

HIS VOICE



časopis o jiné hudbě

3 2014

69 Kč/3.15 €



Petr Cígler

Jorge Boehringer

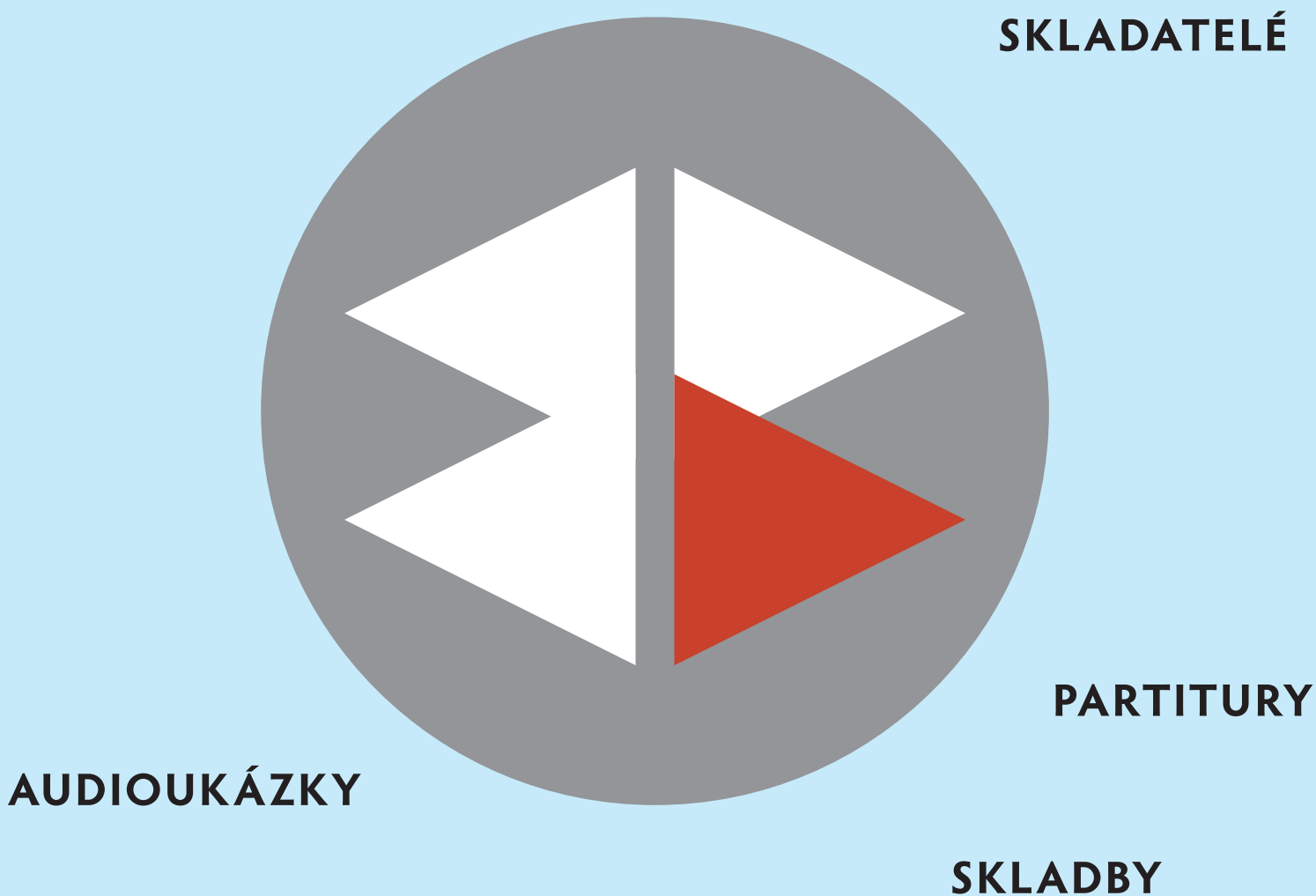
Vydávání hudby v Rusku

Nové opery v Ostravě

God Records

www.hisvoice.cz

DATA BÁZE, KTEROU MŮŽETE POSLOUCHAT



www.▲▲usic▶ase.cz

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

Hudební informační středisko

OBSAH

Glosář	2
Sloboda Kajkut	4
God Records sampler	6
Fancy Music	10
Petr Cígler	14
Core of the Coalman	20
New Opera Days Ostrava	26
Improvizace a komunistace	34
Milan Adamčík	38

Recenze

M. Schmickler & J. Rohrerhuber: Politiken Der Frequenz	40
Daniel Lercher & Henrik Munkeby Nørstebø: TH_X	
Rasmus Borg / Henrik Munkeby Nørstebø: 120112	41
Arne Deforce & Mika Vainio: Hephaestus	
Angel: Terra Null	43

EDITORIAL

Vážení čtenáři,
na stránkách našeho časopisu se často o nějaké hudbě dočtete, že je radikální, odvážná nebo provokativní. Co ale tato slova dnes znamenají? Vyvolá dnes nějaká hudba reakci srovnatelnou s tím, jak reagovalo publikum na počátku 20. století na Svěcení jara Igora Stravinského? Pobouří někdo s elektrickou kytarou takzvané slušné občany, jako to kdysi dokázal punk? Extrémní hlukové produkce dnes působí jako hudba k úniku, společnost je zdánlivě ke všemu tolerantní (což lze překládat jako ke všemu lhostejná) a zvednout ze židle se necháme je těžko. Právě tyto otázky zajímají Sloboda Kajkuta, skladatele, hudebníka a šéfa vydavatelství GOD Records, jenž pro nás připravil kompilaci podle svého gusta. Stojí na ní vedle sebe sofistikovaná kompozice, postindustriální zvuky i volná improvizace. Kajkut jako skladatel již pár zadků ze židlí nadzvedl a jako vydavatel k tomu dává příležitost i dalším. Baskický im-

provizátor Mattin je rovněž znám svými ostře řezanými názory a ve své úvaze rozvíjí myšlenku, že improvizace s lidskou svobodou mohou souviset i jinak, než jak jsme zvyklí chápat – tedy jako neomezené vyjádření individuality. Jeho stanovisko je možná vyhnáno do krajnosti, ale i takové myšlenky je třeba nechat zaznít.

Petr Cígler nevyzývá k reformě společnosti, ale jeho přístup k hudbě je takovou jemnou provokací. Na plný úvazek se věnuje špičkovému výzkumu naprosto nesusouvisejícímu s hudbou. Když už se ovšem pustí do komponování, nejde o pouhé koníčky k relaxaci, ale promyšlenou práci, při níž v každé skladbě přichází s novými formálními i zvukovými nápady. Stručně řečeno, životní jistoty je užitečné průběžně znejišťovat. Snad k tomu přispěje i toto číslo našeho časopisu.

Přeji podnětné čtení

Matěj Kratochvíl

_____ Festival Contempuls již zveřejnil předběžný program svého sedmého ročníku, který proběhne 21., 26. a 28. listopadu 2014. Ti, kdo mají zájem slyšet soudobou komponovanou hudbu světové ligy, se mohou těšit na duo Francesco Dillon (violoncello) a Emanuele Torquati (klavír), rakouský Phace Ensemble, kontrabasistu (rovněž rakouského) Uliho Fusseneggera. Českou stranu bude reprezentovat Pražská komorní filharmonie s dirigentem Markem Ivanovičem. Novinkou v jinak především instrumentálně orientovaném programu festivalu bude koncert německého souboru Neue Vocalsolisten Stuttgart, který od 80. let ukazuje nové možnosti sborové hudby a uvedl skladby Luciana Beria, Iannis Xenakise, Olgy Neuwirth a mnoha dalších. Neue Vocalsolisten Stuttgart a Uli Fussenegger vystoupí v klášteře sv. Anežky, ostatní koncerty se již tradičně odehrají v holešovickém prostoru La Fabrika. Detailní program bude zveřejněn ještě v průběhu léta na stránkách www.contempuls.cz.



Neue Vocalsolisten Stuttgart

_____ Německý parlament v červnu schvaloval spolkový rozpočet pro kulturu ve výši 1.29 miliard eur, tedy nějakých 35 miliard korun. Budeme-li to srovnávat s rozpočtem českým, může se zdát, že na tom nejsme tak špatně, vzhledem k rozdílu velikostí obou zemí. Zmíněná částka ovšem představuje jen třináct procent státních investic do kultury, o zbytek se dělí jednotlivé spolkové země a města, takže výsledná suma je mnohem vyšší. Den před schvalováním vysvětlovala ministryně pro kulturu a média Monika Grütters v rozhlasovém rozhovoru dosti obšírně své představy o rozdělování těchto peněz a o vztahu mezi federální a lokální podporou kultury. Pro odborníky, myslím docela zajímavé čtení, ve srovnání s většinou českých ministrů kultury ale uhodí do oka hlavně představa paní ministryně o tom, co očekávat od umění: „Umění, myslím si, musí také někdy bolet, musí obtěžovat. Když kromě toho ještě pobaví, tím lépe. (...) Víme, že je kultura místní záležitostí, přitahuje turisty, vytváří pracovní místa, dělá společné soužití příjemnějším. Ale ve skutečnosti vypovídá především o soudržnosti naší společnosti. A kulturní politika, především ta spolková má sloužit právě k tomu, aby k tomu poskytla umění rámec.“

____ Na crowdfundingové stránce Kickstarter na konci června úspěšně skončil výběr prostředků na vznik filmu *The Viking of Sixth Avenue*. Půjde o dokument o legendárním výstředníkovi vystupujícím pod jménem Moondog (vlastním jménem Louis Thomas Hardin), jenž se od 40. let proplétal hudební scénou New Yorku a kariéru pouličního hudebníka a bezdomovce doplnil spolupráce-
mi s osobnostmi od Bennyho Goodman
a po Philipa Glasse a Stevea Reicha. Jeho hudba měla právě k jejich minimalismu dosti blízko svou nekomplikovanou tonalitou a častým využíváním formy kánonu. Název filmu odkazuje k Moondogově charakteristickému kostýmu zahrnujícímu plášť a vikingskou rohatou přilbu. Film vznikne v režii Holly Elson, která má na kontě několik dokumentárních titulů. Film by měl být hotov v roce 2015. Pokud si mezitím budete chtít doplnit povědomí o Moondogovi a jeho hudbě, zalovte v archivu a najděte HIS Voice 1/2005.

____ Svou premiéru si na festivalu East End Film Festival již v červnu odbyl další zajímavý titul, *Taking the Dog For a Walk* lucemburského režiséra Antoina Pruma. Ten dokumentuje vývoj britské scény volné improvizace od šedesátých let po současnost. Roli průvodce filmem na sebe vzal Stewart Lee, známý jako stand-up komik a spoluautor muzikálu *Jerry Springer: The Opera*. Podílel se ale také na nahrávce textů Johna Cage *Indeterminacy*, která vyšla na značce Knitted Records. Antoine Prum již natočil dokument *Sunny's time now*, portrét freejazzového bubeníka Sunnyho Murraye. V *Taking the Dog For a Walk* se dostane ke slovu pěkná řádka představitelů britské improvizací scény několika generací: John Butcher, Vervan Weston, Lol Coxhill a další, skrze jejichž výpovědi se film bude snažit dobrat mimo jiné otázky, zda existuje cosi jako „britskost“ v improvizované hudbě.

____ Do britské jazzové scény s přesahem do volné improvizace patřil Will Gaines, virtuózní stepař, původem z amerického Baltimoru, jenž zemřel 7. května ve věku osmdesáti šesti let. Do Británie přišel na počátku šedesátých let, poté, co ve Spojených státech vybudoval kariéru v klasickém stepu včetně účinkování s Dukem Ellingtonem a Lionelem Hamptonem. Za oceánem pak narazil na docela odlišnou sortu muzikantů v čele s Derekem Baileym, s nímž jej spojilo dlouholeté přátelství. V roce 2003 spolu vydali CD nazvané *Rappin' and Tappin'*. Ještě ve svých osmdesáti letech Will Gaines vystoupil na koncertě v Queen Elisabeth Hall.



____ Galerie Školská 28, spravovaná občanským sdružením DEAI/Setkání, vyhlašuje výzvu k podání uměleckých a kurátorských (autorských nebo kolektivních) výstavních projektů, určených k realizaci v Galerii Školská 28 v roce 2015–2016. Výzva je určena českým i zahraničním umělcům.

____ Dramaturgie galerie je zaměřena především k prezentaci současného českého i zahraničního vizuálního, audiovizuálního a zvukového umění. Bližší informace o koncepci galerie, půdorys a archiv výstav na internetových stránkách galerie. Koncepce pro výstavní projekt není tématicky omezena, vítáme i projekty site-specific, projekty se sociální a komunitní problematikou, musí však respektovat celkovou dramaturgii programu a funkční omezení prostoru.

____ Vybrané projekty budou zařazeny do plánu programu pro rok: 2015–16 (nejdříve duben 2015). Realizace je podmíněna dostatečným finančním zajištěním celoročního programu galerie Školská 28. Výsledky řízení budou oznámeny na internetových stránkách galerie do 30. listopadu 2014. Uzávěrka pro podání je 19. září 2014. Více informací najdete na skolska28.cz.

SLOBODAN KAJKUT A GODREC

U tohoto čísla najdete jako přílohu CD vydavatelství GOD Records, které sídlí v Rakousku a jehož šéfem je Slobodan Kajkut, rodák z bosenského města Banja Luka. Vystudoval kompozici ve Štýrském Hradci, kde byli jeho profesory Georg Friedrich Haas, Clemens Gadenstaetter, Gerhard Eckel a Gern Kuehr. Kajkutova hudba má různé, často nesmírně kontrastní polohy. Vedle orchestrálních skladeb jako *Disintegration of European Union* najdeme v jeho katalogu nejrůznější kombinace sólových nástrojů a elektroniky. Novou skladbu od Kajkuta objednal pro svůj letošní ročník také pražský festival Contempuls. Stejnou měrou je doma ve světě experimentální hudby s kořeny v rocku, improvizaci a různých podobách hluku, do nichž se vydává jako bubeník ve skupinách The Striggles a Automassage či sólově pod hlavičkou Kajkyt.

Hudba vydávaná na značce GOD Records v sobě spojuje sofistikovaný přístup ke kompozici či improvizaci s punkovou radikálností a drzostí. Koneckonců hned třetí nahrávka vydaná na této značce nesla název *Glue Sniffer* (čičač lepidla), což můžeme brát třeba jako odkaz k punkovému časopisu *Sniffin' Glue*, který vycházel v sedmdesátých letech ve Velké Británii. Všechny tituly vycházejí v první řadě jako LP, jen některé pak také v CD verzi.



Slobodan Kajkut

Narodil jste se v bývalé Jugoslávii, ale na stránkách God Records se dočteme, že jde o "rakouské vydavatelství". Vydáváte nahrávky jak rakouských, tak jugoslávských hudebníků. Je pro vás otázka národní či lokální identity v hudbě důležitá?

Upřímně řečeno si s termíny jako národnost, identita, náboženství, rasa a tak dále příliš nevím rady. Ani nevím, proč jsem to označení „rakouské“ na webové stránky umístil. Myslím, že jsem pro-

stě chtěl dát jasně najevo, kde moje vydavatelství sídlí. Musím to odstranit, protože ta informace vlastně nedává žádný smysl. Tyto termíny alespoň pro mě nemají s hudbou nic společného a vlastně mám dost horzné zkušenosti s lidmi a prostředními, v nichž panuje posedlost oněmi "problémy s identitou". To mě rozhodně nezajímá. Ovšem rozdílnost kultur zajímavá být může! To je záležitost, jež může být v hudbě mnohem podnětější.

Inspirovala vás nějaká konkrétní kultura?

Moje nahrávka *Krst* je silně ovlivněna byzantským liturgickým zpěvem. A ještě před tím, než jsem přišel do Štýrského Hradce, jsem působil ve dvou skupinách, které kombinovaly rock, respektive elektroniku také s byzantským zpěvem. Jedna se jmenovala Mizar, druhá Anastasia a v obou případech to byla poměrně temná hudba.

Spojujete světy akademické kompozice a experimentálního rocku, elektroniky a hlukové tvorby, a to jak v roli vydavatele, tak ve vlastní tvorbě coby skladatel a interpret. Vidíte nějakou jasnou linii mezi těmito dvěma póly — například, když pracujete na novém kusu?

Moje zkušenost je zatím taková, že každý z onoho akademického pole nenávidí termín „akademický“ a snaží se mu za každou cenu uniknout. Akademičnost je prostě synonymum pro jistý druh vzduchoprázdná, z něhož se chce každý dostat, jelikož je příliš omezené a může toho stále méně a méně nabídnout, zatímco experimentální oblast je mnohem otevřenější, svobodnější a vždy vás tlačí kupředu. Během kompozičního procesu mám každopádně v duchu před sebou celou situaci: hudbu, interprety, místo provedení, publikum, kontext a tak dále. Často se mi zdá, že by se mé konkrétní skladby hodily do určitých situací, do klubů, či naopak do „vážných prostor“. Jsem přesvědčen, že naprosto každý skladatel nebo obecně každý umělec s tím do jisté míry kalkuluje. Ale ta linie, kterou zmiňujete, rozhodně mizí, protože svět akademické hudby a se s tím experimentálním (nebo pop-rockovým) protíná stále častěji. Hranice jsou zbytečné.

Jakou nejdůležitější věc jste se naučil během studií ve Štýrském Hradci?

To nejdůležitější, co jsem se během studia naučil, bylo zjištění, co dělat nechci, tedy — v mém případě — jakou hudbu nechci tvořit. A to byl pravděpodobně největší úspěch mého vlastního vnitřního boje. Nyní se učím, jaké výhody vyplývají z toho, že jsem opustil hranice.

Některé z vašich „klasických“ kompozic způsobily svého druhu skandál (*Disintegration of European Union, The Compromise Is Not Possible*), což je věc, která se dnes málokterému skladateli přihodí. Zdá se, že je dnes vlastně všechno dovoleno a nic nemůže pobouřit. Myslíte si, že je důležité, aby hudba občas lidi vyprovokovala? Byla provokace v oněch případech součástí va-

šeho plánu, nebo šlo jen o „vedlejší produkt“ určitých zvukových struktur, které jste vytvořil? Měla by a může hudba přicházet s explicitně politickými myšlenkami?

Tehdy tedy nešlo o skandály jako při premiéře Stravinského *Svěcení jara*, ačkoliv něco takového bych rozhodně rád zažil. Šlo spíše o oficiální reakce „lidí nahoře“, vzniklé, jak říkáte, coby vedlejší produkt určitých zvuků.

Myslím si, že cokoliv lidi přivede k přemýšlení a reagování, je dobré. Tedy ano, hudba by měla hovořit o politice a politických myšlenkách, otázkou je, čeho tím chcete dosáhnout. Mám-li hovořit o politice v mých skladbách — mířím na lidi, kteří již většinou sdílejí mnohé z mých stanovisek, takže takto k žádné změně nepomohu. Na druhou stranu, pokud mám příležitost sdílet své politické postoje s jiným druhem publika — jako tomu bylo u skladby *Disintegration of European Union*, kterou jste zmínil — pak jen velmi malá část pochopí, o co jde, takže je výsledek opět tentýž.

Politika je velký konglomerát obsahující obrovské množství prvků včetně umění. Pokud ji chcete ovlivňovat, musíte do ní vrtat zevnitř, nikoliv zvenku, což znamená, že se musíte stát součástí systému. Problém je, že lidé většinou reagují na ty věci, které jsou naprosto podružné.

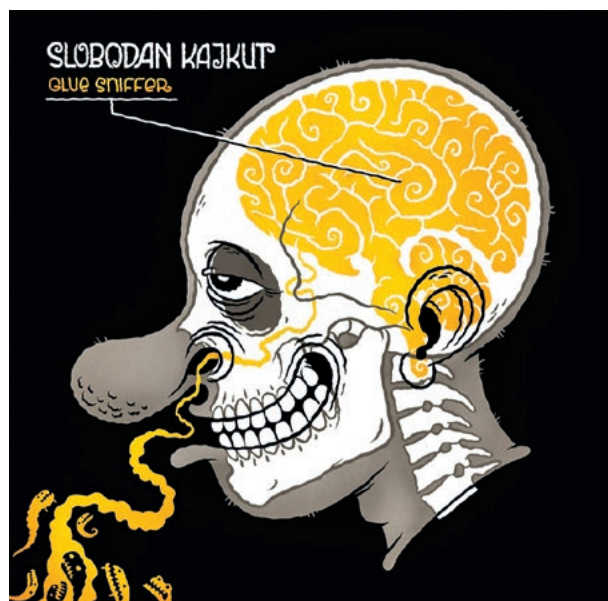
Jak si vybíráte hudbu, kterou vydáváte na God Records? Existuje tu nějaká atmosféra komunity, propojení mezi jednotlivými umělci?

Je to velice jednoduché. Najdu hudbu, která se mi líbí, kontaktuji daného umělce a probereme naše myšlenky. A to je

v podstatě všechno. Dostávám také hodně nabídek. Některé přijmu, pokud se mi hudba líbí a dovolí to finanční situace. Hlavní ovšem je, že ta hudba musí něčím dráždit, aby byla zajímavá. Do jisté míry jsou umělci zastoupení na GOD Records tak či onak propojení, nejčastěji svými předchozími spolupráci.

Tvorba a vydávání soudobé vážné nebo experimentální hudby je jen zřídka výdělečnou činností. Jak sháníte pro svou práci finance? Na stránkách vydavatelství jsou loga různých institucí, které vás, jak předpokládám, podporují. Je pro vás státní podpora důležitá?

Každý stát má povinnost podporovat všechny druhy kultury a cokoliv, co rozšiřuje obzory a pomáhá vzdělávat. V Rakousku, stejně jako v některých dalších evropských zemích jsou některé instituce, které podporují malé undergroundové projekty. Aby bylo jasno, není to příliš mnoho peněz, ale je to aspoň něco. Zvláště jedna instituce, jež je součástí rakouské asociace skladatelů, a vydavatelů, je dobrá pro obskurní záležitosti. Jsou nakloněni experimentální a obecně nové hudbě a díky nim jsou tyto scény v Rakousku velice živé, ačkoliv by někdo mohl tvrdit opak. Bez těchto institucí by bylo rozhodně mnohem těžší něco organizovat. Jak jsem řekl: Podpora kultury, vzdělávání a kreativity je základem každého státu.



GOD RECORDS SAMPLER

Peter Ablinger



Regenstücke Vol. 2

Peter Ablinger — Landschaftsoper Ulrichsberg, Regen aus dem 7. Akt, „Das Fest“

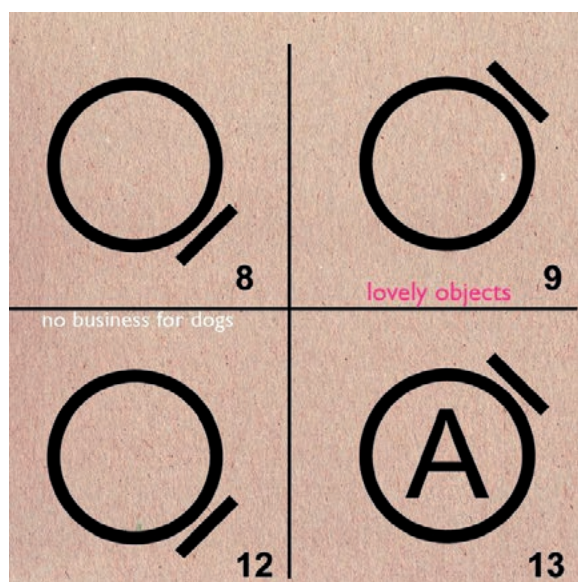
Z alba *Regenstücke vol. 2*

Rakouský skladatel Peter Ablinger je fascinován zvuky světa kolem nás a hledá cesty, jak jej naroubovat na hudbu klasických nástrojů. V případě alba *Regenstücke* je spojujícím prvkem zvuk deště. O Peteru Ablingerovi jsme psali v HIS Voice 2/2010.

Boris Hegenbart & Oren Ambarchi — o feld a

Z alba *Instrumentarium*

K práci na albu *Instrumentarium* přizval Boris Hegenbart devatenáct hudebníků (vedle Orena Ambarchiho to byl Fred Frith, Felix Kubin, Ulrich Krieger a další), kteří pro něj nahráli materiál. Ten se pak stal předmětem důkladné dekonstrukce. Hegenbart přiznává inspiraci jamajským dubem, ovšem tato inspirace nespočívá v charakteristických efektech, jako je ozvěna nebo reverb, ale právě v rozebrání původní nahrávky na prvočinitele, kdy se do popředí dostávají prvky, které jinak zůstávají stranou pozornosti.



No Business For Dogs — Dirt And Not Copper

Z alba *Lovely Objects*

Kvarteto ve složení Juun (vnitřnosti klavíru), Steven Hess (bicí, elektronika), Bernhard Breuer (bicí) a Alfred Reiter (zvuk) balancuje mezi improvizací a pevně danými strukturami, mezi pravidelnými rytmy a nepředvídatelností.



duo adé — Geidorfstubn

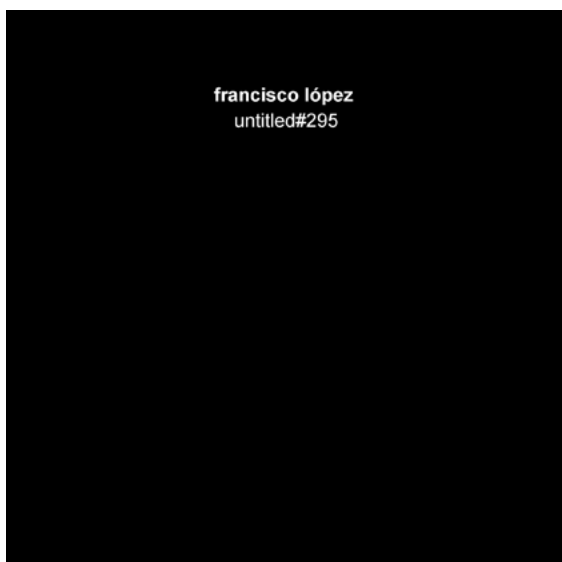
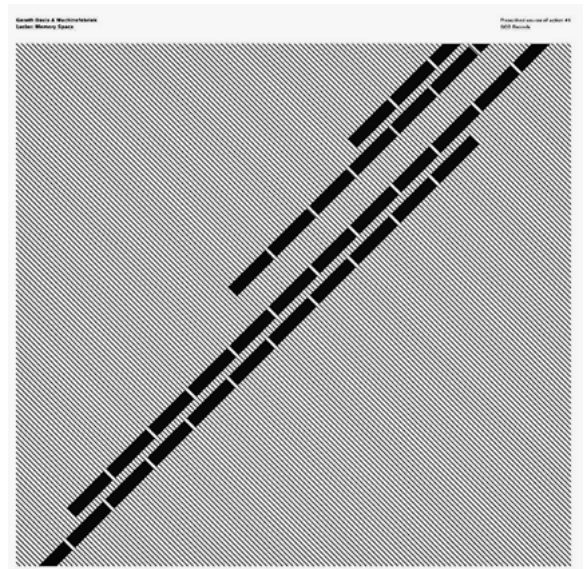
Z alba *Freilassing*

Gottfried Krienzer a Christoph Uhlmann, klavíristi ze skupiny Code Inconnu, se společně usadili k rozladěnému piánu a nahráli sérii zčásti připravených a zčásti improvizovaných kusů experimentujících s mikrotonalitou, rytmickou nezávislostí a současným průběhem různých temp.

Gareth Davis & Machinefabriek — Alvin Lucier: Memory Space (Ostrava)

Z připravovaného alba *Prescribed course of action vol. 1*

Gareth Davis (basklarinet) a Rutger Zuydervelt (terénní nahrávky a elektronika) v tomto případě pracovali podle návodu skladatele Alvina Luciera: „Vyděte do venkovního prostředí a jakýmkoliv prostředky zaznamenejte jejich zvukové situace. Po návratu zpět za pomoci hlasů a nástrojů tyto zvukové situace znovu vytvořte.“



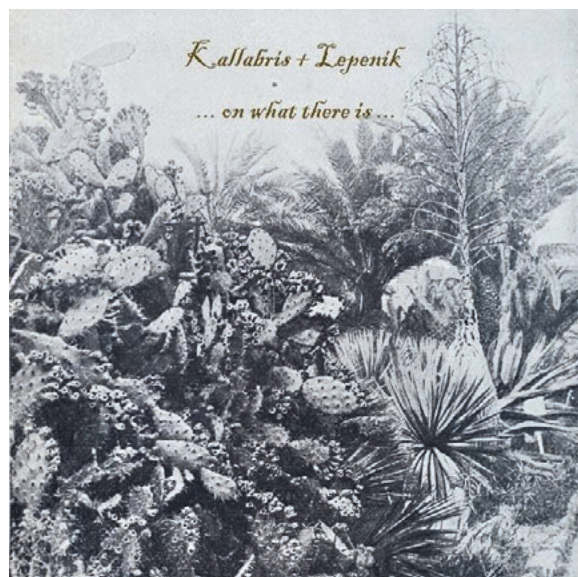
francisco lópez — untitled#295 (edit)

Známý tvůrce sochající své skladby z terénních nahrávek všemožného původu vytvořil toto dílo speciálně pro GOD Records a vybavil jej poměrně netypickým téměř pravidelným rytmickým pulsem.

LSD — Hamburg I

Z alba *Dehypnotisation*

Vídeňské trio ve složení Gloria Damjan (klavír dětský, preparovaný), Daniel Lercher (elektronika), Bernhard Schöberl (kytary) se věnuje elektroakustické improvizaci a rozvíjení zvukových konverzací nad základy ze smyček a dronů.



Kallabris & Lepenik — Road Song

Z alba *...On What There Is...*

Kytarista Robert Lepenik, spoluhráč Slobodana Kajkuta ze skupiny The Striggles, se spojil s elektronickým producentem skrývajícím se pod hlavičkou Kallabris. Společně vytvořili nahrávku motající se od abstraktního ambientu po psychedelické techno a podivnou mutaci bossa novy.

Bernhard Lang — TablesAreTurned, Finale

Z alba *TablesAreTurned*

Philip Jeck, gramofony; Alter Ego: Manuel Zurria (flétny), Paolo Ravaglia (klarinet), Aldo Campagnari (housle), Francesco Dillon (violoncello), Oscar Pizzo (klávesy), Eugenio Vatta (zvuk) *TablesAreTurned* je první spoluprací rakouského skladatele Bernharda Langa a britského manipulátora s gramofony Philipa Jecka, které oba spojuje zájem o práci se smyčkami. V případě *TablesAreTurned* se jim inspirací a výchozím materiálem stala stejnojmenná píseň německé rockové skupiny Amon Düül.

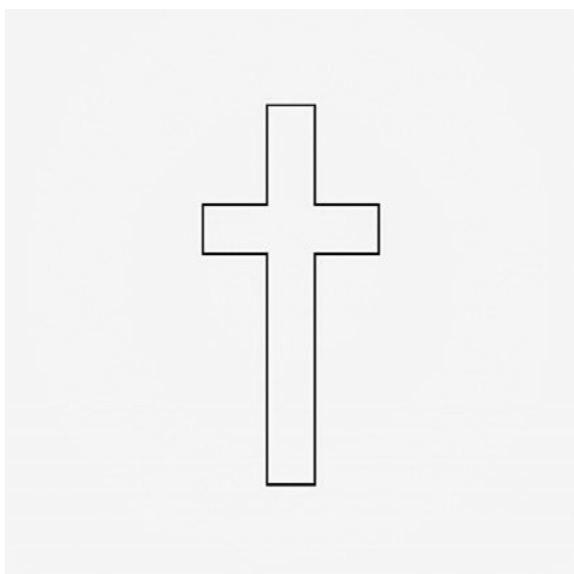
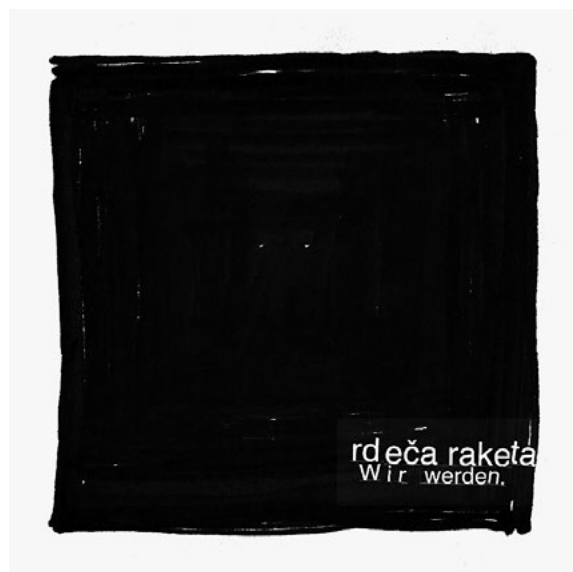
Bernhard Lang / Philip Jeck / Alter Ego

TablesAreTurned

Rdeča Raketa — Wir Werden, Part IV

Z alba *Wir Werden*

Ve Vídni působící, ovšem původem slovinské duo Maja Osojnik (hlas, klavír, magnetofony, elektronika, kompozice) a Matija Schellander (kontrabas, e-bass, modulární syntezátor, kompozice) si na tuto nahrávku přizvalo trojici recitátorů: Anat Stainberg, Lisa Kortschak, Max Gaier. Jak k nahrávce napsal Burkhard Stangl: „Wir Werden je čistá hudba. Je to ale zároveň konceptuální album. Zastřešujícím tématem je hledání kolektivního pohybu a osobního štěstí i krásy, které může poskytnout — my budeme (wir werden) jiní lidé — uprostřed prázdnoty stvořené společností rozpadající se v přítomném okamžiku a vedoucí jednotlivce, aby se obrátil jen k sobě samému.



Opcion — Krst Dub

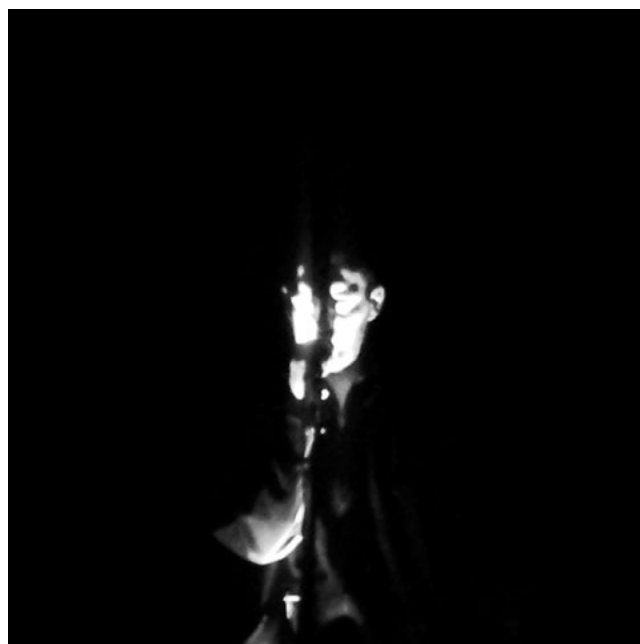
Z alba *Krst Remixes*

Slobodan Kajkut pod svým uměleckým jménem Kajkyt natočil album *Krst* plné temných rytů a odkazů k byzantskému liturgickému zpěvu. Tyto nahrávky pak dal k remixování několika producentům. Pod jménem Opcion tvoří Nikos Zachariadis.

Kajkyt — IV

Z alba *//*

Zatímco na albu *Krst* pracoval Kajkyt s jednou dlouhou plochou, na *//* přešel téměř k písňovému formátu. Zůstává ovšem důraz na temné a dunivé rytmy a důležité role hlasu jako hudebního nástroje.



SKLADATEL PŘEDEVŠÍM

SOUDOBÁ VÁŽNÁ HUDBA V RUSKU OPTIKOU ZNAČKY FANCY MUSIC

Vážná hudba v Rusku rozhodně vždy platila za dobrý exportní artikl a výkladní skříň kultury. To se ovšem týká v první řadě špičkových provedení a nahrávek romantických děl okořeněných tu a tam několika šťastlivci z 20. století – tedy kromě Šostakoviče a Prokofjeva jich mnoho není. Na Západě se prosadilo pár sovětských či post-sovětských představitelů avantgardy – například Sofia Gubajdulina – většinou díky podpoře západoevropských nahrávacích společností. Německá značka ECM udělala v posledních desetiletích hodně pro šíření té odvážnější ruské hudby mezi světové posluchače a řada dalších vydavatelských společností má ve svých katalozích ruské skladatele. V Rusku samotném je ovšem situace složitější a nová, náročnější hudba tam nemá lehkou cestu k publiku. Pozornost si v tomto ohledu zaslouží značka, která byla založena teprve před dvěma lety a od té doby stihla vydat více než dvě desítky nahrávek výhradně ruských skladatelů.

Po smrti Stalina, nástupu Nikity Chruščova a následné změně politických poměrů se v Sovětském svazu začala vytvářet hudební subkultura stojící na okraji oficiálního světa. Skladatelé hledali mezery v systému, aby mohli tvořit hudbu svobodněji a začali začleňovat do své tvorby prvky ze západní avantgardy. Zároveň ovšem nešlo o hudební disidenty, byť tak občas byla na Západě jejich činnost interpretována. Hledaly se cestičky mimo systém, nevedl se proti němu boj. Tento postoj přetrval i konec takzvaného „politického tání“ a odstavení Chruščova, kdy se politický dozor opět o něco zpřísnil. A dá se říci, že v podobném modu funguje určitá část hudebního světa i nyní, po pádu sovětského systému. Politická moc již nemá potřebu vážnou hudbu kontrolovat, stačí ji občas využít hudební celebritu k sebepropagaci. Hudba, která je z různých důvodů náročnější, si stále hledá klikaté cestičky.

Důležitým momentem v životě tohoto ruského hudebního podhoubí

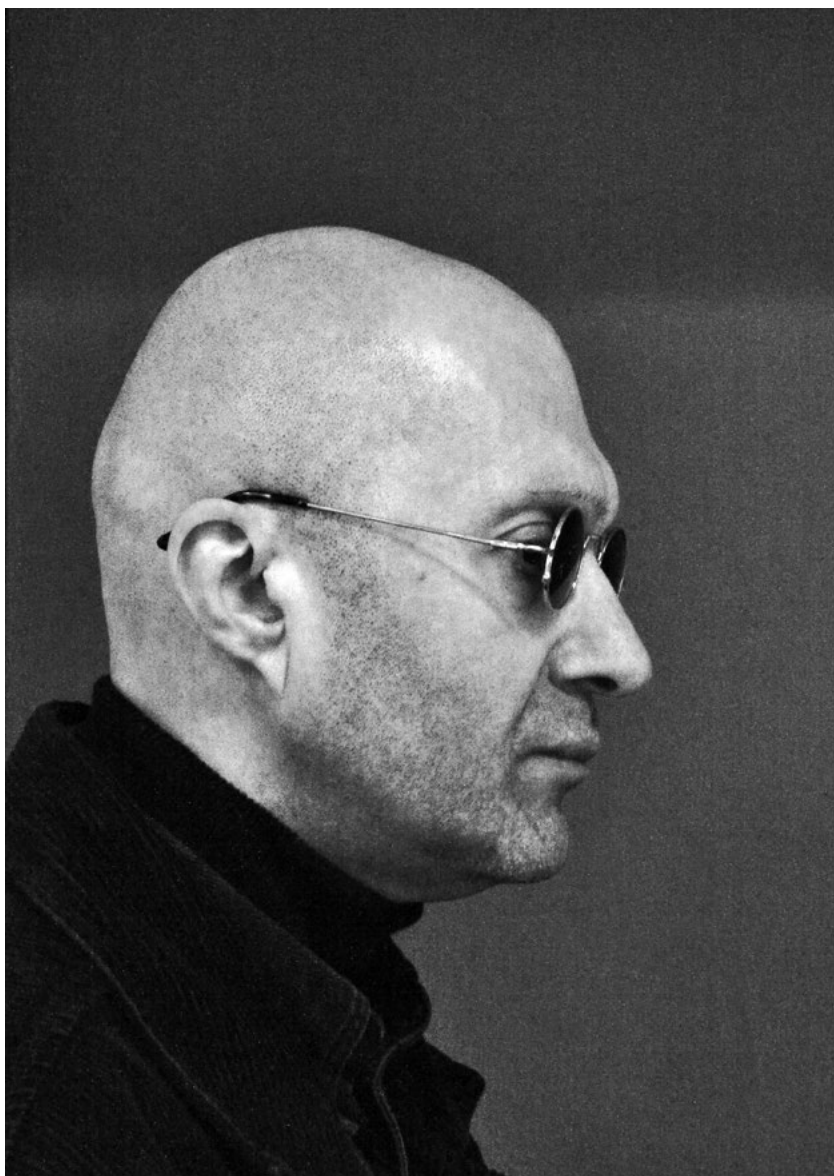
byl rok 1996 a vznik vydavatelství Long Arms, za nímž stáli Sergej Kurjochin (1954–1996) a Nick Dmitriev (1955–2004). Ačkoliv ani jeden ze zakladatelů již nežije, funguje značka Long Arms jako důležitá opora pro ruskou hudbu komponovanou, improvizovanou i elektronickou, s exkurzemi do jazzu či různých podob etnické hudby. Jedním z klíčových jmen v katalogu Long Arms je Vladimir Martynov (psali jsme o něm např. v HV 3/2007). V roce 2012 se na ruské scéně objevilo vydavatelství s podobným zaměřením, ale odlišným zázemím, které k sobě stahuje podnětné tvůrce s různým zázemím a různými tvůrčími strategiemi. Byť název Fancy Music sugeruje spíše žvýkačkový pop pro pubescenty, bere se zde hudba nanejvýš seriózně.

Začít z ničeho

Při pohledu na katalog Fancy Music udeří do očí jeho až chaoticky kaleidoskopické

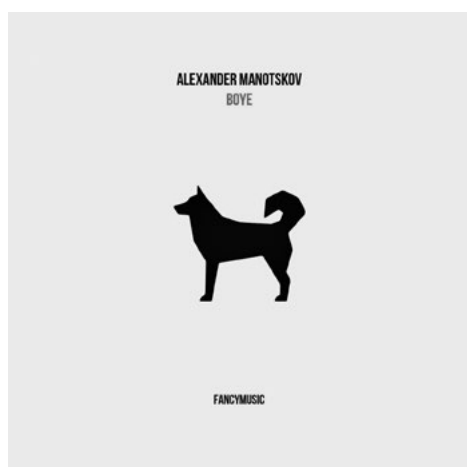
složení, v němž najdeme vedle radikálních zvuků akademické avantgardy, progresivního rocku (YOURALOBKOV, The Dopies) nebo jazzu (Konstantin Ionenko Quintet, Odyssey Bogushevich) i přístupnější formy týchž žánrů, ale také čistý hédonismus elektropopové skupiny Vougal. Skrývá se za tím specifický dramaturgický záměr, nebo je to naopak prostá absence jakékoliv dramaturgie? Ať už je odpověď jakákoliv, tento otevřený přístup umožňuje hledat různé druhy pojitků mezi hudebníky skrývajícími se pod deštníkem Fancy Music. A protože větší část produkce tohoto vydavatelství tvoří právě soudobá vážná hudba, zůstaňme u jejích zástupců. Podle rozhovoru se také zdá, že zakladatel značky, Sergej Krasin, má k této sféře silný vztah, ač se k němu propracoval ze spíše nepravděpodobné pozice. Ekonom bez hudebního vzdělání, profesí finanční konzultant a manažer tanečních klubů, který se příležitostně věnuje malbě, se začal postupně nořit do světa soudobé

Anton Batagov



Dimitri Kourliandski





vážné hudby a jazzu, cíleně se učil jim rozumět a, jak sám říká, poslouchat je: „Pokud chcete tuto hudbu vydávat, musíte vědět, jak ji poslouchat. Dal jsem tedy sám sobě za úkol umožnit právě takovým lidem, jako jsem já, aby se dozvěděli o vší té hudbě, která existovala na okraji pozornosti.“

Se značkou Long Arms existující již dlouho před Fancy Music spojuje Krasina eklektický přístup, v němž vedle sebe mohou spokojeně existovat komponisté i improvizátoři. A některá jména z Long Arms si našla cestu i do soupisky Fancy Music. Ovšem zatímco dlouhé paže Long Arms do svého objetí příležitostně přijaly i zahraničního autora (klavírní recitál amerického minimalisty Terryho Rileyho, australský extaticky meditativní jazz tria The Necks), záběr Fancy Music zůstává prozatím čistě ruský. Není za tím žádné vyhraněné nacionalistické cítění majitele, ale v první řadě jeho pocit, že právě ruští skladatelé dnes skutečně potřebují vlastní platformu. Podle Sergeje Krasina je dnes skladatel vážné hudby ohroženým druhem: „Jméno skladatele je většinou zmiňováno malým písmem někde dole v programu či na plakátu. Jak má potom přijít k nějakým penězům? Pokud má štěstí, dostane nějaké tantiémy. Ale většina skladatelů dnes svá díla nemá zaregistrovaná u RAO (ruská obdoba Ochranného svazu autorského). Žijí jen ze psaní hudby pro filmy, aranžování cizí hudby a tak podobně. Proto vidím jako svou úlohu mluvit v první řadě o skladatelích, o jejich dílech, ne o tom, jak hrají interpreti. Pokud vás zajímají virtuózy, jděte si koupit nějakou klasiku.“

Budiž hluk

Pestrost produkce značky Fancy Music by mohla svádět k dělení nahrávek na styly a podstyly, k jejich organizování po způsobu muzejních sbírek. Namísto toho bude možná užitečné podívat se jen na některé z nich a hledat rysy, které by mohly vypovídat o čemsi obecnějším.

Hudba Dimitrije Kurljandského (Dmitri Kourliandski), který se narodil v roce 1976 v Moskvě, patří k těm, které posluchači přístup nijak neulehčují. Skladatel se vydává po podobné stezce jako Helmut Lachenmann, zkoumá ty zvuky hudebních nástrojů, které v klasické hudbě zůstávají většinou přehlíženy či jsou přímo odstraňovány jako rušivé, či prostě „špatné“. Na jeho profilovém CD *falsa lectio* můžeme slyšet hned několik příkladů takového přístupu. Kompozice *Voice-off* pro sólový hlas, stejně jako *FL [falsa lectio] #2* pro basovou flétnu jsou exkurzemi do interpretova nitra. Fyziologie hlasu, artikulace a dechové orgány slouží jako vlastní materiál těchto děl (tělo flétny slouží postě jako další filtr, skrze nějž zvuk z těla interpreta prochází). Podle vyjádření autora „skladby vyžadují extrémní koncentraci a fyzický výkon. Při koncertním provedení většinou trvají sotva polovinu doby ve srovnání s nahrávkou.“ Fyzické napětí z těla hudebníka proráží povrch zvuku a stává se další vrstvou hudby. Namísto zvukového tónu basové flétny slyšíme agresivní vysoké pištění, kvílení a k tomu doprovod perkusivních zvuků mechaniky nástroje, zesílených blízko umístěnými mikrofony, které nástroj zvětšují jako mikroskop. Podobně si nás ve skladbě *Voice-off* bere obrazně do úst sólistka — Natalia Pschenitschnikova — která jen na krátké okamžiky používá své hlasivky a místo nich se zaměřuje na zvuky produkované pouze rty a zuby.

Georgij Dorochov, narozený v roce 1984, jenž bohužel zemřel 1. února 2013 ve věku pouhých dvaceti osmi let, se také zaměřil na oblast vzdálenou tradičním hudebním parametřům, kde se mu materiálem stalo spíše střídání hluku a ticha než tóny. Kompilace jeho děl vydaná Fancy Music a nazvaná prostě *Selected Recordings* je poskládána z komor-

ních skladeb vrcholně koncentrovaných a s jasně promyšlenou strukturou, v níž každý zvuk čeká trpělivě na svůj okamžik. I to nejtišší škrábnutí působí velkou silou díky perfektnímu načasování a Dorochovova hudba tím získává fascinující napětí. *Rondo* Georgije Dorochova, které je na stránkách vydavatelství volně ke stažení, je akustickou variantou *musique concrète*, v níž šestnáct účinkujících bouchá kladivy do podlahy, vrtají díry do židlí, škrábou po skle a mlátí do plechových kýblů. Jejich aktivity se skládají do tak komplexních struktur, že z pouhého poslechu bychom mohli usuzovat na výsledek piplavé práce s vrstvením a střihy ve studiu. Verze s videem ovšem odhalí, že překrývající se rytmické modely jsou všechny prováděny živě podle grafické partitury, na níž jsou vyznačeny časové proporce, v nichž mají hlučné aktivity probíhat.

Hlučné experimenty se nemusejí vylučovat se zájmem o tradiční hudební kulturu. Kdesi na křižovatce těchto dvou přístupů se nachází nahrávka opery *Boye* Alexandra Manotskova, jedna z novějších položek v katalogu Fancy Music. Posluchač se ocitá mezi lovci v tundře a sleduje chlapce, jenž v horečkách pátrá po svém psu jménem Boye. V úvodu díla vytváří Manotskov iluzi skupiny lidí bloudících lesem, zpívajících či vykřikujících fráze, jež se zdánlivě nahodile slévají. Rozvíjí se surreální pohádkový příběh, v němž dojde na medvědy a šamanky a kde je hudba tvořena osamocenými tóny nástrojů (včetně nejrůznějších nezvyklých zvuků a hluků) i melodiemi, které by mohly být vypůjčeny ze sbírky lidových písní a na jiných místech zase ze zpěvu pravoslavného liturgického sboru. V kontrastu k divoké a často disonantní hudbě spojené s lovci zpívá šamanka — protivnice hlavního hrdiny — klasickým operním hlasem s melodií, která by se dobře vyjímalá v nějaké pozdně romantické skladbě. Na jiném místě podtrhuje Manotskov podtrhuje její cizost extatickým zpěvem, který by mohl připomínat skutečné rituály sibiřských šamanů, nebýt toho, že má text v němčině. Skladatel, který nasbíral praktické zkušenosti v jazzu, tradiční lidové hudbě i v interpretaci skladeb středověku a renesance využil svou širokou paletu k vystavění magického díla, které funguje i na nahrávce bez scénické složky.

Dialog s minulostí

Krátce po vydání opery *Boye* se katalog Fancy Music rozrostl o další nahrávku Alexandra Manotskova, jež opět pracu-

je s určitou stránkou ruské tradice. Album *Peli* (tedy Zpívali) je sbírkou písní zpíváných samotným skladatelem doprovázeným smyčcovým kvartetem Courage String Quartet. Tyto písně jsou čistě tonální a formálně velice jednoduché, jediným lehce „rušivým“ prvkem je krátká pasáž alikvótního zpěvu, opět odkaz k autorově zkušenostem s lidovými tradicemi. Tato hudba má stejně blízko k Robertu Schumannovi jako k Vladimíru Vysockému nebo k *Songs From Liquid Days* Philipa Glasse.

Alexander Manotskov představuje v rámci produkce soudobé hudby na Fancy Music určitý most mezi dvěma póly. Zatímco jeden břeh zkoumá možnosti hluků, druhá strana má sklony k tak nebezpečným věcem, jako je práce s tonální harmonií, melodické linie či pravidelný rytmus.

Anton Batagov je — podle vyjádření Sergeje Krasina — jediným skladatelem, který značně přináší finanční zisk. Při poslechu jeho neochvějně tonální a melodicky jasné hudby se asi nikdo nebude divit, že si umí najít širší publikum. Batagov k tomu říká: „Současná hudba řekla avantgardě sbohem. Díky minimalismu jsme objevili kouzlo bezčasých stavů meditace. Postmoderní přístup zcela změnil chápání role autora. Moderní kultura je intelektuální hra, něco jako puzzle složené z citací a stylistických odkazů. Tato hra má svá pravidla a své vítěze. Za poslední tři desetiletí jsme podle těchto pravidel úspěšně vytrénovali své vnímání. Když slyšíme něco, co připomíná starou hudbu, je to Michael Nyman. Něco s malými terciemi a rychlými figuracemi? To je Philip Glass. Něco mezi středověkou polyfonií a Bachem? To je Arvo Pärt.“

Jeho CD *Selected Letters of Sergei Rachmaninoff* je učebnicovým příkladem hudby zrozené v postmoderní situaci. Rachmaninov, skladatel, jenž odmítl uznat jakékoliv moderní trendy a jenž se nebál působit staromódně, je Batagovem posmrtně propojen s osmi jmény současnosti: Simeon ten Holt, Peter Gabriel, Arvo Pärt, Ludovico Einaudi, Philip Glass, Wim Mertens (zde spojený ještě s Niccolòm Paganinim), Brian Eno a Vladimir Martynov. Bez konkrétních hudebních citací Batagov hledá spojnici mezi Rachmaninovovými nekonečnými melodiemi a hudbou minimalismu, postminimalismu, progresivního rocku nebo ambientní hudby. Batagov vysvětluje: „Již dávno jsme si zvykli, že stará hudba i hudba klasicismu a romantismu jsou využívány jako stavební materiál pro nové kompozice. Čas běží rychle a již jsme do-

spěli k další otočce spirály. Hudba napsaná jen před nedávnem se sama stává materiálem pro dnešní meditaci. V tomto procesu neexistují citace, jen stylistické cesty strojem času. Otočky spirály rezonují jedna s druhou a my nasloucháme zvukům, které vydávají.“

Mezi ruskými skladateli dopadl vliv amerického minimalismu rozhodně na úrodnou půdu. Vedle Batagovů tká repetitivní tonální motivy Pavel Karmenov a mezi řádky rovněž občas vhoď odkaz k hudbě minulosti. Narodil se v roce 1970 v Novosibirsku, v blízkosti monumentální vodní elektrárny Bratsk, svého času největšího zdroje elektrické energie na světě. Kromě komponování a interpretace klasické hudby je členem rockové skupiny Vezhlyviy odkaz. Karmenovův *Forellenquintet* (*Trout-quintet*) si půjčuje název ze slavného díla Franze Schuberta a tvrdohlavě repetice v něm přecházejí tam a zpět mezi romantickými harmoniemi smyčců a téměř jazzovým frázováním klavíru.

Vraťme se k úvodní zmínce Sergeje Krasina o těžkém životě současného skladatele. Jen hrstce z nich se skutečně daří vydělávat si na živobytí komponováním autonomních skladeb pro koncertní provozování. Na druhou stranu to je stejná situace, v níž se nachází většina skladatelů jinde ve světě. A „přízemní práce“, jako je psaní pro televizi či film, se může příležitostně stát inspirací. Nejnovější titul Antona Batagova nese název *Postproduction* a sestává z klavírních verzí jeho „podřadných kousků“ psaných na zakázku, jako jsou znělky k televizním pořadům, zprávám z kultury nebo předpovědi počasí. Názvy odkazují k původnímu určení hudby, čímž potlačují umělecké ambice a testují, zda tato hudba může fungovat sama o sobě.

Teprve budoucnost ukáže, zda se Fancy Music podaří udržet intenzivní produkční energii a rychlé tempo vydávání nového materiálu. Nyní může sloužit jako pozoruhodný příklad značky dávající prostor radikální hudbě — ať už je radikální svou komplexností, či naopak svou prostotou. A také jde o možný model podpory nekomerční hudby. Namísto toho, aby Krasin coby mecenáš dával peníze hudebníkům nebo producentům, sám se producentem stal a peníze, které vydělá jako finanční konzultant, „spálí“ při vydávání nekomerční hudby.

PETR CÍGLER

Petr Cíglér je imponující osobnost. Špičkový chemik (molekulární design, nanotechnologie etc.) a přírodopysmec obrozeneckého záběru (málokterá rostlina je mu neznámá a málokterá houba je mu dostatečně nejedlá); skladatel, který sice na psaní not „nemá školy“ a hudbu píše v podstatě svátečně, ale vždy, když přijde s novou skladbou, jakoby mimochodem a levou zadní zastíní většinu školených notopsáčů své generace (Cíglérovo skladatelské dílo charakterizuje zejména naprostá absence umolousané snaživosti); svého času velice aktivní hráč na lesní roh, vyznačující se mimořádně dobrodružnou povahou ve věci průzkumu nástrojových technik a všeho toho, co už ani technikou nazvat nelze. Jeho rozkročení mezi vědou a hudbou je zkrátka pozoruhodné. Neumím začít jinak než otázkou na vztah Cíglera-vědce a Cíglera-skladatele.



V názvech tvých skladeb i komentářích k nim se inspirace přírodními vědami objevuje pravidelně, pro mě osobně mají tvé skladby někdy kouzlo verneovek. Zároveň však jsi ten poslední, koho by bylo možné co do přístupu k vědě podezírat z naivity, potažmo ti těžko přišijeme rachocení zaprášenými rekvizitami dřevního modernismu, který tak rád krystalizoval, ionizoval, či se posléze mandelbrotil a kdovíco všechno. Jak tedy v tvém případě? Jde ti při skládání spíš o to, dojít skrze analogii určitého přírodního procesu k nějaké hudbě, a nebo o to, vytvořit hudební metaforu nějakého přírodního děje či fenoménu? Nebo je to úplně jinak?

Cíglér-skladatel si od Cíglera-vědce chodí tak trochu odpočinout. To ale nic nemění na tom, že mé skladby k některým přírodním dějům odkazují nebo je přímo využívají. Ber to ale spíš jako reflexi mého přírodovědeckého vzdělání a nadšení přírodou (v širším kontextu, od botaniky až po fyziku), než jako vědomou fixaci na nevyčerpatelný zdroj jakýchsi, pro jiné lidi nepochopitelných, alchymistických inspirací. Když o tom přemýšlím, v přímých odkazech u mě najdeš nejčastěji vazby na fyzikální procesy. Promítají se do partitury ať už přímo — v matematicky transformované podobě do výšek tónů, jejich vztahů nebo čehokoliv jiného —, nebo jako inspirační okruh či přímý zdroj hudebního materiálu. K prvnímu může sloužit jako pří-

klad nedávna skladba pro ansámbl *Über das farbige Licht der Doppelsterne*, kde jsem si představoval, že kolem mě prolétává hrající celesta a nějaké smyčcové nástroje a mé ucho se jen diví, jak nečekané harmonické souvislosti mohou vznikat v důsledku dopplerovského posunu v závislosti na rychlosti jejich průletu. Tu situaci jsem si propočítal a ve skladbě by ji zručný analytik asi snadno odhalil, ale v hudebním materiálu je to jen malý zlomek. Zbytek jsou úplně jiné noty, které s tím nesouvisí a napadly mě nezávisle. K druhému si možná vzpomeneš, jak jsem tě jednou pozval, abys mi potvrdil nebo vyvrátil, zda někdo jiný může slyšet rezonanci dlaždic v mé koupelně na stejných tónech jako já. Přišli jsme na to, že je to obecné, a já pak z těch rezonančních tónů nakonec sestavil základ mikrointervalových sérií pro klarinetové sólo *Čchi*.

Na koupelnu si pamatuju. Tvoje skladby se docela často točí kolem určitého akustického fenoménu, který ovšem vždy zgruntu estetizuješ po svém, nikdy to není hudební „ready-made“. Dokázal bys pojmenovat svoje čistě hudební fascinace?

Je mnoho věcí, které mě v hudbě fascinují, ale v mých skladbách je nenajdeš. Při skládání tak nezbyvá, než hledat nový materiál, nové postupy, což mi občas navozuje stimulující, trochu objevitelský pocit. Konkrétně se u mě ustálila záliba ve složitějších rytmických modelech a jejich všemožném vrstvení a rozvádění pomocí matematických řad. Pracuju často s laděním a přeladováním nástrojů i jejich skupin, asi bych se těžko obešel bez mikrointervalů a deformačních tonálních akordů. Zajímají mě fenomény spojené s motoričností, automaticností hry. O zálibě v barvě zvuku se moc zmiňovat nebudu, protože tohle posledních minimálně sto let zajímá asi každého skladatele.

Včera měla premiéru tvoje nová skladba pro ansámbl Berg, která navazuje na tvé jedenáct let staré *Vzorky z Měsíce*. Myslím, že z toho bylo hodně slyšet, jaký význam pro tebe mělo hraní na hornu s tehdejší Agon Orchestra, který se specializoval mj. na americké post-minimalisty a byl tehdy domovským ansámblem skladatele Martina Smolky. Kam ses za tu dobu jako skladatel posunul ve srovnání s tímto backgroundem, z něhož jsi vyšel? Jak tě ovlivnilo prá-

vě hraní na hornu, což je nástroj, který je — snad se to tak dá říct — s akustickou realitou v intimnějším kontaktu než mnoho jiných?

Poznal jsi docela přesně, že *Daily Patterns* jsou tak trochu ohlédnutím do mé minulosti. Tenkrát jsem si liboval v minimalismu, ale v takové hrubší, disonantnější a energické podobě. S Agonem jsem hrál příležitostně a byl jsem velkým fandou hudby, kterou tehdy dával na koncertech. Američtí minimalisté, skladatelé kolem Bang on a Can nebo Xenakis, to všechno jsem vnímal jako hudební oporu ve výrazu i ve vysoké interpretační náročnosti, kterou požaduju od muzikantů. Tuhle zdánlivě zbytečnou náročnost si dodnes neumím odpustit, chci společně s hudebníky experimentovat a čekám, že je to bude bavit. Hrál jsem léta jako hornista v dechovém kvintetu a dalších ansámblech, takže jsem mohl zblízka vidět a slyšet, jak se jednotlivé nástroje a jejich hráči při hře na ně chovají. Do mých skladeb se takhle zkušenost nezbytně promítá, zvláště dechaři se setkají s mnohými výzvami. U žesťů jsem si pak zvlášť oblíbil důsledné používání alikvotních sérií, kdy hráči celé melodie hrají pomocí jednoho prstokladu. Žádná má skladba se zatím bez této techniky neobešla a asi jen tak neobejde. Ale ještě k těm posunům v hudebním jazyce. Přivedl jsi mě k zamyšlení: všimnul jsem si, že ve zvuku jsem trochu změknl, používám méně agresivních disonancí a dávám si taky víc pozor na technickou stránku skladeb. Starší skladby jsou skoro všechny na hranici proveditelnosti a technické realizovatelnosti. Dnes jsem o trochu pragmatičtější a zkusím napsat skladby tak, aby je mohl zahrát třeba i někdo jiný, než jen interpreti, se kterými zrovna spolupracuju. Uvažuju ale, zda je to vlastně ku prospěchu, nebo ne...

Další věc, bez které se skoro žádná tvá skladba zatím neobešla, je nějaká teatrální či vizuální akce. Co tě k tomu pudí? Máš potřebu překračovat omezení „čistě“ hudby?

Akce na pódiu mě baví, protože mi umožňuje dostat posluchače do momentu překvapení, který jim hudba sama těžko poskytne. Je to hudební extenze, kterou mohou provést sami hudebníci, bez herců a divadla. Pár příkladů: vystřel z pistole, kterou všichni vidí zvednutou a čekající, má daleko silnější akustický

i emotivní akcent než jakýkoliv úder do bicích (*Probudte se!*). Oslnění posluchačů prudkým protisvětlem jim znemožní zpozorovat ansámbl, který během doby, kdy se hrálo ve tmě, nepozorovaně nastoupil a jehož zvuk se najednou line odjinud, než by čekali (*Entropic Symphony*). Olovo vychlazené na $-200\text{ }^{\circ}\text{C}$ v kapalném dusíku zní jako každý jiný kov, ale ohřátím se jeho zvuk proměňuje a jeho metalický charakter se postupně vytrácí (*Vzorky z Měsíce*). Pro vlastní manipulaci se zvukem pak používám třeba statické rozmístění hráčů nebo jejich skupin v prostoru, aby se, díky dostatečné vzdálenosti mezi nimi, začaly projevovat jako akusticky odlišitelné jednotky. Pak se dá s instrumentálním ansámblem pracovat podobně jako ve studiu s elektroakustickým materiálem — mám jakési živé instrumentální stereo (nebo i kvadro). V podobných uskupeních jsou pak k dispozici rotace, různé pohyby a prostorové pulzace zvuku jako nový kompoziční parametr. Pokud použiju pohybovou akci, přesahuje už obvykle pouhou práci se zvukem. Klarinetová sólovka *Čchi* je jakýsi rituál, kdy se interpret přemísťuje mezi jednotlivými stanovišti a „ohmatává si“ tak akusticky prostor, ve kterém se pohybuje. V Echolocations pro pět perkusistů se sólista pohybuje synchronně nebo naopak protisměrně vůči časoprostorově určené rotaci zvuků, které vytvářejí čtyři staticky rozmístění hráči. Posluchači sedí geometricky uvnitř celého procesu a mohou tak vnímat vztah mezi staticky generovanou rotací a fyzickým posletem zvuku — běžajícím sólistou.

Zase jsme tedy u zvuku. Co potom elektronická hudba, láká tě to?

Spíš jen jako součást skladby pro akustické nástroje nebo hlas, tam, kde potřebuju jiné zvuky. O samostatné skladbě pro elektroniku jsem zatím uvažoval jen okrajově. Nedávno mě k podobné práci pobízel kamarád, nadšenec pro elektroniku. Ale myslím, že si ještě chvíli počká.

Když už jsme zabrousili do techniky, pomáhá ti nějak při skládání počítač?

Komponuju tužkou, na notový papír. Tenhle dnes už málem starodávňý postup se mi osvědčil jako daleko nejlepší ze všech dostupných. Nutí mě psát rovnou v co nejčistším tvaru — je mi líto gumovat, přepisovat, vyhazovat. Musím víc přemýšlet o souzvučích a čase, skládání je pak taky daleko zajímavější, než kdy-

Probudte se!

bych si přebral noty v nějakém programu. Počítač mi tak pomáhá jen nepřímo, třeba prostřednictvím notografa, který na něm vysází partituru a zpracuje party. Ve skladbě *Fokusace* pro sólové bicí, kterou jsem napsal pro Tomáše Ondrůška v „xenakisovské“ rastrové notaci, jsem dlouho zvažoval, jestli psát finální partituru rukou, nebo nějak digitálně. Nakonec to vyřešil Excel, ve kterém jsem si vypracoval jednoduchou metodu notace kulíček jako formalizovaný druh grafu. Ke skladbám, které obsahují nějakou matematicky vyjádřitelnou strukturu vážící se třeba k výpočtu a vztahům tónových výšek mi pomáhá taky Excel. Osvědčil se mi dobře pro kontrolu různých transpozic mezi mikrintervaly, v rozvoji rytmických vzorců nebo pro určení časových délek úseků, které chci mít v určitých poměrech.

Jakou roli v tvých skladbách tedy hraje nějaký typ konstruktivistické „připravky“? Jako posluchač bych si tipnul, že

tvé skladby mají jakousi předem připravenou kostru, na kterou potom navěšuješ dle libosti vymyšlené masíčko...

Na začátku kompoziční práce je pro mě hodně důležité vyjasnit si dvě věci: jaký materiál použiju, a především, jak bude vypadat skladba jako celek. Myslím tím její proporce, makroformu a vnitřní strukturu, délku, pocit, který z ní mám nebo kterému se chci přiblížit. Výběr materiálu je oprašování starých a zpracovávání nových poznámek, potřebuju melodie, zvuky, souzvuky, rytmy a více nebo méně sofistikované matematické struktury. Sestavím skici a dám se do detailního komponování a instrumentace. Velké množství nápadů pak vstupuje do skladby až během psaní, prostě se vynoří a vrostou do partitury. Důležitou roli také hrají chyby, kterých dělám bezděky celou řadu. Než je vygumuju nebo opravím, zjišťuju, jestli nakonec nezní lépe než má původní představa. Občas se to stane a to mě dokáže nadchnout.

Vůbec docela dost mého materiálu má původ v kiksech, falešném hraní a všemožném kvílení. Jen to chci od muzikantů v definované podobě.

Pokud dobře chápu tvoji vědeckou práci, je rozkročena mezi objevováním a vynalézáním. Zažíváš také někdy při skládání pocit, že nápady – v nejširším slova smyslu – se v podstatě dělí na objevy a vynálezy? Těžko to definovat, jasně... Ale v dnešních přírodních vědách také není hranice mezi objevem a vynálezem úplně ostrá, nebo je?

Nejenže ten pocit zažívám, ale tak, jak ho popisuješ, se z mého pohledu jedná o praktickou realitu každé tvorby. Ve vědě nám občas některé souvislosti téměř spadnou do klína, třeba jako vedlejší produkt zdánlivě významnějšího projektu. Objevíme nové principy, dozvíme se víc o tom, jak příroda funguje. K některým problémům ale musíme od začátku přistupovat jako inženýři. Na-

OPERNÍ SEZONA 2014/2015

NÁRODNÍ DIVADLO

Zdeněk Fibich
PÁD ARKUNA

Premiéry: 9. a 10. 10. 2014
Dirigent: John Fiore
Režie: Jiří Heřman

Alois Hába
NOVÁ ZEMĚ

Pouze jediné uvedení:
12. 12. 2014
Dirigent: Petr Kofroň
Režie: Miroslav Bambušek

Modest Petrovič Musorgskij
BORIS GODUNOV

Premiéry: 26. a 29. 3. 2015
Dirigent: Petr Kofroň
Režie: Linda Keprtová

Leoš Janáček
Z MRTVÉHO DOMU

Premiéry: 14. a 16. 5. 2015
Dirigent: Robert Jindra
Režie: Daniel Špinar

Jan Klusák
FILOKTÉTÉS

Premiéra: 23. 5. 2015
Dirigent: Marko Ivanović
Režie: Jiří Nekvasil
Koprodukce s NDM Ostrava

STÁTNÍ OPERA

Richard Strauss
SALOME

Premiéry: 23. a 26. 10. 2014
Dirigent: Heiko M. Förster
Režie: Mariusz Treliński
Koprodukce s Teatr Wielki –
Opera Narodowa Varšava

Arrigo Boito
MEFISTOFELES

Premiéry: 22. a 24. 1. 2015
Dirigent: Marco Guidarini
Režie: Ivan Krejčí

Engelbert Humperdinck
**JENÍČEK A MAŘENKA
– DĚTI Z MARINGOTKY**

Premiéry: 23. a 24. 4. 2015
Dirigent: Martin Leginus
Režie: Matěj Forman

Giuseppe Verdi
MACBETH

Premiéry: 11. a 13. 6. 2015
Dirigent: Jiří Štrunc
Režie: Martin Čičvák

STAVOVSKÉ DIVADLO

Wolfgang Amadeus Mozart
KOUZELNÁ FLÉTNÁ

Premiéry: 5. a 7. 2. 2015
Dirigent: Zbyněk Müller
Režie: Vladimír Morávek

NOVÁ SCÉNA

Dmitrij Šostakovič
**ANTIFORMALISTIČESKIJ
RAJOK / ORANGO**

Premiéra: 17. 12. 2014
Režie: Sláva Daubnerová

Jan Kučera
RUDÁ MARIE

Premiéra: 30. 4. 2015
Dirigent: Jan Kučera
Režie: Viktorie Čermáková

SVĚT A DIVADLO

KDO MÁ NEJLEPŠÍ CENU?

VYŠETŘOVÁNÍ A SPIKNUTÍ: Luc Boltanski / CENY
ALFRÉDA RADOKA + anketa kritiků/ RACEK A JINÍ
PTÁČCI: i Méliès, Dechovka a Šedá sedmdesátá /
SPITFIRE DEVIACE S KRIZÍ: Krevety, Antiwords / VŠUDE
ŽIJE ITÁLIE: Pountney... Verdi, Rossini, Donizetti /
DRAMA NA BRITSKÉ PŮDĚ: Greig, Harrower, Hurt,
Shakespeare / IZRAEL MÁ TÉMA: v zemi / A HOLANDSKO
MINSK: na neposlušné děti / S.d.Ch: UNIVERZÁLNÍ
TOALETA (hra o ceny) / Beppe Grillo /
Dřížhal & Vodička: MORCEC & HÁDRY

01

SAD2014

TO CHCE KAMELKU, MŇAM, A UŽ JE TAM

VYŠETŘOVÁNÍ A PROBLÉM: Luc Boltanski / PO
RADOCÍCH: Dora Videníková, Karel Dobrý a Rusko
v Ostravě / ÚCHYLKY PSYCHÓZ: Řekni něco, Mission,
Faith a Psychóza ve 4.48 / TŘIKRÁT DVA: Curych,
Düsseldorf, Budapešť aneb od Fausta k Dětem
slunce / PROTOKOLY: Rimini Protokoll a model 1:1
/ NA KONEČNÉ: v Celetné a O'Rowe v rozhovoru /
O'Rowe: TERMINUS / La Smorfia: nová neapolská
komika / Dřížhal & Vodička: Morcec & Hádry 2

02

SAD2014

SVĚT A DIVADLO

GE GE GE GE GÉNIUS

VYŠETŘOVÁNÍ A ZLOČIN: Boltanski / ZÁŘE Z KLDNA:
Daniel Příbyl a Přízraky / I POYK BOHYŇ: v Dlouhé
a ve Zlíně / NORMY SE ZMATKY: D'EPOG, Milo Rau
a Punchdrunk / BALANC IMAGINACE: Fet a Mä,
Subliminati corporation a Julien Cottereau / HRDINKY:
Jendřa, Mimi a Eyrová / VRAŽDĚNÍ...: Amadeus, Moc Art,
kryptický svět / ...A DRAMATIČTÍ „RADOCI“: i Šotek
/ MILAN UHDE: MOC ART ANEB VŠEHO MOC ŠKODÍ /
S.d.Ch.: DUCHOVNÍ SMRT V BENÁTKÁCH / Jižan Antonio
ALBANESE / MORCEC & HÁDRY 3: Zlobivé prasátko

03

SAD2014

$\frac{3}{4}$ ♩ = 80
lights on*, conducted normally

255

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr. 1

Tr. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

$\frac{3}{4}$ ♩ = 80
lights on*, conducted normally

255

Va. 1-2

Va. 1

Va. 2

Vc. 1

Vc. 2

Cb. 1

Cb. 2

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

* lights turned on suddenly, with overall intensity higher than at the beginning; still additional set of lights is directed towards the audience (fades out during b. 264-266)

ff

decresc.

Fokusace

vrhne a postavíme funkční systém, v mém případě z atomů nebo iontů. Na kompozici bych se v této paralele mohl dívat jako na jakési postupné vynalézání a zkoušení nových hudebních principů a vztahů. Bez drobných i větších objevů, které se přihodí trochu nečekaně a někdy naopak skoro očekávaně, bych se ale daleko nedostal. Ani bych tyhle objevy nenazýval nápady, jako spíš postřehy, které vznikají nejistě — na základě pozorování nebo prosté náhody. Od zvláštní barvy v instrumentaci nebo rytmu, který funguje nečekaně nejen v kontextu skladby, ale i v podvědomí, až třeba po harmonii vzniklou nechtěným opřením se o klaviaturu. Mají pro mě velký význam a jsou mi často oporou při hledání hudebního materiálu. Na druhou stranu, objevy-postřehy málokdy přijdou jen tak, aniž by člověk něco zkoumal. Myslím, že právě díky zvýšené pozornosti potřebné k jejich zachycení — neboť se dostavují nečekaně — není komponování redukovatelné na svou bazální technologickou nebo asociační podstatu, a skladatel tak nevychází jen ze své řemeslné zkušenosti a základních nápadů. Usku- tečňováním a včleňováním drobných ob-

jevů-postřehů se komponování dostává nad inženýrskou rutinu, nad výrobu hudby pro určitou funkci, která je předem známá nebo daná.

Jaké jsou tvoje plány do skladatelského a vědeckého budoucna? Co se chystá?

Vědecké budoucno do značné míry závisí na tom, jaké se mi letos podaří získat granty. Občas mě šokuje, jak to dnes bývá v hudbě podobné. Přestože nejsem na své hudební produkci existenčně závislý, zjišťuju, jak projektový styl

dnešní kultury umí významně ovlivnit to, co píšu. Loni jsem třeba slíbil skladbu pro soubor Moens, ale její provedení bylo podmíněné jakýmsi grantem. Ten byl udělen až na letošek, tak ji budu psát v létě a premiéru bude mít na podzim. Z plánů na další roky se moc těším na klavírní trio, které si u mě objednal drážďanský soubor Elolle pro festival Ostravské dny 2015 a čeká na mě opera pro festival NODO 2016.

Petr Cígler (nar. 1978), chemik a skladatel. V současné době je vedoucím vědeckého týmu Syntetická nanochemie na AV ČR, kde se zabývá výzkumem nových léčiv a diagnostických metod pro medicínu. Jako hráč na lesní roh premiéroval mnoho skladeb českých i zahraničních autorů, v nultých letech měl významný podíl na aktivitách české scény současné komponované hudby. Ve skladbě je samoukem. Cíglerovy skladby byly uvedeny či objednány např. festivaly Ostravské dny, Expozice nové hudby, Pražské jaro a mnohými dalšími. Skladba *Probuďte se!* vyšla na CD-sampleru časopisu HisVoice (4/2007), *Entropic Symphony* byla vydána na CD festivalu Ostravské dny 2011.

ZBĚHLÝ KOMPONISTA CORE OF THE COALMAN



Značku Core of the Coalman znají především příznivci pražské noiseové a improvizální scény. Skrývá se za ní muž vyzbrojený violou a elektronikou, Američan Jorge Boehringer. V Čechách vydává u KlaNGundKRACH a hraje mimo jiné v Pražském improvizálním orchestru, velice rád ale spolupracuje i s divadlem, výtvarníky a performery.

Rozhovor, který se posléze proměnil v monolog, vznikl u příležitosti zveřejnění značné části Jorgeova díla na bandcampu, odkud si je může stáhnout každý, kdo ty superlimitované kasetové a CDR edice nikdy neměl příležitost slyšet, a zároveň coby rozloučení. Jorge Boehringer načas mizí na další rezidenční pobyt a studium, tentokrát do Británie.

I
Díky nepředvídatelnosti v rámci nastavení tvůrčích procesů dochází k překvapením, takže se nepředvídatelnost stává něčím optimistickým, a to i v tom případě, že překvapení otřese mými autorskými záměry. Nakonec je to jenom hudba. Můžeš takhle zápasit v čase a začne to být velice fyzické, můžeš v čase sochat zvukové struktury a určité complexity mohou spouštět nečekané reakce. Začne to připomínat chaos a ty musíš o to víc zabrat.

Další možnost je poslouchat jinak. Zjistil jsem, že pohyb mezi činnostmi v malém a velkém měřítku, například pohyb od povrchu k širšímu spektru struktury zvuku často automaticky mění mé vnímání pohybu času a vůbec směřování mé pozornosti. Ukazuje se, že to, co se může v určitém měřítku jevit jako chaotické, takové v jiném měřítku není. Jestliže se zdá, že na svých nahrávkách a při vystoupeních přeskakují mezi mnoha různými věcmi a tudíž jsou ty nahrávky a koncerty esteticky nekonzistentní, je to možná jenom zdání. Vlastně se ukazuje, když se tak dívám na ty „vydané“ nahrávky posledních deseti let, že jsou tam zcela jistě určité vzorce a navracející se myšlenky. Když jsem to teď všechno uploadoval na internet, je, myslím, snadnější ta spojení objevit.

Hudba, která zdánlivě pracuje s dlouho drženými zvuky... Ty zvuky jsou dlouhé jenom ve vztahu k jiné, chaotičtější hudbě. Musíš si prostě vymezit pracovní oblast. Disonance, hutnost, drony nejsou jen obyčejné vibrace, hlavně když se hrají na akustické nástroje. Dělají všechno možné, jen nejsou v kli-

du. Nejde ale o protiklady: to, co se jeví být stálým nebo chaotickým, to, jestli se pozornost soustředí na drobné úseky činnosti, na to, čemu se konvenčně říká rytmické vzorce, nebo se ponoří do mnohem hlubších vod hutnosti a hlasitosti, konsonance nebo disonance, to všechno odkazuje k souhrnu hodnot, s nimiž se posluchač ztotožňuje, a které se u každého liší. Vzpomínky a odkazy, které ale mohou pocházet nejen z kulturního kontextu, ale i ze samotného nitra hudby. Hudba říká: *Hele, poslouchej mě takhle, jsem složité prostředí pohybu, zvukových struktur v prostoru, které se rozvíjejí podle vlastních pravidel...* a po chvíli dojde k pár změnám a ona najednou říká: *Tyjo, a teď jsem se proměnila v malý střípek jemné vibrace, která přitahuje pozornost všech.* A já myslím, že tahle změna pozornosti je na tom to opravdu zajímavé. A týká se to všeho — témbřů, hustoty zvuku a jejich proměn, vývoje zvuku v čase, jeho obálek, mikro- i makro, a jaký to všechno tvoří rámec... Pokud to necháš plynout a dokážeš to prožít, můžeš očekávat, že zachytíš podstatu toho světa, a pocítíš, že ty zvuky a jejich chování přeměňují tvou pozornost. Já alespoň cítím, že ta moje se mění. Proto pracuju tímhle způsobem. Ať si kdo chce, co chce, říká o tom, jestli to je nebo není vážná hudba, jestli je avantgardní nebo minimalistická, jde v ní o to, otevřít pole možností a pak v tom prostoru něco dělat, přičemž je hlavním kompozičním nástrojem čas — jiným slovem „změna“ — a to pro mě i pro posluchače.

Při vytváření takového pole se nabízí celá řada různých povrchů a dlouhodobých forem a struktur, takže hraju s tím, o čem mám pocit, že je zajímavé a během procesu funguje.

II
Obrázky na obalu alba *Plastová okna a dveře* [KlaNGundKRACH, 2013] a koláže z nich udělané pocházejí z míst, kde jsem víceméně nedávno sólově hrál a kde možná zazněly kousky toho, co na té desce je. Za ty roky, co to jsem, jsem docela dost věcí nahrál ve Všeno-

rech, protože tam má můj kamarád, multimediaální umělec Jakub Gross chatu a já tam jezdívám a používám její sklep coby nahrávací studio. Jedu tam na několik dní, on pracuje, já pracuju, debatujeme a je to docela produktivní. Spousta nahrávek, které jsem v posledních letech pořídil, pochází z tohoto sklepa, což je dost neuvěřitelné. I ten bazén na obalu patří k té chatě a já v něm poslední dvě léta strávil spoustu času. Tahle zima nebyla tak zlá, ale ty dvě předtím byly docela dlouhé a vcelku depresivní a mně došlo, že bych byl rád, kdyby mi z toho léta za Prahou něco zůstalo i na zimu. Přitom to ale není vyloženě šťastná deska, má spoustu nálad, je v ní spousta změn, ale je téměř úplně celá plastická. Je v ní něco na první poslech nepřírozného, téměř na ní chybí viola a tyhle věci, je velice elektronická.

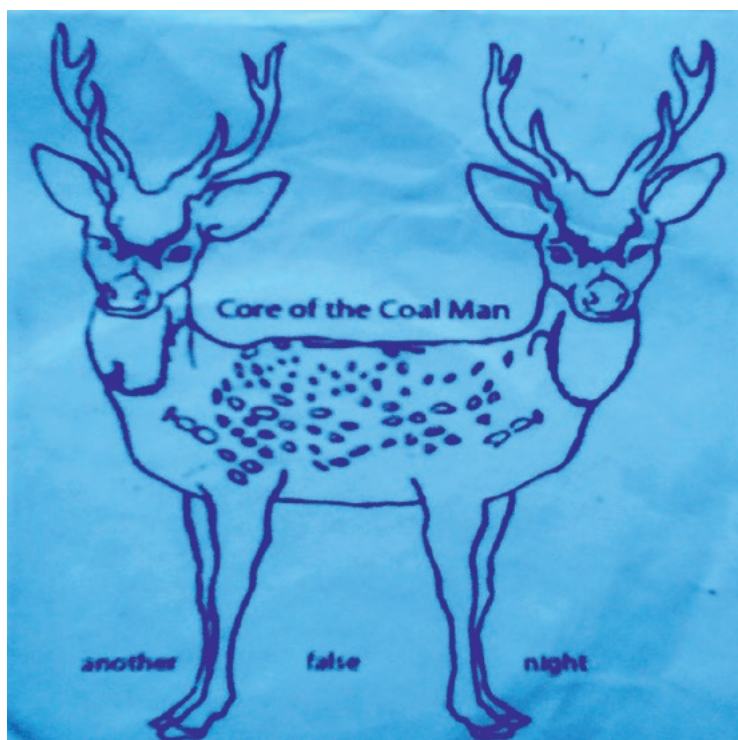
Na celé mé hudební cestě lze narážet na spoustu drsných skladeb, ale už to slovo drsný... Někdy tam je něco opravdu temného, bolestivého nebo nebezpečného, ale jsou to optimistické kusy, akorát víc nahlas. Když posloucháš věci, jako je Sunroof!, ten chlapík ze Skullflower, teď teda dělá spíš black metal, ale když si pustíš starší desky Sunroof!, je to ostré, disonantní, spousta kytarových vazeb, ale je v tom pocit extrémního optimismu: vzbudil ses v pět ráno, díváš se do sluníčka, ptáci zpívají... ten pocit intenzivního tepla. O to

mi na té desce asi nejvíc šlo, tedy až na její konec, kdy to začíná být fakt smutné, ale to je jiná historie.

To fotku skupiny Katapult mi dal na obal mého prvního českého alba, *You'll Need a Katapult* [KlaNGundKRACH, 2010], Jan Klamm. Já občas píšu písničky, obvykle velice rychle, když mám určitou náladu a trochu času. A tohle byl jeden z těch dnů. Naštěstí už je moje čeština lepší, než byla. Tehdy byla skoro nulová a já se ji snažil naučit, mimo jiné tím, že jsem četl Blesk. Má poněkud jednodušší stavbu vět než HIS Voice... Tak jsem dělal na té písničce a zároveň se snažil přelouskat jeden článek a ten text se nějak setkal s tím, co jsem zrovna dělal – totiž seděl u stolu, drnkal na kytaru a dělal si opravdu špatný překlad článku o tom chlápku z Katapultu, co tehdy umřel, a já si myslel, že je to ten druhý člen, takže v tom textu se zpívá o tom druhém, jako by byl mrtvý, což by ho asi moc nepotěšilo. No, článek a akordy se skloubily a ta divná historka, kterou jsem z toho udělal, v tom článku patrně vůbec nebyla. Snažil jsem se ho tehdy přeložit spolu s článkem o optice na protější straně. Je zajímavé, že to byl článek o tom, jak zrak reaguje na barvy, ale byla u něj krásná optická nahoře bez a vysvětlovala, jak fungují brýle... zajímavý mix vědy a estetiky v těchhle tiskovinách. Takhle ta písnička vznikla a pořád je jedna z mých nejoblíbenějších. Těžko se hraje, proto-

že má podivné ladění, už ani nevím jaké. Snažil jsem se přijít na to, jak ji hrát, protože někdy dělám písničkové koncerty, chtěl jsem ji hrát sólo, ale bojím se, že k tomu potřebuju další lidi.

Skladbu pro kompilaci HIS Voice *Hody hody chorovody* (HV 6/2013) je opravdu těžké hrát živě. Hrál jsem ji, tak nějak, na začátku koncertu pro Český rozhlas v rámci Narozenin umění v NoDu. Živě ale měla úplně jiný zvukový charakter a viola se do toho jaksi nevešla. Z nějakého důvodu je velice těžké umístit superkompresovanou, superzkreslenou violu do hutné, jakoby bublající struktury sinusových vln. Na nahrávce to jde, ale naživo jsem tu violu nemohl do toho sinusovkového zvuku dostat. Ta nahrávka byla pořízena na celou řadu malých syntezátorů, které jsem si naprogramoval v PureData, a taky z pár věcí v Abletonu: posílal jsem MIDI z PureData do Abletonu a vytvořil dlouhý řetězec procesingu, který si tak nějak napůl volně bublal. Něco jsem předurčil, zbytek byl takový chaotický oblak plynu. Ale ten plyn... já si hodně inspirace беру ze systémů růstu, ať už existují nebo ne. V mě mysli každopádně existují a já je vnímám. Velice mě zajímá ekologie, byl jsem zahradníkem, takže si z těchto oblastí půjčuji spoustu nápadů jak tvořit patterny. Zvuk se podle mě v určitém ohledu chová jako plyn. Důvod je jasný: jsme zvyklí jej vnímat jako něco, co obývá vzduch.





A ten bublající zvuk v *Migration on the Warm Wing*, to je můj pokus prozkoumat tuhle myšlenku s ohledem na hutnost zvuku a chaos v podobě filtrů měnících jednotlivé tóny. Její název *Migration on the Warm Wing*... já si při vymýšlení názvů dopřávám velkou svobodu, chci být velkorysý, aby se nápady dostavovaly. Vlastně jsem při vymýšlení tohoto názvu myslel na letadlo, ale taky na migraci ptáků a na stoupání teplého vzduchu a na to, že toto stoupání využívají ptáci i letadla... a na turbulence. Ty jsou nakonec zajímavé ve všech oblastech, třeba coby zpětná vazba mixpultu. Pohrával jsem si s takovými poetickými představami a připadalo mi, jako by se ten zvuk pohyboval na nějaké teplé vlně. Moje nejnovější deska, *Plastová okna a dveře*, má podobnou kvalitu. Snažil jsem se uchovat něco z léta, ten pocit tropů, teplá vlna, která míří někam, kde je to hezké. Není to deska o zatracení.

Někdy začínám názvem. No, možná ne tak docela, ale mám ten název někde napsaný a líbí se mi jeho konotace. Nějaký zajímavý obraz a ten někde čeká a nakonec — protože, jak jsem říkal, pracuji téměř pořád — se najde zvuk, se kterým půjde dohromady. A pak se nabalují další věci.

III

Na svůj bandcampový účet [coreofthecoalman.bandcamp.com] toho teď dávám hodně, v zásadě všechno, co od

roku 2004 ještě pořád mám. Něco je možná ještě starší, ale vydáno to bylo až po roce 2004. Ono to vypadá jako spousta materiálu, ale rok 2004, to už je deset let nazad. Já pracuji pořád, protože to je ta největší radost. Improvizace je vždycky součástí tvůrčího procesu. Dokonce i když mám něco, co považuju za dané, se pokaždé nějak vyskytne. I v detailně notované hudbě může být spousta prostoru, protože když píšeš pro akustické nástroje, skrývá se spousta chaosu už v tom, jak škrábat po kousku kovu tenkým vláknem, jako je žíně na smyčci, a vyloodit z něj zvuk; spousta chaosu v tom, jak foukat do trubky... V mé hudbě je spousta improvizace a zamotaností. Možná nejde přímo o improvizaci, ale o situaci, v níž se patterny řadí různými způsoby, možná jsou samy, začnou se fázově posouvat a pohybovat. A taky vybavení — když pracuji s páskovými smyčkami, ne vždycky se ty pásky na starých strojích pohybují stejnou rychlostí. A když se tím začneš zabývat hlouběji, zjistíš, že ty chyby a náhody jsou velice zajímavé. Občas tak vznikají krásné věci a já myslím, že totéž se děje i v přírodě. Když se podíváme na dub, poznáme ho podle určitých charakteristických rysů, ale to je platónský dub, který existuje někde v myslí nebo někde v Platónově nebi, zatímco skutečné duby se od v mnoha ohledech vzájemně liší a své předloze odpovídají jen do určité míry.

IV

Akademickou hudební kariéru jsem vlastně nikdy neměl, i když mám titul z Mills College, kde jsem studoval třeba u Alvina Currana, Pauline Oliveros a Freda Frithe. Ta deska *Collection of Clear Songs* s hudbou pro komorní sestavy je deset let stará, takže obsahuje hudbu, kterou jsem dělal někdy v letech 1997–2005. Od té doby jsem napsal i kusy pro ansámbl, ale co jsem tady — což je, hádám, tak sedm let — je jich méně. Dělal jsem něco s Pražským improvizčním orchestrem, kde byla určitá partitura, ale je to improvizáční orchestr, takže to bylo trochu jinak... občas ve formě instrukcí, většinou ale v podobě procesů. Různé způsoby omezení, aby se vidělo, co z toho vzejde, jindy určité věci s časem a hutností, přemýšlení o témbu, to ale hodně v pozadí, a pak jsem jen sledoval, co se bude dít, když hráči vyplní tyhle, abych tak řekl, strukturní nádoby zvukem, který je pokaždé jiný.

Já mám dost hybridní kořeny a přístup. Když mi bylo nějakých patnáct, hodně mě zajímal metal a punk, ale hrál jsem i klasiku a měl jsem kapelu s bráchou, kde jsme vůbec nevěděli, co děláme. Měli jsme klávesy Casio a dalších pár věcí a zapojili se do domácího sterea a dělali příšerně zkreslené písničky s těmi divnými beaty z toho Casia. Možná to bylo trochu jako Blue Sabbath Black Fiji s tou sólovou kytarou nad tímhle vším. Oni jsou samozřejmě

mnohem lepší než my tehdy, ale mít takovouhle kapelu teď by mohla být sranda. Myšlenka vysokého a nízkého podle mě patří minulosti. Třeba když jsem během svého údajně akademického období studoval na Mills, vydávali Sonic Youth albovou sérii *SYR*: noise-rocková kapela hraje nejrůznější zajímavé kompozice a snaží se o nové elektronické struktury a začleňuje kompoziční technologie, které se objevily v polovině minulého století, jako je rozšířený chromaticismus, hudba založená na témbrech... A pak se objevila elektronická hudba, energie rocku a energie rané elektronické taneční hudby se setkaly se vším tím experimentováním, které probíhalo na celé řadě nejrůznějších míst. Zkrátka si myslím, že nelze určovat, co je vysoké a co nízké. Ani to není užitečné.

Viola se tak nějak dostala ke mně, já chtěl hrát na cello. Když mi bylo asi devět, přišel k nám do školy takový chlapec, vypadal jak cestující v obuvi, a ten každému dítěti dal takový hudební test. Hrál na klavír a my jsme se měli pokusit zopakovat, co hraje. Pak přišel dopis, že mám jakési základní vlohky ke hře na hudební nástroj. Já chtěl hrát na cello, ani nevím proč, ale moc se mi líbilo a pořád líbí. Ale nikdy jsem na něj nehrál. Táta řekl: Ne, cello je moc velké, museli bychom tě všude vozit. Tak povídám: OK, co housle? Co je viola, jsem tehdy nevě-

děl, ale od školy jsem dostal právě violu. A náš učitel hudby, což byl fakt skvělej chlap a učitel, Daniel Reinker, který je, myslím, že pořád, prvním violistou symfoňáku v San Antoniu, mi sdělil, že to, co mám, nejsou housle ale viola. Chyba byla nejspíš v tom, že to byl dětský nástroj, menší, a rozdíl byl jenom ve strunách. Ale mně se ten zvuk líbil, tak jsem u ní zůstal. Už je to třicet let.

V

Studoval jsem na malé univerzitě, kde jsme pracovali s novými médii a zvukem, a já si zrovna včera v noci říkal, že školy a vůbec instituce — i ty nemnohé, které na začátku zastávaly upřímně otevřenou pozici, například co se týče podpory kreativity — procházejí procesem zkosnatění. A to je, myslím, problém dnešní kultury, kultury poháněné trhem, která doslova vyžaduje administrativní procesy od institucí, které svým způsobem autokrystalizují. Dělají to patrně proto, aby přežily ve společenském kontextu, ve kterém se nacházejí, a děje se to nejspíš díky jakési vnitřní reaktivitě. Zajímavé na téhle autokrystalizaci — za níž mohou vnější tlaky i vnitřní chemické uspořádání: je to geologická metafora, protože spousta mé hudby nachází svou strukturu ve světě mimo hudbu — je, že když instituce takhle zkamení, nerodí diamanty, ale dostanou se

do neefektivního stádia, kdy se zoufale snaží držet naživu a již nemohou financovat a podporovat otevřený kulturní výzkum tak jako dřív. Nevím, jestli je to tím, že všechno řídí trh, řekl bych ale, že nebezpečí je v tom, že se nakonec zbaví experimentálního umění ve prospěch užitého a vůbec experimentálních aktivit ve prospěch užitých. V mnoha oblastech průmyslu byla snížena podpora experimentálních a teoretických aktivit a vyššího vzdělávání. Tyto oblasti jsou financovány ze soukromých zdrojů, které za to chtějí užité technologie, jež mohou proměnit ve zisk. Nebezpečí tohoto přístupu tkví v tom, že bez experimentální stránky společnost, zdá se mi, stagnuje. Bez experimentální fyziky a kvantové mechaniky bychom nikdy neměli ani ty mikrovlnky, které tak zoufale potřebujeme, abychom si ohřáli ty naše polotovary.

Mám rád co nejhlubší ponor a mám rád přístup ke zdrojům. Jedu na dva měsíce do Finska připravit projekt pro galerii Titanic. To pozvání, které nakonec z jednoho měsíce rozšířili na dva, bylo opravdu neuvěřitelné v tom, že můj nástin projektu byl naprosto vágní, něco jako *Opravdu bych rád přijel a rozhlédl se a něco udělal...* Napsal jsem to tak, aby to znělo trochu složitěji, ale nakonec slovo dalo slovo a oni mi ten pracovní pobyt prodloužili z jednoho mě-



síce na dva, takže se budu moci opravdu ponořit do práce v prostředí, které neznám. Mám tam pár kamarádů, jako je Jari Souminen (Jarse, Killa, Shogun Kunitoki), Marja Johansson (Tsembla), Jan Anderzen (Tomutonttu). Myslím, že si spolu na jednom festivalu zahrajeme v kapele Kemialliset Ystävät, takže je to milá příležitost.

A moje další studium? Na univerzitě v Huddersfieldu zkrátka mají neuvěřitelná studia a další zdroje a být zase načas až po uši jenom v práci a mít přístup k těm knihovnám a vybavení... to zní skvěle.

Umím si ale představit, že bych jako skladatel dělal například pro film, to by bylo opravdu zajímavé. Pracoval jsem pro divadlo a tanec a pracoval jsem i na několika malých filmech. To bych dělal mnohem raději, než například stříhal dialogy a vyráběl zvukové efekty pro videohry. Především by ale záleželo na konkrétním projektu, na režisérovi, na tom, jaká by byla forma spolupráce. Děláním umění, protože velice rád kladu otázky a prozkoumávám nejrůznější věci. Chci zkoumat myšlenky, formy a materiály způsoby, které umění umožňuje. Takhle vlastnost vlastnost uměleckých děl je ve srovnání s jinými předměty a prostředím našeho každodenního života značně opomíjena.

Nechtěl bych se podílet na projektech, v nichž nehraje významnou roli kladení otázek po smyslu toho, co dělám. Pokud je projekt od samého začátku příliš definovaný, riskujeme, že nás ani publikum nečeká téměř žádné překvapení. To by mě ale neodradilo od práce pro western. Chtěl bych dělat na kovboje!

S noiseovými koncerty bych ale nikdy nepřestal. Představuji pro mě odlišné médium a já nezavrhují, třeba z politických důvodů, žádné médium. Je na nás, jak je použijeme, jaké jejich prostřednictvím klademe otázky a co jejich prostřednictvím vytváříme.

VI

Do Čech mě vlastně taky přivedl rezidenční program. V Severní Kalifornii, především v oblasti kolem Silicon Valley, mají neustále lokální finanční růsty a krize, takže se ta oblast velice rychle gentrifikuje. Já se najednou ocitl dočista bez práce a náš dům měl navíc nového domáčího, který se ze svého skladiště, kde jsem pár let žil, snažil vypudit všechny umělce. Takže jsem byl bez střechy nad hlavou a bez místa. Předtím jsem pracoval dost, dělal zahradníka a chvíli dokonce i vedl zahradnickou firmu, ale dělal jsem i sound design pro videohry

a hračky, něco pro divadlo... A jednou jsem dostal dopis od Cesty z Tábora, kde už dlouho pracoval George Cremaschi, a Chris a Hillary mě zvali, abych tam přijel a zúčastnil se jejich programu. Znělo to skvěle, v Evropě jsem nikdy předtím nebyl, neměl jsem nic moc na práci a vlastně jsem hledal způsob, jak začít znovu, takže to znělo jako zajímavá možnost, tak jsem jel. Měl jsem ještě pár koncertů a plánoval zůstat tři měsíce, nejen v Čechách, ale taky cestovat. Napadlo mě jet do Bulharska, nevím proč, ale teď zrovna docela dost spolupracuju s Dmitarem Dimovem z kapely Pretty Old Sound. No nic, odehrál jsem pár koncertů i ve Francii a Německu a najednou mě Evropa začala opravdu zajímat. To, jak se, když přejedeš státní hranici, nebo jenom hranici regionu, setkáš s odlišnou kulturou a narážíš na krásné a značné rozdíly. Hranice mezi Moravou a Čechami možná není tak výrazná jako hranice mezi Holandskem a Německem, ale stejně máte lehce odlišný jazyk i odlišnou řeč těla... zatímco Amerika, i když má taky spoustu řečí těla, mi připadá homogennější. Možná proto, že jsem odtamtud. Absolvoval jsem rezidenční pobyt v Cestě a pak zkrátka neodjel.

VII

Chystá se toho spousta... Někdy na podzim by měla vyjít kazeta u vídeňských Feather Coyote Recordings a na té bude pár věcí podobných a svým způsobem souvisejících s tím, co bylo na kompilaci HIS Voice, budou tam ale i skladby, které jsou opravdu repetitivní, takové krystalizující hudební struktury, na kterých jsem hodně dělal. Taková malá společenství, krabičky poslední záchrany... Možná více elektronické, nejspíš to hraju na syntezátory, nevím, už si nepamatuju. Taky mi vyjde nová deska v Japonsku, jednoskladbové CD, což je vždycky zajímavé. Já jsem loni v létě ve Všenorech nahrál spoustu dlouhé hudby. Před časem jsem vytvořil nějaké nahrávky pro performerku Darinu Alster. Dělal jsem performance před Novou scénou v rámci festivalu Gay Pride a požádala mě o hudbu. Bohužel jsem v den performance nebyl v Praze, ale ta hudba, co vyjde v Japonsku, je verzí toho, co jsem pro ni napsal. Její performance neměla pevně stanovenou délku a tahle skladba je procesuální, takže trvá víc než hodinu, než se plně rozvíjí všechny vrstvy. Pak jsem to dlouho míchal a bojoval s čistotou a hutností jednotlivých vrstev... a mám z toho radost. Verzi téhle skladby jsem několikrát hrál živě, jednou v Plzni, jednou

v České Bříze v galerii pro časopis Pižmo, jednou v tunelu u Albertova, kde jsme měli křest desky s Martinem Klapperem a RUIINU. Tahle verze ale byla díky zvukové povaze toho tunelu spíš noiseová, zatímco verze, která vyjde v Japonsku, je svým způsobem statická. Je v ní jakýsi neustálý pohyb a přitom stojí na místě. To se mi líbí. Aby tohle fungovalo, jsou někdy potřeba dlouhé stopáže. A teď ještě jedním o dalším projektu — v Praze je nové vydavatelství Palace Nudes, vede ho Graeme McKinnon, převážně výtvarný umělec, ale i hudebník, a ten mě o něco požádal a já mám takovou věc, na které jsem dělal v předchozích letech vždycky v létě ve Všenorech, spousta opravdu dlouhých zvuků. Něco z toho už vyšlo, jeden titul se jmenuje *12 Lines* a vyšel v Leedsu u Sheepscar Light Industrial, ale ta věc, kterou vydá Graham, asi na kazeťe, je jiná verze téhož. Pořád jde o táhlé, dlouhé vibrace, hodně se tu ale hraje i s hranicemi věrnosti záznamu a já jsem při práci v reálném čase hodně přeskočoval mezi digitálními zvukovými zdroji a páskami a nahrával digitálně, takže tu velkou roli má jistá matnost, harmonická mlha zkreslení smíchaného s velice čistými, statickými, disonančními vibracemi... Tak trochu mi to připomíná metal, který mám tak rád, ale není v tom rytmus. Vlastně je, ale jsou to mikrorytmy někde uvnitř zvuku samotného.

VIII

Jak vznikl název Core of the Coalman? Ha ha, to bude rychlý. Vlastně by mě mnohem víc zajímalo vědět, odkud ty si myslíš, že se vzal, než že bych to chtěl sám všem vyprávět a zrušit tak možnost nekonečného množství zvláštních obrazů!

Tahle sólová záležitost ale měla být skicákem, kde bych si zkoušel různé nápady, dokonce i nápady stran vystoupení a taky texty — vyzkoušet je živě, protože čas a vůbec všechno živě funguje úplně jinak — a nic jiného to být nemělo. Jenže sólový projekt má tu vlastnost, že jde všude za tebou — nebo tě vede! Zatímco ostatní projety přicházejí a zase odcházejí.

Je ale pravda, že mám rád mimo jiné minerály a geologii a ty možná mou imaginaci docela ovlivnily. A je v tom i trocha sci-fi, béčkový fantasy film o tom, jak horník, dlouho považovaný za mrtvého, procitne a vyleze z dlouho zavřeného dolu. Pak se plouží ulicemi jednoho městečka s tváří, která se osmdesát let rozkládala. Hej! Kupte mu někdo kafe!

NODO 2014 – ČTYŘI PLUS JEDNA SOUČASNÁ OPERA

Červnový festival Dny nové opery Ostrava (NODO) je společným projektem Ostravského centra nové hudby, ztělesněného především Petrem Kotíkem a Renátou Spisarovou, a Jiřího Nekvasila, ředitele Národního divadla moravskoslezského. Jedná se o bienále, konající se v sudých letech mezi ročníky Ostravských dnů nové hudby. Jednou z velmi silných stránek letošního druhého ročníku NODO bylo, že pět útvarů tvořících program se snad nemohlo vzájemně více odlišovat. Festival tak velmi úspěšně navázal na podobně do šíře rozkročený první ročník.

Společným jmenovatelem všech letošních inscenací, vesměs výborně připravených, je nicméně Ostravská banda v roli operního orchestru. Podala výkon skoro neuvěřitelný, uvědomíme-li si, že v krátkém čase (mezinárodní osazenstvo ansámblu se sjíždí z mnoha zemí jen nedlouho před zahájením festivalu) zvládli její členové připravit náročnou a stylově velmi rozdílnou hudbu v úhrnné délce cca 350 minut. Ostrava zase jednou potvrdila pozici hlavního města současné vážné hudby u nás.

Bernhard Lang: *Re:igen* (2012). Podle hry Rej Arthura Schnitzlera, libreto Michael Sturminger. Dirigent Rolf Gupta, režie a scéna Georges Delnon. Orchester Ostravská banda. Ve spolupráci s Schweitzinger SWR Festspiele. 25. června, Divadlo Jiřího Myrona.

S jednou pitoreskní výjimkou (viz závěr textu) byl *Re:igen* Bernharda Langa nejbližší tvaru, který si obvykle představíme pod pojmem opera. V deseti scénách o sexu a co je před ním a po něm Lang vědomě navazuje na expresionistickou tradici, kterou sofistikovaně aktualizuje. Zpěváci po většinu času nezpívají běžným způsobem, skladatel vesměs používá více či méně melodizovaný Schprechgesang (zpěváci byli ti z premiérové schweitzingerské inscenace, dílo měli tudíž dobře zažitě, stejně jako dirigent). Schprechgesang obvykle těsně před souloží přechází do zpěvu, jindy je transformován do jakéhosi téměř rapu. Když už jsme u rapu, je třeba říct, že *Re:igen* má výborný flow a člo-



Bernhard Lang: *Re:igen*

věk si po většinu času ani neuvědomuje změny různých pěveckých technik. Hudba po celou dobu setrvává jaksi v pozadí, je v nejlepším slova smyslu scénická a plyne po celých 100 minut prakticky bez přerušení, jen členěna statickými plochami rámuje sexuální akt. Jak je u Langových děl z posledních let obvyklé, je jakoby zrnitá, na první poslech nebarevná, na poslech druhý neotřele zajímavá, pro mě např. tím, jak dokáže kombinovat neustálý pohyb a přitom jakousi noblesní odtaziťost, postrádajíc

z devatenáctého století vyplavená gradační gesta. Ozývají se v ní prvky jazzu (z dob Schnitzlerovy předlohy?) a občasná jemná parodie sváděcích operních scén. Langovo trademarkové smyčkování není zvláště výrazné, zacyklení vystupuje do popředí zejména ve zpěvu, kdy se dialog postav na chvíli zadrhne. Přišlo mi, že ta zadrhnutí někdy mohla být radikálnější, obvyklé „dvakrát třikrát a jedeme dál“ bylo někdy působivé, jindy jsem měl pocit, že by smyčka mohla proběhnout alespoň desítkrát. Podobně

si dovedu představit ještě větší zásah do Schnitzlerovy hry ve smyslu vypouštění textu, některé scény ke konci *Re:igen* byly díky své předvídatelnosti už trochu zdlouhavé — na druhou stranu je to právě mechanické opakování, co Schnitzlerovu hru o sexu charakterizuje, a je vcelku bez debaty, že autor libreta a skladatel maximálně využili špičkové literární kvality textu, s nímž pracovali. Jak bylo řečeno, opera sestává stejně jako původní hra z deseti scén-koitů, vzájemně provázaných prostým faktem, že protagonistů není dvacet, ale jen deset. Pointa poslední scény spočívá pak v tom, že pán si přijde k prostitutce jen popovídat a zelená světla zavěšená nízko nad jevištěm se už nerozsvítí — tento dominantní režijní prvek jinak pokaždé oznamoval předěl scény, kdy mezi postavami došlo k souloži. Necítím se kompetentní vyjadřovat se k otázkám operní režie, což zde uvozují pro celý zbytek svého pojednání. Poznamenám jen, že u této jediné z oper letošního NODO jsem neměl neustálé nutkání divit se, proč ty postavy na jevišti dělají zrovna to či ono a proč se tam vůbec tak nějak pohybují... Není bez zajímavosti, že vytvoření schweitzingerské inscenace, již NODO znovuoživilo, předcházela Delnova filmová verze opery.

Martin Smolka: *Sezname, otevři se!* (2013). Pocta Umberta Ecovi, mluvená opera. Libreto a režie Jiří Adámek, dirigent Ondřej Vrabec, sbormistr Jurij Galatenko, scéna a kostýmy Ivana Kan-

häuserová. Orchester Ostravská banda, sbor Canticum Ostrava. 26. června (světová premiéra) a 28. června, Divadlo Antonína Dvořáka

Dojmu z mluvené opery Martina Smolky a Jiřího Adámka dominoval perfektně připravený výkon Adámkem vedené skupiny **Boca Loca Lab**, dokonale se cvičených herců-mluvců s neuvěřitelnou pamětí. Vůbec celá inscenace nesla známky velice precizního nastudování. Občasný, výrazně neoperní zpěv obstal prověřený kontratenorista **Jan Mikušek**, jinak dílo zachází s více či méně rytmizovanou a melodizovanou deklamací, chvílemi upomínající na burianovský voiceband. Opera je rozdělena do šesti navazujících částí, které lze asi nepřiléhavěji nazvat hudebně-divadelními obrazy, autoři nejdou cestou dramatické akce a vizuální stránka hraje velkou roli. Ve vztahu k *Sezname, otevři se!* jsem poněkud rozpolcen mezi dvěma pocity: na jedné straně (si) musím přiznat, že se mi představení jaksi nekomplikovaně líbilo a na reprízu jsem šel s chutí, asi tak, jako se člověk rád znovu podívá na zábavný film, na straně druhé čím více o *Seznamu* přemýšlím, tím více problémů nacházím v koncepční rovině celého díla.

Tvorbu Martina Smolky charakterizuje až kompulzivní „poetizace světa“. Smolkova hudba je velice originální a o technické svrchovanosti autora není pochyb. Jen se při poslechu jeho skladeb nemohu zbavit dojmu, že skladatel neustále, v každém okamžiku, má vše pod kontrolou a vše je uděláno tak,

aby to bylo pořád krásné a pořád bylo všeho akorát. Jinými slovy, nemám pocit účasti na dobrodružství vyplývající z toho, že se autor dostal někam, kam se dostat nenadál, ale pohlcen svým výtvořem už nemůže zpátky a je nucen nechat věci jejich vlastnímu vývoji a překročit své estétství. Je to přitom právě téma seznamu, které po takovém přístupu *nech to běžet a uvidíme, co to udělá* přímo volá. Je to možná (vlastně určitě) nefér vůči tandemu Smolka-Adámek LP2014 připomínat deset let staré *Nagano* Martina Smolky a Jaroslava Duška, ale byl to právě druhý jmenovaný, kdo se do Smolkova světa vlomil tématem naprosto nesmolkovským, a z tohoto střetu a jeho vstřebání vzniklo cosi výjimečného. Fenomén seznamu měl potenciál být druhým takovým podnětem, ale nestalo se. Místo nemilosrdné, schematické a bezpointové logiky seznamu sáhli autoři ke zkrášlování — tam, kde se Smolka a Adámek neopírají o cizí texty (Eco, Calvino, Borges), předstírají seznamovost, ve skutečnosti jde ale spíš o slovní hříčky asociativní povahy, v nejslabších okamžicích upatlané à la Jiří Žáček. Pokud si dobře pamatuji vyznění Ecovy antologie *Bludiště seznamů*, která byla autorům výchozí inspirací, pak jde v zásadě o to, že seznam je buď prostě seznam, třeba nelidsky dlouhý, ale díky své autonomii (nechce se líbit ani nelíbit, prostě je takový, jaký je) může při určitém typu čtení překročit sama sebe a ukazovat jinam, nebo je seznam okouzlující tím, že vzniknul jako vedlejší produkt literární snahy — někdo se snažil o vyčerpávající popis, evokaci nějaké nesmírnosti, litanii apod., a nechtěně vytvořil seznam, respektive vytvořil něco, co se v určitém kontextu (Ecova antologie) jako seznam odhalí. Ale vytvářet seznam záměrně tak, aby byl poutavý, poetický či vtipný a měl pointu nebo dával „zablédnout hlubinu nekonečna“ (Adámek) a ještě k tomu neobtěžoval svou délkou a suchou algoritmičností, to je estetizující přístup, který jde proti podstatě seznamu, a výsledek pak nemá potenciál být něčím víc, než je, právě proto, že se o to snaží. Celkové uchopení inscenace bohužel tomuto východisku „zneškodnit poezii“ odpovídá a *Sezname, otevři se!* tak místy neodbytně připomíná brilantně nacvičenou školní besídku (části *Expozice* či *Věda*). Problematicky vyznívá i závěr opery s citátem z Ecova *Foucaultova kyvadla* — potřeba Smolky a Adámka dát své opeře pointu a, jak se hezky duchovně říká, vertikaltu, se jaksi nesešla s bytostně ironickou



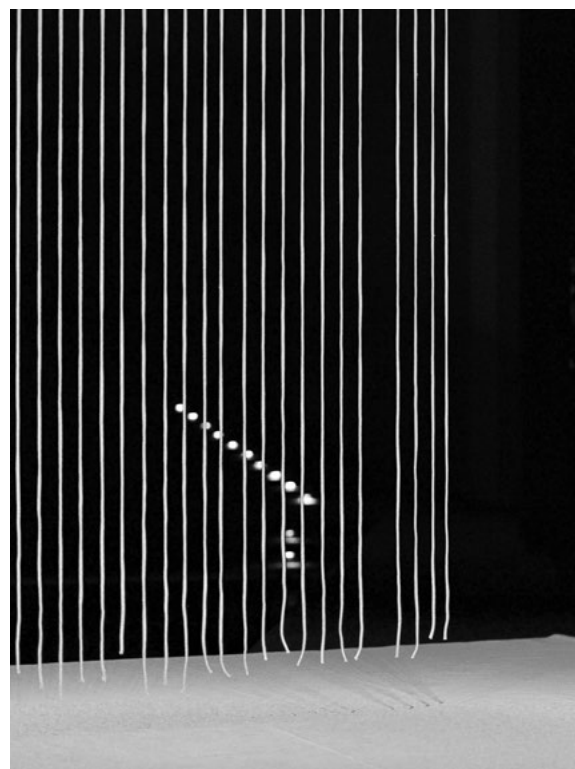
Martin Smolka: *Sezname, otevři se!*

a deziluzivní rovinou Ecova románu. Podobě režie a scénické řešení byly silně vedeny potřebou poetického krásna — wilsonovská rituální pomalost + kvasi-asijské kostýmy a bílé naličení. Ale zpět k hudbě: očekával jsem obvyklý seznam smolkismů a ano, dostalo se mi ho, ovšem v podobě, která mi zase jednou po určité době připadala osvěžující a posunutá o kus dál.

Petr Kotík: *Mistrovská díla (Téměř přednáška)*, komorní opera (2014). Libreto P. Kotík ve spolupráci s Michaelem Rauem na text Gertrudy Steinové Co jsou to mistrovská díla a proč je jich tak málo. Hudební nastudování a dirigent P. Kotík, režie a scéna M. Rau. Členové Ostravské bandy. 27. června, Divadlo Jiřího Myrona, světová premiéra.

Petr Kotík jako by se ve své opeře (autor volí toto označení, tedy jej respektuji) pro mne poněkud překvapivě vracel do období svých emblematických vokálních skladeb na texty G. Steinové nebo R. Buckminstera Fullera. Ze všech oper letošního NODO mi Kotíkově dílo přišlo nejvíce problematické po stránce inscenační — proč operní jeviště, proč akce na něm, proč scénické prvky...? Uvědomil jsem si také, jak skvělým nápadem vzhledem k volbě textů bylo Kotíkově dřívější seskupování hlasů do dvojic vedených v paralelních intervalech — mělo totiž objektivizující efekt, který Kotíkovi při respektování jeho základní struktury umožňoval zacházet s textem jako s textem, nikoli jako s promluvou, a tedy vyhnout se rétorizujícímu ztvárnění textu. To se však

nestalo v *Mistrovských dílech*, kde hlavní úloha je svěřena sólovému sopránovi (**Kamala Sankaram**). Text Steinové v tomto případě Kotík zpracovává způsobem, který se blíží obvyklé strategii polorecitativního zpěvu jako mluvení s přehnaně zdůrazněným intonačním průběhem. Zpívané pasáže navíc prokládá pasážemi skutečně mluvenými, což ve výsledku dramatizující charakter zhudebnění textu jen zesiluje — a zdá se být v rozporu s vyhraněně nedramatickou podobou textové předlohy (o bezradné režii, nechávající Gertrudu převracet stůl a kopat do knih, nemluvě). Kotík své dílo postavil na velmi redukovaném aparátu, po většinu času zní jen sólový soprán a housle nebo viola (**Pauline Kim Harris**), občas se přidá trojice mužských hlasů (**Marty Coyle, Jeffrey Gavett, Adrian Rosas**) představující jakousi dialogickou vnitřní extenzi monologu Steinové, a hboj či anglický roh a bicí. Jak znám pracovní způsob Petra Kotíka, lze předpokládat, že se ke skladbě vrátí a bude ji dále modifikovat. Pokud se tak skutečně stane, jsem zvědav, kam se *Mistrovská díla* posunou — stalo se mi už u několika Kotíkových skladeb, že počáteční silnou skepsi vystřídal nadšení, způsobené zřejmě jednak opakovaným poslechem a opakovaným nastudováním, jednak Kotíkovými revizemi. Jakkoli nepatříčná taková srovnání jsou, právě v tomto ohledu je Kotík naprostým antipodem Martina Smolky — zcela zjevně pracuje s materiálem, který se mu nijak zvlášť tzv. nelíbí, ale z nějakého důvodu nemůže jinak a svým postup-



Rudolf Komorous: *No no miya*

ným potýkáním se s ním se dokáže dostat do nepředvídatelných poloh, kde nejde o skladatelovy estetické preference, ale nepřístřiženou, „volně bující“ hudbu jako takovou, ať se líbí, nebo ne.

Rudolf Komorous: *No no miya* (1988). Libreto R. Komorous podle hry Zeami Motokija. Dirigent Petr Kotík, sbormistr Jurij Galatenko, scénická realizace Jiří Nekvasil a David Bazika, choreografie Lucie Burešová. Sbor Canticum Ostrava, orchestr Ostravská banda. 27. června, Divadlo Jiřího Myrona

Komorousova opera si za předlohu zvolila starý japonský text tradiční hry divadla nó, se všemi obřadnými náležitostmi — než se postava ve svém výstupu dostane k věci, předchází informace o tom, co zrovna dělá měsíční duha a umrzající rosa a kosé ticho dopadající na pusté lesy apod. Je to vlastně takové baroko se všemi konvencionalizovanými emocemi a vysoce sofistikovanými manýrami. Režie tento tón předlohy respektovala snad až příliš, vše je slavnostně vláčné a éterické, patřičně okostýmované, vyjma mile přízemního vstupu činoherce-vypravěče ve smokinu a trenýrkách (**Josef Kaluža**). Zde skoro opera mohla skončit — vše po tomto czizujícím zásahu už mi připadalo nadbytečně natažené. Text sám o sobě má

Petr Kotík: *Mistrovská díla*





skladateli (narozen 1931), který sehrál zakladatelskou úlohu na poli české Nové hudby a v roce 1968 odešel natrvalo do Kanady, kde vyvíjel úspěšnou akademickou dráhu, víme velice málo — vlastně známe jen skladby ze šedesátých let v realizaci Agonu, z novější tvorby už téměř nic. *No no miy* a využívá kromě sóla a čtyřčlenného chóru neobvyklý ansámbl sestávající z trojice fléten (sopránové, altové a basové), violy, cella, baskytary, klavíru a bicích. Komorous občas sáhne k sice decentním, ale přesto poněkud obligátním japonizujícím názvukům ve flétnách, jinak je ale hudba zvláště neuchopitelná, velmi často nepodobná ničemu, co znám. V podstatě tonální, úspěšně se však vyhýbající klasicko-romantickým klišé, respektive tato posouvající do přitažlivě divné polohy.

Mojiao Wang: <encounter> (2014). Libreto Weizhong Wang. Dirigent Ondřej Vrabec, sbormistr Jurij Galatenko, režie Xinxin Tang, scénografie Františka Králíková. Ve spolupráci s Multi-

měřátkům. K dramaturgické dokonalosti chybělo už jen to, aby toho večera předcházela opera Langova, nikoli Smolkova. Třídvacetiletá čínská skladatelka Mojiao Wang zaujala na loňských Ostravských dnech svou vokální skladbou *Singing about Love*. Je proto pochopitelné, že dramaturgie festivalu oslovila s objednávkou na novou operu právě ji, věrna své snaze dávat šanci zajímavým mladým skladatelům bez ohledu na jejich „úspěšnost“ či „prověřenost“. Wang však se svou operou <encounter> (cool typografií se nedejte zmást!) z hlediska obyvatele Západu selhala, jako skladatelka ovšem až v druhé řadě. Převážně buben a tremolo, s kantilénou vokolou, i tak ale měla hudba pár míst, která lze při určitém empatickém naladění považovat za vcelku zajímavá a silná a – pokud by toto kritérium mělo nějaký význam — byla technicky vcelku obratná. Wang se ovšem dopustila fatální chyby, když angažovala jako libretistu svého otce, byznysmena a evidentně insitního veršotepce. Libreto, které vytvořil, je blbě přímo fantasticky — moralita o tom, jak se dva workoholičtí manželé seznámí na chatu, netušíce, kdo je ve skutečnosti ten druhý, vydají se na rande do Tibetu, kde potkají ušlechtilé divochy, minou se, vyznají si lásku, a pak to všechno praskne, poznají se, a co teď s tou láskou, to vše v naprosto nejpříšerněji kýčovitě frázovitém a prvoplánovém balení pro čínské pionýry a za lepší svět. Do toho předcházející беседа, kde se pan otec vyznal z lásky ke Kunderovi a své dílo věnoval Havlovi, a zkuste si pak bučet a pískat, když v komorním prostředí klubu Cooltour stojí metr od vás dirigent Ondřej Vrabec a sedí členové Ostravské bandy, kteří se profesionálně snažili a věnovali dílu spoustu energie, a smějte se, když pak u chlebiček zaslechnete ostřílené divadelníky v návalu trudnomyslnosti chmurně se shodovat na tom, že právě tohle je budoucnost opery... Kuloární informace, že čínská výprava byla znechucena Langovou zhýralostí, je jen slabou satisfakcí. Je vážně velký rozdíl mezi tím, mít z něčeho srandu na YouTube a tím, být tak blízko a hezky si tu hodinu odseďt a pojist s pachateli z jednoho rautového stolu. Stálo to sice spoustu práce a něco peněz (Wang naštěstí vytvořila svoji operu pro účinkující, kteří se podíleli na provádění ostatních oper festivalu a jednalo se o de facto koncertní provedení), ale jednou za čas je možná potřeba takovou věc zažít. I toto je nová opera. Kulčural kleš, sir!



Mojiao Wang a Ondřej Vrabec

literárně silná místa, ale v daném zhudebnění vyžaduje značnou dávku trpělivosti. Smrtelnou vážnost až do konce udržují nejen postavy dvou zpívajících protagonistů (**Katalin Károlyi, Adrian Rosas**), ale též tanečník-přírodní duch (**Po-Ju Lin**). Co jiného jim taky zbývá, když vypravěč se už nevrátí, aby dění trochu popostrčil? Dosti pozoruhodná je ovšem Komorousova hudba. O tomto

žánrovým centrem současného umění Cooltour, 28. června tamtéž, světová premiéra. Zpívali Hyun Yi Kim, Marty Coyle, Adrian Rosas, Katalin Károlyi, Marta Tománková, Andrea Jurčíková. Závěr festivalu NODO nemohl být bizarnější. Krátce řečeno, byl to strašlivý průšvih, z jistého úhlu pohledu ovšem také dost poučný zážitek, v kontextu festivalu naprosto se vymykající všem

IMPROVIZACE A KOMUNIZACE

V minulém čísle HIS Voice jsme přinesli text George Lewise o improvizaci a jejích mimohudebních souvislostech. V návaznosti na Lewisův text nyní nabízíme další pohled na stejné téma od hudebníka mladší generace a radikálnějších názorů. Baskický umělec vystupující pod jménem Mattin je doma na scéně hluku a improvizace, o nichž zároveň píše z teoretického hlediska. Vydal mimo jiné knihu *Noise & Capitalism* a vede vydavatelství w.m.o/r.

Mluvíme-li o produktu, předpokládáme, že výsledek lidské činnosti se jeví jako ukončený ve vztahu k jinému výsledku, nebo mezi jinými výsledky. Neměli bychom vycházet z produktu, ale z činnosti. V komunismu je lidské aktivita nekonečná, protože je nedělitelná. Její výsledky mohou být konkrétní, nebo abstraktní, nejde ovšem nikdy o „produkty, protože tím by vyvstala otázka jejich přivlastnění, nebo jejich převodu v rámci určitého daného modu.

(Théorie Communiste: *Self-Organisation Is the First Act of the Revolution; It Then Becomes an Obstacle Which the Revolution Has to Overcome*)

Improvizaci můžeme chápat jako druh provozování hudby, jenž bere za východisko aktivitu, místo toho, aby se zaměřovalo na jakýsi konečný produkt. Improvizací praktiky předjímají některé problémy týkající se jejich přivlastňování — zvláště pokud vezmeme v úvahu kolaborativní povahu improvizace a způsob, jakým se vyrovnává se vztahem mezi jednotlivcem a kolektivem. V tomto textu se chci podívat na specifická spojení mezi improvizací a komunizací, abych mohl přehodnotit pojem svobody v současné improvizaci a její potenciál pro podnícení kolektivní činnosti přesahující individuální vyjádření. Jak se improvizace může stát „svobodnou praxí“ v podmínkách nesvobody?

V dnešní době je improvizace a druh subjektivity, který prosazuje, bližší současnému kapitalismu než kdy dříve skrze důraz na přijímání rizika, rychlé přizpůsobování se nečekaným situacím, získávání

sebejistoty tváří v tvář obtížím, objevování neustále nových přístupů i pro přijetí neustálého pocitu křehkosti a krize.¹ Volná improvizace vzešla v 60. letech v Evropě a Spojených státech z free jazzu a moderní vážné hudby a předpokládá se u ní absence idiomů, pravidel, hierarchií mezi zúčastněnými hudebníky jako protiklad ke vztahu mezi skladatelem a interpretem. Její vznik a recepce probíhají současně, bez jakékoliv přípravné fáze. Kvůli těmto charakteristikám se předpokládalo, že improvizace může vzdorovat přeměně sebe samotné ve zboží lépe než jiné druhy provozování hudby. V oněch časech se kultura odtrhávala od měšťanských hodnot a ve vzduchu visela možnost revoluce. Improvizátoři v 60. letech spojili zmíněné vlastnosti s radikálním politickým potenciálem, ale v určité chvíli začaly být zřejmé hranice politického potenciálu úzce vymezené oblasti spojené s tradicí avantgardy.² Šlo o je-

den z klíčových impulsů pro rozpuštění Scratch Orchestra³ a o jeden z důvodů, proč lidé jako Cornelius Cardew skončili s improvizací a stali se členy Komunistické strany Anglie.⁴

Podívejme se nyní na některé podobnosti mezi komunizací, jak ji řeší skupina Théorie Communiste, a improvizací: obojí totiž směřuje proti představě předem daných programů, zdůrazňuje činnost oproti produktu, obojí zpochybňuje reprezentaci a usilují o nezprostředkované společenské vztahy. Obě perspek-

je spojena s mnoha tehdejšími politickými hnutími, která tehdy usilovala o změnu světa — v tomto případě o osvobození světa z tyranie zastaralých tradičních forem.“ Frederic Rzewski, „Little Bangs: A Nihilist Theory of Improvisation,” in *Audio Culture: Readings in Modern Music*, eds. Christoph Cox and Daniel Warner (New York: Continuum, 2004), 268.

3 Scratch Orchestra byl experimentální soubor kladoucí důraz na improvizaci. Členem se mohl stát kdokoli a podmínkou přijetí nebyly žádné hudební schopnosti. Založen byl v roce 1969 Corneliem Cardewem, Michaellem Parsonsem a Howardem Skemptonem a skončil v roce 1974 především kvůli politickým neshodám mezi různými částmi zformovanými v jeho rámci. Ideologická skupina Cornelia Cardewa tíhla více ke stranické politice, zatímco sekce nazvaná Slippery Merchants prosazovala více umělecký a anarchistický přístup. Film *Journey to the North Pole* (1971, režie Hanne Boenisch) ukazuje část těchto diskuzí a střetů, které v orchestru vznikly.

4 Anthony Iles při čtení tohoto textu poznamenal, že nechtěli být považováni za „změkčilce“ nebo „hipíky“ a proto si vybrali tu nejautoritářšší větev levicové politiky v té době.

1 Detailnější rozbor vztahu improvizace a současného kapitalismu najdete v textu Matthieu Saladina, „Points of Resistance and Criticism in Free Improvisation: Remarks on a Musical Practice and Some Economic Transformations,” in *Noise & Capitalism*, eds. Anthony Iles and Mattin (Donostia: Arteleku Audiolab, 2009); ke stažení na http://www.arteleku.net/audiolab/noise_capitalism.pdf.

2 Frederic Rzewski, člen souboru Musica Elettronica Viva (kolektiv založený v Římě roku 1966, jenž chápal hudbu jako proces kolektivní spolupráce a věnoval se improvizaci a práci s živou elektronikou), to formuloval elegantně: Volná hudba nebyla jen dobovou módou ani pouhou zábavou. Cítili jsme, že

tivy zpochybňují majetkové vztahy a prosazují kolektivní lidskou aktivitu, která přesahuje kapitalistický vztah subjektu a objektu. Uvědomují si problémy, které s sebou přináší spojování umělecké praxe s revolučním teoretickým dílem, ale musíme mít také na paměti ten druh politických otázek a závazků, s nimiž se improvizace od 60. let vyrovnává. Teorie komunizace skupiny *Théorie Communiste* rezonují s jistými stránkami improvizace, zatímco zároveň problematizují a zpochybňují její současné působení. Přijetím ponaučení z těchto teorií bychom mohli znovu vstříknout do žil politické uvědomění, které bylo svého času ve sféře improvizace přítomné, tentokrát však bez jeho utopických konotací. Komunizace, jak jí budu používat zde, znamená budování komunismu s opuštěním všech kapitalistických společenských vztahů a zprostředkování z nich vyplývajících, jak je dnes chápeme: komodity, směna, třídy, majetek, dělba práce, stát, placená práce a genderové vztahy. Komunizace je revoluční proces zahrnující tyto formy jako součást logiky revolučního procesu a pokračování revoluce. Přemýšlet o myšlenkách komunizace by znamenalo nechápat improvizaci ani jako formu předpisu či předem dané formy, ani jako ukázkovou avantgardní tvorbu. Je to pravý opak toho, jak historicky chápou improvizaci ti, kdo se jí v současné době teoreticky zabývají a představují ji jako praktickou realizaci svobody.

Nestabilita improvizace

Můžeme-li v komunismu hovořit o nekonečné lidské aktivitě, je to proto, že kapitalistický způsob produkce nám umožňuje vidět — byť rozporuplně a ne jako „dobrou stránku“ — lidskou aktivitu jako globální společenský proud a „všeobecný intelekt“ nebo „kolektivního pracujícího“ jako dominantní produktivní sílu.

(*Théorie Communiste, Communisation in the Present Tense*)

Improvizace sama o sobě možná přímo nemíří k otázce majetkových vztahů, nicméně nastoluje některé zásadní problémy — například pokud jde o duševní vlastnictví. Pokud chcete mít ve Spojených státech autorsky chráněnou improvizaci skrze American Society of Composers, Authors, and Publishers



(ASCAP), musíte všechny materiál přepsat do partitur (uvědomte si, jak vysoká je v improvizované hudbě míra abstrakce) a určit poměr autorství. Pokud hrajete například v tříčlenné skupině, musíte každému jejímu členovi přiznat 33,3 procenta. Tento konceptuální problém ukazuje na rozpory stojící za duševním vlastnictvím a jeho potřebou existence autorství a dělby práce. Pro improvizaci je výchozím bodem aktivita, ale sama sebe neguje tím, že se neustále snaží podkopávat své vlastní konvence. Jazyk improvizace se také liší od jiných druhů umělecké praxe, jež se musí spoléhat na pojmy jako stabilita, fixovanost, umělecké dílo, kus a projekt, což nevyhnutelně předpokládá autora stojícího za dílem a produkt jeho práce, jakkoliv může být prchavý. Tyto termíny počítají s uzavřeným rámcem, v němž existuje představa, jak bude dílo vypadat, čím se stane. To připomíná přechodný způsob produkce, proti němuž stojí komunizace v protikladu. Improvizace se namísto toho snaží odvrhnout hierarchie a dělbu odmítnutím partitur i instituce autora. Tony Conrad napsal o svých kolektivních improvizacích s Marain Zaheelou, La Monte Youngem a Johnem Caleem mezi roky 1963 a 1965 — zvláště v kontrastu k jiným druhům hudby — že to, co chtěli, „bylo zbavit se partitur a tím i autoritářských nástrah kompozice, ale udržet kulturní produkci v hudbě

jako činnost.“⁵ Zdůrazňováním aktivity jako radikální performativity — jako extrémní pozornosti kolektivu vůči právě probíhajícímu dění, v němž může každý okamžik přinést radikální změnu stavu věcí — improvizace také prosazuje anti-programatický přístup, jenž zpochybňuje význam mediace. Uskutečnění improvizace nepředchází žádný přechodný moment (zkoušení, komponování či jiný druh přípravy); její realizace je shodná s její produkcí a mezi těmito dvěma neexistují rozdíly. Improvizace si historicky také vždy byla vědoma problematiky své proměny ve zboží. Na začátku 70. let hovořil Cornelius Cardew o nemožnosti nahrávání improvizace: „Improvizace se odehrává v přítomném okamžiku, její účinky mohou žít v duších účastníků, pasivních i aktivních (tedy publika), ale její konkrétní podoba mizí hned v okamžiku, kdy se objeví, a neměla žádnou existenci před tím okamžikem. Není pro ni tedy možný žádný odkaz k minulosti.“⁶ Nejvíce lze v improvizaci slyšet o mlčky předpokládané cílevědomé činnosti a soběstačnosti, což je v dnešní

5 Tony Conrad, „Lyssophobia: On *Four Violins*,“ in *Audio Culture*, 316.

6 Cornelius Cardew, „Towards an Ethic of Improvisation“ (1971), in *Cornelius Cardew (1936–1981): A Reader*, ed. Edwin Prévost (Harlow: Copula Press, 2008), 126.

době velice sporná alternativistická perspektiva. Conrad v rámci skupiny Dream Syndicate chápal například jejich činnost jako pragmatickou aktivitu poskytující uspokojení v daném okamžiku.⁷ Viděno ze současné perspektivy, mívá mnohem dále Bruce Russell, který svůj pojem „improvizovaného zvukového díla“ (Improvised Sound Work, ISW) chápe jako autonomní praxi schopnou generovat formy vědomí, jež jsou protiideologické a protikapitalistické.⁸ Když píše o situacionistických konceptech „dérive“ a „détournement“, vysvětluje: „Povaha těchto praktik závisí na formách vědomí, které ztělesňují; cílem bylo stvoření nového druhu osobnosti k zalidnění nové společnosti. Věřím, že stejné subjektivní účinky mohou vyplývat z praxe zvukového umění ISW, které vzejde z vynálezu nového média. Tyto praktiky jsou v první řadě anti-hierarchické, zasíťované, improvizované a zasazené do pole omezené produkce, působící — podobně jako antispektakulární kinematografie Guye Deborda — oby kritika kultury samotné.“⁹

Tvrzení, že improvizace působí kriticky vůči kapitalismu a je schopná vytvářet autonomní, protiideologické tlaky, může v dnešních podmínkách jednak žít představu této praxe jako sebe uspokojující avantgardní niky, ale také může působit jako investice do sebe sama ve formě kulturního kapitálu. Musíme mít na paměti, že improvizace se zaplétá s kulturním průmyslem stejně jako jakýkoliv jiný druh provozování hudby skrze koncerty, nahrávky, festivaly a časopisy. Improvizace by si tak namísto fetišizace vlastních nároků na vytváření bezprostředních zážitků měla klást otázky ohledně vlastní mediace a dívat se na neformální zvyky a pravidla, která se v průběhu let vyvinula, a na jejich vztah k současným hmotným podmínkám.

Komunizace

V kapitalistickém vztahu tříd není co potvrdovat: žádná autonomie, žádná alternativa, žádný vnějšek, žádné odtržení. (Endnotes, *What Are We To Do?*)

7 Conrad, „LYssophobia.“

8 Bruce Russell, „Exploding the Atmosphere: Realizing the Revolutionary Potential of the Last Street Song,“ in *Reverberations: The Philosophy, Aesthetics and Politics of Noise*, eds. Michael Goddard, Benjamin Halligan, and Paul Hegarty (London: Continuum, 2012), 245.

9 Tamtéž, 252.

Dnešní ultralevicové politické skupiny mají různé způsoby zacházení s pojmem komunizace. Termín je používán již velmi dlouho a důkladněji začal být rozvíjen francouzskou ultralevicí v počátcích květnových událostí roku 1968. Existují dva hlavní proudy, které mají společné východisko v politice situacionistické skupiny, ale poté se významně rozcházejí. Jedna perspektiva je teoreticky rozvíjena v poststrukturalismem ovlivněném prostředí kolem skupin Tiqqun a Invisible Committee: Ty usilují o přímou akci a o únik ze systému, proces komunizace chtějí zahájit okamžitě skrze oddělení se od společnosti. Jejich rebelský přístup obsahuje pozůstatky post-heideggerovské kritiky technologie. Tento proud je cílem silné kritiky ze strany skupin jako Théorie Communiste, Endnotes, Blaumachen a Riff Raff,¹⁰ které tento přístup vidí jako — jejich slovy — „alternativistickou perspektivu“. Théorie Communiste, vznikající ve Francii 70. let, vykazuje vliv Louise Althussera a je proto spíše strukturalistická, méně utopistická a moralistická než Tiqqun a Invisible Committee. S osvěžující dávkou anti-humanismu silně zpochybňují možnost subjektivní aktivity a netvrdí, že útek od společnosti je možný. Théorie Communiste se pozorně dívá na různé změny probíhající v kapitalismu stejně jako na boje proti němu a snaží se pochopit, jaká by mohla být revoluce současné doby. Théorie Communiste méně navrhuje a více popisuje, velice obezřetně dbají na to, aby nepředepisovali, jak má revoluce probíhat, protože tak by se dostali zpátky k „programatismu.“

Ve své analýze selhání předchozích revolucí došla Théorie Communiste k poznání, že předchozí hnutí pracujících se nezbavila pohledu na sebe samé jako na dělníky, ani nezničila hodnotovou formu,¹¹ protože jejich agendou bylo potvrzení práce, nikoliv její odstranění společně s kapitálem. Théorie Communiste

10 Théorie Communiste, Endnotes, Riff Raff, and Blaumachen vydávají *Sic* — *International Journal for Communisation*. Viz <http://sic.communisation.net>.

11 „Pro Marx je hodnotová forma vyjádřením dvojího charakteru práce v kapitalismu — její charakter jako konkrétní práce projevující se v užitkové hodnotě zboží a její charakter jako abstraktní práce projevující se v hodnotové formě.“ „Communisation and Value-Form Theory,“ *Endnotes* 2 (Apríl 2010), <http://endnotes.org.uk/articles/4>.

te to nazývá jistým druhem politického programatismu.¹² Tvrdí, že kapitalismus nikdy nebyl skutečně ohrožen a že historický okamžik programatismu již dávno pominul. Programatismus pro ně představuje jakákoliv ideologie, která předepisuje kroky potřebné k revoluci a po ní. Můžete si představit odbory, strany a organizace, které na sebe berou identitu pracujících. Tento termín také odkazuje k ideologiím předepisujícím přechodný program, například v první fázi získání výrobních prostředků, po něm následující převzetí státu, čímž je postupně dosaženo cílů revoluce, nebo takové ideologie stavící do popředí požadavky lepších platů a pracovních podmínek.

Podle Théorie Communiste přišel konec programatismu ve stejnou dobu, kdy se kapitalismus zotavoval po bojích 60. a 70. let, zvláště když některé požadavky italského hnutí Autonomia (jako například ústup od fordovské rigidity) pomohly formovat podobu neoliberalismu, jakou známe nyní. „Sebeorganizovanost je prvním aktem revoluce; pak se stává překážkou, již musí revoluce překonat.“ Tento podtitul z knížky Théorie Communiste elegantně shrnuje podstatu problému. Jakákoliv představa o tom, jak by mohla vypadat postkapitalistická společnost, je neutralizována, pohlcena a zhodnocena, čímž pomáhá kapitalismu překonat své vlastní vnitřní rozpory. Pro umělce je problém o to výraznější, že jsme zákon hodnoty přijali za svůj do té míry, že i když nevíme přesně, co děláme, jsme schopni spekulovat o potenciální hodnotě v různých formách (hodnota kulturní, hodnota zážitku, hodnota ekonomická). Zatím je jasné, že revoluci nelze předjímat tím, že budeme mít předem připravený program. Budeme muset improvizovat, jelikož skutečně netušíme, jak bude svět vypadat bez hodnotové formy.

Se současným finančním kapitálem ztrácí dělník svou výlučnost. Jak tvrdí Michael Hudson, kruh již nemá podobu směny peníze-zboží-peníze, ale jen peníze-peníze,¹³ což znamená, že prole-

12 Detailní vysvětlení programatismu najdete v Théorie Communiste, „Much Ado About Nothing,“ *Endnotes* 1 (October 2008), <http://endnotes.org.uk/articles/13>.

13 Michael Hudson, „From Marx to Goldman Sachs: The Fictions of Fictitious Capital, and the Financialization of Industry,“ *Critique* 38, no. 3 (2010); dostupné na <http://michael-hudson.com/2010/07/from-marx-to-goldman-sachs-the-fictions-of-fictitious-capital/>.

tariát již při vytváření hodnot není tak podstatný, jako býval dříve. Vznikla také nadbytečná populace, kterou nelze integrovat do cyklu produkce zboží. Proces individuace a fragmentace, který kapitalismus generuje skrze zadlužování, také pomáhá vymazat programatický pohled, podle něžž můžeme směřovat k revoluci (a nakonec ke komunismu) skrze proces přivlastňování výrobních prostředků. Do této rubriky také spadá teorie skupiny Théorie Communiste silně kritizující pojem veřejného majetku. Diskuze o tomto tématu často připomíná alternativistickou perspektivu, jako by bylo možné udržovat dlouhodobou rovnováhu mezi veřejným a soukromým majetkem. Jak ukazuje Karl Marx — podle výkladu Davida Ricarda — „Subjektivním základem soukromého majetku — soukromého majetku jako činnosti pro sebe samu, jako předmětu, jako osoby — je práce.“¹⁴ Odpověď Théorie Communiste na problém veřejného majetku by v tomto duchu byl, že pokud nedojde k opuštění práce a hodnotové formy, bude problém sám sebe stále znovu vytvářet. Opuštění hodnotové formy by také zahrnovalo proces opuštění sebe sama, protože naše subjektivity — jak ji chápeme dnes — je do značné míry vytvářena kapitalismem. To není pesimismus nebo katastrofická perspektiva, ale spíše perspektiva realistická, která vychází z analýzy selhání předchozích třídních bojů. Neexistuje etický či zodpovědný způsob vyrovnání se s kapitalismem. Pokud přijmeme myšlenku skupiny Endnote uvedenou v úvodu této kapitoly, nemůžeme se v dnešních podmínkách pozitivně prosazovat, a bez opuštění hodnotové formy nemůžeme opustit majetek.

Periodizace

Dalším klíčem k pochopení práce Théorie Communiste je jejich používání periodizace.¹⁵ Podle nich žijeme ve specifickém historickém období kapitalismu, které činí alternativistickou a programatickou pozici zbytečnou. Tento historický předěl vychází z toho, co Marx nazval „formální a reálné přivtělování“, a co bylo

14 Karl Marx, „Third Manuscript: Private Property and Labor,“ dostupné na <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1844/epm/3rd.htm>.

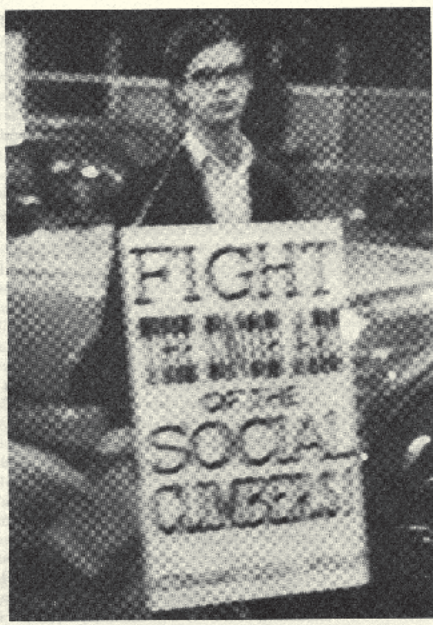
15 Kritické vysvětlení periodizace najdete na „The History of Subsumption,“ *Endnotes 2* (April 2010), <http://endnotes.org.uk/articles/6>.



v 60. a 70. letech specifitěji označeno jako „druhá fáze reálného přivtělování“. Ve svých poznámkách ke Kapitálu Marx rozlišuje mezi formálním přivtělováním, kdy si kapitalismus přivlastňuje staré formy produkce a včleňuje je do kruhů kapitálu, a reálným přivtělováním, které již nespolesá výhradně na pracovní procesy, ale také pro ně vytváří podmínky technologickými inovacemi a společenskou organizací práce. V reálném přivtělování kapitál již nezahrnuje formálně práci do procesů zhodnocování, ale celý proces upravuje tak, aby zcela vyhovoval jeho zájmům. Reprodukce proletariátu a reprodukce kapitálu jsou

v tomto procesu úzce propojeny. Skrze reálné přivtělování kapitál „integruje dva okruhy (reprodukcí síly práce a reprodukci kapitálu) jako sebereprodukcí třídních vztahů (a vytváření předpokladů pro ně).“¹⁶ Dluh tento proces zrychluje ve smyčce zpětné vazby a kanibalizuje neproduktivní proces, v němž „jen vytváříme hodnotu pro kapitál těžením z našeho dluhu (což znamená, že nevytváříme žádnou hodnotu — ne kvůli masivním, byť neorganizovaným vlnám bankrotů, splaskávání bublin, ale pro-

16 Tamtéž.



Tony Conrad

tože odtud žádná hodnota nevychází).¹⁷ V současné době dosahuje tato nekončící abstrakce kapitalismu dosud nevidané univerzality. Dnes je toho ovšem dosahováno negativně skrze zvyšování zadlužení, což otřásá teorií hodnoty práce. Práce je vyjadřována hodnotou a míra trvání práce je vyjádřena velikostí hodnoty produktu.

Tradiční chápání fetišizace zboží — jako inverzní stav, v němž jsou lidé ovládáni výsledky své vlastní činnosti — lze dnes docela dobře vyložit tak, že lidé jsou dnes ovládáni potřebou vlastního zhodnocení. To jde ruku v ruce s tím, jak Théorie Communiste chápe reálné zahrnování coby neustálý vývoj a neustálou krizi: „Reálné přivtělování práce (a tím i společnosti) do kapitálu je ze své podstaty stále nedokončené. V povaze reálného zahrnování je dosahování bodů zlomu, protože reálné přivtělování předurčuje krizi kapitálu jako neukončenou kvalitu kapitalistické společnosti.“¹⁸

Lze formulovat dvě klíčová tvr-

zení: (1) reprodukce proletariátu je stále více propojena s reprodukcí kapitalismu a (2) neukončenost reálného zahrnování, které neustále tlačí expanzi kapitalismu, zpochybňuje více než kdy jindy naši osobní i kolektivní činnost.

Naše vlastní komodifikace se ovšem neodehrává jen na nadosobní úrovni (sociokulturní a ekonomické), ale také na úrovni osobní. Stejně jako při komodifikaci vědomí se setkává historický materialismus s materialismem eliminačním.

Filozof Ray Brassier zdůrazňuje nezbytnost aktivity, i když to vyžaduje přehodnocení definice individuální osobnosti. V soukromém rozhovoru Brassier rozvádí: „Jde o to, že vytváření vědomí a skrze to i osobnosti jednotlivce — tedy objektivizaci subjektivity — lze narušit jen jinou souběžnou objektivizací subjektivity; takovou, která tu předchází přepíše v objektivní sféře, ale jen jako prostředník mezi procesy probíhajícími bez důvodu a konceptuálními normami. Racionalita je kolektivně nastolována a distribuována, může být usměřňována do vektorů a důležitých citlivých bodů — do bodů, které vyžadují zásah — jen pokud není ustavení činnosti podřízeno jednotlivci nebo skupině.“¹⁹

Negativní improvizace

Arika, organizace ve Skotsku, která od roku 2001 produkuje experimentální hudbu, film a umělecké události, si začala stále intenzivněji uvědomovat kritický potenciál, který by v sobě mohla skrývat improvizovaná a obecně experimentální hudba. Zcela správně tvrdí, že hudba není jen hudba a že je vždy výsledným produktem početných a složitých společenských, filozofických, politických a ekonomických faktorů. Některé z jejich myšlenek směřují k jakési negativní improvizaci v tom smyslu, že nejen zpochybňují, jak je produkováno chápání hodnoty v určitém kontextu, ale také to, jak se náš vlastní proces subjektivizace stává součástí vytváření hodnoty. Aby tomu bránili, tvrdí, že umělci by měli: „rozvíjet procesy ne-kreativity, aby zabránili proměně sebe samých ve zboží. (...) Činnosti, které zdánlivě postrádají jakoukoliv uměleckost: nekreativita, neoriginalita, nečitelnost, přejímání, plagiarismus, podvod, krádež a falsifikace jako umění, jako váš vlastní obor a postup; zpracování informací, databáze

a extrémní procesy jako metodologie; nuda, bezhodnotovost a nezáživnost jako étos.“²⁰

Jarrold Fowler je hudebník a vědec, který dovedl návrhy festivalu Arika do krajnosti ještě před tím, než byly formulovány, a rozvíjel myšlenky ne-filozofa Françoise Laruellea.²¹ Když byl zařazen na program závěrečného dne festivalu Kill Your Timid Notion, který Arika pořádala v roce 2010 ve skotském Dundee, Fowler neprozradil svou metodu před ani během festivalu. V den závěrečného koncertu se vyškrtl z programu, čímž narušil prostorově-časové podmínky vystoupení, ale zároveň se v tu dobu občas objevoval mezi diváky. Fowlerovo vystoupení tedy bylo ne-vystoupením. Odhaduji, že mnoho lidí v publiku si tohoto ne-vystoupení nebylo vůbec vědomo. Ovšem pro ty z diváků, kteří si ho uvědomili, tím vyvstal spleť problémů. Fowler drasticky podkopával nejen koncertní konvence, ale i sám sebe v roli účinkujícího — neposkytl divákům žádný zvuk, namísto toho nabídl svou současnou přítomnost a nepřítomnost. Z pohledu tradiční improvizace tato událost neposkytuje přílišný zážitek: možná zvuky prostředí a těl nebo anekdotu, již je možné vyprávět přátelům. Ovšem Fowlerovo ne-vystoupení rozšiřuje pojetí improvizace, přímo a radikálně klade otázky po ekvivalenci formy a hodnoty.²² Fowlerovo ne-vystoupení sice může být problematické, pokud jde o přístupnost, a riskuje sklouznutí k fascinaci obskuritami, jeho rozhodnutí ale rýplo do zaběhnutých rolí účinkujícího a publika a vneslo do situace křehký prvek — jak z hlediska organizátorů i diváků — a na-

20 Arika a Glasgow Open School, „Collective Manifesto Attempt 1,“ rozdáno na festivalu Instal 10, Glasgow, 2010.

21 Fowler provozuje stránky <http://www.nonmusicology.com>. Od roku 2010 ve spolupráci Masafumim Ezakim, Kieranem Dalym, Moem Kamurou, Taku Unamim atd. „prováděl bez provedení“ nerozeznatelné nehudební experimenty v Japonsku, Francii, Norsku a Spojených státech.

22 Benedict Seymour zdůrazňuje propojení mezi těmito typy praxí a fiktivním kapitálem. Na rozdíl od dřívějších improvizčních přístupů vás Fowler upozorňuje na současnou krizi. Smyslem tedy je, najít cestu, jak pokračovat dál kolektivně. Viz Benedict Seymour, „Short Circuits: Finance, Feedback, and Culture,“ *Mute* 3, no. 1 (July 2011), <http://www.metamute.org/editorial/articles/short-circuits-finance-feedback-and-culture>.

17 Marina Vishmidt v rozhovoru s Neilem Grayem, „The Economy of Abolition/Abolition of the Economy,“ *Variant* 42 (Winter 2011), <http://www.variant.org.uk/42texts/EconomyofAbolition.html>.

18 Théorie Communiste, „Théorie Communiste Responds,“ *Aufheben* 13 (2005).

19 Emailová korespondence Raye Brassiera s autorem, únor 2013.

bídlo alternativní metody pro uvažování o tom, co produkce experimentální hudby může znamenat dnes.

Umělci a hudebníci zabývající se negativní improvizací se vyrovnávají s dialektickým procesem mezi lidským kapitálem na jedné straně a svým postavením subjektu na straně druhé. Funguje to podobně jako u hnutí komunizace s důrazem na opuštění identit ve světě kapitálu, namísto jejich vybrušování. Tato negativní improvizace již není založena na svobodě jednotlivce; spíše stojí na zpochybňování svobody a současném novém zvažování významu pojmů individuality a kolektivity. To vše probíhá za souběžného podvracení role umělce jako hudebníka či improvizátora (tedy například zrušení jeho postavení specialisty). Podle Brassiera musí improvizace, chce-li mít nějaký smysl, (1) odlišit účel od své podstaty; (2) rozlišit racionální „hetero-autonomii“ od svobody ve spon-taneistickém/libertariánském smyslu;

(3) zhmotnit duševní práci takovým způsobem, který odhalí proměnu nehmotné práce ve zboží.²³

Improvizátoři ztělesňují ošidné kvality současné práce — jak svou praxí, tak svým každodenním životem. Otázka by měla být, jak tyto kvality vtělit do improvizací praxe, jež by zhmotnila naše úzkosti. Naše dnešní krize není jen ekonomická, ale také kulturní. Pokud existuje činnost, která by toto mohla potvrdit a která by uchopila krizi jako příležitost

23 V emailu autorovi tohoto textu z února 2013 to Brassier rozvádí dále: „Myšlenková práce si zachovává schopnost odhalit svou vlastní zprostředkovanou proměnu ve zboží. To neznamená, že ji dokáže nějakým zázrakem zvrátit; pokud ovšem nezbytnost propojení teorie s praxí má něco znamenat, pak to, že potřeba pochopit a vysvětlit kapitalismus již předpokládá důležité spojení mezi kognitivními a praktickými schopnostmi.“

v její extrémní křehkosti, pak je to právě improvizace. Z toho by muselo vzejít směřování přesahující improvizátorovu individuální osobnost. Mohlo by připomínat všeobecný intelekt, o němž hovoří Théorie Communiste, ovšem takový, jenž neustále zpochybňuje své vlastní parametry a podkopává své vlastní konvence, aniž by se vyhýbal konfrontaci. Spíše než s nástroji by experimentoval s našimi egi, hmotnými podmínkami a širšími společenskými vztahy. Negativní improvizace by urychlila vývoj situace do bodu, kdy by zrcadlila naše nemožnosti a naše limity vytvářením situací, v nichž je člověk konfrontován s negativy naší doby. Z těchto negativ by se taková improvizace pokusila vytvořit sílu spojující svobodu nikoliv s individuálním vyjádřením, ale s kolektivní racionalitou.

Vyšlo v knize *Undoing Property?* Marysia Lewandowska and Laurel Ptak (eds.), Sternberg Press, Berlin, 2013

INZERCE

download

R{A}DIO{CUSTICA}

selected 2013

new compilation of exclusive premiere series
PremEdition of Radioatelier of Czech Radio
Vltava is available online for download at

CD.RADIOART.CZ

TRACKLIST

1. **Sivan Eldar:** ON AIR | BEHIND GLASS
2. **Jiří Suchánek:** TIME.BREAK
3. **Boreš&Trojan:** WIND FUSION
4. **Alan Courtis:** VLTARANÁ



PROROSTLÉ ZNAKY

O KNIZE PARTITUR MILANA ADAMČIAKA

Slovenský skladatel, muzikolog, básník a tvůrce grafických partitur Milan Adamčiak (*1946) se v posledních letech dočkal zaslouženého uznání, a to nejen v kontextu slovenském, potažmo „československém“, ale mezinárodním. Jeho dílo bylo prezentováno např. v Německu, ale také na výstavě z roku 2012 s názvem *Sounding the Body Electric* věnované zvukovému umění východního bloku v polské Lodži a v Londýnu. V rámci *Sounding the Body Electric*, skutečně přelomové galerijní události, která odhalovala autonomní a emancipovanou sílu zvukového a hudebního dění za železnou oponou, bylo Adamčiakovo dílo prezentováno vedle prací Milana Grygara, Milana Knížáka, Jana Lenicy, Eugeniusze Rudnika, Józefa Robakowského, Zoltána Jeney, Komara & Melamida nebo Vladana Radovanoviće. Výstava, katalog i průřezový dvojdisk (bohužel bez interpretace Adamčiakových partitur) dobře ukázaly originalitu zmíněných tvůrců, kteří možná i díky omezenému kontaktu se západním uměním, ale hlavně v návaznosti na vlastní kulturní prostředí, byly schopni soustředěně vytvořit radikálně odlišné a často zdánlivě skromnější anebo konceptuálnější podoby zvukových instalací či objektů, grafických partitur, happeningů nebo experimentálních filmů. Mnoho z tehdejších děl bylo veřejnosti představeno v důstojné podobě až v 90. letech.

Adamčiakův osud je podobný osudu mnoha tvůrců jeho generace — po krátkém nadechnutí v 60. letech, kdy se realizovaly jeho kompozice či hrály jeho grafické partitury a Adamčiak využil možnosti být v živém kontaktu se světovým hudebním děním, došlo k ochromení hudebního života během normalizace. Už jako student hudební vědy se zabýval, pod vlivem hnutí Fluxus či Johna Cage, grafickými partiturami a již velmi záhy prokázal na tomto poli nebývalou invenci, která se projevovala mimo jiné velkým výtvarným rozptylem, proměnami technik a blízkým sepětím s jeho paralelními aktivitami na poli konkrétní a strukturální poezie. Přestože byla prakticky znemožněna prezentace jeho děl, kromě cirkulace v kulturním podzemí v podobě sporadických nezávislých akcí, happeningů, výstav či publikací, neznamenovalo to, že rezignoval a odmlčel se. Jeho dílo se kontinuálně vyvíjelo, někdy se dokonce dočkalo i oficiální podoby — lze zmínit kompozici *Capriccio* vytvořenou v roce 1983 v Experimentálním studiu v Bratislavě. Přestože se sám Adamčiak k některým principům vytváření svých partitur a kompozic navracel, obměňoval je a rozvíjel do pozměněné podoby.

Souhrn jeho díla je imponující, neboť čítá na čtyři sta grafických partitur, které vytvořil během padesáti let a rozhodně jej můžeme (společně například s Róbertem Cyprichem, Jozefem Malovcem, Alexem Mlynárčikem nebo Ľudovítem Kupkovičem) považovat za jednoho z nejdůležitějších slovenských tvůrců své generace, kteří měli vztah k soudobé hudbě a výtvarnému umění. V poslední době můžeme hovořit o nebývalém zájmu o dílo tohoto slovenského endemita s vizáží zasloužilého otce undergroundu, který dokládá například velmi zdařilá CD *Agon Orchestra* s názvem *Typornamento* s interpretacemi Adamčiakových partitur od skladatelů Kofroně, Wajsara, Machajdika, Jiruchy, Ache-
ra, Piačeka a Burlase (recenze této nahrávky vyšla v HV 3/2013).

Milan Adamčiak se dočkal, díky pečlivosti a nasazení Michala Murina, vydávání svého literárního a vizuálního odkazu v košickém nakladatelství Dive Buki. Tento imponující ediční projekt se nachází v polovině, dílo je totiž rozvrženo do čtyř svazků a světlo světa zatím spatřily dva noblesně vydané tituly ve strohé grafické úpravě, které ukazují, nakolik je Adamčiakovo dílo komplexní a celkově organicky prorostlé. Jak první titul s názvem *Archiv I – Experimentálna poézia 1964–1972*, tak i titul druhý *Archiv III – Notácie a grafické partitúry* odhalují, jak se například básně prolínají s partiturami, a to nejen na úrovni zvolených vizuálních prostředků (užití razítek, geometrických prostých linií nebo rukou psaných textových obrázků), ale leckdy by bez jakýchkoliv obtíží mohly jednotlivé básně či partitury plně fungovat (a fungují) i v druhé disciplíně.

Adamčiakova tvorba je ve svazku *Archiv III – Notácie a grafické partitúry* sice nekompletní, ale i tak velmi obsáhlá. Jedná se o průřez jeho monstrózním dílem, které navíc již neexistuje v úplnosti — sám autor mnoho partitur rozdal, ztratil a některé byly také zničeny. To však není podstatné. Podstatné je vidět,



Michal Murin – akustická performance Archiv I, sousoší Amundsenovy výpravy (Fram Museum), Oslo, Norsko, 2013





jak velký rozptýl prostředků byl Adamčiak schopen pro hudební partitury užít, ale hlavně kolik skutečně nových objevů na tomto poli učinil. Podobně jako John Cage anebo Jiří Kolář patří velmi erudovaný samorost ke skutečným objevitelům metod, nového tvarosloví a hlavně neobvyklých řešení, která se i na poli velmi otevřeného pole notace či grafických partitur ukazují jako jedinečná a zcela původní. Kniha na ploše více než čtyř stovek stran řadí rozsáhlé dílo do několika oddílů — zmiňme například rotabilní, blokové, rámcové, pásmové, konturové, materiálové, instalované, kreslené, nástěnné nebo systémové partitury, katalogy, inventáře atd. Některé z nich přesně určují, pro jaký počet hráčů či jaké nástrojové obsazení jsou určeny, jiné nechávají značný prostor pro invenci samotných hudebníků. Sám autor kompozic hovoří o odklonu od potřeby všechny parametry určovat, která mu byla na počátku práce vlastní, k mnohem volnějšímu vztahu mezi partiturou a tím, kdo se ji hudebně a konkrétní realizací zmocňuje. Ve většině případů černobílé, ale jinak opulentní obrazové složce

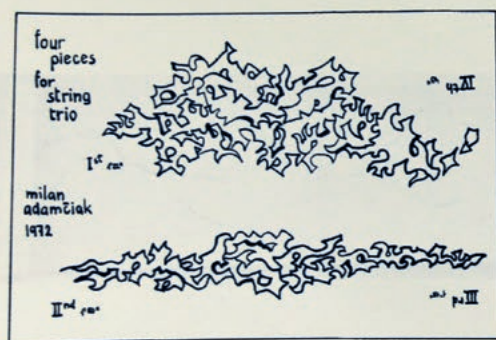
knihy předchází Murinův úvod do světa nových podob notace a grafických partitur, vyčerpávající rozhovor s Milanem Adamčiakem a skladatelovy vlastní texty na zmíněné téma či explikace jednotlivých okruhů.

Sám výčet jednotlivých vizuálních kódů, principů, tvarů, materiálů možná ukáže, v čem tkví síla Adamčiakova díla, které je ve své podstatě široce rozkroče-no mezi matematickou přesností a zálibou v přesně rytmicky dělených vzorcích, vášnivým průzkumem spontánních kreseb či náhodnou hrou s objekty. Někdy se jedná o reinterpretace stylistiky Kandinského, rozklad loga Bauhausu do klavírní partitury, slovní partitury podle básně Helmuta Heissenbüttela, jindy zase vizuální pocty Johnu Cageovi, Franzi Monovi, Elu Lisickému či Pietu Mondrianovi. Dále vidíme trojrozměrné partitury v podobě válce anebo panelů na podlaze, které jsou určeny pro tanečníky a hudebníky, skořápky od vajec či ořechů, kuličky, vržené hrací kostky, obrazy podobné mapám noční oblohy, spirály, kruhy, kresby slepé mapy Československa, ostrovy, sofistikované

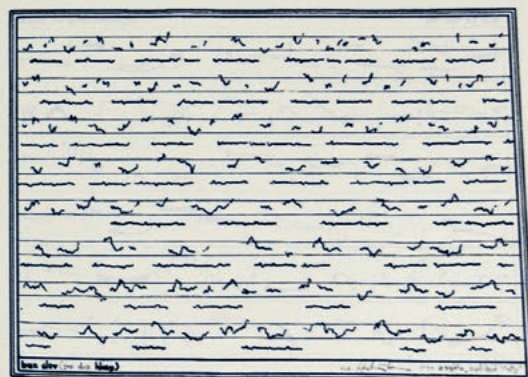
a zahuštěné hexagramy a pentagramy, rozstříhané a znovu slepené noty do nových obrazců, diagramy, struktury z magnetofonových pásek, razítka v přísne strukturovaných obrazcích, labyrinty, malby na stěnách, vzorce z rákosí, izolované motivy anebo modely vyzývající k variabilní interpretaci, kresby nástrojů nebo portrét osoby.

Doslova platí — co stránka v knize, to jiný postup, nový vizuální kód, překvapení a hádanka, jak lze tento konkrétní vizuální opus hudebně uchopit. Ovšem, jak ukázali skladatelé spojení s Agon Orchestra anebo hudebníci, kteří se podíleli na projektu Mi-65 (Daniel Matej, Miro Tóth, Arturas Bumšteinas, Zolt Sörös, Bernhard Breuer aj) a kteří nahráli album TRANSmusic podle dvanácti formálně různorodých partitur, jež je součástí knižní publikace, Adamčiak provokuje k aktuální podobě soudobé hudby a nutí svými díly hudebníky přijmout leckdy velmi radikální řešení. Rozhodně je ale jeho kniha zajímavá i z čistě výtvarného hlediska a partitury se bez své hudební realizace snadno obejdou, neboť fungují jako autonomní obrazy.

Milan Adamčiak – Archiv III, výstava v Blank Space, Oslo, Norsko, 2013



Four Pieces for String Trio, 1972
Štyri kusy pre súložkové trio



Bez slov pre dva hlasy alebo nástroje, 1980
Without Words for Two Voices or Instruments

POLITIKA A FREKVENCE

MARCUS SCHMICKLER & JULIAN ROHRHUBER: POLITIKEN DER FREQUENZ

EDITIONS MEGO & TOCHNIT ALEPH ([HTTP://EDITIONSMEGO.COM](http://editionsmeago.com))

Je možné spatřovat paralely mezi změnami v hudbě a ve společnosti? Je možné pochopit soudobou hudbu skrz její vztah k penězům? Je možné poslouchat akademický noise okořeněný sborovou recitací a inspirovaný filosofickým pojednáním o číslech? Podobné otázky zkoumá album *Politiken der Frequenz*.

Marcus Schmickler má zázemí v soudobé kompozici, studoval u Stockhausenova žáka Johannese Fritsche v Kolíně. Od svých studií se Schmickler aktivně pohybuje na německé experimentální scéně, spolupracoval s kolínským labelem a-Musik, Editions Mego a Mille Plateaux. Z teoretického hlediska Schmickler také zkoumá epistemologické a fenomenologické aspekty recepce uměleckého díla obecně. V současné době je hostujícím profesorem kompozice na CalArts. Julian Rohrer učí na Univerzitě v Düsseldorfu hudební informatiku a teorii médií. Od roku 2000 spolupracuje na vývoji otevřeného programovacího prostředí SuperCollider a zabývá se aplikací matematických algoritmů na zvukovou syntézu.

Projekt *Politiken der Frequenz* krouží kolem soňifikace číselných pojmů. Ústřední hypotézou alba je následující teze: „Hudba a ekonomie sdílí základní předmět: číslo.“ Inspiraci autorům poskytl francouzský filosof Alain Badiou svým dílem *Le Nombre et les Nombres* [Číslo a čísla], kde se pokouší narušit zdánlivě samozřejmé pojetí čísel, které umožňuje hladké výpočty v oblasti ekonomie, sociálních věd a všednodenního života. Badiou má v soudobé filosofii zvláštní postavení materialistického platonika a matematiku považuje za řeč bytí. Filosofie takového ražení se stala inspirativní pro nesourodé hnutí tzv. spekulativního realismu, které brojí proti primátu myšlení fenomenologického a lingvistického ražení, přičemž uvažuje možnost existence objektů a světů nezávisle na lidském vědomí. Škoda je snad jen to, že desku zřejmě Badiou příliš neocení, neboť v jednom rozhovoru uvádí, že jeho hudební vkus nikdy nepřekonal konec druhé vídeňské školy. Pro Badioua není ideologií moderní parlamentární demokracie humanismus, právo nebo subjekt, ale číslo, počet a počitatelnost. Svou knihu o číslech uvádí zvláštním paradoxem. Přestože žijeme v době despotismu zdánlivě samozřejmých čísel, nemáme pojem čísla jako takového, nevíme, co číslo je.

Přiložený text, který je zároveň obalem alba a který se pokusíme parafrázovat, se vymezuje proti „statickému“ pojetí čísla. Změna, flexibilita a pohyb jsou v dnešní době žádoucí, zatímco ke statickým, rigidním a neměnným strukturám zaujímáme rezervovaný postoj. Pohyb, a to i chaotického charakteru, vyhlíží slibně: spíše, než aby se ohlížel na to, co je již zde, navrhuje

zdání nového. Pohyb je brán jako jádro možné revoluce nebo alespoň vývoje. Zdá se, že zvuk je ukázkový příklad toho, co existuje pouze v pohybu. Pozitivní hodnocení změny, pohybu a růstu spoluutváří hodnotu jako takovou. V algoritmickém tradingu na burze úspěch znamená správnou sázku na určitý trend, pro zaměstnavatele znamená flexibilizaci práce. I když se změna transformovaná v nadhodnotu může jevit staticky, ve skutečnosti jde o předpoklad investice do očekávaného dynamického jednání svobodných aktérů. Komentující sbory se pokouší narušit vzájemnou ideologickou podporu pohybu a hodnoty pomocí třetího elementu – pojmu čísla. Číslo a jeho vlastnosti lze pojmut buď jako výsledek dynamického procesu, např. měření nebo počtu, a/nebo jako něco, co existuje nezávisle, a je naopak předpokladem pro podobné operace. Z obou perspektiv je však číslo invariantní, neměnné a nekonečně resistantní. Co když se ale stane objektem zájmu číslo a čísla samotná?



____ Softwarový syntezátor ovládaný matematickými algoritmy působí na první poslech až nelidsky chladně. Při opakovaném poslechu se objevují zvláštní nuance. Fourierovy transformace skládají sinusové tóny v šum a ten po chvíli rozkládají zpět na sinusovky. Zvuk se zmitá v syntetických výtriscích, někdy připomíná zubařskou vrtačku a zmatený telefonní modem z dřevních dob internetu. Některé matematické funkce jsou až překvapivě libozvučné a kontemplativní (např. Complex Numbers, Riemann Zeta-Function), jiné jsou mnohem více rozhučnělé a mnohdy přímo militantní (např. Prime Factors, Dedekind Cuts, Linear Congruence / Interpolation).

____ Nahrávka může vyvolávat podobné pocity jako čísla nebo matematika obecně: bolest a točení hlavy, zoufalství, pot, v případě poslechu na sluchátka a posluchač může mít díky důmyslnému pohybu ve stereu

problémy s chůzí. Přesto se vyplatí do nahrávky investovat pozornost, ze zdánlivého chaosu se postupně prořezávají čísla „an sich“. Matematické miniatury o délce převážně mezi třemi a čtyřmi minutami se v abstraktní smršti tónů zdají být mnohem delší, než uvádí stopáž.

____ Sbory přinášejí konceptuální podklad, analyzují vztah ekonomiky a hudby — sdílení základního prvku čísla, které má v obou diskurzech podobnou vážnost. Efekt odcizení umocňují právě sborové recitace, a ačkoli v hudbě mívá lidský hlas často funkci „polidšťující“, na albu Politiken der Frequenz jde o pravý opak. Sborové party zde jen posilují celkové nelidské vyznění alba.

____ Občas se zdá, jako kdyby Bertolt Brecht vstal z mrtvých a pero vyměnil za laptop a učebnici teorie množin. Jde bezpochyby o jednu z nejzvláštnějších položek poslední doby v katalogu Editions Mego.

TEXT JAN FAIX

NORSKÁ REDUKCE

DANIEL LERCHER & HENRIK MUNKEBY NØRSTEBØ: TH_X

CHMAFU NOCORDS ([HTTP://NOCORDS.NET](http://nocords.net))

RASMUS BORG / HENRIK MUNKEBY NØRSTEBØ: 120112

EDITION WANDELWEISER RECORDS ([HTTP://WWW.WANDELWEISER.DE](http://www.wandelweiser.de))

Norský trombonista Henrik Munkeby Nørstebø (nar. 1986) se dlouhodobě umělecky soustředí na budování co možná nejhlubšího vzhledu do problematiky improvizace a zvukového experimentu. Zejména pro jeho studiovou práci je vždy určující úspornost, pečlivé soustředění na každý detail a správné načasování všech ve výsledku naprosto vytříbených zvukových událostí. O jeho virtuozitě bylo možno se ostatně přesvědčit již několikrát i v naší kotlině, vystoupil například v pražské galerii Školská 28 v triu As deafness increases a spolupracoval také třeba s klavíristou Vojtěchem Procházkou.

____ Především v posledních letech, od vydání sólového debutu na labelu Creative Sources (recenze v HV 2011/5–6) se s jeho jménem můžeme setkávat stále častěji v souvislosti se stále širším množstvím dalších osobností nejen norské scény. To dokumentují také dvě jeho letošní alba — dvě velmi precizní dueta.

____ S rakouským elektronickým experimentátorem Danielem Lercherem se Nørstebø ostatně seznámil také v Čechách, oba se zúčastnili rakousko-norsko-českého projektu ÖNCZkekvist Orchestra, který kromě jejich dua vygeneroval velmi slušnou řádku dalších různorodých formací a kolaborací. Materiál TH_X vznikl napřed pro

sérii koncertních provedení v Trondheimu v roce 2011, o rok později jej duo zrevidovalo a natočilo ve Vídni studiově jako stejnojmenné album pro velmi zajímavou rakouskou značku Chmafu Nocords.

____ Situace, kdy lze jen těžko rozlišit akustický či elektronický původ jednotlivých složek hudby, je ve světě neidiomatické improvizace poměrně běžná. Za tímto témbrovým dobrodružstvím vyřezávají také Nørstebø s Lercherem, avšak po rámcových dohodách na barevných škálách každého z pěti natočených kusů Lercher připravil ještě software schopný spektrální analýzy Nørstebøva trombónu v reálném čase a produkce dal-

ších zvukových složek (sinusových vln, různě filtrovaných šumů atd.) na základě získávaných dat. To vše v laboratorně čistém studiovém provedení.

____ Jednotlivé kusy označené pouze písmeny A až E se délkou pohybují přibližně mezi pěti až deseti minutami a každý se studijně zaměřuje na poněkud odlišný faktor výchozí situace. Nejdelší první část pracuje více se sinusovými vlnami, interferenčními vlněními mezi nimi, pozoun tvoří především kratší či delší basové prodlevy. Soustředěný poslech odhalí neustálé proměny ve velejemných nuancích, zvláště při větší hlasitosti (rozhodně na reproduktorech) pak hrozí tranzovní stav s narůstajícími vrstvami ve spodním registru. Druhý kus umožňuje pohyb pozounu v širším rozsahu, elektronika pak ale kromě tónů začíná generovat také různé delikátní šумы, praskoty, pohyb všech složek ve stereoobrazu je další dějovou linií tohoto stále se dramatizujícího akustického příběhu. Celkový zvuk si přitom zachovává stále jistou precizní čistotu a neokázalost. To i při následující části, kdy se pozounu začne elektronika v pečlivě dávkovaných úsecích zmocňovat podstatně agresivněji a duo tu předvádí mistrovsky filigránský noise.

____ Jako další výrazový prostředek se v části D připojuje práce s reverby a se šumy podobného charakteru v barvě i v doznívání. Závěrečný track potom už jen odlehčeně, pokud se to dá říci, připomene různé momenty z předešlých kusů, ty však v novém celku vytvoří opět nové plnohodnotné sdělení a přijde i jakási závěrečná sinusoidová „exhibiční kadence“. Jen těžko lze v celé kolekci najít něco, co by šlo označit za chybu nebo alespoň za necitlivost či nejistotu. Tato hudba je veskrze lidská, ale na lidské chybování se nemusí vymluvit ani jednou.

____ Druhý letos na jaře vydaný disk obsahuje také materiál natočený již v roce 2012. Nørstebø jej tentokrát vytvořil společně se švédským klavíristou a skladatelem Rasmusem Borgem. Pokud by chtěl nějaký skeptik tvrdit, že zvuková dokonalost projektu TH_X je dosažena přeci pomocí těch současných „všemocných“ technologií, pod názvem (respektive pouze pod datem

záznamu) 120112 se nachází přinejmenším stejně vysoká hudební magie, avšak dosažená jen pomocí dvou naprosto klasických nástrojů, pozounu a klavíru. Toto duo si spektrum svých výrazových prostředků přitom zredukovalo ještě mnohem radikálněji. Po padesát minut tu hledá v tichu ty správné momenty, v nichž je možné nasadit a nechat doznít většinou jen jeden či dva basové tóny, někdy synchronně, někdy s okamžitou odezvou druhého, někdy s odpovědí déle připravovanou, zvláště Nørstebøův pozoun se pak občas vyřadí v možnostech mikrointervalových intonačních pohybů. Většina hudebního dění se tu každopádně odehrává v rozmezí jednoho půltónu. Jen občas se hudebníci uvolí „osvěžit“ celou situaci tónem vzdáleným maximálně o tercii, jako po spasení občas posluchač lapá také po mikroskopických zvucích z mechaniky klavíru či z kontaktu rtů a nátrubku. Těžko říci, zda se tato hudba tvořila tak, že pozoun měl možnost svým zvukem znovu rozvibrovávat právě znějící struny klavíru, některé vlastnosti výsledných zvuků by tomu ale mohly nasvědčovat.

____ Lze to celé chápat jako dobrodružnou akustickou studii, nebo třeba jako zenové cvičení, nahrávka funguje samozřejmě i jako velmi příjemný ambientní respondent k dění v posluchačově okolí. Jako další možnost interpretace se také nabízí třeba i poněkud ironická reakce na zavedená klišé o chladu a racionálnosti severské hudby, a pokud je tomu tak, lze si představit, že se tyto hudebníci při přípravách nahrávky hodně nasmáli. Koneckonců je to vlastně přeci celé tak monotónní, že naprosto vážně by to mohl brát jen blázen. Ať už je to ale jak chce, dekórum vážnosti hráči každopádně interpretačně v podstatě nikdy neporuší a nad jejich technickou zručností, neuvěřitelnou disciplínou a soustředěním zůstává spíše stejně neustále rozum stát. A když nám opakování dvou tónů na klavíru a pozounu vyvolá takové spektrum možných výkladů, tak je to buď více než dobře, nebo platí syrečkový komentář superdetektiva Nicka Cartera z filmu Adéla ještě nevečeřela: „Evropa je v rozkladu.“

Rasmus Borg/Henrik Munkeby Nørstebø

120112

EDITION WANDELWEISER RECORDS

VIOLONCELLO VE VÝHNI

ARNE DEFORCE & MIKA VAINIO: HEPHAESTUS

ANGEL: TERRA NULL

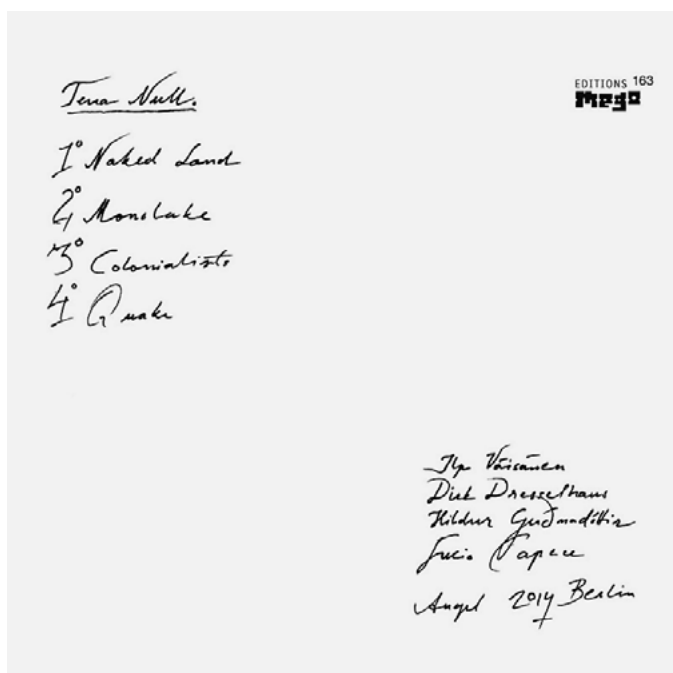
EDITIONS MEGO (EDITIONSMEGO.COM)

Na značce Mego vyšly dvě nové nahrávky, za každou z nich stojí mimo jiných hudebníků jeden ze členů finské skupiny Pan Sonic a na každé můžeme slyšet ukázkou soužití akustických nástrojů – v první řadě violoncella – se zvukovými generátory.

____ Violoncello je mocný zvukový zdroj s velkým tónovým rozsahem, dynamickými možnostmi a nepřebernou paletou tradičních i nezvyklých herních technik. Možná proto nachází v poslední době cestu na nahrávky umělců pracujících jinak s elektronickými hluky. Příkladem může být skupina Mohammad, kterou se objevila i na ložském sampleru značky PAN records, přiloženém k HIS Voice 1/2013.

____ Belgický violoncellista Arne Deforce je doma ve světě soudobé kompozice, nahrál řadu CD s hudbou Scelsiho, Feldmana, Xenakise, Niblocka a dalších, řada kompozic vznikla přímo pro něj. Na albu *Hephaestus* se spojil Mikou Vainiem a jeho elektronickými hračkami, aby v šesti částech – nazvaných

podle bájných řek – provedli posluchače starořeckým podsvětím. Hefaistos, božský kovář antické mytologie je docela vhodným symbolem pro tuto hudbu, která je zároveň intenzivně fyzická i jemně propracovaná. Úvodní část Phlegethon (ohnivý proud) začne jemnými sinusovými tóny, do nichž pomalu vplyne violoncello, aby pak oba zvuky spěly ke stále intenzivnějšímu zkreslení. K opětovnému zklidnění na konci desky se propracujeme přes řeky nářků, žalu, zuřivosti a zapomenutí, abychom vpluli do řeky úlevy. Ačkoliv některé části mají lehce ambientní ráz, převážná část působí jako zvukové drama, v němž se elektronika a violoncello střetávají, rychle se přesouvají od čistých tónů k drásavým hlukům, v nichž těžko jed-



no rozeznat od druhého, nebo se zasekávají v nepravidelných rytmech.

Skupinu Angel tvoří „ten druhý z Pan Sonic“, Ilpo Väisänen a Dirk Dresselhaus (Schneider™), k nimž se připojila islandská violoncellistka Hildur Guðnadóttir. Ta již před pár lety hostovala Pan Sonic na albu Katodivaihe a podílela se i na předchozích dvou nahrávkách Angel. Na Terra Null se z podzemí přesouváme na zemský povrch a namísto antikých dramát se věnujeme krajinomalbě s jemnými odstíny barev a textur. Vše probíhá v pozvolnějších liniích, zvuky se navzájem proplétají, místo aby spolu zápasily, a ačkoliv i zde mají místo zvukové deformace a nečistoty, vše je mnohem

klidnější a jemnější. Z téměř čistě akustického brnkání violoncella a kytary se zvuk proměňuje a rozostřuje. Violoncellistka také tolik nesáhá do arsenálu nestandardních hracích technik a ze svého nástroje loudí spíše „obyčejné tóny“. Další akustický element vnáší do dvou ze čtyř skladeb dechář Lucio Capece se saxofony a basklarinetem.

Angel se na desce Terra Null představují v zatím nejminimalističtější a nejstatičtější poloze. Ta možná osloví širší publikum, ale zároveň může splývat s množstvím dalších podobných nahrávek. Střety Vainia s Arnem Deforcem jsou drsnější, pestřejší a dokážou více vytěžit ze střetu akustických a elektronických témbů.

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

Kucek (s. 4), Karel Šuster (titul, s. 20), Martin Sigmond (s. 2) Ivan Větvíčka (s. 14), Michal Kolář (s. 15)

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 Žlíbku 1800/77
193 00 Praha 9–Horní Počernice
tel. +420 777 333 370, sms +420 605 202 115
e-mail predplatne@send.cz, www.send.cz

Předplatné Slovensko

Magnet Press, Slovakia, s. r. o.
P. O. BOX 169, 830 00 Bratislava
tel. +421 267 201 931–933
e-mail predplatne@press.sk, www.press.sk

Grafická úprava

Radek Pokorný, psano@domraku.cz
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

Předplatte si časopis HIS Voice...

Variety předplatného

Tištěná verze časopisu

roční předplatné 330 Kč
studentské roční předplatné 240 Kč

Elektronická verze časopisu

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

Kombinované předplatné

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

Časopis je dvoutištěbník –
roční předplatné představuje
6 čísel časopisu

www.hisvoice.cz/predplatne.html

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

REVOLVER REVIEW

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 / Bábák představuje
Králík – FOTOGRAFIE / Petrboj – 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.revolvervue.cz
email: sekretariat@revolvervue.cz nebo telefonicky: 222 245 801.

MARIZA

MAYA BEISER

AHMAD JAMAL QUARTET

COLIN CURRIE GROUP

HOSSEIN ALIZÂDEH
& PEJMAN HADADI

DIDGORI

CHRIS THILE
& BRAD MEHLDAU

HUGH MASEKELA
& LARRY WILLIS

ESTRELLA MORENTE

STRUNY

PODZIMU

6. 10. – 12. 11. 2014

WWW.STRUNYPODZIMU.CZ

ZMĚNA
KONCERTNÍCH SÁLŮ!
14. 10. COLIN CURRIE GROUP
& STEVE REICH
FORUM KARLÍN
3. 11. CHRIS THILE
& BRAD MEHLDAU
VELKÝ SÁL
LUCERNY

generální partneři



za finanční podpory



mecenáři festivalu



hlavní partner



oficiální dopravce



hlavní mediální partneři



Hospodářské noviny



HNED.cz

mediální partner

