem, že tiché hřmění alfa vlny (8–13 Hz) je velmi krásné, a tak místo abych je kazil nějakým procesováním, rozhodl jsem se je používat jako aktivní sílu podobným způsobem, jako využíváme sílu proudu řeky...”⁶

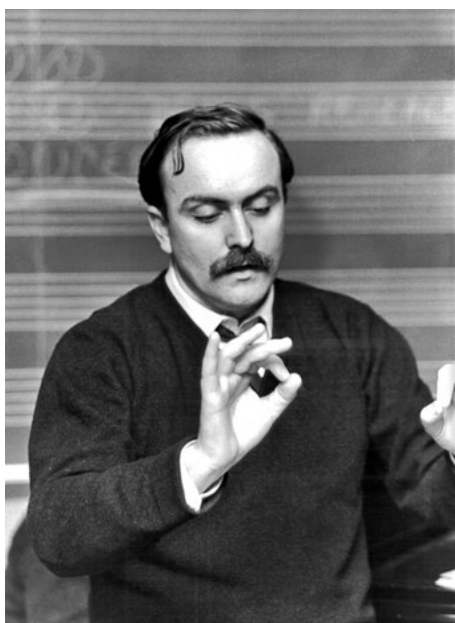
Lucier použil šestnáct reproduktorů napojených na osm mono výstupů vedoucích z elektrod a snímajících jeho mozkové rezonance alfa. Rozeznával tak ansámbl perkusivních nástrojů – činelů, gongů, basových tympánů, atd. John Cage obsluhoval zesilovač a jako

zvukař na koncertě míchal během čtyřicetiminutového koncertu hlasitosti jednotlivých kanálů Lucierovy mozkové performance. V pozdější verzi skladby z roku 1981, interpretované Pauline Oliveros, byly použity jako aktivátory selenoidy, sestavené tehdejšími Lucierovým studentem Nicolasem Collinsem.

V stejném roce, kdy v Bellových laboratořích připravovali projekt *9 Evenings*, vznikla ve stejném prostředí koncepce skladby, kterou James Tenney nazval „Metabolická hudba“. Technický scénář obsahoval pokyn pro interpreta připevnit si „několik párů stříbrných elektrod... ke kůži na různé části těla, kde by byly dobré zdroje napětí“. Změny napětí měly generovat signály použitelné ke kontrole amplitudy a frekvence a to „jakéhokoli zdroje, vydávajícího slyšitelný zvuk (například rádia, gramofonu, magnetofonu, živého zvuku snímaného mikrofonom, atd.)“. Tenney v poznámkách k *Metabolic Music* mimo jiné uvažuje o tom, že by bylo možné snímanými signály ovládat například světla, modulovat televizní obraz, „podobně jako to dělal Nam June Paik s magnety a oscilátory“. Zatímco John Cage se zajímal především o rozšíření spektra hudebního zvuku od pomyslné nuly k hraničním hlukům, James Tenneyho, který přiznává vliv osobnosti a tvorby Johna Cage, zajímaly spíše širší souvislosti. Zejména nové možnosti digitálního signálu a tedy převodu jakýchkoli dat do zvuku. Rozšířil konceptuální rejstřík nástrojů s nimiž elektronická hudba zachází.⁷ „Elek-

⁶ D. Kahn, c.dílo

⁷ Douglas Kahn jako další formující okolnost uvádí inspiraci Reichovou organickou vegetativní a sexuální energií.



Alvin Lucier

tronická hudba nevytvořila nové zvuky (nakonec nic takového neexistuje), ale dostala se prostřednictvím vytvořeného signálu až kamsi za zvuk. Signál je nakonec prostředek platný (aspoň teoreticky) pro všechny smysly. To co chybí je ‚celkový‘ převodník. Ale začíná se to dotýkat celé lidské zkušenosti, všech jejích rozměrů. Tenney zde tematicky posunuje hranice orchestrace lidského těla a myslí: „Ale co všechny ty ostatní procesy, tvořící podstatou toho, že jsme vůbec naživu? Většina z nich se vůbec neprojevuje akusticky – i kdyby tu nebyla žádná mez slyšitelnosti – ať už s použitím, nebo bez použití zesilovače. Mnohé z nich jsou čistě chemické povahy, ale většinou jde o elektrické fenomény, nebo alespoň jevy, které vysílají elektrické signály. A ty signály mohou být zachyceny pomocí příslušných snímacích zařízení. Některé z nich se již používají a jsou studovány v lékařských laboratořích: signály produkované tlukotem srdce, některé aktivity mozku, pohyby svalů a orgánů (např. očí), změny v odporu kůže na elektrický proud, atd. Takové signály zachytíme elektrodami a zesílíme je natolik, aby měly fyzikální účinky, které jsou snadněji rozeznatelné.“ V roce 1975 se Tenney vrátil k otázkám hudby a digitálním světu ve rozsáhlém textu o biologické zpětné vazbě⁸, kde zkoumá možnosti a důsledky relace mezi analogovým a digitálním univerzem a popisuje teoretické i praktické souvislosti převodu (elektronického) signálu do zvuku.

Ekologie kůže

Také David Rosenboom byl patrně ovlivněn Lucierovým pokusem s mozkovými frekvencemi a začal používat EEG pro generování hudby na konci šedesátých

⁸ James Tenney, *Metabolic Music* and “Notes on Metabolic Music” (July 26, 1965), *James Tenney Fonds*,

let. Do let 1970–71 je datována skladba *Ecology of the Skin* (*Ekologie kůže*). S deseti spolupracovníky prostřednictvím dat získaných z elektroencefalografu vytvářel audiovizuální prostředí soustavou elektronických obvodů. Tehdy se Rosenboomovi podařilo založit na Yorkské univerzitě v Torontu „Laboratoř experimentální estetiky“: pracoviště, které mělo za cíl iniciovat a podporovat spolupráci mezi vědci a umělci. V sedmdesátých letech se laboratoř stala důležitou základnou pro pokusy s aplikacemi výzkumu mozkových vln a jiných druhů biologických signálů kybernetických uměleckých systémů biologické zpětné vazby. Na nich se podílela řada umělců a hudebníků včetně Johna Cage, David Behrmana, LaMonte Younga a Mariany Zazeely.⁹ Rosenboom později vydal řadu odborných textů o hudbě a biosignálech.

Skladatel a multimediální tvůrce Richard Teitelbaum se dozvěděl o možnosti využití biosignálů v hudbě v roce 1966, kdy migroval mezi USA a Římem, kde byl (spolu s Frederickem Rzewskim, který jej s touto možností psychické hudby seznámil) členem skupiny Musica elettronica viva. Nějakou dobu pracoval jako asistent Lloyda Gildena na psychologickém institutu Queens College v New Yorku, kde právě probíhaly experimenty s neuro a biosignály a kde mohl dále rozpracovávat svoji vizi „orchestrace“ lidského myšlení a somatických procesů. Teitelbaum experimentoval s biosignály a zpětnou vazbou v řadě svým realizací kde používal Moogův syntetizér. Spolupracoval zde například se Stevem Lacyem, Sergejem Tcherepinem, Kristinou Mechler (*Alpha Bean – Lima Brain*), Nam June Paikem, Jimem Huttakem, Alison Knowles, Johnem Cagem, Maryanne Amacher a dalšími. Později připojil také médium videa a obrazového processingu (spolupráce s Danem Sandinem a Jimem Wisemanem z University of Illinois a využití Abbe-Paikového procesoru) a tance (Tai Chi Alpha Tale).¹⁰

Percepční cely a ganzfeld efekt: Jim Turrell, Robert Irwin, Ed Wortz

Turrell a Irwin byli ve skupině asi šedesáti amerických a evropských umělců, kteří se v letech 1967 až 1971 zapojili do jiného velice ambiciózního projektu „Art and Technology“, připraveného kurátorem Mauricem Tuchmanem a Jane Livingstonovou pro Los Angeles County Museum of Art.¹¹ Pro Turrella a Irwina vybrali kurátoři jako specialistu Eda Wortze, psychologa který pro ústav Garrett Corporation zajišťoval výzkumy vesmírného programu NASA. Wortz měl za úkol zjistit, jak zamezit halucinacím astronautů uzavřených a izolovaných řadu dní, nebo týdnů v kabině vesmírné lodi. Projekt byl koncipován jako praktické a umělecké použití výsledků výzkumu popisujícího tzv. *ganzfeld efekt*. V roce 1969 Jim Turrell projekt opustil a zamýšlená

⁹ James Tenney, *Meta + Hodos* – J.E.A. Journal of Experimental Aesthetics

¹⁰ Extended Musical Interface With The Human Nervous System Assessment And Prospectus.

¹¹ Richard Teitelbaum, *In Tune: Some Early Experiments in Biofeedback Music, 1966–1974*, In *Biofeedback and the Arts: Results of early experiments*. Edited by David Rosenboom. Vancouver: Aesthetic Research Centre of Canada, 1974.

práce nebyla realizována. Nicméně téma psychofyzických výzkumů vnímání, parapsychologie, percepční jednotky, bezhlukové místnosti a prostorových deprivací lze najít v dalších dílech obou umělců. Ve svých dalších výzkumech používali vizuální nástroje na generování bílého šumu, pomocí kterého lze zamezit automatickému ostření zraku a vzniku pocitu ztráty prostorové orientace, podobnému tzv. sněžné slepotě, zážitku letce v kokpitu malého letadla v mracích, nebo k halucinacím vězňů dlouhodobě uzavřených na samotce (tzv. prisoner's cinema). Základní pomůckou výzkumníků byla zatemněná bezodrazová komora, kde údajně trávili v osamění několikahodinová sezení, která kombinovali se stimulacemi barevných efektů promítaných na rozpůlené pingpongové míčky, přiložené na očích.¹²

Poznámka k současnosti – bioart, biopolitika a neuroestetika, neuroterapie

Rychlý vývoj výpočetní technologie v posledních dvou desetiletích – hlavně v oblasti tzv. „wearable computing“ a bezdrátových soustav fyziologických přístrojů – způsobil, že pokusy s biosignály a senzorickými přístroji monitorujícími mozkové vlny pronikly mimo laboratorní a akademické prostředí. Řada pomůcek je dnes finančně celkem dostupná (například *NeuroSky*, *Enobio*, *Emotiv*, *Mindflex*, *Epoc*, *Brainwave* nebo *Nexus*). Současně probíhá vývoj softwarů pro procesování signálu a jiných uživatelských softwarových prostředí. Díky tomu lze v nebývalé komplexitě zpracovávat získaná data v reálném čase a převádět je do audiovizuálního tvaru – sonifikovat nebo vizualizovat. Sonifikace a vizualizace, neurologické zpětné vazby a biologické zpětné vazby jsou dnes běžně používány v nejen v medicíně, psychologii, ale i v neuromarketingu a v jiných oblastech vědeckého a průmyslového výzkumu, kde přichází v úvahu aplikace technologie snímání, vyhodnocování a modelování emocionálních a kognitivních stavů.

Nástroje pokročilé neurologie, ekonomiky, ideologie a technologie se propojují do nových konceptů a pojmů jako *biopolitika*, *neurokapitalismus*, *nookapitalismus*, *kognitivní kapitalismus*, nebo dokonce *neuromarxismus* a většina autorů zaujímá vůči této konvergenci kritickou pozici (Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Giorgio Agamben a další). Z experimentální a aplikované neurovědy, nebo neurotechnologie se stává mocnost s kultovním, poněkud sci-fi enigmatickým statutem, srovnatelným s postavením psychoanalýzy nebo kybernetiky za minulé éry.¹³ Také kultura a umění podobné tendence tematizuje a reflektuje a nalezneme formace, navazující na genealogii uvažování o neurologii jako inspiraci pro umělce, ale přece jen ovlivněné novými okolnostmi a konsekvencemi.

Řada technicky nadaných umělců pracuje na dalším vývoji softwarových a hardwarových nástrojů využívajících biosignálů nebo je používají v instalacích a performancích. Například výzkumná mezinárodní skupina působící v *Sonic Art Research Centre* na Queens University v Belfastu (The Music, Sensors and Emotion – MuSE) sdružuje několik umělců studijních vztah mezi digitální hudbou, obrazem a emocemi. V programu MuSE jsou vyvíjeny řídicí systémy a čidla, reagující a řídicí například hudební nástroje, nebo pro generování pomocí gestické nebo emoční interakce. Dalším okruhem výzkumu skupiny jsou možnosti monitorování fyziologické a kinematické reakce diváka, nebo performerů a problematika přenosu emočních a fyziologických signálů mezi performerem a posluchačem. Společnost *Bio Control Systems* (ve které působí Benjamin Knapp – jeden z výzkumníků týmu MuSE) se zabývá od roku 1991 vývojem nástrojů snímání biosignálů a nabízí několik biometrických senzorů, navržených a vhodných pro použití v umělecké tvorbě. Páska *Bio-Wave* je bezdrátové bluetooth čidlo, snímající signály EEG, EOG a EMG z povrchu hlavy, kompatibilní s programovacím prostředím Max/MSP. *BioFlex* sensor band snímá v laboratorní kvalitě EMG data ze svalů na ruce, nebo na noze. Získaná data je možné využívat pro interaktivní instalace, nebo performance. *BioBeat* modul snímá EKG signály z hrudníku a těla. Vedle Benjaminu Knappa pracuje pro MuSE a podílí se na vývoji nových programovacích aplikací například mladý mexický skladatel Miguel Angel Ortiz Pérez. Od devadesátých let se zajímal o možnosti využití biosignálů pro hudební experimentální tvorby Ataru Tanaka. Spolu s Edwinem van Heidenem a Casparem Toeplitzem tvořili skupinu *Sensorband*. V současnosti působí na Goldsmith Art School na EAVI na Londýnské univerzitě a zabývá se výzkumem na poli interaktivních nástrojů využívajících různé druhy senzorů snímajících fyzická a mentální tělesná data.¹⁴ George Khut konstruuje prototypy interaktivních systémů a pohybuje se mezi elektronickým uměním, designem a medicínou. S nástroji biologické zpětné vazby pracuje přes deset let a jeho projekty pro galerie a muzea i pro praktické využití se zabývají napětím mezi vnitřním světem našich prožitků a senzorickým prostředím, ve kterém se nacházíme. Možnostmi aplikace neurologické zpětné vazby prostřednictvím digitálních audiovizuálních nástrojů (*BrighHearts project*, *The Heart Library Project* pro St. Vincent's Public Hospital v Sydney, *Drawing Breath*, atd), kterým se věnuje v posledních letech, se jeví jako optimální funkční přístup a metoda pro použití a zpracování biosignálů. Relativně nízký práh finanční dostupnosti, technicky uživatelská jednoduchost a estetická kvalita zpracování dat vytváří prostor nejen pro oblast lékařství a terapie obecně, ale i pro uvažování možnostech aplikace těchto přístupů v autonomním uměleckém prostředí.

¹² Jane Livingstone, *Some Thoughts on Art and Technology*, Studio International. Tuchman, Maurice. -A report on the art and technology program of the Los Angeles County Museum of Art 1967–1971. New York: Viking.

¹³ Turrell se seznámil s experimenty s *ganzfeld efektem* během studia na Pomona College. A vrátil se k tomu začátkem devadesátých let, kdy realizoval pro svoji výstavu v Německu sérii „senzorických cel“, původně plánovaných společně s Irwinem a Wortzem pro světovou výstavu v Osace v roce 1970.

¹⁴ Warren Neidich: *Neuropower: Art in the Age of Cognitive Capitalism*, 2012

HUDBA

JAKO POVÍDKY

RASHAD BECKER

Rashad Becker je zároveň řemeslník, inženýr zvuku a muzikant. Pracuje ve společnosti Dubplates&Mastering a vedle toho provozuje vlastní studio Clunk. Remixoval skladby Jakiho Liebezeita a Burnta Friedmana nebo Christiana Wolfartha. Dělal mastering Florianu Heckerovi, Marcelu Dettmannovi, Jamiemu Lidellovi, sérii Recollection GRM, Pantha Du Prince, Shackletonovi, Holly Herndon, souboru Zeitkratzer, violoncellistovi Eriku Friedlanderovi, Mikovi Vainiovi, Heleně Gough a dalším. Jeho první deska Traditional Music of Notional Species, Vol 1. vyšla v minulém roce na značce PAN a byl to jeden z nejočekávanějších experimentálních titulů roku. Tento rozhovor vznikl během berlínského festivalu CTM.

Četl jsem, že děláte hudbu, protože jste se nestal spisovatelem. Mohl byste to rozvést?

Tady myslím není moc, co rozvádět. Vždycky jsem se zajímal o psaní, snažil jsem se psát povídky a dokonce jsem se pokusil napsat román. Myslím ale, že jsem byl vždy příliš ambiciózní. Stano- vil jsem si předem příliš mnoho pravidel a ve výsledku jsem nikdy nic nedokončil. Kdysi dávno jsem napsal pár věcí do fan- zinů, to byly spíše teoretické a politické texty. Měl jsem touhu psát, ale nic jsem nedotáhl až do konce. Uvědomil jsem si, že je pro mě snazší dělat hudbu. Takový přístup ke skládání, který jsem si vybudoval v průběhu posledních tří let, je pro mě velmi blízko k myšlence psaní jistě- ho druhu nelineárních povídek.

Kdo jsou vaši oblíbení spisovatelé? Ta zmínka o pravidlech evokuje OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) z šedesátých let.

Těžko říct. V mládí jsem byl hluboce za- ujat ranou vizionářskou poezií z kon- ce 19. století, jakou představují Franz Spunda, Alfred Kubin, Gustav Meyrink a podobně, později jsem se zajímal o ex- presionismus Alfreda Döblina a o ohý- bače jazyka, jako jsou Arno Schmid, William S. Burroughs, James Joyce, Gertrude Stein, Samuel Beckett, Tho- mas Pynchon i o další autory tohoto typu. Kromě toho bych zmínil ještě Ale- xandra Klugeho, jehož spisovatelské počiny jsou významné, ale nejsou tak všeobecně známé, jako jeho filmová a televizní tvorba. Jsem také fanoušek Hanse Fallady. Ale pokud jde o literatu- ru, nemám bohužel moc hluboké a od- borné znalosti.

Chtěl bych se ještě zeptat na povídky, protože – jak jsem pochopil – spojují se u vás se zvuky, ze kterých vznikla hudba. V jistém smyslu ano. Není to příběh, kte- rý se vyvíjí v rámci nějakého lineárního



vyprávění – je založen na souboru po- stav s různými vlastnostmi a náladami. Sdílejí spolu určité společné sféry a záro- veň stavy mysli. Tímto způsobem jsem si vybudoval i náladu skladeb a to, co se v nich děje.

Takže tyto postavy jsou nástroje nebo to není tak propojené?



Postavy jsou napsány slovy a pak jsou zhudebněny, nebo spíše – jsou zhmotněny ve zvuku.

Jedna postava je jeden z nástrojů?

Do jisté míry to tak je.

Jedním z vašich nástrojů je taková zvláštní skříň. Co se v ní vlastně skrývá?

Z kartotéční skříň se stal přístroj produkující zpětné vazby – zhmotněné nebo vzniklé díky její konstrukci. Tato kovová skříň je z IKEA s několika vysílači a kontaktními mikrofony uvnitř. Má tři vstupy pro vysílače a devět pro mikrofony. K dispozici je také matricový mixer, který mi umožňuje připojit mikrofon do jednoho, nebo do více vysílačů. Pokud

vytvořím jednoduché připojení mezi mikrofonom a vysílačem, tak v závislosti na vzdálenosti a tloušťce materiálů mezi těmito body vytvořím zpětnou vazbu. Samozřejmě, že takové předměty nejsou nikdy příliš stabilní, protože nábytek, s nímž jsem pracoval, není moc pevně stavěný, je to koneckonců IKEA. Pokud připojím druhý mikrofon

na stejný vysílač, dojde k rozdělení frekvence a kromě toho jsou stimulovány i jiné části nástroje, což způsobí fázovou modulaci. Takže kombinace vyplývající z tohoto množství prvků umožňují vytvářet docela složité vzory. Z povahy tohoto zařízení vyplývá určitá tendence k opakování. Když vytáhnu zásuvku, můžu nástroj přeladovat – to je zába-

žádné hlasy tam nejsou. Nepoužil jsem ani žádné terénní nahrávky. Je to všechno syntetické, což má pro mě určitý význam. Mám pocit, že se obecně málo mluví a přemýšlí o tom, jak manipulace se zvukem vlastně představuje manipulaci se skutečností. Z toho důvodu se mi zdá, že terénní nahrávky trochu ničí řemeslo, protože vždy vzbuzují

slím, že pokud jsou používány terénní nahrávky, měly by být vždy zpracovány tak, aby se ten pseudodokumentární charakter potlačil.

Toho, že je má hudba syntetická, si cením jednoduše také proto, že cítím, že se potenciálem syntetických zvuků hodně plýtvá, protože většina z nich napodobuje způsoby používání akus-



va. Je to takový hezký nástroj pro hraní naživo, ale přestal jsem ho používat, protože začal působit až příliš jako prvoplánová atrakce.

Ale u zařízení bych ještě rád zůstal, protože jak na desce, tak ještě silněji během vašeho vystoupení na festivalu Atonal, bych přísahal, že jsem slyšel hlasy.

dojem jisté dokumentárnosti, otisku skutečnosti, kterou ovšem není možné vyrábět pomocí zvuků, stejně jako pomocí slov nebo obrazů. Ale vědomí nemožnosti skutečně věrného dokumentu v obrazech je mnohem rozšířenější, než pokud jde o práci se zvukem. Proto má zvuk pro mě větší manipulační potenciál a je to i důvod, proč si my-

tických nástrojů, které mají za sebou velmi dlouhou historii a jsou spojeny různými konvencemi. Syntetický zvuk se může oprostít od všech těch zaběhnutých strategií, ale málokdy to dělá. V průběhu zhruba posledních třiceti let tak elektronická hudba vytvořila své vlastní velmi silné idiomy. Na počátku vývoje to bylo s elektronickou hudbou

jinak, bylo tam hodně neidiomatických a originálních metod, které byly rozvíjeny, ale většina z nich byla opuštěna a přetavila se do konvenčnějších vzorců. Myslím si, že od toho momentu, kdy se rozšířily „romplers“, tedy klávesové nástroje s bankami hotových zvuků, jako je Korg M1, všechny ty mimetické stroje, dostaly se strategie použití elektronických nástrojů do mnohem omezenějších mantinelů. Obvykle pozorují, že když se někdo zajímavě zaměří na elektronické zvuky, má tendenci přikláňet se k práci s multimédií a dostává se za hranice čisté hudby. Takže, z tohoto důvodu je pro mě syntetičnost důležitá, ale samozřejmě nemusí být důležitá pro někoho jiného.

Syntetický charakter zvuku, o kterém jste mluvil, je zajímavý. Také proto, že v názvu vaší desky je „tradiční hudba“ – ale ona není tradiční, taková je jen v rámci žánrů, které jste vymyslel. Ale jsou tu lidé, kteří tvrdí, že současná hudba vytvořená pomocí strojů, zejména počítačů, ale také jiných, které jsou dnes zcela běžné, je druh lidové hudby. I v dřívějších dobách lidé tvořili hudbu pomocí předmětů každodenní potřeby – a takovým předmětem se dnes stal se nyní stal notebook nebo jiná elektronická zařízení. Týká se toho také otázka amatérství, v dobrém slova smyslu, jako něčeho nezkaženého. Myslíte si, že se na to takto dá dívat?

Ano, ale nemusím s tím nutně souhlasit. Nemyslím si, že pouhá dostupnost technologie dělá tu hudbu lidovou. Vzhledem ke kontextu, ve kterém se hudba používá a realizuje, je s tím také spojená biografie. Konkrétně, když se mluví o počítačové hudbě, já si nemyslím, že by to mělo blízko k čemukoliv, co dělá lidovou hudbu lidovou. Myslím si, že nejde o nástroje, ale o tvůrce té hudby. O to, že lidová hudba naznačuje pocit, že to je hudba lidí, kteří nemají nic. Kdykoliv někdo přijde k majetku, bohatství, dívá se na lid shora.

Ale takový člověk může být stále hrdý na své kořeny a být na ně napojen, i když se mu daří, stále může být součástí svého původního kontextu.

Samozřejmě, to není vyloučeno. Přes to si myslím, že ten folkový segment je přítomen tam, kde toho lidé moc nemají. Myslím si, že způsob, jakým lidé z takzvaného „prvního světa“ v současné době sami sebe historizují, spočívá v tom, že opomíjejí fakt, že opravdu pořád ještě jsou elitou. Kdysi jsem mlu-

vil s Keithem Fullertonem Whitmanem, vyprávěl o „demokratizaci produkčních prostředků“, nepochopil jsem, co to má vůbec znamenat, to je opravdu divný nápad. Říkal, že teď je vše mnohem jednodušší, protože můžeš udělat skladbu v Logicu na svém laptopu Apple a jednoduše ji hodit na Soundcloud. Ale víš jaká část populace vůbec má laptop a na něm nainstalovaný Logic? To je pořád ještě část lidí patřících do elity. Ale líbí se mi ta „hra myslí“, líbí se mi ta myšlenka, že se elektronika stává lidovou tvorbou.

Definice „tradiční hudba“ není jednoznačná. Mě přitom napadá: někdo přijde, vyhledá hudbu, sepíše ji, nebo nahraje a potom prezentuje. Takto pracují všichni etnomuzikologové, ve výsledku dostaneš kompilaci typu, řekněme, „Tradiční hudba severního Gabonu“. Nejde mi o to, že bych to odsuzoval. Ale co se vašeho alba týče, znamená to tedy, že jste objevitelem, který odkrývá ty zvuky, které už byly dřív?

No, je to možné. To znamená – má to v sobě něco etnografického. Vždycky jsem měl ten pocit, že hledám postavy, které jsem napsal. V tomto smyslu mám blízko k etnomuzikologům. Je zajímavé mapovat svět pomocí tradiční hudby. Hodnota, kterou pojem tradice v sobě nese, mě přitahuje, protože žije podle vlastních pravidel. Bez žádného obsahu nebo upozorňování na dědictví a vždycky se zdá, že uzavírá diskusi: – Proč se toto hraje právě tímto způsobem? – V souladu s tradicí. – Aha, dobře. Takže to je jeden z pojmů, který uvádí hodnotu fungující podle svých pravidel.

Byla to nějaká konkrétní etnická hudba, která vás inspirovala k práci na desce?

Svádí mě to říct „ne“, ale přiznávám, že jsem poslední roky poslouchal hodně korejské hudby, ta je v podstatě moje oblíbená. Když teď poslouchám svoje album, potom co mi několik lidí na to poukázalo, slyším, že některé skladby pokud jde o proměny rytmu a metra a o zvukové barvy, připomínají partie korejských instrumentálních souborů. Nechci tím říct, že to na mě mělo vliv, to by přeci nikdo nepřiznal.

A jak vznikala deska? Pamatuji si, že jste řekl, že vlastně k jejímu vzniku dal podnět Bill Kouligas.

To je pravda. Pracoval jsem s Billem jako zvukař (když nahrával s projektem Sudan Infant) a spřátelili jsme se. Vždy-

ky po koncertech se vyjadřoval lichotivě, dodával elán a nabídl mi vydat desku hned po tom, co PAN začalo fungovat. Trvalo mi několik let, než jsem využil této nabídky.

Vy jste nebyl ochotný stát se součástí tohoto oběhu produktů? Nebo jste vědomě takhle dlouho zůstával mimo něj?

Pro mě byla vystoupení velice uspokojivá a od roku 2006 jsem hrál často. Přece jen živá hudba představuje jiný formát než nahrávky, jde o jiný způsob narace. Zároveň jsem moc neměl chuť oddávat se tomu druhému, tedy nahrávám. Určitě byla ta nechuť spojená s tím, kolik produktů mi projde rukama. Divím se, jak všechna ta nahraná hudba může být využita. Pozorování hudebního průmyslu, jeho divného uspořádání a dlouhotrvajících nedostatků v jeho jádru, mě také nelákalo k tomu, abych se stal jeho součástí. To je zvláštní, kolik hudebníků je odkázáno na prožívání té stejné zkušenosti pořád dokola, jak je málo solidarity a otevřené diskuze v hlavní části hudební krajiny. To není úplně ta diaspora, ve které bych se cítil na svém místě, že to je něco, čemu chci věnovat svůj čas, úsilí, svoji kulturu a duši, velice často se cítím z ní vyloučený, ale přestože jsem její částí. Když vidím, jak Bill vede své vydavatelství, je pro mě trochu snazší cítit se začleněný.

Povězte prosím něco ještě o svých jiných hudebních aktivitách: vím o projektu s Reinholdem Friedlem, vzpomínal jste duet s André Vidou a účasti na Column One. Spolupracoval jste také s Kouheiem Matsunagou, bude to pokračovat? Jsou ještě nějaké projekty?

S Kouheiem spolupracuji nejčastěji. Odehráli jsme několik telepatických seancí. To je myšlenka, kterou on sám začal uskutečňovat před několika lety: určitý počet osob nahrává přesně v tom samém momentě po stejnou dobu, ale nachází se na různých místech. Sean-ce, které se účastnil Ghédalia Tazartès, bude vydána zanedlouho. Reinhold mě naposledy přizval k něčemu s ansámblem Zeitkater a já jsem s radostí souhlasil. Minulý rok jsem nahrál hodně materiálu s newyorskou skladatelkou a multiinstrumentalistkou Ashley Paul a plánovali jsme společné vystoupení. Ale především se chci koncentrovat na nahrávání druhého dílu své desky.



Nástroje bratrů Baschetových

MAKAT JAK ŠROUB A MOC SE NEOHLÍŽET

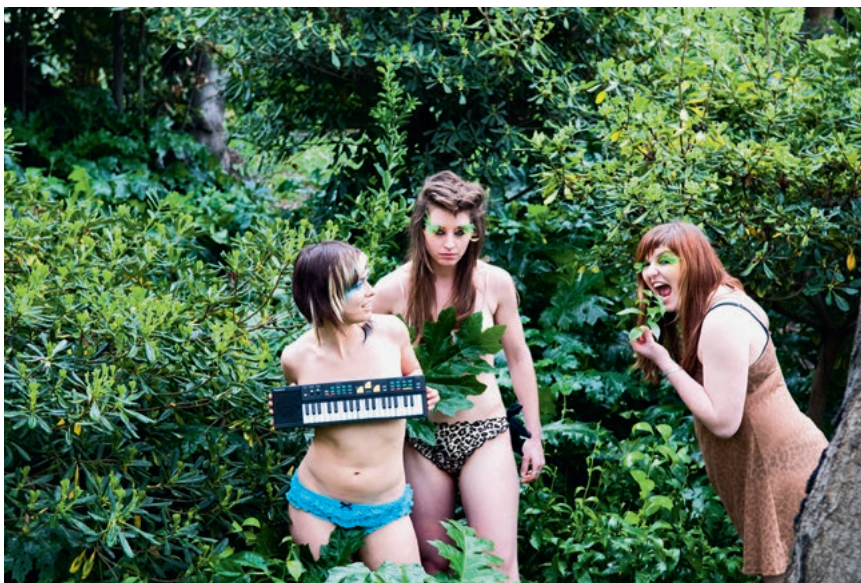
KNOFLENKA



Lenka Morávková, na českém hudebním poli známější jako Knoflenka, zakladatelka dívčí electro formace My name Is Ann, hudební publicistka, autorka soundartových projektů „Sklo vyteklo z prasklé vany“ a „Glass Is Not That“. Toho času posluchačka oboru etnomuzikologie na UCLA v Los Angeles a hráčka a propagátorka „nástroje ze skla“ – Cristal Baschet



My name Is Ann



Je to už delší dobu, co jsme spolu dělali rozhovor, tenkrát jsi hodně mluvila o svém pobytu a z Barcelony. Dnes studuješ pro změnu v Los Angeles. Proč sis vlastně vybrala LA?

Barcelona byla ve strašný finanční krizi, v kulturní a umělecké oblasti vůbec žádný peníze, místo, odkud spíš rychle odjedete za lepším, pokud myslíte svou kariéru v čemkoliv vážně. No a Los Angeles bylo určitě jedno z top míst, kam odjet. Když jsem žila v Barceloně, chvíli mi trvalo, než jsem zjistila, že mít za barákem moře, k večeri mořský plody a fuet není všechno, potřebovala jsem se toho přesytit, aby se mi nastavily priority trochu jinak. A pak jsem byla zase ráda za to, že můžu být zpátky v ČR, kde to aspoň nějak funguje, pod-

loží pro moji práci je víceméně stabilní a nebudu umírat hladu.

Barcelona i Los Angeles jsou kulturní megapole a kosmopolitní města, v zásadě centra současné světové kultury. Obě mají původně španělské kořeny, podobné podnební pásmo. Co je tam teda v zásadě jinak pohledem Insidera? Můžeš nějak srovnat ty zkušenosti?

Ten rozdíl je dost extrémní. Sice tu je podobné podnebí, mám zase na dosah vodu, tentokrát oceán, hory a dokonce i poušť, ale tím veškerá podobnost končí. Barcelona je čarovný město, má svou specifickou magičnost, LA je oproti tomu pragmatické, většina města působí jako předměstí českého maloměsta, nemá žádné historické centrum,

žádná místa kulturní kumulace, kde se setkáváte s lidmi na kafe, je to hodně roztržštěný. Výhoda toho je, že vůbec nemáte pocit, že jste v tak megalomanském městě – kolem hory, zeleň, spousta skvělých míst na výlety, dá se tu dýchat, projít po pláži. A pocit, že žiji na hranici pouště, kde voda je vlastně uměle dodávána, kde každý týden zažíváte zemětřesení, kde pár hodin za městem je Joshua Tree Park, Grand Canyon, Las Vegas, Údolí smrti, Yosemite park, Sequoia, a k tomu ještě v hlavním městě světového zábavního průmyslu, nad hlavou vám neustále lítají vrtulníky hollywoodských hvězd, na ulici někdo vytahuje pistoli nebo se svlíká, tancuje nebo fetuje, to mi přijde samo o sobě už jako elektrizující mix.



Tak to máme sociální a přírodní pozadí a jak je to s hudebním a vůbec uměleckým backgroundem v Barceloně a LA? Potkala jsi v LA někoho z elektronické scény. Navázala jsi s někým užší kontakt?

LA je melting pot, v Barceloně se toho příliš zajímavého nedělo. Tady neustále o víkendech chodím na akce, soundartové performance, koncerty a objevuji nový skvělý interprety a přístupy k hudbě. Některý z nich bych v dohledný době chtěla přivést do Čech a představit v mých příspěvcích v Čajovně na ČRO. Všichni jsou najednou nadosah.

Navíc tempo v Barceloně je pro mě zničujícím způsobem pomalé. V LA to sviští, že nestačíte lapat po dechu. Všichni makají pekelně a z vlastní kreativity můžou pohodlně žít. Tohle je přesně můj rytmus a motivace, kterou potřebuji. Barcelonská pomalost a nespolehlivost mě hrozně nervovala – je to dobrý místo pro cestovatele, snílky, posthipíky, ne pro karieristické workholiky, jako jsem já.

Myslíš tedy, že Amerika je stále země zaslíbená a že se tam šikovný kreativec může prosadit lépe než u nás na malém písíčku, který lidi spíš drží při zemi a nenechá je moc vyčuhovat nad průměr? Případně jaké tam má našinec vůbec možnosti? Vládne v USA spíš kapitalistická konkurence jednotlivců, nebo jde spíš o kreativní kooperace?

Je to přesně ta země zaslíbená, jak jsem si to myslela. Vlastně mě pořád udivuje, že je to přesně tak, jak jsem si vždycky představovala, i s těmi všemi stereotypy o hamburgerech, posedlosti zdravým životním stylem, touze být slavný, bohatý, úspěšný, atd. Moji první spolubydlíci měli dokonce celou knihovnu vybave-

nou tituly ve stylu: „jak se stát bohatým a úspěšným v deseti krocích. Jde hodně o to, co člověk umí, čím je jedinečný a hlavně nepropásnout svoje šance, vyhledávat je a být připraven. Je to určitě i o štěstí a kontaktech, a ty na vás tady samovolně číhají na každém rohu.

Všeobecně tu vládne určitě velká rivalita, ale ne nijak závistivá, naopak podporující. Kladou se vysoké nároky, což má z mého pohledu dobré důsledky – lidi jsou dost spolehliví a jejich práce je profesionální neb vědí, že jejich šance může být jen jedna a na jejich místě se tlačí dalších deset zájemců.

V současnosti v LA studuješ etnomuzikologi. Můžeš nějak popsat rozdíly v přístupu k tomuto oboru a vůbec ke studiu tam a u nás? Jak ses k tomu vůbec dostala?

Můj status tady je tzv. Graduate Visiting researcher, což je pro mě nový termín, takže mě moc nikdo nekontroluje a neomezuje, generuje to trochu chaosu, ale za to si můžu vybrat jakékoli kurzy ze všech fakult. Takže jsem si to namíchovala mezi etnomuzikologií, hudbou a tancem, mám tak třikrát víc hodin než většina spolužáků, dělám tři kompozice týdně, hudbu k filmu a animaci, hudbu k tanečním choreografiím, a podařilo se mi můj sen – individuální hodiny softwaru Max MSP. V podstatě pracuji neustále, volný den ani o víkendy jsem neměla od ledna, ale nestěžuji si – jíst a spát můžu do sytosti v Čechách.

Škola je určitě dobrou základnou, protože se můžu setkat se spoustou důležitých a skvělých lidí jako mávnutím proutku, ale na druhou stranu se snažím nežít v bezpečný bublině kampusu a chodit ven – do klubu, na výstavy, na výlety a vytvářet si svou soukromou síť.

Věříš, že je ideální být zároveň teoretik a zároveň aktivní praktikující muzikant? V našich podmínkách se většinou bohužel teorie od praxe leckdy odděluje.

V ČR stále funguje nálada, že tedy buď jsi etnomuzikolog, tzn. že nemáš aktivní hudební kariéru, nebo jsi muzikant. Nebo jsem buď žurnalistka, nebo hudebnice. Ale přece si nemůžu dovolit dělat obě, nebo alespoň určitě ne dobře. Tady je multidisciplinarita běžná, každý profesor je profesionální hudebník. Také vybavení našich studií a tříd je nesrovnatelné. Jako skladatelé máme k dispozici profesionální nahrávací studio se všemi hudebními softwary, klavírem i hudebními knihovnami.

Nemůže to být v zásadě i zcela rozdílnými podmínkami a platovým ohodnocením tam a tady? Přeci jen u nás profesori nikdy neměli na různých ustláno, pokud nešlo zrovna o práva či ekonomiku.

Je to tak. Když si vzpomenu na tu naši zasunutou třídu uprostřed paneláku na Hůrce ve staré školce, znova na mě padá ta tíseň. Je prostě vidět, že UCLA má peníze a začínám si myslet, že mít vysoké školy zadarmo jako máme v ČR není nejlepší nápad – pak kvalita výuky i vybavení vypadá, jak vypadá. Tady v LA mě vždycky znovu udiví i takové maličkosti, jako např. že profesori odpovídají na emaily do pár hodin. Abych ale nebyla úplně nespravedlivá, dle mě to jde ruku v ruce právě s ohodnocením. Učit na UCLA je prestižní záležitost, která je náležitě ohodnocená penězi i sociálním statusem. Učitel na FHS má almužnu a musí mít většinou další práci či projekty, honit granty jak hladový pes, aby přežil. To se podepíše na výkonnosti i energii, kterou do toho chce-

te dát. A zároveň si těžko svého učitele stejně vážíte, když víte, že v létě musí provázet turisty po Latinské Americe, místo aby se věnoval akademické kariéře. Moje jediná naprosto skvělá zkušenost v ČR byla s Radanem Haluzíkem, skvělý profesor s podobným přístupem, jako je v LA. Ale i ten byl z fakulty vyštípaný. Vtipné je, že mě neustále i jako kamarád odrazoval od akademického světa, že to pro mě bude nuda, že se tam nehodím a že se mám věnovat hudbě a umění. Občas si na to tady vzpomenu a myslím si, že nakonec si udělám tak osobitý koktejl, že mi bude sedět jako plavky. Už teď mám v plánu udělat vlastní kurz na Digitální kulturu a kreativitu, který možná budu učit od září na FHS, ale hlavně bych ho ráda učila tady na UCLA.

Vraťme se k tvé hudbě. V Barceloně ses také sešla se zajímavými tvůrci jako je Francisco Lopez, který nedávno zahrál i v Praze. Jak proběhlo seznámení s ním a spolupráce na jeho skladbě pro tvůj projekt *Glass Is Not What?*

V podstatě jsem chtěla dalším způsobem využít jedinečnou zvukovou databázi zvuků českého skla, kterou jsem nahrála na Jablonecku. Nesušit si to doma pod polštářem, ale oslovit další umělce, aby s těmi zvuky pracovali. Franciska jsem potkala v Barceloně na soundartovém festivalu Störung, kde jsem s ním dělala videorozhovor pro můj blog minuskontrol. Takže jsem mu drze napsala, jestli by se nechtěl zapojit. A on kupodivu kývnul a skladbu dodal, dokonce jako první. Naprosto profesionální spolupráce. Kromě něj jsou na albu i další skvělí sound artisté a hudebníci jako můj oblíbený zvukový synestetik Slavek Kwi, Phon.o, I Love 69 Popgejů, moje maličkost a další ...

Začátek minulého roku jsi vydala EP Shelter svého domovského projektu My Name Is Ann. Můžeš ho teď z odstupu nějak zhodnotit?

Kfest byl minulý rok v dubnu v Akropoli, spolu s Moimirem Papalescu. Vyšlo pod Xproduction, odkud jsem zrovna teď odešla, neb mám lepší podmínky sama za sebe, přecházím k nově digitální distribuci Believe Digital. Ohlasy jsem zatím měla zřejmě nejpozitivnější ze všech alb. Možná se publikum víc otevřelo novým možnostem, možná vyrostlo, nebo už jsou otrlí a já víc pop, skoro mi chybí pár haterů, ale snad se zase ozvou, musíme si je hýčkat. Minulý rok se povedl, našla jsem nového bubeníka Filipa Tománka, který je skvělý, měli jsme dost nabídek na koncerty, zahráli jsme si na Colours of Ostrava, čímž se mi splnil jeden sen.

V současné době jsme právě začali pracovat na přípravě turné SHELTER EP, které odstartujeme na začátku června. Spolupracujeme na něm se skvělou pražskou partou Lunchmeat. Konceptně to bude založené na tanci a pohybu, jak ve vizualizacích, tak i na podiu. Chtěla bych využít i videomapping a nějaké další interaktivní triky. Bude to magické, mocné a sexy. Spolupracuji na tom i tady s tanečnicí na UCLA, použijeme jejich choreografie z našich kurzů. Je to taková transatlantická spolupráce.

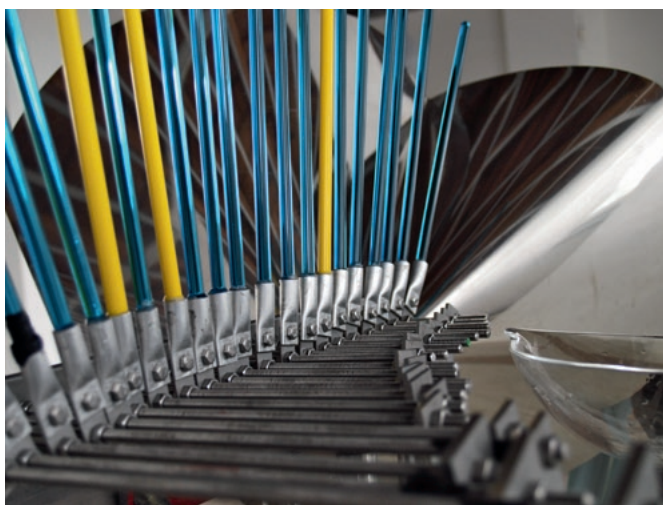
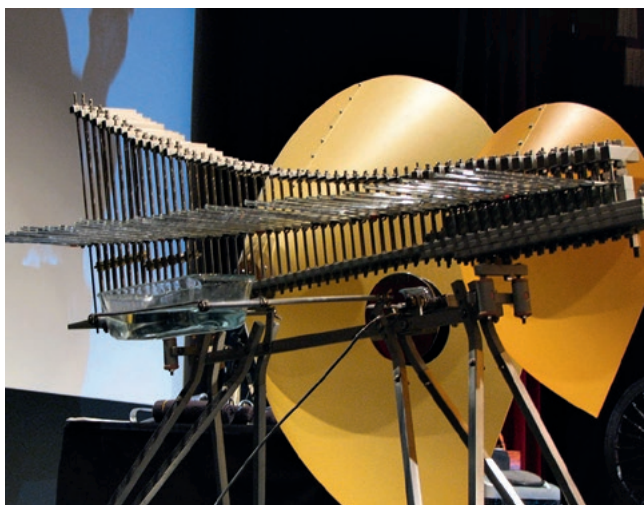
Na konci dubna taky vyjde nové album remixů ze SHELTER EP. Podařilo se mi oslovit rozmanitou partu lidí. Už mi došly všechny skladby a musím říct, že jejich úroveň je fakt vysoká, jsem z nich nadšená, což se mi nestává často. Každý kus je skvělý sám za sebe. Budou tam tedy remixy od Jonathana Snipse (ex-Captain Ahab, Clipping) pod jeho novým pseudonymem PARTY SYSTEM, barcelonský Fernando Lagrec, temný Mag-

num 38 z Berlína a za Čechy Ink Midget, Prof. Neutrino, Pjoni a Sonja Vectomov. Ještě na poslední chvíli řešíme, jestli tu zvládneme natočit klip. Takže to bude takový celý jarní MNIANN balík...

Co říkáš na současný stav umrtvení trhu s hudebními nosiči. Nebo se hudba bude už pouze streamovat zdarma, či za pár babek a zpoplatněné budou v lepším případě už jen koncerty?

Já z toho hysterická rozhodně nejsem. Vlastně si ani nevzpomínám, že bych žila v době, kdy by se ještě z hudby dalo skvěle žít – pro mě je to normální realita. Vývoj, kterému se buď přizpůsobíte nebo ne. Dle mě už skoro nemá význam se o tom bavit, to je jako oplakávat mrtvou babičku pět let po pohřbu. Upřímně mě ani nikdy nenapadlo, že bych se měla živit jen prodejem alb, to bych asi umřela nudou. Interaktivita na koncertech je největší nářez, já se strašně ráda s lidmi bavím, posílám panáky na baru bubeníkovi, seznamuji se s fanoušky, zajímají mě jejich názory, příběhy, inspirují mě. Navíc žít se jenom hudbou by mě taky nebavilo. Nemyslím si ale, že se hudba bude v budoucnu streamovat úplně zdarma. Dle mě se mění přístup ke koupi alb – dneska jde spíš o symbolickou podporu oblíbeného hudebníka nebo kapel, něco jako poplácání po rameni. A kam to povede? Jednoduše jako každá krize k větší kreativitě v hledání nových možností – nabídka speciální merchandisingu, větší propojení hudby a reklamního a filmového průmyslu, propojení marketingových značek a tváří hudebníků...

Jak se díváš na dobrovolné příspěvky fanoušků či crowdfundingové servery? Myslíš, že v tom může být budoucnost? Osobně mám pocit, že u nás to funguje trochu jinak, než ve světě,



tam se podporují zajímavé nápady, tedy se spíš chytají známé osobnosti se scénou v zádech.

Crowdfunding je podle mě revoluční věc, naprostá demokracie, ale nám nikdo nic nedá, nebo aspoň tomu moc nevěřím. Na druhou stranu, jestli neseženu peníze na klip, třeba to zkusím. Ale šťve mě, že nejnižší limit je padesát tisíc, no tak, já natočím skvělý klip za dvacet, tohle je plýtvání zdroji.

Je paradooxní, že jak je jednoduchém dnes distribuovat svoji hudbu na internetu, tak o to těžší je, aby si jí v tom informačním smogu vůbec někdo všiml. Sdílíš názor, že se dnes můžou prosadit spíš projekty, které jsou podepřeny nejpromyšlenější marketingovou strategií nebo věříš na virální šíření dobré hudby?

No, já bych posluchače rozhodně nepodceňovala – zvláště ty české ne. My jsme docela ostří a kritičtí, někdy až natolik, že si zapomínáme hudbu užít. Ovšem důležitá otázka je, na jak velké ploše se chcete prosadit – Čechy jsou malé, tady stačí, aby Tonda řekl Pepčovi plus mít jednoho kámoše, co vás bude pouštět v rádiu, nemusíte mít ani nějaký pořádný presskit, promofotky či profesionální videoklip a lidi budou chodit a za chvíli hrajete na Slavíciích. Ovšem pokud se chcete prosadit na větším trhu v zahraničí, tak to dle mě už bez marketingové strategie a nějakého aspoň poloprofesionálního agenta moc nejde – jsou to kontakty, ke kterým se jako jednotlivec prostě nedostanete, takže bez nějakého toho „gatekeepera“ vám může zůstat spousta dveří navždy zavřených, i když jste sebelepší. Třeba na festivaly jako Sonar nebo Coachella prostě sám za sebe nemáte šanci. Možná dobrá chvíle zmínit, že někoho takového právě hledám... Neustále všechno produkuji a organizuji sama a je to docela schizofrenní.

Můžeš uvést nějaký příklad, jak to řešíš s marketingem ty? Jak „strháváš“ pozornost „davů“ a médií?

Chce to nebýt líný. Já jsem např. vymyslela minulý rok happeningy, na kterých se setkáváme s fanoušky a obtiskáváme je i nás zlatou barvou na trička. Ty pak prodáváme na koncertech i s historikami ke každému triku – máme zadky, prsa, prsty, nohy... Byla to fakt zábava, navíc se prodávají se skvěle, dle mě i díky tomu nápadu a originalitě každého kusu a ještě nás to přiblížilo s fanoušky. Hudba pro reklamy, filmy, spoty, jingly – to je dle mě bez jakýchkoliv negativních

konotací budoucnost všech hudebníků, kteří nemají „bokovku“ jako finanční jistotu. Navíc ty malé formy umožňují vyzkoušet si spoustu postupů, které byste pro svou vlastní tvorbu třeba ani neměli možnost vyzkoušet, je to trochu jako vystoupit z vlastní kůže. Tohle propojení se v podstatě děje dávno, a to nejen v komerční hudbě, ale i na naší „alternativní“ scéně. Vzpomínám, jak mi po jednom společném vystoupení na rádiu Sifon z WWW vysvětlil, že mám přestat držkovat a prostě nechat sponzory na plakátech. Většina českých kapel je nějakým způsobem částečně sponzorovaná – ať je to Redbull, OSA, ... Rozdíl je asi v tom, že v ČR se na to ještě shlíží jako na jakousi zaprodanost, kterou bychom měli tutlat, zatímco v USA je to naprosto běžná strategie. Prostě si na to lidi musíte zvyknout, když nám nekupujete alba, no. Dobrý moment zmínit (a naštvat tím pár lidí), že OSA mi přispěla na pobyt v USA, takže oficiálně děkuji a myslíte si každý, co chcete.

Kromě písničkové tvorby, vytváříš i sound art nebo různé jiné performance. Jak velké máš tvůrčí přesahy? Máš dojem, že umění by se mělo snažit o dosažení gesamtkunstswerku nebo je výhodnější soustředit se na jednotlivé disciplíny samostatně a „nepřelétovat“?

Čím jsem starší, tím míň hranic mám a tím víc mám pocit, že jako jedinec můžete uskutečnit, cokoli chcete, jen tomu dát energii. A hlavně se nenechat sešrotovat okolím, které vám bude tvrdit cokoliv jiného. U mě poslední dobou nějak dominuje pohyb a tanec – promítá se mi do všeho, co dělám. K tomu mě dlouhodobě fascinují nové technologie a jejich využití v umění. Snažím se, aby moje zvukové projekty nebyly jen technologická onanie, ale spíš využití technologie jako nástroje k realizaci nápadu. Přejde mi přirozené svévolně kombinovat disciplíny jako vizuální umění, performance, scénický design, hudba, nová média dle potřeby. Rozhodla jsem se už programově neposlouchat okolí, které mi radí, jak si mám vybrat pouze jednu cestu. Tohle je můj život a raději si natluču na mém trojúhelníku hudba-žurnalistika-akademický svět, než abych to nezkusila a šla ve vyšlapaných kolejkách.

Obecně si ale myslím, že je úplně jedno, jestli jste transdisciplinární umělec nebo se věnujete třeba pouze malbě. Důležité je zjistit, co je vaše cesta a broudit se jako diamant, zbytek je úplně jedno. Hlavně často by to mělo být i programově jedno, aby se člověk nenechal zvíkat.

Tvůj soundartový projekt Sklo vyteklo z prasklé vany, poukazuje na úpadek sklářského průmyslu u nás? Používáš zde zvuky skla a zajímavý nástroj Cristal Baschet vyrobený právě ze skla. Můžeš tento projekt nějak víc přiblížit?

Projekt *Sklo vyteklo z prasklé vany* je založený na jedinečné databázi zvuků skla v našem regionu Jablonecka ve chvíli, kdy to vypadalo, že pád sklářského průmyslu, který tu živil většinu lidí, bude třeba zítra. Nechtěla jsem, aby ty zvuky zmizely navždy – když zmizí výroba, zmizí i zvuk. Zároveň mě zajímalo, proč vůbec taková situace nastala – chtěla jsem udělat takovou téměř etnografickou sondu, která dá místním možnost se k problému vyjádřit. Vymyslela jsem tedy audiovizuální projekt, který spojuje hudbu, rozhovory s místními lidmi a vizuály natočenými na místě a zapojila do něj pár dalších umělců. Vizualizace měla na starosti VJ Texa, design scény Linda Čihařová, kostýmy Hanele Poislová. Performanci jsme předváděli v Čechách několikrát, největší metou zatím pro nás bylo vystoupení na Nové Scéně Národního divadla.

Jak jsi vlastně přišla na Cristal Baschet a zvukové sochy? Jaký má tenhle nástroj genezi?

Na zatím poslední performanci v rámci Mezinárodního sympozia v Novém Boru jsem se rozhodla ji rozšířit – ve spolupráci s Kataláncem Martí Ruidsem, který je jedním z nejbližších spolupracovníků legendárních konstruktérů zvukových soch, staříčkových bratrů Baschetových, a HG ateliérem jsme postavili historicky první nástroj Cristal Baschet v České republice. Cristal Baschet je nejpobulárnější z jejich nástrojů, virtuózně na něj hraje na světě několik lidí, dokonce se i uvažovalo o jeho zařazení do symfonického orchestru. Ten náš český má navíc naprosto jedinečný design – je orientovaný vertikálně, nádherně barevný, vypadá jak španělský vějíř. Hodlám ho dál používat nejen pro performanci Sklo, ale i jako zvukovou sochu přístupnou všem k hraní, což je základní demokratická ideologie bratrů Baschetových – na všechny jejich nástroje může hrát každý, bez jakéhokoliv hudebního vzdělání. Ráda bych s Martím připravila i náš malý společný koncert dvou Cristal Baschetů – jeho španělského a mého českého. Se zvuky českého skla jsem realizovala minulý rok další nový projekt, interaktivní instalaci *Von to není úplně příjemnej zvuk*. V létě bude vystavena v Galerii města Pardubice a v srpnu s ní jedem na Frindge Festival do Stockholm.

Tím by se dalo navázat na fenomén, do jaké míry by hudba, potažmo umění, mělo být „angažované“ a reflektovat na dění okolo, nebo zda by bylo lepší, když se bude držet tzv: „při zdi“, jen svých estetických, striktně apolitických východisek?

Rozhodně by mě bavilo, kdyby v Čechách bylo víc extrémně politických projektů – nemáme příliš odvážných projektů, je to většinou trochu „přizdisráčský“, jako trochu jo a trochu raději ne. Já jsem pro každý extremismus v umění, posouvá to hranice, nutí vás vystoupit z vaší pohodlné zóny. V mém případě to je spíš tak, že angažovanost cítím v každém svém projektu, ale nemusí to být nutně politiky. Mě politika vlastně moc nezajímá, je to pro mě příliš abstraktní pojem, zajímají mě spíš její jednotlivé důsledky, které se projeví v osobním životě – např. když jsem téměř rok žila na staveništi mezi u Florence, byl to pro mě silný impuls pro album *The World Is My Oyster*, které nakonec bylo celé o urbanismu a útěku z města i z osobního vztahu spatěného s místem. Obecně mě věci zajímají na osobní, intimní rovině a někdy se to s tou politikou promíchá, jako v případě skla.

Na kolik tě ovlivňují mimo hudební inspirace pro to, co děláš. Filmy, obrazy nebo myšlenky. Co je pro tebe ten největší startér pro kreativní činnosti?

Strašně – filmy, knihy, umění, a taky sny. A zejména pak ty erotické a vztahové. V době, kdy jsem psala diplomku na FHS, se mi dokonce zdály erotické sny každou noc, začala jsem je ráno dávat na Facebook a po par týdnech jsem dostala nabídku to vydat. Ovšem po dopsání diplomky se mi zas najednou přestaly

zdat. Občas přijdou, to si je pak hýčkám a v té atmosféře žiji celý den. Tak se děsně ráda platonicky zamilovávám, ať už je to ve snu nebo ve dne nebo ve filmu, to mi hodně pomáhá vytvářet si takové slastné imaginární světy a vztahy, které se pak odrážejí v moji hudbě. Dost mě inspirují i historiky, které se dějí mě nebo lidem okolo, pozoruji to, zapisuje se mi to všechno v hlavě a pak, když dělám hudbu, to zas samovolně vyplouvá a dává se to do nových, i pro mě často překvapivých a nečekaně smysluplných kontextů

Určitě v posledních letech prošel dalším vývojem i tvůj hudební vkus. Kdysi to byly více genderové dívčí uskupeň. A co dnes? Sleduješ stále současné trendy styly nebo máš už vyhraněný vkus, který upřednostňuješ, před neustálým atakem nového, nebo je to spíš o intuici?

No, můj vkus se vyvíjí neustále a dost velkou rychlostí. Jsem ten typ, co miluje nové věci, nové postupy, nové směry, experimentování. Stagnaci mám rada jen jako vnitřní klidné pozadí, ale potřebuji neustále čerpení vody na povrchu. Mám pocit, že moje hudba má jisté motivy, ale ty se neustále mění, posouvají, ale jádro je vlastně pro mě stejně jak teď, tak před x lety. V současnosti se například snažím nebránit písničkové formě, která ze mě přirozeně padá a ta už se zase sama začíná modulovat ve vlastní další fázi. Já se to nesnažím moc kontrolovat, ten zvuk si najde cestu ven sám. Jediné, v čem tomu procesu můžu za sebe pomoci, je zlepšovat se v technologických postupech, abych té skladbě dokázala rychleji a jasněji pomoci k porodu.

A co ten ten genderový kontext feministické kapely, který vám byl kdysi nalepen?

Vždy jsem měla jsem pocit, že nám byl daný spíš násilím – byly jsme dvě holky a to už je přece důkaz, jsme feministky, no ne? K tomu nás neustále zvali na genderové festivaly a akce. Ovšem postupem času jsem si začala uvědomovat, že lidi čtou moje texty jinak, než bych chtěla – díky genderovému kontextu z toho byla taková křečovitá karikatura. Přitom to byla a vždycky je oslava mužů. Já se nikdy necítila znevýhodněná jako žena. Naopak mám pocit, že v naší společnosti jsou ženy pěkně emancipované, často zvyklé velet ve všem a muže mít jako toho troubu, kterému je třeba všechno připomínat, kontrolovat ho. Měli bychom podpořit muže, aby našli novou vlastní rovnováhu ve světě těchto dominantních žen, které chtějí, abyste vynášel koš, čůral v sedě na prkýnku a zároveň je klátil jako macho.

Hudbu nejen vytváříš, ale taky o ní píšeš. Dokázala bys nějak „v kostce“ shrnout dění na současné české elektronické, potažmo alternativní scéně očima publicistky ve srovnání, s tím, co se děje ve světě?

No, to je spíš na velkou esej než odsta-vec v rozhovoru. Svět není jedna globální scéna, ale tisíce malých scén, jako ta v České republice. Ale naše scéna je dle mě i přes svůj malý rozsah dobře živelná, rozmanitá, zábavná i zneklidňující. Ale taky hodně zacyklená do sebe, protože je mrňavá. Všichni se znají, všichni se kamarádí nebo nekomarádí a vytváří to síť, které jsou někdy zdravé a někdy nezdravé. U nás hodně záleží na sociálních kontaktech, lidi se potkávají v kavárnách a na pivu a kuji pikle.

A kam Knoflenka směřuje do budoucna?

Nevím, jestli to dokáže říct jasně, ale cítím, že jsem na svojí cestě a že se nemusím ničeho bát. Jako by mě něco silného táhlo na provaze a přitahovalo k sobě. Moc se tomu nebráním, naopak odhrnuju všechny větve z cesty a snažím se už moc nezakopávat... Makat jak šroub a moc se neohlížet doprava, doleva ani zpět.

www.mynameisann.com/my.html



Sklo vyteklo z prasklé vany

IMPROVIZACE JAKO ZPŮSOB ŽIVOTA

V červenci se v Praze odehraje festival a konference pod názvem „vs. Interpretation“, která se pokusí nabídnout pohled na to, jak může improvizace vypadat z různých perspektiv a co se pod tímto pojmem vlastně skrývá. Jedním z hlavních hostů a řečníků bude George E. Lewis, skladatel, improvizátor a teoretik. Od swingových počátků se dostal k free jazzu, počítačové hudbě a zvukovým instalacím. Jeho nejznámějším textem je *Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives* (1996), v němž shrnuje vývoj poválečné improvizované hudby. Časopisu HIS Voice poskytl svůj aktuální text, v němž hledá souvislosti hudební improvizace s dalšími oblastmi lidského života.

Název tohoto textu je vypůjčen od mého přítele a kolegy z University of Chicago, filozofa Arnolda I. Davidsona, který trefně zaimprovizoval na anglický název knihy vydané francouzským filosofem Pierrem Hadotem: *Filozofie jako způsob života: Duchovní cvičení od Sokrata po Foucaulta*. Hadot i Davidson si berou zásadní ponaučení ze zájmu starých filozofů o rozvíjení sebe sama, které stojí v protikladu k sebepoznávání. V tomto světle se chci obrátit ještě k dalšímu filozofovi, J. Davidovi Vellemanovi, který lidstvo přirovnává k „improvizujícímu divadelnímu souboru, který si po mnoha letech společného vystupování vyvinul rozsáhlý repertoár scén, které každý jeho člen dokáže rozehrát s vědomím, že ostatní se k němu připojí... Souhrn tohoto repertoáru, který společně sdílíme, můžeme nazvat naším způsobem života.“¹

Od roku 2010 jsem společně s Arnoldem po celém světě uvedl řadu veřejných rozhovorů na téma „Improvizace jako způsob života“ a tyto naše dialogy nás přiměly prohloubit porozumění této oblasti, v níž se setkávají teoretické a praktické zájmy.² Co tedy myslím frází „Improvizace jako způsob života“? Protože hudba je v první řadě uměním, které poskytuje velké množství výstižných vzorů toho, jak jsou významy rozvíjeny a vyměňovány v reálném čase, je jistě snadné ztotožnit improvizaci jako způsob života s „životem v hudbě“. Pro mě byla hudba skutečně výchozím bodem, když jsem se stal součástí akademické vzpoury usilující o potvrzení ústředního postavení hudby při studiu současných intelektuálních rozprav i o využití hudby samotné k analýze a snad i k předpovídání aktuálních kulturních, historických a společenských trendů — o něco podobného, oč se Jacques Attali pokoušel ve své knize *Noise: The Political Economy of Music*.³

Muzikolog Jann Pasler navrhl, že „hudba může sloužit jako kritický nástroj aktivující a rozvíjející několik rovin vědomí... Psaním skrze toto médium můžeme obohatit naše pochopení schopnosti hudby osvětlovat význam.“⁴ Je ovšem jasné, že tento velice ambiciózní cíl je víc, než mohou samotní hudební vědci zvládnout, a právě zde se začínám vzdalovat od rozšířeného ztotožnění „improvizace jako způsobu života“ s „životem v hudbě“. Namísto toho bych rád, abychom se zamysleli nad Hadotovými úvahami, že „ve filosofii se nezabýváme pouhým tvořením uměleckého díla: cílem je spíše změnit *nás samotné*.“⁵

Toto skutečně je (či by alespoň měl být) cíl našeho výzkumu v humanitních vědách a je to i cílem mé práce ve výzkumu improvizace. Improvizace je ve skutečnosti všude, je ovšem velmi těžké ji pozorovat — protože tato všudypřítomná každodenní praxe, zásadní pro existenci a přežití každého lidského uskupení, se blíží univerzálnosti natolik, nakolik si to současná kritická metoda dokáže zodpovědně připustit. Věřím proto, že humanistické a vědecké studium improvizace nám může poskytnout nové způsoby pochopení lidského údělu.

Nedávný nárůst mezioborového kritického bádání v improvizaci přinesl inovativní práce napříč tak rozdílnými vědeckými obory, jako je antropologie a sociologie, organizační, politické, kognitivní a počítačové vědy, ekonomie, teologie, neurovědy a psychologie; filozofie, lingvistika, kulturologie a literární teorie; studia, filmu, performance, genderu a sexuality, architektury a urbanistiky, vzdělávání a v mnoha dalších oblastech, jimž se tu z nedostatku prostoru nemohu věnovat. Mnohé z těchto oborů významně těží z improvizčních mo-

¹ J. David Velleman, *How We Get Along* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 76.

² Arnold I. Davidson, and George E. Lewis, „Improvisation as a Way of Life,“ (2010), <https://www.youtube.com/watch?v=NYPIPIIqZyc>.

³ Jacques Attali, trans. Brian Massumi, *Noise: The Political Economy of Music* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989).

⁴ Jann Pasler, *Writing Through Music: Essays on Music, Culture, and Politics* (New York: Oxford University Press, 2008), 4–5.

⁵ Pierre Hadot, „Philosophy as a Way of Life,“ in *Philosophy as a Way of Life: Spiritual Exercises from Socrates to Foucault*, ed. Arnold I. Davidson (Malden: Wiley-Blackwell, 1995), 268.

delů hudební organizace; studium hudby proto bude zásadní pro vytvoření příkladové literatury studia improvizace.

Možná bych ale měl začít na začátku: Co to je improvizace?

Hudební improvizace je samozřejmě stereotypně reprezentována jako výlučné a nedostižitelné hájemství vyvolených superlidí vybavených silami a schopnostmi dalece přesahujícími meze běžných smrtelníků. Zatímco pro umělce bojující o místo na slunci v přinejmenším zčásti nahodilém procesu uměleckého úspěchu je tato představa nepostradatelná, to, čemu říkám základní podmínka improvizace, mě přivádí k textu Gilberta Ryleho z roku 1976: „Brzy vám připomenu povědomé a neokázalé druhy improvizace, do kterých se pouštíme každý den v týdnu a vlastně i každou hodinu našich bdělých dní.“⁶ Pro Ryleho platí „pokud normální člověk nedokáže zároveň *improvizovat* a *improvizovat s rozmyslem*, neangažuje svůj určitým způsobem trénovaný rozum pro jakousi aktuálně živou potřebu, ale nejspíš jedná na popud čistého a nepromyšleného zvyku. Ta-

kové myšlení, prohlašuji nyní zcela obecně, je přinejmenším zapojením částečně trénovaného rozumu v částečně nové situaci. Je to střet získané dovednosti nebo schopnosti s neplánovanou příležitostí, překážkou nebo nebezpečím. Je to trochu jako nalévat nové víno do starých lahví.“⁷

Ačkoliv chci hovořit o povaze improvizace, jejích důsledcích a její fenomenologii, musím přiznat, že nejsem připraven podat její úplnou definici. Jako pracovní východisko, bych řekl, že tato rozvíjející se definice by:

- zahrnovala jak tvorbu, tak vnímání
- přijímala důležitost procesů i produktů
- akceptovala cílevědomou činnost i neurčitost

Důležitá součást mé současné práce v oblasti improvizace má kořeny v praxi komunit počítačové hudby, které vznikly na počátku sedmdesátých let, kdy skladatelé jako David Behrman, Joel Chadabe a League of Automatic Music Composers využívali tehdy nové mikropočítače k vytváření interaktivních nebo počítačově řízených děl, dávno před tím, než se interaktivita dostala skrze média do širšího povědomí na

⁶ Gilbert Ryle, „Improvisation,“ *Mind* 85, no. 337 (1976): 69.

⁷ Tamtéž, 77.



David Rothenberg

konci osmdesátých let.⁸ Byl jsem tedy překvapen, když jsem v nalezl následující pasáž v Millově *On Liberty*: „Předpokládejme, že by bylo možné nechat stavět domy, pěstovat kukuřici, bojovat bitvy, soudit pře a dokonce stavět chrámy a recitovat modlitby pomocí strojů — automatů v lidské podobě.“⁹ Programovatelné hudební automaty byly ve skutečnosti známy nejpозději od devátého století, kdy bratři Musové z Bagdádu popsali automatického hráče na flétnu založeného na řeckém návrhu ze třetího století před naším letopočtem.

Joel Chadabe nazval digitální následovníky těchto strojů nástroji „interaktivního komponování“, které dělaly „hudební rozhodnutí v nichž reagují na jednání hudebníka, přičemž zavádějí koncepci symbiotického sdílení kontroly nad hudebním procesem.“¹⁰ Ty nejpokročilejší *kreativní stroje*, s nimiž jsem kdy dělal hudbu — či přesněji, *s nimiž jsem se sžíval*, jsou dokladem fenomenologie, o níž píše Alfred Schutz v knize *Making Music Together*, kde identifikuje „společenský vztah založený na spoluúčasti při prožívání různých rozměrů času současně prožívaného účastníky.“¹¹

Pro Arnolda Davidsona se „kolektivní srozumitelnost... rozvíjí v reálném čase, když se účastníci sociální interakce zaměřují na chápání a naplňování sebe i ostatních významem.“¹² V tomto smyslu se kreativní stroje, jež se účastní hudební improvizace, stávají dokladem radikální pozice antropoložky technologií Lucy Suchman: „Hranice mezi lidmi a stroji jsou podle mého názoru vždy nově stanovovány dialogem a materiálem a nejsou přirozeně dány k automatickému přijetí.“¹³

Center for Jazz Studies na Columbia University pořádá Jazzový seminář, na němž se alespoň dvakrát do roka setkávají badatelé, studenti a umělci, aby se společně zamýšleli nad vlivem jazzu na kulturu v Americe i ve světě. V roce 2006 Centrum hostilo na popud svého zakladatele, profesora Roberta O'Meallyho konferenci „New Orleans: Nové budování města hudby“. Tato konference zkoumala možnost chápat jazz jako ústřední téma nového budování New Orleansu zničeného hurikánem Katrina.¹⁴

Aby jazz znovu postavil město? Jak tomu máme rozumět, když má hudba tak malý vliv na veřejnou intelektuální a politickou kulturu ve Spojených státech? Postupně jsem začal chápat, že na konferenci ve skutečnosti nešlo o hudbu, ale o jeden z prvků jazzu, který by mohl nejlépe působit jako činitel změny — životadárnou improvizací praxi, která je krví jazzu. Zatímco ve veřejné debatě je improvizace obvykle zmiňována v pejorativním nebo negativním smyslu, jako je-li řeč o „improvizované zahraniční politice“ nebo o „vojenských improvizacích v Afghánistánu“, důvodem špatné reakce vlády



George Lewis

Spojených států na Katrinu byla zčásti neochota či neschopnost improvizovat.

V šedesátých letech se v Evropě a ve Spojených státech objevila vlna návratu ke kolektivní volné hudební improvizaci, která byla reakcí jednak na individualismus v bebopu, jednak na nadřazenou pozici skladatele jako nejvyšší ikony západní umělecké hudby. Nick Couldry v článku z roku 1995 tvrdí, že britská scéna volné improvizace z té doby se vyznačuje „odmítnutím prázdného individualismu, oceňováním hodnot společného objevování.“ Couldry dále píše, že „absence předem daných instrukcí,“ tedy sledu akordů, pevně daných forem a podobných parametrů, „je nezbytná pro úspěch těchto aktivit.“¹⁵ Improvizovaná hudba tak v plném smyslu představuje zvuk vyjednávání bez předem daných podmínek. Skrze zvukovou komunikaci (a obvykle ne skrze oční kontakt, jak se někteří domnívají) jsou návrhy podávány, projednávány, odmítány a přijímány, sleduje se dynamika síly a na krátké okamžiky se dosahuje shoda — dokud debata nezačne nanovo.

Jak komentuje teolog Jeremy Begbie, „nemusíme přijímat za své nadsazená tvrzení o skupinové improvizaci, která občas můžeme slyšet, abychom viděli, že v ní existují vzorce chování, způsoby bytí a jednání, které přinejmenším osvětlují charakter autentické lidské svobody.“¹⁶ Pro Begbieho „skutečný teologický popis chápe svobodu jako zprostředkovanou druhými a skrze ně v procesu koncentrované dialogické akce, kde je omezení druhými vnímáno nikoliv jako v jádru utiskující, ale jako přiznání a potvrzení nezcizitelné zvláštnosti a jedinečnosti.“¹⁷

V tomto bodě ovšem nejde u operativní dynamiky tolik o protiklad svobody a omezení jako o svobodu tváří v tvář moci. A možná měli oni hudebníci v šedesátých letech pravdu, když pochopili, že jejich hudba měla ve stejné míře cíl kritický a politický jako estetický — ne v tom, jak se svoboda brání omezením, ale jak lze svobody dosáhnout, jak ji realizovat a udržovat ve střetu s mocí. Jak prý řekl Ornette Coleman v jednom rozhovoru: „Kdybych se měl držet sekvence akordů, mohl bych si rovnou předem napsat celé své sólo.“ Pro mnoho hudebníků této generace představoval rytmicky a harmonicky tradič-

⁸ Viz Chris Salter, *Entangled: Technology and the Transformation of Performance* (Cambridge: MIT Press, 2010).

⁹ John Stuart Mill, edited by Gertrude Himmelfarb, *On Liberty* (London: Penguin Books, 1974), 123.

¹⁰ Joel Chadabe, *Electric Sound: The Past and Promise of Electronic Music* (Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 1997), 291.

¹¹ Alfred Schutz, „Making Music Together: A Study in Social Relationship,“ in *Collected Papers 2: Studies in Social Theory*, ed. Arvid Brodersen (The Hague: Martinus Nijhoff, 1964), 177.

¹² Arnold I. Davidson, „Improvisation as a Way of Life“ (Nepublikovaná přednáška: Center for the Humanities, University of Michigan, 19. října, 2011).

¹³ Lucy A. Suchman, *Human-Machine Reconfigurations: Plans and Situated Actions*, 2nd ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 12.

¹⁴ „Jazz Study Group Meetings, 1995–2006,“ <http://jazz.columbia.edu/content/jazz-study-group-meetings-1995-2006>.

¹⁵ Nick Couldry, „Turning the Musical Table: Improvisation in Britain 1965–1990,“ *Rubberneck*, no. 19 (1995): 9.

¹⁶ Jeremy Begbie, *Theology, Music and Time* (Cambridge Studies in Christian Doctrine) (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 205.

¹⁷ Tamtéž, 206.

ní jazz velmi omezenou situaci, v níž byla většina rozhodnutí o průběhu hudby činěna vnějšími systémy. Volné prostory se objevovaly jen v dočasně trvajících odbočkách sloužících pouze k potvrzení přijímané hranice. Příběh té éry se točí kolem hudebních i obecněji společenských bojů, jež měly ukázat, co se stane, budou-li tyto vnější limity odstraněny. Když to nastane, vidíme skutečné problémy vyrovnávání se se svobodnou vůlí, s cílevědomou činností a systémy hegemonie a pro tyto hudebníky byly analogie k politickým a společenským bojům zjevné a široce komentované.

Kytarista Derek Bailey, jeden z prvních a nejoslavovanějších v této generaci britských představitelů volné improvizace, jehož kniha *Improvisation: Its Nature and Practice in Music* je pravděpodobně nejcitovanějším titulem k tématu v akademické literatuře, prohlásil, že „volná improvizace, kromě toho, že jde o vysoce specializovanou hudební činnost, je otevřená k použití téměř každému — začátečníkům, dětem i nehudebníkům.“¹⁸ Pokud to ale může dělat kdokoliv a cokoliv je možné, jak pak lze posuzovat výsledky? Při veřejné diskusi na University of Chicago v roce 2010 citoval německý klavírista Alexander von Schlippenbach svého dlouholetého spolupracovníka, britského saxofonistu Evana Parkera, který „chybu“ ve volné improvizaci charakterizoval nikoliv jako „přistání na špatné notě“, ale jako „promarnění příležitosti“.¹⁹

Proč je promarnění příležitosti chybou? Protože do improvizace nespadá pouze vnějškově expresivní činnost, ale také dovnitř zaměřená pozornost a analyzování okolností. Hadot nazval pozornost (řecky *prosoche*) „základním duchovním postojem stoiků. Je to soustavná bdělost a přítomnost myslí, sebeuvědomování, které nikdy nespí a stále napětí ducha. Mohli bychom tento přístup také označit jako koncentraci na přítomný moment. (...) Pozornost (*prosoche*) nám dovoluje okamžitě odpovídat na události, jako by to byly otázky, které nám kdosi náhle klade.“²⁰

Musíme se rozhodovat, kterým směrem upřeme své vědomí a důsledky těchto rozhodnutí se vracejí zpět a ovlivňují naše následující expresivní činnosti, stejně jako další okamžik pozorování. V tomto druhu *prosoche*, jak nám říká Hadot, „se nezabýváme pouhými vědomostmi, ale s proměnou své osobnosti.“²¹

Odhalování příležitostí a vztahů je ovšem jen jednou z možných cest. Filozof a muzikant David Rothenberg nás navede k hledání spojení mezi věcmi zdánlivě tak nesourodými, že na první pohled nedávají smysl. „Náhodně vzniklý význam je pro improvizaci podstatný, protože jej nikdy nemáme plně pod kontrolou. Vidíme svět jako souběh náhlých událostí, kde námi objevovaný řád vzniká jako výsledek náhody.“²²

Přítomnost improvizace můžeme odhalit podle jejího jedinečného a všudypřítomného podpisu: spojení cílevědomé činnosti, neurčenosti, analýzy podmínek a, což je nejdůležitější, podle rozhodování. Zde se můžeme znovu obrátit k Johnu Stuartu Millovi: „Lidské schopnosti vnímání, úsudku, citu pro rozlišování, duševní aktivity a dokonce morální preference se realizují výhradně při rozhodování.“²³ Je ovšem obtížné po-

chopit vnitřní život rozhodnutí. Rozhodnutí je monádou improvizace — odolné vůči rozboru, neredukovatelná jednotka, kolaps vlnové funkce.

V roce 2008 pozoroval Aaron Berkowitz a jeho spolupracovníci, že určité oblasti v mozku byly vysoce aktivní při jednoduchých úkonech vyžadujících improvizaci na klavíratuře, ale poměrně klidné při hraní nazpaměť naučených stupnic a skladeb. Mezi tyto oblasti mozku patří cingulární kůra (ACC, anterior cingulate cortex), u níž se již dříve ukázala souvislost s kognitivními úkoly zahrnujícími rozhodování, vědomý výběr a činnosti řízené vůlí. „Z neurobiologické perspektivy,“ píše Berkowitz ve své knize *The Improvising Mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment*, „ukazuje náš experiment, že improvizace zapojuje oblasti mozku sloužící vytváření a chápání sekvencí; volbami mezi možnými sekvencemi, které mezi sebou soutěží o uskutečnění, a vytváření plánu pro motorické provedení vybrané sekvence.“²⁴ Nebo, jak praví Mill: „Ten, kdo si sám volí svůj plán, zapojuje všechny své schopnosti. Musí pozorovat, aby viděl, uvažovat a posuzovat, aby předvídal, jednat, aby sebral materiál pro rozhodování, rozlišovat, aby rozhodl, a když se rozhodne, musí mít pevnost a sebekontrolu k setrvání při své vědomé volbě.“²⁵

I výmluvný a trefný John Cage považoval fenomén rozhodování za těžko vysvětlitelný. Cageova vlivná přednáška *Kompozice jako proces* odkazuje k mysticismu, automatismům, snům, tabulkám náhodných čísel, ke starobylým věšteckým metodám jako I-ťing a k dalším způsobům zamezení cílevědomým aktivitám, které viděl jako nežádoucí zatahování vksu a psychologie. Při hledání prostředků k „identifikování se s jakoukoliv eventualitou“, srovnával Cage předem neurčenou performanci k situaci „cestujícího, jenž musí neustále dobíhat odjíždějící vlaky, jejichž odjezdy nejsou nikdy ohlašovány předem, ale dovídá se o nich vždy až v okamžiku jejich odjezdu. Musí být neustále připraven vyrazit, bděle sledovat situaci a rychle na ni reagovat.“²⁶ Opět nám to může připomínat Hadotův přírůbek k „otázce položené bez varování.“²⁷

Od diskuze o improvizaci nikdy není daleko k debatě o pravidlech a omezeních. Teoretička organizací Sheena Iyengar se v rozhovoru se slavným jazzovým trumpetistou Wyntonem Marsalisem v knize *The Art of Choosing* dostává na povědomé pole: „V jazzu potřebujete mít určitá omezení,“ tvrdí Marsalis. „Kdokoliv může improvizovat bez jakýchkoliv omezení, ale pak to není jazz. Jazz má vždy nějaká omezení: Jinak by mohl znít jako hluk.“²⁸

Proti Marsalisovu pojetí můžeme postavit Jona Cruze a jeho rozbor zvuku v dobách otrokářství: „Před polovinou 19. století byla černošská hudba majiteli a dozorcí zřejmě poslouchána jako hluk — tedy jako divná, nepochopitelná a nevyzpytatelná.“²⁹ Cruz dále poznamenává, že „vnímání černošské hudby jako hluku pokračovalo hluboko do 19. století (a z ur-

¹⁸ Derek Bailey, *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. (New York: Da Capo Press, 1992), 83.

¹⁹ Viz <http://www.youtube.com/watch?v=9r2JrwsGXFY>

²⁰ Hadot, „Philosophy as a Way of Life,“ 84–85.

²¹ Tamtéž, 85.

²² David Rothenberg, *Sudden Music: Improvisation, Sound, Nature* (Athens: University of Georgia Press, 2002), 2.

²³ Mill, *On Liberty*, 122.

²⁴ Aaron L. Berkowitz, *The Improvising Mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment* (New York: Oxford University Press, 2010), 142.

²⁵ Mill, *On Liberty*, 123.

²⁶ John Cage, „Composition as Process 2: Indeterminacy,“ in *Silence: Lectures and Writings by John Cage* (Middletown: Wesleyan University Press, 1961), 39.

²⁷ Hadot, „Philosophy as a Way of Life,“ 85.

²⁸ Sheena Iyengar, *The Art of Choosing* (New York: Twelve, 2011), 214.

²⁹ Jon Cruz, *Culture on the Margins: The Black Spiritual and the Rise of American Cultural Interpretation* (Princeton: Princeton University Press, 1999), 43.

čitého pohledu mnohem déle, možná až do současnosti).“³⁰ Takto se věc měla i s ranou recepcí jazzu, kteroužto skutečnost Marsalis laskavě přehlíží.

Jak ale Cruz zdůrazňuje, pro majitele otroků vnímání pouhého hluku znamenalo, „že jim zůstalo utajeno, jak zvuky otroků osvětlovaly jejich situaci, kultivovaly paměť a příběhy, ačkoliv provozování hudby bylo neustále ohrožováno všudy-přítomnou hrozbou společenského vyloučení a násilí.“³¹ Šel bych ve skutečnosti dokonce ještě dále než Cruz — vnímáním této hudby jako pouhého hluku majitelé otroků směřovali vymazání těchto příběhů a vzpomínek. Historické záznamy nám tuto dynamiku skutečně potvrzují.

Pojem hluku samozřejmě nelze omezit na oblast preskriptivní estetiky. Jak Cruz připomíná, hluk je zvuk stojící mimo řád. „Vymyká se kulturně normativním kategoriím poznávání. Je to odmítnutý zvuk, který prosakuje mezi, nebo přetéká přes hranice preferovaných kanálů. Je odolný vůči zachycení. Rámus, bránící mocným ve vnímání kolektivní symbolického fungování podmaněných.“³² Hluk přináší nejistotu a proto se objevuje vždy, je-li na obzoru změna. Autoritativní režimy mají zvláštní výklady „normativních kategorií“, ale chceme-li změnu, přicházíme s hlukem. Jak napsal Jacques Attali: „Jakýkoliv hluk, do něž se dva lidé rozhodnou vložit svou představivost a svou touhu, se stává potenciálním vztahem, budoucím řádem.“³³

Obvyklý pohled na omezení jako nezbytnou součást improvizace většinou směřuje popisu činnosti jako zásadní a neoddělitelné součásti subjektu a omezení jako svého druhu vězení s předem definovanými hranicemi.³⁴ Podobně skladatelé i improvizátoři často popisují „strukturu“ jako cosi předem vytvořeného a v průběhu provedení vyjadřovaného. Z takovýchto teorií si můžeme udělat představu o hluboce zakořeněném strachu, že se improvizace může vymknout z ruky stejně jako hluk, otroci nebo poddaní autoritářského režimu, že se splaší a převrátí „dobrý řád“.

Jak nám ale říká psycholog R. Keith Sawyer, „scéna improvizace se vyjevuje.“³⁵ Jako jeden z příkladů nám může posloužit internet, pravděpodobně největší kolektivní improvizace, která kdy vznikla, kde činy jednotlivce navigujícího a rozhodujícího se v improvizovaném dialogu s místními a globálními podmínkami uvnitř sítě i mimo ni ústí v proměnlivá spojení, která nevyhnutelně proměňují dějiny a kulturní paměti a v nichž obrovské asymetrie zájmů (korporátních, kolektivních, individuálních), kulturních perspektiv a infrastruktury slévají dohromady.

Web je ovšem jen jednou z mnoha improvizovaných scén, jež se objevují, podle Andrewa Pickeringa, jako důsledky tance aktivit (a s aktivitami), v nichž je aktivita i její omezení průběžně se proměňujícím výsledkem specifické interakce.³⁶ Pro lingvistu Michaela Silversteina je každodenní konverzace „improvizačním zhmotněním kultury“, v němž „text interakce

(...) je strukturou v reálném čase organizovanou, dělenou na části a rozlišitelné jednotky podléhající společenskému řádu a pravidelnosti. Společenská akce probíhající v reálném čase má schopnost vyvolávat účinky v univerzu identit jako základ pro vztahy a další společenské akce.“³⁷

Performativní chápání aktivity a omezení je pevně svázáno s neurčeností. Nikdy nemůžeme znát všechna omezení, v nichž v jakémkoliv daném okamžiku operujeme, a jak napsal Michael Foucault ve své úvaze o Kantovi *Co je osvícenství?*, musíme se vyhnout tomu, abychom „se nechali omezit vyššími strukturami, jež si možná vůbec neuvědomujeme a nad nimiž nemáme kontrolu,“³⁸ a „změnit kritiku v podobě nutného omezení v praktickou kritiku, jež má podobu možného překračování hranic.“³⁹

Nechci tvrdit, že improvizace je ztělesněním utopického ideálu demokracie. Například Stephen Greenblatt vidí právě evropský talent pro oportunistickou improvizaci jako zásadní pro španělské dobytí Nového světa.⁴⁰ Ani neprosazují názor, že improvizace automaticky vytváří svobodu. Architekt Ton Matton a hudebník Christopher Dell ukazují ve své knize o improvizaci a studiu měst *Improvisations on Urbanity: Trendy Pragmatism in a Climate of Change*, že „improvizace je často pociťována jako cosi spíše vynuceného než osvobozujícího a vyvolává takové konotace. Inu, museli jsme improvizovat, říkávali lidé v naději, že se brzy vrátí situace, v níž opět vládne řád.“⁴¹

Z řečeného vyplývá, že bychom se měli shodnout s Michaelem Foucaultem v postřehu, že kde se hovoří o svobodě, musíme hovořit i o moci, která je pro Foucaulta vykonávána na svobodných subjektech. Tím myslíme jednotlivce nebo kolektivy stojící před určitým polem možností umožňujících různé podoby jednání, různé reakce a způsoby chování.⁴² Jinými slovy, pouze svobodné subjekty mají možnost volby a tedy jen svobodné subjekty mohou improvizovat — ale možnost improvizace svobodných subjektů musí být také zasazena v možnosti odporu: „V samotném jádru vztahů k moci, a jako její soustavná provokace, stojí vzpurnost vůle a neústupnost svobody.“⁴³ Improvizace zde skutečně není konkrétní činností, jako spíše usilováním o svobodu, jež může být sice odsouzeno k nezdaru, nicméně vytváří vědomí soustavně překračující omezení a vzdoruje jejich zavádění.

Ideálem zde je, jak to chápe Vladimír Jankélévitch, určitý druh pohyblivosti identity, nebo to, co římský řečník z 1. století Quintilian, proslavený hovory o improvizaci, nazýval *mobilitas animi* — slovem *mobilitas* značící pohyblivost, nestálost,

³⁰ Tamtéž, 65.

³¹ Tamtéž, 47.

³² Tamtéž, 48.

³³ Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, 43.

³⁴ Viz diskusi k tématu v Andrew Pickering, *The Mangle of Practice: Time, Agency, and Science* (Chicago: University Of Chicago Press, 1995).

³⁵ R. Keith Sawyer, „Improvisation and the Creative Process: Dewey, Colliingwood, and the Aesthetics of Spontaneity,“ *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58, no. 2, Spring (2000): 152.

³⁶ Andrew Pickering, „Material Culture and the Dance of Agency,“ in *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, ed. Dan Hicks, and Mary C. Beaudry (Oxford and New York: Oxford University Press, 2010).

³⁷ Michael Silverstein, „The Improvisational Performance of Culture in Realtime Discursive Practice,“ in *Creativity in Performance*, ed. R. Keith Sawyer (London: Ablex Publishing Group, 1997), 268.

³⁸ Michel Foucault, translated by Robert Hurley and others, „What Is Enlightenment?,“ in *The Essential Works of Michel Foucault, 1954–1984, Volume One—Ethics: Subjectivity and Truth*, ed. Paul Rabinow (New York: The New Press, 1997), 316.

³⁹ Tamtéž, 315.

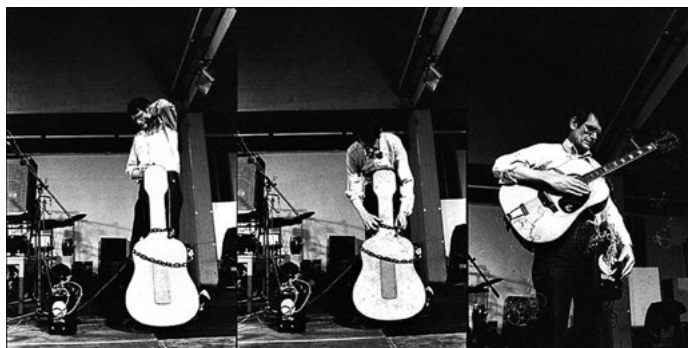
⁴⁰ Stephen J. Greenblatt, „Improvisation and Power,“ in *Literature and Society*, ed. Edward Said (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980).

⁴¹ Ton Matton and Christopher Dell, *Improvisations on Urbanity: Trendy Pragmatism in a Climate of Change* (Rotterdam: Post Editions, 2010).

⁴² Michel Foucault, translated by Robert Hurley and others, „The Subject and Power,“ in *Essential Works of Foucault, 1954–1984, Volume Three: Power*, ed. James D. Faubion (New York: The New Press, 2000), 342.

⁴³ Tamtéž.

Derek Bailey



proměnlivost mysli a duše.⁴⁴ Improvizace se zde stává nebezpečným hybridem tvořeným cílevědomou aktivitou a neurčitostí, jehož konečným výstupem je neustálá proměna Sebe i Druhých. Tyto činnosti nemají konečný cíl. Slovy Davida Rothenberga: Říkám-li, že svět improvizuje, neznamená to, že poslouchám a neslyším žádný plán, žádný řád. Mám tím na mysli, že neexistuje žádný snadný způsob k odhalení struktury začátku, středu a konce.⁴⁵

Literatura

- Attali, Jacques, trans. Brian Massumi. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Bailey, Derek. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. New York: Da Capo Press, 1992.
- Begbie, Jeremy. *Theology, Music and Time* (Cambridge Studies in Christian Doctrine). Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Berkowitz, Aaron L. *The Improvising Mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Cage, John. „Composition as Process 2: Indeterminacy.” In *Silence: Lectures and Writings by John Cage*, 35–40. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.
- Chadabe, Joel. *Electric Sound: The Past and Promise of Electronic Music*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 1997.
- Couldry, Nick. „Turning the Musical Table: Improvisation in Britain 1965–1990.” *Rubberneck*, no. 19 (1995): 3–38.
- Cruz, Jon. *Culture on the Margins: The Black Spiritual and the Rise of American Cultural Interpretation*. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- Davidson, Arnold I. „Improvisation as a Way of Life.” Unpublished talk: Center for the Humanities, University of Michigan, October 19, 2011.
- Davidson, Arnold I., and George E. Lewis. „Improvisation as a Way of Life.” (2010). <https://www.youtube.com/watch?v=NYPIIIQzyc>.
- Foucault, Michel, translated by Robert Hurley and others. „The Subject and Power.” In *Essential Works of Foucault, 1954–1984, Volume Three: Power*, edited by James D. Faubion, 326–48. New York: The New Press, 2000.
- Foucault, Michel. „What Is Enlightenment?” In *The Essential Works of Michel Foucault, 1954–1984, Volume One—*
- Ethics: Subjectivity and Truth*, edited by Paul Rabinow, 303–19. New York: The New Press, 1997.
- Greenblatt, Stephen J. „Improvisation and Power.” In *Literature and Society*, edited by Edward Said, 57–99. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.
- Hadot, Pierre. „Philosophy as a Way of Life.” In *Philosophy as a Way of Life: Spiritual Exercises from Socrates to Foucault*, edited by Arnold I. Davidson, 264–76. Malden: Wiley-Blackwell, 1995.
- Iyengar, Sheena. *The Art of Choosing*. New York: Twelve, 2011.
- Jankélévitch, Vladimir. *Liszt: Rhapsodie et Improvisation*. Paris: Flammarion, [1955] 1998.
- „Jazz Study Group Meetings, 1995–2006.” <http://jazz.columbia.edu/content/jazz-study-group-meetings-1995-2006>.
- Matton, Ton, and Christopher Dell. *Improvisations on Urbanity: Trendy Pragmatism in a Climate of Change*. Rotterdam: Post Editions, 2010.
- Mill, John Stuart, edited by Gertrude Himmelfarb. *On Liberty*. London: Penguin Books, 1974.
- Pasler, Jann. *Writing Through Music: Essays on Music, Culture, and Politics*. New York: Oxford University Press, 2008.
- Pickering, Andrew. *The Mangle of Practice: Time, Agency, and Science*. Chicago: University Of Chicago Press, 1995.
- Pickering, Andrew. „Material Culture and the Dance of Agency.” In *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, edited by Dan Hicks, and Mary C. Beaudry, 191–208. Oxford and New York: Oxford University Press, 2010.
- Rothenberg, David. *Sudden Music: Improvisation, Sound, Nature*. Athens: University of Georgia Press, 2002.
- Ryle, Gilbert. „Improvisation.” *Mind* 85, no. 337 (1976): 69–83.
- Salter, Chris. *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*. Cambridge: MIT Press, 2010.
- Sawyer, R. Keith. „Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity.” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58, no. 2, Spring (2000): 149–61.
- Schutz, Alfred. „Making Music Together: A Study in Social Relationship.” In *Collected Papers 2: Studies in Social Theory*, edited by Arvid Brodersen, 159–78. The Hague: Martinus Nijhoff, 1964.
- Silverstein, Michael. „The Improvisational Performance of Culture in Realtime Discursive Practice.” In *Creativity in Performance*, edited by R. Keith Sawyer, 265–312. London: Ablex Publishing Group, 1997.
- Suchman, Lucy A. *Human-Machine Reconfigurations: Plans and Situated Actions*, 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Velleman, J. David. *How We Get Along*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

⁴⁴ Vladimir Jankélévitch, *Liszt: Rhapsodie et Improvisation* (Paris: Flammarion, [1955] 1998).

⁴⁵ Rothenberg, *Sudden Music: Improvisation, Sound, Nature*, 191.

TEN, KTERÝ JE V BOUŘI

VELJO TORMIS

Již v roce 2010 jsme v HIS Voice zaměřili pozornost na hudbu Estonska a na kompilačním CD jsme představili tamní skladatele různých generací. K tehdejšímu přehledu nyní doplňme jednu důležitou osobnost. Hudba Veljo Tormise stojí mezi lokálními tradicemi a moderním hudebním jazykem a vedle Arvo Pärta a Erkki-Sven Tüüra patří k zásadním skladatelům tohoto pobaltského státu.

Měli jsme se setkat před „domem skladatelů“, založeném v roce 1958 v centru Tallinnu, kde kdysi společně žily a tvořily osobnosti estonské hudby jako Eino Tamberg, Ester Mägi, či Jaan Rääts. Skladatel Veljo Tormis zde žije dodnes. Nakonec jsme ale sestoupili do suterénu, kde se nachází restaurace Seitse C, vybavena koncertním křídlem a fotografiemi slavných hudebních osobností (v Estonsku můžete vidět skladatele i na billboardech). Posadili jsme se do osamělé kóje a já poprvé spatřil skladatelovu tvář, která se vynořila ze stínu. Z třiaosmdesátiletého Estonce vyzařovala energie a přátelské sebevědomí, jeho bystré a pozorné oči prozrazovaly inteligenci a vtip. Jelikož pan Tormis nemluví anglicky a já zase příliš neovládám němčinu, byl dostatek času na nonverbální komunikaci, dokud nedorazil skladatel a pedagog z Estonské hudební akademie Tõnu Kõrvits, který nám ochotně dělal tlumočníka. Estonský jazyk patří do ugrofinské jazykové skupiny, používá čtrnáct pádů a nezná budoucí čas. Většina jmen (i křestních) má konkrétní význam, pátral jsem tedy po významu jména Tormis. Kořen slova „torm“ je označením pro bouři a přípona „is“ značí určení místa. Čili doslova: „ten, který je v bouři“.

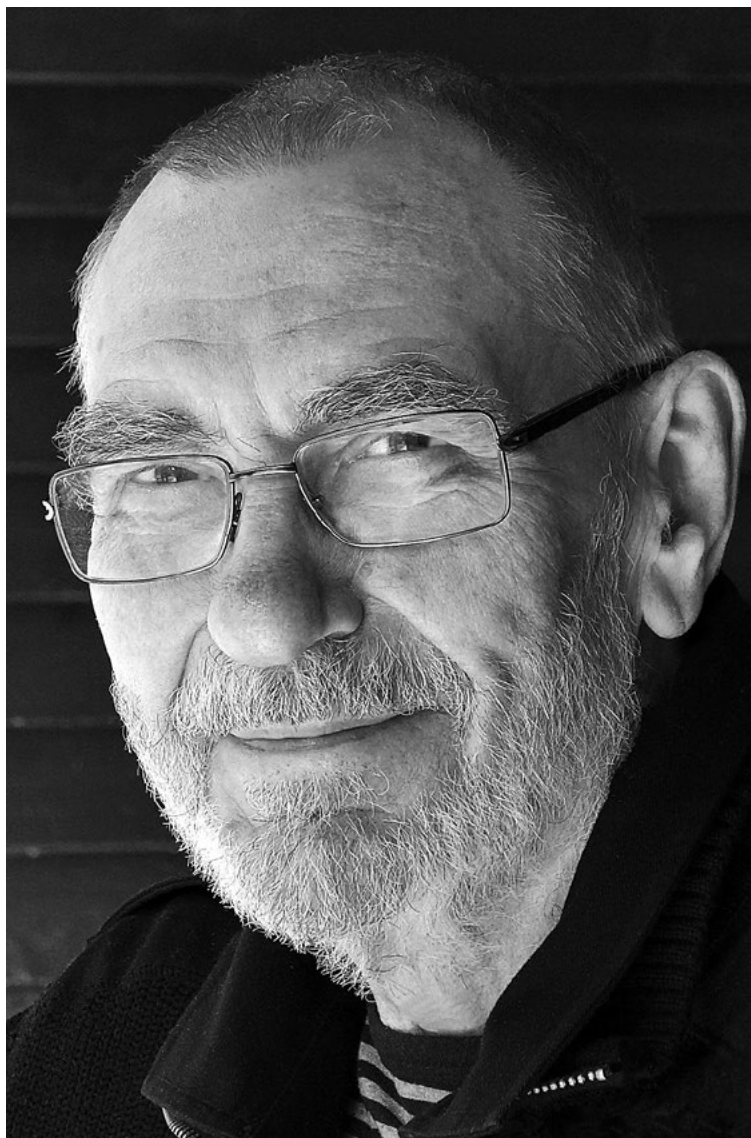
Veljo Tormis (nar. 1930) skládal během svého života převážně pro lidský hlas. Zkomponoval stovky písní, písňových cyklů, rozsáhlých kompozic pro sbor, jevištní inscenace, operu *Labutí let* (Luigeland, 1964–66) a pouze příležitostně se věnoval tvorbě instrumentální. Skladatel to vysvětluje následujícím způsobem: „Hudba pro mne začíná slovy, nikoliv prvotním hudebním nápadem.“, a zároveň zdůrazňuje, že nedokáže (anebo nechce) psát hudbu pouze pro potěšení a zábavu. Jeho hudba je motivována okolním světem, přírodou a lidmi v ní. I díky této inspiraci je dnes Tormis považován za skutečného mistra sborové tvorby. Jeho barevná, až téměř „instrumentální“ vokální sazba je vždy nápaditá a zároveň čerpá sílu z nahromaděné energie monotónních repetit starodávných runových písní, které tvoří hlavní živnou půdu pro Tormisovu tvorbu. Na otázku, proč se skladatel téměř nevěnuje instrumentální hudbě,

odpověděl s humorem sobě vlastním: „Protože jsem měl pocit, že to ostatní umějí lépe.“ Přesto to není tak zcela pravda, neboť Veljo Tormis se proslavil taktéž orchestrálními kusy, jako je např. *Předehra č. 2* (1959), nebo orchestrální hudbou k vlasteneckému filmu *Jaro* (Kevade, 1970). V prvně jmenované partitūře pracuje autor ještě mladistvým a energickým neoklasicistním jazykem, který není vzdálený hudbě Arama Chačaturjana, jehož tvorba byla v bývalém sovětském bloku velice populární u širokého obecnstva. V *Jaru* již slyšíme nezaměnitelnou, typicky „tormisovskou“ melodiku hned v úvodním tématu hraném komorním smyčcovým ansámblem. Jedná se o napodobeninu lidového nápěvku, který nápadně připomíná část *Nebeští nápadníci* (Taevased kosilased) z písňové sbírky *Vepské cesty* (Vepsa rajad, 1983). Tormisova nepřehledná instrumentální tvorba se od šedesátých let již pevně opírá o vokální dědictví regilaulu.

Runové písně, neboli „regilaul“ jsou nejčastěji osmislabičné verše s neomezeným počtem slok, které si zpěváci mohli dle fantazie doplňovat. Totéž platilo pro melodie, jež byly doslova „nalézány“ v okolní krajině (zpěváci se pro inspiraci uchylovali na dlouhé hodiny do přírody). Pro regilaul je charakteristické řetězení veršů, kdy předzpěvák exponuje téma a sbor po něm frází opakuje, často za doprovodu bicího nástroje, či tradiční estonské citory – kanelu. Začátky a konce frází se důmyslně překrývají, aby měli zpěváci dostatek času na nadechnutí a zároveň nebyla porušena plynulost hudebního toku. To má za následek až hypnotický účinek, který ve svých kompozicích využívali někteří moderní estonští skladatelé a přispěli tak bezděčně ke vzniku mylného generalizujícího označení „severského minimalismu“. Konkrétní stylové rysy, jako jsou práce s časovými proporcemi, zjednodušená faktura, či sklon k repetitivnosti nebo meditativnosti, nemají kořeny v minimal music amerického typu, nýbrž jsou odpozorovány z přírodního koloběhu a lidové hudby, vyrůstající z velkolepé pohanské tradice (postupný příklon ke křesťanství se datuje až od dvanáctého století vlivem ex-

panze křížáckých vojsk). Regilaul má však ještě jednu zvláštnost. Během jeho provozování intonace přirozeně mírně stoupá, a to až o tercii od původní tóniny, což zvyšuje dramatické účinky na posluchače. Tento postup Tormis bohatě využívá např. v ostinátních částech *Estonských balad*, či v písni *Donucen ke svatbě* (Vägis mehele), kde zrychlující se melodie několikrát moduluje vždy o půltón výš. V *Estonských baladách* je stoupající tendence řešena dokonce mikrointervalovými glissandy žesťových nástrojů, kterých je docilováno jemnou manipulací s ventily. Tormis upřednostňuje sílu hudebního výrazu před exaktním strukturalismem, v čemž také jednoznačně spočívá bezprostřední emocionální síla a dramatickosti jeho hudby. Tu ještě umocňuje mistrovská práce s odměřováním časových proporcí a taktika dávkování, často velmi omezeného, hudebního materiálu. Veljo Tormis si vypůjčuje moderní kompoziční techniky proto, aby posloužily jeho záměrům jako ozvláštnění, nepovyšuje je však na stabilní prvky svého hudebního jazyka.

Ideálním příkladem Tormisova stylu je zřejmě jeho nejproslulejší skladba *Zařikávání železa* (Raua needmine, 1972) pro smíšený sbor, tenor a bas sólo a šamanský buben, ve které pracuje s překrývajícími se strofami runových písní originálním způsobem. Zhruba desetiminutová hudební plocha je tvořena pouze jedinou tónovou řadou, konkrétně druhým Messiaenovým modem, pravidelně střídající půltón a celý tón. Tento charakteristický tónový výběr pomáhá navodit úzkostnou atmosféru díky latentnímu zmenšenému septakordu. Tormis v první třetině skladby udržuje posluchače v napětí za pomoci ostře rytmického předřikávání Kalevaly na prvních třech tónech stupnice, aby si šetřil materiál pro vrchol kompozice. Vokální sazba je antifonická jako v regilaulu – sbor mechanicky opakuje figury po předzpěvácích a postupně přebírá vedoucí úlohu, aby vygradoval do shluku všech tónů znějících najednou. Na rozdíl od formálně jednoduchých runových písní využívá Tormis stavební principy běžně využívané v klasické hudbě (např. princip gradačních vln, vrcholu v bodě „zlatého řezu“, či tematických návratů). Zásadní roli zde hraje permanentně pulzující rytmus s nečekanými akcenty, který se komplementárně doplňuje do tepajícího řetězce čtvrtových dob, umocněných šamanským bubnem. Podobná kompoziční východiska můžeme najít i v dalších „pohanských“ skladbách, jako je např. *Tanec domorodců* (Pärismaalase lauluke, 1981), anebo taneční části z *Ingerských večerů* (Ingerimaa õhtud, 1979). Kromě agresivních dynamických kontrastů podléhá dramatické vyhranělosti *Zařikávání železa* i pěvecká artikulace. Tormis využívá všech zpěvních rejstříků i technik jako je křik, glissando, nebo alikvótní zpěv, který je podepřen estonskými samohláskami s jemným přechodem mezi nimi (doslova: joi – jai – jäi – jäü – jau – jou – jöu – jöü – jöi – jei – jäi – joi).



Původ tohoto zvukového efektu můžeme s trochou nadsázky hledat u oblíbeného lidového nástroje, zvaného brumle. Z runových písní se však Tormis poučil i ve frázování a využívání pauz, určených k nadechnutí, které dokonce v *Rötusce I. z Ingerských večerů* povýší na skladebný princip. Nebojí se ani střetávání těch nejdisonantnějších souzvuků. Jednotlivé hlasy často vede paralelními postupy a ozvlášťňuje je nápaditými chromatismy (*Zpívání na palubě lodi*, Laevas lauldakse, 1983). Přitom je třeba mít na mysli, že se Veljo Tormis nikdy nevzdálil práci s tonálním materiálem. Obohatil ho o modální postupy a netradiční intervalovou akordickou stavbu, přičemž se nezříkal ani tónových shluků. Invenční je i práce s polyfonní sazbou. V závěrečné části *Ingerských večerů* je vtipně využito několika pěveckých pásem, které se navzájem překrývají za účelem navození atmosféry společenského ruchu. Jak se zpěváci, každý po svém, loučí s publikem a odcházejí z pódia, zůstává jen poslední sólista s melodií, exponovanou v úvodu skladby.

Existuje však ještě jeden silný stylotvorný prvek estonské hudební kultury. Tím je specifický „setuký modus“, který ve svých skladbách využilo již mnoho

2. Muruete tiltred
Die Töchter der Elfenkönigin
Allegro leggiero

Veljo Tormis (*1930)
Sünd eestlaste rahva muusika "Kalevipoeg"
Drei Lieder aus den eestlasten Epos „Kalevipoeg“

© 1999 by Carus Verlag, Stuttgart - CV 622020
Vervielfältigung, Verbreitung, auch auszugsweise, ist ohne schriftliche Genehmigung. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten. / All rights reserved. Printed in Germany.
Deutsche Text: Rüdiger Klemke

estonských skladatelů. Jeho tónová struktura je založena na střídání intervalů zvětšené a malé sekundy, přičemž dochází k mikrointervalovým výchylkám. Tormis s ním pracuje zejména v první části triptychu *Estonské mlýnkové hry* (Kolm esti mangulaulu, 1972). Díky své okamžité rozpoznatelnosti byl setucký modus často nadužíván např. ve filmové tvorbě za účelem navození typicky lidové atmosféry. Tormis ale upozorňuje, že tradiční regilaul obsahuje hlubší systém, kterému dnes nemůžeme zcela porozumět, neboť moderní člověk ztratil pouto s tradicí. Má na mysli zásadní proměnu způsobu života v Estonsku, který již není vázaný na každodenní pracovní rituály a bezprostřední sejetí s přírodou. Nové západní písňové frázování již stačilo zpřetrhat nekonečný řetěz runových písní.

Veljo Tormis byl nejstarším synem hudbymilovného rolníka, amatérského houslisty a sbormistra Riho Tormise, který zároveň vykonával povolání farního úředníka ve Vigalském kostele ve středozápadním Estonsku. Veljův otec pocházel z Kuusalu v severním Estonsku, zatímco rodina matky z univerzitního města Tartu na estonském jihu (jižní Estonsko, především oblast Võrumaa, představuje pro Tormise nejdůležitější folklórní teritorium, zejména díky etniku Setuků, kteří stále uchovávají živé tradice ve svém vlastním jazyce – setučině). Část Tormisových předků však údajně pocházela až ze Sibíře. Otcův kostelní sbor nacvičoval přímo v rodném domě, Tormisova matka zpívala altové party a malý Veljo seděl vedle ní. Sboristé se nevyhýbali žádnému hudebnímu žánru a často doprovázeli i místní společenské události, či účinkovali na sborových festivalech. Tyto rané zkušenosti s vokální hudbou, včetně vstřebávání národní identity a estonské sborové tradice, sehrály zásadní roli v životě budoucího skladatele. Ve dvanácti letech odešel Tormis do Tallinnu studovat hudbu a o rok později byl přijat do varhanické třídy na místní konzervatoři. Onemocněl však tuberkulózou, pro

jejíž léčbu nebyly v Estonsku v té době vhodné podmínky. Rozhodli se proto vycestovat do Moskvy. V roce 1951 mohl mladý skladatel pokračovat ve svých studijních kompozice na Moskevské konzervatoři pod vedením profesora Vissariona Šebalina. Na studia však, dle svých vlastních slov, nebyl připravený. Z Tallinnu si přivezl jenom několik jednoduchých písní a první instrumentální partitura, kterou kdy spatřil, byla klavírní výtah Musorgského *Kartinek*. Šebalin výrazně podporoval Tormisovo skladatelské úsilí na poli sborové tvorby v „národním stylu“ a dovedl nadějného skladatele k absolutoriu v roce 1956. Zajímavostí je, že Tormisovým spolužákem byl v té době i český skladatel Václav Kučera, který na svého kolegu vzpomíná m.j. ve své knize *Nové proudy v sovětské hudbě*, jako na energického, srdečného a organizačně schopného člověka. Po moskevských studiích se Tormis vrátil zpět do Tallinnu, kde získal post profesora kompozice na místní konzervatoři (budoucí hudební akademii). Mezi jeho žáky patřili např. Arvo Pärt, Lepo Sumera, Kuldar Sink nebo Tarmo Lepik. Tito mladí skladatelé na sebe upozornili v šedesátých letech svým sklonem k modernismu, jímž byl do určité míry ovlivněn i jejich pedagog. Na otázku, jaký má vztah k netradičním skladatelským technikám, uvolněně odpověděl: „Vždyť jsou to jenom techniky, záleží na skladateli, jak a proč s nimi zachází.“ Zároveň přiznává, že si rád poslechne i rockovou hudbu a zvláštní slabost má pro Beatles. Pedagogickou dráhu po několika letech z časových důvodů opustil, aby se mohl plně věnovat vlastní tvorbě.

Počátkem šedesátých let došlo v Sovětském svazu k politickému uvolňování i v oblasti kultury, což podpořilo zájem mladých intelektuálů o prosazování moderních hudebních myšlenek i v tehdejší estonské gubernii. Vůdčími osobnostmi místní avantgardy se stali Arvo Pärt a Kuldar Sink, kteří začali experimentovat se seriální technikou v době, kdy na sovětské hudební scéně stále převládal široce rozšířený neoklasicistní model. Moderní kompoziční techniky a anti-romantický přístup k úpravám lidové tvorby znamenaly v letech 1959–1967 průlom i v kompozičním myšlení Veljo Tormise. V roce 1958 podnikl mladý skladatel expedici na malý ostrov Kihnu v jihozápadním Estonsku, kde byl svědkem skutečné tradiční svatby se všemi zpěvy a tanci. Tato událost byla pro něj tak okouzující, že nadšený skladatel zcela změnil svůj přístup k úpravám tradičního hudebního materiálu a zkomponoval písňový cyklus *Svatební písně z ostrova Kihnu* (Kihnu pulmalaulud, 1959), jako studii lidové hudební kultury. Tehdy začal skladatelův hudební jazyk získávat přitažlivý nádech modernismu v kombinaci s tradičními postupy.

Veljo Tormis byl samozřejmě velice dobře obeznámený s tvorbou maďarských autorů Bély Bartóka a Zoltána Kodályho, jejichž vliv byl ještě silnější po skladatelově návštěvě Maďarska v roce 1962. Především druhý ze jmenovaných autorů Tormise zásadně hudebně inspiroval a pod jeho přímým vlivem vznikl jeden z nejznámějších estonských písňových cyklů *Podzimní krajiny* (Sügismaastikud, 1964). Poté následovala práce na slavných *Estonských kalendářových písních* (Eesti kalendrilaulud, 1967) pro mužské a ženské sbory, které již čerpají svou sílu z dávných runových písní. V této době se začal utvářet Tormisův nezaměnitelný styl, který rozpracoval v několika písňových cyklech,

jako jsou *Livonské dědictví* (Liivlaste pärandus, 1970) nebo *Votské svatební písně* (Vadja pulmalaulud, 1971) a další. Tormis již nepoužíval konkrétní melodie lidových nápěvků jako výchozí materiál pro další motivickou práci, přesto se mu podařilo nezměnit podstatu vyznění runových písní. Jeho přínos spočívá zejména v téměř symfonické sborové textuře a v dramatizaci původního repetitivního regilaulu.

Tormisův okruh zájmu se však neomezoval pouze na estonské teritorium. Počátkem sedmdesátých let rozšířil svůj výzkum lidové hudby o další etnické skupiny. Zaměřil se především na finskou hudební tradici, často čerpající inspiraci z národního eposu – Kalevaly, podle níž vytvořil i několik svých původních děl, např. *Kování Sampa* (Sampo tagumine, 1997) nebo již zmiňované *Zařikávání železa* které vzniklo přepracováním originálního textu. Jako další příklady „neestonských“ kompozic lze zmínit např. *Severoruskou bylinu* (Põhja-vene böliina, 1976), *Bulharský triptych* (Bulgaria triptühhon, 1978) nebo *Lotyšské bourdonové písně* (Läti burdoonlaulud, 1982). Tormis je hluboce přesvědčený, že jednotlivé národní písňové tradice mají mnoho společného, často proto povzbuzuje cizí sbory, aby zpívaly jeho kompozice v překladu, neboť je pro něj důležitý fakt, že zpěváci i posluchači textu dobře porozumí. V devadesátých letech zkomponoval Tormis několik děl, která pracovala s anglickým a latinským překladem vybraných textů z Kalevaly [*Kullervovo poselství* (Kullervo sõnum, 1994) a *Zaklínání na rozbouraném moři* (Incantatio maris aestuosi, 1996)]. Pozoruhodná skladba *Biskup a pohan* (1992), poprvé uvedená The King's Singers ve Velké Británii, kombinuje latinské středověké sekvence a vypráví příběh o anglickém knězi, který přišel ve Finsku o život. Finský lidový nápěv odráží stejnou událost ve finštině, ale s komentářem v angličtině. Duchovní je zde vykreslen technikou středověkého organa, do kterého se pozvolna začínají nabourávat disonantní kvartovy souzvuky a rituální rytmy odmítavých pohanů.

V roce 1980 měla v budově Estonské národní opery premiéru jedna z Tormisových největších kompozic – baletní kantáta *Estonské balady* (Eesti Ballaadid, 1979–80) pro sbor, sólisty a orchestr. Děj jednotlivých balad byl dokreslen abstraktním tancem v moderním stylu. Osmdesátá léta byla pro Estonce tvrdou érou pod sovětskou nadvládou. V reakci na všeobecně tíživou atmosféru napsal Tormis několik písňových cyklů, které mu vynesly téměř auru disidenta. Jeho hudba vždy vyjadřovala osobní stanoviska k životu, historii i politice. Ne vždy však bylo jeho přesvědčení politicky korektní, a proto nezřídka využíval skryté metafory v tradičních textech, které nebyly sovětskou cenzurou rozpoznány. Během tzv. „zpívající revoluce“ mezi lety 1987–1990, kdy pozvolna docházelo k znovuustanovení estonské státní nezávislosti, vytvořil Tormis jedny ze svých nejdůležitějších kompozic, jež sehrály významnou roli v procesu národního sebeuvědomění. Tak vznikla např. série CD s obrozeneckým názvem *Vize Estonska* (Nägemus Eestist), jež je jakýmsi shrnutím autorova dosavadního skladatelského úsilí na poli mužských sborů.

Devadesátá léta byla pro Tormise nesmírně produktivní dekádou, přinášející mnoho nových skladatelských zakázek zejména díky značné expanzi jeho hudby po celém světě (konkrétně po sympoziu Mezinárodní federace pro sborovou tvorbu v Tallinnu, včetně spe-

ciálního koncertu pouze z autorových kompozic, či po španělském turné World Youth Choir v roce 1992, kde Tõnu Kaljuste s nesmírným úspěchem dirigoval *Zařikávání železa*, které už v roce 1986 dostalo i filmovou podobu v režii dokumentárního tvůrce Lennarta Meriho – budoucího prezidenta porevolučního Estonska). Nedlouho po svých sedmdesátých narozeninách v roce 2000 slavný skladatel veřejně oznámil, že se skladbou *Pěvcova závěrečná slova* (Lauliku lõpusõnad, 2000) končí svou skladatelskou dráhu a odchází do ústraní. Toto rozhodnutí odůvodnil jednak tak, že již vyčerpal pole námětů a jednak, že by se nerad opakoval. I nadále se však věnuje úpravám svých starších kompozic, transkripcím, hudební režii a učí interpretaci tradičního zpěvu na Estonské hudební akademii v Tallinnu a Kulturní akademii ve Viljandi. V roce 2009 zkomponoval sérii skladeb pro smyčcový orchestr *Reminiscentiae*, které vyrůstají z úprav vokální tvorby předchozích tvůrčích period. Toto dílo bylo premiérováno v roce 2010 k osmdesátému výročí autorova narození. Tormis po koncertě poznamenal, že je to jako stát na vrcholu hory a pozorovat cestu, po které vystoupal během svého dlouhého tvůrčího života.

Veljo Tormis dnes patří k nejoceňovanějším skladatelům sborové tvorby 20. století vůbec. Spolu s Arvo Pärtem a Erkki-Sven Tüürem je řazen k největším estonským skladatelům současnosti. Všichni tito umělci, ač se zcela liší svými přístupy k hudebnímu materiálu, mají cosi společného. Je to umění přirozeného a elegantního pohybu mezi „starým“ a „novým“, mezi „přírodou“ a „civilizací“. Možná, že i v tom lze hledat Tormisův přínos mladší generaci estonských skladatelů, navzdory tomu, že jsou si stylovými východisky značně vzdáleni. Za vše mluví jeho slavný výrok: „Já nepoužívám lidovou melodii, to lidová melodie používá mě.“ Svým etnomuzikologickým a skladatelským přínosem se Veljo Tormis právem řadí k největším folkloristům dvacátého století. Poté, co prošel všemi bouřemi, našel svůj vlastní osobitý hlas, který čerpá inspiraci z dlouhé tradice runových písní a mytických eposů. Přesto je jeho hudební řeč stále aktuální.

Doporučený poslech:

Forgotten Peoples ECM, 1992. Estonian Philharmonic Chamber Choir, Tõnu Kaljuste)
Litany to Thunder (ECM, 1999. Estonian Philharmonic Chamber Choir, Tõnu Kaljuste)
Eesti Ballaadid (FORTE, 2010. The „Estonia“ Theatre Orchestra, The Oratorio Choir. Tõnu Kaljuste)
Castling a Spell – Estonian Calendar Songs (Virgin Classics, 1996. Estonian Philharmonic Chamber Choir, Tõnu Kaljuste)
Visions Beyond Estonia (Alba records, 2007. R.A.M., Ants Soots)

MICHAAL MAYS

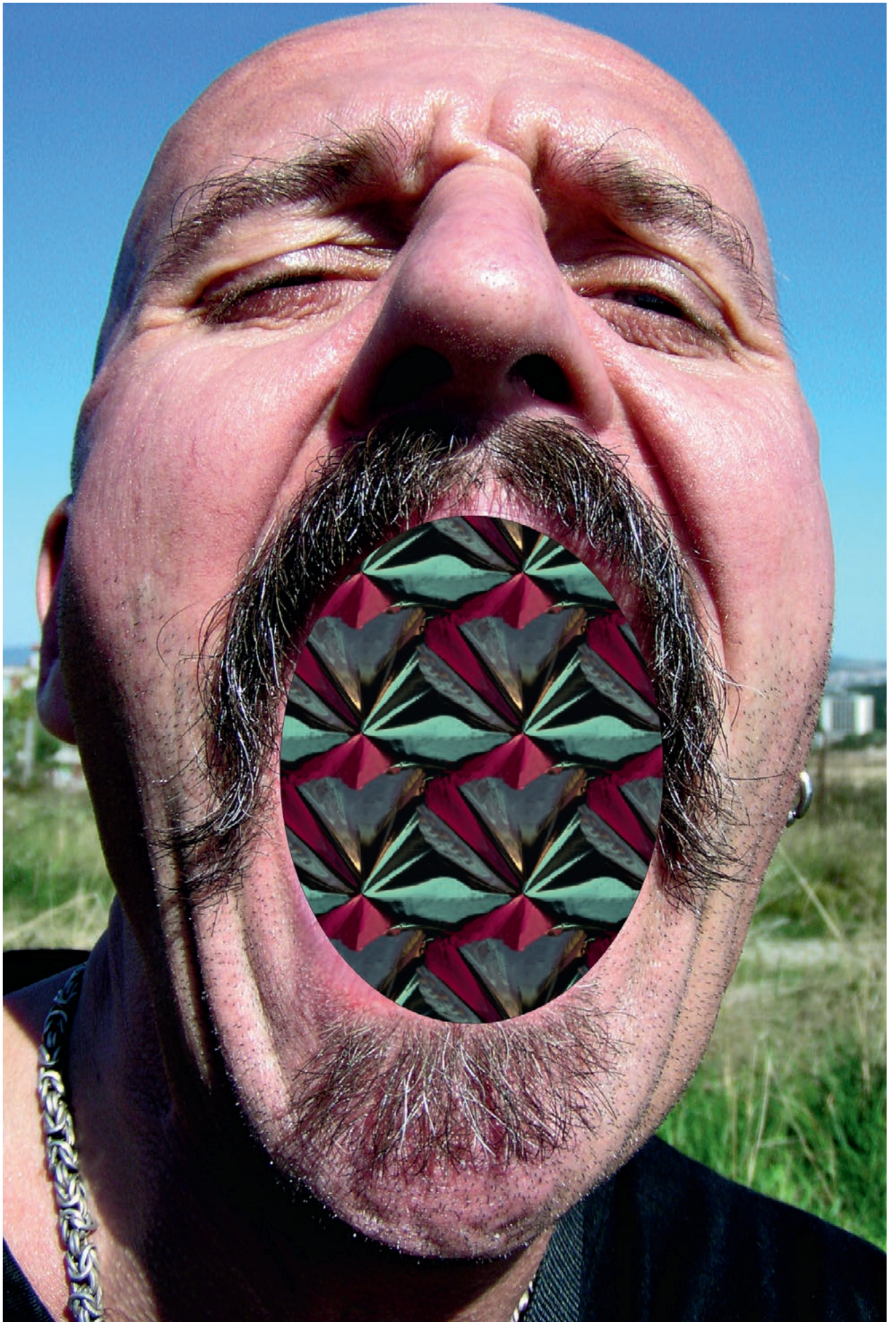
Ivan Klučovský – rodák ze slovenské Rožňavy žije a působí v Brně a v hudebním světě je známý pod pseudonymem Michael Mays. Jde o známost relativní, protože většina z jeho bohaté tvorby se k uším veřejnosti pravděpodobně nedostane. Občas je Michael Mays k vidění i naživo. Vylákat ho k živému hraní se nám povedlo během jednoho z večerů série Wakushoppu, kde zkřížil sonické zbraně s francouzským zvukovým terroristou Romano Krzychem. Michael/Ivan studoval klasické piano a po učenických letech hraní v rockových formacích na Slovensku zakotvil v Brně jako sólový hráč a samostatný skladatel-samouk, nezávislý jak na akademických kruzích, tak na „rockové“ či alternativní scéně. Pseudonym Michael Mays později změnil na radu přítele numerologa na tajuplnější Michael Mays, z hlediska numerologického daleko pozitivnější. Z potenciálního leadera a individualisty Michala se tak stal snílek a idealista Michael.

Z toho co jsem od tebe zatím slyšel, mám pocit, že to co děláš, jde poměrně proti proudu. Cítíš se být na něco napojen, nebo něčím inspirován? Myslím, že se moc nespletu, když budu hledat tvou hlavní inspiraci někde v období, kdy se hrála kosmische musik a Popol Vuh skládali Werneru Herzogovi hudbu k filmu Aguirre. Nebo je to ještě složitější?

Láká mě říci, že je to takhle jednoduchý, ale není. Jako klasicky školený klavírista jsem v průběhu svých mladých let o „jiné“ hudbě moc nevěděl. Na klavír jsem začal hrát v pěti letech a rodiče si nejspíše mysleli, že ze mě udělají koncertního umělce. Takže jsem dělal na klavír, ale bez jakéhokoli „tluštění souvislosti“. Někdy začátkem sedmdesátých let jsem naladil náhodou nějakou českou stanici, kde vysílali hudbu, která byla „úplně jiná“ než jsem do té doby slyšel. Po skončení skladby řekli i jméno autora – Karlheinz Stockhausen. Už nevím, co to tenkrát bylo, snad Kontakte, nebo nějaká podobná „elektronische musik“. Člověk byl tenkrát odkázán pouze na rádio, takže pak jsem již dlouho nic podobného neslyšel. Asi o rok později jsem dostal možnost nahrát si na otcův magneták Tesla B3 celé album Black Sabbath *Sabbath Sabotage*. Omílal jsem tu desku snad měsíc, než jsem si sehnal ELP: *Trilogy*, pak Yes: *Close To The Edge*, Ricka Wakemana: *Six Wives* a další. Byly to věci, po kterých jsem žíznul, ale které téměř nešlo sehnat. Později jsem se dostal k licenci vydané *Apocalypse* od Mahavishnu Orchestra a to bylo skutečné zjevení. Dodnes je považuji za jedno z nejlepších uskupení hudební historie vůbec. No a vše toto jsme chtěli taky hrát, na což ale nebyly ani nástroje a mnohdy ani lidi. Takže se to řešilo „domáckými“ produkcemi, často pouze v duetech. Později to již byla různá seskupení a kapely s rockovým a jazzrockovým repertoárem, včetně někdy povinné produkce z československého repertoáru.

Takže začátky, myslím, jako u většiny muzikantů – rockové. A když pak člověk, jenž to myslí s hudbou vážně, přemýšlí co dál, může až do ekvilibristických poloh dotáhnout technickou dokonalost, může pouze jenom tak hrát celý život „to samý“ (a neříkám, že špatně), anebo může „cestovat do jiných krajů“. Já zvolil tu druhou možnost. Dostal jsem se k poslechu Stockhausena, Xenaki-se, Test Dept, Residents, Freda Frithe, Elliotta Sharpa, Sergeje Kuryokhina, Art Zoyd, Supersilent, AMM, Biota (myslím, že dodnes nedoceněné uskupení), Johna Cage, DDAA, Heinera Goebbelse, Pierra Henryho Kaisera, kvartet Kronos a Arditti, Boba Ostertaga, Astora Piazzolly, Organum, Steva Reicha, Frederica Rzewskiho, Johna Zorna, Otoma Yoshihideho, La Monte Younga a dalších. Vždy mě fascinovala práce se zvukem, takže můj obdiv patří i zvukovým čarodějům jako je Dhomont, Harrison, Normandeau, Parmegiani, Ferrari, Kientzy či Barrett – vtěsnaných do škatulky elektroakustická hudba. Ale abych nelétal jenom po světě, tak mnoho mi dal Daniel Forró – v Čechách absolutně nedoceněný člověk. Hodně jsem poslouchal Chadimu, výborné jsou věci Michala Rataje, Petra Grahama, Michala Košuta ale i mnohých dalších, všeho toho dobrého je hrozně moc a už je to mnoho let nesledovatelné.

A co se týče tvého dotazu na inspiraci, tak nesmím zapomenout i na „nehudební“ oblasti, jako je poezie (fantastičtí Ferlinghetti, Ginsberg, Corso, Krchovský...), film (Greenaway, Jarman, Švankmajer...), výtvarníci (nemůžu se nabažít starých obrazů např. Yvese Tanguye, ani nových např. Glenna Browna), performeři, tvůrci nových hudebních nástrojů (Ghazala, Reichel, Buchla, Partch, Hutchins, Panhuysen...) a tak podobně. Prostě věci, které mi něco řeknou, aniž bych často věděl co se mi na nich líbí a proč. Nikdy jsem se tímto hlouběji neza-





*Z vystoupení Michaela Mayse
na sérii Wakushoppu v roce 2013*



býval, ale myslím, že to má hodně společného se založením člověka. A jestli tyto věci na tebe působí, logicky se to musí někde projevit – třeba i v hudební tvorbě, ale i v povaze, náboženství, či světonázoru. Jestli jsem na něco napojen? Nevím, nepřemýšlím o tom. Faktem je, že mě často napadají věci, které nemají pragmatický podklad a původ, prostě to jenom tak přijde. A jestli se to pak podaří udělat, je to hezký.

Nahráváš si svou hudbu sám?

Od jisté doby ano. Je to způsobeno jednak tím, že pak ti do toho nikdo nekecá a uděláš si vše po svém – výborně nebo blbě, ale po svém. Nikdo ti neříká, co tam máš dát, jak to má být dlouhý, co to má vyjadřovat a spousty podobných rozumů. Hudba mě živila akorát pár měsíců v začátcích, teď mě neživí a myslím, že nikdy žít nebude. Vydělávám si na živobytí jinak a muzika tak může být pouze koníčkem, i když velice silným a co se týče času, velmi nenasytným.

Jaký je další osud tvé hudby? Dostane se mezi lidi, třeba mezi tvé přátele?

Byly doby, kdy jsem alespoň sporadicky své věci předváděl v klubech, nebo na soukromých akcích, teď se to již téměř neděje. Nemám tu potřebu všechno „tahat ven“. K přátelům se některé věci dostanou, občas něco pošlu někam na soutěž i když představa soutěžení v hudbě se mi vlastně zdá divná.

Žánrově se jedná a velice různorodé věci – od písniček s doprovodem klavíru, nebo kytary, přes jednoduš-

ší komponované věci, skladby rockové, elektroakustické a jejich různá spojení až po zvukové manipulace. Co se počtu týče, nikdy jsem je nepočítal, ale odhaduji to tak na pět set věcí, povětšinou *nějak* nahranych. „Nějak“ znamená, že ne vždy je výsledek dle mých představ, protože doma máš samozřejmě spousty technických omezení a výsledkem často bývá kompromis. Například smyčcový kvartet musím nahrávat postupně „bez smyčců“ a vše různě simulovat. Sampley, zvuky, glissanda, vibráta atd. Klávesy a elektronika udělaly za posledních padesát let neskutečný skok, ale jestli má někde znít akustických nástroj, pak každá jeho simulace bude marná. Ani ten klavír, který reprezentují gigabyty sampleů a matematické modelování průběhu zvuku a dozvuku, není ještě schopen stoprocentně nahradit jeho akustickou předlohu. A to se bavím jenom o běžném hraní, nemluvě o různých možných experimentech jako například využití preparovaného klavíru.

Máš vůbec ambici vystupovat na veřejnosti, nebo je pro tebe lepší zůstat ukryt a hudba je pro tebe spíše soukromou radostí?

Nepřemýšlím teď o tom. Když jsem před lety potkal bývalého spoluhráče na bicích z kapely, tak se mně zeptal jestli a kde hraji. Popsal jsem mu v jedné větě, co je mým současným hudebním záběrem, a on odpověděl: „Víš, když někomu jednou tleskali, chce to slyšet dál“. Přemýšlel jsem o tom, že u někoho to tak může být a že potlesk málokomu udělá špatně. Ten člověk hraje to, co hrál před třiceti lety a snaží se tím žít. Každému, co jeho jest.

Nejvtipnější předplatné Ádvojky

Šestadvacet čísel kvalitního čtení o kultuře a společnosti a spousta legrace

HOVORY Z REZIDENCE SCHLECHTFREUND



K ročnímu předplatnému kulturního čtrnáctideníku A2 dostanete souborné knižní vydání stripů Hovory z rezidence Schlechtfreund, která byla oceněna jako druhá nejkrásnější kniha roku 2013.

Objednávejte za pouhých **899 Kč** na adrese distribuce@advojka.cz

www.advojka.cz

Národní divadlo

UVÁDÍME
V NÁRODNÍM
DIVADLE

opera

Leoš Janáček

PŘÍHODY LIŠKY BYSTROUŠKY

2., 10. & 29. dubna, 1. & 27. června

Režie: Ondřej Havelka

Dirigent: Robert Jindra
Scéna: Martin Černý
Kostýmy: Kateřina Štefková
Choreografie: Jana Hanušová

www.narodni-divadlo.cz



Ukryt nepotřebuji být, jsem myslím poměrně komunikativní člověk, ale věnovat hodiny práce, nápadů, důvtipu a nevím ještě čeho, abych se zviditelnil, nemám zapotřebí. A jestli se mi něco povede? Z toho mám samozřejmě radost! A jestli mě něco nevyjde? Pak samozřejmě nadávám, ale jiné konsekvence to nemá. Psával jsem v minulosti různé hudební recenze, například do časopisu Ticho, ale je tolik a tolik různých pohledů na jednu a tutéž věc, že jsem upustil od toho prosazovat právě ten můj.

Tvoje hudba mi zní, jako by byla skládaná a nahrávaná pro film, nebo třeba pro divadlo? Má to nějakou souvislost? Pracoval jsi někdy pro film, nebo třeba alespoň nějaké virtuální filmy za svou hudbou vidíš?

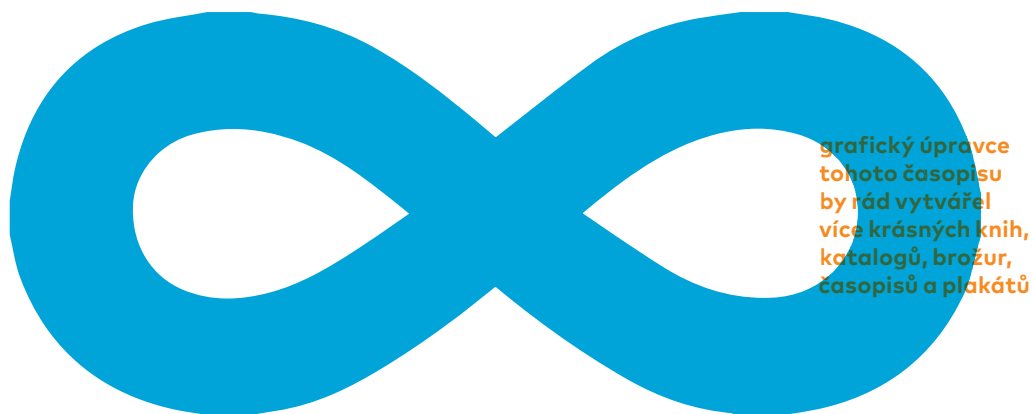
To ne, ale více lidí mi už říkalo, že jim to zní jako filmová hudba. Svou hudbu nemám s filmem nijak propojenou. Vzniká, tak jak je, přirozeně.

Řekni mi něco o svém vybavení. Proč hraješ na to na co hraješ? Jaký je tvůj vztah k technice a hudebním nástrojům/přístrojům?

Jak jsem již zmínil dříve, ideální stav je mít pokoj plný kvalitních akustických nástrojů, umět na většinu alespoň trochu hrát a ve druhém pokoji mít to vše elektronické, včetně nahrávání a masteringu. Vývojem počítačů

je klasické nahrávací železo již zapomenuto a zbývá již pouze obdivovat třeba poslední nahrávky Acid Mothers Temple a jejich snahu o čistě analogové nahrávání. V době nepřehledného množství možností digitální postprodukce věc vsutku mistrovská. Ale abych řekl něco málo konkrétně o vybavení – vše vychází z toho, že jsem původem klavírista. Poslední dobou využívám tyto mašinky: Roland RD-700SX, Yamaha SY-99, Korg R3, Emu ESI 32, Boss GT-Pro, KaossPad KP3+ a Cubase 4. Z elektrických kytar používám Stratocaster a starou Jolanu, a stále ještě akustickou kytaru Epiphone. Občas nějaké další serepetičky, jako citera, flétny, dětská harfa nebo harmonika. V každém z těch elektronických nástrojů jsou desetitisíce možných zvukových a editačních kombinací a že je nikdy všechny neuslyším, mě až děsí. Samozřejmě že nástroje již samy o sobě mají v sobě tisíce zvuků a nastavení, často jsem si ale vyráběl zvuky sám, abych nebyl závislý na továrním nastavení. Byly doby, kdy jsem dělal jeden zvuk několik hodin, výsledek byl ale stejně neuspokojivý a druhý den jsem ho dodělával. Přiznám, že to je již minulostí, protože času je poslední dobou šíleně málo. Stejně, jako je již minulostí každodenní cvičení. A co se týče nástrojů, nevěřil bys, kolik zajímavých zvuků najde člověk v kuchyni, a to ještě nemluví o jejich editaci v počítači.

RADEK POKORNÝ



grafický úpravce
tohoto časopisu
by rád vytvářel
více krásných knih,
katalogů, brožur,
časopisů a plakátů

tel. 605 751 474

OSTRAVSKÉ CENTRUM NOVÉ HUDBY
NÁRODNÍ DIVADLO MORAVSKOSLEZSKÉ

2. / bienále festivalu
NODO / **25 — 28 / 06 / 2014**
OSTRAVA



st 25 / 06 Divadlo Jiřího Myrona / 19:00

**BERNHARD
LANG**

Reigen / Rej (2012)

Libreto podle stejnojmenné hry Arthura Schnitzlera
Ve spolupráci se Schwetzingen SWR Festspiele

čt 26 / 06 a so 28 / 06 Divadlo Antonína Dvořáka / 19:00

**MARTIN
SMOLKA**

Sezname, otevři se! (2013)

Pocta Umberto Ecovi. Mluvená opera
Představení 26/06 je vysíláno v přímém přenosu
v Českém rozhlasu Vltava

pá 27 / 06 Divadlo Jiřího Myrona / 19:00

**PETR
KOTÍK**

Mistrovská díla (2014)

Téměř přednáška. Komorní opera /
Libreto podle textu Gertrudy Stein

pá 27 / 06 Divadlo Jiřího Myrona / 21:00

**RUDOLF
KOMOROUS**

No no miya (1988)

Libreto podle stejnojmenné hry
japonského divadla nō

so 28 / 06 Cooltour — Černá louka / 21:00

**MOJIAO
WANG**

<Encounter> (2014)

Ve spolupráci s Multižánrovým centrem
současného umění Cooltour

Rolf Gupta, Petr Kotík, Ondřej Vrabec — dirigenti

Jiří Adámek, Georges Delnon, Jiří Nekvasil, Michael Rau, Xinxin Tang — režiséři

Hraje **OSTRAVSKÁ BANDA** / Opery budou uvedeny ve světových a českých premiérách

www.newmusicostrava.cz / www.ndm.cz

Doprovodný program: PLATO — platforma (pro současné umění) Ostrava
a Antikvariát a klub Fiducia / Vstupenky: Ostravský informační servis, s.r.o.,
předprodej NDM a na místech konání v den představení



SVĚT JAKO ZVUK, ZVUK JAKO SVĚT

PETE NAMLOOK A JEHO AMBIENTNÍ ODKAZ

Když se v listopadu předminulého roku objevila na internetu zpráva o smrti Petera Kuhlmana aka Pete Namlooka, byla to rána z čistého nebe. Málokoho by napadlo, že se tento neuvěřitelně produktivní muzikant, producent a zakladatel labelu FAX +49-69/450464, který se nezaměnitelně podepsal do vývoje ambientu a elektronické hudby vůbec, odebere k věčnému odpočinku již v jedenapadesáti letech.

Je pravda, že doba, kdy Pete Namlook chrlil jedno album za druhým, už byla tatam a od roku 1997 žil v ústraní na venkově, kde se kromě hudební tvorby nadšeně věnoval zahradničení a vaření a k vydání nového alba se dostal již jen „několikrát“ do roka. Přesto, že Namlook vzešel z krautrockové scény a ve své kapele Romantic Warrior, která měla hodně blízko i k jazzu, hrál na kytaru, v devadesátých letech mu učarovala elektronická hudba, přesedlal na syntezátor a začal pod jmény Sequential, 4Voice, Escape, Deltraxx a dalšími vystupovat jako DJ ve frankfurtských klubech, kde se začínal těšit velké oblibě trance. Jak vzpomíná Namlookův blízký přítel a spolupracovník David Moufang neboli Move D, důvodem, proč Pete pověsil kytaru na hřebík, přestože na ní údajně dokázal hrát lépe než na klávesy, bylo právě to, že při hraní na kytaru mu prsty po hmatníku běhaly samy a nedostávalo se mu tak odstupu od toho, co právě vytvořil.

Fax +49-69/450464, který se stal v devadesátých letech poměrně věhlasnou značkou na poli elektronické hudby, vydával zpočátku převážně nahrávky taneční hudby: trance, dance a techno. Díky tomu, že většina nahrávek byla vydávána v omezeném počtu pěti set nebo tisíce kusů, se stal Fax záhy kultovní záležitostí a zachoval si image nezávislé nahrávací společnosti. Ostatně, nahrávky Faxu si i nadále drží auru kultu, o čemž svědčí horentní částky, za které se starší vinyly Faxu na internetu draží. Po Namlookově smrti tento trend pochopitelně nabírá ještě více na obrátkách.

Ale vraťme se zpět k Namlookovi a jeho cestě k ambientu. Když v devadesátých letech začínal tvořit hudbu, která se brzy začala označovat jako ambient (těmi znalejšími, či puntíčkáři jako druhá vlna ambientu), s tvorbou praotce ambientu Briana Ena byl údajně seznámen jen díky jeho působení v kapele Roxy Music a z „ambientních“ alb znal jen jeho kolaboraci s německým elektronickým krautrockovým duem Cluster. K ryze ambientním počínům Briana Ena se prý dostal až mnohem později. Jak sám tvrdí, k ambientu se Namlook dostal díky kapele KLF a jejich přelomovému albu *Chillout* z roku 1991, ve kterém se objevily útržky techna, dubu a zvuků přírody hudby, jež na Namlooka silně zapůsobily.

Hudba jako mapa

Namlook se ve svém pojetí ambientu od Briana Ena poměrně radikálně lišil. Enova koncepce zdůrazňuje, že hudba označovaná jako ambient slouží spíše prostředí než samotnému posluchači a místo toho, aby na sebe upoutávala pozornost, splývá se svým okolím a vytváří, podobně jako muzak, jen jakési hudební pozadí nebo hudební tapetu. Namlook zdůrazňoval, že v jeho pojetí jde v ambientu vždy především o cestu, o intenzivní přenos emocí než o přísné naplnění určité konceptuální vize, jak si sám stanovuje Brian Eno.

Pro ilustraci své koncepce ambientní skladby využíval Namlook metaforu mapy, kterou umělec ve formě své skladby zprostředkuje posluchači. Poté už je jen na posluchači, aby se tou či onou zvukovou krajinou proklesl a našel si skrz ní svou vlastní jedinečnou cestu. Ve snaze, aby se všechny cesty nesbíhaly do jednoho jednolitého direktivního proudu dálnice, se Namlook snažil nabídnout posluchači širokou paletu zvuků, ze které si mohl každý vybrat ten svůj, spolupracoval s mnoha žánrově odlišnými hudebníky, měl oči otevřené a neustále se pokoušel objevovat nové možnosti, jak se zvukem nakládat. Nic nevystihne jeho přístup k hudbě lépe než jeho „cageovský“ bonmot, který vyslovil v interview pro magazín *Electronic Beats*: „Alles ist Klang. Die Welt ist Klang.“ („Vše je zvuk. Svět je zvuk.“)

Právě tento výrok se stal titulem kompilace, která vznikla na popud majitele hudebního obchodu Ear Rational a blízkého přítele Namlooka, Dava Wade-Steina. Dave se rozhodl, že tuto počtu pojme co možná nejvíce „namlookovsky“; natřískal tak osm disků skladbami tvůrců dobře zabydlených na Faxu, ale zároveň se mu podařilo nabídnout stejný prostor i amatérským producentům. Samotná geneze tohoto projektu byla více než zajímavá a svědčí o tom, že hudební komunita v 21. století není pouhou skupinkou několika zasvěcených umělců, nýbrž je utvářena rozvětvenou sítí vztahů mezi lidmi, ve které mají posluchači hudby téměř rovnocennou roli s jejími tvůrci. V ambientu toto platí dvakrát díky tomu, že samotný autor se všemožně snaží vymazat svůj otisk v tvůrčím procesu a usiluje o co možná nejintenzivnější vtažení posluchače do hudebního dění skladby. Namlook byl znám právě tím, že s fanoušky na internetových fórech rád udržoval kontakt, sám jim posílal CD a všemožně se snažil, aby se z jeho produkce nevytrácela lidskost.



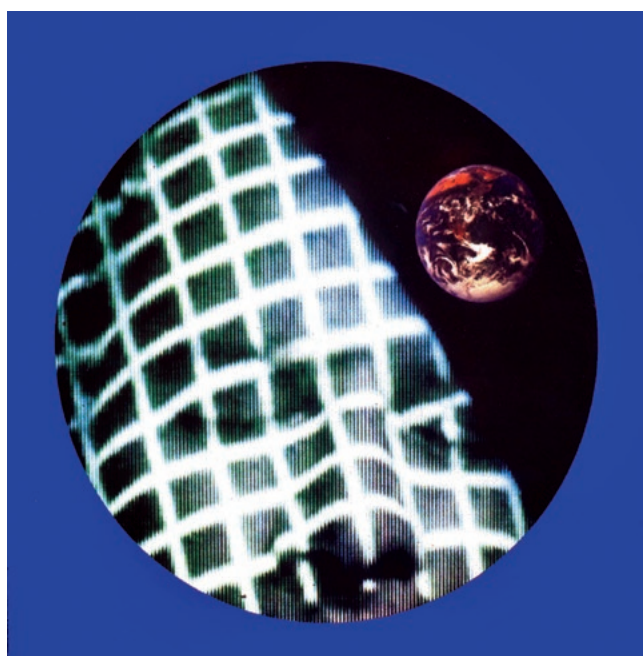
Voda, vzduch, ticho

Krátce po Namlookově smrti se na Facebooku rozjela iniciativa, za kterou nestál nikdo jiný než právě zmíněný Dave, jenž měl vizi kolektivního vzdání holdu této výjimečné osobě ve formě, kterou sám Namlook preferoval, žánrově neohraničenou a vydanou v omezeném počtu kusů. Původně zamýšlená tři CD se nakonec rozrostla na již zmíněných osm. Kdokoliv se odvážil poslat svůj track, mohl tak bez váhání učinit a po uzávěrcе následovalo hlasování, v němž se vybralo čtyřičtyřicet skladeb. Fanouškovské nahrávky, které se na kompilaci nedostaly, ale i tak zaujaly, nakonec skončily na bonusovém albu, které je rovněž ke stažení na bandcampu a obsahuje dalších čtyřicet sedm tracků.

Dave se rozhodl každé CD opatřit vlastním názvem a pokusil se roztřídit skladby tak, aby každý disk vyprávěl svůj vlastní příběh, což však vzhledem k odlišným přístupům autorů nebylo jednoduché. První CD, nesoucí název samotné kompilace, *The World is Sound*, je samozřejmě nejvíce ambientní. Disk zahajuje skladba baskytarového guru Billa Laswella a klávesisty Bernieho Worrela *By a River (For Peter)*. V ní si typicky laswe-

llovsky znějící sólo na bezpražcovou baskytaru vede dialog se zdelayovaným Rhodes pianem Worrela a proplová časem ztělesněným zvuky tekoucí vody a rytmickými vlnami syntezátorů. Vůbec celý první disk je protkán zvuky vody, ať už je to ve skladbě *Regentropfen* Davida Moufanga, kde zvuky kapek vyvolávají spolu se zasněným repetitivním pianovým motivem pocit chladu a až arktickou samotu, nebo v počínu Eralda Bernocchiho *She Came Dancing Across the Water*, ve kterém ambientní plocha ilustruje pohled na vodní hladinu zčeřující se dalšími zvukovými událostmi skladby. Na podobně nenásilné, smířlivé vlně se nese i koprodukováná skladba *Floyd* autorů Dr. Atmo a Silencio. Ryze ambientní a téměř arytmiický průběh prvního disku přeruší až pozvolný beat poslední skladby *Subway* od Spacetime Continuum, která se nedostala na album *Alien Dreamtime* z roku 1993.

Druhé CD se navzdory svému názvu *The Universe is Silence* rozjíždí dost hlasitě ve stylech elektronické hudby založených na pravidelném rytmu. První skladba tohoto disku, kterou se Autumn of Communion loučí s Namlookem je právě v chilloutovém rázu; nenásilná elektronika a jemný beat z ní činí příjemnou hřejivou zá-



ležitost. Peter Benish dává sbohem Namlookovi skladbou *Farväl*, jež sice začíná dosti ponuře, ale po chvíli sklouzne do chlácholivé vlídné polohy navozující stav beztlíže. Za zmínku na tomto disku určitě ještě stojí *Secret Path* od Lorenza Montany, která si zachovává svou hlásanou tajemnost díky pozvolna se rozvíjejícímu a poměrně nepředvídatelnému průběhu. Některé počiny ovšem nijak zvlášť nevynikají a dost možná byste je mohli zaslechnout (nebo spíše přeslechnout) na vypíglovaných záchodcích v jakémsi německém motoristu u dálnice. Nestaly by se však právě tím vskutku ambientními?

Třetí disk s názvem „You Are the Air“ pokračuje v podobném duchu jako disk druhý jen s tím rozdílem, že na něm nalezneme více acid jazzu. Právě proto zřejmě ono „Air“ v názvu, jež upomíná na Namlookovu sérii jazzově laděného ambientu s francouzskými texty. Skladba *Energy to Earth* od Biosphere (Geira Jenssen) působí jako vystřižená z alba *Fires of Ork*, které Jenssen vytvořil společně s Namlookem. Acid-jazzové tituly *Sax on Dub* Pascala FEOSa a *Jazzy-Mid-On* Gabriela La Mara zase připomínají devadesátá léta a notoricky známé kompilace chilloutu a acid-jazzu Café Del Mar. *Klangschale* Olivera Lieba vyniká výrazným bea-

tem, který nás doprovází celou skladbou, nad níž se vrší opakující se sekvence tónů. Anthony Rother svou *See Beyond* určitě potěší příznivce techna svým hutným beatem a dopředu se valícími, hlučícími syntezátory. Co spojuje skladby na tomto disku je především snaha uznat inspiraci jednou z mnohých poloh Namlookovy tvorby a poukázat na řadu cest, kterými se jeho pokračovatelé vydali.

Na čtvrtém CD, které sice začíná jakoby ještě v duchu třetího disku editem dost ostrého acid-technového až diskotékového tracku *Some Filter for Namlook* opět začíná místy probleskovat ambient. Zde si určitě zaslouží poklonu Dave za perfektní zařazení skladby Ludwiga Rehberga *Pink Pearl*, která svým jednodimenzionálním syntetickým vlněním jednoduše navazuje na skladbu Aerial Service *Cloud 2*. Příjemně osvěží skladba Dazwischen od Hane, ve které se mísí pouze zvuky piana, nejspíše dětského xylofonu a jakéhosi dupání a plácání. Tím, že se tyto složky rytmicky vesele rozcházejí a nemotorně přes sebe zakopávají, působí tato skladba jako jakási vtipná hříčka nejspíše vzešlá z amatérské improvizace. Bardo Thodolovi se zase podařilo ve své skladbě *Saravati* zajímavě zapojit atmosferickou postrockovou kytaru, která se vynořuje z uhánějící se smršťe tvořené rapidními záchvěvy oscilátorů a všemožnými elektronickými perkusivními zvuky. Nikolas Heyduck se podobně svým počinem *Iago largo* postaral o pohroužení do časově a prostorově nedefinovatelné meditativní polohy.

Ke konci čtvrtého CD už začíná být trochu znát, že došlo na hůře zařaditelné skladby. Příspěvek Victora Sola *Gong #1* je tvořen pouze časově roztaženými zvuky vzniklými rozezníváním gongu, jež zajímavě formují dynamické vrcholy a propady. Právě tato jednoduchost z ní činí velice nápaditou skladbu, která by se dobře vyjímala i na kdejakém albu současných zvukových experimentátorů. Následující archivní skladba Oskara Saly (1910–2002) *Anwendung elektronischer Musik für den Film von Oskar Sala* svou podivností rovněž nenajde na kompilaci soupeře. Slepeneček jakési klasicistní etudy hrané na předchůdce syntezátoru – Trautonium (jehož byl právě Sala hlavní propagátorem), doprovázené pískáním, zvoněním a všelijakým ševelením, aleatorického blbnutí a zefektovaného prdění startující motoriky vskutku v kontextu ostatních skladeb silně vyniká. Sám Dave při sestavování kompilace na facebookových stránkách projektu prohlásil, že tato skladba nešla dost dobře zařadit nikam, čímž však nemínil jakkoliv tento počín kritizovat. Příspěvky profesionálních producentů, kteří s Namlookem buď přímo spolupracovali nebo vydávali alba na jeho značce, završuje verze skladby *Regentropfen* Davida Moufanga, jejíž originální verze se již vyskytla na prvním CD, a uzavírá tak Namlookův pomyslný vnitřní kruh.

Vyplněný kruh

Vnější kruh již reprezentují Namlookovy vzdálenější příznivci a obdivovatelé na zbylých čtyřech discích. Dave se rozhodl držet při rozřazování stejného klíče jako na prvních čtyřech CD, čímž tak trochu vybídnul náročnější posluchače k porovnání. Na pátém disku se tedy opět pohroužíme do víceméně čistého ambientu, a i když hudbu nelze degradovat na binární rivalitu

mezi fotbalovými kluby, mile překvapí, že co do hudební nápaditosti si rozhodně fanoušci, alespoň zpočátku, nevedou špatně.

Pátý disk „Ambient is about the Journey.“ zahajuje Jacob Newman & Devin Underwood táhlou skladbou *Day Stretch*, která svými snivými plochami připomíná Briana Eno, ale nemá ani příliš daleko od Namlookovy série alb *Music for Urban Mediation*. *Ashes* od producenta Bubble nenásilně plyne prostorem a svou krásnou jednoduchostí opět vzdáleně připomíná spíš enovský ambient. Bing Satellites na sebe upozorní skladbou *Caterpillar Dance*, ve které se rytmické záchvěvy oscilátorů spojují s pokoutnými elektronickými zvuky a decentním dronem a tvoří s ním syntetickou rytmickou melanži. Krátká, ale o to výraznější momentka *Just in a...* od ecoutez poté vyběhne k intímínu poslechu blízkých se a vzdalujících splývajících akordů, nad nimiž elegantně tančí pianový motiv. Pátý disk si tedy zaslouží jen chválu.

Šesté CD pojmenované „The Creation of Worlds Within Worlds.“ nás opět přiměje pohroužit se do taneční nálady. Jason Hissong a jeho *Coreshine* si ještě zanechává ambientní průběh, kdy beat tvoří jen podpůrnou součást skladby a ne její základ. Následující *Polarwind* od trojice producentů Drøn ztvárňuje chladnou arktickou krajinu protkanou glitchem a tesknými záchvěvy oscilátorů. Postupně však jakoby začínou producentům ubývat síly a čím víc rytmu se přidává, tím odvozeněji a ohraně začínají jejich výtvoři působit. Sedmé a osmé cd v tomto trendu pokračují a jen místy se z balastu techna, trance a housu vynoří zajímavější počín, jakým je například *Rolled Over* od autorů Erica „the“ Taylora a Jerryho Marotty nebo *Rune* od One Arc Degree.

Tak či onak, kompilace působí po žánrové stránce poměrně vyváženě a připomíná nám, že těžiště Namlookovy tvorby nebylo nejen v ambientu, ale i v taneční hudbě. Po vizuální stránce zůstává vše věrné minimalistickému edičnímu designu Faxu, a tudíž každý disk zdobí zepředu jen namlookovský vyplněný kruh a název. Každá obálka s cd je opatřena bookletem s obrázky Namlookových oblíbených syntezátorů a kláves a všech osm cd s jedenadevadesáti skladbami je dodáváno v luxusní dřevěné krabičce. To vše za cenu \$90, či v digitální verzi ke stažení za \$45. I Sběratelé si tedy přijdou na své.

Die Welt ist Klang však není jediným počinem oslavujícím tvůrčí osobnost a práci Peta Namlooka. Dvojice dublinských dýdžeů Chillageldiots záhy po Namlookově smrti odvysílala pořad, ve kterém namíchali Namlookovy skladby a podělili se i o své osobní zážitky s tímto údajně nesmírně vstřícným a skromným člověkem. Geir Jenssen aka Biosphere také obdobně vydal mix šestnácti skladeb s titulem *Secret Thirteen Mix 054*, kterým se chtěl ohlédnout do minulosti a poděkovat Petu Namlookovi za jeho inspiraci. Ta, pomineme-li ty stovky hodin hudby, které za sebou Namlook zanechal, je zřejmě jeho nejcenějším odkazem.

nmlkfax.blogspot.co.uk

ROZEZNĚNÉ PŘESÝPACÍ HODINY

JUSTĚ JANULYTĚ: SMĖLIO LAIKRODŽIAI / SANDGLASSES

LITEVSKÉ HUDEBNÍ INFORMAČNÍ A VYDAVATELSKÉ STŘEDISKO, VILNIUS

(WWW.MIC.LT, WWW.LXT.LT)

Impozantní řada profilových alb edice *Contemporary Composer*, již Litevské hudební informační a vydavatelské středisko už několik let důkladně mapuje a vydatně propaguje oblast litevské soudobé hudby, má nový podnětný přírůstek. Je jím sada (digipack) CD a DVD Justě Janulytė (*1982), skladatelky, která v současné době žije a působí střídavě ve Vilniusu a Miláně.

Justě Janulytė by si jako jedna z nejvýraznějších postav mladé tvůrčí generace a jako mezinárodně respektovaná autorka zasloužila profilové album již – alespoň o chlup – dříve a obsah CD je důkazem, že by bylo dostatečně nosné a reprezentativní. Vyplatilo se však posekat a spolu s audio nahrávkami pěti skladeb vydat i DVD se záznamem provedení dosud nejdelšího, technicky nejkompikovanějšího a zároveň neúspěšnějšího díla Janulytė, které dalo celému albu název.

Takřka hodinová skladba *Smėlio laikrodžiai / Sandglasses* (Přesýpací hodiny, 2010) pro čtyři violoncella, živou elektroniku a instalaci je vyvrcholením dosavadní tvorby Justě Janulytė a již teď je zjevné, že zásadní význam má i pro litevskou hudbu vůbec: vždyť bezprostředně po premiéře na vilniuském festivalu Gaida si ji postupně přebírala jedna důležitá destinace za druhou – Huddersfield Contemporary Music Festival, MaerzMusik v Berlíně, amsterdamský Holland Festival, Varšavská jeseň, štrasburská Musica, římská RomaEuropa, Sydney Festival, Operadhoj v Madridu nebo Sonica v Glasgow (na posledních dvou uvedených místech byl pořízen záznam pro DVD).

Přesýpací hodiny dobře dokumentují kompoziční styl a metodu Janulytė (jakkoli jsou ve svém finálním tvaru dílem několikačlenného tvůrčího týmu). Příznačný je již název skladby, který se sice na první pohled „tváří“ jako poetický program, ale přestože jej lze vnímat jako mnohovýznamovou metaforu, jeho primární význam je dán racionální souvislostí s vlastní strukturou skladby. Ta vzešla z představy souběžného spuštění několika přesýpacích hodin o různé velikosti a délce měřených časových úseků, která se z hudebního hlediska odrazila ve formě polytemporálního kánonu, kde violoncella – každé v jiném tempu – pozvolna „sestupují“ od nejvyšších tónů k nejnižším v diapazonu pěti oktáv. Hypnotický mikropolyfonní tok je zvukově zahušťován

a dynamicky zesilován elektronicky manipulovanými violoncellovými party, nahranými v reálném čase a následně znovu pouštěnými do „živého“ hraní.

Vizuální složka je s hudbou úzce propojena; umocňuje pomalou – zdánlivě jednotvárnou – zvukovou proměnu a do jisté míry, jakkoli se vyhýbá popisnosti, posiluje představu přesýpacích hodin: hudebníci – violoncellisté z Gaida Ensemble (Edmundas Kulikauskas, Povilas Jacunskas, Rūta Tamulytė a Onutė Švabauskaitė) – jsou totiž na pódiu umístěni do čtyř tylových válců, na které je v kombinaci se světelným designem projektovaný pohybující se abstraktní obraz (který ovšem jeho autor, italský video-artist Luca Scarzella, vytvořil nasnímáním skutečné matérie). Vše stojí na poměrně jednoduchých východiscích, ale celek je opravdu působivý a dobře vyznívá i na vyvedeném záznamu. Vítaným doplňkem DVD je bonusový, přibližně dvacetiminutový materiál v podobě rozhovorů s tvůrci díla.

Skladby na CD jsou čistě hudební kusy bez vizuální složky a s výjimkou nejnovějšího díla alba – více než půlhodinové kompozice *Debesų stebėjimas* (Pozorování oblohy, 2012) – se jejich délka pohybuje kolem deseti minut. Přesto jsou ale všechny svou povahou blízké *Přesýpacím hodinám*. Opět je v nich patrný vztah mezi názvy, odkazujícími k různým univerzálním jevům či procesům, a samotným zvukovým materiálem, analogicky organizovaným podle jejich daností. Například skladba *Akvarelė* (Akwarel, 2007) pro smíšený sbor (zde v podání Estonského filharmonického komorního sboru pod vedením Paula Hilliera), která v roce 2009 zabodovala na Mezinárodní skladatelské tribuně UNESCO v Paříži, imituje svými rozostřenými konturami odstíny „rozpitými“ v akvarelu, v (pod)zimně laděném díle *Naktų ilgėjimas* (Prodlužování nocí, 2009) pro smyčcový orchestr (Sinfonietta Rīga pod taktovkou Normundse Šnē) ustupuje jedna zvuková vrstva, pohybující se ve spodním

registru a zvolna utichající (zkracující se dny), ve prospěch druhé vrstvy s postupně zesilovanými a prodlužovanými zvuky (tedy nocemi) apod.

____ Příznačným rysem celé tvorby Justė Janulytė je svébytný přístup k instrumentálnímu či vokálnímu aparátu: skladatelka nezachází s nástroji či hlasy na bázi individualizovaných hlasů, ale pracuje s nimi jako s jakýmsi „supernástrojem“ či utopickým nástrojem; z toho vyplývající zvuková homogenita vedla autorku k označení její hudby jako *monochromní*. Ne náhodou jsou proto její díla komponována převážně pro soubory složené ze stejných nebo příbuzných nástrojů; někdy si vpomáhá elektronikou, jako v případě *Přesýpacích hodin* nebo skladby *Psalmės* (Žalmy, 2008) pro sólové violoncello a zvukový pás (s přednahránými violoncelly). Ovšem na stejném základě (a s udivujícím účinkem) takto přistupuje i k sestavám různorodým, jak dokazuje již

zmíněná, velice masívní skladba *Pozorování oblohy* pro sbor, dvě dechová kvinteta a smyčce na texty lotyšského básníka Knutse Skujeniekse (opět Sinfonietta Rīga s dirigentem Normundsem Šnė a sbor Kamēr...) nebo *Tekstilė* (Textil, 2008) pro symfonický orchestr (Symfonický orchestr divadla La Fenice pod taktovkou u nás dobře známého Eliahu Inbala, někdejšího šéfdirigenta České filharmonie).

____ Justė Janulytė nepíše mnoho – většinou jednu, dvě skladby do roka. To má své klady, neboť každá její partitura je díky tomu – zdá se – důkladně, do nejmenších detailů promyšlená, což se projevuje nejen „na papíře“ – v notách či komentářích –, ale hlavně při poslechu. Autorské album Janulytė tak přesvědčuje, že litevská soudobá hudba má v mladé generaci osobnost s originálním rukopisem a velkým mezinárodním potenciálem.





NOVESTA_{urban store}

Týnská 15, Praha 1
+420 776 641 665

bota@novestaurbanstore.cz
www.novestaurbanstore.cz



V NOVESTÁCH SE DOBŘE ČTE, POSLOUCHÁ I HRAJE

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

Jan Brockhaus (s. 14), Tomáš Souček (s. 17), Jan
Brok (16, 18, 19), Tónu Tormis (s. 29)

Produkce a inzerce

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

Informace o inzerci:

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

ISSN 2438-53, Ev. č. MK ČR E 16 717

Předplatné Česko

SEND Předplatné, s. r. o., Ve Žlábku 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
Radek Pokorný navázal na koncepci Ditty Jiříčkové

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, Státního fondu kultury
a Nadace Český hudební fond



Státní fond kultury ČR

HIS VOICE

Předplaťte si časopis HIS Voice...

Varianty 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

SVĚT A DIVADLO, dvojjazyčný, česko-slovenský časopis, vytváří od svého založení v roce 1990 jedinečný obraz tuzemského, slovenského i světového divadla. Nejen typografií navazuje na legendární časopis Divadlo.

I SAD chápe divadelní dění v širším kontextu kulturním, filozofickém i politicko-společenském a součástí každého čísla je nejméně jeden v Čechách dosud nepublikovaný dramatický text. Autory SADu jsou znalci divadla nejen z Čech a Slovenska.

ESEJE A (nová) FILOZOFIE Ročníkové „seriály“ nahlíží na divadelní témata v širší, především filozofické či sociologické perspektivě. Nejčastějším autorem těchto seriálů byl a je Miroslav Petříček.

HRY SAD dosud vydal více než 250 dramatických textů (z nichž některé byly napsány přímo pro něj), a to např. těchto autorů: Albee, Allen, Bauer, Beckett, Bergman, Bernhard, Bondy, Ceresoli, Crimp, Dorst, Drábek, Egressy, Enquist, Esterházy, Ferenczová, Goldflam, Hampton, Havel, Churchill, Jelinek, Jerofejev, Klestilová-Volánková, Klimáček, Krejčí, Krobot, Kushner, Lagronová, McDonagh, Mišima, Mrožek, Muchinová, Norén, Peřinová, Pinter, Pokorný, Ravenhill, S.d.CH, Shepard, Schimmelpfennig, Schwab, Šlobodzianek, Sorokin, Steigerwald, Strauss, Tabori, Tasnádi, Tobiaš, Topol, Turrini, Uhde, Villquist, Vyrypajev, Vyskočil, Walczak, Zelenka...

...NĚCO NAVÍC Kromě recenzí, studií či rozhovorů přináší SAD řadu let v každém čísle komiksy výtvarníků-divadelníků (Lomová, Beran, Čechová, Nikl, Voříšková), seriál „náhodně vybraných «receptů» ke komedii různých národů“, zvaný „Comedy Mix“ (Milligan, Bruce, Carlin, Kaufmann...) a kaleidoskop, mozaiku zpráv z celého divadelního světa.

PRÉMIE Každý rok vychází pro předplatitele bezplatná prémie (publikace, dvd, cd). Např. Nulté hodiny Christopa Marthaler (recenze a rozhovor), Evropané (rozhovory s evropskými divadelníky), Petr Lébl: Básně, Dario Fo: Svatý komediant František, sborník dramatických maličností Standa má problém, Petr Zelenka: Teremin, Petr Nikl a Mehedaha: Mozartovo Requiem (dvd), SADařův lidový kalendář, Petr Zelenka: Ohrožené druhy, a nejnověji Bankrot a další hry o politice (13 krátkých her předních evropských dramatiků).

WAT V minulosti SAD vydal v angličtině antologii nazvanou World/Visegrad and Theatre. Nyní ji naleznete na www.svetadivadlo.cz.

A JEŠTĚ SAD je organizátorem každoroční ankety kritiků, na jejímž základě jsou udíleny Ceny Alfréda Radoka, pořádá přehlídky divadelních miniatur Ohromné maličкости, k tradici patří i scénická čtení-náčrty inscenací, a to vesměs autorů publikovaných v SADu.

časopis lze objednat on-line na www.svetadivadlo.cz, poštou na adrese SAD, Celetná 17/595, 110 00 Praha 1, telefonicky: +420-224-817-180, +420-224-818-184, e-mailem: svet@divadlo.cz.



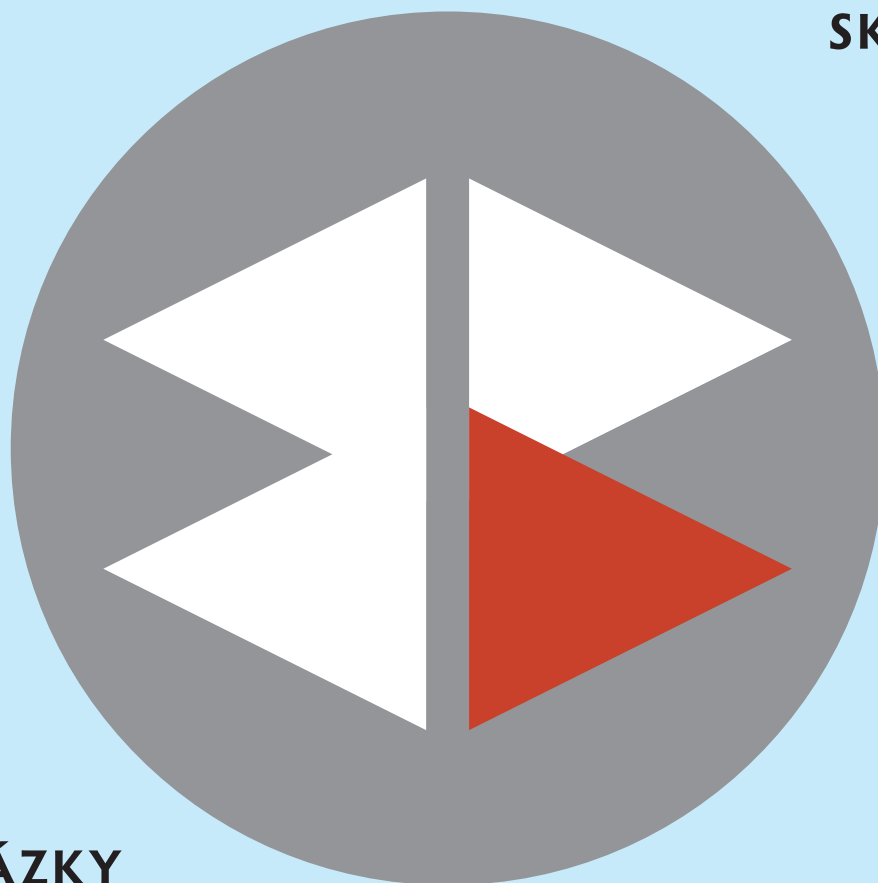
REVOL
VER
REVUE

ZAJÍČEK – texty, anketa, fotografie / **Hruška** – NOVÉ BÁSNĚ
Kieslinger – MUŽ URČENÝ K LIKVIDACI / **MALBY** – Hísek
F. TOPOL – rozhovor / **PRÓZY** – Linhart, Kremlička / **VALOUŠEK**
Transport č. CV 330 – **FALL** / **VYPALOVANÉ KRESBY** – Krejcar
MATOUŠEK – debata / **Kubový** – **INTERVIEW** / Babák představuje
Králík – **FOTOGRAFIE** / **Petrbok** – **ATELIÉRY** / Scenáristická dílna
Haloun – **KNIŽNÍ EDICE** / **COULEUR** – kritické reflexe a glosy



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

DATABÁZE, KTEROU MŮŽETE POSLOUCHAT



SKLADATELÉ

PARTITURY

SKLADBY

AUDIOUKÁZKY

www.▲▲usic▶ase.cz

**databáze skladeb a autorů vážné hudby českého kulturního
okruhu od poloviny 20. století po současnost**

Hudební informační středisko