

HIS VOICE



časopis o jiné hudbě

5+6 2014

69 Kč / 3,15 €



Lotyšská hudba
Jaroslav Jeroným Neduha

Petr Kofroň

Arca

PC Music

www.hisvoice.cz

**cyklus soudobé hudby
krása dneška**

AMERICKÁ MEZIVÁLEČNÁ AVANTGARDA

Úterý 20. ledna 2015, 19.30 hodin

Experimentální prostor NoD

CARL RUGGLES — Angels pro žesťové nástroje s dusítkem (verze pro čtyři trubky a dva trombóny, 1940)

RUTH CRAWFORD SEEGER — Čtyři diafonické suity (1930)

CHARLES IVES — Smyčcový kvartet č. 2 (1911–1913)

STUDENTI MAJÍ VSTUP ZDARMA.

Více na www.pkf.cz a na
www.facebook.com/PKFPraguePhilharmonia



Hlavní město Praha přispívá v roce 2014 na činnost PKF částkou 9 mil. Kč.

generální partneři



MINISTERSTVO
KULTURY

hlavní mediální partneři



HOSPODÁŘSKÉ NOVINY



Opera
PLUS

mediální partneři



HIS VOICE

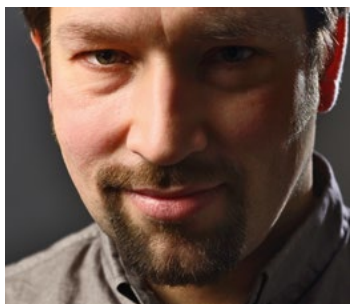


OBSAH

Glosář	2
Lotyšský hlas	4
Lotyšské sbory	12
Petr Kofroň	16
Arca	26
PC Music	30
Spotify spammer	34
Deathprod	38
Jé Jé Neduha	42
Angélica Castelló	48

Recenze

Tvrďý / Havelka: U nás v garáži	53
Vyšší populár: Haf haf	54
Philippe Nemo: Hudební cesta	56
Minirecenze	58

EDITORIAL

Vážení čtenáři, pokud si malé národy chtějí zachovat cosi jako vlastní identitu, nad podporou nového umění by měly přinejmenším přemýšlet. Platí to pro Českou republiku stejně jako pro někdejší sovětské pobaltské republiky. Právě v tomto čísle uzavíráme naši pobaltskou trilogii kompilací představující soudobou hudbu Lotyšska. Stejně jako Litva a Estonsko, jimž jsme se věnovali před lety, i Lotyšsko považuje soudobou hudbu za důležitou složku národního života. Je pozoruhodné, jak se tamní mladá generace skladatelů propojuje s v podstatě konzervativní hudební tradicí, jako je sborový zpěv. Zastoupení sborových kompozic docela výrazně odlišuje toto CD od jiných našich sond do nové hudby.

V tomto čísle najdete rozsáhlý prostor věnovaný dvěma klíčovými osobnostem české hudby, které představují jakýsi most mezi současností a dobou normalizace.

Jaroslav Jeroným Neduha a Petr Kofroň—každý po svém hledali cesty k osobité hudbě v minulém politickém režimu a po svém se musejí vyrovnávat i se současným přeskupování hudební scénérie.

Ona scénérie se přeskupuje stále a i když se někdy zdá, že nová hudba již jen recykluje minulost, objeví se čas od času někdo, kdo nám připomene, že vývoj jde dál. Sérii článků jsme proto věnovali tomu, jaké posuny probíhají v elektronické hudbě i v jejím internetovém šíření. Jsem rád, že se skrze tyto texty zároveň v průměru o něco omlazuje redakční tým HIS Voice, což lze brát i jako potvrzení optimistických výhledů ohledně budoucnosti psaní o hudbě. S novou hudbou se objevují i ti, kdo o ní chtějí nově přemýšlet.

Přeji příjemné čtení i poslech

Matěj Kratochvíl

Soubor Prague Modern jsme na stránkách HIS Voice připomínali již několikrát, s jedním z jeho zakladatelů, houslistou Davidem Danelem, vedl Petr Bakla minulý rok rozhovor (HV 4/2013). Na webu najdete i recenzi na jejich letošní CD s hudbou japonského skladatele Dai Fujikury, na němž Prague Modern dirigoval Psacal Galois. Právě za toto CD získal soubor ocenění Coups de cœur Académie Charles Cros v kategorii soudobá hudba. Tato cena vznikla jako doplněk Grand Prix du Disque, kterou uděluje již od roku 1948 komise složená z odborníků v oblasti hudební kritiky i zvukového záznamu. Jméno ceny odkazuje k Charlesi Crosovi (1842–1888), básníkovi a vynálezci v oblasti zvukového záznamu. K českým hudebníkům již toto ocenění putovalo několikrát, především díky České filharmonii a její interpretaci našich nejznámějších skladatelů. Díky Prague Modern se povědomí o naší hudební kultuře posouvá o další krok od Slovenských tanců k živější kultuře.



Živější kultura pronikne v roce 2015 i do programu Pražského jara, byť jen v množství spíše homeopatickém. Tím spíš si však zaslouží pozornosti zařazení hned několika nových děl z oblasti hudebního divadla. Novou operu na text Sofoklových tragédií *Filoktétés* složil Jan Klusák, od šedesátých let jedna z nejsvébytnějších českých skladatelských osobností. K námětu opery napsal: „Filoktétés je muž vyvržený vlastním společenstvím a odsouzený k izolaci v naprosté samotě. Deset let sní o pomstě, ale vyšší mravní princip („boží vůle“) mu nakonec káže vrátit se a spolupracovat se soukmenovci i bez nároků na jakékoli uznání. Odysseus je pragmatik neštítící se ničeho, čím může dosáhnout svých cílů. Spíše intrikán než hrdina.“ Režirovat bude Jiří Nekvasil, titulní roli zazpívá Roman Janál a premiéra se bude konat 23. května v Národním divadle. O pár dní dříve, 19. května, bude na stejném jevišti provedena čerstvá opera ze Slovenska. Mladá slovenská skladatelka Lubica Čekovská je se svým prvním celovečerním dílem debutantkou na operním jevišti. Ve svém *Dorianu Grayovi* se údajně zabývá znepokojujícími otázkami fyzických a duševních podob krásy a zla. Třetí zářez patří orchestru Berg, který se vrací ke spolupráci s německým tvůrcem mnoha tváří, Heinerem Goebbelsem. Po úspěšném nastudování scénicko-koncertního díla *Schwarz auf Weiss* před několika lety přichází Berg se scénickým koncertem na slova Gertrudy Stein *Songs of Wars I Have Seen*. Goebbels je v tomto případě nejen autorem hudby, ale i konceptu a režie. Diváky bude čekat obývací pokoj s pohodlně vyhlížejícími křesly a lampami, ženy v pestrých šatech evokující svět autorky textu Gertrudy Stein, instrumentalisté, kteří zároveň propůjčují své hlasy textům. Gertrude Stein v nich svým originálním jazykem deníkovou formou zachytila tvrdou realitu válečných let 1942–1944. Dílo kombinuje moderní nástroje s těmi, které se používají pro autentickou interpretaci staré hudby. Inscenace bude o to zajímavější, že se jejího nastudování chopí sám autor. Druhá polovina večera bude patřit mladému českému skladateli Petr Wajsařovi, o němž jsme již také psali (HV 2/2013). Muzikant schopný hrát si hned na několika hudebních písečcích zároveň píše nové dílo přímo na objednávku Pražského jara.

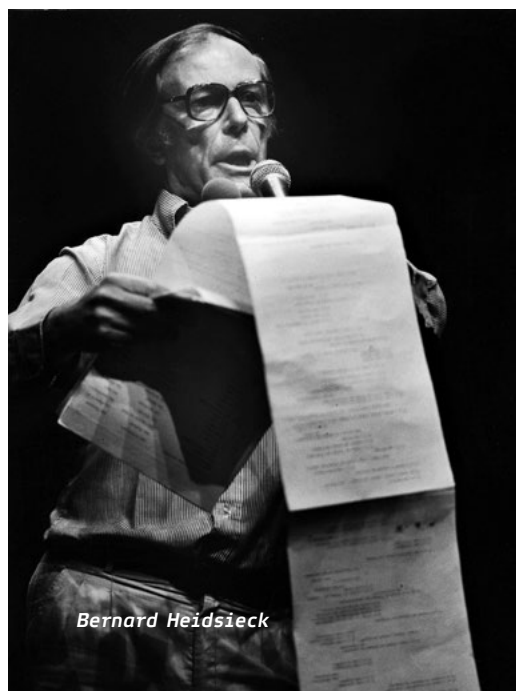
Pokud plánujete na jaro výlet do Londýna, zařaďte do svého itineráře také galerii White Cube. Od 28. ledna do 12. dubna tam bude vystavovat svá díla gramofonový experimentátor a multimedialní tvůrce Christian Marclay. Během výstavy proběhne také několik koncertů, na nichž jeho díla zahraje soubor London Sinfonietta. Součástí expozice bude také lis na gramofonové desky, na němž si budou moci návštěvníci zblízka prohlédnout, jak vznikají nosiče, které při své práci Marclay tak rád přetváří a ničí.

Nepříliš entuziastický vztah České filharmonie k soudobé hudbě se rozhodl změnit její šéfdirigent Jiří Bělohlávek, který přišel před dvěma lety s myšlenkou skladatelské soutěže pro autory do pětaticeti let. Hlavní cena je spojena s odměnou 100 000 korun, což je sympatické rozhodnutí. Mladí autoři většinou nebývají „za vodou“ a za takovou částku se dá koupit trocha času na soustředěnější práci. Do soutěže se prý přihlásilo 29 skladatelů či skladatelek a komise ve složení Václav Riedlbauch, Ivan Kurz, Jiří Těml, Martin Smolka s předsedou Miroslavem Srnkou vybrala jako vítěze kompozici *Kuře melancholik* Jana Ryanta Dřízala, kterou v následující sezóně Česká filharmonie zařadí do svého programu. Kromě této ceny udělil ještě zvláštní cenu šéfdirigent, který ji přiřkl *Zrození světla* Davida Lukáše a druhou předseda poroty Miroslav Srnka, kterého nejvíce oslovil *Kapesní průvodce letem ptáků* Slavomíra Hořínky.



____ Chcete vědět, co se honí hlavou Eugenu Chadbournovi? Přesněji řečeno, co se mu honilo hlavou od dob dospívání do současnosti i jaké se mu zdály sny? Teď máte možnost. Americký kytarista a banjista bloudící od country přes rock and roll k volné improvizaci vydává více než tisíc stránek pod názvem *Dreamory*. Rozměry i váhou půjde o důstojný příspěvek do každé knihovničky. Knihu vydává vlastními silami a objednat si ji můžete na jeho stránce www.eugenechadbourne.com.

____ V listopadu zemřel Bernard Heidsieck, francouzský básník, pro jehož tvorbu byly velice důležité experimenty se zvukem. Narodil se v roce 1928 a pracoval jako manažer jedné pařížské banky. Jako básník se věnoval tzv. sound poetry, u jejíhož zrodu stál spolu s Henrim Chopinem. Organizoval setkání podobně zaměřených umělců ve svém bytě, v roce 1976 založil festival a časopis věnovaný tomuto uměleckému proudu, v osmdesátých letech se podílel na založení festivalu Polyphonix. Svou první sbírku vydal v roce 1955 a krátce poté začal využívat magnetofon. Ten pro něj ovšem nepředstavoval jen záznamové médium, ale prostředek umožňující transformaci hlasu i dalších zvuků. Své básně často přednášel za doprovodu přednatočených stop z magnetofonu a mikrofon využíval jako svého druhu hudební nástroj. Své básně zapisoval jako partitury, které ale zároveň umožňovaly značnou míru improvizace.



LOTYŠSKÝ HLAS

V předchozích letech jsme čtenářům HIS Voice představili skrze kompilace soudobou hudbu Litvy a Estonska, nyní ve spolupráci s tamním Hudebním informačním střediskem přinášíme výběr z aktuální hudby Lotyšska a uzavíráme tak naši „pobaltskou trilogii“. Ukázalo se na ní, jak důležitá je nová hudba pro kulturní identitu malých národů, zvláště pak těch, po nichž neustále mlsně pokukuje větší soused. Jak ale dále píše Ināra Jakubone, ředitelka Lotyšského hudebního informačního střediska, mladší generace lotyšských skladatelů se již nepotřebuje soustředit v první řadě na vymezování se a na hledání národní identity. Naopak si svobodně vybírá ze všech vlivů a inspirací, které dnešní svět nabízí. (red)

Kompilace chce představit současnou lotyšskou novátorskou vážnou hudbu a alternativní zvukové umění. Výběr skladeb je pokusem definovat, kteří lotyšští skladatelé odpovídají této klasifikaci a celkově disk odráží změnu estetických názorů a technických metod lotyšských hudebních skladatelů na přelomu 20. a 21. století. Tehdy skladatelé-dvacátníci Jānis Petraškevičs, Andris Dzenītis, Santa Ratniece, Gundega Šmite, Ruta Paidere a Rolands Kronlaks začali bořit svou Berlínskou zeď. Odmítli dominantní tendence soudobé lotyšské hudby a cílevědomě hledali cesty ke vzniku jejího nového paradigmatu.

„Mluvit ve své hudbě lotyšsky“ – takový hlavní úkol si vytyčili lotyšští skladatelé Pēteris Vasks, Pēteris Plakidis nebo Imants Zemzaris v předešlých desetiletích. Zcela vědomě hledali (a také našli!) specifickou lotyšskou barvu a také poslání své hudby. V Lotyšsku to byla doba neoromantismu a postmodernismu. A mělo to samozřejmě i sociálně-politické důvody: snaha vzdorovat ohrožení kulturní identity, lotyšského jazyka a samotné národní existence v Sovětském svazu se stalo jakýmsi kategorickým imperativem pro smysluplnou existenci umění, včetně hudby.

Debutanti konce devadesátých let už byli dostatečně svobodní, aby si důležité impulzy hledali v jiných zemích a v jiných estetikách. Například Andris Dzenītis ve své době obdivoval díla Michaela Gordona a Pera Nørgårda, Ēriks



Ešenvalds cítil tvůrčí spříznění s orchestrální hudbou Gérarda Griseyho a Michela Finnissyho, pro Rolandse Kronlakse měly zásadní význam tvůrčí dílny Mag-nuse Lindberga a Franca Donatoniho, stejně jako jeho zkušenost ze studií na IRCAM v Paříži, Jānise Petraškeviče zaujalo myšlení György Ligetiho a Briana Ferneyhougha a Mārtiņše Viļumse inspirovala hudba Giacinta Scelsiho a Kaiji Saariaho. Jānis Petraškevičs tehdy řekl: „Tyto rozmanité cesty rozhodně považuji za úrodnou půdu pro kreativní rozvoj naší nové hudby v budoucnosti.“

Avantgarda v lotyšské hudbě se do té doby nikdy neprojevovala jako důsledné estetické a technické východisko tvorby celé generace nebo individuálního umělce. Generaci debutujících dvacátníků ovšem zajímaly především otázky spojené se samotným zvukem, s hudební substancí. Inspiroval je sonorismus, spektralismus, strukturalismus, dokonce i avantgardní estetika vzdálených padesátých let. Skladatelé do své hudby integrovali různé styli-

stické a estetické postupy, a tak začalo mizet spojení s tradičním koloritem lotyšské hudby.

Ideje mladých skladatelů příznivě přijali přední lotyšští hudebníci, dirigenti Sboru Lotyšského rozhlasu Sigvards Klava a Kaspars Putniņš, kteří s velkým zaujetím realizovali tyto experimenty. Věrným spojencem při hledání nových cest je i orchestr Sinfonietta Rīga a jeho dirigent Normunds Šnē.

Nahrávky tohoto druhu hudby Lotyšsku získaly tři roky po sobě ocenění UNESCO na International Rostrum of Composers: 2004 — instrumentální soubor Santy Ratniece.sens nacre., 2005 — *Le temps scintille* Mārtiņše Viļumse, 2006 — sborová skladba *Légende de la femme emmurée* Ērikse Ešenvaldse.

Modlitba k jelenovi

CD s nejnovější lotyšskou hudbou určené čtenářům časopisu HIS Voice otevírá *horo horo hata hata* (2008) Santy Ratniece (1977). Pro její hudbu je charakte-

ristické unikátní uchopení zvuku a jeho koloristických možností. Hudba Santy Ratniece může sloužit jako ilustrace teze, že lotyšští „avantgardně nalaďeni“ skladatelé zvuk pojmají mnohem intuitivněji než někteří západoevropští avantgardisté — tvůrci spektrální hudby. V hudbě Santy Ratniece zkoumání vlastností zvuku spolu s otevřeností vůči intuici a přímo básnickým vnímání světa vedou posluchače k archetypům, nejstarším kulturním vrstvám, do fyzicky hmatatelné matérie zvuku, do jeho mikrosvěta. Ano, jakoby zvuk zkoumala pod mikroskopem. Experimenty se zvukem v Santině hudbě nezřídka navozují přímo „hmatatelné“ vize a tento sonorní ilustrativismus je vždy velmi krásný. Santu inspirují kultury dalekých zemí a národů a tak je tomu i v opusu *horo horo hata hata*, o němž autorka říká: „*horo horo hata hata* začíná jako ukolébavka — tato slova jsou refrenem ukolébavky *ihumke* národa Ainuů s neobyčejnými, skvělými zvuky, které Ainuům připomínají božské Nebeské zvonky. Zdá se, že jemně vibrující zvukové pole

INZERCE

časopis o světě divadla a divadle světa

SVĚT A DIVADLO
SAD
15

SVĚT A DIVADLO, dvojjazyčný, česko-slovenský časopis, vytváří od svého založení v roce 1990 jedinečný obraz tuzemského, slovenského i světového divadla. Nejen typografií navazuje na legendární časopis Divadlo. I SAD chápe divadelní dění v širším kontextu kulturním, filozofickém i politicko-společenském a součástí každého čísla je nejméně jeden v Čechách dosud nepublikovaný dramatický text.

PŘEDPLATNÉ ČASOPISU SVĚT A DIVADLO 2015

BĚŽNÉ předplatné 650 Kč, STUDENTSKÉ předplatné 550 Kč

Objednat SAD je možné on-line: www.svetadivadlo.cz, e-mailem: svet@divadlo.cz, telefonicky: 224 817 180, 224 818 184, písemně: SAD, Celetná 17, 110 00 Praha 1

Kompletní ročníky 2014 a 2013 (včetně příloh pro předplatitele) nabízíme za výhodné ceny

POUZE pro PŘEDPLATITELE platí nabídka starších čísel SAD ročníků 1990-2012 (resp. těch čísel, která nám na skladě ještě zbývají) ZDARMA při osobním odběru v redakci

Distribuce pro knihkupce: www.kosmas.cz



Vltava
Český rozhlas

ART'S BIRTH DAY

**16. ledna 2015
18.00 hodin
Galerie Vestředu
Papírna | Plzeň**

oslava 1.000.052 narozenin umění

**explosivní performance
akustická umění
zvuková procházka
sportovní komentátoři
baroko | electro | noise
folklór | laser | dort**

vstup volný

ab.rozhlas.cz

EURODADIO

Plzeň 2015
Evropské hlavní
město kultury

PAPÍRNA | PLZEŇ

vestředu

**FAKULTA DESIGNU A UMĚNÍ
LABORÁTORIUM
ZÁKLADNÍ
UNIVERZITY
V PLZNI**

**GOETHE
INSTITUT**



IV. ROČNÍK HUDEBNÍCH CEN VINYLA

LUCERNA MUSIC BAR 8 / 2 / 2015 20 HOD

ŽIVĚ:

DVA

(NOMINACE DESKA ROKU 2014)

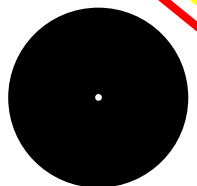
VLOŽTE KOČKU

(SPECIAL SET)

(VÍTEŽ DESKA ROKU 2013)

KALLE

(NOMINACE DESKA +
OBJEV ROKU 2014)



VINYLA
HUDEBNÍ CENY

nás uspí, ale ve skutečnosti nás očima Ainuů nechává spatřit svět, v němž vládnu jak bohové, tak zlí duchové. Každodenní život Ainuů se odvíjí v jednotě s přírodou, ptáky a zvířaty. Proto po chvíli zazní dva texty modliteb ainuských lovců k ptákovi a jelenovi. Lov patří ke každodenním činnostem Ainuů a mají při něm vždy na srdci péči o duše ulovených stvoření, proto vzývají božstva, která se zjevují v ptačích a zvířecích maskách. Tichým houkáním

Hudba z temné komory

Také skladatel Jānis Petraškevičs (1978) přiznává, že kdysi velmi přemýšlel o tom, co je základem jeho hudební intuice. Jako v celém vesmíru jeho hudba „je směrována lineárně. Ve srovnání s díly Mārtiņš Viļumse či Ērikse Ešenvaldse, která vyvolávají asociace se vstupem do místnosti, kde je možnost si vybrat, co a v jakém pořadí pozorovat, já spíše

mají význam konstruktivní ideje a technické komponenty.

Darkroom (2013) Jānise Petraškeviče (1978) pro instrumentální soubor vznikl v rámci projektu frankfurtského Ensemble Modern s názvem *Odkud? Kam? Mýty, národy, identity* a měl premiéru v září 2013 v Mnichově pod vedením Petera Eötvöse. Adept konstruktivismu Petraškevičs překvapivě našel inspiraci pro toto dílo v epoše romantismu: „Snažil jsem se vytvořit hudbu, která jako by reflektovala sama sebe. Charakter ‚zvukové postavy‘ je duální (jde o nepřímý odkaz na Roberta Schumanna, introvertního hudebního skladatele par excellence). Snímek v této postavě (Eusebiuss) hledá optimální vzdálenost, z níž by mohl pozorovat své vlastní pocity a odstíny, jinak řečeno, svou vášnivou polovičku (Florestana). ‚Jakou to má logiku?‘ přemýšlí Eusebius, když občas spočine na klidném, tichém místě, z něhož stoicky pozoruje své vlastní konstruktivní i destruktivní síly, své vlny a bouře... Asociativně jsem spojil tuto introspekci s fotografickou temnou komorou (darkroom), totiž s místností, kterou je možno zcela zatemnit, aby se v ní daly zpracovávat materiály citlivé na světlo.“

Další skladba CD znovu připomíná neúnavnou péči Sboru Lotyšského rozhlasu o garance absolutní svobody našich skladatelů v jejich tvůrčím hledání: v roce 2010 se uskutečnil projekt *Concrescence*, během něhož se sboristé naučili neobvyklé pěvecké techniky: zpěv alikvotních tónů, zpěv v netemperovaných zvukových vrstvách a v neobvyklých tēmbrech, ornamentaci typickou pro tradiční hudbu apod. Výsledkem projektu byl také *Dzelksnis* (Bodlák, 2010) Gundegy Šmite (1977).

Skladatelka o svém díle říká: „Sborová skladba *Dzelksnis* (Bodlák) byla inspirována krátkou básní současné izraelské básnířky Sabiny Messeg. Hudební artikulace díla vychází z lingvistických zvláštností hebrejštiny a zvýrazňuje to, co je pro tento jazyk typické. A zvláštní exprese a povaha hudby je samozřejmě dána obsahem básně: „Bodlák / přízrak květu / Nikdo neviděl / jak je krásný / Nechtěl zmizet / oděl se do zlata / možná teď, teď, teď (doslovný překlad G. Šmite).“

O Gundeye je třeba ještě říci, že v letech 2009–2011 byla nejen předsedkyní Svazu lotyšských skladatelů, ale také uměleckou vedoucí festivalu současné hudby Arēna a Dnū nové lotyšské hudby, přičemž mnoho tvůrčí energie věnovala popularizaci hudby svých kolegů. Neboť

sovy začíná modlitba k ptákovi, aby lehce doletěl až k nejvyššímu Nebi. Modlitbu k zastřelenému jelenovi uzavírá jelení troubení, když jeho letící duše dosáhla nejvyšší vrcholky hor.“

jako bych ukazoval prstem — jak cestu, po níž se má jít, tak tempo, jakým se má jít a na co se přitom dívat.“ Jānise zvlášť přitahuje vše, co se děje v rámci „nové složitosti“, proto v jeho tvorbě



Kristaps Pētersons

podle ní „pro skladatele nejmladší generace je stále aktuálnější nutnost širšího ohlasu za hranicemi Lotyšska. Možná je to určitá ambicióznost, ale v dnešním rozsáhlém informačním prostoru není nic neobvyklého na snaze dosáhnout co nejširšího rozpětí. Pro mě je podstatná naděje, že pro skladatele bude důležité psát hudbu z Lotyšska, a přitom hledat své posluchače i za hranicemi.“

Dodejme, že hudba naší generace třicátníků zní na mezinárodních fórech často (Ultima, Varšavský podzim, Klangspuren, Time of Music, Musica Viva, Gaida a jiné). Také do zmíněného projektu frankfurtského Ensemble Modern s názvem *Odkud? Kam? Mýty, národy, identity* byli pozváni další dva Lotyši: Andris Dzenītis (*Latviešu pavārgrāmata, Lotyšská kuchařka*) a Kristaps Pētersons (*Nauda, Peníze*). Pro disk *HIS Voice* jsme však vybrali jiná díla těchto skladatelů: od Andra Dzenīša *Laika stencilas (Dobové šablony)* pro violoncello, elektrickou kytaru a elektroniku a od Kristapse Pētersonse *Skaistules (Krásy)* pro smíšený sbor.

Zdání pořádku

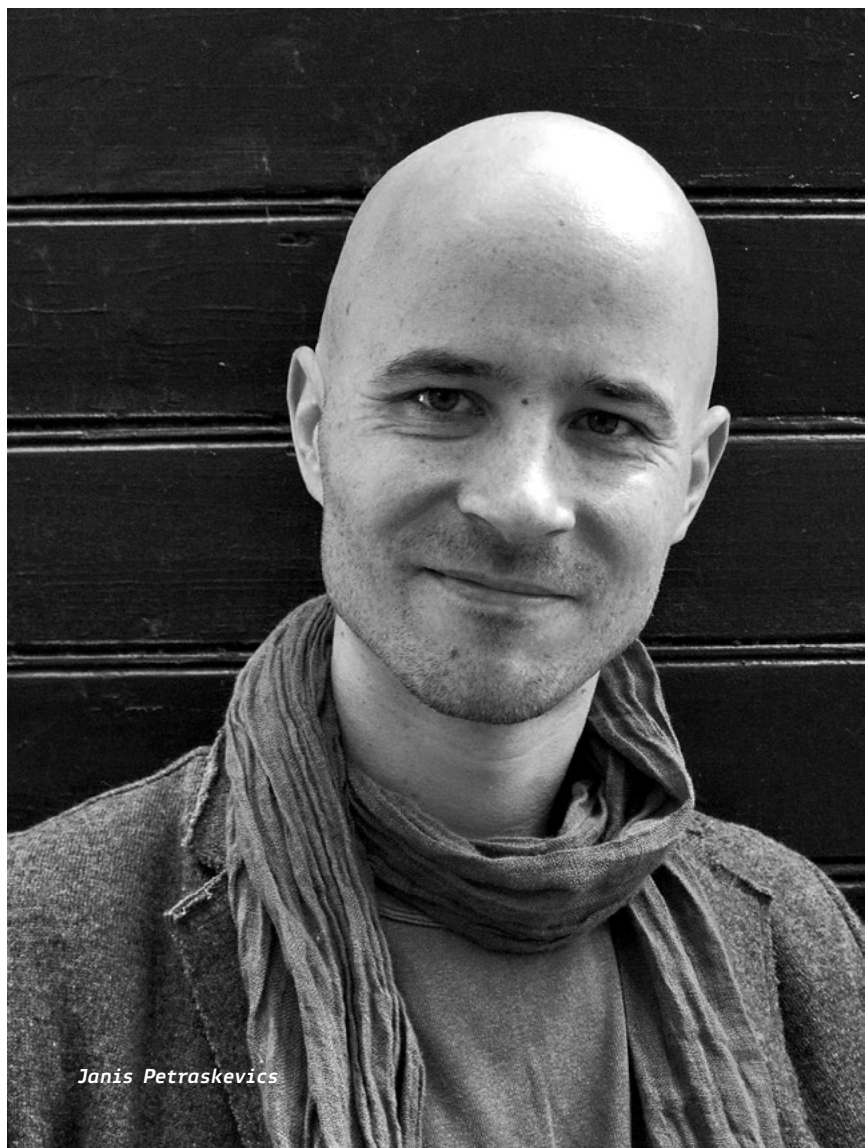
Andris Dzenītis v lotyšské hudbě zřejmě zůstane nepřekonán svým velmi raným a hned skvělým debutem: jeho první opusy pronikly na repertoár profesionálních hudebníků v době, kdy mu bylo teprve šestnáct, sedmnáct let. Hudba Andrise Dzenītise je zároveň současná i romantická, velmi expresivní a také zdrženlivě meditativní. Nejpřirozeněji se Andris Dzenītis cítí při práci na skladbách velkých forem, kdy si rozvážně vychutnává nevyčerpatelné kombinace barev orchestru nebo rozmanité možnosti sladování hlasů sboru. Rád se poddává neuspěchanému toku času a chronologicky vyprávěnému příběhu.

Elektronickou a elektroakustickou hudbu Andris Dzenītis (1978) píše velmi často a rád ji sám interpretuje. V anotaci jeho *Laika stencilas (Dobových šablon, 2008)* pro violoncello, elektrickou kytaru a elektroniku se píše jak o použití šablon k malbě na plátno v japonské kultuře, tak i o imitacích tapetových vzorů v sovětské době. A samozřejmě o šablonách, které dnes a denně používají autoři grafitti. Sám Dzenītis říká: „Doba unifikace, simplifikace a standardizace, v níž žijeme, zanechává v každém z nás šablonovité otisky v našem chápání kolektivního pojetí kvality, bez něhož žádný člen společnosti nemůže existovat.“

Violoncello a elektrická kytara ve skladbě představují ony šablonovité otisky jako symboly na barevném povrchu vy-

tvářeném elektronikou. Jde o energický dialog při bloudění labyrintem elektronických zvuků. Možnost, že se podaří buď najít východ, nebo ještě více zabloudit, je neřešitelným paradoxem našeho každodenního života a stimulem pro naši existenci. Pokud jsme ovšem nedosáhli úplné jasnosti věcí. Skladba je částí diptychu s industriální tematikou, jehož druhou polovinu tvoří koncert pro klarinet a orchestr *Urban Translated*, složený v roce 2008.“

cí kontrabasista a vtipný, provokativní publicista. Na začátku roku 2014 Lotyšská národní opera uvedla jeho operu *Šahs (Šachy)*, jejíž partitura krok za krokem sleduje průběh legendární šachové partie Michaila Tala (lotyšsky Mihails Tāls) a Michaila Botvinnika o titul mistra světa v roce 1960. Hudbu a osobnost Kristapse Pētersonse výstižně charakterizoval hudební novinář Orests Silabriedis: „Rozhovory s Kristapsem



Skaistules (Krásy, 2010) Kristapse Pētersonse (1982) vznikly v rámci zmíněného projektu Sboru Lotyšského rádia Concrescence. Kristaps Pētersons je plodný skladatel, aktivně koncertují

Pētersonsem jsou vždy vzrušující. Někdy i poněkud iritující. Mluví přerývaně, dobře formuluje, je lehce provokativní. Zdá se, že používá jakési krajky ze slov a výrazů. [...] Ovšem je to spíš takové

zašifrované povídání, patřící k Pētersonsu stylu (a taky k jeho názorům a chování) a dobře odpovídá jeho hudbě, která má velké kouzlo. Toto kouzlo podle mě způsobují dva aspekty: exaktním prvkem je směřování hudby pomocí ostinata, zatímco metafyzickou složku tvoří

těžnou skladbou byl *Le temps scintille* v podání Sboaru Lotyšského rozhlasu a dirigenta Sigvardse Klavy. Nyní Mārtiņš žije s rodinou v litevském Vilniusu. Právě na Vilniuské konzervatoři (v Lotyšsku se jedná o vysokou školu) kdysi studoval spolu s Andrisem Dzenītisem.



Andris Dzenītis

tíživě krásná tajemnost. Pētersons se prodírá houštinami různých hudebních výrazových prostředků, ale nezapomíná občas vyjít na prosluněnou paseku, aby nastavil tvář slunci a zmátl posluchače domněním, že je všechno v pořádku.“ Že je všechno v pořádku předstírá i sborový cyklus *Skaistules* (Krásy). Co se za tím vším skrývá, nám Pētersons ve skutečnosti nehodlá prozradit — svou skladbu komentuje jen takto: „Existuje názor, že člověk po smrti žije ve svých dílech. Tak jsem si opatřil společnost.“

Vynalézat stále dokonalejší trakař

Mārtiņš Viļums se v roce 2005 stal prvním a zatím posledním lotyšským absolutním vítězem UNESCO na International Rostrum of Composers. Ví-

Mārtiņšovy vazby s předními lotyšskými hudebníky nikdy nebyly přerušeny: nejen rozhlasový sbor, ale i Sinfonietta Rīga ho žádají o nové a nové skladby. V lotyšském kontextu Mārtiņšova hudba i nadále překvapuje jakousi drsností, prvobytností a trvalým svérádem. „Snažil jsem se jít svou cestou, přesto musím s radostí a poněkud i s lítostí konstatovat, že ve světě existuje mnoho trendů blízkých mé hudební estetice. Vždy jsem se snažil pochopit proud zvuků v jejich prapůvodní podstatě. Samozřejmě, že se to podobá snaze vynalézt trakař, ale tento trakař je pokaždé jiný a stále hodnotnější z hlediska jeho tvůrce. Tvorba každého skladatele zanechává odlesk v plynoucím labyrintu mnoha hudebních jazyků, koncepcí a estetik. Dá se říci, že my sami jsme ubíhající písma, dozní-

vající opus, střepe zrcadla nějakého neuchopitelného archetypu, nadechujeme se, vydechujeme a — mějte se dobře.“ Svě dílo *Tvyjōraan* (2012) Mārtiņš Viļums (1974) komentoval takto: „Tohle je jedna z mých nejsubjektivnějších kompozic. Světy se vynořují ze soumraku, rzi, zaprášených spisů, zažloutlých či zamlžených obrazů paměti. Samozřejmě, že to jsou abstraktní zvukové formy, které každý vnímá jinak, vytváří si své ‚hrady z písku‘, ‚vítr‘, ‚moře‘. Hudba je jiná země a tajemství, které v sobě pokaždé vytváříme znovu. Někdy je světlé a jasné, jindy pohaslé a matné. V *Tvyjōraan* jsem hledal rovnováhu mezi plynoucím a zastaveným časem — mezi událostmi, jevy a jejich kontemplací. Kompoziční výstavba vychází z principů mikrosonor- ní kompozice, která mi vykristalizovala již dříve. Tři polyfonní, vzájemně prostoupená sonorní pole jsou tvořena jasně artikulovanými zvuky, fonickými zvuky neboli ‚polozvuky‘ a stínovými zvuky bez konkrétní výšky, například sykotem.“

Pozorovatel polární záře

Lotyši říkají: tři věci jsou dobré věci. Proto ještě potřetí připomeňme UNESCO a International Rostrum of Composers. Společné dílo Sboru Lotyšského rozhlasu a Sigvardse Klavy při nastudování *Leģenda par iemūrēto sievu* (*Legenda o zazděné ženě*) Ērikse Ešenvaldse zde v roce 2006 (tedy potřetí za sebou) pro Lotyšsko získalo první místo, tentokrát v kategorii mladých skladatelů. Dnes je Ēriks Ešenvalds (1977) nejčastěji hraný lotyšský skladatel — jeho hudbu si oblíbili jak profesionální, tak amatérské sbory na celém světě, a jeho skladby skoro každý týden znějí v různých koncích světa: od Austrálie po Čínu a Kanadu. Jeho skladby byly vydány na více než 40 CD a Lotyšské hudební informační středisko má tu čest, že vydalo jeho první CD *Winning Music* (2006).

Tajemství popularity Ēriksovy sborové hudby je nejspíš v tom, že sám byl mnoho let profesionálním zpěvákem sboru Latvija. Při vynikajících znalostech možností sboru a zákonitostí cílevědomé hudební dramaturgie se ve své hudbě nevyhýbá přímému emocionálnímu výrazu. Před několika lety byl hostujícím skladatelem / stipendistou na Trinity College University v Cambridgi (Fellow Commoner in Creative Arts, 2011–2013), a dnes se Ēriks zabývá zkoumáním polární záře, kterou obdivoval od Norska až po Aljašku.

Už několikrát ho inspirovala americká básnička Sary Teasdale, jejíž poe-

zii kritici označují za velmi melodickou a nabitou emocemi. Taková je i sborová hudba Ērikse Ešenvaldse. Do výboru lotyšské hudby nahraného státním sborem Latvija byl zařazen jeho opus *Vakars* (Večer, 2006) na slova Sary Teasdale.

Na závěr bych chtěla poděkovat kolegům z českého Hudebního informačního střediska za možnost seznámit české posluchače s experimentálním či avantgardním „křídlem“ lotyšské hudby. Ovšem k letu je třeba mít alespoň dvě křídla. Jsem přesvědčena, že v Lotyšsku je ještě mnoho další hudby, která by stála za vaší pozornost. Proto vám přeji, abyste měli možnost slyšet i jiná poselství lotyšských skladatelů, snad také v koncertním sále!

Životopisy a seznamy děl skladatelů najdete na stránkách Lotyšského hudebního informačního střediska www.lmic.lv

Text vznikl v rámci projektu Minstrel.



Martins Vilums



Santa Ratniece



LOTYŠSKÉ „RODINNÉ STŘÍBRO“

Sborová hudba patří k nejrepresentativnějším oblastem lotyšské kultury, v níž (stejně jako v kulturách ostatních dvou pobaltských zemí, Estonska a Litvy) má dlouholetou, bohatou, kontinuálně pěstovanou tradici. Sbor Lotyšského rozhlasu je zářným příkladem toho, jak moderně lze tuto tradici rozvíjet.



O tom, jak hodně je pro Lotyše sborový zpěv důležitý, symbolicky vypovídají masové Svátky písní, konané v Lotyšsku pravidelně od roku 1873 jako jeden z výsledků národně obrozeného procesu. Svátky písní jsou dosud konstantou udržující národní (sebe)vědomí a hrdost. Sborový zpěv je ale v Lotyšsku zároveň nadmíru životný organismus, sféra, která se úspěšně vzpírá usedlosti a v níž se rodí nemálo zajímavé hudby. Vyvinul se tam velice silný a podnětný vztah mezi autory a interprety: pro skladatele je vložení výzvy možnost psát pro kvalitní těleso maximálně otevřené interpretaci nových — i experimentálních — děl. Takové možnosti skýtají v Lotyšsku tři profesionální sbory a několik amatérských sborů zpívajících na vysoké interpretač-

ní úrovni. To je na tak malou zemi úctyhodný fakt. Vůdčí postavení má v tomto ohledu Sbor Lotyšského rozhlasu, který se — stejně jako Estonský komorní filharmonický sbor v případě Estonska — stal lotyšským „rodinným stříbrem“ a exportní chloubou.

Sbor Lotyšského rozhlasu (Latvijas Radio koris), založený v roce 1940 Teodorem Kalniņšem (a jím vedený po více jak dvě následující dekády), začal psát svou novodobou a zatím nejúspěšnější i nejzajímavější kapitolu své existence v devadesátých letech 20. století. O vzestup na současné mezinárodní výsluní se postarali dva sbormistři, kteří se sboru ujali shodně v roce 1992 a vedou jej dodnes: Sigvards Klāvis (*1962), hlavní sbormistr a umělecký šéf, a Kaspars

Putniņš (*1966). Zdá se, že právě v součinnosti těchto dvou postav a konstelaci jejich dispozic tkví kouzlo úspěchu. První jmenovaný je nejen silnou uměleckou autoritou, ale i nadmíru schopným manažerem, který sboru zasvětil vše. Putniņš je více světoběžník, který je nezdědkou zván ke spolupráci se zahraničními sbory, a může tak přinášet cenné zkušenosti i do svého „domácího“ sboru. K Putniņšovým pravidelným štacím za londýnskými BBC Singers nebo berlínským RIAS Kammerchor připočtete jednu významnou aktuální položku — počínaje sezonou 2014/2015 se ujal funkce hlavního sbormistra a uměleckého šefa Estonského komorního filharmonického sboru, kde převzal štafetu po veličinách, jakými jsou Tõnu Kaljuste, Paul Hillier a Daniel Reuss.



Kaspars Putniņš

Už ze své „rozhlasové“ podstaty je Sbor Lotyšského rozhlasu repertoárově značně flexibilní, může volně přecházet od tzv. staré hudby přes hudbu klasickou k současným experimentům, exceluje v drobných skladbách a capella i rozsáhlých oratorních a hudebně-divadelních dílech či multimediálních projektech. Přitom nepůsobí jen jako „nájemný“ aparát; řada projektů vychází z jeho iniciativy. Vedle koncertní činnosti (na poměry „rozhlasového“ tělesa poměrně rozsáhlé) doma a v zahraničí se sbor soustředí na nahrávací aktivity; jeho nahrávky obsahují mj. katalogy společnosti Hyperion Records, BIS, Ondine, ECM nebo Naïve. I v tomto případě platí široká repertoárová paleta a s ní spojený různorodý záběr publika — vždyť které těleso se může pochlubit diskografií zahrnující na jedné straně například účast na CD operní superstar Elíny Garanči (její loňské profilové album vydané na značce Deutsche Grammophon) a na druhé straně třeba titul s ultraexperimentálními skladbami Rytise Mažulise.

A přece lze i v této rozmanitosti rozpoznat priority. Jednou z nich je propagace lotyšské hudby. Kdykoli jsem měl možnost rozmlouvat s Pēterisem Vasksem, nejvýznamnějším současným lotyšským skladatelem, nikdy tento neopomněl zdůraznit význam Sboru Lotyšského rozhlasu pro soudobou lotyšskou hudbu. Sám pro sbor napsal řadu děl, o nichž Sigvards Klāva prohlásil, že jemu osobně „kromě zprostředkování emocionálního zážitku Vasksova hudba posiluje vědomí sounáležitosti s národem.“ Patriotický patos, to co my v české kultuře prakticky neznáme, je v Lotyších hluboce zakořeněný, pramení z něj i vzájemná intenzivní podpora v umělecké sféře a — nejspíš — i fakt, že se tam současnému hudebnímu umění obstojně daří. Dokládají to i objednávky sboru u představitelů mladých generací (Santa Ratniece, Ēriks Ešenvalds, Kristaps Pētersons ad.), často na velká díla. Ukázkovým příkladem rozvíjené spolupráce autora se sborem jsou četné vokální i vokálně-instrumentální skladby Santy Ratniece. Na počátku stála kratší kompozice s názvem Saline (Solné jezero, 2006). „Její hudba je věčná a tajemná,“ říká Klāva. „Po provedení Saline jsem zažil pocit rozervěných křídel — proto jsem Santu vybídl k tomu, aby pro sbor složila více děl. Jakmile člověk jednou pronikne do atmosféry jejích zvuků, nechce je už opustit.“ Tak se zrodily působivé skladby Hirondeles du coeur (Vlaštovky srdce, 2007), horo hora hata hata (2008) či Chu dal (Tichá voda, 2009), které spolu se Sa-

line následně vyšly na znamenitém autorském CD Santy Ratniece (viz recenzi v HV 3/2011).

Specifické objednávky však mají i svá úskalí. Kaspars Putniņš na otázku, zda zařazuje lotyšskou hudbu do programů zahraničních sborů, s nimiž spolupracuje, prohlásil: „*Ano, ale je v tom jeden zásadní háček. Náš nový a avantgardní lotyšský repertoár bývá ušitý na míru Sboru Lotyšského rozhlasu. Je pár skladeb, které uvádím po světě pravidelně, ale je celá řada takových děl, která jsou mi blízká, drahá a jsou pro mě enormně důležitá, nicméně se je neodvážím vynést za hranice našeho sboru. Zkrátka vím, že praktické stránky koncertní činnosti mi určují, co si můžu dovolit. Nemohu-li během příprav na koncert přinutit sbor k 15 minutám zkoušení navíc, jsem ve výběru skladeb opatrnější. Se Sborem Lotyšského rozhlasu však na zahraničních turné provádíme lotyšské hudby spoustu.*“

Vzrůstající mezinárodní prestiž přivedla sbor i k nahrávkám vzniklým v úzkém kontaktu s předními zahraničními skladateli. Z nich připomenu alespoň britského autora Jonathana Harveye, za jehož asistence (a s jeho obsluhou elektroniky) bylo natočeno album pro Hyperion Records s jeho sborovými skladbami; recenzi tohoto CD si čtenář může nalistovat v HV 4/2011.

Komorní pěvci Lotyšského rozhlasu

V roce 1994 založil Kaspars Putniņš Komorní pěvce Lotyšského rozhlasu (Latvijas Radio kora grupa / Latvian Radio Chamber Singers), malý soubor etablovaný z členů sboru. Jeho vznik byl vlastně logickým vyústěním jedné z hlavních funkcí sboru coby hudební laboratoře; Komorní pěvci skýtají — po vzoru podobně zaměřených souborů, jako jsou Hilliard Ensemble nebo Neue Vokalensemble Stuttgart — práci s těmi nejjemnějšími nuancemi lidského hlasu (v rámci vícehlasého média), jeho tónu, výrazu, a to případně i ve spojení s divadelní (mimickou) akcí apod. Repertoár Komorních pěvců je postaven vyloženě na těchto možnostech, soustředí se na technicky vypjaté skladby 20. století (Giacinto Scelsi, Iannis Xenakis, Luciano Berio, Kaija Saariaho aj.) a objednané novinky. Z těch bych rád upozornil zvláště na mikrointervalové kánony litevského skladatele Rytise Mažulise (album *Cum essem parvulus*). Mažulis je matematicky smýšlející skladatel, který ve snaze po dotažení numerické či geometrické proporcionality — a kánon k této vlast-

nosti přímo vybízí — je ochoten jít na i za hranice fyzických dispozic. Vokální party tak jsou v jeho skladbách vzhledem ke komplikovaným polyrytmickým vrstvám, mikrointervalovým propletencům a mechanické monotónnosti jednotlivých hlasů (při provozování jsou využívány různé synchronizační pomůcky) dovedeny na maximální stupeň intonační virtuozity. A zejména nekonečný kánon *ajapajapam* pro dvanáct hlasů, smyčcové kvarteto a elektroniku, složený v roce 2002 pro Komorní pěvce a litevské smyčcové kvarteto Chordos a na CD trvající více než 35 minut, posouvá meze zpívatelnosti vskutku daleko. Po premiéře této skladby na berlínském festivalu MaerzMusik v roce 2003 skladatel Tilman Künzel trefně poznamenal, že byl svědkem „polidštěné počítačové hudby“. Poklona, která byla adresována nejen autorovi, ale i (a možná především) interpretům. A která vlastně potvrdila správný kurs laboratoře jménem Sbor a Komorní pěvci Lotyšského rozhlasu.



Výběr z nahrávek soudobé hudby (Sbor Lotyšského rozhlasu, Komorní pěvci Lotyšského rozhlasu):

Harvey, Jonathan: The Angels, Ashes Dance Back, Marahi, The Summer Cloud's Awakening (Hyperion Records, CDA67835, 2011)
Mažulis, Rytis: Cum essem parvulus (Megadisc MDC 7810, 2004)
New Latvian Harvest — Ešenvalds, Kronlaks, Paidere, Pētersons, Ratniece, Viļums (Latvijas Koncerti, 2012)
Pärt, Arvo: Adam's Lament (ECM New Series 2225, 2012)
Ratniece, Santa: saline / sālsēzers (Latvijas Radio koris, Latvijas Mūzikas informācijas centrs LMIC 024, 2010)
Vasks, Pēteris: Pater noster, Dona nobis pacem (Ondine ODE 1106–2, 2007)
Vasks, Pēteris: Plainscapes, (Ondine ODE 1194–2, 2012)
Vivancos, Bernat: Blanc (Neu Records, NEU MCH ST 001, 2011)



Sigvards Klava

KOMPONOVAT JAKO KAPITÁN NEMO

PETR KOFRONĚ

Skladatel, dirigent, esejista a jeden ze zakladatelů souboru Agon Orchestra Petr Kofroň (*1955) je tvůrcem, který díky své přichylnosti k „pozitivní dezintegraci“ neustále uhýbá všem možným způsobům, jak jeho proměnlivé kompoziční, organizační, teoretické a literární gesto plné vnitřního smíchu, ale i mezní energie, uchopit. Kofroňovo rozkročení mezi soudobou hudbou, undergroundem, interpretací grafických partitur, prací pro divadlo a pravděpodobně nejvychýlenější podobou českého popu pokrývá v podstatě skromná diskografie. V ní jsou kromě kompozic a interpretací soudobé hudby dalších skladatelů na albech Agon Orchestra (Grafické partitury a koncepty, The Red & Black ad.) a spolupráce s undergroundovými hudebníky (The Plastic People of the Universe, Filip Topol) také dva nezařaditelné a ve skromných domácích podmínkách zbastlené či uhnětené počiny odhalující sarkastickou a nevypočitatelnou tvář skladatele, který si dělá, co chce, aniž by se ohlížel na své propojení se světem vážné hudby či svou klíčovou funkci pro český operní svět.

Kofroň studoval v letech 1974–1979 skladbu na JAMU u Aloise Piňose, a také v letech 1971–1979 soukromě u Marka Kopelenta. Později byl, kromě vedení souboru Agonu Orchestra, založeného v roce 1983 společně s Martinem Smolkou a Miroslavem Pudlákem, šéfem Plzeňské opery v letech 1996–2004. V současnosti působí jako ředitel opery Národního divadla v Praze.

Dokázal byste přiblížit kontext, do kterého jste se souborem Agon v osmdesátých letech vstupovali? Jaké byly tehdy možnosti provozovat soudobou hudbu?

To je jako když se mě můj čtyřladvacetiletý syn zeptá, co je to „výjezdní doložka“. Těžko se to vysvětluje, protože bychom se museli vrátit ne jenom do osmdesátých, ale vyloženě až do šedesátých let. Tehdy se tu vytvořila Pražská skupina Nové hudby, brněnská Skupina A, samozřejmě se dělo více věcí v Praze, byl tady Petr Kotík a další. Dokonce se vydalo několik desek a také vzniklo pár teoretických reflexí — především díky Vladimíru Lébloví a čtyřem čísům jeho časopisu *Konfrontace*, pak časopis zakázali.

Když jsem začínal dělat hudbu, tak jsem o těchto lidech, albech a textech pochopitelně věděl. Zažil jsem dojezd těch šedesátých let, v roce 1972 jsem jel s Markem Kopelentem na Varšavskou jeseň. Když jsem odmaturoval,

rozhodl jsem se jít do Brna, protože jsem věděl, že jsou tam lidé jako Alois Piňos, u kterého jsem pak studoval, anebo Miloš Štědroň, který s Piňosem patřil do kompozičního týmu, dělajícího týmové skladby... Ještě chvíli jsem kolem sebe cítil určitou kontinuitu, nicméně v průběhu sedmdesátých let to postupně dospělo do stavu, kdy se nedělo naprosto nic. Všechno bylo znormalizované svazem skladatelů a mnozí jsme ani neměli šanci se do svazu vůbec dostat, z čehož plynuly i obtížnější podmínky uvádění skladeb. V osmdesátých letech se situace začala pomalu uvolňovat. Připomínám, že o pár let později než já začal ke Kopelentovi soukromě chodit také Martin Smolka; byl tady Miroslav Pudlák...

Abych byl přesnější, v sedmdesátých letech tu nějaký přísun soudobé hudby přece jenom byl, třebaže to skoro nikdy nemělo oficiální pozeňání. Dokonce to někdy přicházelo ze sféry, kde to nikdo nečekal, totiž z undergroundu. V těchto kruzích byl oblíbený Karlheinz

Stockhausen nebo John Cage. Stále také přežívali někteří lidé z těch šedesátých let — k doktoru Eduardu Herzogovi jsme chodili na nějaké poslechy, protože on dělal hudebního režiséra v nějaké japonské firmě a oni mu jako benefity dodávali elpíčka se soudobou hudbou; byl tady Vladimír Lébl, v jehož suteréně laboratoři v Břehové ulici jsme se scházeli a přehrávali si, kdo co kde sehnal.

Každopádně když Agon začínal, tak to bylo vlastně sdružení skladatelů. Mirek hrál na klávesy, Martin hrál na klávesy, já jsem taky hrál na nějaké ty klávesy a pak tady byli různí hudebníci takového víceméně alternativního založení: s námi třeba začínal Vojtěch Havel nebo Ivan „Váňa“ Bierhanzl z Plastic People; to byl takový zárodek. S nápadem na založení souboru pro soudobou hudbu ale přišla Kopelentova dcera Veronika; velmi dobře si vzpomínám, jak jsem jí tehdy před těmi třiceti lety říkal, že to je přece blbost, protože jsem měl pochybnosti, kdo v tom souboru bude



hrát a kdo to bude poslouchat? Nicméně ona spolu s Mirkem Pudlákem a s Martinem Smolkou dala dohromady pár lidí. Hrál s námi například saxofonista Václav Bratrych a spousta lidí z jazzového nebo alternativního prostředí. Já jsem se docela bál určitého amatérismu, respektive nějaké konfrontace s profesionálním prostředím, protože k západním souborům specializujícím se na soudobou hudbu jsme měli opravdu na hony daleko. Každopádně osmdesátá léta jsme nakonec bez úhony přežili nejen ve vztahu k režimu — ona to byla z tohoto hlediska přece jen v zásadě neškodná zábava —, ale i ve vztahu k dobové hudební scéně.

Jak a kde jste vystupovali?

Byli jsme registrováni pod jedním kulturním střediskem coby naším zřizovatelem a vedeni jako amatérský soubor, díky tomu jsme nemuseli absolvovat tzv. přehrávky, v rámci nichž byla hlavní zkouškou zkouška z marxismu-leninismu. Vždy jsme si najali nějaký sál, což bylo úplně bez problému, každý jsme dostali dvě stovky za koncert. Popravdě řečeno mívaly ty koncerty celkem úspěch, chodilo na to dost lidí. Nejspíš to bylo bráno jako něco dostatečně alternativního, radikálně jiného, aby to přitáhlo skutečně široké spektrum posluchačů: hudebníky, výtvarníky, divadelníky... veškerou šedou zónu.

Jmenoval jste jednotlivé spolupracovníky nebo členy Agonu, kteří působili i v jazzové nebo alternativní hudbě. Ale vy jste i později měli i společné projekty a fúze s Plastic People nebo Filipem Topolem a Psími vojáky, nakolik jste jiným oblastem byli otevření už od začátku fungování Agonu?

V osmdesátých letech jsme byli opravdu soubor specializovaný na soudobou vážnou hudbu, protože v roce 1984, 1985 to byla naprostá rarita. Ostatní soubory tohoto druhu u nás jsme předběhli o nějaké čtyři roky nebo pět let.

Pokud jde o náš vztah k alternativní hudbě, tam se to velmi lišilo. Mirek



Pudlák byl takového akademičtějšího založení, tomuhle nikdy nehověl, Martin Smolka byl tak nějak napůl a nejvíc nakloněn jsem tomu byl já. Tehdy k nám předešlým z ciziny přicházel experimentální rock jako Art Zoyd nebo Captain Beefheart, kterého jsem obzvlášť miloval. Musím přiznat, že kdybych se mohl vrátit o třicet let zpátky, dělal bych rockovou hudbu, protože byla mnohem sympatičtější. Pak přišel ještě punk rock, což bylo také naprosté zjevení. Chodil jsem na první punkrockové kapely do takových docela obskurních kulturních domů, tancoval jsem „pogo“, chodil jsem ostříhaný. Ono to pořád mělo takový doko-

nale přirozený vývoj, vždyť co jen je v té populární i alternativní hudbě nejrůznějších žánrů a crossoverů a pořád se to výrazivo vyvíjí a proměňuje, pořád se to valí. V soudobé vážné hudbě se posledních několik dekád s ničím srovnatelným nesetkáváme. Poslední, co nás v jejím rámci nějak významně ovlivnilo, byl minimalismus, z něhož se k nám něco dostalo již v sedmdesátých letech. Roku 1983 jsme slyšeli *In C* od Terryho Rileyho a jeho *A Rainbow in Curved Air*. To nás všechny tři natolik nadchlo, že ve svých začátcích jsme vlastně všichni psali minimalisticky a hráli minimalistickou hudbu. Jenže to se nemohlo a nemůže moc dlouho vyvíjet. Vždycky když mám depresi, říkám si, že se to všechno ocitlo ve slepé uličce. Pořád je to všechno na bázi nějakých laboratorních pokusů a objevů, které jsou pro odborníky, ale hudební cíťení to v nějakém širším měřítku nepoznamená.

Třeba Miroslav Petříček říká, že rocková hudba změnila svět stokrát víc než objev kvantové fyziky...

No ale to je pravda! Bohužel se to týká i prostředků: největší vynález v oblasti hudebních instrumentů za dobu od poloviny minulého století je elektrická kytara — ne *musique concrète*, ale elektrická kytara stojí na počátku zatím poslední fundamentální proměny zvukovosti a hudebního vyjadřování.

Abych se vrátil k vaší otázce: jakkoli jsme zpočátku nemínili provádět nějaké fúze směrem k alternativní hudbě, tak jsme svoji produkci prožívali jako svého druhu alternativní hudbu. Nicméně skoro paralelně s Agonem jsme já a ještě pár přátel — mezi nimi třeba již zmínění Vojta Havel a Váňa Bierhanzl — založili kapelu Drama a píseň, což byl naprostý underground. A pak jsme ještě s Mirkem Šimáčkem měli takové duo, kde jsme hráli jenom na komba. Vytvářeli jsme zpětné vazby kontaktním mikrofonom, který jsme vykuchali ze sluchátek, a pískali na komba. S tím jsme objížděli undergroundové festivaly. Tehdejší Agon byl pro mne příliš akademický.

Když byl pro vás Agon příliš akademický, jak jste například tyto vnitřní spory společně s Pudlákem a Smolkou řešili? Nemáte pocit, že jejich odchod ochudil Agon?

Když Hitlerovi odletěl Hess do Anglie, ochudilo ho to?

Co jste tedy tenkrát uváděli? Kdo pro vás byli nějakí zcela určující skladatelé? Byli to už tvůrci, kteří se výrazně

projevili v padesátých letech jako např. Stockhausen, anebo vás skutečně zasáhla až generace let šedesátých, minimalisté atp.?

Stran určitých vlivů nebudu detailně mluvit za Mirka ani za Martina, ale všechny tři nás upoutala *minimal music*. Tu jsme si mohli naposlouchávat z desek, které se daly skupovat na různých tajných gramodeskových burzách, později i v Maďarském kulturním středisku.

Avěci z Varšavské jeseně, které vycházely na albech, se tu daly sehnat?

Oni na těch deskách vycházeli hlavně Poláci. Západní skladatelé ani moc ne.

A reflektovali jste to nějak?

Osobně jsem tomu nikdy moc neholdoval. Nevím jak ostatní, nicméně mám pocit, že třeba i Martin Smolka tehdy absolvoval skladbou, která variovala Lennonovo *Imagine*.

Já jsem studoval v letech 1974 až 1979, a to v Brně, kde se pořád ještě dělala Nová hudba, kterou jsem měl samozřejmě rád, ovšem tam se dělala v trošku pokleslé podobě, jak se někdy říkalo „po brněnsku“. O nějakých zásadních vzorech tam tudíž nemohla být až tolik řeč. Váže se k tomu opravdu groteskní historka — to jsem byl ještě na gymnáziu a někdy na samém začátku 70. let jsem v takovém dokonale obskurním dopisu obeslal všechny hudební školy v Evropě s nabídkou, že vyměním gramofonové desky se soudobou zahraniční vážnou hudbou za to, co dokážu nabídnout, tedy Janáčka, Dvořáka atd. Touto cestou jsem získal několik desítek desek, které někdo už vyškřábal a nechťelo se mu je poslouchat v takové nekvalitě. Dostal jsem například *Der Schall* od Kagela nebo Stockhausenovo *Stimmung*... Ani to pro mne nebylo natolik určující jako se distancovat od brněnské podoby Nové hudby.

Od Miloslava Ištvana?

Ištvan byl zrovna docela skousnutelný. Horší byli ti studenti, kteří psali pověštinou odvar Nové hudby a navíc bohužel s takovým nánosem dobové angažovanosti, že mi dělalo problém se s tím popasovat. První mocný impuls byl distancovat se od sice nedávné, nicméně už lehce degenerující tradice Nové hudby šedesátých let. A druhým impulzem bylo leccos, co jsme se mohli dočíst z různých, ponejvíce zahraničních, časopisů, třeba z německého časopisu *Melos*. Jednou to byla informace, že se hudba vrací k tonalitě, podruhé, že v Německu někteří skladatelé promyšlejí tzv. no-

vou jednoduchost. Tu hudbu jsem neměl možnost slyšet, akorát mě inspirovaly ty zmínky, kterým jsem navíc ne vždy zcela rozuměl.

V Brně jsem se také na protest proti všemu věnoval Isaaku Dunajevskému. To se na mě samozřejmě všichni dívali jako na naprostého blázna, protože Dunajevskij byl brán jako tvůrce romantických písní, v nejlepším případě, jinak jako tzv. angažovaný skladatel. Jenže mě na tom poutal závan takového hrozně zvláštního nihilismu.

Zmiňoval jste různé české průkopníky na poli Nové hudby. Byli však pro vás skutečně inspirativní lidé jako Komorous nebo Piňos? Nestál jste jednou nohou spíše v rocku a písňové tvorbě? Krajina dětství je krajinou, kterou chodíme celý život. Někdy si to uvědomíme, jindy vůbec ne. Inspirace během puberty: Richard Strauss, Gustav Mahler, Charles Ives, Erik Satie, Josef Berg. Strauss a Mahler jako úžas, Ives a Satie jako životní osud, Berg jako literát v hudbě. Všechny spojuje svoboda. Tak jsem se snažil být svobodný. Žádná kontinuita, dělat si, co chci.

Jak jste v těch osmdesátých letech sháněl partitury a co přesně jste hráli? Jak se změnil váš repertoár po revoluci?

Jestli si dobře vzpomínám, tak v osmdesátých letech jsme hráli především Petra Kofroně, Martina Smolku a Miroslava Pudlák. Do naší skupinky ještě patřili Vítek Janda a Pavel Kalina. K tomu jsme hráli něco málo cizího, co jsme buď přes někoho sehnali, anebo vypůjčili přes knihovnu v Darmstadtu, která mohla zprostředkovávat mezinárodní výpůjčky. Některé věci jsme sprostě okopírovali z knížek nebo časopisů, když to tam bylo jako ukázka z díla — takhle jsme se dostali třeba k jedné věci od Steva Reicha. Jiné nám vozili lidé ze zahraničí, třeba dcera skladatele Jana Nováka.

Jestliže jsme kladli důraz na provádění vlastních děl, nebylo to ani kvůli nedostupnosti cizích děl, ani z ješitnosti, ale prostě proto, že nás jinak nikdo hrát nechtěl.

Obrovský zlom samozřejmě nastal po změně režimu: naše činnost byla začátkem devadesátých let subvencována na dnešní poměry opravdu velmi štědře. Krom toho se k nám západní nakladatelství tehdy ještě stavěla s určitou směsí zvědavosti a blahovolnosti a spousta skladeb nám umožnila hrát doslova za babku. Dramaturgie? Já jsem ji označoval za dohánění restů světové poválečné hudby.

A už tenkrát byla stavěna do cyklů? Nebo to bylo organické?

Žádné takové propracované koncerty jsme nevytvářeli. Moc si to už nepamatuju, ale myslím, že to vždycky byly různé cizí skladby prokládané našimi vlastními. Program jsme sestavovali z věcí, které se nám prostě líbily. Vzpomínám si, že nás tehdy dost uchvátil Giacinto Scelsi, kterého jsme prvně slyšeli v Darmstadtu, kam se nám podařilo vyjet někdy v roce 1987. To bylo fajn, akorát jsme neměli moc peněz nazbyt, třeba na jídlo a pití, takže vždycky když skončil nějaký ten kurz se západními umělci nosícími v zadní kapse kalhot šrajtofle narvané dolary, tak jsme šli na WC napít se vody z kohoutku. Všude jsme chodili pěšky. V jedné prodejně not jsme se bedlivě dívali a snažili se fotografickou paměť každý něco pochytit, přivést si to domů a doma to společnými silami zase složit dohromady.

Naše heroické časy trvaly zhruba do půlky těch devadesátých let. V roce 1996 si Mirek založil vlastní soubor, Martin se vrhl na mezinárodní kariéru a my jsme v Agonu zůstali jen s Ivanem Bierhanzlem a Mirkem Šimáčkem. Tehdy se začala projevovat moje únava z nové hudby a my vykročili na cestu zmíněných fúzí. Takovou největší rozbuškou byla spolupráce s Petrem Křečanem, zakladatelem a vůdčí osobností Kilhets. On v roce 1979 emigroval se svou přítelkyní do Západního Německa, později se částečně vrátil někam k Tachovu. My jsme tam za ním jezdili a Martin Smolka to bohužel trochu nepřežil, protože Křečanovo myšlení bylo absolutně destruktivní. Dokonce jsme s ním udělali jedno nebo dvě představení. Pak šlo také o to, že jsme dělali výlety ke grafickým partiturám, s nadějí, že to oplodní naše hudební myšlení. To bylo v době, kdy už jsme si nevěděli rady, nic moc nás nenapadalo, a tak jsme si zvolili takové v podstatě absurdní východisko. Vposled jsme se svou hudební invencí snažili resuscitovat úzkou spolupráci a komunikaci s rockery, alternativci a podobně.

Proč jste se vlastně s Agonem přiklonili k fúzím s rockovými skupinami a tvůrci? Když jste spolupracovali s Petrem Křečanem, skutečně radikální postavou českého undergroundu, proč nebyla spolupráce dále rozvíjena a vydána? A vás tak silně oslovovali Kilhets?

S Petrem Křečanem jsme udělali asi tři věci, pak jsme šli dál. Nemusí být všechno „vydáno“. Některé věci děláš sám pro sebe. Kilhets byli pro mne zajímaví ab-

solutní improvizací, což znamená mně blízkou „pozitivní dezintegraci“. To znamená, že při absolutní improvizaci se vyblbneš ze všeho, co umíš, znáš, slyšel jsi, a pak nastane okamžik, kdy už nemáš nic v rukávu, musíš poslouchat — a poslouchat zvuky kolem sebe, ale možná i kolem sebe ve vesmíru a možná ve vesmíru svého nitra. A pak někdy může přijít okamžik hudebního prozření, vycházející z prázdnoty a pokory.

V čem se Kilhets blížila skupina Drama a píseň a jak vystoupení této divoké smečky vypadala? Máte pocit, že jste se díky zkušenosti s touto hudbou otevřel takové podobě komponování, která se vzpěčuje klasické notaci, ať už v podobě rituální hudby nebo hudby, která pracuje s energií hudebníků?

Drama a píseň nemělo s Kilhets nic společného. Byla to hudba ode mne trochu dadaistická, od Šimáčka na pomezí akustických experimentů. V duu s Šimáčkem jsme pak hráli vyloženě rituální kompozice, kdy hudba funguje pouze ve spojení s rituálem. A to všemi směry: hudba jako východisko (zhudebněný Otčenáš) nebo hudba jako spojení s rituálem (intonace textů tak, aby byly „činné“) nebo hudba jako produkt (roztočený pantakl vydává zvuk).

Energie a intuice byla patrná v mnoha provedeních vašich skladeb, jak to však proměňuje roli dirigenta? Jak velkou autorskou spoluúčasť jste přenechával samotným hudebníkům?

Každý hudebník má svůj svět, jde spíš o to, najít hudebníky se světem a pak jen žasnout nad průniky vesmírů.

Orchestr začal člensky bytnět až po revoluci?

Bytnět začal v momentě, kdy se neustávající štědré dotace začaly spojovat se slušnými výdělky z koncertů a zájezdů v zahraničí, tedy během první poloviny devadesátých let. Najednou jsme si mohli dovolit hrát ty velké věci.

Sám jste dirigoval už v osmdesátých letech, nebo to přišlo později?

V osmdesátých letech se u nás střídala řada dirigentů, takže se to jevilo zbytečné. Jenže většinou k soudobé neměli v dostatečné míře ten správný vztah, který se hodí pojmenovat slovem „oběť“, takže vždy poměrně brzy odpadli. No a někdy kolem devadesátého roku jsme dostali docela velkou dotaci, vymysleli cyklus šesti koncertů a přitom jsme neměli po ruce žádného dirigenta. A tehdy jsem řekl: kluci, vždyť já jsem to studoval

a dvacet let jsem to nemohl dělat, tak já to zkusím. Tenkrát začala moje „kariéra“ dirigenta.

A objevil jste v této nové pozici sám pro sebe něco hodnotného, co vás jako skladatele ovlivnilo?

Ne. Musím říct, že pro mne z toho vždycky plynul jenom stres. Snad jen jednou se mi stalo, že jsem se ztratil uprostřed nějakého Scelsiho a při vědomí akutní nezbytnosti jsem to v jakémsi vytržení oddirigoval, protože jsem měl intenzivní pocit, že skladbě nějak vnitřně rozumím. Ale dodneška si tedy opravdu nejsem jist, jestli jsem nebyl úplně mimo. Jako skladateli mi dirigování nepřineslo vůbec nic. Jinak mě samozřejmě bavilo pracovat s lidmi na modelování skladby.

A one-man show jste z toho dirigování dělal od začátku? Lákalo vás provokovat nebo překračovat ustálené hranice?

Kdepak, od začátku ne. Mám rád historku, jak jsme jednou jeli s Ivanem Ženatým do Berlína na koncert soudobé české hudby pod patronací tamní filharmonie. Konalo se to ve velkém sále berlínských filharmoniků pro dvanáct set posluchačů a celá organizace byla nesmírně profesionální a reprezentativní. A nakonec jsem stál u vchodu na pódium a bylo mi odpočítáváno: *three, two, one, GO!* Otevřely se mi dveře, já vlítnul na pódium... a v sále sedělo patnáct posluchačů. Druhý den vyšla kritika nadepsaná slovy „Holzender Dirigent“, tedy „Dirigent dřevák“. Takže začátky, rozhodně žádná one-man show. Vždyť já byl rád, když jsem se neztratil a dal všechny nástupy. Bohužel to tak mám dodnes. I v té opeře mám pocit, že to musím mít všechno pevně v opratích a... je to takové křečovitě.

Nakolik je pro vás důležitá potřeba provokace, punkového neukotvení anebo touha mít image „zlého muže“, „narkomana“, někoho, kdo stojí mimo to, co je očekávatelné?

Těžko to dneska vysvětlovat, ale puberta u mne probíhala na začátku sedmdesátých let, kdy principem podvědomého udržení nějaké konsolidované osobnosti byla totální izolace, separace od okolního světa. Absolutní touha po svobodném vnitřním kosmu. Moje heslo bylo „komponovat jako kapitán Nemo“.

Spíš jsem tím myslel, že jste vždy koncerty do značné míry a navíc velmi vtipně moderoval, někdy jste nechal z legrace zahrát skladbu dvakrát po sobě nebo jste mezi jednotlivými kompo-

zicemi zpíval Do lesíčka na čekanou... Byl to způsob, jak zparodovat tu v podstatě institucionální pozici, anebo to skutečně vyvěralo z určité, řekněme dramaturgické nutnosti?

Rozhodně v tom nikdy nebyl žádný kalkul. Jsou chvíle, kdy se člověk dostane do takové euforické nálady — o mně se mimochodem traduje, že jsem těžký narkoman — a taková euforie s sebou nese různé věci. Za vrchol považuju situaci, kdy jsme se s Magorem Jirousem svlékali... tenkrát to bylo naprosto spontánní, teď bych to asi už nebyl schopen udělat. Prý je se mnou jinak nuda. Já totiž vůbec nikam nechodím, pořád sedím doma. Nejradši jsem sám a nemám kamarády...

A pak se musíte rozrušovat v divadelních projektech Miroslava Bambuška? Hledáte nějaký druhý pól?

Bambušek je kapitola sama pro sebe. Kdysi jsem za ním jezdil do Loun jako divák, protože mě to pochopitelně jakožto milovníka undergroundu zajímalo, a pak jsem si na něj sehnal kontakt. Sešli jsme se a já mu okamžitě řekl, že bych s ním chtěl dělat. Teď už nevím, čím jsme začali, ale musím přiznat, že to byl pro mě nejprve obrovský šok, protože jsem mu zpočátku vůbec nerozuměl. To byl pro mě úplně jiný svět. Po letech jsem se na jeho vlnu dostal a možná jsem dokonce šel ještě dál než on sám a najednou nerozuměl on mně.

Mám velkou potřebu něčeho, čemu se říká „pozitivní dezintegrace“, tedy mám touhu roztříštit se, abych se mohl znovu, jinak a líp složit. Mě vždycky bavilo vykročit jednou za čas úplně jiným směrem a zase znovu se začít hledat — nevyjímaje to, že se vykašlu na muziku. V pětatřiceti jsem se vyučil zedníkem, převzal po tátovi stavební firmu, rozhodnut, že hudbě se budu věnovat čistě pro potěšení. Živit se něčím úplně jiným než uměním mě rozhodně naplňuje víc. Poctivá zedničina.

Neměla tato nevypočitatelnost a potřeba dezintegrace někdy až destruktivní vliv na orchestr, jeho disciplínu?

Opět musím říct, že je to různě kus od kusu. Teď třeba děláme jednu skladbu Milana Adamčiaka, což je hudba natolik náročná na tempo a přesné nástupy všech nástrojů, že si to žádá zcela racionální dirigování; na špílce tu naprosto není místo. Naproti tomu když jsme hráli s Plasty, ono to jejich křepčení s sebou samozřejmě nese určitou volnost i pro nás. Něco je nezbytné dirigovat v klidu a něco naopak dirigovat v klidu nejde.

A proč v posledních letech Agon hraje mnohem méně?

Důvod je jednoduchý, totiž únava, která má celkem tři aspekty. Zaprvé aspekt organizační, když Váňa Bierhanzel v roce 1990 s organizací začínal, byla tady spousta institucí a nadací — například Sorosova nadace, Goethe Institut, Francouzský institut atd., na něž bylo možné se obrátit a které byly s to říct, že nám do začátku dají dvě stě tisíc, a pokud se organizačně osvědčíme, budeme dostávat ještě více, což se skutečně stalo. Jenomže to už je pryč. Jako na potvrzu zrovna když tady byl Heiner Goebbels a hrál v divadle Komedie pro nepočetné publikum, tak jsme nedostali najednou žádnou dotaci. Skončili jsme s milionovým dluhem... Tak to dopadlo s podporou umění v Čechách.

Druhý aspekt únavy je čistě psychologický. My jsme to všechno dělali zadarmo a přece jenom, zorganizovat takový Maraton soudobé hudby se nedá dělat na koleně, a to já sám jsem v tom dělal minimum. Hlavní práci dělal Váňa Bierhanzel.

No a zatřetí tu působila únava ze soudobé hudby, proto jsme se ostatně posouvali k tomu Topolovi a dokonce i k Davidu Kollerovi, což už pro mne, přiznávám, bylo trochu za hranou. Nicméně jsem alespoň učinil zkušenost s tím, jak to vypadá v tom vrcholovém šoubyzny-su a jaké neskutečné finanční a jiné možnosti tam jsou.

Nebál jste se, že tím naštvtete spoustu lidí, kteří ctili Agon pro sepjetí s undergroundem?

Mám-li být upřímný, mně je to úplně jedno.

Agon Orchestra bylo lze považovat za nejdůležitější český soubor pro provozování soudobé hudby, není to zavazující? Utlumit aktivitu Agonu znamená výrazně utlumit aktivity na tomto málo obsazeném poli...

Osobně si myslím, že už jsme toho s Agonem udělali dost a já osobně už to dělat nechci. Zadrhé, soudobá hudba se tu celkem uchytila a něco se přeci jen děje. Třeba Orchestr Berg sleduju s velkými sympatiemi, jejich dramaturgie mi připadá kvalitní.

Na rozdíl od těch osmdesátých let je dnes skutečně rozsáhlý výběr hudebníků, kteří k interpretaci soudobé hudby jsou kompetentní v míře, o jaké nám se tehdy ani nesnilo. Všechno umění přečíst, zahrát a žádná neobvyklost je nezaskočí. Každý, kdo se zajímá, si dnes může všechno načíst, naposlou-

chat. V tomhle se situace opravdu prudce a pronikavě zlepšila. Hudebníci by se prostě našli, zbytek spíš souvisí s těmi penězi.

Myslíte, že kdybyste se tomu věnovali svědomitěji, že byste mohli fungovat autonomně a plně se tím živit?

Vrátím se k tomu, co nás s Martinem Smolkou a Mirkem Pudlákem v jistém momentě přimělo se rozdělit. Mirek toužil založit stálý ansámbl, který díky stabilitě svého složení by byl schopen se vypracovat na špičkovou profesionální úroveň a díky širokému instrumentáři hrát všechno a dostávat na to nějakou univerzální dotaci. Pro mne ale tohle bylo přesně to, co jsem nechtěl. Já jsem nikdy nechtěl mít nějaký univerzální soubor, se kterým bych kvůli nějaké univerzální dotaci musel hrát všechno. Třeba Ensemble Modern hraje nakonec všechno, co mu dají, a ze spousty věcí určitě nadšený není. Například nedávno hráli něco ode mne a hudebníky ani dirigenta to zjevně nebavilo. Jenže někdo jim to tam holt šoupl... S Agonom jsme za všechny ty roky nehráli jedinou skladbu, kterou bychom hrát nechtěli. Za vše, co jsme hráli, jsme vždycky osobně ručili. Spoustu věcí, co mi kdo nabízel, jsem odmítl dělat, protože jsem věděl, že by mě to prostě nebavilo.

Vaše sólová alba *12 Monsters* a *Lízaly si sladkou pěnu* jsou jen soukromými libůstkami, nebo je berete jako něco, co se regulérně vřazuje do kontextu vašeré vaší hudby, anebo se jedná o oddělenou sféru?

Nevím, jen bych akorát zopakoval, že jsem principálně proti lineárnímu životu. Píšu třeba sbírky básní a romány. Mám texty, které u sebe schraňuju bezmála čtyřicet let.

Ty publikovat nechcete?

Já nevím proč. Mě baví broudit do všeho a v ničem nemuset být „pořádný“. Mám rád metodu pokus-omyl. Rád vykrádám, pohrávám si se sentimentalitou. Dělá mi dobře vědomí či pocit určité vlastní jakoby podvodnosti. Počítač je pro mne svérázným partnerem, který mi něco nabízí, a já to pak na určitém principu divnosti dávám dohromady. Princip náhody je pro mne také důležitý.

Mají vaše ansámblové kompozice, které je možné slyšet například na albu *The Red and Black*, cosi společného s vaší sólovou tvorbou obsaženou na albech *12 Monsters* či *Lízaly si sladkou pěnu* či jsou na sobě zcela nezávislé?

Nebaví mne pořád chodit na Sněžku. Baví mne vykračovat pořád jinam a dokonce někdy záměrně bloudit. Když někde bloudím autem, беру to jako pozitivum, nikdy bych se do těch míst cíleně nedostal a už se tam ani nikdy nepodívám. V tom smyslu jsou moje „populární“ céděčka výletem do jiných krajín. Technika jejich „skládání“ je svébytná a vychází z možností počítače. Je to svobodné bloudění po světových internetových vlánách, stahování midi různých nahrávek, osazování midi něčím úplně jiným, používání nepodstatných detailů, míchání všeho do surrealistických kombinací. Je to prostě zábavný výlet s měšťanskou společností transsibiřskou magistrálou a potkávání zajímavostí, které házíme do kastrolu a povaříme.

Namísto budování rozpoznatelného skladatelského rukopisu tedy stále podvracíte anebo se negativně vymezujete vůči tomu Kofroňovi, který by se jevil jako zařaditelná osoba třeba jako umělecký ředitel opery, který ale spolupracuje s Miroslavem Bambuškem nebo Filipem Topolem. Máte nicméně pocit, že i přes veškerý rozptýl píšete své skladby v určitých cyklech?

Samozřejmě jsou etapy, a to nejen v hudbě, ale i v životě, kdy se někdy osobnost mění tak, že za deset let, kdybys potkal sám sebe před deseti lety, nepoznáš se. V letech 1970–1975 jsem začal experimentální Novou hudbou, přešel jsem v dalším pětiletí k novému romantismu a jednoduchosti, v letech 1985–2000 k rituálnímu kompozicím, od roku 2000 se věnuji pseudobigbandovým blbostem a pseudorocku.

Máte v tomto smyslu nějakou satisfakci ze své práce uměleckého šéfa opery Národního divadla?

Tak samozřejmě když se nějaké představení opravdu vydaří a já cítím, že to ty hudebníky opravdu baví, a jde to v podstatě samo, to jsou krásné zážitky. U divadla jsem poznal některé naprosto výjimečné osobnosti, s nimiž bych se jinak asi nepotkal. Například jednoho rekvizitáře, který od rána do noci běhá po divadle, ale doslova od rána do noci! A pak se dopotácí domů, pánbůh ho totiž obdařil takovou nemocí agorafobií a bojí se chodit po otevřených ulicích. Dřív ho vozili domů autem, teď s pomocí nějakých léků to zvládá sám. Nebo kustod, postížený Pavel Siegl, který od roku 1967 žije jenom pěstováním archivu plzeňského divadla u sebe doma, obsaženějšího než celý divadelní archiv a Archiv města Plzně. Spousta těch kulisáků je lidsky i inte-

lektuálně zajímavějších, inspirativnějších a pro divadlo mnohem obětavějších než veškerá ta umělecká sebranka. Jak by řekl Goebbels Josef: „Když slyším slovo umělec, sahám po revolveru.“

Kdysi jste psal eseje o hudbě, už nepokračujete? A co vydávání vašich skladeb, vyšel přeci jen zlomek.

O hudbě už nepíšu vůbec. Měl bych sice ještě pár nápadů na vlastní teoretické texty, jenže to bych se musel půl roku na všechno vykašlat. Největší dluh cítím vůči Josefu Adamíkovi. Jeho tvorbě bych rád věnoval pořádnou analýzu. Třeba taky mám nápad rozebrat deset minut Richarda Straussa v souvislosti s germánskými runami. Jenže k tomu už se nejspíš nedostanu.

Já jsem přece už napsal všechno, co jsem napsat měl. K tomu jsem ostatně byl donucen dobovými objektivními okolnostmi. V sedmdesátých a osmdesátých letech tu zcela chyběla jakákoliv teoretická reflexe. Já jsem hodně psal muzikologické rozborů svých skladeb nebo jsem požádal pár přátel, aby něco napsali o mé hudbě, a když se k tomu nikdo neměl, tak jsem si to napsal sám a potom jsem to kontrasygnoval. Jeden z těch textů jsem připsal Marku Kopelentovi, druhý zase Aloisu Piňosovi, jiný třeba Jaroslavu Pokornému atd. Pak jsem jim to rozeslal, asi v počtu patnácti výtisků. Jednoho dne měl Alois Piňos nějakou přednášku o současných mladých skladatelích, mimo jiné taky o mně, a četl z mého textu věnovaného mému hudbě, ale podepsaného jeho jménem, skutečně jako svůj vlastní text.

A jestli bych chtěl vydat něco svého? Ani ne. Všechno se buď vyhodí, nebo to někdo najde. Když jsem ještě chodil na školu, někdy v roce 1975, měl v brněnském Divadle hudby pořady Jiří Valoch, konceptuální umělec. Vždycky jsem tam seděl jenom já sám. Po posledním večeru jsem za ním přišel a řekl jsem mu, jak mi to přišlo úžasné a jak mě mrzí, že to mělo tak mizernou návštěvnost. On mi řekl: „Každá věc se dělá pro jediného člověka. A já mělo štěstí, že jsem to dělal pro člověka, který je ještě naživu.“ Tak na tohle já si často vzpomenu.

Někdy si naopak říkám, že bych se mohl jako kapitán Nemo zavřít někde do izolace, všechny ty archivní snímky vyčistit, dramaturgicky je uspořádat a vydat to na takových čtyřiceti céděčkách. Tam jsou opravdu některé strašně zajímavé věci, třeba konceptuální nepopsatelné divnosti od Miroslava Šimáčka. Nezřídka mne ohromí, jak ty nahrávky, třebaže jsou analogové, jsou kvalitní.



Nicméně si říkám, že by mě opravdu bavilo si najmout pořádný symfonický orchestr a nastudovat s ním veškerou českou moderní symfonickou hudbu od Fibicha a Foerstera přes Suka a Ostrčila, samozřejmě Ježka a E. F. Buriana, až k té Nové hudbě a do současnosti.

Teď mě ještě napadlo: kdysi nám jeden člověk nabízel, že nám koupí v chodském lese zříceninu kláštera, ono se to prodávalo za korunu, a že by se to zrekonstruovalo a my bychom tam zřídili takovou uměleckou komunitu, komunitní centrum. Pak jsme ovšem zjistili, že rekonstrukce by sama stála asi dvě stě milionů, takže z toho sešlo.

Kromě opery jste se několikrát dotkl i práce s formátem hudebního divadla, naposledy jste například v rámci cyklu Krása dneška, jehož jste dramaturgem a dirigentem, uvedl *Blue's Blue* Mauricio Kagela. Hovořil jste o jisté nepřenosnosti hudebně divadelních kompozic do podoby hudebních nosičů, v nichž například Kagelův rukopis nefunguje. V tomto smyslu se hudební divadlo výrazně liší od opery.

Já si myslím, že to je hrozně relativní, protože podíl vnímání hudby v rámci cel-

ku se kus od kusu liší v rozmezí od deseti do devadesáti procent. Někdy hudba funguje autonomně, jindy, jako u Kagela, je natolik propojena se scénickou akcí, která ji dává opodstatnění, je ve své čistě zvukové podobě poměrně nezajímavá. Nelze to však zobecňovat.

Samozřejmě zde hraje roli, když se hudba rodí s ohledem na nějakou akci těla, vychází z pohybu anebo práce s nějakou rekvizitou jakožto s hudebním nástrojem. To potom nelze mluvit o čistě hudební kompozici. Například u Heinera Goebbelse to je naprosto zřejmé — některé ty jeho struktury vznikají z toho, že se musí použít nástroj, který třeba ani hudebním nástrojem není. Dalším dobrým příkladem je skladatel působící ponejvíc v padesátých a šedesátých letech, totiž Harry Partch, který během živé produkce prověřoval samotné možnosti jím navržených nástrojů. Kdyby se byl pokusil zapsat vše do not a chtěl po někom, aby zahrál na jiný nástroj všechno, co sám skladatel hrál úplně přirozeně, tak to prostě nezahraje.

Musíme si uvědomit, že Partch vlastně nebyl skladatelem, ale mnohem spíše vynálezcem hudebních nástrojů, manuálně zdatným výtvarníkem, tvůr-

cem plastik nebo objektů, kterého bavilo, když ty jeho „krámy“ vydávaly nějaký zvuk. Vždyť po hudební stránce ty jeho věci nejsou nijak zvlášť svébytné nebo originální, zcela zjevně se v nich snoubí nějaké orientální inspirace, ať už indickou hudbou, čínskou, japonskou nebo gamelany. Samotná hudební struktura je často naprosto banální a vzrušující je tím, na jakých nástrojích je hrána, determinovaná vlastně i podobou těch objektových konstrukcí a kolem nich se odvíjející divadelností a samozřejmě i těmi texty.

V podobném smyslu není skladatelem ani Mauricio Kagel. On přece původně v Buenos Aires, ještě než šel do Darmstadtu, studoval, pokud vím, literární vědu a filosofii. Východiska jeho práce tkvějí v literatuře a zámořském, latinsko-americkém prostředí, z něhož přišel do Evropy.

Jak se stavíte k poslouchání záznamu těchto scénických děl, v nichž je scénická akce anebo improvizace přímo spojená s hudbou?

Někdy je to opravdu hudebně zajímavé, například právě u toho Partche, byť to možná působí hlavně absurdností jeho

instrumentáře, ovšem jindy, jmenovitě třeba u zmíněného Kagela, jakmile to ztratí vizuální, divadelní složku, stane se z toho divná experimentální hudba šedesátých let, nijak nevyčínající z tehdejší standardní produkce na poli *Neue Musik*. Kagel často vytvářel silně kontextovou hudbu s žánrovými a stylovými odkazy na kavárenskou hudbu třicátých let, různé pokleslé žánry, banalizované hudební prostředky apod., které když posluchač nerozpozná nebo jim prostě nerozumí, tak se se skladbou může zcela minout.

Napadá mě, že v té kontextuálnosti a v příklonu ke konceptuálnímu umění by s ním bylo možné srovnávat třeba našeho Josefa Berga, autora happeningů a osobité hudebně-dramatické produkce...

Josef Berg, to je třeba říct, byl patrně především literát, jeho literární pozůstalost je přeci obrovská. On i v hudební tvorbě vycházel z literatury a bohužel ve velké míře také z dobového brechtovského divadla, které tehdy v Brně zcela dominovalo... Tam Brechta tehdy dělal režisér Evžen Sokolovský a všichni tím byli úplně posedlí. Berg v tomto duchu udělal několik komorních oper, povětšinou docela klasického formátu. Nejbizarnější z nich, jediná jeho opravdu experimentální věc na tomto poli, je asi *Eufrides před branami Tymén*, psaná jen pro tenor, trubku a jakéhosi konferenčního spíkra. To je opravdu hodně literární, nebo literárně-dramatická záležitost se velmi sporou, skromnou a, dovoluji si říct i banální, hudební složkou. Je pravda, že práce na jiných operách, jako je *Evropská turistika* či *Snídaně na hradě Šlankensvaldě*, vede k téměř autonomní hudbě, nicméně i zde je literárně-dramatické východisko silné a pro strukturu hudební složky determinující.

No a pak jsou tu samozřejmě ty jeho happenings, z nichž k nejproslulejšímu patří ona přednáška o orientální hudbě, s níž před nic zlého netušící a tenkrát nic nezjistivší auditorium předstoupil jako indický profesor Salanradhak v doprovodu Aloise Piňose coby profesorovy indické manželky. Zde dramatická stránka věci dominuje zcela absolutně, nehledě k tomu, že materiální, tedy strukturální problematika hudební tvorby zcela ustupuje konceptu. Z dnešního pohledu se to v podstatě neliší od projevů akčního a konceptuálního umění.

V neposlední řadě je třeba říct, že většina těchto „děl“ je neopakovatelná hlavně proto, že ve svém účinku byla při-

liš podmíněna Bergovou osobní účastí, vždyť on do nich angažoval svoji kompletní osobu, dokonce i svoje tělo, já si v té souvislosti nedokážu nevzpomenout na Petra Štemberu, jak si někdy v půlce sedmdesátých let na levé paži rouboval větvičku do žíly.

Inspiroval vás Josef Berg osobně?

Ale samozřejmě! Sice jsem ho viděl jen jednou v životě, když byl v nemocnici, ale Bergovo zjevení do mého života nastalo s textem Františka Hrabala, který se sice jmenoval *Marginálie k Josefu Bergovi*, ale byl to rozsáhlý a literárně nesmírně působivý nekrolog. Text vyšel v roce Bergova úmrtí a byl natolik uhrančivý, že mne to zcela vtáhlo. Mě vždycky přitahovaly osobnosti stojící mimo hlavní proud, tedy umělci, kteří se svou tvorbou neživil. Připadalo mi, že tak by to vlastně bylo nejlepší, dělat si hudbu v ústraní jako svého koníčka. Berg toho docílil tím, že v padesátých letech psal pokrokové písně, pak upravoval pro BROLN a vedle toho se živil scénickými hudbami, které vždy dokázal buď odříznout, nebo je naopak použít jako pokusný materiál pro nějaké další skladby. Například *Snění*, svoje poslední dílo, si zkoušel na hudbě pro rozhlasovou hru Ludvíka Kundery *Dva ve vánici*.

Berg byl vždycky vnímán jako taková divná persona, které se smáli občas i v Brně, ale především v Praze... no a v Darmstadtu. Když tam jednou přijel a pustil tam nahrávky svých komorních oper, tak v něm všichni v tom kontextu šedesátých let viděli naprostého „blázna“, který dělá něco úplně jiného, než je dobový trend. Mně se na něm od počátku líbily dvě věci: jeho cit pro mystifikaci, respektive schopnost vmísit cokoli do čehokoli, míchání stylů — tehdy, v šedesátých letech! —, a hlavně se mi líbila i ta jeho literárnost, protože, kdybych se byl nenarodil v roce 1955 ale o pět či o deset let dříve, tak bych býval dal přednost literatuře.

Proč? Byla snad hudba začátkem sedmdesátých let bezpečnější zónou?

Byla neutrální. Dělat si svoje v literární tvorbě bylo na začátku normalizace přece jen trochu o hubu. Hudba je abstraktní, tak jsem se k ní utekl, nicméně pořád jsem si psal texty do šuplíku a celkově mě literatura bavila víc.

Je česká Nová hudba něčím specifická?

Vždycky nějakým přesahem mimo hudbu — Vostřák měl přesah k mystice, Kopelent k emocionalitě, Komorous k východní kultuře, Berg k literatuře...

Dalo se skutečně na úrovni kompozice na zmiňovaný odkaz šedesátých let nějak navázat?

Nová hudba šedesátých let není problém „kompozičních technik“ — nikdy jsem např. nenapsal dodekafonní skladbu. Je to otázka jiného druhu invence a hudebního uvažování. V tom smyslu se samozřejmě dalo navázat na způsob myšlení o hudbě šedesátých let.

Které pole se vám, jakožto skladateli, který obsadil pole mnohá, zdá podnětné a hodné rozvíjení?

Když chodím po opuštěných zámčích, vojenských rotách, když neustále jezdím do Domažlic, do Českého Meránu, tedy krajin mého dětství, nic tím nerozvíjím. Vracím se do mystického bodu nula a snažím se vnímat tajemství. V tom smyslu nic nerozvíjím, protože tomu nerozumím, pouze cítím Tajemství a těším se na ně. Nic o tom nevím a asi nikdy vědět nebudu.

Kromě Berga mě napadá ještě jeden solitér s velkým uměleckým rozptylem od hudby, k divadlu, literatuře, dramatu a teorie, a tím je Emil František Burian. Ani on nebývá často hrán...

E. F. Burian. Celou jeho pozůstalost má jeho syn Honza Burian v takové obrovské skříni, ta až jednou vyhoří, tak to bude všechno v prdeli. My jsme se kdy si v té skříni prohrabovali a našli jsme tam strašlivou spoustu zajímavých věcí ještě z dvacátých let. Ty jsme také potom zahráli...

Toto je obrovská nevýhoda českého kulturního prostředí, že když je zde osobnost, která jinde ve světě by nejspíš už dávno byla předmětem kritického vydávání, je problém ji vůbec dostat do nějakého dobového kontextu, ať už hudebního, divadelního nebo literárního. Když jsme třeba nastudovali Burianovu skladbu z roku 1926, takovou divnou, vůbec jsme nevěděli, jak on to vlastně myslel, jaké místo tomu dával ve svém díle, jaký to mělo inspirační zdroj. Naše uvedení působí zkrátka naprosto vytržené.

Ale není to nakonec spíš klad, že některé věci těžko zařadit?

Není. Já alespoň mám raději, když mi někdo řekne, že třeba von Zemlinsky svůj *Křídový kruh* napsal tehdy a tehdy, v určité situaci a kontextu, já jeho dílu pak víc rozumím.

No ale na druhou stranu přece víc vystoupí do popředí imanentní kvality díla. Originalita kompozičního řešení, aranže a podobně.

To se právě nedá říct. On Burian stál vždycky nějak mimo hlavní proud. Můžeme sice říct, že nějak souvisel s Ježkem a Bohuslavem Martinů, jenže rozdíl mezi nimi a jím je ten, že jak u Ježka, tak u Martinů je nám kontext jejich tvorby bezprostředně zřejmý. Když slyším třeba od Martinů nějaké tango, v nějakých harmonizacích a s nějakou instrumentací, hned vím: ano, to je jazz plus soudobá Francie, Stravinský a tak. U Ježka je to v zásadě stejné. Ale v případě E. F. Buriana často neví.

Pokud jde o voiceband, to je zrovna taková zvláštní záležitost, o níž se dlouho soudilo, že je to mrtvé a nedá se rozvíjet, když se ale zamyslíme nad rapem, ten je přece v zásadě dělán na principu voicebandu.

Zabýváte se operou. Jaký je podle vás hlavní rozdíl mezi operou a hudebním divadlem?

Zjednodušeně řečeno, opera je hudební žánr. Jedná se o dílo v první řadě hudební, nikoli hudebně-dramatické. Na začátku je sice libreto, ale je příznačné, že libreto mnoha oper jsou absolutně divadelně nepoužitelná. U hudebního divadla je tento diapazon širší. Dívat se na operní představení bez hudby, to člověku nikdy, ani v těch režijně nejinvencivnějších případech, nedá silný divadelní zážitek. Možná něco od Roberta Wilsona, ale ten je celkem jednotvárný.

Operní dílo vzniká v momentě, kdy skladatel poté, co rozezpíval libreto, dokončí partituru. Až pak inscenátoři přemýšlejí, jak to uvést na scénu. Naproti tomu hudební divadlo se cele rodí v kooperaci herců, scénografa, kostymérů, skladatele a samozřejmě režiséra.

Práce na opeře obnáší nutnost najít si story a libretistu... Dříve psali opery čistokrevní hudebníci, tedy ne umělci na pomezí hudby a divadla nebo hudby a literatury. Naopak to bylo rozdělené, existovala profese libretisty, který měl zpravidla leccos v šuplíku a skladatel ani neřešil, jaký dostane text, což je třeba případ Pucciniho *Vlaštovky*. Puccini mu dali nějaké operetní libreto a on se rozhodl napsat něco na pomezí operety. Jsou i výjimky, Wagner nebo Janáček, kteří si libreta psali sami a je pravda, že Janáčkovy libreta jsou literárně kvalitnější než předlohy všech dalších českých oper dohromady.

Opera je žánr na kadlubu divadelního příběhu, ten je nicméně také formován členěním hudebního toku. Režisér nemusí řešit tempo představení, rytmus, proporce. Vše je dané.

Není však zásadní a inovativní například spojení hudby a textu tak, jak je navrhl v kompozicích *Pierot Lunaire* nebo *Mojžiš* a *Aron Arnold Schönberg*?

Podle mne nejvýznamnější a nejzajímavější impuls pro snoubení hudby a divadla přinesl dadaismus. Ta představení v Cabaretu Voltaire, pracující s významy slov i s jejich zvukem, provázeným různými pohyby těla a obojím determinovanou hudební složkou, byla daleko radikálnější.

Osobně si myslím, že Schönbergova tvorba je pokračování verismu. Tak jako veristé, i Schönberg a jeho škola usilovali o zachycení nějaké pravdy; verismus jako by zprostředkoval vývojový přechod od realistického akcentu na vnější pravdu k akcentu expresionistů na pravdu niternou.

I hudebně byste tu snad viděl kontinuitu s 19. stoletím?

To samozřejmě ne. Spíš prostě v tom divadelním výrazu, v modelování postav a nakládání s postavou. Po hudební stránce je to různé, třeba Alban Berg přece ve *Vojckovi* dost zásadně navazuje na Mahlera, kterého bychom sice nenazvali veristou, nicméně ona mahlerovská práce s pokleslými či banálními, triviálními motivy pomáhá Bergovi v té Büchnerově „story“ akcentovat něco, co by veristům nebylo nijak vzdálené.

A zažil jste nějaké operní inscenace, které byly silné i po divadelní stránce, aniž se přitom odřízla či „podřízla“ hudba?

Bohužel musím říct, že vždy to vlastně byly jen případy invence scénografické, nebo tu a tam nějaký herecký výkon, co mě ohromilo. V komických operách se člověk v některých momentech režisérovu nápadu i zasměje, nicméně že bych byl někdy vyloženě fascinován divadelním tvarem operní inscenace... Z českých počinů bych snad mohl zmínit Morávkovu *Toscu* s Evou Urbanovou se scénografií Aleše Votavy. Morávek si počínal takzvaně „nejednotně“. První jednání pojal metaforicky, druhé hyperrealisticky, třetí zase abstraktně. Tato inscenace mi tehdy připadala nejen scénograficky, ale i režijně mimořádně invencivní, mám za to, že všechny nápady vzešly od samotného Morávka — především celá koncepce, kdy každé dějství se odvíjí ve zcela jiném žánru či stylu.

Pokud jde o cizinu, musím přiznat, že jsem toho tolik neviděl, ale mám pocit, že tam jde zpravidla spíše o takové efekty. Samozřejmě člověk padne na hubu, když se v Metropolitní opeře v NY před

ním rozevře výprava za 20 milionů, jenže to tě za chvíli omrzí.

A co operní produkce druhé poloviny 20. století? Skladatelé jako Luigi Nono, Olga Neuwirth nebo Phil Glass přeci nabídli nové dramaturgické strategie, kompoziční techniky, našli nový přístup k využití hlasu nebo aranžmá...

Hudebně to sice může být úplně jinde než Schönberg, Berg a jejich předchůdci i současníci, ale dramaturgicky to přece jen jde v jejich stopách. Nedělá nám problém říct: „ano, toto je opera“. I když si někdy v případě Bang On a Can řekneme, co že to vlastně je, jestli je to muzikál nebo oratorium — tak se v tom nakonec zorientujeme. I v opeře *Neither* Mortona Feldmana cítíme, že je to v podstatě pořád Schönberg. Řekl bych zkrátka, že vývojově se během posledního století pokročilo možná tak v jednotlivých složkách, třeba v oblasti divadelní, nebo hudební, nicméně jejich propojení nakonec působí docela zařaditelně buď jako oratorium, nějaká pseudo-populární hudba, anebo jako úplně klasická opera, třeba to, co dělá John Adams. Podle mne je to prostě tím, že autoři těch děl, ať už jsou jakkoli fundovaní v problémech divadla, jsou ve své hlavní invenci prostě hudebníci.

Když hovoříme o vztahu opery a hudebního divadla, není pravě tím, kdo nabízí třetí možnou cestu směrem ať už k performance a happeningu, právě John Cage, jehož dílo v podstatě nebylo dostatečně rozvinuto u dalších tvůrců (a tím nemyslím jen operní cyklus *Europeras*), protože nepředstavovalo žánr nebo metodu?

John Cage, ač ho všichni skloňují a pádují, je uzavřená historická osobnost, a ač se jeví jako velký „vizionář“, jeho dílo od padesátých let je PEVNĚ zakotveno v dobové poetice. Pro mne dnes v ničem inspirativní není.

Rozhovor je publikován se svolením Divadla Archa.

ARCA A PULZUJÍCÍ BUDOUCNOST

KONEC RETROMÁNIE PŘIŠEL Z VENEZUELY



Vlivná kniha *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, kterou v roce 2011 vydal britský hudební publicista a teoretik Simon Reynolds, je přísně modernistická: Reynolds ji pojal jako manifest, jehož prostřednictvím od tvůrců hudby požaduje neustálé posouvání hranic žánrů a odstříhávání se od vlastních kořenů. Na ploše více než čtyř set stran se pak snaží vysvětlit, proč se právě tohle už více než dekádu nedaří a ve kterém okamžiku se začala populární hudba kousat do vlastního ocasu. Přestože je ale jeho kniha z větší části pesimistická, v závěrečných Reynoldsových větách nacházejí ti, kteří se s jeho světonázorem ztotožňují, alespoň trochu naděje. Pocit, který Reynolds nazývá „future-rush“, totiž podle něj není spojený s konkrétními hudebními osobnostmi, ale s celkovou proměnou hudební formy – nemá tedy smysl čekat, že se vynoří jediný autor nebo producent, který obrátí svět vzhůru nohama. „Future-rush“ vzniká kompletní změnou paradigmatu, přetočením celkové tvůrčí atmosféry, přijde sám v okamžiku, kdy je na to svět připravený a kdy více méně samovolně vzniknou ty nejvhodnější podmínky.

Těžko říct, jestli následující „future-rush“ očekával Reynolds tak brzo, tři roky po vydání jeho poslední knihy to ale začíná být jasné: retrománie skončila a zvuk, který ještě nikdo předtím neslyšel, je blízko. Vzniká přesně tak, jak to Reynolds předpovídal — přestože jsou s jeho zrozením spjaty desítky hudebníků a producentů, autorství se nedá připsat žádnému z nich, protože autorství v tom pravém smyslu slova neexistuje. Nový zvuk vyprodukoval samotný systém, ve kterém žijeme. Absorboval do sebe diktát konzumu, hrozbu globálního oteplování, rozpouštění ega i tékavost lidí, pro které není oblékatelná elektronika fantastickou možností, ale základním východiskem.

Nový zvuk je plastový jako ostrovy odpadků roztroušené v Tichém oceánu nebo jako filmy z produkce studia Pixar, zároveň ale mluví o světě, který je hypertextuální, sesítovaný a přeplněný významy. Má schopnost v prvním plánu imitovat dávno slyšené motivy tak, aby je v tom druhém už nikdo nemohl rozpoznat. Stejnou měrou se inspiruje v utopii reklamních jinglů i v dystopii zatopených měst. Není zatížený konceptem, ale je otevřený jakémukoliv obsahu. Mluví o právě probíhajícím okamžiku a o konkrétních místech, zároveň je ale odtržený od reality a svou podstatou nadobro přestěhovaný do dimenze, kam za ním můžeme jenom nahlédnout — nikdy ale neuvidíme, jak vlastně vzniká.

Jak to zní, když se přeruší tok kapitálu

Počátky aktuálního a novátorského zvuku, který v současnosti nejvýrazněji reprezentuje venezuelský hudebník Arca, musíme hledat u producentů, kteří do aktuálních trendů promlouvají už několik let — definitivní konec retrománie by nebyl možný bez Daniela Lopatina, Jamese Ferrara nebo Fatimy Al Qadiry. Ti všichni totiž chápali a pořád ještě chápou zvuk hlavně jako nástroj, pomocí kterého můžou naši současnost nejenom trefně komentovat a zasadit do celospolečenského rámce, ale hlavně měnit. Fatima Al Qadiri pojala letošní desku *Asiatisch*, která vyšla u prestižního labelu Hyperdub, jako tematickou odyseu do Číny, která se ale nikdy neuskutečnila. Čína zobrazená na albu *Asiatisch* existuje jenom v představě Fatimy Al Qadiri, která zaměňuje realitu za obraz, který si sama stvoří a vytváří tak esteticky svébytný komentář mediální reality.

James Ferraro se ze svébytného hudebníka, který má na svém kontě jedny

z nejlivnějších experimentálních nahrávek posledních let, postupně mění v multimedialního umělce, kterému už zvuk nestačí — jeho poslední projekt nazvaný *100%* existuje v podobě hudby zkomponované pro konkrétní výtah v newyorské galerii pro současné umění MoMA PS1, sady vyzvánění pro smartphony a webové stránky na pomezí počítačové hry a net artu. Ferrara v současnosti zajímá, jak se chovají lidé a počítače, když se jejich komunikace přeruší, a co se stane, když je násilně přerušen tok kapitálu. Daniel Lopatin, známý hlavně jako Oneohtrix Point Never, pak především ve spolupráci s režisérem Jonem Rafmanem varuje před euforií z digitálních technologií a představuje obraz komplexně propojeného současného světa jako dystopie, která nastala dřív, než jsem si to vůbec stačili uvědomit.

Vysušit beztvárovou louži

Všechny zmiňované přístupy pak Alejandro Gherisho, jak se Arca jmenuje občanským jménem, vnímá jako výchozí body své vlastní práce a v tavícím kotli krystalicky vyčištěné elektroniky z nich připravuje nejsofistikovanější komentář současnosti — a to v podobě instrumentální desky. Je to paradoxní situace, podporuje ale teorii o budoucnosti, která nevzniká z osobností, ale z celkové změny paradigmatu. Kdyby se Arca vynořil o několik let dřív, těžko by se jeho zvuku dostalo takové pozornosti — svět by zkrátka ještě nebyl připraven. Arca měl ale štěstí — svůj první mixtape &&&&& vydal u Hippos In Tanks v loňském roce, tedy přesně v době, kdy hvězdný rapper Kanye West chystal svoji desku *Yeezus* ovlivněnou hlukem, glitchem a všemož-

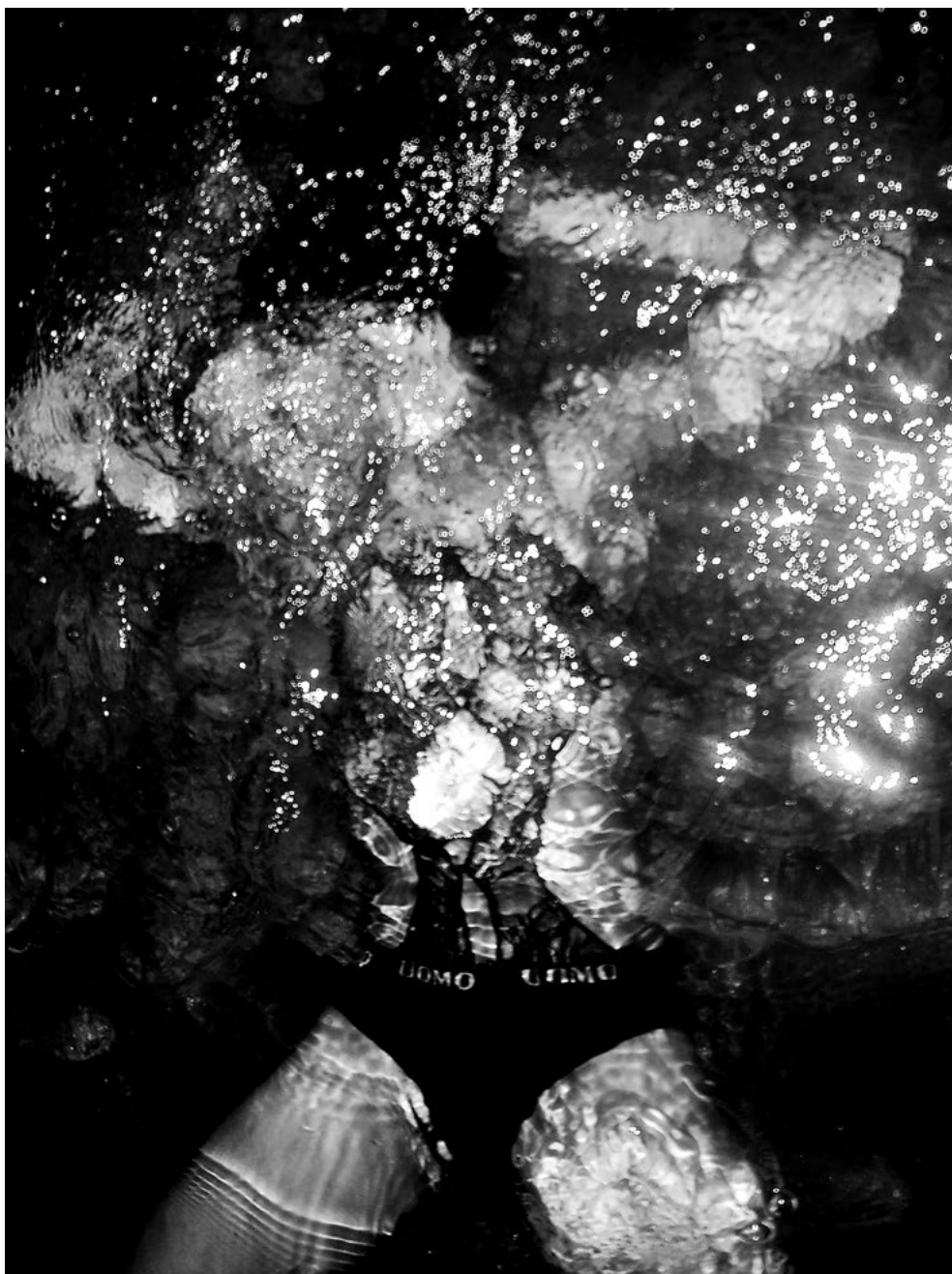


nými podobami zvukové agrese. Následná spolupráce jej pak vynesla do pozice jednoho z nejoceňovanějších současných producentů, který následně spolupracoval třeba se zpěvačkou FKA twigs nebo queer rapperem Mykki Blancem. Arca ale zůstává solitér, který není personálně spřízněný s žádnou scénou — přišel doslova jako blesk z čistého nebe a to přesně v okamžiku, kdy už měl připravenou půdu. Arcův debut *Xen* nemohl přijít v lepší chvíli — právě teď je totiž vše nachystané k tomu, aby byl dlouho očekávaný zvukový převrat dotažený do konce.

Fakt, že revoluci dokončil člověk, o kterém ještě před dvěma lety nikdo nevěděl a o kterém se říká, že působí jako mimozemšťan, je mimořádně signifikantní. Takhle totiž dnešní scéna funguje — hudebníci jsou totiž stále navzájem propojení, vliv jednotlivých labelů a z nich vzešlých mikrožánrů se ale roztéká a následně slévá do beztvaré louže — a to je ten ideální prostor, do kterého vstupuje solitér se svou unikátní vizí, která není ničím výrazně zatížena.

Kritik a teoretik Mark Fisher ve své letošní knize *Ghosts of My Life: Writings*

on Depression, Hauntology and Lost Futures představuje myšlenkové cvičení — co by řekl člověk z roku 1992, kdybyste mu pustili současnou hudbu? Ještě nedávno bychom mohli říct, že by si ničeho zvláštního nevšiml — až tak pevně jsou trendy spjaté s minulostí. Arca ale všechno mění — na svém debutovém albu *Xen* je futuristický v tom nejlepším smyslu slova a nepřipomíná vůbec nic, co jsme slyšeli v minulosti, samozřejmě to ale neznamená, že by rezignoval na veškeré inspirace nebo že by byl schopný se od nich oprostit. Něco takového je v dnešním světě už



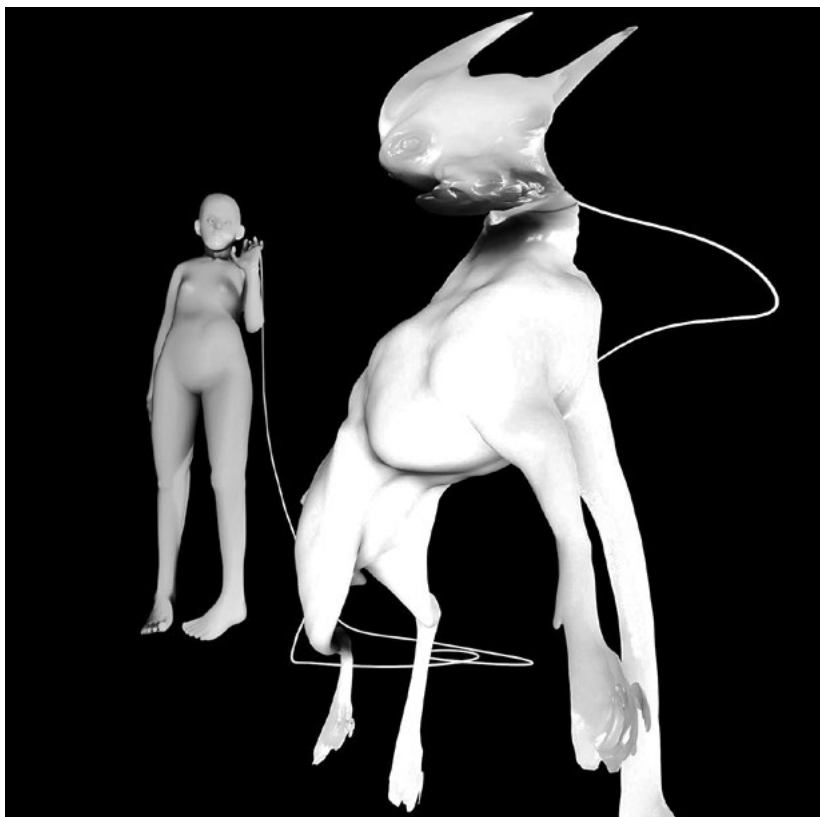
prakticky nemožné. V jeho instrumentálních črtách, které málokdy překročí stopáž tří minut, tak můžeme objevit ozvuky moderní klasiky v podobě syntezátorových smyčců nebo satieovského brnkání na klavír, robotických hiphopových beatů jako od Autechre, které nadnáší třeba výborný singl *Thievery*, slyšíme ozvuky německé kosmische musik podle vzoru Klausa Schulzeho nebo Conrada Schnitzlera, které v poslední době aktualizuje třeba Steve Hauschildt, v jeho vzorcích můžeme dekódovat i mikrosamplovací strategie, které na přelomu tisíciletí uplatňoval třeba vlivný producent Akufen.

Arcova originalita nespočívá jenom ve způsobu, jakým dokáže vyjmenované inspirační zdroje aktualizovat a uplatnit ve vlastní hudbě, ale především v přidané hodnotě, kterou vytváří jeho unikátní schopnost práce se zdánlivou náhodou. Veškeré jeho kompozice na první poslech připomínají matérii, která je za každých okolností schopná měnit svoje skupenství. Arcova hudba může v kterémkoliv okamžiku znít jako tříštící se sklo, vypařující se voda zachycená na oknech ztroskotané vesmírné lodi, může téct, zhmotňovat se a rozplývat se ve vzduchu. Jakákoliv struktura je v jeho skladbách těžko dohledatelná a právě proto často Arca působí dojmem, že místo sebe do studia posílá dokonale naprogramovaný stroj, který má ale co nevěrněji napodobit nedokonalého člověka.

Tohle všechno je ale opravdu jenom zdání — Arcova hudba sice může působit artificálně, jakoby byla stvořená v módu neustálého kmitání, teprve po několika posleších se ale začnou vynořovat vzorce, které prozrazují, že se za mračny náhodných zvuků skrývá pečlivě vyprojektovaná sonická architektura. Posлуhač si nakonec vždycky musí vybrat — bude se snažit luštit zvukové kódy nebo dobrovolně spadne do emocionálního víru?

Brána do světa, který zpochybňuje sexualitu

Arcova hudba, přestože na první poslech působí odrůženě a jako z jiné planety, je intenzivně prožitá. Klíč k jejímu uchopení je potřeba hledat v samotném názvu desky *Xen* — tak se totiž podle Arcy jmenuje jeho vlastní alter ego, jakýsi bezpohlavní archetyp, který připomíná něco mezi imaginárním přítelem z dětství a konceptem, který mu pomáhá adaptovat se v opravdovém světě. Nejlépe *Xen* objasňuje videoklip ke zmíněnému singlu *Thievery*, který, stejně jako všechny ostatní vizuály k desce, vytvořil vizuální umělec a Arcův



spolupracovník Jesse Kanda. Ve videu, které bylo vytvořené pomocí metody motion capturingu, vidíme syntetickou bytost nejasného pohlaví, která Arcovy paranoidní beaty doprovází tancem na pomezí šamanských pohybů a twerkování. Právě takhle vypadá *Xen* — umělý člověk stvořený Arcou, který zpochybňuje zavedené módy sexuality a nese v sobě jasné sdělení. Ve světě, který Arca svojí debutovou deskou otevřel, není místo pro černobílé vidění a není v něm ani vůle dávat jasné odpovědi.

Arcův *Xen* je první vrchol něčeho, co kromě něj pomáhají definovat třeba i producenti z okruhů labelů PC Music (o nich píšeme v tomto čísle zvlášť), Activia Benz nebo Donkey Pitch. Arca se k nim vztahuje stejně výrazně, jako ke scéně kolem Fatimy Al Qadiri, kolektivu Nguzunguzu nebo k osazenstvu labelu Hippos In Tanks. Zároveň má ale všechno ve vlastních rukou a volí vlastní trajektorii. Důkazem toho je nejenom jeho zmiňovaná spolupráce s Kanye Westem, ale třeba i chystaná deska s legendární islandskou zpěvačkou a hudebnicí Björk. Není to nelogické spojení — Björk už po vydání poslední desky *Biophilia* koketovala s formátem aplikací pro smartphony a přestože její poslední nahrávky

nebyly hudebně až tolik výrazné, snaží se držet krok s dobou. Spolupráce s Arcou je tedy na první pohled tím nejlepším možným řešením. Zvuk, který Arca produkuje a pomáhá vytvářet, bude totiž co nevidět fúzovat s mainstreamem. První známky už jsou tady: Sophie, tedy producent spjatý právě s labelem PC Music, chystá spolupráci s Madonnou a rozhodně se nedá čekat, že by to měl být jenom ojedinělý výkřik do tmy. Máme tedy jedinečnou příležitost sledovat příběh, jehož počátky jsou vystopovatelné v digitálním undergroundu, ale jehož konec může nastat v popových výšinách.

Těžko samozřejmě odhadnout, kam se Arca vydá teď a jak bude znít za několik měsíců, je ale pravděpodobné, že jeho zvuk a zvuk spřízněných producentů bude postupem času mutovat a může velmi snadno vyšumět. Právě teď se ale nacházíme v okamžiku, kdy se nadechuje k největší ofenzivě. Nestačí tedy konstatovat, že retrománie už není hlavní strategií producentů elektronické hudby — s trochou štěstí se ní za chvíli nebudeme potkávat ani v mainstreamu. A to je přesně onen „future-rush“, o kterém mluví Simon Reynolds.

PC MUSIC: POPOVÉ SIMULÁKRUM A ULTIMÁTNÍ FORMA ZÁBAVY



„Jediný druh hudby, který existuje, je pop music“. Tento na první pohled kontroverzní axiom mi nedávno v exkluzivním interview pro Radio Wave (počet rozhovorů, které kdy poskytl, se dá spočítat na prstech jedné ruky) odkryl ostrovní producent SOPHIE, jeden z nejexponovanějších a zároveň nejtajemnějších hudebníků poslední doby. SOPHIE je úzce spjat s kolektivem či projektem PC Music, kterému se na současné mapě klubové hudby aktuálně dostává nadstandardní pozornosti. Jedna část názorově roztržitého publika jej vzývá coby budoucnost a naději pop music, jiní jej zatracují coby plytký žert a kýčovitou nápodobu bez obsahu. Jediným společným jmenovatelem obou táborů je intenzita reakcí, ať už čistě adoračních či těch vysloveně negativních—PC Music je fenomén, jehož existenci provází nadmíru silná odezva. Jinými slovy, či spíše volnou parafrází SOPHIEho výroku ze začátku tohoto článku, lze říct, že „jediný druh hudby, který dnes málokoho nechává lhostejným, je PC Music.“ Proč si mezi řadou současných hudebních mikrocén vysluhuje zrovna svět PC Music natolik zostřený zájem kritické obce i posluchačské veřejnosti—a je ho skutečně hoden?



Na druhou otázku lze hned zkraje a bez ukvapených soudů odpovědět kladně. PC Music patří bezesporu mezi nejzajímavější úkazy v současnému ekosystému elektronické hudby — dost možná právě proto, že s sebou vedle napjaté diskuse přináší i osvěžující vizi něčeho nečekaného, nezvyklého a nového, co v zajetém a na tradicích a výrazu stále lpícím světě taneční hudby nespadá do žádné z „povolených“ a předem definovaných škatulek. PC Music působí jako klubová hereze, která přivádí na parket zcela jiné ideje a hodnoty — a podobně jako většina nových hnutí, směrů či scén v umění se potýká s odsouzením a nedůvěrou předešlé generace. Lépe řečeno „potýká“ — PC Music je pro většinu zájemců o vodítka a vysvětlení stále obtížně uchopitelný subjekt s fungujícím mediálním embargem a komunikuje tak stále takřka výhradně jen pomocí hudby a vizuálů, publikovaných na internetu k volnému stažení.

Tajemný val

Z dostupných a více či méně ověřených informací však vyplývá, že značka/label/kolektiv PC Music vznikl v roce 2013 v Londýně a že jeho ústřední postavou a duchovním otcem je hudebník a producent A.G.Cook. Skutečný počet členů PC Music zůstává nejasný — dlouho dobu se spekulovalo, zda nejsou všechny z více než desítky jmen v dosavadním katalogu značky jen různými pseudonymy A.G.Cooka. Po bližší rešerši však vyplývá, že kromě Cooka a jeho alter eg, jako je třeba DJ Warlord, jsou „skutečnými“ a „žijícími“ (nakolik tyto slova nabývají v souvislosti s PC Music poněkud zvláštních konotací) klíčovými postavami ještě GFOTY (GirlFriend Of The Year), Hannah Diamond (mimo jiné grafická designérka částečně stojící za vizuální reprezentací PC Music) a Cookův spolužák z umělecké školy Danny L Harle. Kromě nich na PC Music publikovali své tracky i producenti Maxo a Tielsie; mezi další spřízněné tvůrce patří Joseph Marinetti, Felicita a samozřejmě SOPHIE, který stojí společně s A.G.Cookem za prefabrikovanou popovou divou/zázračným elixírem QT. A.G.Cook je přítomen i jinde — s Dannym L Harlem tvoří Dux Content a s Felicitou údajně i Lipgloss Twins. Záplava podobných projektů a jmen, často jednorázových a zvukově splývavých, je z velké části bezesporu dílem Cookovy trvající fascinace fungováním klasického popového labelu a zároveň do značné míry vysvětluje samotnou motivaci v pozadí vzniku PC Music. „Vždy mě bavilo brát

na sebe něco z úlohy A&R (artist & repertoire) manažera, nejen skrze hledání nové hudby, ale také kvůli myšlence „uměleckého rozvoje“, praktikované velkými vydavatelskými. Zvláště mě baví nahrávat s lidmi, kteří hudbu normálně nedělají a zároveň s nimi jednat, jako by šlo o umělce z velkého labelu. Často se nám pak povede vytvořit silnou hudební i vizuální identitu, která ale stále bývá dost osobní a výstřední. Práce se všemi

ho po založení PC Music (jak mi nedávno odpověděl v mailu na mou žádost o rozhovor: „Momentálně se vyhýbám poskytování rozhovorů, protože mám pocit, že dostatečným a zábavným způsobem komunikuji právě skrze PC Music“.)

Pokud je řeč o stírání rozdílů mezi amatérskou a profesionální produkcí, je nutné dodat, že zvuk PC Music zachází v mnohém dál — a ve svém verzatilním sonickém rejstříku prezentuje na první



těmi rozdílnými osobnostmi a styly se stala klíčovým prvkem mého uvažování o hudbě — a to do té míry, že se sama o sobě stala mým stylem. Založit label pro mě tak není jen cestou, jak všechny ty projekty vydávat, ale také způsobem, jak fungovat jako větší struktura, která se dá kategorizovat i chápat jako celek. Label se nazývá PC Music, což odkazuje na počítač coby zásadní nástroj nejen pro vytváření elektronické hudby, ale zároveň amatérské hudby, která může být potenciálně velmi vybroušená a ve které se rozdíl mezi ložnicovou a profesionální studiovou produkcí mohou dost stírat“, řekl A. G. Cook v jediném svém publikovaném rozhovoru pro web Tank, nedlou-

poslech prostinké popové počiny, které však po bližším ohledání překypují pokročilými produkčními triky a finesami (Dux Content, QT), okatě amatérské nápodoby laciného diskotékového pozlátka (DJ Warlord, easyFun) i brilantní beatové experimenty na samé hranici dnešních technických možností inspirované molekulární gastronomií nebo výrobou kosmetiky (SOPHIE, Felicita). Zvuk PC Music není jeden — pokud však většina skladeb obsahuje nějaký jednotící prvek, je jím bezpochyby používání onoho tolik kontroverzního „chipmunkovského“ vokálu, androgynně znějícího vysoce posazeného hlasu, asociujícího kolotočové hity nejhruššího popové-



ho zrna jako je *Barbie Girl* od skupiny Aqua. Trademarkový PC Music vokál je nejčastějším kamenem úrazu snah o reflexi celkové estetiky PC Music — bývá chápán jako svévolný kýč nebo v lepším případě coby důmyslná parodie, a jeho prostřednictvím bývají často vynášeny soudy o plochosti a prázdnotě PC Music. Postoj PC Music však není ani slepou glorifikací hitparádového pozlátka, ani jeho důmyslnou parodií — jde prostě o svébytnou vlastní verzi pop music, jejíž vztah k regulárnímu popu lze nejlépe popsat pomocí fenoménu „uncanny valley“ (česky „tajemný val“). Termín pocházející z robotiky popisuje zvláštní propad pocitu líbivosti v momentě, kdy se míra antropomorfních znaků robota takřka blíží realitě, ale lidský mozek je schopen „klam“ odhalit — a stav blízký stoprocentní podobnosti vlastním znakům v něm vyvolává znechucení. Analogicky se to má se vztahem mezi PC Music a moderní čistě mainstreamovou pop music — hudba PC Music aspiruje na to být „skoro jako pop“, ale svého domnělého cíle nikdy nedosáhne a stáčí se do vod podivnosti. Pocity podbíživé líbivosti tak u tohoto „popového androida“ nahrazuje zvláštní pocit nesouladu a disharmonie v kombinaci s nejistotou ohledně autorského záměru.

Těžko říct, jak se to s ním doopravdy má — každopádně napovědět může několik referenčních bodů zmínovaných samotnými členy kolektivu. Popové simulákrum PC Music má

v sobě něco z akutního smyslového náporu vykroucených filmů amerického videoartisty Ryana Trecartina i ztřeštěné žoviálnosti dětských televizních show Pee Wee Hermana. Důležitým inspiračním zdrojem je také bezesporu estetika japonského J-popu s jeho definujícím termínem „kawaii“, který znamená „míru roztomilosti“. V rozhovoru, ve kterém SOPHIE zpovídal v současnosti asi největší hvězdu J-popu Kyary Pamyu Pamyu pro internetový magazín Dazed Digital, se však mluví i „odvrácené straně“ kawaii — tedy momentu, kdy enormní míra roztomilosti začne vyznívat zvráceně až strašidelně. Pro estetiku PC Music jde o zcela zásadní prvek, do značné míry vystihující podstatu jejich extrémní „odstrašující verze“ pop music.

Sláva konzumu

Přes snadnou aplikaci hlubšího myšlenkového pozadí na roli PC Music v dnešní hudbě má však dosavadní existence této značky daleko k tomu být jen uměleckou avantgardou a konceptuálním pokusem. Stírá se zde další rozdíl a to mezi tzv. uměním a komercí — to vyvstává nejvíce do popředí v textech glorifikujících kosmetické značky a obchodní domy i ve faktu, že projekt QT je celý koncipován jako promo k uvedení nové stejnojmenné značky energetického nápoje na trh. Glorifikace povrchního a konzumního způsobu života současné generace bohatých mladých lidí z vel-

koměst zde opět, minimálně v prvním plánu, nefunguje jako „nastavené zrcadlo společnosti“ — namísto lartpourlartismu zde máme co do činění s prostým „konzumem pro konzum“ a mluvit o PC Music coby spíše o brandu či značce než labelu je tak rozhodně na místě.

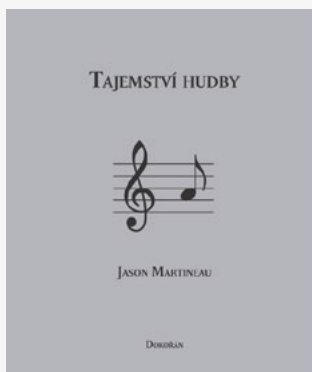
Pro všechny výše zmíněné atributy bývá PC Music často označována jako budoucnost pop music. Možná zajímavější je se ale ptát po budoucnosti samotné PC Music — jak dlouho dokáže působit jako svěží a relevantní prvek ve světě rychle uvaďajících pseudožánrů a mikrocén krátké působnosti a nulového zakořenění na lokální i generační úrovni. Jednu z možných hypotéz o „finální hranici“ toho, kam až je existence PC Music schopna zajít, poskytl její „stínový producent“ SOPHIE v oné odpovědi z interview, jejíž začátek je citován na začátku tohoto článku: „Jediný druh hudby, který existuje, je pop music. A jako taková by pop music měla být tou nejzábavnější věcí na světě. To je můj názor ohledně oné finální hranice. Mělo by jít o ultimátní formu zábavy — o věc, která do sebe vstřebává všechny aspekty a formy technologie, aby vytvořila tu nejzábavnější a smysly nejvíce stimulující zkušenost přístupnou v jakémkoliv okamžiku.“ Neodvažují se odhadnout, zda bude PC Music tou nejzábavnější věcí ve světě populární hudby i v jakýkoliv budoucí okamžik — zatím se jí to ale daří znamenitě.

Nakladatelství DOKORÁN Vám představuje:



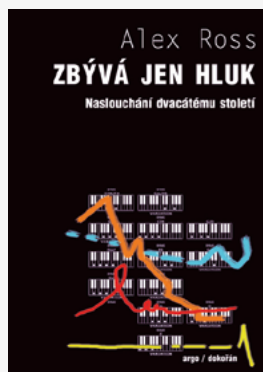
John Powell
Jan funguje hudba

298 Kč
236 stran



Jason Martineau
Tajemství hudby

198 Kč
68 stran



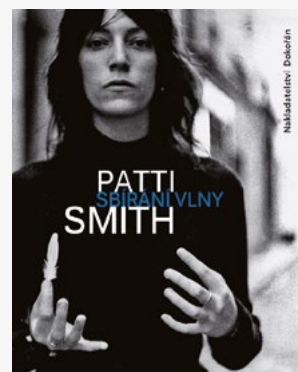
Alex Ross
Zbývá jen hluk

698 Kč
580 stran



Patti Smith
Just Kids

350 Kč
288 stran



Patti Smith
Sbírání vlny

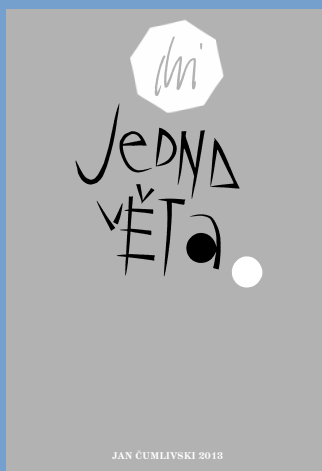
198 Kč
112 stran

www.dokoran.cz

REVOLVER
REVUE



ANKETA – 17. listopad / Ticho – BÁSNĚ / Petr – PLÁŽOVÉ DOJMY /
Basjuk, Lipavský – OBRAZY / Babák / Drda – MANDLER / NAIVNÍ
SEZÓNA – Jahn / POVÍDKY – Gebert / ATELIÉRY / Kirby, Walker,
Kinnisonová – AMERICKÝ JIH – Ulmanová / FUCHS – Rauwolf –
PROTOKOLY / Čejka – GRAFIKY / Svátek – KINETICKÉ PLASTIKY /
† JINDŘICH POKORNÝ / Haloun – KNIŽNÍ EDICE / COULEUR –
kritické reflexe a glosy



zdarma kniha

JEDNA VĚTA.
Jan Čumlivski

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

JAK INTERNET ZMĚNIL HUDBU, KTEROU UŽ NIKDO NEROZTŘÍDÍ

Od doby, kdy Napster navždy zatřásl světem hudby, uplynulo 15 let. Řešení problému distribuce hudby, které by vyhovovalo všem stranám, však ještě stále nikdo nevymyslel. Rozpadající se struktury nejprve poslepoval Apple prodejem hudebních souborů přes iTunes. V posledních letech však začínají tyto prodeje válcovat služby, které hudbu neprodávají, ale pronajímají. Jaké změny s sebou nese takováto změna paradigmatu?



První vlaštovka nových modelů

Raným ztělesněním nových modelů fungování distribuce hudby je Matt Farley. Bez jakékoliv vnější podpory, ať už ze strany médií, nebo zaštitěním hudebním vydavatelstvím, si jen svojí hudbou dokázal přijít k přivýdělku ve výši přibližně půlky průměrného amerického platu. Především díky streamovací službě Spotify. Jak se mu to podařilo? Trochou drzosti a chytrosti, ale hlavně dábelským tempem nahrávání.

Mattu Farleymu se většinou přezdívá Spotify spammer, ale názvu projektů, které jsou svázané s jeho osobou, jsou desítky. Přibližně v roce 2008 začal zahlovat internet svými krátkými skladbami. Nejprve na iTunes, ale postupem času čím dál tím více právě na Spotify. Aby přitáhnul pozornost ke svým skladbám, používá nejrůznější taktiky. Většina z nich je inspirována pavědou internetové éry v podobě takzvaného SEO — search engine optimization. Tento termín popisuje

ladění především titulků článků tak, aby byly zobrazovány co nejvýše ve výsledcích na vyhledávacích serverech. Matt Farley tento fenomén přenesl do hudby.

Nejzřejmějším příkladem jsou jeho skladby o celebritách (*Pete Townshend Is a Super Star Music Dude*, *Iggy Azalea Is Nice Woman*, nebo *Kim Gordon Is Awesome, So I Sang This*) a písně parazitující na názvech slavných hitů (*I've Got You Under My Skin*, *You Subcutaneous Parasite*, *You Water On The Smoke*, nebo *Marmelade Lady*). Mezi jeho další triky patří album



Gerd Leonhard

obsahující 366 skladeb na každý možný den v roce, ve kterých přeje anonymním posluchačům k narozeninám, a nebo desítky skladeb, které mají fungovat jako „personalizované“ pozvánky na maturitní ples, ve kterých se mění v podstatě jen jméno oslovovaného.

Jeho hektické tvůrčí tempo by asi nemohlo fungovat, kdyby Farley neměl kompulzivní sklony k tvorbě už z dřívější doby. V roce 2002 si pouze pro sebe nahrál album s děsivou hrací dobou 24 hodin. O čtyři roky později se pustil do podobně gargantuovského projektu, v jehož rámci měl nahrávat půlhodinové album každý den. V rozhovoru pro americký technologický web Pando Farley přiznal, že si v některé dny nahrál rovnou hodinu, aby si další den mohl odpočinout. „A já se kvůli tomu cítil provinile. Není to šílené?“ dodal.

U mnoha Farleyho skladeb je vtipnější název než samotná skladba. To je dáno asi i tím, že běžně nahrává až dvacet skladeb denně. Je pak jasné, že připomínají spíš proud vědomí a skicy, než promyšlené kompozice. Rozhodně se však nedá říct, že by Farley své písně nahrával jen kvůli drobným, které si za

streamování jednotlivých skladeb vydělá a že by si proces nahrávání neužíval. Skladby o Sun Ra, Jandekovi nebo Keiji Hainovi mu asi příliš přehrání nepřinesou, zato dodávají jeho věčně se rozpinajícímu katalogu osobitost.

Hudba bude jako voda

Švýcarský futurista Gerd Leonhard byl jedním z prvních lidí, kteří vycítili blížící se dramatický zlom ve způsobu distribuce hudby. Jeho prognózy vykristalizovaly v blogovém postu z roku 2003 s názvem *Osm předpovědí k budoucnosti hudby*. Tři z jeho vizionářských předpovědí se bytostně týkají nejvýraznější ze série mikrorevolucí na poli distribuce hudby — streamování. Leonhard psal, že hudba bude v budoucnosti jako voda. V tom smyslu, že začne spíš než jako produkt fungovat jako služba. S tím souvisí i jeho další předpoklad, že koncept vlastnictví hudby, ve smyslu zakoupení fyzického nosiče nebo mp3 souboru, nahradí placení za přístup k co nejširšímu katalogu hudby. Dále pak předpovídal přesun těžiště internetové aktivity do mobilních telefonů — bez čehož by dnešní rozmach

streamování byl jen těžko představitelný.

Až dodnes je Leonhard ostrým kritikem stavu hudebního průmyslu, který podle něj neadekvátně reaguje na nezvratný vývoj. Ten Leonhard destiluje do tvrzení, že cena jednotky dramaticky klesá, ale zvětšuje se publikum a potenciální dosah. To, že CD jakožto nosiče končí velice rychle v propadlišti dějin, není žádné tajemství. Leonhard ale vidí stejně i kupování jednotlivých skladeb v digitálních formátech přes internet, tedy model, jehož ztělesněním jsou iTunes společnosti Apple.

Jakkoliv je na první pohled možnost během pár vteřin si zakoupit a stáhnout do počítače jednu z milionů skladeb omračující, nijak nereaguje na nové možnosti, které technologie internetové éry otevírá. iTunes pouze berou starý model prodávání vinylů, kazet, CD a transplantují ho na síť. Podle Leonharda představují iTunes jen přechodnou fázi, která nic neřeší.

Rozchod Taylor Swift a Spotify

S růstem streamovacích hudebních služeb se může zdát, že se přibližujeme Leonhardovu ideálu hudby jako vody,

ale přechod od kupování si hudebních jednotek k placení za přístup rozhodně není tak hladký, jak by si mnozí přáli. V posledních dvou letech se k těmto službám kriticky vyjadřuje čím dál tím více hudebníků — obzvláště pak k nejvýraznějšímu Spotify a to především kvůli nízkým honorářům, které služba vyplácí. Zatímco gesto Thoma Yorka, který vloni ze Spotify stáhl veškerou svou hudbu, šlo odmávat jako menší zádrhel, letošní krok nejprodávanější americké zpěvačky Taylor Swift, která učinila totéž, by mohl značit větší potíže.

Spotify funguje na dvou základních úrovních. Hudbu přes tuto službu můžete buďto poslouchat zadarmo s několika omezeními a pokud jste ochotní tolerovat, že se vám občas mezi písněmi spustí reklama. Pokud chcete více možností (jako například offline přístup ke skladbám) a rádi byste se vyhnuli reklamě, musíte zaplatit 10 dolarů měsíčně. Platících uživatelů je stabilně přibližně čtvrtina ze všech registrovaných. Tito uživatelé mají ale na svědomí celé tři čtvrtiny příjmů Spotify. Masa neplatících pomocí reklamy generuje pouze třetinu toho, co společnost vybere od platících. Ze všech přijatých financí si pak Spotify 30 procent nechává a 70 procent přerozděluje mezi hudební labele a muzikanty.

Po vydání svého nového alba *1989* se Taylor Swift nejen rozhodla, že ho neumožní streamovat přes Spotify, ale že z této služby zároveň stáhne i veškeré své starší nahrávky. Za to se na ni svalila stejnou měrou lavina chvály i kritiky. Jedni ocenili razantní krok zpěvačky, která se postavila nedostatečně platící společnosti, druzí v něm viděli spíš pragmatický tah, jak zvýšit prodeje alba. Taylor Swift a jejím vydavatelům nejvíce vadilo to, že album mělo být přístupné i neplatícím uživatelům — chtěli, aby si *1989* mohli pustit pouze platící uživatelé za jejichž přehrávání dostanou víc peněz. K tomu však Spotify nesvolilo.

Dle zveřejněných částek přerozdělení Spotify za rok 2013 okolo jedné miliardy dolarů a za letošní rok by měla společnost tuto částku překročit. To je v situaci, kdy má služba pouhých 50 milionů uživatelů, úctyhodná částka. Obzvláště v kontextu toho, že podle odhadů z posledních let hudebním průmyslem celosvětově proteče ročně mezi 14 a 15 miliardami dolarů. Výkonný ředitel Spotify Daniel Ek se nejčastěji brání nařčením z odírání muzikantů právě těmito čísly. Hudebníky se pak snaží upokojit tím, že s rostoucí členskou základnou se budou samozřejmě

značně zvyšovat i vyplácené částky. Zároveň uvádí, že 80 procent z platících uživatelů začínali jako neplatící. Možná proto si společnost nechce znepřátelit svých momentálních 37 milionů neplatících uživatelů tím, že jim nezpřístupní veškerou hudbu, kterou mají k dispozici. Možná by však mnohé z nich premiový obsah naopak rozhoupal k placení.

Největší streamovací služba, které si nikdo nevšiml

Britský písničkář Billy Bragg se v polovině listopadu rozčiloval nad rozhodnutím Taylor Swift a tvrdil, že to byl ze strany zpěvačky jen reklamní a obchodní tah. Podle Bragga měl totiž celý katalog Taylor Swift být dostupný na nové službě YouTube Music Key. Tato placená služba, která by měla být spuštěna během několika týdnů, má být odpovědí Googlu (který vlastní YouTube) na boom streamování. Braggovo obvinění se nakonec ukázalo jako falešné. Je ale zvláštní, že cítil potřebu spekulovat o obsahu Music Key, když po troše pokrytectví Taylor Swift a jejích vydavatelů stačilo zapátrat na dávno etablovaném neplaceném bratříčku Music Key v podobě samotného YouTube.

Ačkoliv se o něm tak většinou v kontextu služeb jako Spotify nemluví, YouTube je s návštěvností přes miliardu lidí měsíčně největším hudebním streamovacím serverem na světě. Licenční poplatky, které YouTube doteď generuje z reklamy zobrazované před a během videí, bývají přesto daleko nižší než v případě Spotify. Zatímco Spotify vyplatilo v licenčních poplatcích jednu miliardu dolarů jen za rok 2013, během kterého nemělo zdaleka dnešních 50 milionů uživatelů, YouTube v licenčních poplatcích vyplatil stejnou částku za sedm let od roku 2007 i přesto, že má mnohonásobně vyšší uživatelskou základnu.

Jak to, že Taylor Swift dělá velké gesto k jedné z těchto společností, zatímco na druhé dodnes najdete mnohé její skladby? Zdá se, že zpěvačka trestá mladé Spotify za malé poplatky, přestože se tato společnost dle všeho snaží vytvořit nový fungující model. Zároveň ale ignoruje mizivé poplatky YouTube a to pravděpodobně jen proto, že se bez něj jakožto zajetého propagačního nástroje neobejde.

Streamovací války

Nejen startující YouTube Music Key, ale i Applem zakoupená streamovací služba Beats Music bude pro Spotify do bu-

doucna velkou konkurencí. Google staví YouTube Music Key na silných základech běžného YouTube. Apple bude zase mít ulehčenou práci se získáním uživatelů pro Beats Music díky zaběhlosti iTunes. To však neznamená, že jsou dobrou sázkou pro budoucnost hudebního průmyslu. Pro Apple ani Google není na rozdíl od Spotify obchod s hudbou prioritou.

Apple je hegemonem v prodeji hardwaru a Google na poli internetové reklamy. Obě firmy mají výhodu velkého množství už registrovaných uživatelů, se kterými mohou operovat. Zároveň si díky své velikosti a tomu, že se nespolehají na tržby z hudby, mohou dovolit nabídnout nižší cenu a dopláct ztrátu z vlastní kapsy, dokud neovládnu trh. Je otázkou, která z těchto tří společností je schopná nabídnout to nejlepší jak pro posluchače, tak pro hudebníky. Na obzoru se každopádně kupí oblaka bouře streamovacích válek.

Hory zrní a plev

Lámání paradigmatu hudební distribuce samozřejmě přináší také změny poměru sil jednotlivých hráčů. Jedním z nejzřejmějších vlivů je přímočařejší cesta hudby od interpreta k posluchači. Tím nutně trápí vydavatele a distributoři, kteří mezi hudebníkem a posluchačem tradičně stáli. Přechodem od fyzických nosičů k digitálním formátům se vytrácí dřívější nutnost vyrobit nosič, dopravit ho do obchodu a pak až k posluchači. Často se ale zapomíná na to, že hudební vydavatelství a obchody neplní zdaleka jenom tuto funkci, ale také roli kurátorskou.

Jestli budou vydavatelství a obchody strádat, kdo bude kultivovat a tříbit hudební scénu? Jako přirozené by se mohlo na první pohled zdát, kdyby se v tomto procesu zvýšila role médií. Financování médií však bylo internetem narušeno minimálně stejnou měrou, jako v případě hudebního průmyslu. Většina médií má tak momentálně plnou hlavu vlastní existenční krize a těžko bude zaplňovat vzniklé vakuum.

Zahlcující Spotify spammer je sice ojedinělou kuriozitou, stoupající kvanta hudby jsou ale nepopíratelným faktem. Potřeba profesionálních kurátorů je tedy o to naléhavější. Naše čím dál tím více digitální zkušenost s hudbou tak může začít připomínat naše přeplněné e-mailové schránky. A kdo pak zaplatí jejich čističe?

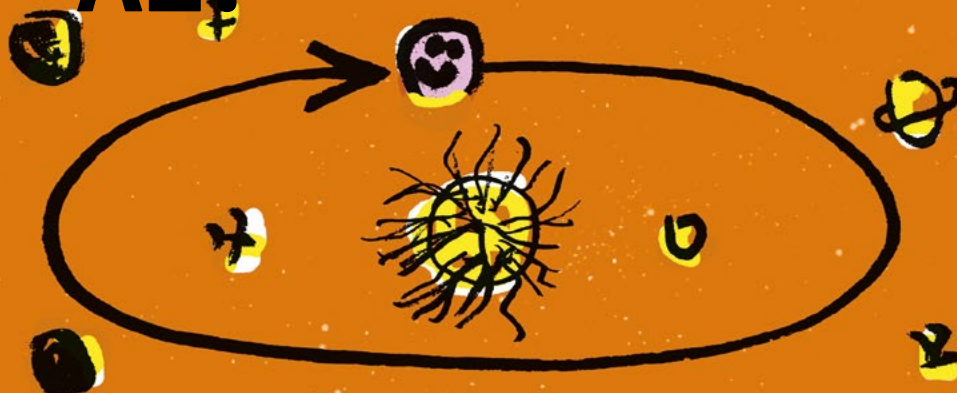
Hledáte vánoční dárek, který bude dělat radost celý rok?

NADĚLTE VÁNOČNÍ PŘEDPLATNÉ KULTURNÍHO ČTRNÁCTIDENÍKU A2!

Pořídte sobě nebo svým blízkým pod stromeček **zvýhodněné roční předplatné** **Ádvojky** za 777 Kč a jako vánoční dárek od nás dostanete **1 knihu od nakladatelství Fra + 1 knihu od nakladatelství Rubato + dva volné vstupy do spřízněných divadel a galerií.** Nezapomeňte, že nejcennější vánoční dárek je kulturní!

Závazné objednávky posílejte do 22. 12. 2014 na adresu **distribuce@advojka.cz** (případně objednávejte telefonicky na čísle **222 510 205**) a do předmětu napište Vánoční předplatné. Poté vám e-mailem zašleme certifikát o darování A2, který můžete vytisknout a dát obdarovanému pod stromeček.

Nezblbněte!
Časopis Ádvojka je jedním z posledních nezávislých titulů na českém trhu. Nepodléháme zájmům PR sekcí politických stran a finančních skupin. Nerezignujeme na kvalitu textů, zakládáme si na pečlivé redakci a poskytujeme prostor umělcům, teoretikům, spisovatelům a lidem s vlastním názorem.



DATABÁZE, KTEROU MŮŽETE POSLOUCHAT



www.▲music▶ase.cz

ODLEHLÉ OSTROVY

DEATHPROD

Deathprod je projekt norského hudebníka Helge Stena, který se zabývá hudbou od počátku devadesátých let. Roku 1994 debutoval sólovým albem *Treetop Drive* pod křídly norského vydavatelství Metal Art Disco, díky kterému ovlivnil rozšíření definice dark ambientu. Návštěvníci krakovského festivalu Unsound měli po dvaceti letech příležitost zúčastnit se koncertního provedení jeho desky *Treetop Drive*. Zdálo by se, že to bude běžné odehrání starého materiálu, ale Deathprod, kromě jiného také díky světlům, která obsluhoval Pekke Stokke, dal celku nový ráz. Nízké frekvence se staly hmatatelným fyzickým jevem a ponurost této hudby nabrala na síle, velký podíl na tom měly houslové party.

Deathprod má na svém kontě spolupráci s hudebníky jako Biosphere, Origami Arktika, Nils Petter Molvaer, John Herge, Lasse Marhaug. Po dlouhou dobu byl spojen s uskupením Motorpsycho, nejdřív jako člen a později jako producent. V současné době funguje v duetu Minibus Pimps se slavným Johnem Paulem Jonesem. Se členem Led Zeppelin se poprvé potkal, když Jones improvizoval se Supersilent, jejichž stálým členem Sten je.

Jako Deathprod jsi zas tak často živě nehrával. Co tě přimělo přijmout návrh festivalu Unsound? A cíl to byl nápad, abys prezentoval právě *Treetop Drive*?

Treetop Drive jsem hrál několikrát již loni, když jsem dělal velké rekonstrukce původních elektronických kousků pro vystoupení na Hertz Festivalu v Aténách. Tato hudba byla složena před dvaceti lety pomocí vybavení a systémů, které jsou nyní zastaralé. V současné době pracuji na rekonstrukci větší části svého katalogu pro živá vystoupení, ale také na některých nových kouscích. Když bylo album *Treetop Drive* v roce 1994 vydáno, měli jsme jen dva nebo tři koncerty, na kterých jsme hráli veškerou hudbu. Všechny čtyři díly patří k sobě, a já jsem rád, že jsme schopni to teď představit tak, jak to bylo původně zamýšleno, s velmi dobře vyladěným zvukem a vizuální produkcí. Unsound Festival se zdá být velmi vhodným místem pro tuto hudbu.

Můžeš něco prozradit o zařízení, které jsi používal ke skládání hudby v roce 1994?

Použil jsem sampler AKAI S1000HD, Roland RE201 Space Echo, a Fostex

2016, lineární mixážní pult, a Lexicon LXP-5 multieffektový procesor, Alesis MMT8 sekvencer, DIY zesilovač se zpětnou vazbou a mikrofon. Sampler byl velmi užitečný při výrobě a manipulaci se zvuky, zejména s ohledem na výšku tónu a filtrování. Pro manipulaci se zvukem byly také zapojeny různé kytarové pedály a Roland Space Echo, které byly později samplovány. Album bylo nahráno přímo na DAT.

Jaké jsou vizualizace pro toto vystoupení? Řekl bych, že něco spojeného s mořem by bylo velice příhodné, protože moře má hudební vlastnosti, vlní se a navíc na první skladbě tam je zvuk (myslím, že to jsou housle), který připomíná racky. Podobný typ zvuku je slyšet na Stony Beach z *Imaginary Songs From Tristan da Cunha*. Vzhledem k odkazu na ostrov v názvu má deska také souvislost s mořem. Mohl bys mi říct něco o konceptu tohoto alba?

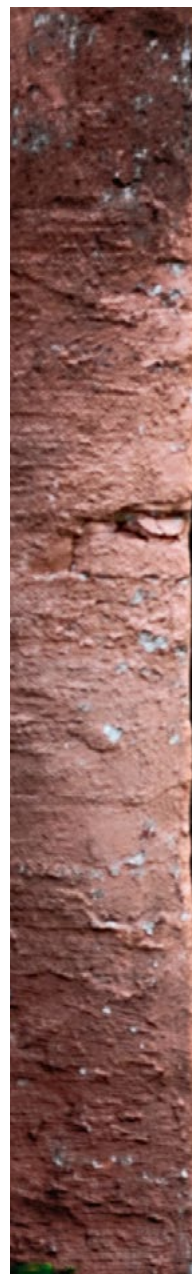
Chci, aby obojí — hudba a vizualizace — vytvořily prostor, který je jiný než fyzický prostor, kde se hraje. Tady nejde o projekce, šlo pouze o minimalistické osvětlení a lasery. K této představě jsme dospěli skrze velmi specifické diskuze

s mým vizuálním designérem Pekkou Stokkem, který rozumí hudbě do nejmenšího detailu. Jde v první řadě o vnitřní prostory, ne o ty vnější.

Myšlenka na tento projekt se zrodila díky knize o norské vědecké expedici, která se vydala na ostrov Tristan da Cunha v roce 1937–1938. Historie ostrova je velmi zajímavá, a je to také asi ostrov nejvíce vzdálený od jakékoli pevniny na planetě. Čtyři krátké kousky byly nahrány na skutečně voskové válečky.

Chystal jsem se právě zeptat, jestli jste tam využili nějaké speciální nahrávací techniky, protože u těchto dvou kousků je nepochybně jiný, kontrastní zvuk. Proč ses se rozhodl to udělat? Chtěl jsi

Motorpsycho





vzít hudbu do starých časů, například na ty zmíněné výpravy?

Chtěl jsem pracovat s nahrávacím médiem, které má omezenou věrnost a velmi unikátní zabarvení zvuku. Hodně se to blíží tomu, když elektronicky pracuji se zvukem, ale mechanické omezení voskových válců je velmi zvláštní. Jde více o zvuk než o dobu, ale samozřejmě voskový váleček bude prohlubovat pocit, že se vydáváme někam do minulosti.

A co vás obzvlášť zaujalo na historii ostrova?

Existuje celá řada zajímavých věcí, týkajících se ostrova. Pro mě je nejzajímavější právě odlehlost ostrova a její vliv na imaginaci.

Nahrávka *Imaginary Songs From Tristan da Cunha* — a dříve také vaše spolupráce s *Origami Arktika* — byla vydána na *dBut Records*, značce s působivým katalogem, který není asi tak dobře znám, jak by si zasloužil. Jakým způsobem jsi s nimi propojený?

Potkal jsem partu *dBUT* na konci osmdesátých let, pokud si dobře vzpomínám. Právě se otevřel malý obchod v Oslu, kde prodávali několik vybraných nahrávek, knihy, fanziny a další artefakty velmi unikátní hudby a projektů. To bylo před tím, než založili label. Vzpomínám si, jak jsem objevil v jejich obchodě spoustu věcí, ale neměl jsem peníze, nicméně oni řekli: „Nevadí, stačí nám zaplatit později“. Stále jsme v kontaktu a zdá

se to být logické, abych s nimi začal pracovat, když založili label. Oni také vydali nahrávku projektu *Deathprod* na kompilační desce *UR-Rauten* v roce 1992.

Jakou hudbu jsi tehdy poslouchal? Bylo to pro tebe nějak inspirativní, abys začal dělat vlastní hudbu?

Poslouchal jsem různou hudbu o velkém žánrovém rozpětí, ale našel jsem undergroundovou scénu, která kombinovala výtvarné umění a hudbu, a ta mě mimořádně zaujala.

Mohl bys uvést nějaká konkrétní jména? Možná si pamatuješ, co sis koupil v tomto obchodě, který vedla parta *z dBUT*?



Supersilent

No, já vzpomínám na knihu *Echo: The Image of Sound*, stejně tak i na umělce jako např. Paul Panhuysen, Johan Goedhart, Arnold Dreyblatt a Ellen Fullman (také byla zmiňována vystupoval v uvedené knize). Nahrávky skupin jako Hafler Trio se v obchodě také pravidelně vyskytovaly.

Jaké jsou tvé myšlenky a pocity, když si poslechněš své staré kousky teď?

Myslím, že moje starší nahrávky jsou velmi solidní a silné, a rád je hraji i nyní. Každý, kdo neustále pracuje s uměním nebo s hudbou, se bude vyvíjet, ale bude to vždy znamenat něco jiného. Moje práce především se Supersilent pro mě, jako pro skladatele a hudebníka, znamenala další vývoj. Také pro moji producerskou práci bylo důležité naslouchání a učení. Projekt Deathprod je pro mě velmi specifický a budoucí vydání budou pravděpodobně zcela v souladu s výše zmíněným výčtem.

Zajímalo by mě, jak je to s tvoji prací producenta — produkuješ hudbu pouze pro lidi, které už znáš, nebo může kdokoliv zavolat a najmout si tě?

No, v těchto dnech produkuji mnohem méně hudby, než tomu bylo v minulosti. Nicméně, zajímá mě každý projekt, který mě kontaktuje, pokud to čas dovolí.

Jaká byl nejdováděnější a nejnáročnější nahrávka z těch, které jsi vyprodukoval?

Je těžké to určit, protože většina produkce je jak riskantní, tak náročná. Mnohá alba, na kterých jsem pracoval pro Motorpsycho prostě sedla. Desky Supersilent 1–3 byly především riskantní, zatímco nejnovější album bylo velice náročné.

Se Supersilent nejenže produkuješ alba ve smyslu míchání a masteringu hudby, ale můžeš si také vybírat a upravovat to, co bude na albu ze všech společných studiových nahrávek? Bylo to pro vás jako kapelu zřejmé od začátku, že bu-

dete dělat mastering? Měli i ostatní členové možnost se vyjádřit k tomu, co navrhuješ, například výběru tracků a jejich pořadí na albu, který připravuje?

Pracovní postup se mírně liší v závislosti na jednotlivých albech, ale obecně dělám konečné výběry a sekvencování. Vždy se o tom mluví ve studiu po nahrávání. Dělám si poznámky o kouscích — „takes“, na kterých jsme se shodli. Nicméně, pro mě na album nejde o posloupnost jednotlivých výběrů, ale o jasný směr, jasný příběh a jasnou hudbu. Jsem si jistý, že nás mnozí považují za improvizátory, ale improvizace je náš nástroj pro skládání hudby. Jsme velmi oddaní skládání a budeme i nadále pracovat samostatně a v kapele, abychom vytvářeli nové části, zvuky, vzorky a rozměry. Naše studiové nahrávání nám umožňuje pracovat na širokém spektru nápadů, ale vždy směřujeme ke komponování. Editace a selekce jsou nástroje k dalšímu posílení těchto prostředků pro vytvoření jednotného směru.



Helge Sten

Je zajímavé, že jsi použil výraz „takes“, souvisí to nějak s použitím tohoto termínu v jazzu? Pohráváš si s hudebním nápadem/tématem/motivem několikrát a pak si vybíráš nejlepší (ať se to vezme jakkoliv) verzi?

Když řeknu „takes“ odkazuje to na různé části, které jsme zaznamenali. Obvykle nahrajeme asi třicet minut až jednu hodinu hudby, než si to jdeme poslechnout. To může být jeden dlouhý souvislý úsek hudby, nebo několik různých částí, a hudba se může pohybovat od minimalistické k vlnám hluku.

Myslím, že význam improvizace v tvé hudbě je umocněn tiskovými zprávami, ve kterých se uvádí, že před hraním spolu nikdy nemluvíte. Je to étos spojovaný se scénou volné improvizace, máte blízký vztah k této scéně?

Ne.

Už chápu, co jste myslel tou výstavbou entity alba z kousků. Myslíte si, že tato tendence pokračuje v Supersilent? Va-

še novější alba mají tendenci mít více kratších skladeb, než ta starší, která by mohla vypovídat o způsobu koncipování záznamu.

Myslím, že to bylo vždy uváděno na všech našich albech. Vždy hledáme v našich nahrávkách jádro nebo identitu, které budou mít vliv na konečný výběr.

Jak to funguje, když jako Supersilent hrajete s hostujícími hudebníky? Dovedu si představit, že je to blíž k volné improvizaci, ale možná se mýlím. Plánovali jste něco dopředu, mluvili jste o přístupech, nápadech?

Je to volná improvizace, ale opět s cílem skládat. Nechceme diskutovat o ničem před koncertem, ale to není dogma, jen se docela dobře známe, a tak nemá smysl mluvit o hudbě, když naslouchání je mnohem silnější nástroj. Pozvání hostů k účasti na nahrávání přináší odlišnou hudební dynamiku, která je ale stále obsažena ve světě Supersilent. Začalo to jako duo se Sidsel Endresen a Christianem Wallumrødem, a oni mě

kontaktovali, abych se připojil k natáčení alba.

Nedávno jsi vydal album *Monochromes*, na kterém používáš samplý z hudby Bohdana Mazurka a Tomasze Sikorskiho, kteří působili Experimentálním studiu Polského rozhlasu? Máš nějaké z této oblasti nějaké oblíbené skladatele nebo skladby? Co si myslíš o této hudbě obecně? Řekl bys, že je někým způsobem jedinečná?

Poslechnul jsem mnoho polských skladatelů, kteří tam pracovali (kluci z Bôtt Records mi poslali spoustu materiálu), ale jen málo z toho před zahájením projektu. Myslím si, že skladba od Tomasze Sikorského, která je na *Monochromes*, je úžasná! Je těžké říci něco obecného o této hudbě, protože každý skladatel má jiný přístup. Studio bylo velmi důležité v historii elektronické hudby, a myslím, že působilo jako důležitý impuls pro norského klasika elektronické hudby Arneho Nordheima.

JÉ JÉ NEDUHA

VZPOMÍNKY NA 40 LET EXTEMPORE, MEZZANIN, VÍDEŇ I JEMNICI

Výseky z delšího rozhovoru o jednom lidském a kapelním osudu byly pořízeny u příležitosti oslav čtyřiceti let přerušované existence rockového Extempore. Do záznamu krásně odbíjejí pendlovky.

Řekne-li se Extempore, vybaví se rockovému fanouškovi dvě jména — Jaroslav Jeroným Neduha a Mikoláš Chadima. Oba byli nějaký čas vedoucími této skupiny a dominantními autory jejího repertoáru, několik let v ní působili současně. Mikoláš na to vzpomíná ve svých populárních memoárech *Alternativa*, které snad již brzy vyjdou v podstatně rozšířené podobě, i proto jsem se rozhodl u příležitosti kapelního jubilea pohovořit s JJ Neduhou, který paměti zatím nevydal.

„Já jsem napsal paměti *Životaběh*, cca 300 stránek, je tam všechno o Extempore, co si pamatuji. Leží to v nakladatelství Galén již asi tři roky,“ napsal mi v e-mailu, který předcházet našemu interview. Snad se kniha dočká brzkého vydání, zatím Galén Neduhovi vydal jednu krátkou prózu, soubor textů a komiksů *Antizpěvník* a CD kapely Mezzanin *Pavilon č. 2*.

Byl to 26. září v Akropoli intenzivní večírek. Extempore slavili čtyřicet let od prvního koncertu své rockové inkarnace, tedy od premiéry celovečerního pořadu *Pohřeb funebráka aneb Plesnivé embryo*. A protože jejich pouť byla a je patřičně klikať, zahráli trojkonzert: nejprve část *Funebráka*, poté téměř celou svou slavnou rockovou operetku *Milá čtyř viselců* a nakonec výběr písniček z posledního, předrozpadového programu *Velkoměsto II (Sny obyvatel velkoměsta)*.

Jak si oslavu užil JJ Neduha? „Náramně. Byli jsme rádi, že jsme to odehráli, protože samozřejmě tolik času na zkoušení nebylo, ale nakonec tam byl Wasil Šnajdr z Mezzaninu, Mikoláš Chadima a výborně troubil můj syn Bharata [Rajnošek], takže tam byly dva saxofony. A když to skončilo, tak jsem omdlel blahem, že se to vyvedlo, i když jsme museli počítat čas, do desíti a pak šlus, jinak by hrozilo snad sto tisíc pokuty. Akropolis by to odsralo. Nám by utrhli hlavu. Tak jsme si sedli nahoru a tam jsme kecali s kamarádama z Ameriky a z Vorarlbergu z Rakouska, přijeli tam z Evropy i z Kanady. Takže lidí bylo dost. Pak jsme si to užili ještě na repríze ve Vrchovinách u Nového Města nad Metují, taková velká hospoda, kde prej jsme hráli někdy v roce 91 s Extempore, po sametovém, a tam se sjely z širokoodaleka starý máničky a mladý lidi a bylo tam já nevím tři sta platících. Úžasný, no. Já si tu hospodu na tu mám takovou sentimentální vzpomínku, protože jsem si říkal: to snad bude ta hospoda, jak jsme [tehdy] hráli, a taky jo. A byly tam ty kamna, do kterých [tenkrát] o půlnoci ládoval furt Chadima. Odbíhal z pódia, až tu rouru rozžhavl úplně doběla.“

Extempore, to byl v druhé polovině sedmdesátých let pojem, šlo o nejslavnější protagonisty volného společenství, kterému se později začalo říkat „pražská alternativní scéna“. Jejich cesta na parnas českého rockového experimentu ale začala v inspirativním prostředí konce šedesátých let, kdy se tu

více, tu méně věřilo v „uvolnění“ a bylo lze čerpat mnohou hudební inspiraci ze západu. JJ Neduha, ročník 1945, jako mnoho vrstevníků vyrůstal při poslechu Radia Luxembourg a toužil mít také svůj bigbít. Nejprve ale proslul jako písničkář. S kytarou hrával na Karlově mostě, patřil do „veselé společnosti“ scházející se na Malostranském náměstí v hospodě U Gloubiců, vycestoval i na Západ. „Folk jsme hráli taky s Markétou Procházkovou, v Dánsku jsme byli, já jsem hrál na ulici i v Londýně a v Amsterdamu, Brusel. Všude možné a s Markétou Procházkovou a s Iljou Bartoškem, kterej umřel na rakovinu jako třiačtyřicetiletý, tak jsme hrávali v tý... Loutková scéna, nebo jak se to jmenovalo, na Gorkého náměstí, nyní Senovážným. Tam byly bigbity. Netrvalo to moc dlouho, ale ještě jo, to byl rok 68, 69, Kryl tam hrál taky. A vždycky byl nějaký bigbít a předtím byla folková dvojice, trio nebo sám. Ve Sluníčku blahé paměti jsme hráli s Iljou Bartoškem. A snažili jsme se jezdit ven taky, ale už v roce 68 v zimě nás s Markétou [po návratu z Holandska] pozvali do Hradce Králové, my jsme tam přijeli a byli jsme tam brzo. A sedli jsme si na Náměstí Jana Žižky na schodech u kostela a já jsem hrál, ona zpívala, za dvě minuty přijeli, odvezli nás na strážnici a řvali na nás: ‚Jestli tohle prochází v Praze, tak tady to tak nebude! Ihned odjeďte!‘ Já jsem říkal: ‚My nemůžu odjet, protože nemáme peníze. My jsme sem přijeli hrát do klubu a koncert jsme ještě neodehráli a máme smlouvu a tu musíme dodržet. A až to odehraju, dostanem peníze a odjedem.‘ Říkali: ‚Žádný vystoupení nebude,‘ odvezli nás do klubu, tam čekali lidi, co s náma je a tak a: ‚Složte se na ně, ať můžou odjet!‘ Tak nám ti lidi dali snad padesát korun, stovku a já jsem říkal: ‚Promiňte, my za to nemůžu. To máte divný město.‘ A oni říkali: ‚No jo, tady je to tak.‘ To se říká, když měli průser Kocáb a Pražské výběr v Hradci Králové: žádný rocker nejede hrát do Hradce, protože tam ty komunisti jsou určitě kovaný dodneška, že jo, než vymřou, nebo já nevím, jestli se to zlepšilo.“ Leccos se o této době i prvním koncertu folkového Extempore, který se odehrál v roce 1970 v Malostranské Besedě, dočteme v Neduhově novelce *To, co se sem nehodí* (Maťa, 2002), sám autor ale toto folkové období bral jako „přípravu na to, až budu mít aparát, zkušebnu a spřízněné duše. Z Anglie jsem si přivezl několik set desek s hudbou rockovou i folkovou, hodně soulových zpěváků a zpěvaček, ale i jazz a hlavně Steppenwolf, Jimiho Hendrixe atd. Pak jsem objevil Fugs, Kapitána Beefhearta, King Crimson, Zappu atd.“

Folkový grunt Neduhovi ale zůstal — i v nejspletitějších kusech plných dlouhých instrumentálních pasáží se vždy skrývala písnička, již bylo lze zazpívat jen tak s akustickou kytarou nebo očesat na bigbitovou třiminutovku.

O rockovou sestavu se Neduha začal patřičně snažit od doby, kdy získal místo správce tenisových kurtů na Hagi-



boru. V šatnách se často jamovalo, hudebníci přicházeli a odcházeli, až zůstal baskytarista Jerry Tomášek a kytarista Jiří Hradec — koncem šedesátých let spolu měli skupinu Matches of Lead, v níž zpívala Markéta Procházková. Hradec je virtuózní kytarista-kutil, který si někdy v roce 1967 postavil vlastní elektrickou kytaru se zabudovanými efekty. Hraje na ni dodnes, dodnes je její klouzavý, mnohdy zcela „nekytarový“ zvuk jedinečný. Jediný český kytarista, který na Hradcovu hru (nevím, zda vědomě) navazuje barvou i medovou táhlostí hry, je René Pařez (ex Šarközi, ex Činna).

Jiří Hradec, který v Extempore po několika dekádách pauzy hraje dnes, působil i na popové scéně, třeba v Semaforu nebo v doprovodných skupinách Petra Nováka, Petry Černocké a v Krocích Františka Janečka; od roku 1980 měl domácí studio, kde nahrávala třeba Garáž, Dybbuk, Panika, Katapult nebo Laura a její tygři. V Melodii mu vycházel seriál *Domácí studio*. Složil množství znělek a předělů pro televizní a rozhlasové pořady a od roku 1990 se soudí s OSA o tantiemy, na nichž byl údajně zkrácen o desítky milionů korun (více na jeho webu www.jirihradec.cz).

Posledním členem ambiciózní sestavy byl bubeník Vlastimil Marek, dnes známý především coby průkopník a nesmiřitelný propagátor world music, new age a další léčivé hudby (rozhovor v HV 2/2011). Na začátku sedmdesátých let ale Neduhu neúnavně popichoval, že bigbít se i v normalizačních Čechách dá dělat pořádně a zajímavě, a zašel tak daleko, že si koupil

bicí, naučil se základům hry a Neduhovi s Extempore pomohl. Vznikl The Naive Extempore Band, neboť Neduha svým inkarnacím Extempore vždy dával přívlastky. „Naivní je bezelstné. a to je lepší než nabubřelé nebo patetické,” vysvětluje a dodává, že první pořad nové skupiny, *Pohřeb funebráka*, považuje za určitý milník; *Pohřbem* „jsme posunuli českou muziku někam jinam, podle svých představ a bylo to v době, kdy už normalizace byla tvrdá, Plastici už byli v undergroundu. Díky [Miloši] Čuříkovi byla premiéra napřed v tom malém klubíčku Labyrint na Invalidovně a pak hned na Rokosce, no a to byla bomba a už za asistence policie a tak. A já, abych to ještě opentlil, tak jsem to celý zpíval anglicky.”

Texty *Pohřbu funebráka* byly napsány česky, s pomocí kamarádky žijící v Kanadě je ale Neduha přebásnil do světového jazyka. Extempore se sice tehdy zvalo naivním, jeho první komponovaný program byl ale patřičně temný, poznamenaný všeobecným marasmem doby a odchody blízkých do emigrace i ze života (několik Neduhových přátel, mezi nimi Markéta Procházková, spáchalo sebevraždu). „Jerry dělal nějakýho nočního hlídače v Repre a tam se to všechno vylíhlo. On tam seděl ve vrátnici a my jsme tam dělali mejdany, v tý kukani a k dispozici byl premiérskéj salónek a kluci s holkama si odskočili na ošetřovnu. No a tam právě nějak se tam vetřel ten ožrala, kterej vyprávěl ten sen o plesnivým embryu,” přibližuje kostur příběhu Neduha. „Vyprávěl nám, jak se ve snu změnil v plesnivé embryo a byl [dědkem, který mu v bufetu Koruna

nabídl nocleh] uložen do lihu. Moje zkušenost s restitucí ve Špitále Na Františku, s pobytem na pavilonu číslo dvě v Bohnicích, rozčarování při návratu z Bohnic zpět do všednodennosti normalizačního času, to všechno vede hlavního hrdinu k rezignaci, vykope si hrob a uloží se v něm." Program plný klenutých, posmutnělých melodií, vynikající kytary-nekytary a pestrých perkusí (Petr Křečan nebo Aleš Drvota, pozdější zpěvák Babaletu) začíná nezapomenutelnou předehrou, v níž skupina zřetelně ukazuje, že v jednoduchosti se v jejím podání skrývá monumentálnost i síla, důvěrně známý hudební grunt i nečekané odstíny.

O rok později Extempore uvažilo *Azbestový guláš*, program bez jednotící dějové linie a s mnoha dobovými humornými nárázkami na jazzrock (o kom je asi jízlivá *Há má višňu?*), chataření na samotách u lesů atd. Temnota *Pohřbu funebra* byla navždy zapomenuta. Neduhoři více vyhovovala odlehčená poloha sarkastického glosátora a *moudrého blázna*, „abysme se vyhranili od všech těch jazzrockářů, kteří stáli s kamennejma ksichtama na pódiu a takhle jim jezdily ty prsty a hráli ty laufy nahoru dolů, odnikad nikam a byli trpění, protože se nezpívalo, takže nebyl problém s textama. No a taky proti tomu strašnému patosu muzikálů. Nic proti *Jesus Christ*, ale toho ostatního smetí, co se vynořilo po sametu a co jede dodneška, to nejde vydechat. Když z toho slyším někde v rádiu ukázkou, tak i ten *Jesus Christ* je přeložený strašně děsivě, polopatisticky úplně a do mrtvé zřymované, což vůbec není nutno. Tam ty rýmy prostě bejt nemusej. No co, každej to překládá a tex-

tuje, jak umí, no. A každej hraje to, co umí, popřípadě co ho baví, nebo ještě taky jsou mnozí, který hrajou to, co jim vynese peníze, i když vědí, že to jsou teda s prominutím sračky. Přiznal se k tomu upřímně Michal David, že to dělá pro prachy." Kromě toho Neduha od roku 1969 až do svého odchodu do exilu vystupoval jako písničkář ve staroměstské rotundě Na lezení sv. Kříže a uplatňoval tam své křehčí, duchovnější písně.

Po odchodu Hradce a Marka skupina s novými členy nazkoušela program *Stehlík* výrazně ovlivněný bubeníkem Petrem Křečanem, jehož průkopnická rocková sestava zvaná právě Stehlík v tu dobu odpočívala. Poněkud těžkopádný příběh dvou rockerů toužících po planetě Hudba zastihl skupinu s novým názvem — The Rock & Jokes Extempore Band, pod nímž byla připravena i následující „rocková operetka“ *Milá čtyř viselců*, na které se coby skladatel a saxofonista podílel i nováček Mikoláš Chadima.

Extempore bylo tehdy pevnou součástí nevelké scény, již se později začalo říkat alternativní. Její protagonisté nechtěli působit na zglajchšaltované profesionální scéně, zároveň ale nemohli či nechtěli splynout s androšem, který v roce 1977, kdy byla *Milá* uvedena, prožíval opravdu krušné časy a mohl existovat jen v přísném utajení. Kapely tzv. *šedé zóny* se snažily vystupovat pokud možno legálně, mít přehrávky nutné pro amatérské hudebníky, zřizovatele, patřičné „papíry“ a razítka atd., tedy využívat ke svému fungování možnosti, na něž underground už nemohl pomýšlet, které ale umožňoval zákon.

STRANA
10



K nejvýraznějším protagonistům této scény patřil kromě Neduha a Chadimy (do Extempore přišel z Elektrobusu, kde se potkal s Markem) právě Petr Křečan (Stehlík, pak pozpátku Kilhets), Lesík Hajdovský, jenž po začátcích ve folkovém Extempore založil vlastní sestavu FOK (Fathers of Convention nebo Folkové ozvěny Karlína), uvedl několik vlastních „folkových operetek“ a později coby leader Manželů založil český rap. Pavel Richter po začátcích v Elektrobusu postavil na troskách Stehlíka Švehlíka a ve spolupráci s Lubošem Fidlerem (ex Stehlík, později Vyšší populár, dnes Noční pták) a Oldřichem Janotou snoubil postupy alternativního rocku a ambientu s folkem. Atd. atp. Tak málo lidí a tolik pozoruhodných sestav. Zájemce odkazují k Chadimovým memoárům a hromadě reedic, cesta Jaroslava Neduha se ale ubírala poněkud jiným směrem než směrem stylotvorného rockového experimentu; jeho písně dodnes znějí šedesátkovým duchem.

Milá čtyř viselců se stala nejslavnějším dílem Extempore díky tomu, že byla v dubnu 1977 uvedena na Pražských jazzových dnech — pořádaných čím dál méně jazzovou Jazzovou sekcí, která měla pro kreativní rockové výboje nemalé pochopení — v Lucerně před očima snad tří tisícovek diváků. Neduhův příběh komtesky Marty prchající před ženichem, po němž pranic netouží, byl plný loupežníků a marcipánek, které jsou těch lotrů horší, závěrečnou píseň pod šibenicí procítěně zapěje arcibuzík Hynek. Skupinu doprovázela pantomimická skupina Paskvil (Pantomima skvělých iluzí) a o události mluvila přinejmenším celá rocková Praha. Chadima ve svých memoárech píše, že si skupina oddechla, že ji vládnoucí moc po takovém úspěchu nebude moci zlikvidovat tak snadno — najednou o Extempore vědělo příliš mnoho lidí.

Další čistokrevnou rockovou operetku již skupina nevytvořila, pořad *Ebonitový samotář* byl poznamenán třenicemi o místo hlavního skladatele repertoáru. Jaroslav Neduha, unaven stupňující se pozorností StB, se rozhodl odejít a předat značku Mikoláši Chadimovi. Rozlučka se konala opět v Lucerně na Jazzových dnech (20. května 1978), v Chadimově skladbě s Neduhovým textem *Dům č. p. 112/34* hostoval profesionální C & K Vocal. Chadimovo Extempore se později stalo jedním z průkopníků punku v Čechách a po „operetkózní“ *Zabijačce* završilo svou činnost dvoudílným programem *Velkoměsto*. Jeho první díl položil základy jedinečnému stylu, který Chadima již třicet let rozvíjí v MCH Bandu, druhý — *Sny obyvatel velkoměsta* — byl hromadou, jednoduchých písniček plných novovlnné groteskní estetiky a občas naschválnických zvukových experimentů. V roce 1981 se Extempore — na vrcholu slávy — z personálních důvodů rozchází.

Jaroslav Neduha byl pevně přesvědčen, že když se uklidí na venkov, dá mu StB pokoj. Pokusy o existenci „za větrem“ a více či méně komunitní způsob života ale na přelomu sedmé a osmé dekády nebyly v Československu téměř možné — vzpomeňme si na osudy usedlostí na Nové Vísce či v Kerharticích. Zvídavé odkazují ke knize Františka Stárka a Jiřího Kostůra *Baráky* (Pulchra, 2010).

„Najali jsme si faru v Luštěnicích. To nám domluvil Pavel Michal, farář, kterej záhy přišel o státní souhlas, bydlel tam u něj v Rejšicích vedle na faře Jirka Kostůr a kdosi od Plastiků... no scházely se tam závadové osoby prostě všude a za náma jezdily závadové osoby, takže jsem s bratrem postavil mohutnou králíkárnou a orali jsme záhonky a vyhasili vápno, že tu faru budem opravovat. Rok jsme tam byli, dokonce jsme měli ve

vsi několik lidí, kteří se s náma bavili. Ale pak nám na nátlak neprodloužili povolení ani k přechodnému pobytu a přinutili církevní konzistoř, aby s náma tu smlouvu vypověděli, přestože to byla smlouva na devadesát devět let, roční pronájem symbolickou korunu za to, že tu faru budem pomáhat opravovat. Byl to úžasný barokní objekt. Pak jsem se tam jel podívat a to je pikantní, že když jsme si prohlídli tu faru, která byla opravená a kterou nějak získali myslivci, žena vyšetřovatele kriminálky z Mladý Boleslavi, kterej se mě snažil dostat do vězení, si přede mnou v hospodě klekla na kolena a říkala: „Neničte mého manžela.“ V roce 90. Později jsem se dověděl, že jejího manžela nikdo nezničil, ale že je povýšen a pracuje někde u kriminálky dále.“

Navíc to Neduhovi samozřejmě nedalo a založil si v roce 1980 skupinu Mezzanin, ve srovnání s Extempore vážnou, akustickou, duchovní, folkovou. Příběh Mezzaninu byl až donedávna jaksi skryt ve stínu historie Extempore, nedávným vydáním dvou CD archivních nahrávek se ale začalo blýskat na lepší časy. Prvním je posmutnělá písničková kolekce *Pavilon č. 2* nahraná v roce 1981, druhým o něco veselejší operetka *Hořečka*.

„Wasil napsal muziku, já jsem napsal libreto rockový operety *Hořečka aneb Helenka s horečkou a s hořčicí*, což je strašná absurdnost, opět čirý dada jako *Milá čtyř viselců*. A písničky jsme [hráli] — moje a Wasilovy. No jo, ale premiéru jsme měli U Zábanských a o pauze tam vtrhnul ideový dohlížitel. Ideový dohlížitel byl většinou vysloužilý estébák, kterej s kulturou samozřejmě... věděl prd, ale... to je jedno. A začal rvát tam a já jsem říkal: „Prosím vás, vyhoďte toho pána, já jsem zpocenej a za chvíli jdeme hrát druhou půlku.“ Žádná druhá půlka nebude, vy jste hráli pod jiným názvem píseň, kterou jsme zakázali, která byla nedoporučena. Neboť nebylo zakázů... nedoporučily se věci. A já jsem říkal: „No my jsme to asi popletli nějak,“ a teď do mě někdo kopal, myslím, že to byla ta šéfka toho klubu: „Ideovej dohlížitel, ty vole!“ No, dovolili nám dohrát, ale klub U Zábanských byl pozastaven na rok, za což nás proklínali kamarádi z alternativy, muzikanti, že nemají kde hrát, protože už tak bylo málo kde hrát. Pak někdo dojednal, myslím Jirka Munzar [pomocník Extempore a Mezzaninu], Dobešku. No tak tam už stáli v koutě takhle estébáci a tleskali a moc se jim to líbilo a Dobeška byla zavřená až do sametu. Tak jsme se pokusili zahrát Vencovi a Marušce na svatbě v hospodě na Jílovišti. Předvedli jsme před tím divadýlko *Intergalaktický žumbrkjúk* a zjistili jsme, že hospoda je obklopena asi padesáti policajtama. Takoví mladíci v uniformách a vono dóle ve Všenorech bylo nějaký jejich školicí centrum nebo co. Nějaký práskač někam zavolal a ti zavolali tyhlety. A teď lidi skákali voknem a zavírali se na záchodech, ti, co neměli razítko ve vobčance, že nejsou příživníci, takže to se nedohrálo. To bylo třetí vystoupení. Pak bylo čtvrtý, to se vydařilo, protože to nikdo neprásk, a sice Jezerka na Petříně a jamovali jsme s lidma z DG 307 a někdo z Plastiků tam byl a tak. A ještě se nám pak podařil husarskej kousek, nevím jakým zázrakem jsme dostali pasy všichni čtyři nebo pět, kolik nás tam jelo z Mezzaninu (jinak nás bylo asi sedm) a jeli jsme do Lodže na Festival piosenky turystycznej [12.–15. 3. 1981, snad se festival jmenoval YAPA — pozn. PF], což prý znamená folk. Byl soutěžní večer, pak byl finálový večer a ještě jsme hráli s nějakým bluesmanem v klubu a hostili nás a ubytovali na univerzitě a bylo to, já nevím, dva tři měsíce před pučem Jaruzelského. A když jsme tam přijeli, jela okolo tramvaj a měla zboku takovej obrovský transparent „Linda Winsh aresztowana“. A to byla kamarádka, fotografka, která s náma chodila na pivo na Špejchar. Ona tam odjela a angažovala se v Soli-

darnosti a tohleto. A my jsme postoupili do finálového večera. Začali jsme hrát, rozsvítily se na nás další reflektory a takový ty červený světla od kamer a polská státní televize to vysílala živě, takže obrovské úspěch, že jo, ten sál pro nevím kolik tisíc lidí s náma zpíval *Send to the Lord your thanks daily*. No ale v Ostravě už na nás čekali, vytáhli nás z vlaku a Wasil mně připomněl teď po letech, že prej jsem vystoupil, položil futrál s kytarou a říkal jsem: 'Tak mě zatkněte.' Oni nás nezatkli, ale odvezli na služebnu a tam nás prdili čtyři hodiny, mezitím volali do Prahy co s náma. Pak nás posadili do vlaku, odlifrovali nás do Prahy a pak výslechy a vystěhování. Mirek Matuška Hamburg, Wasil Vídeň. Mně nabídli vystěhování nebo že půjdu do vězení na osm a půl roku za to, že zneužívám nezletilá děvčátka. A víš jak dopadá člověk s takovým paragrafem? Za a) není politické vězení a za b) ho spoluvězni utlučou, protože nevěřej tomu, že to je fingovaný. No to je vlastně smutný všechno. Když si to tak vezmu a dívám se na současné české poměry, tak vlastně jsem zachráněn od chudoby, i když mně dodneška se nikdo neomluvil za to, že jsem byl vystěhován, že jsem musel zaplatit za propuštění ze státního svazku. Dokonce jsem nedostal po dvou letech čekání ještě ani těch sto tisíc ušůšlanejch. Přestože, to je pikantní, v národním památníku na Vítkově visí naše plakáty, fotografie a můžeš si tam pustit *Plesnivý embryo*. Takže jsme tam za příklad, zářivý příklad odporu proti komunismu a... já nevím, třeba to dají nějakým zasloužilejším, že jo. Ale myslím, že ten Mezzanin i za pouhej ten rok nebo rok a půl působení nadělal tolik paseky, že z nás radost neměli."

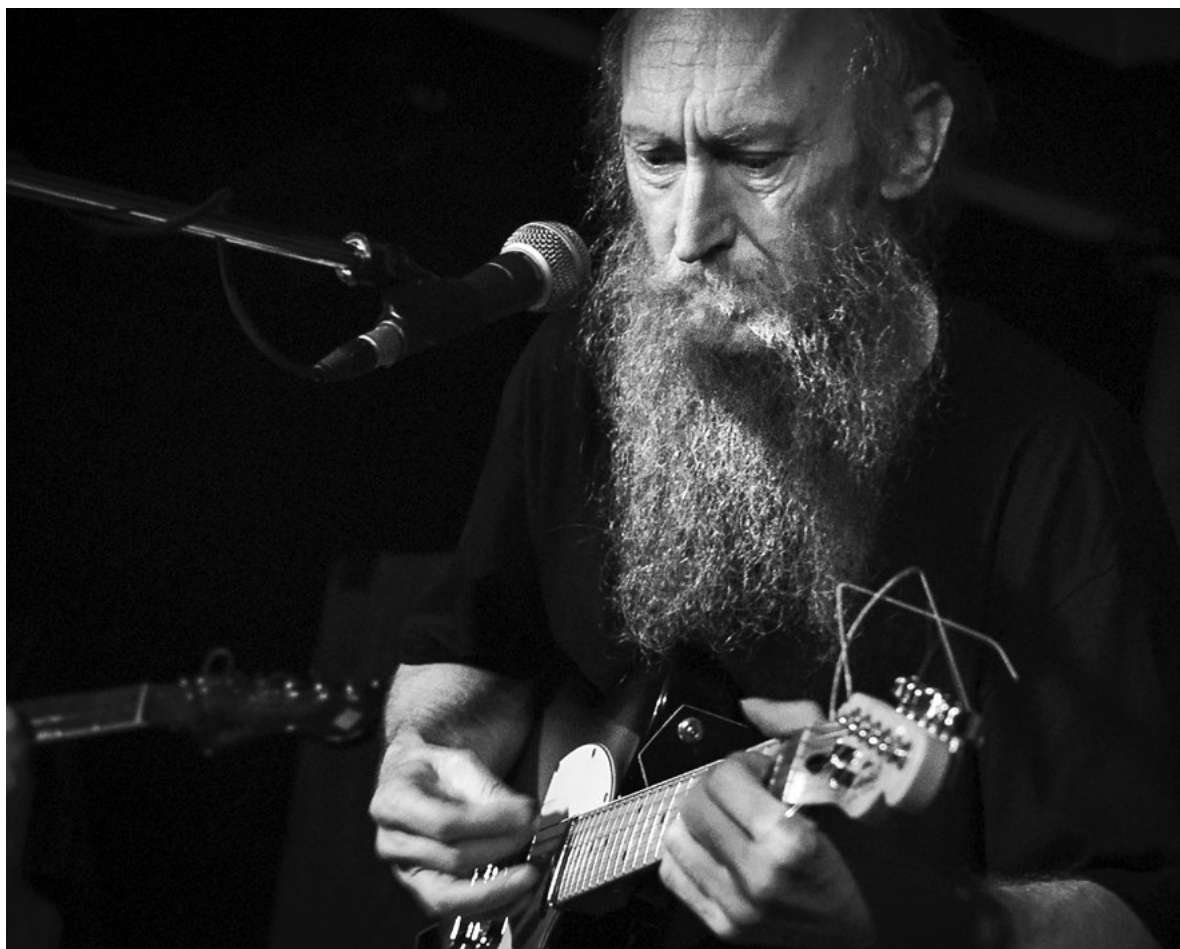
Jaroslav Neduha v rámci akce Asanace opustil Československo v létě 1983. „Mně při tom posledním výslechu slíbili, že ‚vaše vystěhování bude rychle vyřízeno,‘ ať se vás zbavíme, a pak se to vleklo, pak chtěli ještě, abych zaplatil dopředu alimenty sto šedesát tisíc. Naštěstí nový manžel mé bývalé ženy Bharatu a Rámu adoptoval, ale stejně, na to muselo být asi pětadvacet potvrzení a každý mělo jinou dobu platnosti. Takže člověk musel postupovat od těch, co platějí nejdýl, a obíhat. Další pikantnost: na vojenský správě Praha 6 mi odmítli dát potvrzení o tom, že jsem nevoják, protože nevojákům se žádný potvrzení, že jsou nevojáci nevzdává. Ale odjet se podařilo a přišli se se mnou kamarádi rozloučit na Hlavní nádraží, vlak jel asi o půlnoci a hráli moje písničky a brečeli a já se smál. Já jsem se lek na hranicích, protože tam běhali ti pohraničníci se psama a popojeli jsme a vlak začal couvat a mně se málem srdce zastavilo. Stál jsem na chodbičce a tam vedle nějakéj Rakušák s českými kořeny říká: ‚Nebojte se, to jenom přepřahaj lokomotivu.‘ No a když jsme dojeli za šíráni na Franz Josef Bahnhof, tak jsem brečel radostí, že už jsem pryč, protože mi takhle cukalo oko, klepaly se mi ruce, byl jsem prostě úplně vyřízenej. Ve Vídni na mě čekal Wasil, kterej tam už hrál s místníma muzikantama, ale čekal na mě, protože on je instrumentalista — kytara, příčná flétna, hrál taky na saxofon v té době. Hned jsme udělali duo a hned jsme šli hrát. Poprvé za pivo a za večeri, že jo, a – já nevím — do čtrnácti dnů bylo trio, kapela, a šlo to velice rychle a hráli jsme až třikrát týdně, ale těch klubů ve Vídni bylo pětadvacet, kde se dalo hrát, a teď jsou tam s bídou dva."

Něco z vídeňského hraní už probíhalo opět pod hlavičkou Extempore (tentokrát Extempore Blues Band), k opravdovému oživení legendy ale došlo až „po plyšákoví“, hned zkraje roku 1990, původně ve folkové, později v bigbitové sestavě i se starými soupeřníky Mikolášem Chadimou a Slávou Simonem (baskytara). V roce 1991 vycházejí dvě alba, kapelní *Šel sem včera domů, přišel sem až dneska!* (Supraphon) a sólová

Rotunda (Rotag), nahrávky starých programů Extempore, šířené dosud samizdatově třeba Petrem Cibulkou, začíná brzy poté na kazetách různé zvukové kvality, později na kompaktech vydávaných Black Point. „Slávek Simon nebo někdo se mnou zašel na Supraphon, jestli by nevydali desku Extempore a ten chlapík zajásal, říkal: ‚Jasně! Konečně! Extempore! Udělalme!‘ A tak jsme si vybrali skladby a natočili základy v Mozartu a kluci točili další nástroje a já jsem to pak přijel nazpívat. V Hrnčířích se dotáčely hlasy a vokály a sóla. No a bylo to na světě, ale oni mi tam něco přearanžovali a taky tam dali něco úplně jinýho taky, nějakou jinou skladbu. To je jedno. Něco je tam dobrýho, akorát sóla je tam moc, posunutejch až do jazz-rocku. Všichni musej v každé skladbě hrát sóla, i saxofon i kytara a je to natažený, ale zaplatpánbůh za to, že to je. Akorát Supraphon vzápětí krachnul, koupil to Kratochvíl s tím Kocábem, udělali Bonton a ty elpíčka stáhli z prodeje. Možná ještě někde hníjou v nějaký kůlně, přestože se to prodávalo dobře. A ještě mně za práci dlužej padesát sedm tisíc. No ale oni vyplatili hlavně Gotta a tydlety, s kterejma kdyby se soudili, tak by měli průsvih, a já se s nima nebudu soudit pro ušůšlanejch padesát sedm tisíc, už je mi to úplně jedno. Mohlo to bejt lepší, prostě, a takhle to dopadlo a zas je to jak z blbýho románu."

Folková *Rotunda*, atmosférou i písněmi tak trochu mladší sourozenec mezzaninových písniček vydaných na *Pavilonu* č. 2, vznikala ve studiu Jiřího Hradce. „Já jsem přijel z Prahy, cestou se mi vedrem puklo žebro v kytaře, takže honem spravit. Tak jsme začali natáčet později. Točilo se to asi čtrnáct dní, já jsem to neměl aranžovaný a on tam vymyslel aranže a další nástroje — i tu flétnu, kterou zahrál na kytaru a v počítači to předělal, aby to byla flétna a říkal: ‚A tady musí bejt nádech.‘ Dělal to velmi poctivě a klobouk dolů před ním. U něj v těch letech 90 a 91 míchaly všechny kapely, protože měl nejlepší ucho a cit, dokázal smíchat popík, blues, rock. To jeho studiíčko bylo malý, jo, ale natočili jsme tam něco i živě, dvě písničky jsou natočený živě s Karlem Kryštofem Navrátillem [ex Mezzanin, nyní Extempore]. Jen tak. Dvě kytary, dva hlasy."

Ve staroměstské rotundě hrával Neduha (a také Vlasta Třešňák, Jaroslav Hutka a další) díky Dr. M. J. Pulcovi. „Těsně, snad dva dny před odjezdem ještě jsem tam hrál. Byla tam i moje matka a spousta známejch, narvaná rotunda a to obstoupili bílohelmáci a když lidi vycházeli ven, jen jsem si říkal: Nedejbože, aby propukla panika, to by bylo hrozný. Samozřejmě by jim ruply nervy, začali by to mlátit, tam byly ženský, děti. Moje matka na ně byla našťvaná a oni všechny fotili, už měli videokamery. Doktora Pulce odvedli, ten z toho měl srdeční příhodu. No, musím říct, že asi spolupracoval, ale mně neublížil, mnoha lidem pomoh, mohli jsme tam hrát, ‚pod svícem‘ jsme tomu říkali. Jak to s nima koulel, nevím. A prej pomáhal i lidem za druhý světový války.“ Díky rotundě se Neduha seznámil s rakouským biskupem Nikolausem Hummelem. „Čekali na mě na nádraží ve Vídni a vymyslel pro mě práci. Dělal jsem na církvi archiv a knihovnu a tisknul jsem časopis, zaučili mě na maloofsetu. Já jsem pak pro církev i jezdil mikrobusem a vozil jsem to na poštu a když bylo potřeba, děvečka pro všechno. Biskup Hummel již je jistě dávno po smrti [nar. 1924, zemřel 2006 — pozn. PF], ale byl hodnej, měl svoje mouchy, ale mě nějak měl v oblíbě a pracovalo se mi tam dobře. Čtyřpokojovej byt, služební, čili zadarmo, telefon zadarmo, co jsem si moh přát víc. Hlavně že ten Nohavica, když podal raport, zmiňuje se i o mně. On to zapírá, ale to je jedno. V Nachtasy-lu seděl i písničkář Neduha a vypadal, že je tam nespokojenej, v tom Rakousku. Já jsem se v té době měl. No asi nejlíp, že jo. platově a bydlením a vůbec. Hlavně jsem byl rád, že když přijel



Kryl, tak bydlel u nás. Předtím přespával u Dáši Vokatý, u nás měl větší pohodlí, i když děti mu skákaly po hlavě, nahatý občas po ránu, ale pak byl synovi Martinovi za kmotra a byl jsem strašně rád, že jsem ho poznal a vůbec. Takže mě nějaký Nohavica nemoh rozházet tím reportem negativním. Skončilo to teda v roce 95 a sice tak, že jsem se rozešel se ženou a ona, že se vrátí do Čech na ten statek na jižní Moravě, kterej jsem koupil. Církev že nemá peníze a že mě zaměstná na polovic. Já jsem říkal: „No to je výborný, to беру, přijdu pondělí, úterý, středa a ve čtvrtek už jsem v Čechách a hraju muziku, to mně vyhovuje.“ A oni: „Ne, přijdete sem každý den, i v pátek, na čtyři hodiny.“ Já jsem říkal tak to ne, tak jsem dostal odstupný, koupil jsem si mikrobus, něco jsem vydělal muzikou, něco jsem měl jako podporu v nezaměstnanosti. Pak to bylo horší, tak jsem, přiznávám, načerno pracoval přes známýho na opravách domů. Vzal jsem si českýho zedníka. Já mu vždycky namíchal maltu a on to udělal. Měl stejně jako já, já jsem tlumočil, on to dělal, já jsem si čet knížku a dělali jsme třeba tři dny v týdnu a měli jsme se dobře. Koupil jsem dům v Jemnici a trochu jsem ho spravil, vyběhal si předčasnej důchod.“

Po přesunu na Moravu obnovil styky s tam sídlícím androšem (Magor i Skalák měli/mají své „baráky“ poblíž, o „kulturní provoz“ se stará knihkupec Ladislav Hejl), vydával magazín *Kostěj nesmrtelný* a z folkrockové skupiny Krédo vytvořil novou, odlehčenou a oddechovou sestavu Extempore. „Hráli jsme spíš písničky, sranda. Já vím, že když jsme hráli v Bratislavě s touhle sestavou, tak tam někdo přišel na těžkou alternativu a nějaká paní mi v šatně řikala: „Teda to je strašný, to by se za tebe Mikoláš Chadima styděl.““ Nakažlivou bujarost moravských Extempore — a hostí — dobře zachycuje kazeta

se záznamem koncertu ke dvaceti letům kapely (Kostěj Nesmrtelný productions, 1995, asi už nesehnatelná).

Ani po přesunu do Prahy Extempore příliš nezávažnělo, spíše zněznělo. Jeho repertoár tvoří písně ze starých „komponovaných pásem“, Neduhovy folkárny, mezzaninovské písničky i novější kusy. O operetku se skupina již nepokoušela — ohlašováný program *Mnesibabka* byla výše popsáná všehochuť uvedená titulní písňovou novinkou o babě lakomé kuplířské. V posledním desetiletí se sestava víceméně ustálila v podobě JJN (elektrická kytara, zpěv), Jiří Hradec (sólová kytara), K. K. Navrátil (akustická kytara, zpěv, percussion), Tonda Vosátka (bicí), Pepa Petrásek (baskytara). Kromě toho JJN vystupuje například v duu s violoncellistou Josefem Klíčem, ilustroval několik knih a kromě *Toho, co se sem nehodí* a chystaného *Životaběhu* je autorem útlé prózy *Boží mlýny* (Galén, 2008) o bezohledné likvidaci hrobky šumavského sklářského rodu Abelů příslušníky pohraničního útvaru ČSLA v padesátých letech.

Aktuální podobu Extempore si můžete kromě koncertů vychutnat třeba na CD-R *Nádražka*, které si JJN vydal vlastním nákladem. Stojí za poslech už proto, že je na něm jedna z Neduhových nejmrazivějších písní, *Špitál Na Františku* (z *Pohřbu funebráka*), v částečně české verzi. Repertoár vzniknuvší v rozmezí pěti dekad v nejrůznějších podmínkách, situacích a kontextech je podán s moudrostí, neuspěchaností, klidem a rozvahou. Humor ani smutek nechybějí, značka Extempore a její protagonista zrají s šarmem, který nelze vypěstovat uměle a který potkává jen ty nejšťastnější.

<http://www.extempore.sneznik.cz>

HLOUBKY MOŘÍ A FLÉTEN

ANGÉLICA CASTELLÓ

Angélica Castelló se narodila v Mexiku a tam začalo i její hudební vzdělávání. Jak to tak bývá, jejím prvním nástrojem byla flétna, avšak již odmala si improvizovala v duu s rádiem a záhy začala nahrávat a mixovat kazety. Její otec totiž poslouchal Beatles a mexický pop a na poslech klasické hudby, kterou zbožňovala matka, nebyl v rodině prostor. Proto malá Angélica nahrávala mámě kazety, které pak poslouchaly spolu v autě. Takové byly první kroky na cestě uznávané skladatelky, flétnistky a improvizátorky žijící od roku 1999 ve Vídni. Hudbu studovala v Mexiku, Montrealu, Amsterdamu a Vídni, kde také vyučuje a organizuje koncerty. Ačkoli dosud ctí starou hudbu (Ensemble fiori musicali), středobodem její práce je elektroakustická improvizace a nová hudba: je spoluzakladatelkou ansámblu Low Frequency Orchestra, hraje v uskupeních Plenum, Cilantro, Subshrubs a Chesterfield. Komponuje skladby pro sólové Paetzoldovy flétny, ansámblы (Danubia Saxophon Quartett, Subshrubs, Bella Discordia) a také pro divadelní a taneční představení. Je autorkou několika instalačních projektů.

Impulsy

Původně se chtěla Angélica Castelló stát bioložkou, ale Formanův *Amadeus* náctiletou flétnistku zasáhl natolik, že po jeho shlédnutí oznámila matce, že jde studovat na konzervatoř. „Měla jsem vlastně velké štěstí, neboť tehdy na konzervatoři neexistoval obor zobcová flétna, ale zrovna ten rok, kdy jsem se hlásila, se vrátil ze zahraničí Horacio Franco, proslulý mexický flétnista a učitel. Dovolili mi sice studovat zobcovou flétnu, ale musela jsem k tomu mít ještě pořádný nástroj, zobcovou flétnu nikdo nebral vážně. Oficiálně jsem tedy studovala flétnu příčnou, považovanou za klasický nástroj, ale mým hlavním zájmem byla flétna zobcová. Víte, když hrajete na zobcovou flétnu, jste v očích většinové společnosti a priori loser. Je to takové stigma, ještě stále. Když se tě někdo na večírku zeptá, na co hraješ, a řekneš, že na zobcovou flétnu, reakcí je, jo jo, jasně, ale co normální nástroj? A nebo když se bavím s rodiči studentů, co dnes učím, oni občas přijdou a řeknou, naše dcera se dva roky učila na flétnu a teď přejde na nějaký opravdový nástroj.

Horacio Franco byl velká osobnost. Měl obrovské charisma a hodně mě ve studiu podporoval, otevíral mi svět nové hudby. Po návratu z Holandska

musel hodně zakusit kvůli své homosexualitě. V Mexiku ho mnohokrát zmlátili, i policisté, ale jeho to nezastrašilo, dokázal se tomu postavit. Stal se z něj svalovec, drsňák, což v kombinaci s jeho skvělými znalostmi o staré hudbě, prudkou inteligencí a silným charismatem působilo jako obrovská inspirace.“

Po necelých čtyřech letech studii v Mexiku emigrovala celá rodina do Montrealu a tam, s plastovou flétnou, Angélica úspěšně absolvovala přijímačky na tamní universitu. To byl další impuls k intenzivnějšímu studiu a kromě flétny zde studovala i hru na cembalo. „Jelikož akademie byla dost zaměřená na starou hudbu, neustále jsem hrála barokní a renesanční skladby. V Montrealu byla ale hodně silná i elektroakustická tradice v duchu francouzské musique concrète. Nebyla jsem sice ještě v žádném kontaktu s experimentální scénou, ale přes musique concrète a díky místnímu úžasné vybavenému studiu jsem se dostala k elektronické hudbě.“ Kromě elektronické hudby se zde Castelló začala naživo seznamovat i s improvizací. „Živila jsem se pravidelným hraním v tzv. středověké restauraci, znáte to, všichni oblečení ve středověkých hadrech. My seděli v rohu a zkraje večera jsme vždy hráli klasické písničky podle not, ale nakonec se to vždy zvrhlo, lidi se opili a my začali víc

a víc improvizovat, až jsme nakonec dostali lidi na stoly, kde se divoce tančilo. Hrála jsem tam hodně na pikolu, loutništa přešel na kytaru a perkusista, co hrál nejdřív na tamburínu, si přibral džembe a darbuku a hráli jsme dost nahlas. Ta hudba byla příšerná, ale byl to pro mě důležitý moment, kdy jsem se uvolňovala z pevně daných forem, z partitury atd., hráli jsme úplně volně.“ Později v Amsterdamu, kde pokračovala ve studiu flétny (stále pod vlivem Horacia Franca), dostala další impuls ze strany tamního učitele, bývalého žáka jednoho z nejvýznamnějších moderních propagátorů a hráčů na zobcovou flétnu Franse Brüggena (1934–2014). Ten jí jednoho dne řekl: „Ty nejsi interpret Bachových skladeb, neztrácej čas, ty jsi umělkyně!“ a motivoval ji dělat vlastní věci, experimentovat, poslouchat novou hudbu atd. „Do té doby jsem primárně hrála to, co mi přišlo do cesty, ale po návratu z Amsterdamu jsem konečně (taky díky internetu) začala více pátrat a objevovat.“

Vídeň

Z Amsterdamu se po třech letech přestěhovala do Vídně, kde zpočátku nikoho neznala a první roky se živila jako uklízečka. Jedna z prvních elektroakustických spoluprací, které se tehdy účastnila, byla akce





v rámci jistého festivalu na přelomu milénia, kdy organizátoři pronajali tři gondoly na velkém ruském kole v Prateru, různí umělci je upravili a nazdobili, a pak do každé kabiny instalovali duo či trio hudebníků, s nimiž návštěvníci projeli jedno kolo. „Takhle jsem pomalu pronikala mezi místní scénu a začala improvizovat, ale prostě po letech studia na akademické půdě jde improvizace dost ztuhla. Jako instrumentalista máte před sebou papír a podle něj hrajete. To je samozřejmě skvělé, být schopný číst takovýto systém, ale když takhle vzdělanému hráči papír vezmete, tak nemá páru, co by měl hrát. To se samozřejmě mění, někde víc, jinde míň. Je skvělé, když na univerzitě učí lidé jako Burkhard Stangl nebo Manon Liu Winter, protože studentům otvírají jiné světy.“

Angélica Castelló si je velmi dobře vědoma pozitiv i negativ, které akademické vzdělání hudebníkovi dává i bere. Je přesvědčena, že západní hudební vzdělávání je zaměřené především na psanou hudbu a studenti (stejně jako byla ona) jsou vedeni ne k tvorbě hudby, nýbrž k re-produkování. Navíc často je to tak trochu sport, neboť většinou jsou instrumentalisté vedeni k tomu, aby toho ukázali co nejvíc, jenže když takhle cvičenému hráči dáte před sebe například grafickou partituru, je často zmatený a netuší, co s ní dělat, jak ji číst. „Většinou začne hrát hodně a nahlas, případně se stydí a hraje jenom tonálně. Pamatuju si, jak jsem dělala grafickou partituru pro saxofonové kvarteto a chtěla jsem hodně využívat i neidiomatické a atonální hraní, takže jsem používala celkem abstraktní změn not a obrázků. Ti hráči byli úplně ztraceni a neustále se ptali, v jaké tónině to mají hrát a podobně. Jsem přesvědčena o tom, že pro takhle vycvičeného hudebníka, když se chce věnovat volné improvizaci, je nutné, aby se odnaučil vše, co se někdy i desítky let učil. Většinou nic z toho, co se takhle učí, nesouvisí s hledáním zvuku, což je samozřejmě škoda. Ideální je dělat oboje. K tomu ještě akademická představa o tom, co je a co musí být hudba. Není snadné se z těchto okovů uvolnit. Zato děti jsou většinou mnohem svobodnější a otevřenější k novým zvukům a experimentům než školení hudebníci. Oprostit se od rigidního vnímání hudby vyžaduje další průpravu a trochu uvolnění mozku naprogramovaného za ta dlouhá léta studií, což někdy trvá pěkně dlouho.“

Od prvního kontaktu s vídeňskou scénou volné improvizace se začala stýkat s lidmi, kteří se naprosto svojsky zabývali elektronikou, ať už to byl Dieter Kovačič (dieb13) či John Norman (Radian).

Ti totiž, stejně jako ona, byli neúspěšnými kandidáty studia na Institutu Elektroakustické hudby (ELAK) ve Vídni. Mohli však navštěvovat kurzy a přednášky. Angélica si po roce uvědomila, že vlastně už jít studovat nechce a elektroniku se bude učit sama. Nechtěla pracovat s počítačem, což bylo pro studium na ELAKu standardem. „ELAK byl pro mě důležitý i z toho důvodu, že tam většinou nebyli klasicky vzdělaní hudebníci, ve smyslu konzervativní klasické hudby. Všichni byli buď z počítačového okruhu, nebo z jazzového. Kromě množství festivalů, které začaly právě tehdy fungovat a my se toho nějak účastnili, jsme spolu s Matijou Schellanderem, Majou Osojnik a Thomasem Grillem založili Low Frequency Orchestra, a i jinak se začalo dít hodně věcí.“

V roce 2004 založila Angélica Castelló tradici koncertů zaměřených na novou hudbu v kostele sv. Ruprechta. „Jedním z důvodů byly moje zkušenosti z klubu Rhiz, kam jsem hodně chodila. Tam bylo — a stále je — běžné během koncertů slyšet lidi se poměrně nahlas bavit, to vážně nemám ráda. Preferuji soustředěný poslech, kdy lze slyšet i ticho. Napadlo mě udělat sérii zaměřenou na novou hudbu a experimenty ve Svatém Ruprechtovi, nejstarším kostele ve Vídni, kde už fungovala série zaměřená na starou hudbu (baroko, renesance). Jenže když jsem za nimi přišla, řekli, že už s tím zrovna začíná někdo jiný. Vzala jsem si na tu osobu číslo, zavolala jí a nabídla svou pomoc, přestože ona chtěla dělat spíš vídeňskou školu a tak podobně. Nakonec to ale úplně vzdala a z kostela mi zavolali, že jestli mám zájem, můžu s tím začít já. A k tomu mi dali i nějaké peníze. Na první koncert jsem pozvala experimentálního varhaníka Wolfganga Mitterera.“ Od počátku na této sérii spolupracovala s Katharinou Klement a Andreasem Platzerem, ale zhruba po šesti letech bylo třeba přibrat lidi na provoz, shánění peněz, někoho na technickou podporu, a následně i na pomoc s dramaturgií a vyhlášováním otevřených výzev, neboť do série se může přihlásit kdokoli. „Hodně mi pomáhal Thomas Grill. Díky pořádání koncertů jsem se přirozeně seznámila se spoustou lidí. Když se ohlédnu po deseti letech, jsem na program celkem pyšná, neboť je velmi rozmanitý a navíc se mi podařilo udržet princip, že sama během této série, až na naprosté výjimky, nehraji. Myslím, že i díky té pestrosti se série udržela tak dlouho. V jednu chvíli, když jsem před pár lety chtěla skončit, dostala jsem konkrétně pro tuhle sérii soukromý dar, 4000 € na rok po dobu tří let, jen tak, prostě proto, že se jim líbí

naše práce a přijde jim to důležité. To si pak člověk vážně rozmyšlí, jestli skončí, nebo ne. Teď nedávno jsem si říkala znova, že možná teď po deseti letech je pravý čas skončit, nebo alespoň si dát nějakou pauzu, ale nakonec to tak není. Po oslavách, kdy jsme celý měsíc dělali každý večer koncert a několikrát pozvali rozhlas, jsem se rozhodla pokračovat, přestože vážně nemám volné víkendy a navíc nejsem profesionální kurátorka, jsem hudebnice.“

Castelló o sobě tvrdí, že nehledá věci záměrně, že vše, co se jí v hudební kariéře stalo, je víceméně náhodné, jako by jí to přišlo do cesty. Nevybrala si Kanadu, kam emigrovala s rodiči, do Holandska šla jen kvůli svému učiteli a do Rakouska přesídlila, protože se zamilovala do jistého Rakušana, soukromý donátor pro sérii *Neue musik St. Ruprecht*, který se objevil přesně ve chvíli, kdy s tím chtěla skončit atd. S tím možná souvisí i její obliba intuitivního hraní s kazetami. „Když hraji s kazetami, netuším, co na dané kazetě bude. Nemám je popsané a nepřipravuji se. Beru je do ruky naprosto intuitivně, netuším, jestli bude na začátku, či uprostřed, jestli tam bude nějaká smyčka či co se ozve za tón. S flétnou je to jinak, tam přesně vím, co zazní. S elektronikou je to mnohem riskantnější.“ Svět, který spojuje obě, můžeme nalézt v jejích kompozicích, které jsou často mnohovrstevnatou koláží zvuků ambientního charakteru, musique concrète, rozhlasového vysílání a místy s rozpoznatelnými otisky flétny. Charakteristický je i melancholický modus, který je příznačný pro její podmořské či mořem inspirované skladby, které najdeme např. na jejich sólových albech *Bestiario* (Mosz, 2011) či *Silvertone e il sentimento oceanico* (Monotype, 2013). Nejnovější počín, v kterém se zvuky a hlasy mořského světa staly jak samotným zdrojem, tak inspirací, se nazývá *Sonic Blue* a je to skladba, za níž Angélica Castelló získala loni v kategorii zaměřené na interdisciplinární projekty prestižní rakouskou cenu „Outstanding Artist Award 2014“ (doplněnou potěšujícím finančním obnosem 8000 €). Na počátku tohoto projektu byla fascinace některými alby Jany Winderen, jež vydává své podvodní nahrávky u londýnského vydavatelství Touch. Castelló s ní chtěla spolupracovat, ale Jana Winderen se nakonec vymluvila s tím, že z vydavatelství jí doporučili, aby se zaměřila na sólovou tvorbu. Jelikož ale idea zpracování terénních nahrávek z podmořského světa do kompozice se líbila jedné z hlavních dramaturgyní významného rakouského festivalu Musikprotokoll Susanné Nierdemayr, nezůstalo jen u představ. Sezná-



mila totiž Castelló s německou bioložkou a bioakustickou badatelkou Heike Vester, jež v roce 2005 založila v rybářské vesnici Henningsvær organizaci Ocean Sounds, která se kromě výzkumu zabývá i ochranou života kytovců na norských Lofotech. „Ukázalo se, že to byla šťastná volba, neboť Heike oproti Jane nemá umělecké ambice, je to badatelka, aktivistka, která se zajímá o kytovce a delfíny žijící na severu, kde je nahrává, a snaží se je chránit. Když si poslechněš její CD, jsou to čisté dokumenty zvuků těchto zvířat. Žádné upravované terénní nahrávky à la Francisco Lopez či Chris Watson. Susanna s tím souhlasila a sama navrhla, že by se celý proces vzniku této kompozice dokumentoval pro rakouskou rozhlasovou stanici ORF a skladba, která bude na objednávku festivalu Musikprotokoll, by se na festivalu premiérovala. Dozvěděl se o tom Richie Herbst z Interstellar Recordings, který je velkým fanouškem terénních nahrávek, a okamžitě měl zájem ji u sebe vydat. Takže jsme nakonec Richie, Susanne a já jeli společně na deset dní za Heike do

Norska. Nebylo to tak jednoduché, jak jsme si mysleli, neboť olejářské firmy používají sonografické exploze, aby zjistili, kde jsou ložiska, což je pochopitelně pro velryby a delfíny naprosto šílené. Každou chvíli to tam vybuchne a každý takovýto výbuch provází obrovský hluk, který živočichy mate. Někdy z nich i ohluchnou, každopádně často je donutí přesídlit. Ty detonace jsou tak silné, že je pod vodou na hydrofonech slyšíš na 400 kilometrů daleko!“ Cesta to nakonec byla neveselá, neboť místo sledování velryb pozorovali aktivistické organizace, které se bez státní podpory pokouší podmořskou faunu chránit. A není zrovna snadné přijet z kontinentální Evropy a říkat místním, že by neměli jíst velrybí maso. Heike Vester pak dala Castelló k volnému užití svoji databanku nahrávek a ta se stala základem pro *Sonic Blue*. Zvuky oceánu se ve skladbě zrcadlí v kombinaci subbasové flétny, útržků z rádia a kazetových pásek.

Kromě přiznané slabosti pro zvuky vodního světa, který pro Castelló symbolizuje svět nevědomí, můžeme

v tvorbě mexické umělkyně vystopovat ještě jednu intimní obsesi, a tou jsou její instalace oltářů. Jak sama říká, v těchto instalacích se skrze hraný rituál spojuje její posedlost objekty, které vnímá jako osobní fetiše (rádia, hračky, elektronické mašinky, pásky atd.), s jejími mexickými kořeny. „Stavění oltářů za zemřelé je v Mexiku velmi důležitá věc, opravdu důležitá. Vždycky jsem doma měla nějaký oltář a i během koncertů u sebe vždy mám nějaký fetiš nebo oltářík. Některé z těchto instalací jsou performativního rázu, hrají si s ideou modlitby, protože se ráda modlím ke svým osobním božstvům. Hraní hudby je také svého druhu modlitba, jakkoli se ve mně zároveň sváří hlas prohlašující náboženství za absurdní s hlasem kritizujícím konzumní společnost... Ale vše je plné protimluvů. Počínaje mnou samou.“

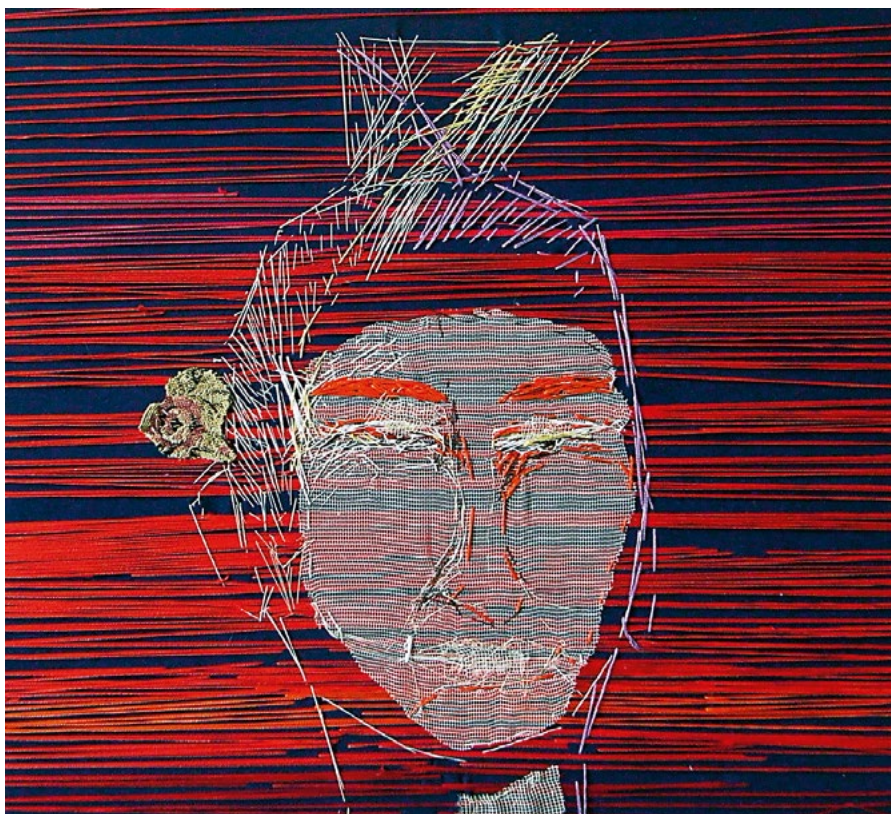
<http://castello.klingt.org/>
<http://www.neue-musik.at/>

PROJEKT DŮLEŽITÁ DESKA

TVRDÝ / HAVELKA: U NÁS V GARÁŽI

POLÍ 5 (WWW.POLIPET.CZ)

„Tohle je důležitá deska,“ slýchávám z nejrůznějších koutů, kam se chodívám vybavovat o hudbě. Těžko měřit důležitost, skutečností ale je, že těch debat byla spousta – o albu „se mluví.“ Ostatně, i HIS Voice se rozhodl věnovat mu hned dva texty. Recenzi od Jana Faixe si můžete přečíst na našem webu, moje glosa následuje.



____ *U nás v garáži* je dílem dua Martin Tvrdý (též Hůla, též Bourek, též Bonus, ex Ememvoodoopòkà, Sporto, Komunisti.) a Václav Havelka (Please the Trees). Jedenáct coververzí písní osmdesátkových undergroundových, punkových a novovlnných hrdinů, jako je Garáž, Psí vojáci, Panika, Hrdinové nové fronty, Dybbuk, Půlnoc, pár ukázek hudby k filmu *Listopad* režiséra Garyho K. Griffina se scénářem Arnošta Lustiga – tady někde, u filmové hudby vzniklé z citací nahrávek Garáže celý projekt povstal.

____ Je to pro mě ubíjející poslech, jehož nejlepší okamžik, *Co ty jsi zač?* z dílny kapely Dr Max, zní docela jako slavnější Numb od U2: stejně malátná atmosféra, kňouravý zpěv a přidušený beat, podobná melodie. Docela vtipný způsob jak jednu píseň narazit na druhou a přiblížit se téměř k hranicím mash-upového humoru, říkal

bych si, kdyby jí nepředcházelo šest aranžérsky úplně stejně pojatých kusů, bohužel už bez přidané hodnoty melodického vtípku, a neměly následovat čtyři další. Pokud šlo o to vtisknout kolekci jednotný styl, pánové vlastně uspěli na celé čáře, jen jaksi nestihli včas přestat. Navíc párkrát zabředli do dosti šílené, patrně nechtěné parodie (*Žiletky*).

____ Na tomhle místě bych velice rád skončil: fajn, duo Tvrdý-Havelka to slyší jinak než já, který si raději pustí originální verze a dostane-li chuť na covery, uteče se třeba k výběru *20 Years After: Brzo na mě přijde řada*, na němž se současní hudebníci potýkají s písněmi legendárních protagonistů brněnské alternativní scény. To by se ale kolem *U nás v garáži* nesmělo vyjít tolik s prominutím kydů.

____ A šíří je samotný tvůrce, zatímco vydavatel cudně mlčí a koná svou práci s takovou frekvencí a pestrostí, jakou pamatuji naposledy před patnácti lety v podobě soustředěné palby Indies, Black Pointu a Rachotu. A tak jsem se od tvůrčího tandemu dozvěděl, že ten, komu se dílo nebude líbit, je staromilec a není mu pomoci, neboť zkrátka nerozumí současné hudební tvorbě. Už pár let nepoužívám sociální sítě, přesto se mi ale doneslo, že nejsem jediný, komu takhle implikace hnula žlučí: jistý kolega-publicista se prý pánů otázel, zda počítali s možností, že se mezi posluchači může najít někdo, kdo staromilcem není a dílo se mu přesto nelíbí.

____ Ono se totiž zdá, že písňový materiál, který zpracovali, se totiž mnohdy nelíbí ani samotným tvůrcům. V Respektu, jehož redakce je — zdaleka ne sama — zastánce čím dál populárnějšího trendu nepsat v populárním tisku v článcích o hudbě pokud možno o hudbě, ale servírovat čtivá *hálepečka* (HLP = hluboký lidský příběh), Václav Havelka přiznává, že některé písně, jichž se s Martinem Tvrdým zmocnili, dosud neznal a jiné nesnášel. Nesedí mu zejména hlavsovský zvuk Půlnoci. Výkonný producent Ondřej Šturma ale poručil. Po takovém prohlášení album opravdu nemohu brát jako umělecké dílo, s nímž se sice esteticky rozcházejím, ale respektuji je, nýbrž jako kalkul, který zkrátka nemohu brát vážně, ne nepodobný třeba poslední řadovce Moniky Načevy, jež „v sobě objevila dekadenci“ zrovna ve chvíli, kdy organizátoři velkorysé výstavy *Decadence Now* dávali dohromady přidružené projekty. Zdánlivý

luxus považovat hudební alba za umělecká díla a nikoliv za projekty si hodlám dopřávat i nadále.

____ Opravdu nejde o to, že já mám zvuk a písně Plastiků a Půlnoci rád a Václav Havelka ne. Navíc jsou pro mě jeho nesympatie k téhle hudbě novinkou. Koncem roku 2013 jsem byl svědkem jeho účinkování na jedné androšské monstrakci v Arše; kromě Plastiků atd. tam vystupoval i ex-baskytarista nebožtíka Lou Reeda Fernando Saunders, myslím že i sbor a na závěr bylo jakési hromadné hudební defilé.

____ Nechci pánům sahat do svědomí a třeba se ve svých vývodech mýlím, píši ale zkrátka o tom, jak falešně na mě působí všecek cvrkot kolem jinak nevýrazného alba, cvrkot, který do světa vypouštějí oni sami. Nemohu se zbavit pocitu, že ve výběru písni bylo „něco z androše“ podmínkou, přes kterou nejel vlak, a svoboda obou tvůrců překopat si, co sami chtějí, zdaleka ne úplná. Plastikovský underground je zkrátka undergroundem, který nejštědřeji sponzoruje stát, pořád táhne publikum, o jehož početnosti si mohou jiné podzemní scény nechat akorát zdát, a jeho takzvaná druhá generace (Psí vojáci, Garáž, Viktor Karlík, J. h. Krchovský, Jáchym Topol, Vít Kremlička.) se nedávno výrazně připomněla vynikajícím sborníkem *U nás ve sklepě*. Podobnost názvů je možná náhodná, skoro to ale vypadá, jako by Martin Hůla a Václav Havelka zahajovali námluvy se scénou, která je sice nezajímá, ale mohla by jim být v lecčems ku prospěchu. Ostatně, Magora už tam taky hraje mladší profík.

TEXT JAN SŮSA

TŘICETILETÁ AKTUALITA

VYŠŠÍ POPULÁR: HAF HAF

POLÍ 5 (WWW.POLI5.CZ)

Archivní nahrávky mají často výrazně vzpomínkový charakter. To naštěstí neplatí pro nahrávku skupiny Vyšší populár, která spojovala v 80. letech alternativu s ambientem a něžné kytary s nebojácnými zvukovými experimenty.

____ Mezi členy skupiny patřili kytaristé Luboš Fidler (Švehlík, Jiná rychlost času), Pavel Richter (Elektrobus, F.O.K., MCH Band), perkusionista Jaroslav Kořán (Zapomenutý orchestr země snivců, Kora et le Mechanix), básník a saxofonista Jan Štolba (mj. Krásné nové stroje) a divadelník Štěpán Pečírka (divadlo Kolotoč, Richter Band). Skupina existovala necelé dva roky (1982–1984) a provedla pouze jeden koncert. Nedávno vydané album *Haf haf* je také jedinou nahrávkou souboru.

____ Album se pohybuje minimálně mezi třemi výraznými polohami. Odvážné zvukové experimenty (např. první skladba *Rolety*, začátek *Čtyř párů kráčivých nohou*, tři

verze *Mery*) střídá atmosférická kytarová hra (*Tkaničky v botách*, *Dlouhá zima*). Skoro jako podle pravidelného tvaru sinusoidy přichází a odchází výrazně rytmický rockový základ, na který se nabalují další vrstvy zvuků. Silné groovy baskytary se ve *Čtyřech párech* důvtipně proplétají se strojově přesnými bicími. Rytmus zde doplňují zvláště laděné cinkající zvonečky připomínající gamelan. Jakkoli rockové zázemí skupině nelze nikdy odepřít, celkové vyznění nahrávky směřuje spíše k atmosférickým polohám. Pestrá paleta zvukových nálad se prolíná celým albem spolu s neokázalou introspektivní psychodelií.

Občas se dle výrazných repetitív zdá, že skupina využívá páskové smyčky. Opakované sekvence ale nezní nijak prvoplánově. Přednatočené smyčky používal Pavel Richter již v době, kdy se mu o digitálních krabičkách s multifunkčními efekty mohlo jen zdát, a smyčkování bylo náležitě vydřené. Používal sestavu dvou magnetofonů, kdy byl jeden zapnutý na přehrávání, druhý na nahrávání, což umožňovalo nahrávat smyčky v reálném čase. Takový postup využíval již Terry Riley v šedesátých letech. Využití přednatočených smyček je ještě jednodušší, jen je třeba přesnosti při střihání a lepení pásky. Nejen na tklivém začátku již zmíněné skladby *Tkaničky v botách* je těžké se ubránit asociacím s kytarovým ambientem Roberta Frippa, který také často pracoval se smyčkami a zpožďovacími efekty. Z tvorby Vyššího populáru však nelze v žádném případě cítit

snad o roletofon Luboše Fidlera, se kterým vystupuje i dnes např. v duu se Zdeňkem Konopáskem s programem Noční pták.

Po těchto krátkých experimentálních skladbách, které rámuji přístupnější kousky, by jistě s trochou žárlivosti pomrkal nejeden laptopový experimentátor. Rozhodně je také třeba ocenit skvělý zvuk nahrávky, i přes dnešní možnosti postmoderních digitálních technologií při restaurování zní pásek z první poloviny 80. let naprosto vyváženě, zvuky mají prostor k nádechu, a zároveň je celý zvuk přiměřeně hlasitý a příjemně dynamický. Zvláštní nesoulad formy rockového alba a občas dost experimentálního obsahu působí velice přitažlivě.

Poslední a nejdelší skladbou *Zimní dlouhá* album vrcholí. Melancholické vybrnkávání podkresluje táhlé tóny saxofonů či klarinetů, harmonie se postupně sčít



snahu o kopírování či napodobování. Klidná pásma zvuků jdou nepochybně jedinečnou cestou a ozvuky folku prorůstá nenucené zvukové hledačství.

Pozoruhodné pojetí kytarové hry je značně vzdáleno od rockersky-solistických onanií. Minimalisticky úsporné a zároveň potemnělé kytary jsou dávkované s citem a s pečlivostí. Tu a tam rozmazaná, jinde jasnější zátiší se nenásilně přesouvají od přímočarého rocku k experimentálnímu ambientu. Označení „nová vlna“ pro skupinu na rozdíl od jiných škatulek docela dobře sedí, album se vlní na všechny strany a zní svěže a „nově“ i po třiceti letech od nahrávacího session.

Melodičtější kusy doplňují neokázale krásná experimentální intermezza plná jen velmi těžko identifikovatelných zvuků. Snad jde o preparované kytary či

tají a odečítají, k tomu se zdánlivě odnikud vyloupnou prapodivné perkusivní zvuky. Zpočátku chladná skladba se postupně prohřívá a zpod repetitivních kytarových motivů se jakoby pomalu vynořují překvapivě teplé paprsky zimního slunce. Skladbu hezky doplní a dokreslí i nejrůznější zvuky z okolí, ať už jsou to industriální zvuky městského prostředí, praskající oheň v kamnech nebo potoční šum, dle možností a preferencí každého posluchače. To platí nejen o poslední skladbě, celé album jako by bylo promyšlené v souladu s potenciálními zvuky okolí. Přes stopáž přesahující 22 minut poslední skladba tak trochu nechává posluchače žadonit po přídatku. Jde o silnou nahrávku v letošní bohaté nabídce Polí5, a přes dosti svéhlavý název určité album oceňují ti, kteří nepatří mezi milovníky psů.

NEMOVA CESTA

PHILIPPE NEMO: HUDEBNÍ CESTA

CENTRUM PRO STUDIUM DEMOKRACIE A KULTURY (WWW.CDK.CZ)

Francouzský filozof politolog a historik Philippe Nemo si získal pozornost především svou knihou *Co je západ?* (2004, česky 2011). Zamýšlí se v ní, co utvářelo naši euroamerickou civilizaci a co je její podstatou. Nyní se tento myslitel rozhodl věnovat se hudbě, kterou vnímá jako podstatnou složku lidského života i utváření společnosti. Knihu, která v originále vyšla v roce 2010, zároveň pojímá jako svou hudební autobiografii a jako filozofickou exploraci podstaty hudby.



_____ Když o hudbě píší lidé přicházející z jiných oborů, může to být velice podnětné a osvěžující. Kniha *Hluk: Politická ekonomie hudby*, kterou v roce 1977 vydal francouzský ekonom Jacques Attali, znamenala důležitý impuls k debatám, jak vlastně funguje vztah mezi hudbou a silami působícími ve společnosti, jak různé skupiny používají hudbu ke svým cílům. Philippe Nemo si rovněž činí ambice říci o hudbě něco důležitého. Jeho kniha je však zajímavá spíše z jiných důvodů, než on sám deklaruje.

_____ *Hudební cesta* je rozdělená do dvou částí. Již název první z nich — *Setkání s vrcholnými díly* — hlásí, že se pohybujeme ve světě, kde postmoderní rovnostářství

nemá místo. Tato část knihy je pojata životopisně a lze ji číst jako sondu do života a myšlení dnes již celkem vzácného druhu intelektuála a jeho vztahu k hudbě. Nemo popisuje své objevování evropské vážné hudby, ale také situace, v nichž hudbu slyšel či ji sám aktivně prováděl v dětství jako sborista či později jako vedoucí vlastního sboru. Vesměs se pozornost točí kolem hudby vážné, do světa hudby lehčích žánrů zabrousí Nemo jen okrajově; zmínkou o Sidneym Bechetovi, soundtracku k filmu *Třetí muž*, jemuž dominuje citera. Autor sám se hrdě hlásí ke svému konzervativnímu postoji a hudba mu slouží jako pojítko s idealizovanou minulostí: „Ta hudba nás

přenášela do zvláštního čarovného světa (...) nesmírně živě připomínala tu Francii, která již neexistuje, o níž nás ve škole neučili, a naopak se ze všech ideologických sil snažili nám ji zatajit. Když jsme hráli tyto salonní melodie, mohli jsme na povrchního pozorovatele působit jako mladí buržoazní konformisté, ale ve skutečnosti jsme se svými průzkumy v oblastech takřka zakázaných byli mnohem méně konformní než kdekerý titulární „revolucionář“ ze školy.“ Hrdá distance od francouzských revolucionářů šedesátých let a „rebelské“ lpění na konzervativních hodnotách jsou klíčem ke čtení Nemových myšlenek o hudbě, v nichž vidíme přesvědčení, že některé věci jsou prostě pevně dány.

Nemovy city patří hlavně hudbě z období od renesance po romantismus, ale neignoruje ani 20. století. Modernější skladatele ovšem chápe jen jako pokračovatele myšlenek předcházejících staletí, ať už jde o Arnolda Schönberga či Oliviera Messiaena. O hudbě poválečné se zmiňuje jen okrajově. Zvláštní místo si vysloužil jen Henri Dutilleux, o jehož kompozici *The Shadows of Time* z roku 1997 se dočteme, že „lze již dnes říci, že se navzdory nedávnému datu vzniku jedná o jedno z vrcholných děl hudby všech dob.“ Filozof si pohrává s pokušením hledat paralely mezi vývojem jednotlivce a hudebního stylu a chce doložit, že „... člověk ve svém hudebním životě ve zkratce projde stejným vývojem jako dějiny hudby. Že začíná hudbou tonální, po jisté době přejde k romantické nepokojné, přijme složitost postwagnerovské hudby a teprve ve zralém věku dospěje k hudbě 20. století a k atonalitě.“ (s. 12) Tak přímočarou souvislost sice sám navrhuje, ale stále jako by po něčem takovém toužil. Zajímají ho „nenáhodné souvislosti mezi osobním a hudebním životem“. To je myšlenka výborná, která má své místo třeba v hudební antropologii, ovšem tady z ní vycházejí až příliš velká zobecnění.

Druhá polovina Hudební cesty pak do hloubky rozvíjí přesvědčení naznačení již v části první, přesvědčení, že hudba je schopna nést obsahy týkající se mimohudebních skutečností. Hudba jako řeč, hudba jako rozumová úvaha, myšlení, city, vášeň, drama... To jsou podkapitoly, v nichž chce Nemo ukázat, jak hudba vyjadřuje různé kategorie skutečnosti, skrze rozbor „styčných bodů mezi hudbou a celkovou existenciální zkušeností člověka“. Ačkoliv se v úvodu distancuje od myšlenky takzvané programní hudby, tedy hudby popisující krajinu či dramatický děj, daleko od ní neodchází. Namísto krajiny, kterou protéká Vltava, v hudbě hledá rozhovor dvou lidí či pohledy do vesmíru. Pohybuje se tedy v abstraktnější rovině než romantici 19. století, ale stále do hudby promítá, často poměrně doslovně, logiku, jež je vlastní jazyku nebo výtvarnému umění, prostě jiným sférám.

Ano, některým popisovaným dílům je tento způ-

sob myšlení blízký. Hledat v Beethovenových kvartetech rozvíjející se dialog, není od věci, zároveň se tak ale nedovíme nic nového. Hlavní problém knihy je ale trochu paradoxně autorova láska k hudbě a okouzlení vlastním hudebním nadšením. Opakovaně se tu mluví o ušlechtilosti, vytržení, prostě o silných pocitech, ovšem pohled je to natolik subjektivní, že pokud čtenář nesdílí nadšení pro stejná díla jako Philippe Nemo těžko se do popisovaných pocitů vžije. On sám jako by vnímal požitek z hudby jako něco, co si nezaslouží každý automaticky, jako odměnu za dosažení jisté úrovně intelektuální či morální. To alespoň naznačují formulace jako: „Má-li člověka oslovit Bergův koncert Na paměť anděla, potřebuje již mít hlubší vhled do mravního života. Má-li se dovtípit, s čím se svěřuje Schubert v některém tajném zákoutí svých Sonát, musí mít zkušenost s velkou láskou. Jen ten, kdo je již na světě dost dlouho, rozpozná pravé jádro Straussových Čtyř posledních písní. Jen ten, kdo něco ví o bouřích, které k životu patří může v „šílených“ posledních Beethovenových partiturách slyšet pravdu.“ (s. 14). Hudební díla i životní události mají podle toho pohledu právě jednu správnou interpretaci. Na jiném místě švihem shrne klasifikaci umělecké a populární hudby: „Schubertovy sonáty jsou plné myšlenek (...). Mimochodem právě v tom spočívá hlavní rozdíl mezi klasickou a populární hudbou. V té druhé je mnoho opakování — autor najde nějakou melodii nebo rytmický vzorec a těch se drží. To opakování se líbí, protože neunavuje ducha a dává možnost přistupovat k hudbě praktickým způsobem. Naopak tam, kde je schopnost hudby myslet, (...) u hudby vznešené a svobodomyšlné, tento přístup není možný.“ (s. 247)

Vciťování se je o to těžší, že Nemo píše trochu archaicky, některé pasáže připomínají diskuze o hudbě z knihy Thomase Manna *Doktor Faustus*, jenž vyšel v roce 1947. Philippe Nemo jako by se snažil vrátit se do doby před jeho napsáním, do doby, která se nám může jevit jako přehlednější.

Philippe Nemo v úvodu tvrdí, že je třeba najít „zcela novou metodu“, jak popsat, co hudba vyjadřuje. Zároveň ale má pevně zapuštěné kořeny ve starém světě, v němž stále platí předválečné hodnoty. Novou metodu jeho kniha nepřináší, naopak se kochá idealizovanou minulostí.

Místo nového chápání hudby je Nemova kniha sondou do jednoho způsobu myšlení o hudbě. Na jednu stranu působí její styl nepatříčně staromilecky, na druhé straně nelze popřít, že hodnoty, které vyzývá, jsou stále přítomné v našem chápání hudby, i když je v průběhu desetiletí překryly a nařídily jiné pohledy a koncept „vrcholných děl“ již není automaticky všeobecně přijímán. Hudební cesta tuto složku západní kultury připomíná v její čisté, i když poněkud naivní podobě.

Richard Reed Parry: Music For Heart And Breath

Deutsche Grammophon
(www.deutschegrammophon.com)



Člen kanadské kapely Arcade Fire se vydal na dráhu sólového skladatele a celou desku propojil jednou myšlenkou. Tou je využití dechu a tepu srdcí interpretů jako metronomů. Hráči si navzájem naslouchají skrze stetoskopy a řídí tak tempo hudby, nádechy pak délku frází. Samotný poslechem nelze ověřit, zda tomu tak je. Slyšíme kolekci jemných a posmutnělých kompozic, občas znějících, jako by šlo o orchestrální podklady písní Arcade Fire, u nichž zvukař vypnul stopy s tím podstatným. Místy se jednotlivé hlasy kolovrátku začínou rytmicky rozcházet, což by mohlo signalizovat nerovnoměrné zrychlování či zpomalování srdečních tepů. Zdánlivě originální myšlenka dala vzniknout nikterak nápaditému podkresu k posmutnělému posedávání mladistvého intelektuála u sklenky červeného. MK

Slowly Exploding: 10 Years of Perc Trax

Perc Trax
(<http://perctrax.bandcamp.com/>)



Label slaví deset let působení pozoruhodnou kompilací, která obsahuje tracky

stájových producentů. Všudypřítomné přebuzené kopáky dávají tušit, proč se label chlubí dehonestujícím označením od člena houseového dua X-Press 2: „Nelíbí se mi to, zní to jako gabba.“ Ze stejných důvodů je ale také možné mít label v lásce, protože to sice zní jako gabba, ale celkové vyznění směřuje trochu jinak. Výsledkem je jadrné a v nejlepším smyslu monotónní techno. Industriální temnota a agresivita není však jediná poloha kompilace a pod obtížně proniknutelným povrchem se skrývají subtilní jemnosti, ostatně ani digitální zkreslení nezní nikdy dvakrát stejně. Nejvydařenější tracky jsou na konci kompilace, musique concrète připomínající Volley a přímočarý Just When You Thought It Was Over. JS

Kaplan Bros.

Landmine Alert
(<http://landminealert.org>),
Full Moon
(<http://www.fullmoonmagazine.cz>)



Bratři Kryštof a Cyril, kterým z nějakého důvodu nestačí mít jen jednu velmi úspěšnou kapelu Vložte kočku, si dále hrají s možnostmi synchronizace syntezátorů a samplerů s živelně bušící bicí soupravou. Jednotlivým prvkem jim přitom byly již od počátku práce na tomto duu pipající a kvíkáající chiptune zvuky a melodie, na debutovém albu rozvinuli práci také s vokálními a vokodérovými samplami. Oproti „Kočce“ se tu útočí přímočařeji na taneční instinkty posluchačů, avšak hrozí i nebezpečí jejich přeprogramování na pro běžné taneční party skoro nepoužitelné konfigurace. Je tu slyšet mnoho úpadkového z elektronické minulosti i ze soudobých dystopických vizí. Popová sdělení jsou nedůvěryhodná, hudební formy poněkud zpochybňují možnost, že bychom

mohli na parketu zapomenout na naše společenské postavení a vlastní svědomí. Neúprosná elektronika s neúprosnými rukama s paličkami, romantika i strojová strohost, někdy i cosi pravěkého, možnost položit si spoustu nečekaných otázek. Děkuji. JF

Talent transport: 1

Slnko Records (www.slnko-records.sk)

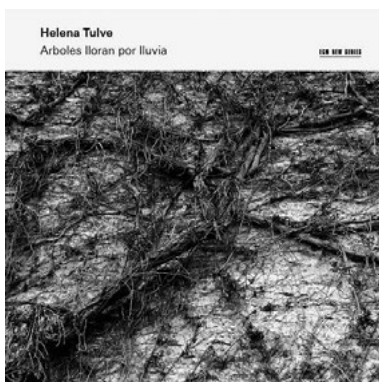


Když si na stránkách Slnko Records poslechnete ukázky z debutového alba tria Talent transport, nemůžete absolutně docenit, o co tu jde, protože tajemství tohoto díla je, že si každou věc musíte pustit opravdu celou, abyste docenili všechny jemné finesy a změny paradigmat. Úryvky mohou znít jako nějaké citáty z produkce ECM nebo romantizující pasáže z progrockových nebo jazzrockových skladeb, ba dokonce jako najjazzlí Psí vojáci. Ve skutečnosti je to ale rafinované (nikoliv vy kalkulované) album, kde si perfektně notují klávesy Vladislava Slnko Šarišského, bicí Mariána Slávky a baskytara Filipa Hittricha a neustále na vás číhá nějaké překvapení. Někdy zábavné, jindy vskutku překvapující. Ve třech zpívaných nebo částečně recitovaných skladbách najdeme šansonovou polohu, která vzdáleně připomíná poetiku Jaro Filipa. A vůbec to má takový v nejlepším slova smyslu slovenský esprit a šmrnc. PS

Helena Tulve: Arboles lloran por lluvia

ECM (www.ecmrecords.com)

Stromy pláčí po dešti, tak zní překlad názvu desky estonské skladatelky, jejíž jednu skladbu jste mohli slyšet na naší kompilaci Estonian Voice (HV 5/2010). Na první poslech její kompozice připomínají Giacinta Scelsiho jistou nehybností, kroužením kolem jednoho zvukového



centra. Zároveň je to kroužení poměrně husté a pestré, od nebesky čistých souzvuků po metalické syčení a výhružené broušení činelů. V některých místech tušíme ukryté odkazy na blízkovýchodní hudební kultury či gregoriánský chorál, nejsou ale nijak stavěné na odív. V pěti dílech se kombinují sbory, orchestr, historické nástroje i amplifikované skleničky. V titulní skladbě doprovází zpěváky nyckelharpa, skandinávský lidový nástroj připomínající tvarem niněru. Potvrzení, že estonská hudba není jen Arvo Pärt.

MK

Zabelov Group

(<http://www.zabelovgroup.com>)



Duo běloruského komponujícího a zpívajícího akordeonisty Yegara Zabelova a pražského skladatele, multiinstrumentalisty a zde především bubeníka, Jana Šikla, se na své debutové desce vydává cestou groovově šlapajících kompozic ovlivněných repetitivním minimalismem infikovaným konvenčnějšími formami čerpajícími z popu či breakbeatové taneční hudby. V tomto minimálním obsazení jim přitom naprosto přirozeně vzniká plný sound, v němž naše uši nemají ani na moment snahu hledat něco, co by se na první pohled (ještě před prvním poslechem) mohlo zdát, že chybí. Ve správných momentech pak oba hudebníci rozšíří aranže zasněnými bezeslovnými vokálními me-

lodiemi či vsuvkami dalších instrumentů, syntezátorů, zvonkohry. Živé natáčení pěti delších kompozic dokumentují také pěkně zpracované videozáznamy na youtube. Z nich je ještě jasněji znát, jak přirozeně muzikantsky toto duo svou hudbu tvoří. Může se tak držet i standardnějších harmonických schémat, ale vyždímat z nich i z barevných možností svých nástrojů a ze svých rytmických schopností a citu pro dynamický vývoj umí opravdu maximum. Skvělá práce, která snad nezůstane ochuzena o adekvátní pozornost, přestože se autoři vzdali záštity jakéhokoli labelu.

JF

Ensemble 56: Live from Opava

Signals from Arkaim
(<http://signalsfromarkaim.blogspot.cz>)



Na začátku si řeknete: „Pohoda free jazz“ a čtrnáct minut si tak pomlaskáváte a sledujete saxofonové úlety saxofonu Mira Tótha, okolo nichž se hupky-dupky motá basa Rafala Mazura a vše správně rozsekává na bici a perkuse člen někdejšího legendárního polského jazzrockového seskupení Laboratorium Mieczysław Górka. Vlastně vpravdě taková freejazzová laboratoř par excellence. Jenomže to je jenom rozsáhlejší intro nebo řekněme improvizovaná overtura. Téměř přesně ve čtrnácté minutě se totiž dostaneme do intermezza, které je podloženo plíživou basovou linkou a občasným cinkáním a je jakousi průchozí branou do odvráceného světa. Skutečně to působí, jako byste viděli nejasně otisk z druhé strany. A pak se to provalí a dostane to ty skutečné grády a temné proudy, ale ne ve smyslu nějaké divoké smršťe, ale ve smyslu přechodu k jiným zákonitostem, kde je basa zemitější, obohacený perkusivní arsenál ještě roztržitější a přitom kompaktní a saxofon rozevlátější a štěkající a houkající jakoby ze všech stran.

PS

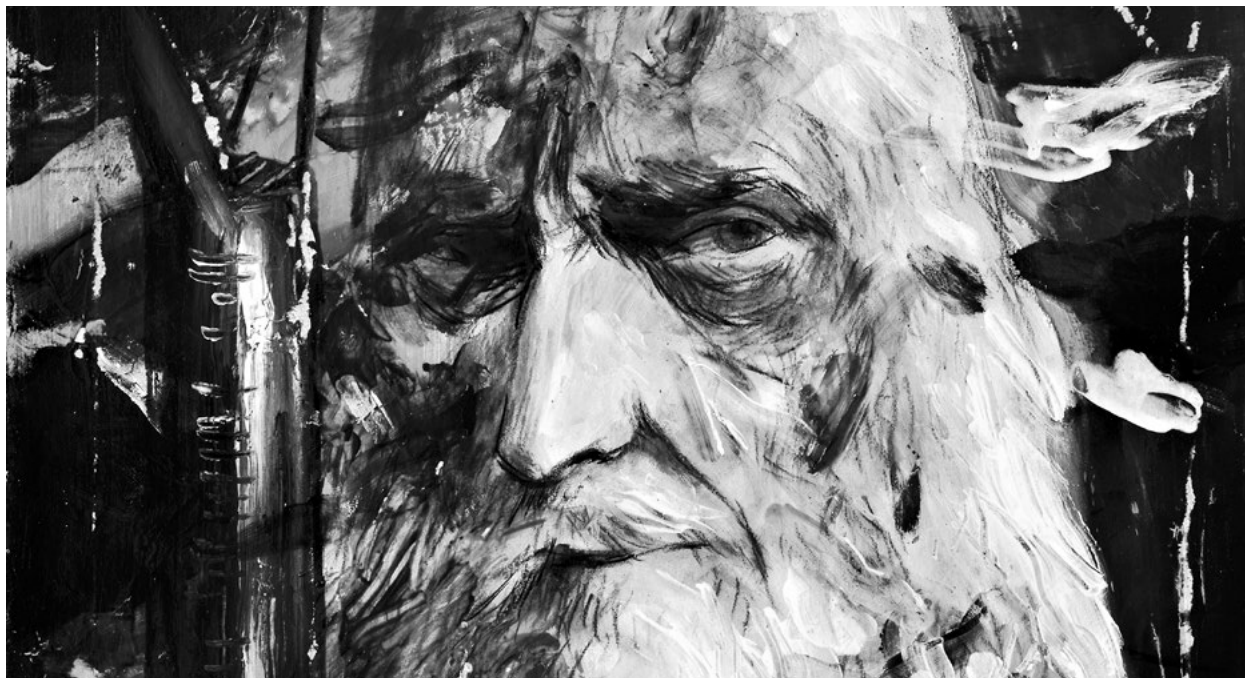
Pasi Mäkelä: Pam

Polí5 (<http://poli5.cz>)
& Meteorismo
(<http://meteorismo.bandcamp.com>)



Pasi Mäkelä po spolupráci s Federselem (např. *An Evening With Federsel & Mäkelä* taktéž na Polí5, *Fresh and Wild* na vlastním mikrolabelu Meteorismo) vydává sólový materiál, který zdobí patřičně surrealistický obal s napůl obnaženou zadnicí. Uvnitř se nachází spíše zcela než napůl obnažený materiál. Celé album drží dohromady syrové páskové manipulace jen těžko identifikovatelného původu. Fragmentovaný free jazz, sadomasochistické blues, autistický rock & roll, drony a šумы se stýkají v jednom obřímím kolapsu a Mäkelä úspěšně experimentuje všemi (ne)myslitelnými směry.

JF — Jan Faix; MK — Matěj Kratochvíl;
JS — Jan Šůsa; PS — Petr Slabý



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

John Kramel (s. 3), Jānis Deinats (s. 13, 15) Karel Šuster (s. 17–23, 47), Anja Basma (s. 39), Oscar García (s. 40), David Murobi (s. 49), Elvira Faltermeyer (s. 50), Oliver Hangl (s. 52)

Produkce, marketing & PR, inzerce

Lenka Hradílková, lenka.hradilkova@musica.cz
tel. +420 604 827 255

Informace o inzerci:

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

Předplatné Česko

SEND Předplatné, s. r. o., Ve Žlábku 1800/77
193 00 Praha 9–Horní Počernice
tel. +420 777 333 370, sms +420 605 202 115
e-mail předplatne@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 předplatne@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

ISSN 2438-53, Ev. č. MK ČR E 16 717



Státní fond kultury ČR

HIS VOICE

Předplaťte si časopis HIS Voice...

Variety předplatného

Tištěná verze časopisu

roční předplatné 330 Kč
studentské roční předplatné 240 Kč

Elektronická verze časopisu

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

Kombinované předplatné

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

Časopis je dvoutýdenník –
roční předplatné představuje
6 čísel časopisu

www.hisvoice.cz/předplatne.html

PŮJČ SI KLAVÍR!

pro dítě, dospělého i firmu

od 250 Kč za měsíc

tel. 251 554 940



Český hudební fond, o. p. s.
Radlická 99, 150 00 Praha 5

praha@hudebnifond.cz
www.hudebnifond.cz

Půjčíte-li si nástroj v červnu, na prázdniny ho máte ZDARMA!

Národní  divadlo

opera

UVÁDÍME
NA NOVÉ
SCÉNĚ

KUČERA
**RUDÁ
MARIE**

PREMIÉRA: 7. KVĚTNA 2015
DIRIGENT: JAN KUČERA
REŽIE: VIKTORIE ČERMÁKOVÁ