



DEAN BLUNT

HEINER GOEBBELS

SCHIZOFONIE

KYKLOS GALAKTIKOS

BIRGIT ULHER

**Mezinárodní
hudební
festival
Brno
International
Music
Festival**

EXPOZICE NOVÉ HUDBY

**28. ročník Expozice nové hudby
se opět vydá do brněnských ulic,
zahrad, budov a parků.**

**Zaměří se na pomíjivé umění
performance i na aktuální podoby
improvizace a zvukové kompozice.**

**Rozezní otázku autonomní hudební kultury
ve veřejném prostoru, sledovat bude
fenomén zvukové instalace
a hudebního objektu...**

Zažijte s námi

PROCHÁZENÍ HUDBOU!

10-14|6|2015

Zajistěte si své místo včas!

**Filharmonie
Brno Philharmonic**

OBSAH

Glosář	2
Heiner Goebbels	4
Schizofonie	10
Simon Whetham	16
Africa electronica	22
Nerdký rap	28
Dean Blunt	32
Birgit Ulher	36
Brian Eno	40
Pono	44
Cézanne a hudba	48
Kyklos Galaktikos	56
Oren Ambarchi a Jim O'Rourke	60
Recenze	
Minirecenze	64
Georges Aperghis	66
Free jazz trio Olomouc	67

EDITORIAL



Vážení čtenáři,

číslem, které právě držíte v ruce, se uzavírá existence časopisu HIS Voice v papírové podobě. Za čtrnáct let od jeho vzniku se leccos změnilo: hudba sama, její šíření i psaní o ní. Možná je již dnes papírový hudební časopis skutečně anachronismem, ale možná se objeví někdo další a ukáže nám, že ještě touto cestou lze pokračovat. Papír končí, nekončí ovšem HIS Voice jako značka, pod níž se píše a přemýšlí o všech „jiných hudbách“, o souvislostech zvuku v dnešní společnosti. S koncem tištěného vydání se mění naše internetové stránky, na nichž najdete intenzivnější proud informací.

Titulní postavou tohoto čísla je Dean Blunt, hudebník, který provokuje svou hudbou i přístupem k publiku a médiím: „Jestli vám přijde, že mluvím moc rychle, měli byste si uvědomit, že to vy posloucháte moc pomalu. (...) Svoji hudbu samozřejmě vysvětlovat nebudu. A protože nekoukám na net, nemám ani tušení, co si o mé hudbě myslí kdokoli jiný.“ Poslouchat pomalu, či rychle, to je otázka. Peter Ablinger

se ve svém textu o paralelách mezi výtvarným a hudebním uměním zamýšlí, jestli příliš intenzivní proud zvukových podnětů nevede naše uši k pasivitě. Nad tím, co naše uši dokáží rozlišit, se zamýšlí i text Matěje Schneidera o novém kapesním přehrávači PONO, který má být trumfem v boji proti nekvalitním komprimovaným souborům, v nichž se dnes hudba převážně šíří. Klade si kacířskou otázku: Ovlivní vztah člověka k hudbě to, zda ji uslyší ze zahuhlané kazety ve walkmanu, nebo z dokonale zvukově vybalancovaného zdroje?

Přeji vašim uším stále dostatek inspiračních zvuků a děkuji za podporu, kterou jste doposud našemu časopisu věnovali. Věnujte nám ji i v nové fázi, do níž právě vstupujeme.

Přeji příjemné čtení i poslech

Matěj Kratochvíl

O festivalu Punkt a jeho originální myšlence živého remixování koncertů jsme psali již v HIS Voice 1/2003. Toto jaro zavítá Punkt i do našich krajů a zapojí do interakce české muzikanty. Za dekádu se zprvu nenápadná akce rozrostla a kromě tradičního podzimního termínu na norském pobřeží se obdobné akce pod hlavičkou Punkt konají i v Londýně, Paříži, Talinu, Frankfurtu a dalších městech. Od 8. do 11. dubna se v Praze a Brně uskuteční první ročník festivalu Punkt Meets Music Infinity. Spojení s koncertní sérií Music Infinity dává smysl, protože zakladatelé Punktu Jan Bang a Erik Honoré se díky péči Music Infinity objevili v Praze už v roce 2006 a filosofie průběžného festivalu, který letos oslaví desáté narozeniny, je velmi podobná.

Během jednoho večera na pódiu zazní naživo jak původní skladba, tak její živý remix. Na scéně se během čtyř večerů prvního ročníku představí například norští kombinátoři jazzu a elektroniky Nils Petter Molvær či Jan Bang, z České republiky Clarinet Factory, Berg Orchestra, Irena a Vojtěch Havlovi a další. Remixy před diváky vykouzlí Erik Honoré, Fennesz, Per Martinsen, Floex a také Jan Bang. Společné vystoupení Floexe a Clarinet Factory bude na místě remixovat Jan Bang a doplňovat bubeník Audun Kleive, nová hudba k černobílému filmu *City without Jews* od Berg Orchestra poslouží jako odrazový můstek pro improvizace zpěvačky Sidsel Endresen a sólový projekt Heliographs spoluzakladatele festivalu Erika Honorého pozve na pódium trumpetistu Nilse Pettera Molvaera. A křehké skladby manželů Havlových se potkají s hudbou norského dechového dua Streifenjunkt a dvojice houslistů Sheriffs of Nothingness. Hlavním tahákem brněnské větve přehlídky bude Rakušan Fennesz a střet jeho kytarových ataků s trojicí Endresen — Bang — Honoré. Součástí přehlídky Punkt meets Music Infinity budou také přednášky a workshopy s hudebníky.

27. února zemřel jeden z průkopníků elektronické hudby Tod Dockstader. Narodil se v roce 1932 v americké Minnesotě a za jeho prvním kontaktem s nahrávací technikou stála cigareta. Na střední škole přinesl učitel na hodinu fyziky nahrávací přístroj zvaný drátofon, který narozdíl od gramofonových desek umožňoval stříh záznamu. Pro spojení dvou konců drátu ovšem bylo třeba držet v každé ruce jeden a zároveň je rozžhavit — ideálně cigaretou drženou v ústech. Dockstader byl ve třídě tehdy jediný kuřák, a tak se naučil přístroj ovládat. Od drátů vedla jeho cesta k magnetofonovým páskám a profesi výrobce zvukových efektů v hollywoodských filmech. Svůj svět organizovaného zvuku vytvářel stranou akademické hudební sféry a po několika zásadních dílech v šedesátých letech se odmlčel, respektive začal se věnovat filmu. V devadesátých letech se k hudbě vrátil a do svého arzenálu přijal počítače a sním vytvořil další kompozice, především sérii *Aerial*. Podle Justina H Brierleyho, autora dokumentu *Unlocking Dockstader*, je ve skladatelově počítači skryto mnoho hodin dosud nevydaných děl.



Tod Dockstader



Xavier Charles

Francouzský klarinetista, hráč na vibrující reprosoustavu a respektovaný improvizátor Xavier Charles povede opět po čtyřech letech dílnu volné improvizace v hudbě v galerii Školská 28. Bohaté hudební vzdělání, letitou pedagogickou praxi, intenzivní spolupráci s hudebníky i vlastní zkoumání hraničních možností hudby vkládá Xavier Charles do vedení kurzů věnovaných improvizaci na koncertovních a hudebních školách v Evropě i obou Amerikách.

Jeho tvorba sahá od elektroakustické improvizace, přes zvukovou poezii až po hlukový rock. Vystupuje na festivalech improvizované hudby a jazzu v celé Evropě, ať už jako člen různých uskupení nebo sólově. Při svém ohledávání možností hudebního vyjádření začal využívat speciální soustavu reproduktorů, s jejichž vibracemi dále experimentuje a vytváří zvukové vesmíry propojující improvizovanou hudbu, výtvarné umění a elektroakustiku.

Třidenní dílnu budou spolu s Xavierem Charlesem dotvářet účastníci, prostor a aktuální atmosféra. Pravděpodobnost, že v nedělní podvečer dojde ke společnému koncertu, je vysoká. Konat se bude ve dnech 10.–12. dubna.

Financování vážné hudby je stále větší oříšek a manažerstvo příslušných institucí hledá tudíž nové cesty. Inspirace nejnověji přichází ze slavného Lincolnova centra v New Yorku. To na počátku března prodalo právo na pojmenování svého hlavního koncertního sálu, dosud známého jako Avery Fisher Hall za krásných sto milionů dolarů. Suma má být příspěvkem na rekonstrukci sálu, která prý vyjde na celých pět set milionů a zahájena má být až v roce 2019. Již letos na podzim ovšem místo přijme sponzorovo jméno a stane se z něj David Geffen Hall. Ano, dárce je David Geffen, zakladatel rockových vydavatelství Asylum Records a Geffen Records, od nichž se později odrazil k filmové produkci. Možnost vyřít své jméno do průčelí důstojné instituce si Geffen již vyzkoušel, když za ještě štedřejší dar proměnil U.C.L.A. School of Medicine v David Geffen School of Medicine at U.C.L.A. Nyní ho tedy ponese sál, kde Leonard Bernstein natáčel svou slavnou televizní sérii koncertů pro mládež, Miles Davis nahrál *My Funny Valentine* a kde se střídá první liga světových symfonických orchestrů. David Geffen má potřebu pomáhat zakořeněnou pravděpodobně hluboko, název Asylum jeho první vydavatelství dostalo, protože pod svá křídla údajně bralo umělce, které odmítaly jiné stáje.

Jára Cimrman ztvárnil v divadelní hře dobytí severního pólu, Miroslav Srnka chystá novou operu o dobývání pólu jižního společně s libretistou Tomem Hollowayem. Jelikož půjde o dvě výpravy, které současně usilovaly o prvenství, popisuje Srnka vznikající tvar jako „dvojoperu“. Obsazení bude celebritní — Thomas Hampson jako Roald Amundsen a Rolando Villazón jako Robert Scott. Režirovat bude Hans Neuenfels. Premiéra se chystá na rok 2016, do té doby bude možné šmírovat tvůrce na blogu Bavorské státní opery, která dílo iniciovala. Zatím se můžeme dočkat různých náznaků: třeba o tom, že obě expedice s sebou nesly gramofony, což bude v opeře taktéž užito. Tom Holloway, rodák z Tasmanie s Miroslavem Srnkou spolupracoval již v roce 2011 na opeře *Make No Noise*.

Opera dokáže ještě občas vyvolat skandál, alespoň v Rusku. Inscenace Wagnerovy opery *Tannhäuser* v Novosibirsku, kterou režíroval Timofej Kuljabin, rozeznila tamní hlavu pravoslavné církve novosibirského metropolitu Tichona, což nakonec vedlo k obvinění z veřejného znešvecování obrazu Ježíše. Urážka náboženského citění byla jako trestný čin nově definována po slavném moskevském skandálu skupiny Pussy Riot v roce 2013. Kuljabinovo podání Wagnerova díla z roku 1845 aktualizuje příběh rytíře, který od svodů bohyně Venuše nachází cestu zpět ke křesťanské víře, a dělá z něj filmového režiséra.



STRATEGIE MIMO TÉMA A MATERIÁL

HEINER GOEBBELS



Heiner Goebbels (nar. 1952) se po studiích sociologie a hudby ve Frankfurtu nad Mohanem věnoval komponování hudby pro divadlo. Působil v radikální dechové skupině s eislerovským repertoárem Sogenanntes Linksradikales Blasorchester a avantrockové skupině Cassiber. V osmdesátých letech začal tvořit na poli radioartu a vedle toho skládal soudobou vážnou hudbu. V posledních pětadvaceti letech se zabývá především režii hudebního divadla a jeho možnými přesahy do jiných oblastí. Je prezidentem Hesenské divadelní akademie a ředitelem Ústavu aplikované divadelní vědy v Giessenu.

V květnu budete v Praze připravovat českou verzi vašeho scénického koncertu s názvem *Songs of Wars I have seen*. Jak se bude lišit od první verze, již jste připravil se skvělým souborem London Sinfonietta and the Orchestra of the Age of Enlightenment?

Koncert *Songs of Wars I have seen* se v posledních letech dočkal několika verzí s různými ansámblu v různých zemích, a to dokonce v různých jazycích, ale scénografie a hudební struktura byla vždy stejná. Vždy se liší hlasy hudebníků, kteří kompozici provádějí a kteří pouze nehrají na nástroje, ale zároveň také čtou

z prózy Gertrudy Stein *Wars I have seen*. Avšak každé provedení se dokonce ještě více liší díky publiku! Toto dílo není spektakulární „hudebně-divadelní“ podívanou, ale spíše nabízí intimní, niternou zkušenost, jež se nachází v hlavě diváka. Otevírá prostor mezi hudbou a slovy, možná probouzí vztah mezi životními vzpomínkami, strachy, politickými reflexemi a osobní představivostí.

Například poslední koncert *Songs* byl proveden na Floridě s výtečným americkým ansámblem a přihodilo se, že věkový průměr publika byl celkem vysoký a mnoho z diváků dokonce zažilo druhou světovou válku. Díky tomuto faktu byly jejich reakce a celé představení velmi silné a intenzivní.

Když jste toto dílo připravoval, komponoval jste souběžně hudební skladbu se strukturou scénické akce?

Pokusím si vzpomenout. Myslím, že v tomto případě byla jako první hotová skladba, provázání textu a hudby, střet mezi starou hudbou a mými zvuky. Stará hudba ze 17. století, již jsem v *Song of Wars I have seen* použil, je takzvanou dobovou „zvukovou kulisou“ ke Shakespeareovi. Jejím autorem je Matthew Locke. Nápady, jak celek inscenovat, přišly později.

Proč jste se rozhodl užít lampičky a lampy jako hlavní scénografický objekt, jejichž rozsvěcení a zhasínání tvoří výraznou rytmickou strukturu koncertu? Jaký je vztah mezi lampami a ženami, které v textu G. Stein prožívají válečné události?

Při srovnání s mými většími inscenacemi hudebního divadla jako např. *Black on White*, *Hashirigaki*, *Eraritjaritjaka*, *Landschaft mit entfernten Verwandten* je „vizuální jeviště“ scénických koncertů skutečně spíše skromné. Nezávislost toho, co slyšíme a toho, co vidíme, není tak rozvinutá jako v mých hudebně-divadelních insce-



Harry Partch
Delusion of Fury
na Ruhrtriennale

Nevybral jsem lampy jako symbol, protože zde jsou pro mne jen kusem nábytku, který evokuje atmosféru obývacích pokojů, v nichž je možné poslouchat hudbu a číst Shakespeara a samozřejmě i Gertrudu Stein. Ale jsem rád, pokud tyto scénické předměty inspirují diváky k dalším představám, přestože nám stále ještě chybí krb.

Z jakého důvodu jste se rozhodl pro tak skromnou divadelní formu?

Chtěl jsem zacílit pozornost na poslouchání textu bez přílišného vizuálního rozptýlení. Permanentní střídání poslouchání hudby a textu, tedy dva odlišné percepční mody, může být velmi náročné.

Je možné definovat nebo popsat rozdíly mezi scénickým koncertem a hudebním divadlem? Proč například o vašich scénických dílech *Die Befreiung des Prometheus*, *Eislermaterial* nebo *même soir* hovoříte jako o scénických koncertech, přestože jsou tyto hudební performanace jasně dramaturgicky strukturované a vykazují se velkou divadelností a vizuální atraktivitou?

nacích. Má to dobrý důvod. Scénický koncert spíše žije z osobní intenzity a zaujetí posluchače.

Gertrude Stein je společně s Heinerem Müllerem vaším pravděpodobně nejmilovanějším autorem, neboť její dílo velmi často zpracováváte. Lze hovořit o specifické divadelnosti jejích textů?

Podobně jako Heiner Müller přemýšlela o textu jako „věci o sobě samé“, neomezovala text do podoby instrumentu sloužícího nějakým postojům nebo prohlášením o realitě tak, jak to činilo mnoho dalších dramatiků. Pro Gertrudu Stein je text samostatnou uměleckou realitou a její texty zahrnují utopickou ambici vytvořit nové „formy“ a vysokou hudební kvalitu, která je pro mě jakožto skladatele inspirativní.

Lze říct, že pracujete v určitých cyklech, a to nikoliv jen na úrovni formy nebo žánru (scénický koncert, instalace), ale také se navracíte k textům svých oblíbených autorů. Proč je pro vás podstatné se vracet k již užitým textům, ke stejným zdrojům?



John Cage
Europeras na Ruhrtriennale

Tak doopravdy se vracím ve svých dílech k některým textům pouze dvakrát. Nejspíš je tomu tak, neboť napoprvé neobjevím všechny možnosti a úrovně, jež jsou ukryty v potenciálu zdroje. To se mi stalo s texty Heinerja Müllera — *Muž ve výtahu*, *Hérakles 2*, *Osvobození Prométhea*, ale i s texty Gertrudy Stein — *The Making of Americans*, *Wars I have seen*. Můj přístup k textům je, že nechci interpretovat, ale „odemkat“ je pro publikum. Dobré texty mají mnoho dveří, jež není snadné otevřít.

Na čem v současnosti pracujete?

Připravuji nějaké nové instalace.

Když jste byl intendantem velkého festivalu Ruhrtriennale, inscenovali jste tři opery. Je pro vás opera podnětnou a radikální uměleckou formou?

Ne, příliš ne. Ale v rámci Ruhrtriennale jsem měl šanci vybrat tři vzácné příklady konceptů 20. století, které mají značný potenciál rozvíjet tuto disciplínu tím, že utíkají od psychologické narace, v níž je tento žánr zabředlý.

Rezignoval jste při přípravě těchto oper na vlastní skládání?

Ne, jedná se spíše o dočasné řešení, a to z několika důvodů. Jako ředitel Ruhrtriennale jsem neměl čas komponovat. Kromě toho režírování oper jiných skladatelů chápu jako výzvu. Na druhé straně to u mě není zas taková novinka.

Po dokončení *Schwarz auf Weiss* jsem se věnoval projektu s hudbou Prince, po skončení práce na inscenaci *Max Black* jsem připravil *Eislermaterial* — scénický koncert s hudbou Hannse Eislera, v *Eraritaritjaka* zase používám celý Šostakovičův kvartet. Je to spíš ping-pong, výměna mezi divadelní prací a hudbou. Moje poslední velké kompozice jsou *Stifters Dinge* a *Songs of Wars I have seen* z roku 2007 a *I Went to the House but Did Not Enter* z roku 2008. Dávám si na čas pauzu.

Proč jste se rozhodl uvést jako režisér opery Johna Cage, Harryho Partche a Louise Andriessena? Jsou to tři mezníky současné podoby opery?

Možná ani není správné nazývat je operami. Považuji je za tři skutečná a velmi podstatná vykočení mimo repertoár, která takřka nemají šanci být uváděna v institucionalizovaných operních domech po celém světě. Jsou příliš radikální ve své struktuře (John Cage), užívají komplikovaný instrumentář (Harry Partch), který musí hudebníci nejprve zvládnout anebo nejsou kompatibilní s potřebami oper, neboť jejich dílo téměř není určené zpěvákům (Louis Andriessen), protože v něm vystupuje pouze v prvním dějství tenor a v dějství druhém jeden soprán. Navíc nejsou zamilovaní.

Od počátku vaší umělecké kariéry jste cíleně pracoval s materiálem dalších tvůrců — spisovatelů, skladatelů, malířů atd., jejichž díla jste překomponovával anebo fragmenty těchto děl začleňoval do nového kontextu vašich kompozic, instalací nebo inscenací. Když jste pracoval nad těmito zmíněnými operami, plně jste respektoval jejich totalitu, již jste autorsky nerozbíjel. Byla to pro vás výzva?

Když už jsem si velmi pečlivě vybral tyto tři opery, učinil jsem tak proto, že jsem byl silně přitahován jejich uměleckou ambicí, estetikou a strukturou. Obávám se, že neexistuje mnoho děl, která bych rád inscenoval.

S každou svojí inscenací jste se vědomě pokoušel posunout hranice divadelního jazyka. Pokoušel jste se o něco podobného s operami, které jsou velmi spektakulární a strukturálně i stylově bohaté?

Zde je třeba odpovědět o každé zvlášť. Cageovy *Europas 1 & 2* jsou díla, která jsou postavena na principu naprosté nezávislosti všech jejich divadelních prvků. Zde není žádný prostor pro ilustraci anebo služebnou hierarchii mezi světlem, árií, pohybem, kostýmem, scénografií atd. Cageova opera je rozšiřující se krajina všech těchto prvků, z nichž se však žádný přímo nepojí s dalším, mají své vztahy pouze díky náhodě (tyto vazby byly vylosovány za pomoci čínského orákula I-ťing). Jeho ideou bylo: „dovedení lidí k zážitku, který může být tak nový jako cesta do nové země anebo ztracení se v lese.“

Delusion of the Fury Harryho Partche je spíše rituálem, „rituálem snu a přeludu“, jak on sám říká. Jeho snahou je umožnit hudebníkům neakademickým způsobem vystupovat jako herci, tanečníci, zpěváci. On v padesátých a šedesátých letech minulého století dělal to, co jsem si myslel, že jsem sám objevil v letech osmdesátých. Jeho „opera“ je spíše raným popovým muzikálem, lehce přístupným, ale těžkým k pochopení.

De Materie Louise Andriessena je mocným dílem hudebního divadla, které nás konfrontuje se silami, jež nemůžeme kontrolovat a nemůžeme jim vládnout; se silami, které nejsou vysvětleny anebo diskutovány v běžné psychologické dialogické struktuře, na níž je divadlo postaveno.

Po tomto období, kdy jste režíroval díla jiných skladatelů, se navrátíte k vlastnímu komponování? Proč pro svá hudebně-divadelní díla nemáte potřebu stále komponovat i hudbu, ale někdy užíváte například Šostakovičův nebo Ravelův kvartet?

Mám ji. Složil jsem veškerou hudbu pro *Black on White*, *Stifters Dinge*, *Landschaft mit entfernten Verwandten*, *I went to the House but did not enter*. Ale „nemusím“ ji psát, pokud najdu skladbu jiného hudebníka, již má cenu objevit na scéně.

Jaká je vaše oblíbená hudba a nakolik ovlivňuje vaše vlastní metody skládání?

Nejradši mám Bacha, kterého si denně přehrávám, ale to neznamená, že má na moji hudbu výrazný vliv. Nesnažím se uplatňovat na určité téma předem zvolenou metodu. Jdu na to spíše z druhé strany: objevuji metodu až v samotném materiálu. Inspiruje mě třeba organizace literárního textu nebo výtvarného díla.

Nejvíce mě zajímá střet dvou a více stylistik, které dříve neměly spojitost. Devadesát procent času trávím kombinacemi textu a hudby, obrazu a textu, pohybu a hudby. Pracuji s barvami slov či scény, rozvíjím melodickou kontinuitu jednoho média v druhém. Navíc příliš nepracuji na papíře, spíš používám klávesy, samplery, počítače a různé simulační programy. Nechávám se více překvapit materiálem samotným než vlastní imaginací.

Líší se váš přístup k textu v rozhlasové a divadelní práci?

Rozhlasu jsem se věnoval spíš v osmdesátých letech a nyní již pro něj takřka netvořím. Princip mi ale přijde obdobný. I rádio považuji za akustickou scénu a při práci nad svými rozhlasovými projekty, takzvanými Hörspielen, jsem operoval také s obrazovou složkou, ač nebyla vidět. Nepracuji hierarchicky — zvuk, slovo a hluk jsou pro mne rovnocenné elementy. Práce v divadle je však složitější, neboť se přidává světlo, hudba, scéna a kostýmy. Déle v něm hledám rovnováhu a intenzitu složek, ale hudbu se rozhodně nepokouším ilustrovat a snažím se oddělit scénu od hudby, neboť chci mít scény dvě: vizuální a auditivní. A tak pro mě není problém později vydat hudbu z inscenací na CD.

Je pro vás herec klíčem k inscenaci? Máte dojem, že si materiál v případě vašich inscenací diktuje konkrétní artikulaci skrze konkrétní herce?



Songs of War I have Seen

Právě kvůli tomuto pocitu bezpečí se snažím často měnit řád své práce. Mnohdy přizpůsobuji výběr textů hercům, které chci obsadit, či ansámblu, s nímž mám pracovat. Například mi přijde vhodné, aby Ensemble Modern pracoval s Beckettovými texty, a nikoli abych se já snažil naroubovat Becketta na Ensemble Modern.

Ale není to tak, že byste cítil, že třeba André Wilms nebo Ernst Stötzner dobře pracují s hlasem a rytmem, a proto dokážou lépe než jiní interpretovat například Blanchota nebo Kafku?

Ne. Nelze pracovat s hercem na kompozici, když se zabýváte jednotlivými slovy, protože on by vám hned říkal, že potřebuje vědět, kde se má nadechnout, znát celé věty a pochopit kontext díla. Ale abychom tak složitou hudebně-divadelní formu byli schopni vymyslet a vytvořit, museli jsme si připravit strukturu. V rozhlasu jsem nahrál herce, nahrávku jejich hlasů jsem stříhal slovo po slovu a hudbu komponoval na montáž těchto slov. Propojil jsem hlas a hudbu tak, jak se mi zamlouvaly, a pak jsem dal nahrávku herci, aby se to naučil přesně tak, jak jsem jeho hlas nastříhal. V divadle pracuji obdobně a je to srozumitelné. Například *Die Befreiung des Prometheus* jsme hráli ve více než patnácti zemích a ne vždy bylo pro publikum nutné přímo rozumět tomu, o čem se v textu hovoří — zajímavější byla struktura.

Mezi vaše divadelní východiska poslední doby patří například absence herce, hudebníka či performeru na scéně anebo potřeba prozkoumávat dosud neprobádané možnosti divadelního jazyka. Jak si však hlídáte hranice srozumitelnosti? Nehrozí vašim inscenacím, že budou příliš konceptuální, abstraktní či nepochopitelné?

Abstrakce se neobávám, protože pracuji v relativně velkém týmu, který zahrnuje i zvukového inženýra, techniky atd. Ale také se snažím, aby bylo v inscenacích dost prostoru pro intuici. Stejně tak se v nich nachází mnoho podvědomých vlivů i náhodných prvků. Pokud nějaký princip či situace funguje, všichni se na tom obvykle shodneme a víme, že to bude srozumitelné i dále. Jedním z mých talentů, pokud to tak mohu říct, je, že cítím, kam mířím a jakou mám vizi, a že se sám dokážu na věci dívat z odstupu.

Do jaké míry se vědomě snažíte rozšiřovat pole divadelního jazyka?

Snažím se proměňovat a dráždit zaběhlý modus vnímání. Když pracuji nad scénickým koncertem, už po deseti minutách mám dojem, že musí nastoupit výrazná změna jazyka. Netýká se to jen jazyka hudebního, nutná je i důsledná proměna vizuálního modu, herectví nebo scénografie. Je to jedna ze základních strategií mých děl.



Louis Andriessen
De Materie na Ruhrtrienalle

Mám dojem, že se některé momenty ve vašich inscenacích opakují, například motiv miniatury domu na scéně.

Myslím, že všechny prvky používám nanejvýš dvakrát. Dvakrát jsem zpracoval text Heinera Müllera *Die Befreiung des Prometheus*, dvakrát jeho text *Der Mann im Fahrstuhl* aj. Dělán to z prostého důvodu — před každým projektem si dílo hluboce prozkoumávám a přemýšlím, v jakých kontextech může fungovat. A když cítím, že má nějaký text či scénografický prvek po svém prvním zpracování pořád ještě potenciál dál se rozvíjet, neváhám ho použít ještě jednou v jiné konstelaci. Stejný dojem jsem měl například již v roce 1988, kdy jsem poprvé pracoval s textem Adalberta Stiftera. Říkal jsem si, že ještě není vyčerpaný, a po téměř dvaceti letech jsem se k němu vrátil.

Pokud vytváříte skromné scénické koncerty, bohaté soudobé opery anebo postspektakulární inscenace jako Stifters Dinge, je možné říct, že užíváte podobné dramaturgické strategie, příbuzné režijní postupy anebo se snažíte o podobnou proporci a rovnováhu jevištních složek?

Nemyslím si. Všechny tyto strategie rozvíjím mimo téma, materiál i team, s nímž na projektu pracuji.

Do jaké míry vám pomáhá fakt, že jste profesorem na Institutu pro aplikovanou divadelní vědu v Giessenu, kde velmi intenzivně pracujete se studenty, na rozvoji vašich vlastních projektů?

Pomáhá mi to reflektovat moji práci, pomáhá mi to se nepakovat, napomáhá vzniku nových otázek, formátů, cest, kterými se mohu v práci ubírat.

Nejen v Giessenu, ale i na festivalu Ruhrtriennale bylo patrné, že se snažíte posouvat hranice divadla, ale také se pohybujete mezi tvůrci, kteří usilují o totéž. Spatřujete v současnosti nějaké zajímavé tendence v divadle, které by mohly být pro budoucnost velmi inspirativní?

Pokud bych si jich všiml, asi bych už na nich nepracoval. Takže nedostatek vlastních vizí je motivací k začátku nové produkce a k tomu, abych nechal překvapit výsledkem nejenom publikum, ale i sebe.

Songs of Wars I have seen provede orchestr Berg v rámci festivalu Pražské jaro 25. května v pražském Divadle Archa

SCHIZOFONIE: ZVUK SÁM SEBOU

V dnešní době se díky dostupnosti nahrávací techniky, jednoduchému archivování v digitálních formátech a možnostem prezentace, prodeje či stažení hudby na internetu hudební nahrávky šíří jako nikdy předtím. Tento proces se však netýká jen hudebních nahrávek, stejných možností šíření a propagace využívá i zvuk. Obrovské banky samplů zvuků vytvářených profesionály a zvukovými inženýry pro účely hudební produkce či amatéry pro vlastní potřebu na internetu jsou toho zářným důkazem. Tato situace, při níž se zvuky oddělují od svých původců a je jim umožněno, aby se volně šířily, způsobuje, že zvuky získávají vlastní život a emancipují se.



The World Soundscape Project
(zleva R. M. Schafer, Bruce Davis,
Peter Huse, Barry Truax,
Howard Broomfield)

Proces oddělení zvuku do svého původce se nazývá schizofonie. Díky téměř neomezeným možnostem šíření nahrávek v dnešní době je schizofonie zodpovědná za obrovskou mašinérii hudební produkce, zároveň však představuje stále se rozvíjející a prohlubující tendenci v hudební tvorbě, která napomáhá cirkulaci zvukových nahrávek a vzájemnému ovlivňování, prolínání a mísení žánrů.

V tomto kontextu je nutné si uvědomit, že až do doby rozvoje informačních technologií a příchodu digitálních médií pro přenos hudby ve 20. století neexistoval panoramatický pohled na historii hudby, který dnes tak nějak bereme za samozřejmost. Byla jistě období a skladatelé, kteří byli pro formování hudební historie a kánonu zásadní a ke kterým se vždy vracelo — Bach, Mozart, Beethoven — byly to však jen střípky neskutečně členité mozaiky, která se nám zjevuje dnes.

Schizofonické tendence a jejich vývoj

V dnešní době jsme obklopeni hudbou téměř nepřetržitě, doprovází nás už doslova na každém kroku, ať už prostřednictvím mobilních přehrávačů digitálních formátů, mobilních telefonů či vtíravého muzaku, který čím dál víc zamožuje veřejné prostory. Zkrátka žijeme v době, ve které se reprodukováná hudba stala tak neodmysl-

slitelnou součástí každodenního života, že z pozice přirozeného poslechového prožitku vytlačila živě hranou hudbu a stala se tak pro nás tudíž tím primárním způsobem poslechu hudby.

To je jedna z domněnek, o kterou se v roce 1969 kanadský skladatel a pedagog Raymond Murray Schafer opřel při představení pojmu schizofonie ve své knize *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher*. Jak již název této bezmála šedesátistránkové příručky napovídá, byla zaměřena především na učitele hudby a dávala si za úkol umožnit jim při výuce hudby rozšířit chápání hudby na samotný zvuk, respektive jakýkoliv akustický projev, ať už slyšitelný či neslyšitelný, právě vytvořený či reprodukováný, líbivý či nepříjemný. I přes svou preskriptivní povahu má toto dílo poměrně experimentální charakter, nabízí vhled do spolupráce se skupinou univerzitních studentů vedenou sokratovskou metodou dotazování, v jejímž důsledku dospíváme k poznání nového způsobu vnímání zvuku okolo nás.

Je sice pravda, že hlavním tématem Schaferova spisu nebyla schizofonie, nýbrž „soundscape“, tj. zvuková krajina. Tento pojem však Schafer zatěžkal velice selektivním přístupem ke zvuku a snahou prosazovat omezování hluku, čímž vyvolal vznik celé řady protichůdných koncepcí, jejichž expozice by vystačila na samot-

nou publikaci. Snaha kultivovat zvukové prostředí nakonec vedla Schafera a několik jeho kolegů z Univerzity Simona Fräsera k založení *The World Soundscape Project*, který si vytyčil za cíl studovat městské a přírodní zvukové krajiny, analyzovat hluk a hledat způsoby, jak se mu bránit.

Ale zpět ke schizofonii. V té totiž Schafer spatřil vyústění tendencí, jež si kladly za cíl zvuk osvobodit od svého zdroje. Hned zkraje uvádí příběh čerpající ze staré čínské legendy, podle níž blíže neurčený čínský císař disponoval tajemnou černou skříňkou, která dokázala zázračně nahrát a uchovat jeho rozkazy a následně je přehrát například na druhém konci říše, samozřejmě za předpokladu, že tam byla doručena. Z tohoto příběhu Schafer usuzuje, že uchování zvuk po svém odtržení nabývá autority a moci svého původce.

Jinak tomu samozřejmě není ani v evropské kulturní tradici, založené na přenosu informací písmem. Novový zápis, jako jeden ze způsobů přenosu zvuku, znamenal zásadní krok v oddělení zvuku od svého zdroje. Ten byl však, i přes postupnou snahu hudebních skladatelů stanovit veškeré možné parametry výsledného zvuku, pořád svázán svou vizuální reprezentací a daný zvuk tak představoval jen symbolicky, v jakési nastíněné podobě.

Snaze oddělení zvuku od svého nositele a o jeho přenos v kontextu evropské kulturní tradice se Schafer věnuje i ve své pozdější a obsáhlejší publikaci *The Soundscape: Our Sonic Environment and The Tuning of the World*. Právě v této knize zmiňuje Schafer rovněž zapomenuté dílo *Phonurgia Nova* jezuitského učenice, vynálezce a muzikanta 17. století Athansia Kirchera, jenž se zabýval zesilováním zvuku a přenosem instrumentálně hrané hudby na vzdálená místa pomocí různých rour a tubusů.

Ve vývoji techniky hry a rozšiřování nástrojového složení hudebních těles Schafer rovněž nachází touhu po odloučení zvuku od jeho bezprostředního okolí — představení dynamiky, efektů ozvěny, oddělení sólisty od zbytku ansámblu a uvedení nástrojů se specifickými referenčními vlastnostmi — všechny tyto kroky byly motivovány snahou vytvořit virtuální zvukové prostředí, ve kterém zvuk může překonat omezení dané přirozenou akustikou místnosti. Byla to samozřejmě až technologie nahrávání a přehrávání zvuku, která otevřela novou dimenzi, v níž schizofonie dostává svého skutečného smyslu: „Dnes se můžeme ponořit do zvuků pocházejících z celého světa v našich domovech, autech, veřejných institucích a na ulicích, kdykoliv a kdekoliv.“

Schizofonie a schizofrenie

Přesto, že Schafer nepopisoval v podstatě nic nového — téměř identický pojem *akusmatika*, který přistupuje k problematice zvuku odloučeného od svého původce jen více teatrálním způsobem tím, že zdůrazňuje, že v dobu přehrávání zvuku je původce nepřítomný a nelze ho spatřit, byl používán již od poloviny padesátých let. Mimoto je akusmatika spjatá s hudební tvorbou Pierra Schaeffera a dalších tvůrců takzvané *musique concrète*, čímž si získala mnohem větší pozornost. Schaferovi se však prostřednictvím termínu schizofonie podařilo zaměřit pozornost na jeden podstatný fenomén, a to na samotný akt odtržení zvuku od svého zdroje, čímž podtrhl psychologickou rovinu celého procesu.

Volba slova, při jehož vyslovení zřejmě každému vytane na mysli schizofrenie, samozřejmě nebyla náhodná. Schafer usiloval o to výrazu dodat takové konotace, které by signalizovaly dramatickou změnu ve vztahu mezi námi a zvukem, tak jako schizofrenie představuje rozkol ve vztahu jedince s realitou způsobený rozporem mezi jednotlivými intenzitami vnímání skutečnosti. Zde je zároveň nutné vyvrátit široce rozšířený mýtus, podle něhož je schizofrenie vnímána jako syndrom rozdvojené osobnosti. Schizofrenie je duševní porucha, při níž dochází k rozštěpu jednotlivých kognitivních funkcí osobnosti, jejichž důsledkem jsou halucinace, bludy, panický strach způsobený rozpadem reality a disociací myšlenek.



Raymond Murray Schafer

Americký filosof a literární teoretik Frederic Jameson ve své knize *Postmodernismus neboli kulturní logika pozdního kapitalismu* přirovnává schizofrenii k zachvat ke stavu, ve kterém je myslící subjekt vystaven izolovanému signifikantu (znaku ve své označující funkci) vzniknuvšímu rozpojením „řetězce signifikantů“ ve větě. Vytržením ze smyslové návaznosti uvnitř věty mu je totiž odeprána možnost odvodit si smysl od ostatních pojmů v ní se nacházejících a samostatný výraz je důsledkem toho uvržen do jakési nekonečné přítomnosti.

Tento přírůbek je velice dobře aplikovatelný i na schizofonii. Ať už si vezmeme jakýkoliv schizofonní zvuk — nahráný energický kytarový funky riff, vzorek klávesy koncertního křídla nebo zvuk píšťaly od lokomotivy, je vždy vytržený ze svého kontextu a ve své existenci se nemůže opřít o zvuky, které ho ve chvíli nahrávání obklopovaly, pokud samozřejmě nebyly nahrány zároveň s ním. Nicméně právě to, že zvukové pozadí daného zvuku neznáme a k původci zvuku nemáme přístup, mu pomáhá vyniknout a zaznít, jakoby byl jedinečný a autonómní.

To samozřejmě platí, jen pokud slyšíme samotný zvuk bez doprovodu ostatních zvuků, které mu dotváří kontext nebo mu byly nově dosazeny a představují oporu v jeho nově nabytém zvukovém poli. Zaposloucháme-li se však například do znělek komerčních rádií, uvědomíme si, jak nahuštěnou a nesouvisející koláž nesouvisejících zvuků často představují. Na ty a zároveň na nepřírozeně protažované samohlásky DJů a rozhlasových moderátorů sám Schafer upozorňuje v kresbách s doprovodným textem, které vtipně doplňují jeho publikaci.

Proudění touhy

Dosud nejpřelomovější a zároveň nejkontroverznější koncepcí schizofrenie je přičítána francouzskému filozofovi Gillesi Deleuzeovi a psychiatrovi Félixu Guattarimu díky jejich společně napsaným knihám *Anti-Oidipus* a *Tisíc plošin* s podtituly *Kapitalismus a schizofrenie*. Tato kolosální díla francouzské poválečné teorie čítající dohromady přes tisíc stran bohužel není možné shrnout na několika stranách. Pro účely tohoto článku však postačí, zaměříme-li se na ontologickou rovinu problematiky a nazřeme-li na schizofrenii jako na stav charakteristický svým vychýleným vztahem mezi subjektem a realitou.



Zásadní roli v jejich koncepci orientace člověka ve světě hraje touha. Ta, přestože je hnána podobně jako sexuální touha libidem, se od sexuální touhy osamostatňuje, či termínem Deleuze a Guattariho „deteritorializuje“ a váže se tak na jakékoliv struktury lidské společnosti. Prostřednictvím „stávání“ se deteritorializované prvky z původního teritoria spojují v „asambláži“, jakémsi volném spojení, s prvky aktuálního teritoria, čímž se „reteritorializují“. Tento proces se neustále opakuje. Nakonec jednou z hlavních výchozích myšlenek Deleuze a Guattariho je to, že vše je v procesu proměny a změny, vše proudí a plyne, spojuje se a zase rozpojuje.

Právě kvůli své zacyklenosti Deleuze a Guattari odmítají Freudovu koncepci nevědomí jako divadla, ve kterém se odehrávají rodinná dramata na pozadí oidipovského a elektřina komplexu. Na rozdíl od Freuda vytvářejí pojetí nevědomí jako továrny složené z „toužících strojů“, které neustále produkují proudy touhy vážící se na ostatní předměty a osoby ve světě, čímž formují lidské vztahy a jsou tak určující pro existenci člověka ve společnosti.

Pro Deleuze a Guattariho je schizofrenik absolutním vládcem touhy tím, že se podle nich nechává neustále unášet na jejich deteritorializovaných proudech, které zároveň dokáže dekodovat. Právě díky tomu dokáže natrhnout plátno reality, kterou si sami v kapitalisticky fungujícím státě promítáme, a prohlédnout skrz něj: „Schizofrenik záměrně hledá samotnou hranici kapitalismu, je jeho naplněnou inherentní tendencí, jeho nadbytečným produktem, jeho proletariátem a zároveň i vyvražďujícím andělem. Přemíchává všechny kódy a vysílá dekodované proudy touhy.“ Schizofrenie má tedy v pojetí Deleuze a Guattariho určitý osvobozující náboj a to v tom, že dokáže dekodovat spleť významů, které nám zprostředkovávají iluzi nás samotných jako celistvých osobností s jasně vytyčenými cíli.

Co to má vše společného se zvukem? Více než by se mohlo zdát. Každá kompozice, i ta nejpropracovanější je totiž ve skutečnosti jen nesouvisejícím nahromaděním zvukových fragmentů, které vytváří iluzi celistvosti až v momentě, kdy ji vnímáme. Má-li hudba proudit dál a měnit se, musí se zvuky deteritorializovat, spojovat se s jinými zvuky v nových asamblážích a zase se rozpojovat. A to je možné, jen pokud je vytrhneme z jejich vazeb a implantujeme je do nového prostředí. Pokusme se tedy schizofonii vysvobodit ze svého vření, do kterého ji Schafer uvrhl.

Deteritorializace zvuku

Z Deleuzovsko-Guattariovské pozice lze tudíž pojmut schizofonii jako *deteritorializaci zvuku* - přenesení zvuku do nové sféry, kde se spojí v asambláži s ostatními zvuky, tj. reteritorializuje, načež se může opět odloučit a vytvořit asambláž s jinými zvuky, a tak dále až donekonečna. To ostatně můžeme pozorovat v dnešní době velice oblíbené technice remixování či v již zmíněném vypůjčování zvuků a zasazování jich do nového kontextu.

Zde se hodí odkázat na „schizofonika“ par excellence Joshuu Davise, známého pod aliasem DJ Shadow, jehož tvorba spočívá převážně v manipulaci se samplami. Ve skladbě *Building Steam With A Grain Of Salt* z Shadowova věhlasného alba *Endtroducing* se doprovodný hlas jakéhosi alter ega Davise zamýšlí nad svou tvorbou pokouší se přijít na to, kdo či co vlastně prostřednictvím jeho hudby k posluchačům promlouvá. Následně dochází ke zjištění, že to není on jako myslící subjekt, nýbrž samotná hudba, jež jím prostupuje (podobně jako touha prizmatem Deleuze a Guattariho) a stává se tak svým vlastním předmětem. Tento sebereflektující komentář by mohl představovat jakýsi pomyslný most mezi schizofonií a schizofrenií.

I přes svou artificialitu Shadowovy skladby rafinovaně a úspěšně fingují dojem celistvosti. Jako v již zmíněné *Building Steam With A Grain Of Salt*, autor ve svých skladbách sám pomocí různých metanarážek poukazuje na jejich vykonstruovanost. Například, ve skladbě *Devil's Advocate* z desky *In-Fluxuations* se dovidáme o podmanivosti beatu, jeho revolučních tendencích a moci



↑↑ DJ Shadow

↑ Francisco López

S

**krása dneška
cyklus soudobé hudby**

**SOVĚTSKÁ PÍSEŇ MEZI
JAZZEM A ČAJKOVSKÝM**

Úterý 31. března 2015, 19.30 hodin
Experimentální prostor NoD

ISAAK OSIPOVIČ DUNAJEVSKIJ
Písňová tvorba (výběr)

MATEMATIKA A HUDBA

Úterý 28. dubna 2015, 19.30 hodin
Experimentální prostor NoD

IANNIS XENAKIS
Akea pro klavír a smyčcový kvartet
Mikka pro sólové housle
Mikka „S“ pro sólové housle
Evryali pro sólový klavír
Hunem-Iduhey pro housle a violoncello

STUDENTI MAJÍ VSTUP ZDARMA.

Vstupenky a více informací na www.pkf.cz
www.facebook.com/PKFPraguePhilharmonia

Hlavní město Praha přispívá v roce 2015 na činnost PKF částkou 9,2 mil. Kč.

Generální
partneři



Hlavní
partner



Partner



Hlavní mediální
partneři



HOSPODÁŘSKÉ NOVINY



Mediální
partneři



czech music quarterly

HES VOICE



26. – 28.3.
2015

me
nu

MUSIC
VISUAL ART
WORKSHOPS
SHOWCASES
MULTIMEDIA

LAB
OR
TORY

W
W
W
·
M
E
N
U
M
U
S
I
C
·
C
Z

Sleduj
program na
www.menumusic.cz

Pilnáčková Továrna, Pospíšilova 281, Hradec Králové



HRADEC KRÁLOVÉ



FOMEI

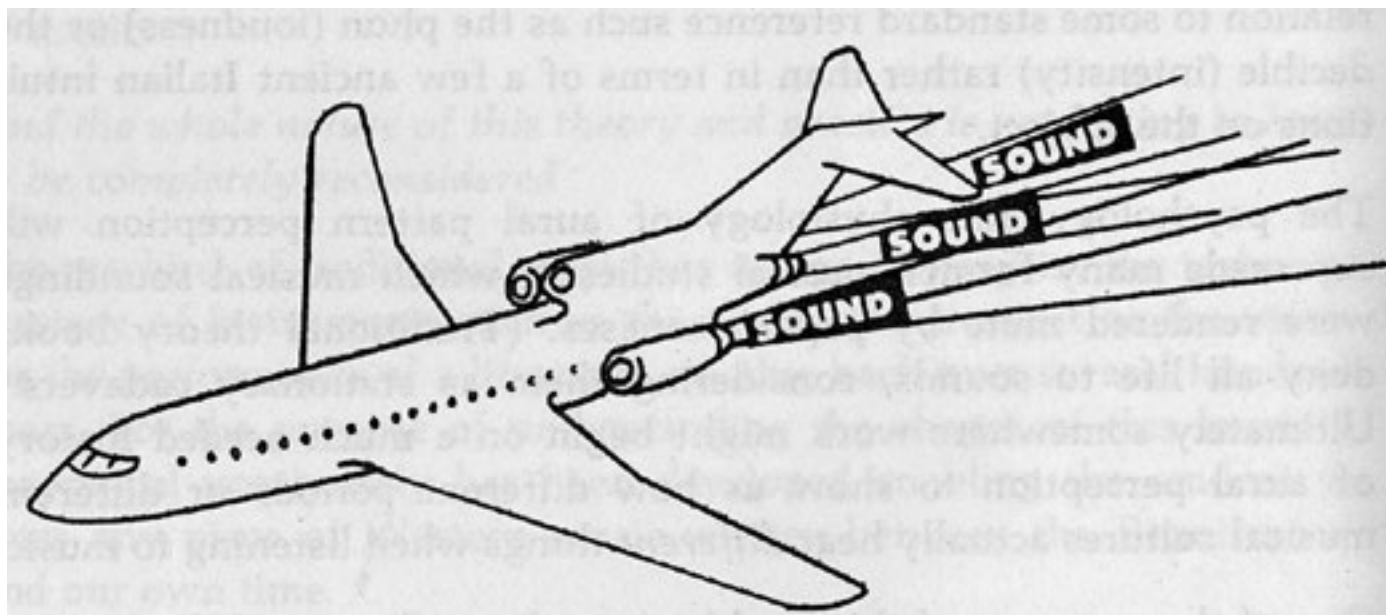


kontrapunkt

VOICE

ressonur

menu



v lidech podvědomě vyvolávat sexuální impulsy. Poté se proměnlivý funky beat skladby zhušťuje, zrychluje, čímž se srovná a při opakování hesel „faster“ „louder“ dosáhne vyvrcholení, přičemž se celá skladba evokující sexuální akt jakoby otočí proti sobě samotné a končí morálně nápravným zvoláním: „Smash those filthy records, get rid of it.“ (Rozmlať ty své nechutné desky, zbav se jich.) Průběh této skladby a její zvraty nápaditě ilustrují fungování Deleuzovsko-Guattariiovských toužících strojů, které v jeden moment nechávají touhu volně proudit a následně její proudění blokují.

DJ Shadow samozřejmě není jediným umělcem, jehož tvorba spočívá výhradně v manipulaci se samplami. Na poli hip hopu, experimentálního jazzu či současné hudby bez žánrových omezení dnes figuruje řada tvůrců, o nichž se tvrdí, že pozvedli sampler na úroveň hudebního nástroje. Jedním z nich je i Jan Bang, jenž kromě vlastní

tvorby a četných kolaborací stíhá po boku Erika Honoré umělecky zaštiťovat festival *Punkt* (více v článku Petra Hanzela — *HIS VOICE 1/2013*), na němž můžeme schizofonii zažít v přímém přenosu. Festival totiž spočívá v propojení dvou scén, z nichž jedna nabízí koncerty živé hudby a druhá si z ní metodou tzv. live samplingu vypůjčuje, cokoliv uzná za vhodné, a z těchto útržků buduje vlastní improvizovaná vystoupení. Na koncertech různých elektroakustických formací je dokonce poměrně běžné, že interpreti přímo na pódiu využívají možnosti poslouchat samplů a smyčky ze sluchátek, což je ostatně rovněž staví do schizofonické roviny ve vztahu ke zvuku.

Schizofonie X zvukový objekt

Španělský guru soundartu a přírodovědec Francisco Lopez, jenž při svých vystoupeních rozdává pásky přes oči, nabádá podobně jako Schafer ke změně našeho přístupu k vnímání zvuku. Na rozdíl od něho však nevidí hrozbu ve stále narůstajícím hluku v postindustriální společnosti, nýbrž spíše v jeho omezování. Například Schaferova tvrzení, že drone v hudbě plní roli „anti-intelektuálního narkotika“ a že zvuky automobilů svou monotónností negativně ovlivňují naše poslechové schopnosti, podle Lopezeho nemožno iniciativám snižování hluku nijak prospět, jelikož namísto argumentace založené na ochraně zdraví a možností komunikace staví pouze na subjektivním estetickém dojmu. Lopez odmítá i Schaferovu domněnku o přehnané hlučnosti lidských výtvorů a poukazuje na hlučnost přírodních úkazů jako jsou vodopády, mořská pobřeží atd. Nakonec, Lopezova tvorba je sama tou nejlepší ukázkou nediskriminace mezi zvukovými prostředky a trefnou ilustrací toho, v jak symbiotickém vztahu se mohou zvuky přírody a zvuky průmyslu a strojů nacházet.

Ve svém krátkém pojednání „*Schizophonia vs l'objet sonore: soundscapes and artistic freedom*“ Lopez nastiňuje problematiku odtržení zvuku od svých nositelů jako konflikt mezi Schaferovci a Schaefferovci (tj. schizofonií a objet sonore) a jednoznačně se přiklání ke druhé skupině. Naproti Schaferovi a jeho obávaným katastrofickým dopadům schizofonie na jednotlivce a komunity, jež jsou takto zbaveny svých výtvorů, staví Lopez fantastickou realitu zvukového objektu vysvobozeného ze svého kauzálního vztahu a nabývajícího tak své vlastní podstaty. Schizofonie se tedy není třeba bát. Ostatně, ať už se budeme snažit od sebe a ostatních zvuk vzdálit jakkoliv, bude nás stále obklopotvat a fascinovat.

NAHRÁVKA JE JEN FAKSIMILE

SIMON WHETHAM



Simon Whetham je britský zvukový umělec a performer. Během posledních osmi let rozvíjel práci s terénními nahrávkami jako s výchozí surovinou hudební kompozice. Zvuky životního prostředí (přírodního nebo industriálního) zachycuje takovými metodami a technikami, aby dosáhl specifických nebo nečekaných zvukových jevů. Svou práci se zvukem prezentuje na živých vystoupeních nebo v podobě zvukových instalací, ve kterých používá objekty v prostoru jako rezonující hudební nástroje. Jeho nahrávky vyšly mimo jiné u hudebních vydavatelství Touch, Cronica, Dragon's Eye, Monochrome Vision a Entr'acte. Vedl poslechové workshopy a workshopy terénního nahrávání ve Velké Británii, Estonsku, Kolumbii, Chile a Austrálii, v současné době pokračuje v dlouhodobém mezinárodním projektu zvukových workshopů Active Crossover.

Na přelomu prosince a ledna 2015 byl hostujícím umělcem Galerie Školská 28, kde mimo jiné vedl dvoudenní workshop terénního nahrávání a stavby kontaktních mikrofonů. Na základě spolupráce s účastníky workshopu vytvořil pro prostor galerie 4 kanálovou zvukovou instalaci *Sonic Activity: Prague*.

Jaká byla tvoje cesta k field recordings? Kdo tě inspiroval a co bylo základem pro tvůj vývoj? Proč ses rozhodl pracovat právě s terénními nahrávkami a ne se syntetickými zvuky?

Všechno začalo výletem na Island v roce 2005. Termín field recording jsem znal už předtím a taky jsem měl vždycky rád hudbu, která obsahovala zvuky z „reálného“ světa. Nedávno jsem znovu poslouchal *Down in a Tube Station at Midnight* od The Jam's, a i když teď už můžou zvuky vlaků a nádraží použité v nahrávce znít jako klišé, vzpomínám si, jak silně na mě první poslech zapůsobil.

Byl jsem pozván, abych se připojil ke skupině tří vizuálních umělců a vytvořil zvukovou instalaci, která by sjednotila jejich práce v prostoru. Původně jsem zamýšlel pracovat ve studiu, ale když jsem hledal vhodné zvuky, začalo být jasné, že moje práce se bude soustředit na terénní nahrávky. Zdálo se mi, že skvěle ilustrují atmosféru.

Mou ranou inspirací byla práce Erica La Casa a Chrise Watsona, ale také Monolake, Ryoji Ikeda a Ben Frost, na jehož albu *Steel Wound* jsou terénní nahrávky pořízené Lawrencem Englischem. Ale s terénním nahráváním jsem začal, aniž bych tyto autory znal. Jejich práci jsem poprvé objevil v obchodu s hudebními alby v Rejkjavíku, když už jsem čtyři dny nahrával na islandském venkově. Téma reálných zvuků v hudbě mi v té době také přiblížilo skvělé album od projektu Alp *At Home With*, kde je slyšet třeba mikrovlnná trouba, pračka nebo záchod. Pamatuji si, jak jsem si koupil *From Here to Infinity* od Lee Ranalda a prodavač se mě zeptal, jestli jsem to už slyšel. Odpověděl jsem, že ne, a on řekl: „No, zní to jako zavírání dveří od ledničky.“ Vůbec to tak sice neznělo, ale otevřelo mi to nové obzory. A proč nepoužívám syntetizované zvuky? Jednoduše řečeno, nemám ani ponětí, jak bych použil syntezátory imaginativním a individuálním způsobem. Našel jsem svůj vlastní způsob práce s terénními zvukovými nahrávkami, který dál rozvíjím a je pro mě pořád zajímavý. Rád objevuji nové zvuky na nových místech.

Nahrávání v terénu jsi se začal věnovat okolo roku 1995. Jak vypadala tehdejší situace na poli field recording ve Velké Británii a ve světě a jak vypadá dnes? Máš nějakou představu o dalším vývoji v horizontu řekněme pěti, deseti let?





Simon Whetham a Tomáš Procházka (vzadu) na koncertě série Wakushoppu, Café v lese

V začátcích jsem nevěděl o žádných lidech ve Velké Británii, kteří by se věnovali terénním nahrávkám, to až o mnoho později. Umělci, které jsem znal, byli spíš z mezinárodní scény a musím říct, že mě v mých raných začátcích hodně podporovali. Postupem času, když se moje sociální síť umělců a muzikantů rozrostla, objevil jsem v Británii víc lidí, kteří se terénnímu nahrávání věnovali. Zároveň jsem ale cítil, že dělám něco trochu jiného. S mým poněkud „tradičnějším“ hudebním zázemím rockového muzikanta byly výsledky mé práce hodně odlišné od práce umělců, jako je třeba Patrick Farmer, Lee Patterson nebo Peter Cusack.

Nejsem si vlastně jistý, jestli je v současné době ve Velké Británii nějaká umělecká scéna okolo field recordings. Většinu času cestuji a můj sociální okruh je v podstatě mezinárodní. Víím jen, že termín „field recording“ je dnes mnohem rozšířenější ve veřejném povědomí. Například Chris Watson předváděl svoje nahrávací techniky v televizní show BBC1 v hlavním vysílacím čase. V jednom období kombinovalo mnoho umělců terénní nahrávky nebo konkrétní zvuky s drone music. Dělal jsem to také, ale vždy jsem zvukové plochy odvozoval od terénních nahrávek, nikoli od syntetických témbků.

Pak všechno začalo znít hodně podobně a mnoho umělců buď přestalo používat terénní nahrávky nebo cítili, že potřebují dát jasně najevo, že jejich práce nespadá do kategorie field recording. Myslím, že lidé se budou vždycky zajímat o nahrávání zvuků prostředí a jejich přístup se bude nějak rozvíjet. Nemám ale žádnou

představu jak. Zdá se mi, že současná noiseová tendence povede všechny znovu k tomu, aby dělali ten samý druh hudby, a znovu se to bude muset změnit.

Jaké možnosti využití terénních nahrávek jsi viděl na počátku své práce se zvukem a jaké vidíš dnes? Jaká specifika bys na svém přístupu zdůraznil?

Když jsem začal nahrávat terénní zvuky, myslel jsem si, že skoro každý zvuk, u kterého se nedá identifikovat zdroj na první poslech, je zajímavý. V současné době jdu víc do hloubky. Zkouším třeba najít zvuky, u kterých je téměř nemožné identifikovat jejich zdroj. Nebo se soustředím na výjimečné akustické jevy jako třeba mnohonásobná ozvěna, či zvuky, které se kombinují takovým způsobem, že znějí jako kompozice. Rád spojuji zvuky, které jsou všeobecně pocitově uklidňující a příjemné, s těmi, které jsou spíše znepokojivé a nepříjemné a zkouším zamlžit hranice mezi nimi.

Trávíš většinu času na cestách; je cestování a zaznamenávání zvuku v někdy odlehlých oblastech neoddelitelnou součástí tvé práce? Co by se změnilo na tvé práci se zvukem, kdyby ses usadil na delší čas na jednom místě?

Před chvílí jsem řekl, že cestování není v mé práci vzhledem k aktuálním výstupům podstatné, což vlastně není pravda. Na každé nové místo reaguji jiným způsobem. Třeba během loňské rezidence v Daejeonu v Korei jsem na ulici našel objekty, které jsem používal

Národní  divadlo

opera

UVÁDÍME
NA NOVÉ
SCÉNĚ

KUČERA
RUDÁ
MARIE

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



Simon Whetham s účastníky workshopů v prostoru Školská 28

jako zdroje zvuku a nakonec jsem s nimi vytvořil zvukovou instalaci. Tady v Praze se toho na ulici dá najít jen velmi málo. Našel jsem zářivku a žehličku, se kterými právě experimentuji, ale posbíral jsem i nějaké zvukové nahrávky a nápady na výstavu, kde je znát nějaký vývoj oproti mé dřívější práci.

Vedeš dlouholetý projekt Active Crossover, který je zaměřen také na pořádání zvukových workshopů. Co přináší lidem, kteří nemají předchozí zkušenosti s terénním nahráváním a co práce s nimi přináší tvé zvukové praxi? Kde všude už projekt proběhl a jak se rozvíjí?

Workshopy jednoduše demonstrují, jakým způsobem slyšíme, a také připomínají, že samotný fakt, že slyšíme, ještě neznamená, že také posloucháme. Soustředíme se během nich na aktivní poslouchání zvuku v daném prostředí a na to, jak prostředí a architektura mění jeho vnímání. Používáme jednoduché nahrávací techniky, které nabízejí hodně různých způsoby zachycení zvuku a učíme se, jak pracovat s jednoduchými a levnými mikrofony. Nakonec přenášíme tyto zkušenosti do performance, abychom demonstrovali, jak nahrávání a „odtělesňování“ zvuků může přinést další úhel pohledu na akustiku prostoru.

Ve spojitosti s nasloucháním používáš termín „aktivní poslech“. Mohl bys vysvětlit co znamená a přiblížit případné shody nebo odlišnosti s jinými koncepty práce s naslou-

cháním přirozenému zvukovému prostředí, jako je praxe „deep listening“ Pauline Oliveros nebo jiné?

Ten termín se jednoduše vztahuje k naslouchání jako k aktivitě, je myšlen jako protiklad ke slyšení v pasivním slova smyslu. Myslím tím, že člověk vědomě koncentruje pozornost na zvukovou aktivitu okolo sebe, místo toho aby ji ignoroval nebo se nechal pasivně pohltit.

Poté, co jsem navštívil workshop vycházející z technik Pauline Oliveros, bych řekl, že můj přístup je oproti tomu soustředěnější víc na fyzikální než na spirituální podstatu zvuku. Bylo zajímavé (a trochu frustrující), že na Deep Listening Session bylo vlastně hodně málo prostého naslouchání a o mnoho víc různých akcí nebo interakcí mezi účastníky workshopu.

Stanovuješ si nějaká omezení ohledně používané nahrávací techniky? Jak nacházíš míru aby se tvoje nahrávky nestaly spíš dokumentací technických možností přístrojů než průzkumem možností zvukového prostředí?

To je dobrá otázka. Pochopil jsem, že i když budu pracovat s nějakým drahým a vysoce kvalitním zařízením a pořídím nahrávku nějaké zvukové události, neznamená to ještě, že jsem tu událost zachytil. Nelze přenést někoho do stejného okamžiku, abychom měli stejný zážitek. Abych mohl zachytit nějakou situaci, musím zvážit hodně různých faktorů. Musím se obejít bez všech vizuálních a hmatových vjemů, vůně, teploty, všeobecné atmosféry, a proto

nemůžu zachytit zvuk prostě jenom tak, jak bych ho slyšel v prostoru. Binaurální nahrávání jde samozřejmě touto cestou, i binaurální nahrávka je ale jen faksimile zvuku, který jsme slyšeli a proměnili v data čtená znovu ve chvíli, kdy chceme slyšet nahrávku. Pro mě byl zvuk vždycky materiálem pro kompozici. Na začátku jsem často používal směrový mikrofon, protože se mi líbily detaily zvukových jevů (což mě později přivedlo k používání kontaktních mikrofonů). Směrový mikrofon je těžkopádný a neskladný objekt, zvlášť když musíte použít nějaký druh ochrany proti větru, která je nutná, protože mikrofon je velmi citlivý. Pak taky musíte mít vysoce kvalitní rekordér s dobrým předzesilovačem (nebo použít externí, což znamená zase více věcí na přepravu). Kvůli cestování jsem se rozhodl používat levnější a lehčí techniku, dávám většinou přednost malým kapesním rekordérům. Důležitým faktorem se pro mě stal také čas potřebný k přípravě na nahrávání. Zapojit mikrofon do předzesilovače a potom do rekordéru může znamenat, že propásnu zvukovou aktivitu, kterou se právě pokouším zachytit. Externí mikrofony a předzesilovač používám, když nahrávám ve velmi tichém prostředí a při studiové práci, nebo když chci zachytit zvuk v prostoru jako dva různé druhy zvuku, jeden blízký a detailní a druhý akusticky přirozený. Nezajímají mě jenom „přirozené zvuky“, docela často používám třeba poškozené mikrofony, které reagují na zvuk jiným způsobem, než by měly. Například jsem nahrával tání sněhu rozbitým kontaktním mikrofonem, který mi poskytl velmi pěkně strukturovaný zvuk. Také rád aktivuji zvuky prostředí. Třeba plot, který občas zachrastí ve větru, může znít jako nějaký pekelný stroj, když ho k tomu nějakým způsobem přimějete.

Při živém hraní pracuješ také často s prostorovostí zvuku nebo používáš hmotné objekty jako rezonátory. Jaké jiné podoby nahraného zvuku a jeho reprodukce tě v sou-

časné době ještě zajímají? Používáš ve svých performancích a zvukových instalacích výhradně terénní nahrávky nebo i syntetické zvuky?

Používání nalezených objektů vzniklo z mé touhy vytvořit pokladě, když hraji, unikátní skladbu uzpůsobenou na míru danému místu. Má to samozřejmě svoje hranice, ale je to i zábavná výzva. Když používám vibrační reproduktory na objektech a nábytku, přibližuje to zvuk více k publiku. Kdykoli je to možné, ruším tradiční rozdělení prostoru na místo pro publikum a místo pro performer. Nejraději hraji v prostorech, které normálně nejsou koncertními místy a na takových, které jsou flexibilní ve smyslu pozice reproduktorů, účinkujících a publika.

V živých vystoupeních používám jenom terénní nahrávky a nalezené objekty, jejichž zvuk podněcuje k přemýšlení. Nemám moc rád syntetické zvuky a efekty. Je to věc osobního vkusu.

Jaké jsou tvoje kompoziční postupy?

Zkouším prostě kombinace zvuků, buď stavím zvuky vedle sebe nebo je překrývám. Mám rád vystoupení dynamická jak pokud jde o úroveň hlasitosti tak ve frekvenčním rozsahu. A mám rád překvapení, přestože vím, že skoky z jedné zvukové reality do jiné se mohou snadno stát předvídatelnými. Myslím že jsem se už vzdálil od hutného vrstvení zvukových záznamů, kterému jsem se věnoval před pěti lety, ačkoliv teď tuto metodu znovu prozkoumávám. Rád aktivuji reálný prostor. Myslím, že to je efektní zvlášť během živého hraní, kde se publikum může být znejistěno, jestli zvuky, které slyší, jsou záměrné, nebo pochází z místnosti samotné, nebo je to nějaká aktivita zvenčí. Ale určitě to může fungovat i během poslechu alba se sluchátky.

<http://www.simonwhetham.co.uk/>

kulturní čtrnáctideník A2

32 STRAN ČERSTVÝCH INFORMACÍ Z KULTURY, POLITIKY A SPOLEČNOSTI
KRITICKÝ NADHLED / NEVÍDANÝ AUTORSKÝ OKRUH / JASNÉ A NEOTŘELÉ NÁZORY / ČTENÍ PROTI PROUDU

ZVÍŘE NIKDY NESPÍ

- HUDBA**
- FILM**
- VÝTVARNÉ UMĚNÍ**
- LITERATURA**
- BELETRIE A POEZIE**
- DIVADLO**
- ESEJ**
- FILOZOFIE**
- ARCHITEKTURA**
- SPOLEČNOST**
- KULTURNÍ POLITIKA**
- KAUZY**

koupíte v trafikách a všech dobrých knihkupectvích,
informace o předplatném naleznete na www.advojka.cz

AFRICA TERRA ELECTRONICA

Neobvyklé hudbě z Afriky jsme již před několika lety věnovali v sérii článků, v nichž jsme mapovali, co lze najít na kontinentu, který, pokud jde o hudbu, spojujeme především s kořeny blues, jazzu a žánrů souvisejících. Již tehdy se ukázalo, že navzdory výdobytkům internetového věku není zdaleka snadné, dopátrat se dostatečných informací. Další kapitola tohoto průzkumu nabízí cestu skrze africké elektronické krajiny.



Než zahájíme putování, je dobré zmínit, že moderní africká hudba se již jednou nechala světu poznat ve značně inspirativní šíři. Bylo to na rozhraní 50. a 60. let, kdy se počínající styly funky a reggae obrátily ke svým africkým kořenům a našly v těchto zemích kvalitní a zajímavé umělce, kteří svým neotřelým přístupem k hudbě vzbudili nemalou senzaci. Ať už to byli hudebníci z tehdejšího Konga jako jazzový mág François „Franco“ Luambo Makiadi nebo Tabu Pascal, všichni si na svých cestách našli nadšené publikum jak v Evropě tak i USA. Z Ghany pak pocházel jeden z nejlepších perkusistů 50. let Babatunde Olatunji a doslova smrští nových nápadů si prošla reggae / dancehall / dub scéna po vydání nahrávek tradičních hudebníků z Etiopie 60. let, které spatřily světlo světa až v polovině 90. let. Mnoho již bylo napsáno o Master Musicians of Jajouka, kteří v 60. letech dodali úplně nový impulz celé rockové scéně v USA. To vše bezpochyby připomíná příběh o exotickém kontinentu, který se otevře světu a obohatí svou kulturou všechny ostatní země, nicméně se tak bohužel nakonec nestalo. Neklidný průběh 70. let, symbolicky odstartovaný svržením etiopského císaře Haile Selassieho v roce 1974 uvrhl téměř celou Afriku na dlouhých třicet let do zvláštního stavu izolace na straně jedné a nezájmu na straně druhé, jehož dozvuky jsou patrné dodnes.

O dějinách moderní africké hudby je dnes dostupné relativně minimum informací a většina portálů, které o tomto tématu píší, se zabývá hudbou z posledních maximálně deseti let. Všechny ostatní informace je zatím nutné čerpat od nadšených vydavatelů, kteří se často pouštějí do velmi složitého pátrání a sběru nahrávek, o jejichž existenci mnohdy už nemá dnes nikdo ani tušení. V této souvislosti zmíním hned na začátku vydavatelský počín labelu Awesome Tapes From Africa a význačnou osobnost evropské elektronické scény a světoběžníka Cedrika Fermonta alias Kirdeca (rozhovor s ním najdete v HV 4/2013), bez jehož databáze afrických elektronických projektů v rámci jeho vydavatelství Syrphe, by tento článek asi nikdy nemohl vzniknout.

I přes tento unikátní informační zdroj nebudeme schopni zachytit více než jenom drobný zlomek celé africké scény. Může se zdát, že tomuto pohledu dominuje hudba Jihoafrické republiky, protože právě tato země má zatím své hudební dějiny nejlépe sepsané a zmapované, zatímco ostatní země na své velké přehledy ještě čekají, zmiňme je aspoň nejlépe, jako v tuto chvíli dovedeme. Začneme tedy naše putování po africké elektronické hudbě od začátku, a to od vizionáře tohoto stylu, kamerunského rodáka Francis Bebeye.

Francis Bebey

Renesanční osobnost africké kultury Francis Bebey se narodil v roce 1929 v kamerunské Douale a po studiích na pařížské Sorbonně a v USA se usadil ve Francii, kde působil jako všestranný umělec na poli sochařství, malby, hudby a velmi záhy se etabloval i jako uznávaný spisovatel a propagátor afrických hudebních forem v rádiu. Zlom přišel v roce 1976, kdy vychází jeho deska *La Condition Masculine*. Toto album obsahuje vše, co byste od afrického umělce zjišťovali v Evropě čekali — výrazné perkusní rytmy, funky houpačkové kytary, neobvyklé stržené dechy, jazzové improvizace, avšak vše je tentokrát hozené do elektronického hávu a to i včetně tradičních nástrojů, se kterými se pracuje v předtočených smyčkách. Nejenom díky dominantnímu zvuku syntezátorů, které se pokoušejí nahradit klasický ansámbl, ale i na svou dobu neobvyklému použití smyček, jejichž vrstvením se jednotlivé skladby posouvají dopředu, je album vizionářské i podle měřítek západní Evropy.

Je otázkou, jaký vliv měla na Bebeye o rok starší nahrávka zakladatele stylu afrobeat a věčně nespokojeného aktivisty Fela Kutiho a jeho kapely Africa 70 s názvem *He Miss Road*, jelikož *La Condition Masculine* zní jako snaha o remixování postupů právě z této učebnice afrobeatu. Nicméně o nějakém vykrádání nemůže být ani řeč, protože jak Kuti tak Bebey platili ve své době za svébytné umělce s jasnou vizí. Zatímco Fela Kuti navazuje zejména na spirituály a reggae, kdy mu tradiční africké rytmy slouží spíše jako atmosférické doprovody zdůrazňující ideologickou a „etnickou“ autenticitu nahrávek, Francis Bebey jde skutečně hluboko do samé struktury hudebnosti, kterou ohýbá pomocí magnetofonových pásek a elektronických nástrojů.

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.

OSTRAVA
NEW & EXPERIMENTAL MUSIC FESTIVAL

DAYS
OSTRAVSKÉ DNY
2015
FESTIVAL NOVÉ A EXPERIMENTÁLNÍ HUDBY

Karlheinz Stockhausen
GRUPPEN

zahajovací koncert
tři orchestry a tři dirigenti
Trojhalí Karolína — Ostrava
23. 08. 2015

ABLINGER | AYRES | BAKLA | BERG | CAGE
CÍGLER | FELDMAN | GRAHAM | KALITZKE
KOMOROUS | KOTÍK | LANG | LEWIS | LIGETI
MINCEK | NIBLOCK | OEHRING | RADULESCU
RATAJ | RIEHM | SCIARRINO | STOCKHAUSEN
USTWOLSKAJA | WOLFF | XENAKIS
ZIMMERMANN... a skladby nejmladší generace

21.—29. srpna 2015



Francis Bebey

Francis Bebey se v polovině 80. let částečně od elektronické hudby odvrací zpátky ke kořenům tradiční africké hudby a paradoxně je to právě osmá dekáda, kdy přes nesporný růst popularity elektronické hudby ve zbytku světa zájem o tento žánr v Africe upadá. Neklidné politické klima, občanské války a cenzura zahraničních médií paralyzují ve své době téměř celou africkou hudební scénu a dělají z ní spíše cíl hudebního importu, jehož hlavním artiklem je zejména reggae a nově vznikající hip-hop. Nikoliv ovšem v Jihoafrické republice.

Kwaito

Elektronická hudba se v Jižní Africe vyvíjela jinak než ve zbytku černého kontinentu, a to hlavně díky pravidelnému kulturnímu importu ze západního světa a tendenci jihoafričanů studovat v Evropě a USA a tím udržovat prst i na hudebním a společenském tepu euro-atlantického světa. Dodnes asi nejznámější skladatel z této země Kevin Volans se ke své proslulosti dostal právě díky možnosti studovat novou hudbu u těch nejlepších a předvést jim svůj talent. Tento žák Karlheinz Stockhausena a jeho dlouholetý asistent patří pravděpodobně mezi nejvýznamnější africké skladatele post-minimalismu a elektro-akustické avantgardy.

Své kořeny naplno odhaluje již na začátku 80. let, kdy píše několik atonálních kompozic s použitím tradičních evropských nástrojů ovšem s africkým laděním, jak je tomu i u jedné z jeho prvních kompozic nazvané *Mbira* (pro dvě cembala naladěná podle tradičního afrického „prstového pianu“ mbira), která chápala jako ukázkou evropské hudby „napadené africkým virem“. Některé z Volansových skladeb proslavil svými interpretacemi i vyhlášený Kronos Quartet, který se skladatelem spolupracuje dodnes.

Když se 80. léta blížila ke své polovině, bylo jasné, že se informační revoluce nevyhne ani takovým metropolím, jakými byl Johannesburg a Kapské Město. V těchto „velkoměstech národů“ má svůj počátek mnoho nezmarnů a nekonvenčních hudebníků, z nichž je celá řada dodnes aktivní. Jihoafrická republika měla jako jedna z mála zemí na jih od rovníku v osmdesátých letech již pevně etablovanou pop/rockovou scénu a například slavný progresivní hudebník a producent hollywoodských soundtracků Trevor Rabin (rodák z Johannesburgu) začínal jako frontman pop/rockové skupiny Rabbitt, která získala na konci sedmdesátých let značné množství příznivců.

Krom oficiální linie smířlivých textů a hudby ignorující napjaté sociální vztahy uvnitř země se postupně v undergroundu začíná vytvářet jasná linie jdoucí proti zavedenému establishmentu. U vše-

ho stojí pravděpodobně specifický styl kwaito — elektronická hudba na pomezí rapu a rané house music obohacená o samplý tradiční africké hudby, jejíž texty v afrikánštině se často vymezovaly proti apartheidu a rasové diskriminaci. Ze stylu kwaito se stala svěbytná odnož africké elektronické hudby a díky tvrdým zákrokům úřadů začal být chápán jako symbol protestu. Byly to právě první kwaito meetingy v černošských ghettech, z nichž o několik dekád později vzešla dnešní specifická scéna v Kapském Městě.

Jeden z nejvýraznějších představitelů jihoafrické kontrakultury byl, vedle stylu kwaito, aktivista a novinář Warrick Sony (vlastním jménem Warrick Sweeney), který sdílel se svým otcem lásku k hudbě a neklidnou povahu, kterou na konci 70. let ještě podpořil objevením klasiků punku Sex Pistols a The Clash. Po absolvování povinné vojenské služby působí Sony jako zvukař a holka pro všechno u několika filmových společností a právě v této době využívá nahrané zvuky, útržky hovorů a reportáží ve svém vlastním projektu Kalahari Surfers (více o něm v HV 6/2010).

Kombinace propagandy, vzteku, neurvalého střihu nahrávek na pozadí exotického afrofunku byla ve své době pro jihoafrické úřady velmi nepohodlná, a tak měl Warrick Sony velké problémy s vydáváním svých desek i koncertováním zejména kvůli tehdy probíhajícímu hnutí Voelvry, které, podobně jako kwaito, používalo nové hudební formy kytarové hudby ve spojení s afrikánským jazykem jako prostředek vyjádření protestu proti apartheidu.

Pomocnou ruku našel u britského hudebníka a vydavatele Chrise Cutlera a jeho Recommended Records, kterému konvenoval „zappovský“ přístup Warricka Sonyho ke kompozici a tak zůstal až do roku 2004 jeho dvorním vydavatelem. Díky pověsti pronásledovaného aktivisty ve spojení s labelem, který na konci 60. let vydával radikálně levicové hudebníky se Kalahari Surfers stali první jihoafrickou kapelou, která byla pozvána v roce 1988 do tehdejšího SSSR, kde odehrála celkem tři koncerty, včetně vystoupení v Moskvě.

V druhé polovině osmdesátých let začíná postupný rozkvět jihoafrické scény, který předznamenává vydavatelství Network 77 (později se proměňuje na dodnes funkční MikroDot, u kterého dnes vydávají třeba právě Kalahari Surfers) a s ním i nástup nové generace umělců, kteří neváhají sáhnout i po nejnovějších nahrávacích technologiích, které jim Jay Scott, producent stojící za Network 77, dokáže obstarat. Network 77 se zpočátku specializuje na tvorbu a distribuci kazet nových elektronických uskupení jako Sphinx Holotronics (původně synth popových, následně pak ambientních umělců), Carnegie Visors (ebm/synthpop), Alana Daye nebo obskurních hlukařů Pure War, aby pak svou činnost rozšířil i na nově vznikající elektro-



Doussou Koulibaly ze skupiny KonKone

nická média. Druhým pilířem činnosti Network 77 bylo, krom již zmíněného dovozu syntezátorů a dalšího hudebního vybavení, i vydávání dnes již kultovního časopisu Kagenna, který se stal platformou kontra kulturních aktivistů, hackerů, ekologů a všech elektronických nadšenců a získal si reputaci i v zahraničí.

Svoboda a industriál

Devadesátá léta se nesou ve znamení konce apartheidu a propuštění Nelsona Mandely z vězení, a tehdy se snad celý kontinent pod vlivem událostí upíná k naději na lepší budoucnost, která nepochybně stála za větším otevřením se Afriky vůči zbytku světa. V Jihoafrické republice propuká naplno hnutí rave a starší kazety s diskotékovými remixy afrobeatových a reggae umělců, jako byl Hailu Mergia, se stávají základem pro exotické mixtapy nových druhů taneční hudby s atmosférou savan, džunglí a pouští. Hned na začátku devadesátých let se etablojí neznámější jihoafrické rapové skupiny v čele s Prophets of Da City, kteří využívají jak samplers s africkou tematikou, tak klasické rapové beats a pracují tak s rapem podobně jako například Kalahari Surfers o dekádu před nimi s rockovou avantgardou. Spolu s nimi vznikají i elektroničtí eklektici Battery 9, kteří mísí dohromady industriální zvuky a ruchy, EBM fetiš ve stylu amerických GGFB, metalové rytmy a třeba i rapové vokály. Jejich audiovizuální pojetí hudby je pro milovníky raných devadesátek přímo balzámem, jelikož jsou jejich klipy řádně okořeněny primitivní počítačovou grafikou. Battery 9 mají na svém kontě také cenu

za nejlepší jihoafrické rockové album roku 1998 i roli předskokanů na společném africkém turné The Prodigy a Faithless. Navíc začali na svých albech používat mix afrikánštiny a angličtiny o celou dekádu dříve než současný jihoafrický rapový fenomén Die Antwoord.

Zatímco hnutí industriální hudby na konci devadesátých let v Jižní Africe sílilo (dokonce vzniká i několik značek dovážejících evropskou industriální hudbu skrze německou značku Membrum Debi-le Propaganda), a to nejen díky extrémnějším nástupcům Battery 9, jako byli NuL či výteční Summoning The Plague, nezávislá kytarově-elektronická scéna, kterou slibně nastínil v polovině devadesátých let Springbok Nude Girls, jakoby se bez ohledu na oblibu tohoto stylu v zahraničí postupně vytrácela. Stejně jako tradiční americký rap či chicagský house totiž většina nezávislé africké hudby kolem roku 2000 vyklízí pole novému pojetí elektroniky vycházející z nových mixů stylu kwaito, která právě dnes prožívá své „zlaté období“.

A bylo to vidět i na loňském ročníku festivalu Sonar 2014 ve španělské Barceloně. Tamní producenti si totiž povšimli, že Jihoafrická republika dováží a produkuje více elektronické hudby než většina ostatních států světa, a tak se rozhodli uspořádat tematický program, na kterém se prvně představily dva objevy kapské scény, producenti Sibot a Trancemicsoul. Zároveň si svou premiéru odbyl i dokument o nezávislé scéně v Jižní Africe, nazvaný *Future Sound of Mzansi*. Je tím pádem nasnadě, že přichází nové silné hnutí elektronické hudby právě z Afriky? To bude pravděpodobně ještě nějakou chvíli trvat, přestože někteří producenti a DJ's mají poměrně



slušné promo i reference díky hudebním studiím Red Bull, které si v Kapském Městě otevřely pobočku. Nehledě na zběsilé tempo růstu černé hudební scény, tvoří tito umělci v hudebních médiích stále velmi okrajovou skupinu.

Střední Afrika a Maghreb se probouzejí

S rozšířením internetu a možnostmi sociálních sítí se ovšem začala proměňovat hudební scéna v celé Africe, a to i v regionech, které bychom ještě před pár lety na hudební mapě nehledali. Z Burkiny Faso pochází velmi zajímavé mezinárodní uskupení Burkina Electric, které míchá minimalistické ambientní kompozice s tradiční středoafričskou hudbou a moderní elektronikou. Jeho členem je mimo jiné Lukas Ligeti, syn slavného maďarského skladatele Györgye Ligetiho.

V Mali začalo působit uskupení žen-performerek KonoKone o jednadvaceti členkách, které rozvíjí tradiční instrumentaci písní pastevců kolem řeky Niger do jemných elektronických ploch ve spolupráci s několika islandskými muzikanty. Samostatnou kapitolou by klidně mohl být i angolský, nyní v Portugalsku žijící umělec Victor Gama, jehož výtvarný přístup k hudbě a tvorba roztodivných hudebních nástrojů a hrajících exponátů, mu zajistil nejenom mezinárodní uznání, ale i několik výstav v místech jako například v Royal Opera House v Londýně v roce 2012.

Na kdysi velkolepou a slibně rozjetou etiopskou hudební scénu navazuje dnes v USA žijící Etiopan Mikael Seifu, pro mě jeden z objevů letošního roku. Jeho ponurá rytmická elektronika tvoří velmi zajímavý protipól zasněnému a extatickému etiopskému folklóru, se kterým Seifu pracuje velmi citlivým způsobem. Melodičtější a výrazně přístupnější elektroniku, která by mohla prorazit i do mainstreamových médií vytváří v Německu žijící ghanský umělec Oy, jehož letošní album *No problem Saloon* už stihlo posbírat několik velmi pozitivních recenzí.



Bohatým místem na nové hudební objevy se také zdá být severní Afrika, zejména Egypt a Alžírsko. Příjemným easy listeningem nás oblažuje multiinstrumentalista a producent Hector Osbert z egyptské Káhiry, který se ovšem nebojí tu a tam vzít do ruky i elektrickou kytaru, která je jeho oblíbeným nástrojem a zahrát na vlnu melancholického ambientního post-rocku, který zní jakoby snad vznikl ve studené Skandinávii a nikoliv v horkém Egyptě.

O poznání abstraktnější a temnější vlny čeří další káhirský rodák Magdi Mostafa, jehož minimální ambient s terénními nahrávkami navozuje zvláštní pocit osamění za téměř neslyšných dozvuků mizějící lidské civilizace. A konečně třetí Egyptčan v našem výčtu, Mohammed Ashraf, žijící dnes v Londýně, brnká na strunu surreálné elektroniky, která je perfektním soundtrackem jak k barevné a vířivé fata morgáně i k bezměsíčné pouštní noci. Další zvědavcům hladovějícím po zajímavé elektronice z Egypta určitě doporučím stránky vydavatelství 100COPIES, které se v Káhiře stará i o pravidelné koncertní akce.

Na alžírské scéně stojí za pozornost projekt Afrodreams. Sail Mohamed zcela otevřeně drtí nejextrémnější větve noise music a svým smrtícím vichrem z pouště by jistě při silné aparatuře mohl smést návštěvníky menšího festivalu i se stany.

Krom klubové scény či absolutního undergroundu zmíníme na závěr ještě poměrně známého skladatele nové hudby a sice Erika Abecassise, který se díky svému pobytu ve Francii dostal i do spolupráce s programátorem a basistou Kasperem Toeplitzem, s nímž (ještě spolu s Winfriedem Wendlingem) v roce 2009 uspořádal velmi zajímavé představení s názvem Kernel, které pro mne osobně představuje skoro to nejzajímavější z akademicky pojaté extrémní elektroniky za poslední roky.

ZAČÍNÁ VESMÍR NERDSKÉHO RAPU V SEATTLEU?

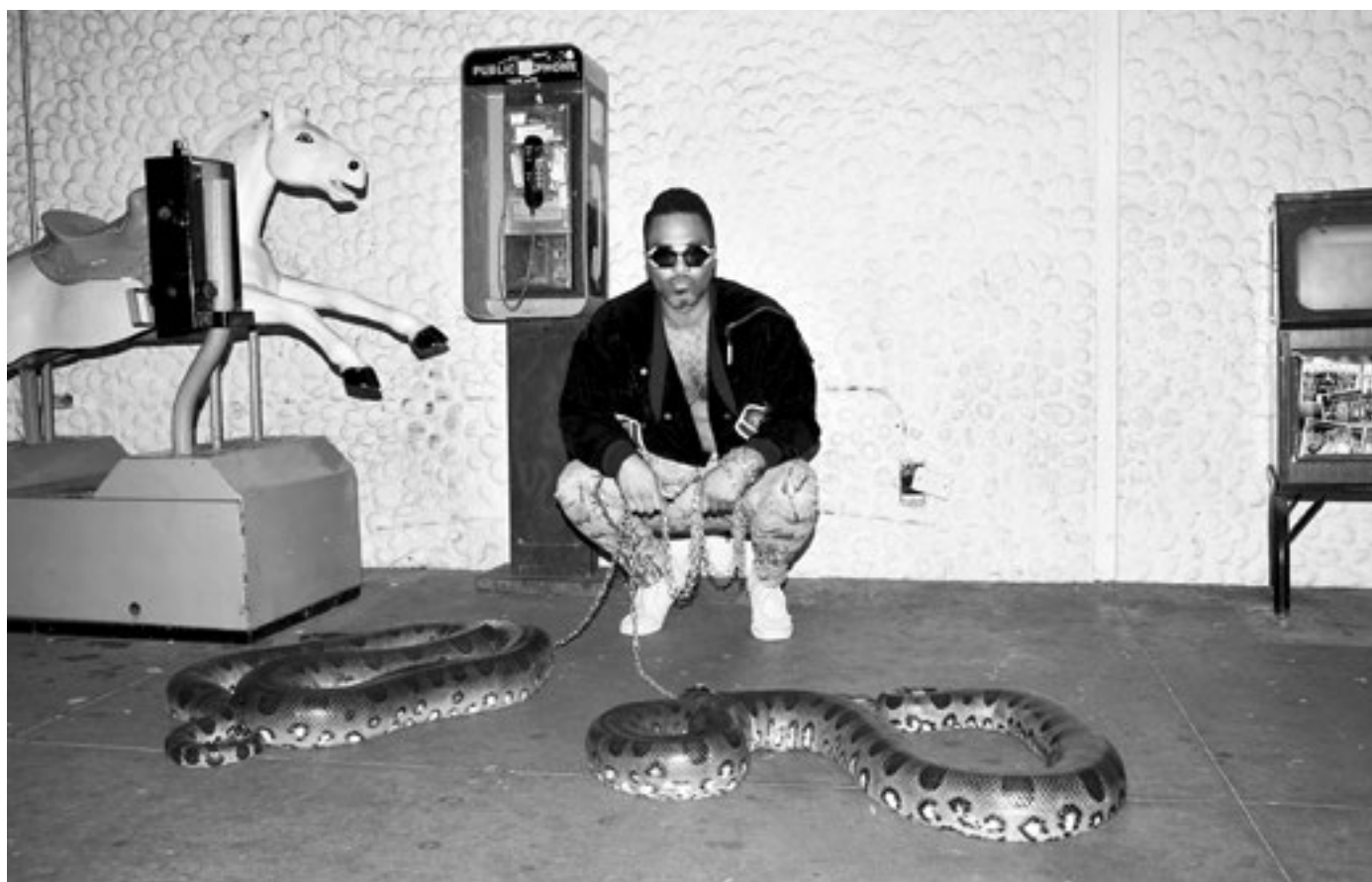
Když vyšla na seattleském Sub Popu první hiphopová deska, konzervativní fanoušci se možná trochu ošívali. Label měl totiž do té chvíle v katalogu spíš garážovky nebo písničkáře. Nálepka „ti, co vytáhli Nirvanu ze sklepa“ jim asi nadobro zůstane, ale tituly vydané v posledních letech ukazují, že se nebojí vstoupiti do jiných žánrových teritorií. Jenom minulý rok vydali dvě hiphopové desky — afronowistickým věrozvěstům Shabazz Palaces a noiseovým hiphopovým vědátorům Clipping. Pomáhají tak měnit hiphop tak, jako kdysi grungem transformovali rockovou muziku? Nebo jenom Sub Pop sleduje trendy a dělá to, co by měla dělat velká nahrávací společnost?



Clipping

„Jsme ujetý, vlastně nejsme odsud, pocházíme z hlubokýho vesmíru,“ zpívá mystické R & B duo THEESatisfaction na prvním lo-fi EP z roku 2008. Nevědomky tak předpovídají svou budoucí image. Na amatérské domácí nahrávce byl tehdy slyšet nejenom nesmělý rap i beaty, ale především pronikavé soulové hlasy. Ve škole, kde se

Stasia Irons a Catherine Harris-White potkaly, to podle svých slov neměly jako „černé a queer“ lehké. Pro všechny ostatní byly podivínky, před vnějším světem se ukrývaly ve fantaziích plných milovaného jazzu a funku, navzájem si zpívaly oblíbené písničky a potají pokládaly základy THEESatisfaction. O nic jednodušší než na střední, to nemě-



Ishmael Butler

ly ani v muzice. Přestože byla scéna v Seattlu vždycky hodně otevřená, byly prý oproti dnešku jediné holky na pódiu. „Když jsme začínaly, bylo kolem nás hodně rasismu. Vyrůstaly jsme a učily se o životě. Snažily jsme se najít způsob, jak se vyléčit — jak se protančit naší bolestí,“ svěřuje se Cats v jednom z rozhovorů.

Přírozený cit pro hudbu, který jim sloužil i jako obrana proti všem formám šikany, je vedl dál. THEESatisfaction časem vytvořily ucelený rukopis — fúzi svůdného neosoulu, Niny Simon převlečené do moderních aranžů a emancipovaného hiphopu, kde je tématem spíš post-kolonialismus než drahá auta a řetězy. Profesionální studio se jim otevřelo před třemi lety po podepsání smlouvy s legendární značkou Sub Pop, u které na konci letošního února vydaly druhou desku. Přivedli je tam kolegové Shabazz Palaces, kterým hostovaly už o rok dříve na oficiálním debutu *Black Up* — historicky prvním hiphopovém albu na tradičně kytarové značce.

Šamanský rituál

„Byly to místní legendy,“ říká Ishmael Butler z dvojice Shabazz Palaces o THEESatisfaction. Všichni vyrůstali v Seattlu a jejich rodiny se znaly, přesto se seznámili až o dost později. V uměleckém kolektivu Black Constellation, pro který není klíčové médium ani forma, ale sdílené vidění světa, se zkrížily jejich umělecké dráhy. „Jsme tu od počátku všeho, akorát v různých inkarnacích, měli jsme štěstí, že jsme se sešli v téhle době,“ popisuje Ishmael trochu tajemně okamžik, kdy se dali dohromady.

Ani hudba Shabazz Palaces nešetří kryptickými vyjádřeními, proto mnohdy připomíná šamanský rituál a to nejenom kvůli výrazné roli afrických perkusivních nástrojů. Hip-hop jim slouží jako jaký-

si opěrný bod — oheň, kolem kterého tančí. Posvátnou ingrediencí je především freejazz a ideologie afrofuturismu. Neologismus Shabazz Palaces „afro-nowism“ vychází z myšlenky afrofuturismu, kterou ve své hudbě prosazoval například Sun Ra, „Dr. Funkenstein“ George Clinton nebo sci-fi spisovatelka Octavia E. Butler. Vykupení ale rapper a producent Ishmael Butler nevidí jako afrofuturisté v budoucnosti — diaspoře afroamerického lidu na vzdálenou planetu, nýbrž v přítomném okamžiku, proto se i Shabazz Palaces upínají k prožívání současnosti.

Afronowismem pomyslně vykupují současnou hip-hopovou scénu a vyvádí ji ze slepých uliček. Ishmael se o obrození rapu snažil už v devadesátých letech s brooklynskými Dignable Planets. Jeho současná tvorba s Tendaiem Marairem pod hlavičkou Shabazz Palaces, postavená výrazně na živých nástrojích, zachází ještě dál — pozdvihuje hip-hop na úroveň spirituálního zážitku, podobným způsobem, jako to kdysi dělal Sun Ra s jazzem. „Vždycky cítím, že se tím propojujeme s nějakým jiným místem, starověkým, ale zároveň někde v budoucnosti,“ vysvětluje Ishmael v rozhovoru pro deník Guardian.

Generace X

S trochou nadsázky bychom mohli najít symboliku v tom, že *Black Up* vyšlo přesně dvacet let od přelomového alba Nirvany *Nevermind*, která o něco dříve odešla od Sub Popu a podepsala smlouvu s velkým labelem. To otevřelo nezávislé scéně dveře do mainstreamu, způsobilo nekonečné diskuze o komercializaci undergroundu a svým způsobem pohřbilo i jeden subžánr, který už potom nikdy nebyl stejný.

Grunge vzešel v polovině osmdesátých let z propojených scén





THEESatisfaction

sousedních měst Olympia a Seattle ve státě Washington jako odpověď na vystupování rockerů obklopených televizními kamerami a nosících se po červeném koberci. Nově rašící kytarový styl měl potlačovat ego, oslavovat amatérismus a vysmívat se hodnotám konzervativní americké společnosti, pro niž byly obrovský auták, barák na předměstí a televize synonymem tolik vytouženého štěstí. V Olympii se potkal i Calvin Johnson a Bruce Pavitt, kteří společně začali tisknout fanzin o nezávislé hudbě Sub/Pop. Později šel každý svou cestou, Johnson zůstal, dodnes provozuje K Records a je klíčovou postavou scény, Pavitt založil o kousek dál v Seattlu label pojmenovaný podle časopisu, který spolu kdysi lepili na kolena. To bylo před tím, než se stal grunge soundtrackem generace X, Nirvana pravidelně bodovala v hitparádách MTV a o Sub Popu se dozvíděli po celém světě.

Tak masivní komerční úspěch grunge se ale s „alternativním“ hipopem na Sub Popu nekoná ani po čtyřech letech a bylo by bláznivé na něj čekat. Byť se podobně vymezuje proti rozmáchlým gestům rapperů ověšených zlatem, není zatím dostatečně čitelný pro velká média. Těžko říct, jestli by si to Butler ze Shabazz Palaces přál, když po prvních nahrávkách tajil na koncertech i svou identitu Butterflye z Digable Planets zahalený turbanem. Navíc rapperi a rapperky stavící se do opozice k vůdčí image žánru nejsou žádnou novinkou, z propojování hipopu se současnou avantgardní elektronikou nebo noisem už se pomalu stává standard.

Černý rap?

Vědecká preciznost, s jakou losangeleské trio Clipping kombinuje noise s rapem, ale předčí většinu ostatních, někdy to skoro zní, jakoby producenti Jonathan Snipes a William Hutson míchali místo beatů výbušné Molotovy. Jejich produkce mnohdy připomíná spíš hlukovou improvizaci složenou z naprosto nesourodých zvuků a glitchů, až se někdy nechce věřit, že jsou jejich postupy od začátku promyšlené. Do téhle atmosféry se navíc přesně trefuje rapper Daveed Diggs. Jenom pro představu: na loňské desce *CLPPNG*, vydané právě na Sub Popu, stíhá Diggs rapovat do otravného tikotu budíku, aby ho vzápětí vystřídal bezmála popový refrén. To dobře ilustruje obecné kontrasty nahrávek Clipping., kteří posluchače chvíli nechávají tápat v klaustrofobických sonických prostorech jenom proto, aby za chvíli kontrovali „hitovkou“ jako je třeba singl *WorkWork*. Neurotickou atmosféru dokáže Diggs dotvořit nezřízenou kadencí slov, ve kterých ale chybí obvyklé žánrové kliše nebo upevňování vlastní identity. Etnicita nehraje v textech Clipping žádnou roli.

To vede ke sporům na hiphopové scéně, není to pro ni dostatečně „černé“. Důsledné obcházení nebo reinterpretace žánrových stereotypů není dostatečně sexy ani pro většinového posluchače, ten si libuje v opakování zažitých vzorců. Jedině tak se cítí bezpečně. THEESatisfaction, Clipping. nebo Shabazz Palaces jsou spíš nerdi, než gangsteři. Konzum neoslavují, vysmívají se mu. Popkulturní mýtus rappera s nekonečným sexuálním apetitem rozkládají na dílčí částčky a sbírají z nich obraz hudby, kterou vysvobozují z role masám přístupného kýče. Zbavují se nepotřebného balastu nabaleného na rap od devadesátých let a využívají čistou formu. Mají pro to ve svobodném prostředí internetu mnohem lepší podmínky, protože nejsou závislí na pozornosti velkých médií — dnes roli trendsettera plní spíš hudební blogy a dění na sociálních sítích. Posunem ve vnímání alternativního hiphopu jsou bezesporu skotští Young Fathers, kteří dostali minulý rok Mercury Prize, nebo úspěch kolektivu Odd Future reprezentovaného třeba Earlem Sweatshirtem. Sub Pop ze své seattleské kanceláře sleduje, co se děje a nechce, aby mu ujel vlak. A útržek ze singlu *Wee Sound Weird* od THEESatisfaction z úvodu se dá použít taky jako nápodoba, podle čeho vybírá nové talenty v kontextu současného hiphopu.

DEAN BLUNT

ČERNÉ GESTAPO PROTI VŠEM

Při poslechu hudby Deana Blunta je třeba být připraven na nečekané zvukové kombinace a stylové přískoky, při debatě s ním zase na to, že nemusí mít náladu poslušně odpovídat na novinářovy otázky a není nikdy docela jasné, co myslí vážně a co je mystifikace. Jeho nahrávky oscilují mezi přetvářením materiálu z historie a neustálou potřebou změny a pohybu vpřed. Je to poznat na jeho nahrávkách a naživo se o tom přesvědčilo i olomoucké publikum na konci minulého roku.



„Jestli vám přijde, že mluvím moc rychle, měli byste se uvědomit, že to vy posloucháte moc pomalu. Až se naučíte poslouchat rychle, možná to všechno pochopíte. Svoji hudbu samozřejmě vysvětlovat nebudu. A protože nekoukám na net, nemám ani tušení, co si o mé hudbě myslí kdokoliv jiný.“

1.0

„Pojďme mluvit o muzice.“

„A opravdu musíme?“

Takhle odpověděl Dean Blunt na otázku publicistky Chal Ravens, které se jako jedné z mála podařilo londýnského zpěváka, producenta a performeru přemluvit k rozhovoru, v tomto případě pro magazín FACT. Rozhodně to ale neznamenalo, že se bude normálně odpovídat.

„Na pódiu jsi sebou měl bodyguarda. Bylo to proto, aby sis udržel od těla fanoušky?“

„Důvodů je víc. Vždycky vedle sebe potřebuju bratra. Vždycky.“

O tomhle se přesvědčili i organizátoři loňského ročníku olomoucké Přehlídky animovaného filmu, v rámci které vystoupil Dean Blunt v prostorách Divadla hudby — to se pro tento účel zbavilo židlí a víc než cokoliv jiného připomínalo vchod do jiné dimenze, který zdobí kulometné stroboskopy a zeškaredujících chuchvalce mlhy. Ze všeho nejdřív se ale musel sehnat zmiňovaný bratr, což v řeči Blunta samozřejmě znamená člověk tmavé pleti.

„Někdy se stane, že hraju koncert a v celém klubu jsem černý jenom já. Tak se ten počet snažím trochu navýšit. Nikdy mě nepřestane bavit, že ty stejné bílé děti, které chtějí po mém vystoupení podepsat desky, by na ulici přešly na druhou stranu, kdybych šel naproti. Běloši se černých pořád bojí. Stačí na ně dupnout a hned utečou.“

Dean Blunt dupe pořádně, přesto by jeho hudbu jenom těžko mohl někdo označit za agresivní. Je plíživá stejně jako strach, který mají Afroameričané tvář v tvář policistům, paranoidní jako technici obsluhující bezpečnostní kamery, kteří vidí nebezpečí i ve vlastní koupelně. Především ale člověku nikdy nedá to, co zrovna chce. Působí jako velmi účinný protijed proti atmosféře ve společnosti, která nabízí okamžité uspokojení všech pudů, postmanovské „ubavení se k smrti“.

Dean Blunt nikomu neplní přání a neposlouchá ani rozkazy, které zprostředkovaně diktuje současná hudební scéna — jako by v jednom z mnoha svých gest odmítl postavení černého muže coby otroka nebo sluhy, který v hudebním průmyslu funguje jenom jako zábavná figurka. Z olomouckého Divadla hudby během svého setu vypudil dost návštěvníků — těch návštěvníků, kteří byli ochotní v předchozích dnech poslouchat přednášky o postinternetové době nebo změnách v distribuci digitálních uměleckých děl. Když je neodradila úvodní tma a desetiminutový, špatně nahraný zvuk deště, zcela jistě je z malého sálu vyhnaly zmíněné stroboskopy, které se bez návaznosti na rytmus rozšlehaly přímo od obličejů meditujících posluchačů. Odcházelo se i v slzách.

2.0

Dean Blunt vždy pracoval podobně jako šílený vědec, který během světové války vymyslí kódovací jazyk a možná přitom ani netuší, které straně zrovna pomáhá. Je mu to jedno — částečně i proto, že pracuje intuitivně, z nutnosti a z vlastní přirozenosti. Ve zmiňovaném rozhovoru pro magazín FACT Blunt obhájí použití masivních basových zvuků, ze kterých se obrací žaludek a kvůli kterým posluchač za chvíli vůbec neví, na které straně klubu je vlastně pódium. „Lidé, kteří nejsou z Londýna, jsou posedlí londýnskými zvuky, ale neumí je sami vytvořit, protože to pro ně není přirozené. Je to podobné, jako když Justin Timberlake tančí — člověk hned vidí, že si v hlavě počítá kroky. Nedělá to, co chce, ale to, co si myslí, že by dělat měl. Dubové postupy, ze kterých vychází moje radikální používání sub-basů, jsem nikdy nepoužil vědomě. Je to prostě součástí mého jazyka.“

Obsese hlubokým zvukem, který člověk chtě nechtě musí vnímat celý tělem, je vyzorovatelná už ve tvorbě skupiny Hype Williams, kterou Dean Blunt založil společně s Ingou Copeland. Publicisté tedy psali o hypnagogii, tedy žánru, který má posluchače postavit na rozhraní mezi spánkem a bděním. Bylo to logické zařazení, Hype Williams tehdy vydávali u malého labelu Hippos In Tanks, kde



se objevilo první EP současné hvězdy experimentálního techna Laurel Halo nebo pokusy Jamese Ferrara na poli mikrožánru, který se později začal označovat jako vaporwave.

Momentum bylo ideální. Ve stejné době se pomalu chystal návrat Boards of Canada, na vrcholu byla skupina Emeralds, Mark McGuire a Steve Hauschildt znovu dávali život dávno zakonzervované elektronické musik, vydavatelství Ghost Box vydalo jedny ze svých nejlepších desek vůbec a Simon Reynolds zrovna dokončil vlivnou *Retromanii* — knihu, která sice obviňuje současné hudebníky z nedostatku originality, zároveň ale přiznává hypnagogickým zvukovým archeologům nezbytný kredit.

Hype Williams sice do rozjetého vlaku nastoupili s drobným zakulháním — jako by vlastně nikdy pořádně nevěděli, kam nakonec dojedou — jejich produkci ale nechyběla magie. Blunt s Copeland nasadili strategie chopped & screwed, využili estetiku zašmodrchaných kazet a zpomalených rytmů, s naprostou samozřejmostí nedělali rozdíl mezi samplem a živým nástrojem a na několika málo deskách vytvořili cosi jako globální světové rádio, které lidem do uší vysílá jejich vlastní vzpomínky. Živá vystoupení připomínala tanec po bitevním poli, domácí poslech zase vegetativní stav na pomezí kómatu, spánku, intoxikace a rituálního vytržení.

3.0

Po neoficiálním konci Hype Williams ještě Blunt stihl natočit další album s Ingou Copeland, tentokrát pod prostým pojmenováním Dean Blunt & Inga Copeland. Možná právě tohle upřednostnění občanského jména předznamenovalo desku *The Redeemer*, nejosob-



nější Bluntovu nahrávku a desku, které by v rockové mytologii patřilo označení „rozchodová“. Blunt si ale i na takhle osobní nahrávce dokázal udržet odstup a vytvořil téměř magnetické napětí mezi intenzivní intimitou v naprosto odhalených textech a mimozemskou produkcí, která díky použití desítek samplů působí povědomě a odtažitě zároveň.

Blunt na desce *The Redeemer*, která v roce 2013 bodovala snad ve všech žebříčcích vlivných médií, stvořil novou postavu: performeru, který na sebe bere podobu celé řady archetypálních postav z popkulturního katalogu rolí. Kreativní využití smyčců z něj dělá jakousi obdobu aranžéra The Beach Boys nebo Joanny Newsom Van Dyke Parkse, hluboký soulový hlas zase evokuje Isaaca Hayese, jehož fantastická deska *Hot Buttered Soul* z roku 1969 patří k dodnes nepřekonaným milníkům černého psychedelického soulu. Blunt se občas odpoutá od srdceryvného zpěvu a vystříhne kytarovou instrumentálku — ta s poetickým názvem *All Dogs Go To Heaven* připomene třeba *Maggot Brain* legendárních Funkadelic.

Důkaz mistrovského samplování je ale v nalézání hudebních úryvků i tam, kde by je člověk u podobně laděné desky nehledal. Na *The Redeemer* tedy najdeme i sampl z *Echoes* od Pink Floyd, útržky z tvorby Kate Bush nebo Fleetwood Mac. Simon Reynolds ve zmíněné *Retromanii* píše, že největší záhadou samplů je, jak rychle jsme si na ně zvykli. Dean Blunt tenhle pocit přesně naplňuje — velká část fanoušků si během poslechu *The Redeemer* možná ani vůbec neuvedomí, kolik různých samplů Blunt použil. Důležitou roli v téhle maskovací taktice ale samozřejmě hraje i jeho hlas, ve kterém se mísí pachut z ukončeného vztahu a zároveň naděje i síla do dalšího života, kterým Blunt prochází jako černý samuraj.

4.0

The Black Gestapo z roku 1975 je céčkový film, který v sobě spojuje praktiky blaxploitation a nazi exploitation, staví tedy proti sobě naprosto protichůdné tendence — hlavní postavou ve snímku režiséra Lee Frosta je generál Ahmed, který společně se svou armádou zformovanou z příslušníků hnutí black power bojuje proti odpadlíkovi z vlastních řad, který se od původních obyvatel ghetta odštěpí a začne černošskou komunitu testovat diktátorskými strategiemi útluaku nacistické hrozby. Když se zmíněná publicistka Chal Ravens zeptala Deana Blunta, jestli jej už skypový rozhovor nenudí, smířeně odpověděl, že ani ne, že při něm sleduje právě film *The Black Gestapo*.

Na loňské desce *Black Metal* se od své komunity odklonil podobně jako plukovník Kojah z Černého gestapa a tímhle gestem dokázal, že vlastně nikdy k žádné komunitě nepatřil. Jestliže *The Redeemer* působil jako narkotické r'n'b plné tříštícího se skla, houkajících policejních sirén a zlomených alkoholových serenád, na albu *Black Metal* se Dean Blunt často obracel do zapečetěné kapsle hudební historie — k americkému folk-rocku konce šedesátých let. Typicky byrdovské zvonivé kytary zakomponoval Blunt hned do prvního singlu *50 Cent* a stejný zvuk plný ozvěn se pak vynořoval i v průběhu celé nahrávky. V úvodní skladbě desky Blunt sampluje americkou power popovu kapelu Big Star, jak se stopáž odvíjí, dojde třeba i na indie skupinu The Pastels nebo výrazné ambientní mezihry, které celou neuchopitelnou náladu desky změkčují a zpomalují jako ve vakuu.

Ani výrazné použití folk-rockových a ambientních postupů ale neznamená, že by snad Blunt na *Black Metal* obrousil svoje ostré hra-



ny. Jeho vokální projev na pomezí čistého soulového zpěvu, rapu a mluveného slova jej může přiřadit třeba někam vedle zesnulé legendy černé angažované hudby Gila Scott-Herrona, se kterým Blunta spojuje zájem o společenské i politické otázky. Neodpustil si ani rýpnutí do novinářů, fanoušků a svých vlastních kolegů, když k desce Black Metal přiložil třístránkový seznam často používaných výmluv, kterými hudebníci vysvětlují komerční neúspěch svých nahrávek. Nechybí „prodeje mě vlastně nezajímají“, „tuhle desku jsem stejně natočil jenom pro sebe“ ani „fanouškům je jedno, jak se hudebně vyvíjím“.

To poslední na posluchače Deana Blunta určitě neplatí — bez přitakání filozofii neustálé změny vlastně Deana Blunta není možné vůbec sledovat, nepřetržité morfování a proplování mezi jednotlivými hudebními žánry, ať už těmi existujícími, nebo těmi teprve vznikajícími, je pro něj naprosto přirozené. Blunt každou svojí deskou dokazuje, že ten opravdový experiment má vždy především podobu změny. Zároveň to ale neznamená, že by Blunt jenom suše sbíral plody popkulturního vývoje posledních padesáti let a podle vlastní libosti by z nich pěstoval něco nového a dosud nepoznaného — jeho práce je vždy především intuitivní a hlavně intenzivně emocionální a prožitá. Kdyby to tak nebylo, těžko by se při zpěvu vlastních písní dojímal až k slzám. V Olomouci to stihl hned během třetí skladby.



AUDIOVIZUÁLNÍ SVĚT BIRGIT ULHER



Trumpetistka a hráčka na rádio, reproduktor a objekty Birgit Ulher se narodila v roce 1961 v Norimberku a od svých jednadvaceti let žije v Hamburku. Vystudovala výtvarné umění, kterému se stále věnuje a můžete se s ním setkat na řadě obalů jejích cédéček v podobě abstraktních fotografií či obrazů. Její hra bývá označována jako „otevřená, štipavá, granulární a multifonická“ a mnohdy svůj hlavní nástroj nejrůzněji preparuje. V průběhu své hudební kariéry vystupovala mimo jiné na mnoha festivalech věnujících se experimentální hudbě, v posledních letech době například na Teni Zvuka v Sankt Petěrburgu, Tsonami ve Valparaisu v Chile, Perspectives ve Västeras ve Švédsku, Altera v Neapoli v Itálii a v USA třeba na Sonic Circuits ve Washingtonu D.C. a High Zero v Baltimore.



Letos měla premiéru na Katarak festivalu v Hamburku její kompozice *Splitting 21*, při níž ji doprovázel dlouholetý spolupracovník na poli svobodné improvizace, violoncellista Michael Maierhof, vyšlo ji CD *Stereo Trumpet*, kde jí v pravém kanálu kontruje argentinský trumpetista Leonel Kaplan a v listopadu se chystá také na velké turné po Mexiku. Nejnovější nahrávka Brigit Ulher *Stereo Trumpet* je skutečně vyzrálé dílo, které dokumentuje nezměrné nové možnosti daného nástroje. Je to vycizelovaná mozaika, podprahový dialog, sonická krajina, průhledy do fyzikální laboratoře, abstraktní dílo sestavené z konkrétních zvuků. První rozsáhlá část *Otto sees Anna* je ještě jakoby dílnou, zatímco závěrečná titulní skladba jakýmsi vyvrcholením. Zdánlivá nelibozvučnost roztěkaných, skřípavých, výřivkových, drásavých a chrčivých zvuků se ve finále spojuje ve zvláštní katarzní harmonii. Díky stereoefektu působí nádherně prostorově a zjišťuje nejen váš sluch, ale přes fantazii působí i na další smysly a vyvolává v mysli černobílé obrazy i brnění po celém těle. Recenzi na její dvě předchozí CD *Live at Teni Zvuka* (s Iljou Bělorukovem a Andrejem Popovským) a *Araripepipra* (s Gregorym Büttnerem) si můžete přečíst na serveru HIS Voice z 1. 12. 2014. Právě s Büttnerem se představila v Praze loni v Divadle Kolowrat v rámci koncertu Pražského improvizčního orchestru. Tam jsme se potkali osobně poprvé a od té doby jsme neustále v korespondenčním styku, z čehož nakonec vyplynul následující rozhovor.



Birgit Ulher a Gregory Büttner

la hrát free jazz. Všechny vlivy, které jsem zmiňovala mi dávaly tohle povědomí, přičemž nemohu nezpomenout Johna Cage, Christiana Wolffa, Earle Browna a Mortona Feldmana.

Jaká byla hlavní idea festivalu Real Time Music Meeting?

Hlavní myšlenkou bylo vybudovat fórum pro improvizovanou hudbu a mezinárodní výměnu. Pozvali jsme vždycky deset až dvanáct muzikantů a ti spolu hráli v různých formacích po dobu dvou dnů. Festival jsem organizovala od roku 1992 do roku 2002, první léta společně s Wolfgangem Ritthofem, později sama. V roce 2002 jsem to musela ukončit, protože situace financování v Hamburku se dramaticky změnila a všechny zdroje byly seškrtány.

Co tě rovíjelo dál?

Moje dlouhodobá spolupráce s Ute Wassermann, Christopphem Schillerem, Heinerem Metzgerem a Gino Robairem je důležitá a zajímavá z mnoha důvodů. Vokál Ute má specifický zvukový slovník, který perfektně koresponduje s mými zvuky trubky, a stejně tomu je tak se spinetem Christopha Schillera. Hrát s Ginem je vždycky zábava, mám ráda jeho rozradostněný přístup k modulárnímu syntezátoru a perkusím a jeho překvapivé zacházení s materiálem. Velice podobnou hudební řeč máme také se saxofonistou Heddym Houbakerem.

Protože v Hamburku není tolik zajímavých muzikantů (minimálně na poli, které zajímá mě), tak jsem velice šťastná, že mohu hrát s „stark bewölkt“ kvartetem s Heinerem Metzengerem, Gregorym Büttnerem a Michaellem Maierhofem. Snažíme se kombinovat svobodný přístup improvizované hudby s muzikantskou precizností. Také organizujeme koncertní sérii pod tímto názvem, kde je obsažena komponovaná, improvizovaná a elektronická hudba.

Jak bys vysvětlila výraz stark bewölkt?

Zataženo — velmi oblačno. Když posloucháte zprávy o počasí týkající se Hamburku, tak je to nejpoužívanější termín. Bez ohledu na roční období.

Jak ses potkala s Čechodánem Martinem Klapperem?

Poprvé jsme se potkali v European Improvisation Orchestra. Vystupovali jsme s ním na několika koncertech v Kodani a na Warsaw Autumn. Protože se mi jeho hudba líbila, navrhl jsem, abych vytvořili

trio s kontrabasistou Jürgenem Morgensternem. Udělali jsme společně pár koncertů a natočili CD *Momentaufnahmen*.

Co tě přivedlo k vystoupení s Prague Improvisers Orchestra a jak se hraní s PIO liší od hraní s EIO?

Už nějakou dobu jsem byla v kontaktu s Petrem Vrbou a Georgem Cremaschim a oni mi vyprávěli o svém projektu. To mě okamžitě zaujalo a jakmile jsem plánovala s Gregorym Büttnerem cestu do Prahy, rozhodli jsme se naše duo do orchestru zapojit. Největší rozdíl je v tom, že PIO pracuje hodně s řízenou improvizací, zatímco EIO používáme většinou různé koncepty navržené jednotlivými členy.

Jaký je tvůj hudební nebo vůbec životní sen?

Bylo by skvělé trávit víc času prací na své hudbě než spoustou organizování a výukou. Kromě koncertování mě totiž živí i lekce hraní na trubku. Ve skutečnosti mě učení většinou baví, ale stejně mě to rozptyluje od vlastní práce a také raději vyučuji improvizaci než normální hraní. V posledních letech jsem měla nějaké dílny a přednášky, které jsem si opravdu užila. Přála bych si dělat víc takových věcí, i když si vlastně myslím, že improvizace se nemůže vyučovat na workshopech, ale může to být určitá inspirace. Bylo by báječné mít možnost se koncentrovat na svou práci bez finančních problémů alespoň pár měsíců v roce. Obecně bych chtěla mít víc času k objevování nových možností třeba na poli hackingu a elektronické hudby.

Vybraná diskografie

Birgit Ulher + Ernst Thoma: *Slants* (Unit Records, 2003)
 Ute Wasserman + Birgit Ulher: *Kunststoff* (Creative Sources, 2003)
 Birgit Ulher + Gino Robair: *Sputter* (Creative Sources, 2005)
 Birgit Ulher + Damon Smith + Martin Blume: *Sperrgut* (Balancepointacoustics, 2005)
 Birgit Ulher + Lou Malozzi + Michael Zerang: *Landscape: recognizable* (Creative Sources, 2005)
 Nordzucker (= Birgit Ulher + Lars Scherzberg + Michael Maierhof): *500 gr* (Creative Sources, 2005)
 Mazen Kerbaj + Birgit Ulher + Sharif Sehnaoui: *3:1* (Creative Sources, 2008)
 Lucio Capece + Birgit Ulher: *Choices* (Another Timbre, 2011)
 Myelin (= Birgit Ulher + Hedy Houbaker): *Axon* (Intonema, 2011)
 Christopher Schiller + Birgit Ulher: *Kolk* (Another Timbre, 2012)

Výzva: Time (20^{years} BK)

Vážení přátelé, oslovujeme vás s výzvou k zapojení se do projektu **Time (20^{years} BK)**.

Výzvu zaměřujeme na umělce, teoretiky, organizace a instituce a jednotlivce, kteří se jakýmkoli způsobem zabývají soudobým uměním nebo také na ty, kteří souzní s činností Bludného kamene nebo sledují jeho aktivitu v uplynulých dvaceti letech.

Vyzýváme vás ke zorganizování veřejné nebo i soukromé akce (výstavy, performance, koncertu, instalace, přednášky, vzpomínky, atd.) s tématem času jako osobního, filosofického, společenského, praktického a kulturního fenoménu nebo s tématem vztahu minulosti a současnosti. Období akce je pro všechny pevně stanoveno **mezi 20. 9. a 20. 10. 2015**. Místo záleží na vás, na vašich možnostech, na vašich záměrech.

V době 20. 9. – 20. 10. 2015 bude spolek Bludný kámen pořádat v Opavě (CZ) výstavu s tématem času, aby připomněl dvacetileté výročí svých aktivit v oblasti soudobého umění. Významným rozměrem celé prezentace bude společné vědomí pořádání akcí s tématem času ve stejné době na různých místech po celém světě. Tato skutečnost bude publikována na webových stránkách Bludného kamene, v programech a v katalogích vydaných k výstavě a k dvacetiletému výročí Bludného kamene.

Prosíme zájemce o účast na naší výzvě, aby se do **31. 3. 2015** zaregistrovali a do **31. 7. 2015** poslali informaci o názvu, místu a datu akce včetně jména umělce nebo pořadatele a webových stránek, kde budou uvedeny podrobnosti o akci a organizátorovi.

Kontaktní adresa pro registrace a podání informací: time@bludnykamen.cz

Těšíme se na spolupráci.

Martin Klimeš

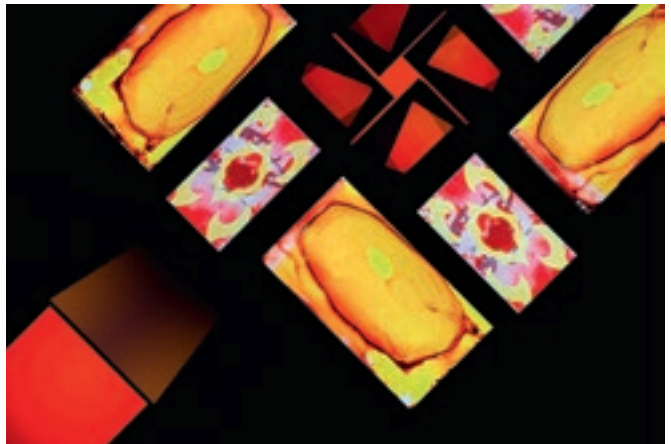
za

Bludný kámen, Gudrichova 6, 74601 Opava, Czech Republic, www.bludnykamen.cz

BRIAN ENO

40 LET AMBIENTU

Komu jinému přísluší nálepka otec ambientu víc, než Brianu Enovi? Od vydání jeho první ambientní skladby z roku 1975 uplyne letos přesně čtyřicet let. Později se stal iniciátorem generativní hudby, autorem znělky operačního systému Windows 95, propagátorem manifestu MUDDA o šíření hudby prostřednictvím internetu, ale také vyhledávaným producentem interpretů jako David Bowie nebo U2 či tvůrce filmové hudby.



Před ambientem

Vše začalo, když dorazil student Art School ve Winchesteru v oboru výtvarné umění, vlastním jménem Brian Peter George St. John le Baptiste de la Sale Eno počátkem sedmdesátých let do Londýna, aby stál spolu s Brianem Ferrym u zrodu art rockových průkopníků Roxy Music, kde se on, coby „nehrající“ člen kapely staral především o přednatočené pásky a zvukovou stránku vystoupení. Byl v podstatě jejich hudebním designérem a zvukařem. Naživo pak vstupoval do dění svými syntezátory a dalšími manipulacemi po vzoru v té době se vyvíjejícího se dubu. Už tehdy si na pódium brávil vlastně celé studio. Brzy však došlo mezi Enem a Ferrym k třenici ohledně dalšího směřování kapely a jejich cesta se po dvou letech a dvou společných albech nakonec rozešla. Brian Ferry pak pokračoval jako frontman s Roxy Music dál v rockovém hávu, naopak Brian Eno se mohl konečně plně ponořit do svých zvukových experimentů směřujících do hájemství elektronické hudby.

Některá jeho první sólová alba jako *Another Green World* (1975) nebo *Before And After Science* (1977) se nesla ještě v duchu soudobého progresivního rocku. Spolupracoval na nich kupříkladu se zpěvačkou Nico, členy kapel Hawkwind nebo King Crimson. Záhy si však založil své vydavatelství Obscure Records, na kterém začal vydávat to nejavantgardnější, co na hudební scéně bylo k mání. Především hudbu, která byla silně ovlivněná minimalismem a konceptuálním uměním, které vytvářeli skladatelé jako Steve Reich nebo John Cage, kterému rovněž vydal jedno album. Na Obscure Eno vydal i debut dalšího skladatele a svého dlouholetého soupevníka Harolda Budda nebo autorů, jako byli Michael Nyman a Gavin Bryars. Ambiciózní značku však po třech letech fungování uložil k ledu, aby se mohl začít plně soustředit na svou přelomovou práci. Za zavřenými dveřmi začal definovat žánr, který nejdříve pojmenoval „discreet music“. Právě na stejnojmenném albu z roku 1975 se poprvé objevila půlhodinová skladba, která už jasně naznačovala, jakou cestou se bude Eno v dalších letech ubírat. Tento styl pak definitivně pojmenoval ambient music.

Od raných sedmdesátých let byl Eno taktéž členem experimentálního ansámblu Portsmouth Sinfonia. Hlavním konceptem tohoto obskurního orchestru bylo, že nikdo z členů neměl umět hrát na žádný nástroj a pokud už se tak stalo, musel v orchestru používat jiný nástroj, než ten, na který byl zvyklý. Ansámbl se pouštěl do svérázných interpretací skladeb Richarda Strausse nebo Gioacchina Rossiniho. Sám Eno pak skončil většinou u klarinetu.

Ambient

Ambientní hudba, tedy hudba prostředí nebo také okolní hudba, definovaná Brianem Enem v sedmdesátých letech, měla původně nahradit muzak, tedy komerčně produkovanou hudební kulisu. Eno chtěl tedy navrhovat coby zvukový architekt přímo do daného prostředí hudbu, která by dokázala vhodně esteticky doplnit interiéry prostor jako letiště, haly, obchodní domy či kanceláře. Ambientní hudba měla být estetickou nadstavbou pozitivně ovlivňující psychiku, kulisou v konkrétním prostoru, bez jiných zjevných ambicí.

Za určitý předobraz ambientní hudby by se dala považovat hudba Erika Satieho a jeho série skladeb nazvaných *Musique d'ameublement* již z dvacátých let minulého století. Ambient měl být lehce přehlédnutelný, ale zrovna tak měl dokázat zaujmout posluchače, pokud se rozhodl se do něj zaposlouchat. Enova nová hudba neměla nic sdělovat, jen zpříjemnit lidem pobyt v uzavřených prostorách, stejně jako okolní architektura nebo interiérový design plní svou užitou a dekorativní funkci. Prvními ambientními opusy v pravém slova smyslu byly pak nahrávky *Music For Films* (1976), *Ambient I. — Music For Airpots* (1978), *Ambient II. — The Plateaux Of Mirror* (1980), *Ambient III. — The Day Of Radiance* (1980), *Ambient IV. — Music For The Land* (1982) a *Thursday Afternoon* z roku 1985.

Po Novu převzalo název ambient mnoho dalších hudebníků, kteří však už neměli potřebu striktně naplňovat původní bezkon-



fliktní koncepci a začali do ni vtiskávat další významy, a tak pod tímto názvem můžeme slyšet hudbu označovanou jako deep nebo dark ambient (Lustmord, Robert Rich, Mick Harris) nebo ambient house, který v devadesátých letech do meditativně laděných ambientních ploch vnesl pro změnu rytmický potenciál a taneční náboj nové psychedelické generace (The Orb, FSOL, Autechre, Aphex Twin). K spřízněným odnožím by mohl určitě patřit i fenomén field recordings zaznamenávající zvuky okolního světa nebo glitch ambient vycházející pro změnu z poruchových zvuků různých mechanických zařízení a nástrojů, hojně čerpající z odkazů noise music (Pan sonic, Oval, Fennesz)

Eno jako člověk zabývající se dlouhodobě studiovou technikou se snažil, jako někteří další v jeho době, dotáhnout do konce myšlenku studia jako hudebního nástroje. To znamená studia ne pouze jako místa, kde se sejde kapela či orchestr a vytvářejí hudební seanci, kterou studiový technik jen pasivně zaznamenává, ale jako svébytný prostor s vnitřní integritou, kde se dají využít zvuky kreativně zpracované a generované přímo producentem za pomoci studiového hardwaru, bez nutnosti využití dalších externích zdrojů zvuku. Zdrojem a zvukovým médiem už nemusí být živí jedinci, ale přímo samotné studio. Podobný koncept zhruba v téže době zkoumali například němečtí Kraftwerk ve svém studiu Kling Klang v Dusseldorfu. V době laptopů a programů jako Ableton Live se již jedná o jistý anachronismus, ale v osmdesátých letech šlo o velký převrat v myšlení studiových techniků a producentů, kteří se snažili odpoutat od konvenčních nástrojů a nahrávacích technik směrem k elektronické či experimentální hudbě, závisléjší přímo na nich a pomalu přestávali být jen pomocníky při „výrobě“ hudby.

Své zásadní práce vytvořil Eno ale i jako producent populární hudby. Bezesporu nejzásadnější spolupráce po Roxy Music je pro něj určitě kolaborace s rockovým chameleonem Davidem Bowiem na albech z jejich berlínského období — *Low*, *Heroes* (1977) a *Lod-*



ger (1979). S ním jej spojovala kromě hudebního směřování i stylizace do pohlavně nejednoznačné a poněkud mimozemské postavy. Později se potkali ještě na Bowieho velkém comebacku *Outside* (1995). Eno rovněž produkoval alba svých známých a přátel jako Talking Heads, Devo, nebo Ultravox, které patřili zas spíše do oblasti new wave. Od poloviny sedmdesátých let se Eno věnuje i filmové hudbě a je buď její tvůrcem, nebo přímým inspirátorem samotných filmů. Jeho prvotinou v této oblasti bylo skandální historické drama Dereka Jarmana *Sebastiane* z roku 1976, následoval horor *Land Of* *Minotaur* nebo punkové drama *Jubilee*.

Po ambientu

Ambientní hudba byla na výsluní kritiků i posluchačů jako inovativní zhruba do konce osmdesátých let. Ani pak se však Eno nezařadil na jednom místě. Jeho kroky vedly s rozvojem technologií a nových možností v programování k vývoji vlastního softwaru Koan Pro, který měl za úkol generovat hudbu zadáním jen několika málo vstupních údajů. Hlavním prvkem zde byla náhoda, která vytvářela nekonečné variace, stejně jako fraktály v teorii chaosu Benoita Mandelbrota. Tímto způsobem byla nahrána například album *Generative Music 1* (1996) V generativní hudbě se Eno jako autor stáhl zcela do pozadí. Hudbu už vytváří sám formativní proces a s ním spojený software. Člověk je jen zadavatelem vstupních dat, které jsou následně převedeny do zvukového prostředí a generovány dle zadaných algoritmů.

Enovy ambientně-generativní skladby evokují pocit absolutního vakua nebo odlidštěnosti kosmického meziprostoru bez konce i začátku. Lze vystopovat i jisté ovlivnění východním myšlením, především jednoduchostí a paradoxní povahou zenového buddhismu a jeho koncepcí „nekonání“ a prázdnoty jako dokonalé entity. Jde o jakýsi zvukový a myšlenkový izolacionalismus a vnor do hlubších sfér podvědomí. Přesto Eno nevymítá žádné demony, ale povětšinou jen stimuluje mozkovou kůru, aby vytvořil prostor pro sebeusebrání posluchače a utříbení či pročištění jeho myšlenek. Enova hudba je mimo běžnou klasifikaci líbí-nebí. Pro mnohé možná příliš monotónní a nezáživná, pro jiné dokonale koncipované zvuková krajina bez přívlastku.



Zároveň se v té době naplno věnoval i zvukovým či multimediálním instalacím, jejichž záznam vydal na DVD *77 Million Paintings* (2006). V roce 2001 zavítal i do Prahy se svou instalací *Music For Prague*, kterou vytvořil ve spolupráci s Jiřím Příhodou. Instalace byla koncipovaná tak, že celý výstavní prostor byl komplexně obehnan zástěnou, kolem které návštěvníci chodili a v každém rohu byl nainstalován přehrávač s reprodukcí hudby, která se tak překrývala a variovala stále nové textury v posluchačově mysli.

V roce 1987 se Eno opět pokusil o založení vydavatelství, tentokrát se jednalo o značku Opal Music, která měla být americkou odnoží Warner Music a zaměřit se čistě na ambientní hudbu. Ani tento pokus však nevydržel dlouho a po šesti letech se stává součástí All Saint Music. Pokud by měl člověk vyčísřit veškerou spolupráci s dalšími umělci, mohli bychom zde vypsat celou plejádu zásadních skladatelů a skupin, jako jsou Harold Budd, Robert Fripp, Roedelius, Moebius, Cluster, Joh Hassell, David Byrne, Jah Wobble, Laaraji, John Cale, Holger Czukay nebo Daniel Lanoise, s kterými společně vytvářel studiová alba nebo produkoval desky, případně jim pouze hostoval či naopak. Formy spolupráce byly proměnlivé stejně jako jejich výsledná hudební podoba.

Enův hudební comeback, v němž bylo vše zas trochu jinak, přišel s albem *Nerve Net* z roku 1992, které by se dalo po čase řadit k opravdu přelomovým a to zdaleka ne jen pro Ena samotného. Na albu si pozval kvantum významných hostujících osobností v čele s kytaristou Robertem Frippem, dále s Johnem Paulem Jonesem z Led Zeppelin nebo svým bratrem Rogerem a vyprodukoval album, které jelo na vlně současné elektronické a samplované hudby. Zároveň to byl návrat k Enovým jazzovým a funky kořenům, kterého jej provázely již od dob Roxy Music. V jeho podání se však dá mluvit spíše o electro funku nebo electro jazzu, protože se vždy tyto hudební platformy snažil přetavit do vlastního jazyka. Toto album bylo jedno z těch, které se nedrželo striktně jen ambientních postupů a dokázalo zabrousit do nepřeberných odnoží soudobé hudby.

Další příliv spolupráce na poli produkování „pro druhé“ přišlo v devadesátých letech, kdy ho o pomoc požádali irští rockeři U2 na svých albech *The Joshua Tree*, *Achtung Baby* nebo *Zooropa*. S nimi

taktéž v roce 1997 „anonymně“ vytvořil i ambiciózní projekt Passangers, který vydal sice jen jediné album *Original Soundtracks 1*. Album vznikalo v téže době jako kniha Enových deníkových záznamů *A Year With Swollen Appendices*, kde teoreticky shrnul své postoje k současné hudbě, umění a společnosti vůbec. Později Eno produkoval třeba Depeche Mode či Coldplay.

Po odlce v osmdesátých letech, kdy se věnoval spíše menším formátům, se Eno vrátil i k celovečernímu filmu až v roce 1999 dramatem *Simon Mágus* maďarské proveniencí. Asi nejzásadnějším filmem, na kterém spolupracoval, je mysteriózní drama *Million Dollar Hotel* režiséra Wima Wenderse podle námětu zpěváka skupiny U2 Bono Voxe o rok později. Z dalších známějších filmů můžeme jmenovat sci-fi *Svěrací kazajka* (2005) nebo fantasy *Pevné pouťo* (2009), za které byl Eno nominován na Saturn Award za nejlepší hudbu. Kromě toho jsou některé fragmenty Enovy tvorby součástí soundtracků k mnoha dalším filmům.

V roce 2004 Brina Eno spolu s další hudební legendou Peterem Gabrielem vydali manifest MUDDA, který měl již v té době za úkol poukázat možnost internetového šíření hudby samotnými umělci za pomoci internetu. Vyzývali tvůrce k vydávání hudby nezávisle na hudebních vydavatelstvích prostřednictvím www sítě a za cenu jakou si sami určí, nebo zcela zadarmo. Šlo o to vydávat svoji hudbu, třeba i ve stádiu zrodu a nečekat až se za ni někdo finančně postaví a laskavě ji vydá. Dnes je tato forma distribuce samozřejmostí, leč v na přelomu tisíciletí to byla poměrně inovativní myšlenka, se

kterou se hudební veřejnost ještě musela chvíli popasovat, než se stala běžnou formou šíření hudebních děl. Je třeba mít na paměti, že zhruba v tu samou dobu vznikl server Myspace a internetové hudební úložiště Bandcamp se objevilo až teprve o další tři roky později.

Na přelomu tisíciletí začal Eno rovněž spolupracovat s o generaci mladšími producenty, kteří se hlásí k jeho odkazu, jako německý producent a studiový inženýr Peter Schwalm. Společně s ním nahráli éterické downtempové album *Drawn From Life* z roku 2001, plné jemných harmonií a nevtravých beatů, kde si zarecitovala i Laurie Anderson. V poslední dekádě Eno přešel pod křídla, dnes už legendárního elektronického labelu Warp, kde vydal již v pořadí třetí album *LUX* (2012), které se opět vrací k minimalistickému ambientu. K vrcholům patří jeho spolupráce s mladými producenty Jonem Hopkinsem a Leo Abrahamsem na albu *Small Crafts On A Milk Sea* (2010), které navázalo na velmi působivá a žánrově rozmanitá alba let devadesátých. Završením spolupráce s labelem Warp, pak je i nejčerstvější kolaborace s Karlem Hydem (dříve Underworld) na písničkovém projektu, které se tak trochu obloukem vrací až kamsi k původním ideám Roxy Music a křísí hodnoty progresivního rocku.

Jeho veřejně nejznámější skladbou je pak jistě třívteřinová úvodní znělka pro operační systém Windows 1995. Je rovněž autorem znělky pro telefony Nokia z doby, kdy ještě byla finská značka technologicky na vrcholu. Svým způsobem je Brian Eno obdobou Stevea Jobse v hudební sféře. Své koncepce a nápady dokázal prosadit v umělecké oblasti, i je zužitkoval v komerčním měřítku.

- **Praha – Palác Akropolis**
8. – 10. dubna 2015

- **Brno – klub Fléda**
11. dubna 2015

Eivind Aarset
Stian Balducci
Jan Bang
Hamid Drake
Sidsel Endresen
Fennesz
Erik Honoré
Audun Kleive
Per Martinsen
Nils Petter Molvær
Sheriffs of Nothingness
Streifenjunko
Ingar Zach
BERG Orchestra - Město bez Židů
Clarinet Factory
Floex
Irena a Vojtěch Havlovi

PONO

YOUNGŮV ŠARLATÁNSKÝ VŠELÉK?

Když se v roce 1995 poprvé začaly digitálním světem šířit soubory MP3, otevřela se do té doby nevídaná debata o kvalitě záznamu. Na jedné straně přinesl nový formát značné zmenšení velikosti a s tím související jednoduchost přenosu, na druhé straně však snížení zvukové kvality, alespoň tedy v prvních letech. Kodeky a možnosti přenosu souborů s větším datovým tokem se od té doby nepřestaly zdokonalovat. Pro ty, kterým tato vylepšení nestačila, byly v následujících letech představeny v porovnání s kompaktními disky neztrátové formáty jako FLAC. Přesto se však našli i tací, kterým ani takovýto standard nestačil. Přehrávač Pono zaštitěný Neilem Youngem je do jisté míry vyvrcholením tužeb této frakce.



Neil Young přišel v roce 2012 s mesiášským nápadem na přehrávač s vysokou kvalitou přehrávání. Chlubil se tím, že stovka jeho hudebnických kolegů, kteří měli tu čest vyzkoušet jeho prototyp, byla ze zvukového rozdílu mezi ním a nedokonalými MP3 soubory z běžných přehrávačů přímo nadšena. Hlavní složkou Youngova magického přehrávače mělo být více dat. Oproti standardu běžnému u kompaktních disků, který operuje s 16 bitovým rozlišením jednotlivého momentu hudby a tedy nabízí 65536 úrovní ukládaných s frekvencí 44,1 kHz, měl přehrávač Pono uchovávat hudbu s 24 bitovým rozlišením (nabízejícím 16777216 úrovní) samplováním s frekvencí 192 kHz. Pono přehrávač nebyl prvním přehrávačem, který tuto možnost měl nabízet. Neil Young však sliboval přehledný online obchod umožňující jednoduše zakoupit hudbu v co nejvyšší kvalitě a přehrávač měl být cenově daleko dostupnější, než několik existujících alternativ.

Neil Youngovy nové šaty

Na konci roku 2014 se první kousky Pono přehrávače dostaly mezi širší veřejnost. Od doby, co Neil Young ohlásil záměr přehrávač Pono vyvinout, uplynulo přes dva dlouhé roky. Mezitím, co stárnoucí písničkář vytruboval do světa nutnost zvukové revoluce, několik jeho technologických konkurentů stihlo poměrně v tichosti představit svá zařízení schopná přehrávat hudbu s kvalitou 24/192. Žád-

nému se však nepodařilo strhnout na sebe takovou pozornost, jako právě Pono. Na druhou stranu, ne že by se o ni, na rozdíl od Youngova přehrávače, konkurenti příliš snažili.

Od té doby se už textů potýkajících se s problémem, jestli řádový posluchač pozná rozdíl mezi kvalitou Pono nahrávek a kvalitním MP3 souborem, objevilo již dost. Nejslavněji se o takovéto srovnání pokoušel technologický novinář David Pogue pro server Yahoo Tech. Ten dokonce tvrdil, že většina lidí, na kterých zkoušel, jestli poznají rozdíl mezi zvukem MP3 souborů z chytrého telefonu a 24/192 zvuku Pona, preferovala zvuk chytrého telefonu. A to včetně jednoho majitele a fanouška Pono přehrávače.

Já sám jsem byl proto skeptický, když jsem Pono konečně dostal možnost vyzkoušet a čekal jsem, že rozdíl neuslyším. Byl jsem však překvapený. Musím uznat, že ať už jsem porovnával jakýkoliv žánr hudby, nabízelo Pono příjemný, široký a čistý zvuk. Snad jen na můj vkus se slabšími basy. To však může být způsobeno spíše výchozí vybuzeností basů u ostatních přehrávačů, než slabinou samotného Pona. Zároveň nemohu říct, že by rozdíl mezi kvalitním 320kbps MP3 souborem přehrávaným z mého telefonu a údajně magickým zvukem Pono přehrávače byl až tak razantní. Rozhodně se pak neodvážím tvrdit, že by čistota zvuku musela být způsobena parametry 24/192.



Volání po vyšších bitratech a smplovacích frekvencích bylo totiž v poslední dekádě mnohokrát označeno za zbytečné. A to odborníky daleko povolanějšími posoudit užitečnost těchto parametrů, než jsem já. Například vynálezce formátu OGG Chris Montgomery tvrdí, že 24 bit / 192 kHz formáty hudby jsou naprosto nepotřebné a jejich nutnost není podložena vědeckými důkazy. Mnoho dalších inženýrů, jako například Ethan Winer tvrdí, že kvalitu nad úroveň kompaktního disku (tedy 16 bit / 44,1 kHz) není prakticky možné rozpoznat.

Boule na kalhotách s malým displejem

Ať už se v bouřlivé debatě o kvalitě zvuku postaví člověk na kteroukoliv stranu barikády, potíže přehrávače tu nekončí. Ten totiž není jenom symbolem honby za vyšší kvalitou reprodukce, ale i jednoduše produktem určeným ke každodennímu používání. V tomto ohledu podle mě Pono selhává na plné čáře. Nejen, že se orientace dotykového displeje neustále otáčí při sebemenším pohybu, při jeho používání se nabízí otázka, jestli přehrávač vůbec dotykový displej potřebuje. Baterie se v porovnání s dnešními chytrými telefony vybíjí až ostudně rychle. Zabudovaná kapacita 64 GB možná potěší, pokud uchovávejte menší MP3 soubory, ale s velkými soubory s kvalitou 24/192 vám příliš nepomůže ani možnost přidat paměťovou kartu se stejnou kapacitou. Charakteristický tvar a velikost mož-

ná vyhovuje elektronickým součástkám uvnitř přehrávače, naprosto však ignoruje fakt, že chce přehrávač většina lidí nosit v kapse, aniž by se jim na kalhotách rýsovala velká boule.

Se značkovým online obchodem to bohužel není o moc lepší. V první řadě se ceny alb pro Pono pohybují kolem dvaceti dolarů. Za cenu jednoho takového alba můžete téměř dva měsíce streamovat cokoliv chcete na Spotify. Za podobné peníze si koupíte vinyl, který uspokojí nejen vašeho vnitřního audiofila, ale i vnitřního fetišistu. Jedním ze zásadních argumentů Neila Younga přece měla být cenová dostupnost jeho přehrávače. Naprostou absurditou je pak fakt, že devadesát procent hudby nabízené v Pono obchodě, najdete v kvalitě 16/44.1kHz, tudíž ve kvalitě kompaktního disku. V tomto světle nemusíte být příliš velkým cynikem, abyste si mysleli, že se vám hudební průmysl pouze pokouší prodat znovu to, co už máte.

Nejsem si jistý, jestli drobné zlepšení v kvalitě zvuku dokáže ke koupi přesvědčit víc, než úzký okruh fanoušků. Cena 400 dolarů za samotný přehrávač není až tak velká. Ale jak vás většina skalních obhájců Pono přehrávače ráda upozorní, abyste si zvýšené kvality všimli, musíte investovat do sluchátek či reprosoustavy, která rozdíl nechá vyniknout. A pak teprve přijde na řadu koupě předražených alb. Přitom Neil Young a jeho Pono možná nejsou zcela nazí, tak jako císař ve známé pohádce, moc si toho na sebe ale rozhodně neoblékli.



Je (ne)kvalita opravdu překážkou?

O zakladateli legendárního vydavatelství Motown Records Berrym Gordym Juniorovi se traduje, že před vydáním každé nahrávky vždy trval na poslechu výsledného mixu z laciného autorádia. Pokud by nahrávka nezněla dobře z laciného přístroje, nestálo za to skladbu vydávat. Většina posluchačů přece mowtownovské hity poslouchala nejčastěji právě v těchto podmínkách. Vydavatelství to rozhodně nezabránilo stát se jedním z největších jmen v dějinách populární hudby.

Nechci v žádném případě propagovat záměrné poslouchání nekvalitních nahrávek. Je potřeba z rozdílu mezi kvalitou MP3 souborů, kompaktních disků a Pono přehrávače, dělat tak velkého strašáka? Když člověk poslouchá prohlášení Neila Younga a jeho zastánců, občas má pocit, že za případnou krizi hudby může právě mor v podobě nekvalitně komprimovaných souborů. Viceprezident PonoMusic Pedram Abrari například přirovnává MP3 soubory k nekvalitnímu xeroxu da Vinciho Mony Lisy. Je samozřejmě otázkou, s jak moc velkou nadsázkou Abrari slova pronášel. Zároveň je ale nasnadě se ptát, jestli Abrari kvůli studování jednotlivých pixelů nepřehlíží celý obraz.

Nevím, jak Neil Young a Pedram Abrari, ale já si stále dobře pamatuji a s láskou vzpomínám na svůj první zahuhlaný walkman. Stejně vřele vzpomínám i na svůj první diskman se slabým výstupem, který jsem musel na cestách neustále křečovitě třmát, protože neměl žádnou ochranu proti otřesům. Aniž bych si v nedokonalosti těchto zařízení jakkoliv liboval, rozhodně mi nezabránilo až fanaticky propadnout desítkám hudebníků.

Zároveň nejde říct, že by současná hudební tvorba neměla po produkční stránce co zlepšovat. Například v posledních letech notně zdokumentované „hlasitostní války“ (loudness wars), v rámci kterých producenti obětují dynamický rozsah své vlastní hudby nebo hudby svých svěřenců, představují bezpochyby zavrženíhodný nešvar. Od toho však Neil Young, se svým důrazem na bitovou hloubku a samplovací frekvenci, spíše odvádí pozornost.

Spousty lidí mají bezpochyby velmi špatné poslechové návyky. Apokalyptický narativ mnoha zastánců přehrávače Pono, který z úpadku kultury dobrého zvuku viní nástup digitálních technologií a souborů MP3, je však naprosto scestný. Kde se vůbec vzala absurdní představa jakéhosi zlatého věku, ve kterém řadový posluchač dbal na to, aby poslouchal zvuk v co největší kvalitě? Lidem vydělávajícím na přehrávači Pono jako na zázračném léku, se každopádně nárámně hodí.

Pono se jmenuje podle havajského slova pro spravedlnost. Až konečně opadne úvodní povyk, jistě se jí Pono přehrávači dostane. Pravděpodobně najde svoje okrajové, ale skalní fanouškovské jádro, což asi nesplní Youngovy představy o spravedlnosti a jeho zvukové revoluci. Neil Young by však měl být rád, že se slabiny jeho rádoby zázračného přehrávače nevyjevily dříve a on mimo jiné díky veleúspěšné kickstarterové kampani neprodělal. Co se nás ostatních týče, možná bude lepší, když se budeme soustředit na vyřešení palčivějšího problému hudební distribuce a na to, jak dostat hudbu z hluboké jámy retrománie, kterou jsme si vykopali.

DATABÁZE, KTEROU MŮŽETE POSLOUCHAT



www.▲▲music▶ase.cz

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

Hudební informační středisko

CÉZANNE A HUDBA

VNÍMÁNÍ A JEHO NEDOSTATKY / HUDBA A MALÍŘSTVÍ POSLEDNÍCH 150 LET

Předmluva

To, že hovořím v závěrečné části sympozia¹, s sebou přináší nevyhnutelnou skutečnost, že mnohá z témat mého textu již byla zmíněna v předchozích vystoupeních — například slovo „slyšení“. A přesto jsem jen vzácně měl pocit, že mluvíme o téže věci, říkáme-li „slyšet“. Proto bych jako jakýsi rozcestník na začátek postavil poznámku, že v mém používání slov jako „slyšení“ nebo „vnímání“ je jistá seberefektivita.

Kromě toho, když jsem před pár dny dokončoval tento text, padl můj zrak konečně na název sympozia, pro nějž byl psán: „Historické a současné způsoby poslouchání.“ Inu, současnost se v textu objevuje jen skrze několik málo osobních poznámek a z dějin hudby čerpám, jen abych ukázal jejich různé nedostatky od konce 19. století (především v protikladu k výtvornému umění). Skutečný nesoulad mezi názvem sympozia a mými záměry pro mě ovšem spočívá v omezení na „hudební“ slyšení. Osobně nevěřím tomu, že se kdy můžeme naučit něco podstatného o slyšení, dokud se budeme omezovat na slyšení *hudební*. Můj text je v každém případě o tomto nesouladu.

Zdá se, že hudba a vnímání spolu soupeří, snad se dokonce navzájem vylučují: Hudba může fungovat jen skrze vyloučení reality a okolního prostředí. Knihy *Noise* Jacquese Attaliho a *The Tuning of the World* Murraye Schafera byly obě vydány ve stejném roce, 1977². Schafer popisuje nepřirozenost ticha v koncertním sále jako nezbytný předpoklad existence hudby, zatímco Attali identifikuje orchestrální prostor měšťanského koncertního sálu jako prostor vyloučení — udržující ruchy všedního dne a všední den samotný mimo své hranice.

Malíři na konci 19. století opouštěli svá studia a vyráželi ven, aby malovali ve volném prostoru. Ve stejné době, kdy Hermann von Helmholtz přišel se svým průlomovým výzkumem, rozvíjeli Ernst Mach a William James teorie, které vedly k novému formulování formy, barvy, kompozice i celého procesu malování, pojetí díla a sebepojetí umělce.

V tu chvíli byl Paul Cézanne tím malířem, jenž šel v pozorování předmětů, krajin, tvarů a barev ještě dále.

Když například Cézanne maloval hranu stolu nebo obzor na moři, výsledkem nebyla rovná čára, ale obrázková skládanka, mozaika odstínů, dekonstrukce rovné linie. Když mi

sami pozorujeme hranu stolu či mořský obzor, *myslíme si*, že vidíme rovnou čáru. Nevidíme, jen si myslíme, že vidíme. Pokud bychom se rozhodli provést vědomé cvičení a pustili bychom se do vytrvalého a precizního pozorování, seznali bychom, že linie není ve skutečnosti linií — že skáče sem a tam, že je občas silnější, občas slabší, někdy ostřejší a jindy rozmazanější a že nad a pod okraji se rozehrávají naprosto matoucí modulace. Proměnlivost těchto efektů se násobí, jakmile začneme porovnávat oblast čáry, na kterou se zaměřujeme, s tím, co je na okraji našeho pozorování. Tyto efekty jsou samozřejmě připomínkami toho, jak by Cézanne sám čáru namaloval. Cézanne nemaloval to, co viděl, maloval samotné dívání se.

Čím dále ovšem Cézanne postupoval, tím více si uvědomoval, že jeho pokus může selhat, že v tom nejpřísnějším smyslu byl jeho cíl nedosažitelný.

To, co v je tomto textu řečeno o Cézannovi, Seuratovi, o Helmholtzovi a výzkumu vizuálního vnímání na konci 19. století, jsem se dočetl³ v knize Jonathana Craryho *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*⁴, kterou jsem dostal jako dárek od Billa Dietze. Kromě toho bych svůj text popsal jako „spletenec“: proplétání této četby si jinými zdroji a s poznámkami v mém vlastním zápisníku.

Ale vraťme se zpět k Cézannově selhání. Crary hovoří právě o „nedostatku pozornosti“⁵: Věnovat pozornost jedné věci znamená odvrátit ji od mnoha dalších souběžně existujících věcí. Cézanne si začal bolestně uvědomovat, jak zcela zásadně je pohled propojen s přehlížením, kolik toho — při nahlížení — přehlédl. Alespoň ale nebyl Cézanne sám v pozorování nepozorností a v kladení nesledovaného na ústřední místo. On a jeho malířští kolegové naopak nacházeli podporu a informace v tehdejší vědecké bádání. Crary vypočítává ve své knize badatele, kteří kolem roku 1886 zkoumali oko usazené v těle a popisovali jeho vnímání sebe sama⁶. Helmholtz například popisuje techniku, díky níž může člověk vidět cévy na své vlastní sítnici. Jiným fenoménem jsou drobné částice, skvrny a tvary v očním sklivci, jimž říkáme „plovoucí mušky“ (a u nichž se, mimochodem, můžeme bez větší námahy sami rozhodnout, zda je chceme vidět, nebo ne). Ernst Mach sám nakreslil hranice vizuálního pole svého oka.

Jak píše Crary, při vnímání sebe sama dochází k útoku na dualistické rozdělení na subjekt a objekt. Pozornost tehdejších badatelů také přitahovala otázka, jak moc je naše pozornost přizpůsobena tomu, aby právě takové podněty z každodenního vnímání sebe sama

¹ Historical and Contemporary Modes of Musical Listening, International Symposium, Kunstuniversität Graz, leden 2013.

² Jacques Attali: *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*, Presses Universitaires de France, 1977 [anglicky jako *Noise: the Political Economy of Music*, překlad Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press), 1985]. Murray Schafer: *The Tuning of the World* (New York: Random House), 1977.

³ Abych byl přesný, v případě Cézanna jde o specifičtější a dlouhodobější vztah. Když mi bylo čtrnáct let, jel jsem na kole devadesát kilometrů do nejbližšího velkého města, abych si mohl koupit knihu o něm.

⁴ Jonathan Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture* (Cambridge: MIT Press), 1999

⁵ Na první straně předmluvy.

⁶ Tamtéž, s 214–221



Hermann von Helmholtz



Ilustrace Ernsta Macha

odfiltrovala“ „Nejhlubší nepozornost je věnována subjektivním optickým podnětům, přesně řečeno, nebo takovým, které nejsou znakem žádných vnějších objektů.“⁷

Těmto vědcům je třeba přiznat zásluhu za to, že — v oblasti vizuálního vnímání — věci, které byly odsouvány stranou, se staly centrem pozornosti. Soudobí malíři se výsledků jejich výzkumů chopili a ve svém umění je dále rozvíjeli. Helmholtz a ostatní vedli výzkum také v oblasti akustiky. Situace v hudební části světa byla, jak se ukazuje, zcela opačná.

V následující části jsem v jakémsi *responzoriu* vypsál tři předměty, jimiž se Helmholtz zabýval ve své knize *Nauka o vnímání tónů jako fyziologický základ pro hudební teorii*⁸, každý doplněný poznámkou (či nářkem) nad jejich chybějícími či opožděnými dopady v hudbě:

Jedna z Helmholtzových kapitol se zabývá rozdílem mezi hlu-
kem a zvukem jako rozdílem mezi periodicitou a neperiodicitou — až do Edgara Varéseho to byly právě hlukové nástroje par excellence, tedy bicí, které se držely v bezpečné vzdálenosti od jakéhokoliv ná-
znaku neperiodicity!

Další kapitola, kombinační tóny — Helmholtzova kniha od té doby získala největší hodnotu pro ty z mladších skladatelů, kteří se rozhodli věnovat čistému ladění, což znamená, že mluvíme nanejvýš o několika posledních desetiletích!

Třetí příklad, rázy neboli zázněje — již bylo mnohokrát řečeno, že hudba Alvina Luciera není založena na vědě, ale spíše na výzkumu z 19. století; stejně tak by to mohla být mytologie!

Nedostatky hudby a chybějící vnímavost skladatelů Helmholtzovy doby vůči základním teoriím a fyzikální podstatě zvuku jsou zjevné. Ovšem ani u Helmholtzova vlastního výzkumu bychom neměli přehlédnout skutečnost, že jeho práce v akustice (v kontrastu k vizuální oblasti) je méně orientována na vnímání samotné a více na určení fyzikálních zákonů zvuku vnímaného soustavně jako vnější objekt.

Na druhou stranu hluk prostředí, periferie akustického vnímání, to, co je neslyšené, zůstalo z hudby a vědy vyloučeno na mnohem delší dobu.⁹

Mě osobně hudební historie nenaučila téměř nic o charakteristikách aktu naslouchání a o neslyšeném, něco málo jsem se ovšem naučil z dějin výtvarného umění a především pak ze své vlastní práce. Skrze pozorování a studium, které nemělo žádnou nebo téměř žádnou spojitost s čímkoliv v dějinách hudby (například zkoumání bílého šumu a dalších jevů), jsem začal svou pozornost přesouvat k tomu, jakým způsobem se vědomí, znalosti, kultura a vzdělání znatelně vepávají mezi nás a to, co slyšíme. Při práci s hlukem můžete objevit akustické iluze, které fungují jako projekce — které redukuji skutečně existující a slyšenou věc do role pozadí, projekčního

⁷ William James, *The Principles of Psychology* (1890), citováno v Cray, p. 216

⁸ Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (Braunschweig: Vieweg, 1863. [Anglicky: *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, přeložil Alexander J. Ellis (London: LONGMANS, GREEN, AND CO.), 1875]

⁹ O Russolovi bude řeč dále. Nejsou ale i Cageova pozorování hluku vnitřního ucha skandálně opožděná ve srovnání s pozorováními vlastní sluchové v osmdesátých letech 19. století?

plátna. Toto projekční schéma obrací směr, jímž údajně akt vnímání probíhá: vnější podněty již nejsou odráženy v našem mozku, namísto toho náš mozek promítá sám sebe na vnější podněty. Vnitřek a vnějšek, subjekt a objekt si prostě prohazují místa!

Mody vnímání

Vnímání v žádném případě neznamená, že mozek s pomocí smyslových orgánů reprodukuje to, co se objevuje před ním. Zásadní role paměti v procesu vnímání si povšiml již Helmholtz¹⁰. Při čtení knihy Williama Kentridge *Thinking aloud*¹¹, která se věnuje anamorfóze, mě napadlo, že akt vnímání je srovnatelný s principem anamorfické kresby.

Nejklasičtější anamorfické zobrazení: Pokud postavíme válec se zrcadlovým povrchem na list papíru a nakreslíme kolem něj kruh, zrcadlový obraz kruhu bude vypadat jako rovná čára. Pokud někdo naopak bude chtít v zrcadlovém odraze vidět kruh, musí na papír nakreslit něco jako roztaženou fazoli.

Pokud tento přírůbek přeneseme na proces vnímání, je kruh vnějším podnětem, který má být zachycen. Zrcadlový válec je orgán vnímání, mozek. Při vnímání ovšem nevíme přesně, jaký tvar tento válec má. Jinak bychom mohli přinejmenším nepřímou usuzovat, jak to, co vidíme, vypadá ve skutečnosti nebo jak to, co slyšíme, skutečně zní. Jediná jistota při vnímání ovšem je, že to, co vnímáme, nezní tak, jak to zní. Minimalistické pojetí „barvy jako barvy“ (třeba u Franka Stelly) nebo cageovské „zvuk jako zvuk“ je abstrakcí, která takto nefunguje. Jediné, nač se můžeme spolehnout, je, že mozek nám ukazuje vnímané skutečnosti v určitém modu.

Situace je srovnatelná s knihou *Flatland*, v níž společnost výhradně s dvou rozměry a je zcela neschopná přijmout myšlenku trojrozměrnosti.¹² Vidíme-li rovnou čáru v odrazu na válci, nazveme ji rovnou čárou a také ji za ni považujeme. Kdybychom ovšem věděli více o tom, jak zrcadlo (tedy náš mozek) funguje, mohli bychom znovu poskládat skutečný tvar čáry a poznat, že je ve skutečnosti kruhem!

Žádný Cézanne

Hudba je vymezený systém, který se stará, aby posledních sto padesát let pozorování a výzkumu vnímání, na něž se zaměřuji, bylo odsunuto na okraj jak v muzikologii tak ve tvorbě a podobě hudebních děl. Hudba nikdy neměla svého Cézanna. Takzvaný raný příklad kompozice explicitně se vztahující ke vnímání pochází teprve z roku 1988 — *Critical Band* Jamese Tenneyho. Před tímto datem nacházím mnoho významných estetických otřesů a vážných proměn v recepci hudby, ale (téměř) žádná díla vyloženě zaměřená na percepci, tedy více na vnímání podnětu než na podnět samotný.

Pokud jde o frázi „před tímto datem“, existuje několik výjimek: V minimalistickém umění — výtvarném proudy 60. let — bylo vnímání a sebe-vnímání intenzivně zkoumáno a tento trend našel brzkou odezvu i v minimalistické hudbě. V některých ohledech dokonce díla La Monte Younga předběhla výtvarné umění. Ale v protikladu k výtvarnému minimalismu, jenž byl ve svém striktním metodologickém přístupu nahrazen konceptuálním uměním, omezil hudební minimalismus široké spektrum možností slyšení, které charakterizovaly jeho počátky, a stal se nakonec jednou z forem populární hudby. Skutečně otevřené a zároveň systematické zacházení se sluchovým vnímáním lze v dějinách hudby nalézt jen vzácně: naštěstí stále máme toho, kdo byl již zmíněn výše, Alvina Luciera!

Pokud se podíváme na *klasičskou* novou hudbu, čímž myslím evropskou avantgardní hudbu do dnešních dní, mohli bychom získat dojem, že k poslouchání musí v hudbě teprve dozrát čas! Skuteč-

né dějiny poslouchání pro mě nezačínají poslechem, ale spíše s nasloucháním poslechu, pozorováním pozorování!

Už si nejspíš nelze představit větší kontrast s vizuální sférou. Vzpomeňme znovu na intenzivní výměnu mezi vědeckými teoriemi a výtvarnou uměleckou praxí — například v díle Georgese Seurata, jehož práci bychom pro systematické zkoumání vizuality mohli označit jako konceptuální.¹³

Nejpozději od druhé poloviny 19. století se mezi přemýšlením a tvorbou ve vizuální a zvukové oblasti začala otevírat puklina, která se ve 20. století proměnila v propast a kterou se dodnes nepodařilo přemostit. Příznačné pro tuto puklinu je, že ve stejnou chvíli, kdy malíři vyráželi ven do světa, zdi koncertních sálů začaly silnit a být ještě méně prostupné (k tomu dvě důležitá data: stavba budovy Vienna Musikverein začala kolem roku 1863, stavba Vienna Konzerthaus byla zahájena kolem roku 1890).

Existují další dva body ve vývoji hudebního myšlení, které, byť nebyly kanonizovány, by mohly hrát důležitou roli v rehabilitaci hudby. Oba se nacházejí právě uprostřed sto let trvající časové přímky mezi Helmholtzovým pojednáním o vnímání tónů a La Monte Youngovou *Kompozicí číslo sedm*.

První bod, který by obzvláště ve vztahu ke slyšení neměl být zapomenut, představuje Josef Matthias Hauer. Hauer přisuzoval slyšení nejvyšší umělecký status, dokonce ještě vyšší, než podle něj náležel dílu. Pro Hauera bylo komponování dvanáctitónové „hříčky“ jen „dětskou hrou“. A ačkoliv provedení dvanáctitónové „hříčky“ vyžadovalo značnou míru zručnosti a umu, skutečné umění se mohlo projevit pouze v jejím správném vyslechnutí. V jistém smyslu postavil Hauer nahlavu hierarchii komponování, interpretace a poslouchání.

Další postavou, objevující se krátce před Hauerem (dokonce se s ním částečně překrývající), je Luigi Russolo. Přišel ze světa malířství a podařilo se mu probourat se z měšťáckého koncertního sálu, aby nás pozval na procházku za zvuky do velkého a hlučného města!

Tolerance

Jak nebo co slyšely dřívější generace? Nejsem si jist, zda si před Murrayem Schaferem tuto otázku někdo systematicky kladl. Schaferovo dílo by mohlo být základem pro historii, možná i prehistorii slyšení díky tomu, že namísto hudebně historicky přemýšlí socio-kulturně.¹⁴ Možná nejzjevnější kapitolou v dějinách slyšení je ta o konsonanci a disonanci. Skutečnost, že ve středověku nebyl interval tercie shledáván dostatečně konsonantním je zajímavý jen, pokud je spojen s otázkou *tolerance*. Jak daleko může intonační odchylka zajít, než se identita příslušného intervalu ztratí? Tato otázka je variantou otázky kladené Tenneyho skladbou *Critical Band* — otázkou „korekce slyšení“ — čehosi odkazujícího k tomu, co *chceme* slyšet a tedy ke kulturní identitě. Charakteristickým příkladem je Debussyho faux-pas při identifikaci hudby gamelanu na Světové výstavě v Paříži roku 1889 jako pentatonické. Mohli bychom ale z jiného pohledu místo o kulturně podmíněném nedorozumění mluvit o imperalistické netoleranci v její nejčistší podobě?

Srovnáme tento nedostatek rozlišovacích schopností s malířem Cézannem, jehož na hranice zoufalství přivedlo zjištění, že to, co maluje, neodpovídá tomu, co vidí, a který pro tento nedostatek souladu a z frustrace pronikl do mikrointervalů barev a tahů štětce, aby v obrazech postihl zvláštnosti lidské sítnice. Aby maloval to, co jeho oko vidí, ne to, co si jeho mozek myslí.

Dalším postřehem z dějin tolerance a „korekce slyšení“ je, že až do počátku osmdesátých let můžeme velice zřetelně slyšet na na-

¹⁰ Cray, s. 335

¹¹ William Kentridge, *Thinking aloud*, in conversation with Angela Breidbach (Cologne: Verlag Der Buchhandlung Walther Konig), 2005

¹² Edwin Abbott Abbott, *Flatland: A romance of many dimensions* (London: Sealey), 1884

¹³ Kdyby Seurat žil dnes, byl by jistě oblíbenou obětí diskuzí o „uměleckém výzkumu“

¹⁴ Tento text obsahuje ostudně málo o slyšení mimo hranice hudby. Můj text je jako kravské zvonce u Mahlera, které odkazují k venkovnímu, ale zůstávají uvnitř.





hrávkách dvanáctitónové hudby, že interpreti nemají vrozený cit pro rovnoměrně temperovaný systém. Místo toho se řídí vlastním citem pro intonaci a orientují se podle vznikajících harmonických odvozenin. Je to dokonce případ Schönbergových současníků a jeho nejbližších společníků — například nahrávek Rudolpha Kolische. Tato situace přetrvávala po dekády až do počátku osmdesátých let, kdy došlo k rozhodnému generačnímu posunu ve světě interpretace (je-hož příznakem byl téměř současný vznik Ensemble Intercontem-porain, Ensemble Modern a Klangforum Wien). Teprv tehdy začala znít hudba se stejně vzdálenými chromatickými kroky v nejpřísnějším smyslu. Fakt, že tuto hudbu bylo možné od té doby dál hrát, považuji za důkaz, že teprve od té doby je skutečně slyšitelná.

V „dějinách slyšení“ by neměl být přehlédnut následující posun: určení, zda je slyšení svou povahou pasivní, nebo aktivní. I po Helmu-tu Lachenmannovi jsme mohli příležitostně slyšet, že naslouchání je pasivní záležitost. Typickým argumentem pro pasivitu slyšení je (nebo bylo), že neumíme na rozdíl od očí zavřít uši, že se nemůžeme, na roz-díl od pozorování, rozhodnout, co budeme slyšet. Mezitím již jsme se ale dozvěděli více o aktivní roli ucha, zvláště ve vztahu k rozeznávání řeči. Díky medicínskému výzkum jsme se dokonce dozvěděli, že ucho samo vydává zvuky. Takzvané otoakustické emise ve zvukovodu vnitř-ního ucha vytvářejí zvuky, zvláště pokud chybí vnější podněty, nebo při vnímání souvislého hluku — nebo bílého šumu.¹⁵ Šumové iluze, o nichž jsem se zmínil dříve tu lze také vysvětlit fyziologicky. Měli bychom si povšimnout, že jak absence zvuku, tak jeho přehnané množství ze-siluje vlastní aktivitu ucha. To předznamenává výbušnou následující otázku — totiž, zda tento proces nefunguje i obráceně: zda stimulace a nejrůznější zvukové tvary nezajišťují pasivitu a nečinnost našich uší.

Určit, jak moc, či málo naše ucho ovlivňuje to, co slyší, do jaké míry má být manipulováno či nastaveno, je také jistým druhem ak-tivity. Především slyšíme to, co *chceme* slyšet. „Úprava slyšení“ je násilí ne vzdálené neslyšení, ignorování — což je ve skutečnosti čin-nost, již se náš sluchový aparát věnuje více než devadesát procent času. Helmholtz říká: „Podněty sledujeme jen do té míry, jaká je ne-zbytné ke zřetelnému chápání vnějšího světa.“¹⁶ Je ovšem fascinu-jící, jak málo z vnějšího světa do sebe necháme vstoupit. Nejen že je náš sluchový systém skvěle vybaven na vynechávání slyšeného (selektivní slyšení), ale v architektuře, krajinářství a urbanistice hra-jí stále větší roli umělé struktury určené k ne-slyšení nebo redukci slyšení. V koncertním sále platíme za zvuk. Mimo něj platíme za ka-ždé sebemenší tlumení zvuku. Představte si všechny ty zásahy pro zvukovou izolaci vymyšlené při plánování měst, stovky a tisíce ki-lometrů protihlukových bariér lemuujících dálnice a železniční trasy.

Při pohledu na posun tolerance vůči jistým intervalům a na rozdíl mezi Debussym a Cézannem, které jsem sledoval, bychom ne-měli zapomenout, že historická proměnlivost modů vnímání se pro-jevuje v určitém spektru. Cézannova ideálního vztahu mezi obrazem a pozorováním nelze s naším smyslovým aparátem nikdy dosáhnout, vždy půjde jen o přibližování se. Debussyovská nevědomost na dru-hou stranu je strukturálně vždy přítomná. Přílišné zjednodušení je neřešitelným předpokladem vnímání.

Když jsem ve svých dílech znovuvytvářel zvuky prostředí po-mocí orchestrálních nástrojů, pozoroval jsem následující: od jisté úrovně hustoty nástrojů, níz jsem se snažil pracovat s výsledky dané analýzy — třicet či více samostatných hlasů — vznikne stejná neu-chopitelnost zvuku, s jakou se můžeme setkávat každý den ve mēs-tě. Jen zjednodušení až na pár tónů by vedlo k bezprostředně smys-luplným (čitelným) výsledkům a příjemnému pocitu z hudby. Ukázalo se, že „bezprostřednost“ zcela souvisí se zprostředkováním — s vý-

¹⁵ Za upozornění na fenomén otoakustických emisí musím poděkovat Mary-anne Amacher.

¹⁶ Helmholtz, Contents IV



Paul Cezanne — Mont Sainte-Victoire

Předcházející dvoustrana Paul Cezanne — The Pond



běrem nebo redukcí prostředků, skrze niž nám něco začne být přístupné. Drtivým závěrem pro mé vlastní pracovní metody je, že bezprostřednost je kulturním produktem, čímsi zprostředkovaným, iluzí!

V roce 1850 měřil Helmholtz rychlost nervového přenosu a došel k číslu dvacet sedm a půl metru za vteřinu. Ve skutečnosti byl měřen rozdíl mezi podnětem a reakcí na něj, mezi vnímáním a jeho objektem. Přítomnost je to, co se objevilo před zlomkem vteřiny — vnímaná přítomnost je ve skutečnosti minulostí.¹⁷ Helmholtz, jak píše Crary, tvrdí mnohem rozhodněji než jiní, že mezi smyslovým vjemem a jeho objektem není žádná přímá korespondence.¹⁸

Vnímání času

„Vzhledem k fenoménu trvání působení světla na sítnici je syntéza nevyhnutelným výsledkem,“ napsal Seurat v dopise roku 1890.¹⁹ Povšimněme si slova „trvání“ ve spojitosti s pohledem! Seuratovy obrazy, v nichž se spojují tvary a barevné hodnoty z nesmíchaných pigmentů popisuje Crary jako „syntézu vnímání“. Seurat nemaloval obraz *něčeho*, maloval obraz aktu vnímání. Ani spektrální syntézy z Paříže o sto let později se mi ve srovnání s tím nezdají skoro nikdy zabývat otázkou percepce samotné (to nemusí nutně znamenat, že v nich není nic k vnímání). Mimochodem, mé vlastní skladby pracující s re-syntézou nejsou syntézou spektrální, ale spíše v první řadě temporální — re-syntézou času!

Klasu Lang nabídl atraktivní formulaci: „Hudba je čas vnímaný skrze zvuk.“ Askutečně: Můžeme slyšet čas! Vnímání časovosti ve slyšení dalece trumfuje vše ostatní. Ve srovnání s ním je vnímání zvukového spektra zcela primitivní. Zvuk nástroje bez tranzientů, tedy bez své časové obálky, není identifikovatelný. To, co chápeme jako vjem zvukové barvy, se možné ukáže být pouhou iluzí. Na druhou stranu jsme schopni slyšet časový rozdíl mezi dvěma impulzy v řádu milisekund — daleko hlouběji a až do velikosti jednotlivého vzorku, o délce přibližně 1/40 ilisekundy — a i v tomto rozměru stále vnímáme i barvu.

Mé tvrzení je založené na datech z vlastní zkušenosti a testů.²⁰ V nich je možné slyšet rozdíl mezi milisekundou, její polovinou, čtvrtinou, osminou, šestnáctinou až o rozdíl mezi jedním a druhým vzorkem (0,00227 ms).

Nevznikají tam žádné digitální artefakty. Možná uslyšíte jistou podobnost s Lachenmannovou skladbou *Ein Kinderspiel* a základní princip lze demonstrovat ještě snadněji než „dětskou hrou“, když budete opakovaně a „současně“ klepat dvěma nehty na desku stolu. Čím vyšší budou slyšitelné alikvótní tóny, tím současnější byl dopad.

Nakonec tedy tím, oč jde při slyšení, je čas!

I pro Jonathana Craryho hraje čas klíčovou roli v postupu proti „nedostatkům pozornosti“. Jak říká, naše (převážně vizuální) kultura je založena na izolování lidí od vnímání času a tím na zbavování síly.²¹ A možná je to právě účel vizuální dominance, zrušit *vnímání času*. Vnímání času, smrtelnosti, postavení jednotlivce v omezeném časovém rámci je tím, skrze co si člověk uvědomuje sama sebe. To nám říká již první kniha Mojžíšova. Na druhou stranu odstřížení od uvědomování si času je prostředkem zneschopnění, slyšení je smysle, skrze něž vnímáme čas nejjemněji. To v žádném případě neplatí pro VŠECHNO, co slyšíme. Nebo jinak řečeno: Je to případ VŠEHO, co slyšíme, kromě toho, co nám brání naslouchat VŠEMU.

Vyšlo v časopise Ear Wave Event <http://earwaveevent.org/issue/issueone/>

¹⁵ Za upozornění na fenomén otoakustických emisí musím poděkovat Maryanne Amacher.

¹⁶ Helmholtz, Contents IV

¹⁷ Crary, s. 309-310

¹⁸ Tamtéž, s. 319-320

¹⁹ Tamtéž, s. 152

²⁰ Testy lze najít na: http://ablinger.mur.at/zettel_sample.html

²¹ Crary, s. 3. „Tvrdím tedy, že kultura spektaklu není založena na nutnosti, aby subjekt viděl, ale spíše na strategiích, díky kterým je jednotlivec izolován, oddělen a obývá čas zbaven síly.“

KYKLOS GALAKTIKOS

CÍTÍM, ŽE MYSLÍM + MYSLÍM, ŽE CÍTÍM =
PRO VŠECHNY SPOLEČNÝ START I CÍL

Najít si novinářský přístup k letošnímu albu formace Kyklos Galaktikos není zrovna jednoduché, když ke všem jejím aktivitám nelze po všech stránkách cítit nic menšího než hluboký respekt. Ze vší jejich činnosti číší vnitřní klid, pečlivá příprava i improvizální spontaneita, to vše za účelem nenásilně a přátelsky oslovit kohokoli, na koho na tomto světě narazí. Nelze hrát jinou hru, aposiopese může být i nejtrefnější.



Do povědomí širšího publika začala dřívější multidisciplinární skupina Kyklos Galaktikos pronikat prvním rapovaným albem *Osa dobra*, které v roce 2011 umístila k volnému stahování na své webové stránky. Na něm se ústřední dvojice Jan Burian ml. a Jaroslav Hrdlička drží ještě poněkud standardnějších hiphopových výrazových prostředků, jaké známe i ze zdejšího mainstreamovějšího pojetí tohoto žánru, i když texty již začínají s hloubkovým průzkumem mnohem širšího pole inspirací a imaginace. Další vývoj pokračoval na koncertech a projevil se i v personálním složení. Na počátku roku 2015 tak pod hlavičkou Kyklos Galaktikos nacházíme trio (nyní přibyla též hráčka na elektroniku a vokalistka Marcela Švédová) se slušným hardwarovým vybavením (syntezátory, samplery apod., tytam jsou někdejší laptopy) a velice výživnou sérií nových textů psaných už kolektivně a třeba už rovnou pro tři hlasy.

Těžko lze z desky i z koncertů rozklíčovat, zda jsou pro výslednou formu skladeb určující více texty či evoluční práce se vším možným elektronickým vybavením. Kapela v rámci své souhry kontroluje a načasovává obojí s rovnocenně vytříbeným citem. Ve světě existuje mnoho umělců, kteří se v rámci hiphopové estetiky dostali k podobnému způsobu tvorby i jejího vyznění. Stačí si vzpomenout například na polské mistry Napszyklat. Evropský hiphop (ostatně ani jakýkoli jiný žánr populární hudby) se v dnešní době už vůbec nemusí zodpovídat obdobným angloamerickým či karibským a latinskoamerickým proudům. Kde jinde než v Čechách se mohou například hiphopové kapely přihlásit k jedné z nejstarších disciplín rytmickeho textu v souladu s představou o afroamerickém rytmickém cítění — k prvorepublikovému voicebandu E.F. Buriana, pokud si tuto možnost uvědomí a přijmou klidně i ne nijak nutně na jakkoli přehnaně programové úrovni.

Kyklos Galaktikos a hiphop. Po několika letech rapování do beatů si stále nepřipadají jako součást některé ze zdejších lokálních hiphopových scén. Kolega Petr Ferenc o nich napsal, že jde o hiphopovou kapelu pro jiné posluchače, než je zdejší hiphopové publikum. Na únorové tiskové konferenci při příležitosti vydání alba *Mezi lovci mezer* se KG také zmínili, že jim někdo z novinářů podsouval přínaležitost k určité scéně, ale že oni chápou pojem scény jako mnohem komunitnější záležitost, což s nikým nezažívají. Přitom je ale potřeba říci, že mimo zdánlivě dominantní a obsahově často nezajímavou, úzkoprsou a bezmyšlenkovitou scénou okolo několika zejména pražských hiphopových labelů bují všude možně po naší zemi různé podstatně zajímavější variace na hiphopové žánrové zásady. Stačí zmínit například formace Edoshův Kurník, Mutanti hledaj východisko, IDK-FA, Pio Squad, Vložte kočku, Fakné, celý label Chyba Records, Bonus a jeho inkarnace, a hned se najde jistá skupina fanoušků, která sleduje například všechny tyto jmenované entity včetně Kyklos Galaktikos, a jistě festivaly a klubové produkce už i jim nyní vycházejí ohledně programové struktury vstříc. Doufám. Variabilita tohoto žánru jako by sama postupně, jako nezastavitelný boží mlýn, vstupovala do povědomí mnoha lidí bez jejich vlastního zapříčinění. Takže toto množství různorodých projektů, které uchopují hiphopový kontext nejen v Čechách a nejen ve střední Evropě už bez studu vůči zaoceánským vzorům, u řady zdejších fanoušků jistý dojem scény snadno vyvolává, s čímž lze možná jen po cimrmanovsku „i nesouhlasit...“. Zatím se však jeví, že tento umělecký přístup tu může v mnoha případech přinášet svěžejší ovoce, než na jaké jsme zvyklí, když se nezralé plody běžně transportují přes alespoň čtvrtinu planety.

O čem to ale sakra ti Kyklos Galaktikos mluví? Jejich texty otevírají mnoho možností interpretace. Oni sami se při již zmíněné tiskovce ve vydavatelském domě Políř nějakým konkrétnějším výkladům dost vyhýbali, aby neochudili nikoho z posluchačů o vlastní zážitky. V nakládání s texty a jejich významy je tato deska dost možná přelomová v dějinách české populární hudby. Takto vysoká míra



abstrakce, přitom i s možností projekcí vlastních konkrétních zážitků, se tu posluchači možná ještě nenabídla.

Zřejmě je jedno, odkud se začne. Často se kapela zabývá třeba reflexí různého lidského věku. To je téma, které je srozumitelné každému a vyvolává respekt. Jsme tu ale také účastníky leteckých katastrof, setkání s predátory všeho druhu, pocítíme bezbrannost před naší vlastní technikou. Vše může kdykoli nabrat metafyzický kontext. Taky je tu jistě sdělení o autentičnosti a nejisté odůvodnitelnosti společností často všeobecně přijímaných pravd. Pak je tu starý dobrý Mrazík, starý dobrý Ježíš už ale zase není na nebesích, občas přijdou opice, ale taky je tu smrt, přirozená i institucionalizovaná, každopádně zase ten čas... Začínáme se točit v kruhu, který ale v momentě tohoto uvědomění opustí dvojrozměrný svět a ten trojrozměrný je jen něco jako odpočívadlo na galaktické dálnici. Na spontánní projevy emocí a strachu KG nehledí podle relevance a příčiny, všechny je potřeba zveřejnit, a tak je alespoň trochu zbavit hrůzostrašnosti ve prospěch všech.

Abych se osobně přiznal, v jednom momentě jsem autory podezíral z toho, že ten klíč ke smyslu jejich textů, který nechtěli sdělit, je „jednoduše“ napsán „někde“ v Heideggerově *Bytí a času*. Větší množství náhodně zvolených básnických obrazů až mrazivě sedělo. Nad časovým rozměrem významu každého slova tu lze snadno začít přemýšlet a pak se s tím těžko přestává. Nad smyslem textu desky jako celku jsem však nikdy během poslechu a psaní tohoto článku nezískal plnou kontrolu. Se mnou si tyto mantry přes nějaké atavističtější obsahy pohrály zatím tak, že si je nyní jen v hédonické euforii užívám (někdo to pochopí lépe přes kontext šamanických praktik), lovím záblesky paměti a představa definitivního sémantického klíče zůstává v sympatickém nedohlednu, zatímco deadline článku s blížící nezádržitelností. Avšak mantra je pojem, kterým si může kdejaký posluchač tohoto alba vysvětlit nějakou tu utkvělou textovou frázi, jež člověka hned tak neopouští díky síle permanentně vyvolávaných otázek. Jinak ve své osobní klasifikaci jazykových informací řadím tuto desku do pomyslné kategorie dlouhodobě stále znovu různě interpretovatelných textů, kde mám s Kyklos Galaktikos společně zařazené texty například Vladimíra Holana, Jana Zábrany, Egona Bondyho, Ludwiga Wittgensteina i třeba toho zatraceného Heideggera...



Kyklos Galaktikos 2015

Vystoupení Kyklos Galaktikos v pražském obchodě Rekomando bylo okouzlující téměř úplnou absencí mikrofonů. Poezie žila nebývale, souhra lidských hlasů byla skoro hmatatelná. Při křtu alba *Mezi lovci mezer* v pražském klubu Podnik to byla ale i taneční párty, nabízel se okouzlující pohled na tři vzájemnou empatií i midi rozhraním synchronizované lidi, kteří svou tvorbu naplno prožívají a chápou jako permanentně běžící proces. Tato procesualnost ostatně vyplývá i z formy, i z opulentní stopáže alba, i ze zařazení desetiminutového či dvacetiminutového evolučního tracku.

Na koncertě v Podniku mne ale v jednom momentě zarazilo několik lidí vzdávajících „ave“ všem možným nejkrásnějším hodnotám, avšak stejně vlastně „hajlujících“ (heil hipster, napadlo mne hnedka nepatřičně...), ale jak jinak lze na lepší obsah přeprogramovat význam některých lidských pohybů s dlouhodobě špatnou pověstí? Kapela se nebojí zkoumání, a tedy zabstraktňování hranic, děkujeme za to. Jen to houkání sirén zkrátka nebezpečné zůstane vždycky pro všechny posluchače — řidiče, nejen pro Burianova brácha. Rituálně založení lidé jsou tu ale oproti řidičům při poslechu v bezpečí, rituál se tu nabízí klubové taneční i bytové osamělý, všude se dá hrát sémantická hra nad skočnou „basičkou chroustavkou“ (jak v Podniku gurmánsky pronesl Karel Žďárský). Mystično všeho druhu je ale v homeopaticky pečlivě dávkovaném množství mixováno do jednoho koktejlu s něžným připomenutím zla všech válek a s korekcí vnímání vlastního ega přes individuální psychické, fyzické i metafyzické nejistoty. A to vše samozřejmě třeba i při skutečně výjimečně originálně vystavěné kompozici, jakou je například *Brave Heart*. Nejvíc sémantických dějů se zkrátka neděje v textu skla-

deb samotných, ale ve světě naší interpretace a imaginace v souladu s našimi zkušenostmi a znalostí co možná nejvíce kontextů úplně všeho a jakéhokoli druhu. Bezbřehá postmoderna a totálně promyšlená hesseovská hra se skleněnými perlami ke kulatému výročí existence Kastálie to přeci být nemůže, když se to vejde na jedno cédéčko... aha... hvězdy... Ave hvězdy! Od této kapely či od těchto hudebníků toho chceme slyšet ještě hodně, ale už teď je toho ke studiu více než dost. Skoro každý z nás se někdy dostane do pozice pozůstalého, ale vždy je to třeba brát hlavně na duchovní úrovni, neboť tam tkví nejdůležitější odkaz.

<https://kyklogalaktikos.bandcamp.com/album/mezi-lovci-mezer>

P.S.: „Tak zvané kakofonie mezinárodního jazzu, srovnáme-li je s kakofoniemi negerského hluku bubnů, harf nebo citer, vyplývají ze stejného principu: z oživené hmoty — a na celém kontinentu není člověka, který by tento fakt mohl popřít konkrétní thesí, a ne doměnkami. (...) Hmota, surová hmota, jakýsi živý orchestrion, stroj s ručními pákami a srdečním pohonem.“

E. F. Burian: Jazz (str. 138, Aventinum, 1928)

www.hisvoice.cz

každý den nové
informace ze světa
jiné hudby

články a recenze
úvahy a komentáře
reportáže z festivalů
přehrávač
tipy na nová alba
video na víkend

UZLY, LÍMCE, STANY

NAD PŘEHRŠLÍ NOVINEK ORENA AMBARCHIHO A JIMA O'ROURKEA

Původně to měla být dvojrecenze. Pak třírecenze, pak pětirecenze. Pak už to nemělo cenu a vznikl tento průlet přibližně desítkou alb, na nichž se na přelomu loňského a letošního roku podíleli Jim O'Rourke a Oren Ambarchi. Oba pánové zjevně nehodlají slézt z tvůrčího vrcholu, na kterém se nacházejí: co titul, to zásah a mistrovská lekce v improvizaci, kompozici, aranžmá, bigbítové vervě i testování mezí žánrové elasticity... Zde pustý výčet a pár posluchačských dojmů.

Oba jsou ročník 1969. Zatímco O'Rourke, který se narodil v Chicagu, o sobě dal hyperaktivně vědět velice brzy — první kasetu vydal u Ala Margolise v roce 1989 — Ambarchi, narozený do rodiny babylónských Židů v Sydney, se mimo rámec australské improvizální scény prosadil až o přibližně deset let později. O'Rourke byl téměř dvě dekády všudypřítomný, s kým vším hrál a koho všeho produkoval, jsem vyjmenovával — a nejen já — už tolikrát, že to nehodlám opakovat. Jsem ostatně přesvědčen, že není čtenáře HIS Voice, aby na jeho práci někdy nenarazil. Posléze se poněkud stáhl do ústraní a odmítá koncertovat jinde než v Japonsku, kde našel v roce 2006 domov.

To Oren Ambarchi si harcování světem stále užívá. Rok 2013 skoro celý prokoncertoval, nahrávky, které díky rušnému programu, v jehož rámci zavítal i na Stimul Nights, musel odložit, konečně vycházejí. A je jich záplava. Ono to ostatně v současné době jinak nejde — aby se tvůrce *jiné hudby* užíval, nezbyvá mu než žít nahráváním a koncertováním krásně a nonstop. A alba už dávno nejsou uměleckými gesty rozmáchlosti a závažnosti románu, spíše deníkovými podoteky, zastaveními na cestě.

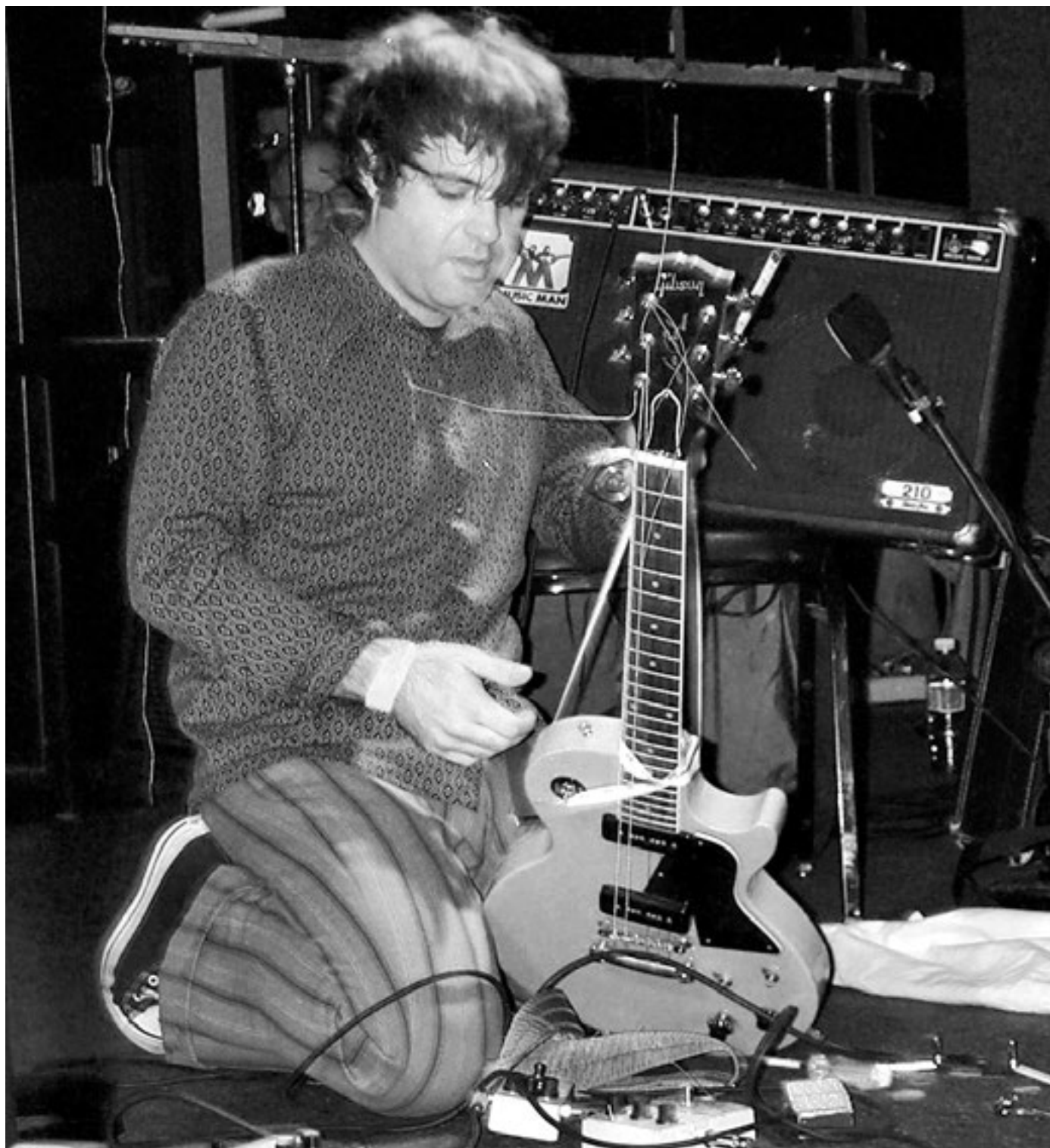
Uzly

„Pokud jde o *Knots*, je v tom spousta věcí, které mě dlouhodobě zajímají, už od doby, kdy jsem byl velice mladý — free jazz, Alice Coltrane, extatický jazz, co koncem šedesátých let vycházel na Impulse!, pak to, co jsem dělal se sólovou kytarou. Já o tom moc nepřemýšlím, ale zdálo se mi docela přirozené všechny tyhle věci zřúzovat. Prostě mi to dávalo smysl — spousta extatického hraní alikvót v kombinaci s rytmickým pulzem. (.) Ta myšlenka stálého rytmu pod spoustou abstraktní hudby. To mě opravdu zajímá. Skoro jako krautrock, možná s jazzovějším pulsem?“, řekl Ambarchi o díle, které na deskách existuje ve třech verzích, v rozhovoru pro online magazín *Quietus*. Nejedná se o improvizaci, ale o volnou kompozici se strukturou a dějem i pevně napsanými party — to se týká především těch orchestrálních.

Nejeden recenzent si povšiml, že Ambarchi, který proslul dlouhými, téměř hmatatelnými drženými tóny elektrické kytary, svůj



Oren Ambarchi



Jim O'Rourke

trademarkový zvuk na *Knots*, jež jej etablovaly coby skladatele, využívá spíše sporadicky. Poprvé *Knots* vyšly v roce 2012 na touchovském albu *Audience of One*, obklopeny jednou křehkou a jednou kissáckou písničkou. Třiatřicetiminutová studiová nahrávka je jakýmsi rozvinutím zdánlivě spontánní Ambarchiho improvizace s bubeníkem, zvukařem a čím dál zaměstnanějším fámulem Joem Taliou, která se z klidných začátků dostane až k hranicím noise rocku a poté změní v za-žánrovou plochu střídajících se a intervencí de-

chů a smyčců kořeněných ruchy kanadské soundartistky Crys Cole a Taliovou hrou na pružinu.

Letošní album *Knots Live* (PAN) nabízí dvě odlišná pojetí stejného zadání. V téměř pětadvacetiminutovém záznamu z Tokia jsou na to Ambarchi s Taliou sami a výsledkem je nervní bigbít ne nepodobný čtyři roky starému vinylu *Hit & Run*, který duu vyšel u Touche. Talia poklepává ride, jak velí zadání, Ambarchi to vysloveně rozjždí. To jednačtyřicet minut z Krakova je zahájeno smyčci tamního or-

chestru, Taliův činel odklepávající všechny příští zvraty se ozve až po chvíli. Ambarchi zvuk své kytary mění k nepoznání a když dojde na nejdivočejší část kusu, odváže se víc než v Tokiu. Do klidného závěru opět vstupuje orchestr.

Límečky

Jedním z absolutních vrcholů Ambarchiho kariéry je říjnové album *Quixotism* vydané u Editions Mego v půvabném obalu s límcí do košil. Kolekce — na jejímž vzniku se kromě obvyklých podezřelých Talii a Crys Cole a orchestru podílel mimo jiné i německý technoproducent Thomas Brinkmann, Jim O'Rourke se syntetizéry a hvězdňý avantgardní klavírista John Tilbury, který kromě toho, že nahrál desítky děl soudobé kompozice od Cage po Cardewa, improvizoval v řadách AMM a Scratch Orchestra — je zvolna poháněna elektronickým rytmickým bubláním odkazujícím k dance music, easy listeningu i ambientu. Každá z pěti částí skladby si vystačí s jedním neúnavným beatem doplňovaným živými bicími i tably, celková nálada ale opět odkazuje ke ztišené fyzičnosti Ambarchiho sólových kytarovek. Snad nejvíc ze všech zde zmiňovaných děl se *Quixotism* vzpouzí popisu, o to působivější ve své lehkosti je.

Bigbeatový bugr

Není snad elektrického kytaristy, kterého by ten bigbít někdy nezlákal. Ambarchi se v oblasti tvrdšího rocku realizuje pravidelně, například coby externista v Sunn o))), kteří ale přeci jen představují dosti ezoterický přístup k metalovému idiomu. V duu s Richardem Pinhasem, leaderem legendárních francouzských avant-rockových veteránů Heldon, zní na albu *Tikkun* (CD+DVD, Cuneiform, 2014) v prvním plánu jako rocker, který potřebuje vypustit páru. Tohle album ale vůbec duové není, to jen protagonisté jsou na obalu uvedeni pouze dva: jeho duchovní otcové-komponisté.

Kdybych si měl představit archetypální kolaboraci dvojice Pinhas-Ambarchi, vysním si typickou heldonovskou kytaru, která „scifičkově“ bublá, jsouc vyvedena do analogového syntetizéru, a k ní Ambarchiho hluboké drony. Jaký krásný pár, měli by to někdy udělat. Tři dlouhé skladby na CD totiž mnohem spíše připomenou patřičně nakrknutý punk s trochou kraturockového koření (mám na mysli skladbu *Krautrock* od Faust). Bubnuje osvědčený Talia, který album rovněž smíchal. Když se do záplavy elektřiny a rytmů vloupe zvuk druhých bicích, začneme tušit čertovinu. Obal nám ji potvrdí: k natočenému materiálu byly přidány stopy efektů a hluků/ruchů, o něž se postaral Duncan Pinhas (Richardův syn?) a Masami Akita vulgo Merzbaw, který s Pinhasem i Ambarchim už nejednou spolupracoval; za pozornost stojí především opulentní album *Keio Line* nahané s Pinhasem a vydané v roce 2008 v podobě 2CD resp. 3LP u Cuneiform. Největším překvapením *Tikkun* jsou ale vstupy bicích Erica Borelvy, které působí vtípně podvrtným dojmem. Jako by bubeník doma cvičil s puštěnou deskou. Ideální poslech, když na mě tu a tam přijdou chutě na — slovy Jaroslava Foglara — bigbeatový bugr.

Zři

K beuzdnému, byť organičtějšímu overdubbingu nejspíš dochází i po celé délce alba *Behold* (Editions Mego), druhé Ambarchiho duové — skutečně duové — spolupráce s Jimem O'Rourkem. Alespoň tak odhaduji z bohatého zvuku plného vrstev a hlasů a informace, že se nahrávalo nadvakrát. Stejně jako první společné album, *Indeed* (Editions Mego, 2011), je *Behold* opulentní přehlídkou trumfů, které oba muži tahají z rukávů, slitých do dvou dlouhých tracků/stran elpíčka. Tentokrát ke strunným nástrojům a elektronice přibyl i bicí, takže výsledek zní jako dílo „opravdické kapely“.

Improvizované šumy se zde střídají s názvuky ambientu i s field recordings, Ambarchiho práce s rytmem odhaluje, jak cennou lekcí byla práce na *Knots*. Psychedelické pipání se postupně proměňuje v repetitivní, valivou klavírní figuru a z počáteční bezbřehé volnos-

ti se rodí ukázněný minimalisticko-progrockový nářez. Toto album opravdu graduje, přitom z něj nic okázale nevyčuhuje a všechno to bohatství zvuků a nápadů si posluchač musí trpělivě, soustředěně vysedět. Právě tahle zdrženlivost z *Behold* dělá mistrovskou lekci všem adeptům všehomíra.

Napij se znovu a zamysli se nad brutalitou modlitby

Ambarchi a O'Rourke se před *Indeed* již nejednou setkali, jejich duová alba jsou dítkem volných dní mezi koncertováním a nahráváním s Keijim Hainem. Jednou do roka trio odehraje koncert v tokijském klubu Super Deluxe nebo se potká ve studiu a výsledek setkání vydá. A vzhledem k tomu, že letos v lednu jim vyšlo už šesté společné album, dá se mluvit o opravdové kapele. (Když mají hrát mimo Japonsko, střídá zásadového O'Rourkea, který má cestování zjevně dost, Stephen O'Malley ze Sunn o))). Říkají si Nazoranai a jsou patřičně black. V listopadu jim u Ideologic Organ vyšlo druhé album *The Most Painful Time Happens Only Once Has It Arrived Already.?*)

Alba tohoto superpowertría mají většinou sáhodlouhé názvy. To loňské se jmenuje *Only Wanting To Melt Beautifully Away Is It A Lack Of Contentment That Stirs Affection For Those Things Said To Be As Of Yet Unseen* (Black Truffle, Medama) a je nádherně křehkou souhrou Hainova zpěvu, flétny a elektrických i akustických perkusí s O'Rourkeovou dvanáctistrunnou akustickou kytarou a Ambarchiho bubny a perkusemi, mezi nimiž jsou i vinné sklenky. Křehký proud hudby, v němž akustické polohy, jaké známe třeba z Hainova majstrštyku *Affection* (P. S.F. Records, 1992) se střídají s odlišnějším elektronickým bubláním a celek svou náladou není nepodobný debutu trojice, její nejlepší a jediné studiové nahrávce *Tima Formosa*, kterou Ambarchi na své značce Black Truffle vydal v roce 2010.

To letošní *Tea Time For Those Determined To Completely Exhaust Every Bit Of This Body They've Been Given* (Black Truffle, Medama Records) se nese v patřičně rockovém duchu, kterým se trio prezentuje obvykle a v němž O'Rourke hraje na baskytaru a Ambarchi bubnuje — před kytarou byly jeho nástrojem ostatně právě bicí. Frontman Haino je strhujícím rockovým dervíšem, jak jej známe z jeho kapely Fushitsusha.

Třískladbové album je nahrávkou druhého setu vystoupení z března 2013. Trio v něm, jak je jeho zvykem, tlačí rockový idiom až k nejzazším hranicím kliše a bombastického přehánění, činí tak ale patrně s absolutním prožitkem a kvalitou ryzího rituálu. Tohle se ale musí vidět naživo, z desky si magii náhlých ztišení a půvab nečekaného vstupu Hainovy flétny lze jen domýšlet.

Haino a O'Rourke si kromě hraní s Ambarchim přednádnem vystříhli i nahrávání se saxofonistou Peterem Brötzmannem. Haino s ním v polovině devadesátých let vydal jedno z nejvíc *out there* alb své kariéry — a to už je panečku nějaká laťka — totiž duo *Evolving Blush or Driving Original Sin* (P. S.F. Records, 1996) pro řev a saxofon. Přednádnem vyšlo i trojalbum divokého Brötzmannova vystoupení s Fushitsushou. Aktuální nahrávka, která byla vydána jako dva samostatné tituly s názvy *Two City Blues 1* a *Two City Blues 2* na LP resp. CD u rakouské značky Trost, zastihuje Brötzmannu, Hainu a O'Rourkeu v uvolněné náladě. Blues v jejich podání zní jako velice volná interpretace žánru; hudební mantinely jsou ignorovány, nálada zachována. Žádné bicí, drnkání šamisenů v kombinaci s kytarou vytváří dojem vyšínutého slide, saxofon se střídá s klarinetem a madařským dřevěným dechovým nástrojem tárogató. Nikdo nikam nespěchá, atmosféra houstne v skutku pomalu, Haino kvílí a ječící jakoby do prázdna. Takové odpočinkové muzicírování, řekl bych.

Poustevník vysílá ze stanu

Již zmíněná hudební hyperaktivita Jima O'Rourkea je, jak ale spoň vyplývá z četných rozhovorů a článků, dítětem jeho neustálých pochybností o smyslu tvorby v tom kterém okamžiku a situaci. Navíc O'Rourke má puzeň opouštět půdu, která mu pod nohama přilís

zpevní a začne na ní bujet klišé. Prošel si bigbitem, improvizací, lap-topovou elektronikou, postrockem a lecčím ostatním a jeho kombinace nadhledu, umělecké poctivosti a talentu je záviděníhodná.

Posledního srpna roku 2013 rozjel bandcampový label Steamroom, na kterém vydává své archivy i novější práce. V katalogu Steamroomu najdeme hudbu k filmům *The World a Not Yet* (ten si O'Rourke sám režíroval), skladby z CD prodávaném na japonském turné s Christophem Heemanem a Willem Longem i koncertní záznamy ze Super Deluxe.

Aktuální díl série, s pořadovým číslem 18, vyšel v únoru. Nahránil před šestnácti lety v Chicagu. Střídání krátkých dronů a „ptačích glitchů“ naznačuje, že by se snad mohlo jednat o plod O'Rourkeových námluv s Powerbookem; okouzlen hudbou Petera „Pity“ Rehberga, který v roce 1990 založil vydavatelství Mego, spojil se s ním a s Fenneszem a pod hlavičkou superskupiny FennO'Berg natočili několik alb. *Steamroom 18* je sedmapadesátiminutový, typicky klidný proud zvuků přerušovaný několika tichy, snad se jedná o materiál, který byl dříve rozdělen na tracky.

Tahle „skrytá historie“ se mi líbí. Ať už se jedná o novinky, vykopávky nebo reedice starých alb či kazet, všechny díly série se jmenují zkrátka Steamroom plus číslo a posluchač, nezátížen přebytkem informací, se může plně ponořit do audiooceánu. Ještě dokonalejší by mi připadalo, kdyby O'Rourke vzal názvy i skladbám.

Lednové číslo 17 bylo vydáno brzy po svém vzniku. Začíná coby klavírní drnkání ozvláštěné trochou ruchů a preparací. Přidají se bicí, souhra je čím dál frenetičtější, až nakonec zhoustne do šumu, který se stane pozadím pro další, hůře identifikovatelné a mnohem volněji ložené zvuky. Kolem třicáté minuty nahrávka sklouzne do div neenovského ambientu, končí ale úplně jinak, mnohem pestřeji.

Konečně listopadová *Šestnáctka* je záznamem předloňské tokijské rekonstrukce vystoupení, která O'Rourke hrával v letech 1989–1994 v Evropě a Torontu: na pódiu stojí stan, v něm magnetofony s páskami. A protože dosti z těchto pásků bylo svým tvůrcem později použito i v jiných konstelacích, může výsledek, často odbočující kamsi ke konkrétní hudbě, evokovat leccjaké vzpomínky. A jedná se o jeden z příkladů O'Rourkeova zpochybňování hudebních situací, které považujeme za samozřejmé, ne nepodobný jeho kytarovým koncertům, jejichž něžné vybrnkávání bylo většinu času neslyšné v bzukotu přednatočené niněry.

V Ambarchim a O'Rourkeovi má současná světová scéna alternativní hudby skutečné hvězdy a neúnavné hledače nových možností. Můj výčet několika novinek obou mužů má skromný cíl poukázat na to, že si oba dva přes žánrovou a kolaborační univerzálnost nadále udržují a rozvíjejí osobitý rukopis a neusínají na jednu dobytých polích. Je to klišé, jsem ale rád, že je mohu s klidným svědomím napsat. Netrpělivě čekám na příští spršku titulů.

Oren Ambarchi

Jim O'Rourke



**Charlemagne Palestine + Rhys Chatham —
Youuu + Mee = Weee**

Sub Rosa (<http://www.subrosa.net>)



Klavírní bijec (profil viz HV 6/07), trochu neprávem řazený do minimalismu, spojil síly s multiinstrumentalistou Chathamem, který na nahrávce ovládá trumpetu, el. kytaru a looper. Bezmála tříhodinové album tvoří stejnorodý a zároveň mimořádně proměnlivý mix vrstev trumpetových smyček, rezonujícího klavíru, občasného zpěvu a dalších těžko identifikovatelných zvuků. Koncert musí být neobyčejný zážitek, už jen poslech nahrávky vytváří neslýchaný pohanský rituál a otevírá subtilní duchovní rozměry. (JS)

Ákos Rózmán: 12 Stations / Tolv Stationer

Editions Mego (editionsmeego.com)



Maďarský, ve Švédsku žijící skladatel Ákos Rózmán (1939–2005) původně dostal objednávku na pětiminutovou kompozici pro zpěv a klavír. Řízením osudu z tohoto popudu vznikla v letech 1978–2001 epochální elektronická epopej, jež v kompletní podobě zabírá sedm kompaktních disků. V raných fázích slyšíme klasické techniky tzv. konkrétní hudby, střihání magnetofonových pásek a manipulaci s rychlostí jejich přehrávání, poslední čtyři části pak již vznikly za pomoci digitální techniky a údajně improvizací se samplerem a efektovými procesory. Do „Dvanácti zastavení“ si lze promítat nejrůznější vize, v inspiračních zdrojích se mísí křesťanská symbolika s tibetským buddhismem. Ačkoliv nejde o meditativní hudbu, pokud se rozhodnete poslechnout větší část díla v kuse, je její hypnotický účinek nepřeslechnutelný.

Sonar: Static Motion

Cuneiform Records (www.cuneiformrecords.com)

Pro švýcarského kytaristu a skladatele Stephana Thelena jsou signifikantní dvě věci — má doktorát z matematiky a absolvoval kursy Guitar Craft s Robertem Frippem. Obě zužitkoval v kapele Sonar, kterou nejprve důkladně propočítal a zakódoval do ní dle vlastních rovnic crimonovské prvky. Výsledkem je poněkud minimalisticky pojatá hudba bez zvláštních efektů a počítačových triků i instrumentálních sól. Dost strohá, ale velice sugestivní. Obě kytary, baskytara i bicí rovnocenně



valí dopředu hutný na kost ořezaný zvuk v hypnotickém rytmu s nervním nábojem. A všechno šlape jako švýcarské hodinky. (PS)

Zzzzra — L'Entraide

Truth Or Consequences (<http://www.truthorconsequences.co.uk/>)

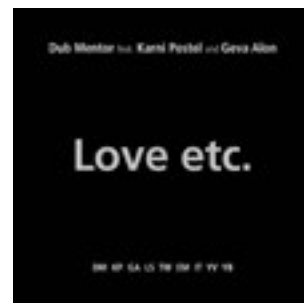


Tracky francouzského producenta patří k tomu lepšímu, co lze vyslechnout ve značně spoutané škatulce „dub techno“. Imitace Basic Channel se zdá být obzvlášť s dnešními prostředky tak jednoduchá, ale dosud se to nikomu příliš nepovedlo. Zzzzra sleduje spíš vlastní linku, jemný zvuk melancholických synthů je protkáán příjemnými šumy, tekutá echa s křupavými beaty posluchače nenásilně přesunou do zvláštního universa na půli cesty mezi tancem a spánkem. První kazeta labelu rozkročeného mezi Londýnem a Římem dává vědět, že zde se budou dít ještě zajímavé věci. (JS)

Dub Mentor featuring Yan Jun: Guns of Brixton

Dub Mentor feat. Karni Postel and Geva Alon: Love etc.

EnT-T (www.ent-t.com)



Producent a aranžér Dub Mentor si tentokrát v rámci své singlové edice vzal na mušku tvorbu The Clash respektive Pet Shop Boys. V *Guns of Brixton* zaujme neotřelá instrumentace v čele s amplifikovaným violoncellem Karni Postel a přizvukujícím bastrombónem Michy Davise. Bez zajímavosti není ani nevzrušivý polorecitativ Yana Juna, který opatřil skladbu čínským textem. V instrumentální verzi můžete zase podrobněji sledovat linky jednotlivých nástrojů. Jako appendix je zde připojena remasterovaná podoba terénní nahrávky s Junovým proslavem pod názvem *Hello, Mad Dog is Out of Home*. Dvěma verzím *Love etc.* vévodí v prvním případě podmanivý zpěv Karni Postel, které kontruje v doprovodné roli prvořadě Geva Alon, a v druhé nahrávce si

to prohodí. Další rozdíl je v tom, že Gevova kytara je poprvé rozestřené rozbroušená a podruhé tklivě lyrická. Docela zajímavé hříčky, ale nic světoborného. (PS)

Guillaume Gargaud & Jean Philippe Gomez: Marina on Mars
Creative Sources Records (www.creativesourcesrec.com)



Příjemně ztřeštěným dojmem působí výše uvedené album vzešlé z improvizací nahraných během jednoho dne francouzským duem Guillaume Gargaud & Jean Philippe Gomez, jež mělo domácí publikum možnost zaslechnout 13. února v KP Školská 28. Gargaud svou energickou hrou na rozladěnou a sytě efektnou, avšak především všelijak důmyslně preparovanou kytaru vede neúnavný dialog s užvaněným, huhlavým a úsečným hlasem Gomeze podpořeným analogovým syntezátorem. Improvizace je to velice rytmická, dynamická, místy až neúprosná a ustanou-li oba hráči, je to jen proto, aby nabrali dech a pusili se znovu do dalších zvukových výbojů. Hlasový projev Gomeze je fantasticky nespoutaný a dravý. Gargaud zase ze své kytary dokáže pomocí různých předmětů (včetně drátěnky) vyloudit široké spektrum zvuků, od ryze perkusivních připomínajících cymbál či zvonkohru až po klenoucí se ambientní plochy. Elektronika pak plní úlohu propojení odlišných hudebních tendencí obou improvizátorů a představuje tak pomyslný most mezi nimi. (ML)

Kalevi Aho: Theremin and Horn Concertos
BIS (www.bis.se)



Finský skladatel Kalevi Aho je tvůrcem velkých forem a velkého zvuku, následovník symfonických sochařů, jako byl Gustav Mahler nebo Dmitrij Šostakovič. Mimo jiné napsal čapkovskou operu *Ze života hmyzu*. Na jednom CD zde vedle sebe staví koncerty pro diametrálně odlišné nástroje, oba složené v roce 2011. Na jednom disku se tak setkává lesní roh jako typický romantický pastorální tónbr a strašidelně éterický těremin, dnes už vlastně archaická připomínka dávných dob elektronické hudby a nástroj extrémně těžký, pokud se z něj mají linout přesné melodie, nejen klouzavé efekty. Těreminový koncert nese podtitul „Osm ročních dob“ podle tradičního dělení roku Sámiů. Sólistka v něm na několika místech dokonce zpívá v duetu se svým nástrojem. Ne-standardní požadavky jsou kladeny i na hornistku, která během skladby přichází a zase odchází ze scény, což je slyšet i na nahrávce. Ahova hudba je vlastně docela konzervativní, tónální a odkazující do minulosti — třeba k Mozartovi. Zároveň ale dokáže zdánlivě příjemnosti ve sprá-

nou chvíli narušit, třeba rozladěním lesního rohu proti orchestru. Hrají Carolina Eyck (těremin), Annu Salminen (lesní roh), Lapland Chamber Orchestra diriguje John Storgårds

Yagull: Kai
Moonjune Records (www.moonjune.com)



Postrockový komorní projekt Yagull vytvořil kytarista Sasha Markovic a zabodoval s ním už na prvním albu *Films*. Svou pozitivní melancholii však ještě umocnil spojením (hudebním i partnerským) s klavíristkou Kanou Kamitsubo. Jejich křehké alternativně romantické sonáty mají silný melodický i emotivní náboj a propracovaná aranžmá, která jim pomáhá na CD Kai dotvářet celá řada různorodých hostů mezi nimiž nechybí ani hvězdy ze stále Moonjune jako jsou bubeník Marko Djodjevic či kytaristé Beledo a Dewa Budjana. Posledně jmenovaný dodává odlehčený jazzrockový esprit metheneyovského typu skladbě *Blossom* a Beledo se zase blýskne loutnovou introdukcí v coververzi *Burn* od Deep Purple. To je ostatně překvapivá předělávka par excellence. Ni-jak bombastická, ale velice nápaditá, což nelze tak úplně říct o dávném hitu *Wishing Well* od Free, který Yagull pojali poměrně tradičně a nejen přidané dominantní housle v podání Wen Chang mu dodávají trochu nasládlý rozměr. (PS)

Michael Nyman: Symphony No.11 Hillsborough Memorial
MN Records (www.michaelnyman.com)



Jedenáctá symfonie Michaela Nymana je dílo s roztahanou historií. Vznikat začala již v roce 1985 a do jejího komponování se promítla slavná fotbalová tragédie v Bruselu, kde zahynulo jedenačtyřicet fanoušků. V první větě symfonie, která se postupně nabalila na výchozí myšlenku, tak sopranistka přezpívává jména zemřelých nad monotónním doprovodem orchestru. Následují dvě volnější věty a pak věta čtvrtá, která je recyklátlem slavné skladby *Cold Song* anglického barokního mistra Henryho Purcella. Ačkoliv ta má v sobě jisté kouzlo bezelstného plundrování — Purcellův materiál je vlastně jen dokola přeinstrumentován — jako celek symfonie ničím zajímavá není. Zajímavější je přečíst si v bookletu příběh jejího vzniku, tedy série objednávek, přesouvání hudby z koncertní skladby do filmu Petera Greenawaye a zpět. Řeknete si: Tolik práce a přitom taková hloupost. (MK)

MK — Matěj Kratochvíl; ML — Martin Lauer; PS — Petr Slabý; JS — Jan Sůsa

ZVUK JAKO DVOJNÍK

GEORGES APERGHIS: WÖLFli-KANTATA

CYPRES RECORDS (WWW.CYPRES-RECORDS.COM)

Francouzský skladatel se chopil díla švýcarského malíře a vystavěl na něm divokou a přitom přesně vystavěnou hudbu



Adolf Wölfl (1864–1930), švýcarský malíř a přední představitel art brut, ve svém výtvarném díle, které vzniklo z čistého pocitu nutnosti a přetlaku, vytvořil osobité surové a ne zcela přístupné universum do značné míry ovlivněné náboženskými obrazy. Malíř s tragickým osudem, který většinu života strávil v internaci na psychiatrii ve Waldau nedaleko Bernu, svým dílem zasáhl mnoho hudebníků velmi rozmanitého rodu, kteří jeho kryptogramatické obrazy zvukově estetizovali anebo ilustrativně následovali. Wölfl na svých kresbách a obrazech, které často překvapují nejen barevností, ale i strukturami a organizací plochy příbuznou mandalám či spiritistickým kresbám, mnohdy užívá hudební motivy. Často se zde objevují kresby trumpet či jiných instrumentů v rukách až dětinsky zachycených postav, ale hlavně je celé jeho výtvarné dílo zachváčeno až manickou potřebou komponovat přímo na ploše obrazů imaginární hudbu v originálním notovém systému, který se vymyká tradiční západní notaci, byť je jejím derivátem. Sám autor hudbu s vášní provozoval, lhostejno, zda na papírovou trumpetu či v podobě pouhého zpěvu, recitace nebo zanícené deklamace. Psal marše, ve svých obrazech a kresbách zachycoval možné melodie a texty písní, byl pod silným vlivem církevní, ale i lidové hudby.

Wölfl propojoval hudební elementy do dlouhých a pokroucených notových řad, v nichž se však vedle not nacházejí ještě další segmenty, geometrické útvary — kola, trojúhelníky, čtverce a různě vybarvené elementy. Ty však stále konfrontoval se slovy a s kresbami temných a nejednoznačných postav, pravidelnými strukturami a kumulacemi slov či jejich fragmentů, shluky slabik mnohdy vycházejících buď z každodenních prožitků vržených na plochu kresby anebo čistě imaginativních projevů. Geometrická schémata, jež jsou často symetrická či operují s přesným rozvrhem plochy, se prolínají s texty, číselnými řadami, slovními výčty a seznamy událostí, předmětů či úkonů, květinami, výbuchy nečekané malířské invence zachycující mezní stavy zakoušení života Adolfem Wölflim, sirotkem, dítětem procházejícím sirotčincí, který byl za sexuální útoky na dívky internován po téměř celý svůj dospělý život.

Francouzský skladatel řeckého původu Georges Aperghis (*1945) přistoupil k dílu švýcarského malíře z opačné strany než jeho hudební kolegové, užil jej jako pobídku k radikalizaci vlastního, už tak velmi expresivního jazyka. Ve svém cyklu pěti kompozic *Wölfl-Kantate* odhaluje, nakolik je schopen vstoupit do díla autora z jiné epochy, kontextu i intelektuálního a kreativního zázemí a vytvořit nikoliv jeho ilustraci, ale spíše dramatickými situacemi a emocemi nasyceného dvojníka, autentický zvukový labyrint, houštinu nebo hut-

nou a až neproniknutelnou síť různě odstíněných emočních poloh a nástinů různých situací či kontextů. Aperghis patří k velkým průzkumníkům na poli lidského hlasu, hudebního divadla a rozšiřování možností hry na hudební nástroje a jeho vášní je průzkum možností vokálního projevu, zvuků těla, hudebního potenciálu mimiky a v všech projevů člověka. V prudkých zvratech střídá mluvené slovo, recitaci, zpěv, křik, smích, hrdelní projevy, šepot a neartikulované projevy. Mnohé své dřívější kompoziční objevy a postupy zúročil právě na albu *Wölfl-Kantate*, psané na tělo pěveckým souborům Neue Vokalsolisten Stuttgart a SWR Vokalenensemble. Nahrávka pěti skladeb s titulem *Wölfl-Kantate* ukazuje Aperghise, který stejně jako Wölfl ohýbá, rozbíjí a dekonstruuje jazyk, jako milovníka izolovaných slabik, imaginárních slov, mezního hlasového projevu, který nezprostředkovává obsah, zkušenost transgresivní povahy.

Vedle sebe v hutném a místy až zběsilém tempu defilují animální skřeky, urputné dýchání, zlomky vymyšlených jmen, všelijak pokroucených německých slov, ale i jasné odkazy na církevní hudbu či knihy nebo oratorní rámec celku (rozpoznatelná slova *Viva alla, Gloria a Amen*). V tomto smyslu Aperghis rozvíjí paramystický svět vyloučeného malíře v čistě hudební sféře, aniž by přitakával pouhé ilustraci nebo podtrhované jinakosti a podivnosti. Přestože neimituje Wölflího rozpolcenost a nesrozumitelnost, neboť stále tkví v jasném kompozičním a dramaturgickém rámci — jeho pět skladeb je precizně prokomponovaných a mají zřetelnou stavbu, dosahuje příbuzného efektu zapojeným sólistů z Neue Vokalsolisten Stuttgart v dialogu s Vokalenensemble. Jedná se o svár mužských a ženských hlasů, jedinců a skupiny, delikátních a surových hlasů, vařeného, čili kulturního (zpěv) a syrového (animální šepoty, výkřiky, mumláni), svár reálného (fragmenty Wölflího textů, návaznost na strukturu obrazů, jejich geometrický charakter) a imaginárního ve smyslu pokusu o zprostředkování mezních zkušeností, kam nesáhá jazyk a ani kulturou domestikovaná hudba. Výsledek je agresivní a znejišťující. Struktury jsou přesycené, komplikované navrstvené a přesto podléhají jasnému řádu, v němž se mísí zpěv s rozšířenými hlasovými technikami, bolestivými či násilnými hlasovými projevy bez jediného odchylky směrem k patosu nebo primitivnímu zlu. Skladatel si libuje v prudkých zvratech v tempu, zdánlivém hudebním chaosu jako propadu do hudebního šílenství. Vykračuje za hranice jazyka a řeči, hledá zdroje komunikace v přímém fyzickém nebo emotivním projevu, dokáže skrze řád vytvořit chaotickou spleť, organickou, plnou fyzické angažovanosti na hranicích lidských možností. Tento chaos se však vykazuje záviděníhodnou přesností, otiskem jeho kompozičních kvalit.

KAPITOLA FREE JAZZ TRIO

NEJZARYTĚJŠÍ TUZEMŠTÍ PROTAGONISTÉ FREE JAZZU SÍDLÍ V OLOMOUCI

JAN BLÜML / JAN KOŠULIČ: FREE JAZZ TRIO – KAPITOLA Z DĚJIN ČESKÉHO JAZZU
UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI, 2014, 244 STRAN



Kniha věnovaná olomouckému Free Jazz Triu nabízí obraz skupiny načrtnutý optikou muzikologického rozboru a historického výzkumu regionální populární hudby.

Od svého prvního koncertu v roce 1972 dodneška je Free Jazz Trio Olomouc — působiště stále odpovídá názvu, počet členů obvykle ne — ojedinělým představitelem české jazzové scény, která o free nikdy nejevila přílišný zájem, a tělesem pohříchu známým především na rodné hanácké hroudě. Kniha muzikologů Jana Blümla a Jana Košuliče, která v loňském roce vyšla péčí olomoucké Univerzity Palackého, na tom přes své kvality nejspíš máloco změní, k tomu by potřebovala onačejší distribuci. Nu, nejlíp to olomouckým beztak zní v domovské Hospodě U Musea vulgo Ponorce.

O Free Jazz Triu Olomouc se na stránkách HIS Voice 2/2009 obšírně rozepsal Vladimír Kouřil, který aktivity kapely sleduje již od sedmdesátých let a jako jediný o nich soustavněji informuje. Není divu, že jeho článek *Free Jazz Trio — Ze života jazzové avantgardy v srdci Evropy* patří k často citovaným pramenům Blümlovy a Košuličovy knihy.

Ta si klade za cíl seznámit čtenáře s historií skupiny v kontextu lokální i širší, tedy české jazzové scény a ilustrovat na příkladu FJT problematiku akademického výzkumu nonartificiální/populár-

ní hudby. Zároveň nabízí muzikologický rozbor improvizované skladby Již včetně kompletní partitury. Vynikajícím doplňkem je seznam koncertů Free Jazz Tria do konce listopadu 2013.

Úvod knihy hovoří „O smyslu výzkumu ‚regionální‘ populární hudby“. Autoři v něm seznamují čtenáře se svým cílem a metodou a poukazují mimo jiné na skutečnost, že v rámci menších, regionálních scén je nutné brát v potaz jejich společenský význam stejnou měrou jako ten umělecký. Regionální scéna podle nich čelí neustálému odlivu talentů do center, setrvávání na ní naopak může „přímo souviset s ochranou původní a v daném kulturním kontextu alternativní umělecké vize, kterou by mohl otupit či zcela zničit imperativ esteticko-ideologických doktrín centrálních scén a jejich institucí.“ Dále poukazují na zvláštní postavení FJT na jazzové scéně dané mimo jiné jistým „antiakademismem“ a „funkčním amatérismem“, který skupinu často vzdaloval uším posluchačů jazzového mainstreamu a přibližoval vyznavačům podzemních odnoží rocku, kteří v této umělecké strategii FJT mohli spatřovat povrzení svého filozoficko-ideologického světonázoru.

Historická část knihy je rozdělena na kapitoly Šedesátá léta, Sedmdesátá léta, Osmdesátá léta a Po roce 1989. První z nich pojednává o počátcích olomoucké jazzové moderny, především o osobnostech Emila Viklického a budoucích protagonistů FJT, Milana Opravila a Antonína Náplavy. Kapela samotná v té době ještě neexistovala.

Vznikla až počátkem sedmdesátých let coby soubor, v němž své freejazzové sklony realizoval saxofonista Milan Opravil (1940–2012), díky své žánrové osamocenosti na české jazzové scéně ale postupem času vystupovalo spíše v rockovém prostředí než na jazzových přehlídkách, jichž ale také dost absolvovalo. Po Opravilově odchodu koncem osmdesátých let se skupina jala hrát téměř výhradně improvizace a stala se oblíbenou koncertní atrakcí publika, které jinak tíhne především k rocku. Autoři knihy jsou toho názoru, že na vině jsou mimo jiné repetitivní bicí Petra Večeří, stejně tak ale i blízkost skupiny k Jazzové sekci Svazu hudebníků, která v sedm-

desátých letech na svých Pražských jazzových dnech dopřávala čím dál větší prostor rockovým experimentům.

Úvah nad příklonem FJT k rockové hudbě, hudebním humoru v jeho díle i o elektrickém kontrabasu vlastní výroby se dočkáme v Osmdesátých. Konečně o odchodu Milana Opravila, který se do hudebního důchodu vydal — snad kvůli kombinaci personálních neshod v kapele, zdravotních potíží a rozladěnosti nad nedostatkem uznání pro FJT na jazzové scéně — již před padesátkou, nalezení „domovské“ scény v Ponorce a vydávání starých i nových alb Blüml a Košulič píší v kapitole „porevoluční“.

Zpracovávají přitom značné množství pramenů, od odborné literatury přes rozhovory s členy Free Jazz Tria až po kapelní archiv Petra Večeří a Milana Opravila (jehož správcem je saxofonista a houslista skupiny Josef Bláha). Knihu doplňuje datové DVD-R s audio a videoukázkami tvorby Free Jazz Tria, které se mi, bohužel, nepodařilo spustit na žádném z počítačů, co jich doma mám.

V Olomouci jsem prožil svých hudebně formativních -nát, na Free Jazz Trio, už po-opravilovské, párkrát nadšeně zašel, místní cvrkot se zájmem sledoval. Přesto přede mnou kniha předestřela historii, o níž jsem, ač byla a je na dosah ruky, neměl ponětí. Toužím po jejím přečtení vědět víc.

Nemohu se ale ubránit dílčím pochybnostem: místy mám totiž pocit, že autoři Free Jazz Trio až příliš nasazují na své kopyto výzkumu regionálních scén populární hudby a dělají z autentického tělesa reprezentanta něčeho, čím možná ani nechce být. Chybí mi, že neznám reakce členů skupiny na vývody autorů, třeba by zde vznikla zajímavá debata a kniha získala další rovinu. O tom, čím Free Jazz Trio je, vypovídají na jejich stránkách především autoři, protagonisté skupiny téměř vůbec. (Samozřejmě, mohla by to od nich být autostylizace, byť nezáměrná, i ta by ale byla cenným příspěvkem do diskuze.)

Jako tvor hudebně neakademický si mám z této knihy nicméně především velkou fanouškovskou radost.

HIS VOICE

Vydavatel Hudební informační středisko, o. p. s., Besední 3, 118 00 Praha 1, IČO 25 09 13 28, DIČ CZ 25 09 13 28, www.musica.cz. Časopis vychází za podpory Ministerstva kultury ČR, Státního fondu kultury ČR, Magistrátu hl. města Prahy, Nadace Český hudební fond a projektu MINSTREL.
ISSN 1213-2438, Ev. č. MK ČR E 16 717

Šéfredaktor Matěj Kratochvíl, kratochvil@hisvoice.cz. **Zástupce šéfredaktora** Petr Ferenc, ferenc@hisvoice.cz. **Recenze** Jan Faix, faix@hisvoice.cz. **Autoři fotografií** Matthias Graben (s. 4), Jorge Simonet (s. 12), Veronika Resslerová (s. 16–20), Christopher Cichocki (s. 28), Patrick O'Brien-Smith (s. 29), King Texas (s. 30 dole), Christine Taylor (30–31), Tomáš Hruza PAF Olomouc (titul, s. 32–35), Christine Huss (s. 36), Manuel Carneiro (s. 36 dole), Gunnar Lettow (s. 38), Luba Mrkvica (s. 56), Andrea Petrovičová (s. 58).

Produkce, marketing & PR, inzerce Lenka Hradilková, lenka.hradilkova@musica.cz, tel. (+420) 604 827 255. **Informace o inzerci** <http://www.hisvoice.cz/inzerce.html>.

Grafická úprava Radek Pokorný, psano@domraku.cz. **Tisk** Nová tiskárna Pelhřimov, spol. s r. o., Krasíkovická 1787, 393 01 Pelhřimov, www.ntp.cz.



Kultura



radio 1 :: 91,9 fm
alternativo bez playlistu



RADIO 1
91,9 FM
P R A H A

SOUDOBÁ HUDBA

na Pražském jaru 2015

Design © ReDesign 2015

f



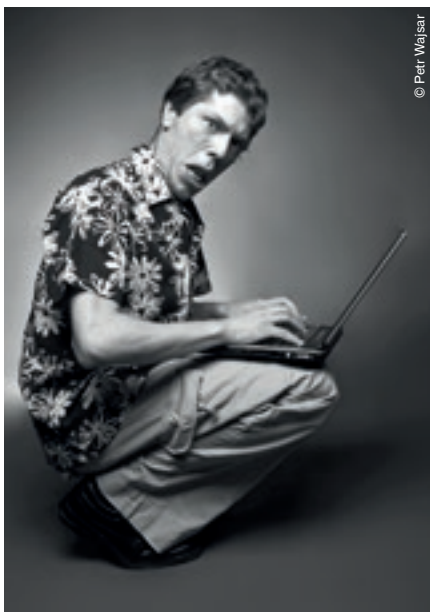
19/5

Kostel sv. Šimona a Judy



21/5

Obecní dům



25/5

Divadlo Archa



31/5

Obecní dům

www.festival.cz

Generální partner

ČESKÁ
SPORITELNA
Již 150 let s Vámi

Oficiální partner

RWE
The energy to lead

Hlavní mediální partner

Česká televize

Partner koncertu

SILTEERRA

Oficiální automobil

Mercedes-Benz

Mediální partner

HOSPODÁŘSKÉ NOVINY

Mediální partner od roku 1946

Český rozhlas

MINISTERSTVO
KULTURY

PRAHA
PRAHA
PRAHA
PRAHA