



Vážený a milí čtenáři,

jak se píše na jednom místě tohoto čísla: „*Blázní jsou ti, kdo v hudbě vnímají jen zvuk.*“ Každý koncert je svým způsobem divadelní představení, i ten, který se snaží jím vůbec nebýt. Jakmile je na jedné straně hlediště a na druhé kdosi cosi předvádí, vstupují do hry kromě znějící hudby i další prvky: vzhled a pohyby hudebníků, prostředí, světlo atd. Každý žánr má svá pravidla, někde se s divadelními prvky pracuje cíleněji, jinde méně. V tomto čísle sondujeme některé případy, v nichž divadelní složka hraje větší roli. John Cage, jímž začíná svůj článek Jozef Cseres, patřil k prvním, kdo v hudbě (mimo operu) začali zdůrazňovat prvky herecké akce. Na opačném konci časové osy můžeme najít třeba české divadlo Handa Gote, o jehož koncertně-divadelních projektech píše Petr Ferenc. A kde si mezi tím se nachází Hermann Nitsch a jeho Divadlo orgí a mystérií. Alex Švamberk měl to štěstí, že se takové monstrózní akce zúčastnil jako hudebník, a podává tak zprávu z první ruky. Do historie domácích snah o „jinou prezentaci jiné hudby“ nás zavede Viktor Pantůček. Z druhé strany barikády, tedy za divadelníky pracující s hudbou, promluví v rubrice Rozprava o metodě režisér Jiří Adámek a v rubrice esej významná postava polského divadla Kristian Lupa.

Jsm rádi, že vám opět můžeme nabídnout s časopisem i CD. Tentokrát přináší zprávy o hudbě od chladného Baltu, přesněji z Litvy. O tamní hudbě a kultuře obecně v Čechách velké povědomí nepanuje, ačkoliv je to země nabízející mnohá srovnání a jistě i inspiraci.

Lze hledat inspiraci i v něčem tak vysmívaném jako je metal? Při důkladnějším ohledání se ukazuje, že ano. Metal nemusí znamenat jen kožené bundy, mávání hlavou do rytmu a estetiku druhořadých hororů. Jak dokazuje Karel Veselý a v profilu skupiny Wolf Eyes Pavel Klusák, není to s drsnými kytarami jednoduché. Je vždy příjemné zbavit se nějakého toho předsudku.

Přeji vám příjemné počtení bez předsudků a těším se na setkání v novém roce s novým His Voicem.

Matěj Kratochvíl

— aktuálně —

Glosář Matěj Kratochvíl	2
Pan Sonic Aleš Stuchlý	4
Supersilent Karel Kouba	5
New Music Marathon Matěj Kratochvíl	6
Music Unlimited Petr Vrba	7

téma

Mauricio Kagel Matěj Kratochvíl	8
Herci hudby Jozef Cseres	10
Hermann Nitsch Alex Švamberk	12
Handa Gote Petr Ferenc	14
Skupina A Viktor Pantůček	16
Hudba, skromnost, teatralita Tomáš Vtípil	19

současná kompozice

Giacinto Scelsi Jaroslav Šťastný	20
James Tenney Jaroslav Šťastný	24
Klangspuren Petr Bakla	25
Vinko Globokar Petr Bakla	26
Litevská hudba Vítězslav Mikeš	28

Andrej Kiričenko Petr Ferenc	32
Tenko Ueno Petr Vrba	34
Nové směry v metalu Karel Veselý	36
Wolf Eyes Pavel Klusák	39
Faust Petr Ferenc	40
Veselý japonský underground Thomas Bailey	42
Umělecký marketing Martin Cikánek	44
My Cat Is an Alien Petr Ferenc	46
Rozprava o metodě Jiří Adámek	47
Bubínek Kristian Lupa	48
Drone Records Petr Ferenc	50
Recenze	51



Steve Reich

nější tonalitě coby důležitým stavebním prvkům nové hudby.

Mobilní telefony

jsou součástí naší každodennosti, ale jejich vztah ke koncertnímu provozu je většinou omezen žádostí, aby publikum své přístroje vypnulo. Při některých příležitostech by však ona prosba mohla být opačná. Občas se totiž vyskytne nápad, jak telefony zapojit do hudby. Orchestr Chicago Sinfonietta uvedla nedávno premiéru skladby *Concertino for Cellular Phones and Symphony*

Orchestra Davida N. Bakera. Kromě čtyř ozvučených mobilů na jevišti se do hry zapojovali i diváci, kteří svá zvonění spouštěli podle světelných signálů. Dirigoval Paul Freeman, častý host i na českých pódiiích. Zatímco v tomto případě šlo o náhodnou kombinaci vyzvánění, jiný pořadatel dal předem divákům ke stažení melodii ladící k orchestrálnímu kusu a nechal je tak vytvořit jednolitou plochu. Ještě v jiném sále byli diváci při vstupu požádáni o sdělení čísla a operátor v zákulisí je pak během koncertu vytácel.

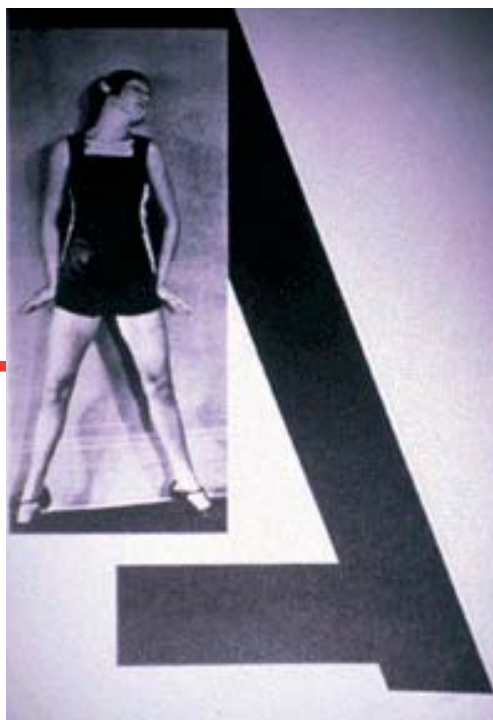
Mobil je zřejmě jedním z mála zvukových zdrojů, který do svého instrumentáře nezařadila skupina **Einstürzende Neubauten**. Ta se v poslední době kromě oslav pětadvaceti let existence věnuje svým „supporterům“, tedy komunitě kolem internetové stránky neubauten.org (více např. v HV 1/06). Přes ni je distribuována série nahrávek *Musterhaus*, v níž se Blixa Bargeld a spol. dle vlastního vyjádření chtějí věnovat experimentálnější tvorbě.

Po prvních, poměrně hlučných dílech teď došlo na poněkud jiné experimenty. *Klaviermusik* (tedy klavírní úpravy neubautenovských písní) se místy dostává do vod vyhrazených snad jen Jiřímu Maláskovi, *Redux Orchestra* se zase vrhá k jednoduchému minimalismu. Nejzábavnější z řady je CD *Kassetten*, sbírka záznamů z Berlína osmdesátých let, vzkazů z telefonních záznamníků (třeba řada hlasů žádajících o zařazení na guestlist koncertu) a jiných terénních nahrávek.

Malá lekce z hudební historie. Spolu se Santa Klausem a Valentýnem se do našich krajů dostal i další kulturní fenomén: popěvek **Happy Birthday**. Autorkami této melodie jsou sestry *Patty a Mildred Hillový* a 16. října 1893 si na ní nechaly zaregistrovat copyright. Původní text byl „Good morning to all“ a sloužil k zahajování dne ve školce, kde obě působily. Třicet let poté ovšem nastal problém. Jistý Robert Coleman píseň otiskl ve svém zpěvníku s vlastním textem – již oním známým „Happy Birthday to You“ – popěvek si získal popularitu, a protože získal nové jméno, šly tantiémy novému autorovi. Pochopitelně následoval soud, který dal zapravdu původním autorkám. Až do roku 2030, kdy skončí „hájení“, se tak jejich dědici mohou radovat z cizích narozenin. Roční výnos písničky se odhaduje na dva miliony dolarů.

Typo-fotografický doprovod **Karla Teigeho** k Nezvalově Abecedě se „rozezněl“ v září v turínském divadle Colosseo. Italská skupina Larsen si pozvala mj. zpěváka kapely Current 93 Davida Tibeta (rozhovor s ním lze nalézt v HV 4/06), cellistku Julii Kentovou, klavésistu Jóhanna Jóhannssona (viz HV 3/05) či manhattanského transsexuála Baby Dee, aby s nimi v premiéře představila projekt inspirovaný právě Teigeho obrazovým materiálem. Ze zajímavě vyhlížející akce bude pořízen záznam, který by se měl časem objevit jako CD a DVD na značce Important Records. Nasměruje „české“ téma tento projekt i k nám...?

Jeden ze zakladatelů minimalismu **Steve Reich** letos slaví sedmdesáté narozeniny, při kteréžto příležitosti se koná po světě řada gratulačních koncertů. Zajímavější možná je, jak on sám zpětně hodnotí text *Some Optimistic Predictions about the Future of Music*, který napsal před šestatřiceti lety: „Dnes bych takový text nenapsal“, přiznal pro *Guardian*, „víme dost málo o tom, co se nám zrovna děje před nosem – zapomeňte na budoucnost.“ Zatímco ohledně prolnutí světu elektronické hudby a akustických nástrojů se jeho předpovědi splnily, ovlivnění západní hudby indickými, africkými či indonéskými vlivy ne. „Ne že by spousta kapel nepoužívala sitár nebo africké bubny. Když mi ale dnes někdo dá CD toho, čemu se říká world music, je to v podstatě africký, indonéský nebo jihoaamerický rock a pop. ... Jen velmi málo mladých skladatelů čerpá z mimo-evropské hudby.“ Podle vlastních slov se také trefil v pasáži, kde předvídal návrat k pravidelnému rytmu a přehled-



Z Abecedy Karla Teigeho

Zatímco loňské pražské bienále výtvarného umění jako by se ke svému hudebnímu doprovodnému programu nechtělo hlásit, součástí bienále v Benátkách byl tento podzim již po padesáté **Festival současné hudby Va' pensiero** (poprvé v roce 1930, výtvarná část se poprvé uskutečnila v roce 1895). Na programu byla opera Roberta Ashleyho, Ensemble Modern ve spojení s indickými hudebníky nebo obrazové zvuková instalace Briana Ena. V rámci festivalu se také udílejí ceny. Nositelem Zlatého lva za celoživotní práci se stal Friedrich Cerha, za nové dílo (udělováno letos poprvé) si jej odnesl Beat Furrer, umělecký vedoucí a zakladatel souboru Klangforum Wien (rozhovor s ním najdete v HV 3/2002) za skladbu *Fama*. O cenách rozhoduje komise složená z ředitelů divadel a festivalů z celého světa.

Ceny se rozdávaly také u nás. Ministr kultury Martin Štěpánek udělil Ceny ministerstva kultury a vedle režiséra a dramatika Ladislava Smočka, malíře Dalibora Chatrného byl oceněn skladatel **Svatopluk Havelka** (narozen 1925).

V minulém čísle jste si mohli přečíst o francouzském skladateli **Eriku Satiem** a jeho předbílání hudebního vývoje. Jednou z nejslavnějších, ale zároveň nejméně hraných skladeb je klavírní *Vexations* z roku 1893 – krátký motiv doplněný předpisem „opakovat 840krát“. Veřejně to poprvé předvedl John Cage (s výpomocí dalších klavíristů) až v roce 1963. Po něm se do takového podniku pustil málokdo. Letos v létě se v newyorském The Sculpture Center uskutečnilo další „souborné provedení“, ovšem v „bezklavírní verzi“. Po dvaceti minutách se střídali hudebníci

nejrůznějšího zaměření: kytarový experimentátor Alan Licht, hráč na japonskou loutnu šamisen, trio zobcových fléten, bluegrassové kvarteto a nespočet laptopistů. Každý z hráčů k materiálu přistupoval po svém, houslistka Amy Granat se například rozhodla hrát po celou vyhrazenou dobu jen první tón skladby. Jak se se zadáním vypořádali ostatní se můžete přesvědčit sami, protože internetový archiv Ubuweb (www.ubu.com) nabízí zvukové záznamy z koncertu ke stažení.

CD je mrtvé! Nebo alespoň k tomu prý nemá daleko. Přiznal to Alain Levy, šéf společnosti EMI, při přednášce na London Business School. Vydavatelským firmám se údajně zanedlouho nevyplatí publikovat hudbu na fyzických nosičích. Naděje na jejich částečné zachování ale možná je: „Své tchýni nejspíš nebudete chtít dát k Vánočům poukázku na stahování z iTunes.“ Budoucnost tedy mají CD s „přidanou hodnotou“, tedy doprovodnými knížkami, v luxusním balení a podobně. Ukazuje se, že v určitém ohledu mají proti vydavatelským gigantům výhodu malé a obskurní značky, které se drží vinylových desek (nelze vypálit) a opatřují je ručně dělanými obaly. O jedné takové – Drone Records – se dočtete i v tomto čísle.

Improvizace je důležitý hudební fenomén, proto není divu, že existuje i společnost, která se věnuje zkoumání improvizace, jejímu pedagogickému využití a propagaci – International Society for Improvised Music (ISIM). Naopak je téměř překvapující, že se letos od 1. do 3. prosince bude konat teprve první ročník mezinárodní konference na téma improvizovaná hudba. Hostitelem bude University of Michigan a na přednáškách, koncertech a tvůrčích dílnách bude možné potkat třeba Pauline Oliveros, Steva Colemana, Marka Dressera nebo hip hopové improvizátory Golden Age. Více informací a třeba také diskuzní fórum najdete na <http://isim.edsarath.com/index.htm>.

Zajímavou sondu do světa improvizátorů – z pohledu hudebníka – nabízí na svém blogu Pavel Klusák (klusak.blog.respekt.cz), který jako hosta do svých zápisků pozval **Ivana Palackého**. Tento kytarista a hráč na všelicos podává report z podivuhodného improvizčního maratónu: dvanáctihodinového berlínského koncertu „*erase & reset*“, na němž se spolu utkalo osm hudebníků (vedle Palackého Claus van Bebber, Alexei Borisov, Yannick Dauby, John Hegre, Michael Northam, Anthony Pateras, Ignaz Schick). „*Skvělý nápad tenhle maratón, skvělý nápad! Teď nejmíň dva měsíce nechci slyšet žádný zvuk! Očistná idea! Během jedné noci použiješ všechno, co jsi poslední roky zkoušel, a můžeš to jako nepotřebné haraburdí zahodit a začít s čistým stolem!*“

A když citujeme z blogů našich kolegů: Několikrát byl na těchto stránkách zmíněn „hudební špionážní systém“ Last.fm a Karel Veselý se teď zamýšlí i nad jeho odvrácenou stranou. „*Možná jsem paranoidní a ve skutečnosti nikdo nemá čas se tímhle vším prokousávat, ale v začátcích jsem se někdy děsil, že se na mém Last.fm objeví něco, za co bych se vyloženě styděl (Nohavica, Landa, Vondráčková) a budu definitivně ztrapněn. Teď se spíš děším, že si nějaký čtenář-vykuk spočítá, kolikrát jsem recenzovanou desku slyšel a pak mi to bude předhazovat. (Veselý album XY slyšel jen čtyřikrát a dal mu 6/10 a přitom pátý poslech je přeci rozhodující!) Struktura posluchačských návyků hudebních kritiků by mohla být pěkná diplomka buď na statistice nebo na mediálních studiích a už teď se děším, co by zjistili. Třeba by pak výsledky mohli prodat nějaké PR firmě, která by pak mohla kritiky lépe ovlivňovat. ... Trochu se třeba stydím, že moje neposlouchanější kapela Guillemots má jen 157 poslechů, zatímco u kolegů je při podobném počtu slyšených skladeb na prvních místech tři sta poslechů a více. Co to znamená? Nemám svoji nejoblíbenější kapelu (podle Last.fm) dost rád? Poslouchám toho více (více desek) než oni?*“

Pan sonic

& Hlučná empirie ticha

Text: Aleš Stuchlý

Na přelomu osmé a deváté dekády minulého století, ještě jako členové radikální umělecké skupiny Ultra 3 (později Sin Ø) strávili deset hodin v uzavřené místnosti a vzájemně se vystavovali nízkofrekvenčnímu bzukotu o síle 125 decibelů. V období raných experimentů zavedli ventrální sondu do žaludku svého kolegy, aby si poslechli spontánní hudbu břišních stěn. Dali si jméno podle slavné značky a za dalších pět let se bez mrknutí oka vzdali samohlásky. Těch kousků je mnoho, ale každý z nich jako by nesl stejně odvážné motto: entropie jako životní i umělecký program. Finští lamači zvuku Mika Vainio a Ilpo Väisänen aka Pan sonic jsou (spolu s Boards of Canada či Autechre) nejdůležitější elektronickou formací uplynulého desetiletí.

Jejich první tuzemské vystoupení (27. 2. 1997), tehdy ještě jako Panasonic, bylo pro nepřipraveného posluchače těžkým sonickým atentátem: dvojice, předskakující tehdy loučícím se The Swans, sehnutá nad zvukovým generátorem, vysílala mezi lid brutální frekvenční vlnění, jaké nalezneme především na jejich nekompromisním debutu *Vakio* (Konstanta). Album nahrané ještě ve třech (spolu se Sami Salemem) a vydané na vlastním labelu Sähkö (Elektřina) zaujme jak svým abstraktním konceptem á la musique concrète, invenčně využívajícím zvukové možnosti běžných domácích předmětů, tak i originálně artikulovaným názorem na podobu ambientní hudby a extrémně minimalistického techna.

Neztrácejme příliš času se vzory, jejich vliv bývá často recenzentským šidítkem: přímá spojnice na pionýry industriálu (Throbbing Gristle, Einstürzende Neubauten) nebo noise (Pain Jerk a japonská scéna vůbec) je více než nasnadě, méně očekávané inspirace plynuly zejména u Vainia z dubu, jamajského reggae či excentrického rockabilly (Alan Vega ze Suicide). Pro pochopení soundu, kterým finské duo proslulo, je ovšem nezbytné vzpomenout „stínového“ člena skupiny Jari Lehtinena – stavitele hybridních nástrojů, z nichž Pan sonic vyluzovali své frekvenčně upravené šumy, (ne)pravidelné tehy a rozostřené vibrace. Na druhé desce *Kulma* (Zákoutí) už většinu zvuků produkuje speciální syntezátor s dvanácti oscilátory, jejichž vzájemné propojování umožňuje neslychané modulační. V kombinaci s dalšími kuriózními instrumenty (syntetizér zabudovaný do psacího stroje, bicí modulátory s křížovým propojením, šestimetrový infrasonický tubus přezdívaný „John Holmes“ apod.) a jednoduchými samplery či sekvencery se dvojicí Vainio – Väisänen podařilo vytesat z nepropustného anorganického ledu vášnivé zvukové ornamenty. Dráždivé, brilantně vystavěné hlukové excesy (úvodní jatka *Teurastamo*) i několikaveršované elipsy (*Luotain*), tekuté písně evokující chemickou práci ve zkumavkách (*Murto Neste*), zvuky nabírané pipetou (*Hahmo*) i kmity rozemílané v nahřátém tygříku (*Mootton*), asketickými buchý protkané techno útvary (*Vapina*) i bludné potápění v akváriu vlastní hlavy (-25). Hudba, která si žádá čas a odvahu, hudba plná prostoru i amorfních dutin. Rodí se zpod křečovitě sevřených rukou, ale proniká rozvibrovanými ušními membránami až do tajných hlubin mozku. Je jako krápníková jeskyně: zvenčí vypadá hermeticky a krkolomně, ale uvnitř se jí od shora dolů táhnou linie plné nečekaných emocí a neotřelé krásy.

V období, kdy vznikají další dvě, kvalitativně poněkud rozdílná alba A (ona samohlásky, jež se z názvu skupiny pružně přesunula do titulu velmi přesvědčivé, zralé desky) a *Aaltopiiri* (Kruh vln, což je tak trochu nomen omen: opus vyznívá poněkud mělce, jaksi povinně, dramaturgicky se kouše do vlastního ocasu), začíná Mika Vainio také svou přebohatou sérii samostatných projektů. Zatímco některá jeho solitérní díla *Ydin* (1999) a *Kajo* (2001) i rozličné kolaborace s umělci podobného ražení povětšinou zaváněla autorským výprodejem či sebestřednou kvaziexperimentální nudou, sólová prvotina *Onko* z roku 1999 působí dodnes výjimečně. Zvláště ve své třetí, více než půlhodinové části, slo-



Mika Vainio

žené z jedenácti různě dlouhých segmentů zní jako ojedinělý pokus o sloučení hluku a ticha, sonických ataků a němých prodlev. Zvuková instalace složená jen z „noise and drones“ je elegií nového elektronického věku, obrazem, na němž sousedí expresivní barvy s vystřiženým kusem plátna.

Zatím posledního, délkou i hodnotou mimořádnému počínu Pan sonic předcházela kromě mnoha koncertů (např. s Chicks on Speed nebo Peaches) se sympaticky tvrdohlavou projekcí (bílá čára na černém pozadí reagující pomocí osciloskopu připojeného k videoprojektoru na změny v toku hudby), také řada zaznamenaných uměleckých spoluprací: album *Wohlttemperiert* (2001) s Carstenem Nikolaielem, „ligetiovská“ *The Hymn of the Seventh Illusion* (2001) zkomponovaná za asistence Barryho Adamsona pro islandský sbor Hljomeyki, druhý díl z cyklu *Invisible Architecture* (2002) obsahující improvizaci s Christianem Fenneszem či živák s Merzbow nazvaný jednoduše V (2003).

Naštěstí toto nasazení neznamenalo rozředění sil: monumentální, čtyřdiskový, plný 234 minut trvající opus magnum jménem *Kesto* (Síla/Trvání) je sumářem Vainiovy i Väisänenovy invence, kompendiem geniální práce se studiovou technikou (nahrávalo se v Berlíně). První disk představuje dosud nejagresivnější polohu Pan sonic plnou řevavých ploch, bolestivých výbojů a distorzovaných zvuků, zatímco druhý je naopak vcelku přístupnou a pestrou electro kolekci koketující se zárodky písňových (resp. tanečních) forem. Na třetím, klíčovém CD, tvořeném osmi delšími úseky, se dějí věci: spláchnutím na toaletě začíná hororová fúze seismických noiseových otřesů, pronikavých sinusoid a jemných arktických lomů. Poslední disk s jedinou skladbou *Radiation* je hodinovou astrální lekcí v kryonizaci, mrazivě hypnotickou meditací nad účinkem mikrovariací a možnostmi repetice.

Ve čtvrtek 16. listopadu bude ionizujícímu záření dvojice Pan sonic vystaveno také publikum v pražském NoD Roxy.

Diskografie Pan(a)sonic:

Panasonic EP (Sähkö; 1994)
Vakio (Blast First; 1995)
Kulma (Blast First; 1997)
Osasto EP (Blast First; 1996)
A (Blast First; 1999)
B EP (Blast First; 1999)
Aaltopiiri (Mute; 2001)
Kesto /234.48:4/ (Mute; 2004)

Filmografie (hlavní účinkující):

Sähkö, The Movie (režie Jimi Tenor, 16mm, 1995)
Kuvaputki aka *Cathode Ray Tube* (režie Ed Quist, čb, 2000)

Stimulující jazzový severák

To nejlepší ze současného norského jazzu během jednoho večera – Supersilent, In the Country a Susanna and the Magical Orchestra

Text: Karel Kouba

Předposlední večer třetí edice průběžného festivalu jiné hudby STIMUL se příjemně rozrostl. Termín jeho konání byl sice přesunut ze soboty 11. na pátek 10. listopadu, ale tuto skutečnost vyvažují jiné změny. V pražském NoDu totiž kromě původně avizované postjazzové legendy Supersilent vystoupí také komorně laděné jazzové trio In the Country a dvojice Susanna and the Magical Orchestra, které zde představí svá nová alba.



Norské vydavatelství Rune Grammofon není potřeba nijak široce představovat. Během své osmileté existence se stačilo etablovat na pozici jednoho z určujících center současné světové hudby, jehož objevované akvizice ze všech možných žánrových oblastí vždy vzbudí vlnu zájmu kritiky i posluchačské veřejnosti. Pevně daná a zároveň hledající dramaturgie, protínající hranice avantgardního jazzu, experimentální elektroniky, nekonvenčního písničkářství nebo i improvizovaného noiseu, představuje to nejlepší ze současné norské hudby, avšak neomezuje se pouze na ni (o čemž svědčí například dánští Skyphone nebo italsko-švýcarské duo Archetti/Wiget). Výrazným rozpoznávacím znakem disků Rune Grammofon je také perfektní grafické zpracování jejich obalů, o něž se stará norský výtvarník Kim Hiorthøy. Jakousi zástavou či emblémem vydavatelství je improvizální kvarteto Supersilent.

Supersilent (viz HV 1/04), vzniknuvší v roce 1997 spojením freejazzového tria Veslefrekk s abstraktním elektronickým experimentátorem **Helge Stenem** alias **Deathprodem**, přišlo v minulém roce s vynikajícím videoalbem 7 (viz HV 6/05), na němž je v kongeniální souhře zvuku a obrazu (který má na svědomí mj. výše zmiňovaný Hiorthøy) zaznamenána živá improvizace v klubu Parkteatret v Oslu. Audiovizuální záznam vystoupení tohoto klíčového uskupení dodává jeho hudbě nový rozměr – posluchač z něho díky střídání obrazové formě cítí atmosféru charismatického tranzu obklopujícího hudebníky a s fascinací přihlíží intuitivnímu vzniku symetrického chaosu skladeb, jejichž improvizovaný charakter je díky neobyčejné vyváženosti a napínavému spádu jen těžko uvěřitelný. Dá se říci, že na DVD 7 je patrný návrat k syrovějšímu a přímočařejšímu výrazovému prostředkům z období raných desek (což je však také způsobeno koncertním charakterem alba) a částečně se tak odklání od ambientnějších poloh, nastolených na deskách 5 (RG, 2001) a 6 (RG, 2003). Ať už se nadšení kritici jejich výjimečnou hudební formu snaží postihnout zavádějícími nálepkami post jazz, death-free jazz, jazz noise nebo experimentální ambient, jedno je jisté: Supersilent jsou ojedinelou zvukovou smršť, která vytrhává ze základů všechna klišé a stereotypy.

Komorní jazzové trio **In the Country** tvoří mladí hudebníci, kteří však mají i přes svůj nízký věk poměrně bohaté zkušenosti z jiných, žánrově odlišných hudebních oblastí. Pianista **Morten Qvenild** (jehož můžeme znát z Jaga Jazzist nebo Shining), kontrabasista **Roger Arntzen** a bubeník **Pål Hausken** vydali své debutové album *This was the Pace of My Heartbeat* v loňském roce (viz recenzi v HV 2/06) a v Praze vystoupí se svým novým programem z aktuální nahrávky *Losing Stones, Collecting*

Bones. Ta se od té loňské příliš neliší – kombinace redukcionistického způsobu hry s klidnými jazzovými tématy a přiznaná inspirace hudbou Paula Bleye, Mishy Alperina, ale i Mortona Feldmana, dává vzniknout žánrově ojedinelému tvaru komorní hudby, která se nestydí za harmonii a čitelnou melodii. Jejich jemné zenové krajiny by se daly trochu násilně přirovnat k současné produkci ECM; v případě *In The Country* však nejde o producerský kalkul, což se zpětně odráží zvláště na kvalitě a novátorskému přínosu jejich hudby.

Pianista Morten Qvenild figuruje i v třetím uskupení norského večera – spolu se zpěvačkou **Susannou Wallumrød** působí v duu **Susanna and the Magical Orchestra**, které na pražském koncertu představí své čerstvé album *Melody Mountain*, sestávající z coververzí různých populárních hitů (viz recenzi v HV 5/06). Zde se dostáváme od improvizace a komorního jazzu až kamsi do popjazzových hudebních oblastí, ovšem v kvalitativně spolehlivých intencích vydavatelství Rune Grammofon. Qvenild zde střídá klávesy s elektronikou a společně se zpěvačkou tvoří velice sofistikované skladby na pomezí jazzu a melancholického popu s decentním oparem severské mlhy. Způsob hry na klávesové nástroje se vyznačuje uvážlivou střídmostí a oproti předchozímu albu *List Of Lights And Buys* (RG 2004) je zde omezeno i užití elektroniky. Susannin neafektovaný jemný hlasový výraz odkazuje na jazzový či bluesový styl zpěvu, avšak překvapuje svou uměřeností a civilní samozřejmostí. Atraktivní vystoupení mimo jiné nabídne opravdu povedené předělovky Depeche Mode, Joy Division, Kiss a dokonce AC/DC.



NEW MUSIC MARATHON 2006

Zpívající mládež, rozpadlé filmy a jiné záhady duše

Text: **Matěj Kratochvíl**

Maraton nové hudby čili New Music Marathon, přehlídka úzce spjatá s pražským souborem Agon Orchestra, byl v devadesátých letech důležitým místem pro seznamování se s aktuální hudbou. V posledních letech se sice musel poněkud omezovat dramaturgicky i časově, program letošního ročníku však naznačuje, že k podnětným setkáním by dojít mohlo. Půjde opět o zkoušku posluchačské výdrže, protože 18. listopadu se v divadle Archa bude hrát od 17 hodin asi do půlnoci.



Karlheinz Stockhausen

Agon se letos drží spíše v pozadí a dává prostor mladším českým ansámblům. Komorní orchestr Berg s dirigentem Petrem Vrábelem se mladým českým skladatelům věnuje v průběhu celé sezóny, pro Maraton vybral skladby Michala Nejtka *Nuberg 05* (vyšlo na CD Mladá krev v HV6/05), *Šírej ahava* Slavomíra Hořinky a v premiéře také *Waltzar* Petra Wajsara (toho většina národa zná jako operního pěvce z inscenace *Ivánku, kamaráde...*). Jiní mladí hudebníci, komorní sdružení Early Reflections, za nímž se skrývají Sylva Smejkalová a Michal Trnka, doprovází expresionistický film Georga Wilhelma Pabsta *Záhady lidské duše* (*Geheimnisse einer Seele*) z roku 1926. V soundtracku se spojí elektronika i akustické nástroje a hudba z doby vzniku filmu.

I další položka je spjata s filmem. Režisér Bill Morrison poskládal svůj film *Decasia: The State of Decay* z různých starých filmových pásů poškozených mechanicky nebo chemicky, a vytvořil tak obrazovou halucinaci na téma paměť, její rozpad a nedokonalost. Na archivních snímcích se záběry lidí a krajin proměňují v abstraktní skvrny a zub času dokonale nahrazuje digitální filmové efekty. Hudbu k filmu složil postmodernista Michael Gordon, člen newyorského sdružení Bang On A Can, a živě ji bude

hrát Komorní orchestr Berg posílený o Agon Orchestra pod vedením Petra Kofroně.

Karlheinz Stockhausen patří od padesátých let 20. století ke klíčovým postavám evropské hudební avantgardy, na niž se ovšem odvolávají i tvůrci od extrémního noise po techno. V současné době si Stockhausen většinu svých děl vydává sám, sám si také školí své interprety. Tři z těchto „zasvěcených“ – Benjamin Kobler (klavír), Michael Pattmann (bicí nástroje), Bryan Wolf (elektronika) – přivezou do Prahy klíčová díla z 50. let, tedy zřejmě to nejradikálnější (a také nejvlivnější) z jeho opusu. Elektronická kompozice *Gesang der Jünglinge* (1956) byla jednou z prvních skladeb pracujících s umístěním a pohybem zvuků v prostoru, *Zyklus* a některé z *Klavierstücke* si pohrávají s různými možnostmi čtení notového zápisu, *Kontakte* spojují klavír a bicí nástroje s elektronickými zvuky.

Kromě listopadového maratónu je jako předvánoční dozvuk naplánován na 19. prosince scénický koncert Heinerja Goebbelse *Die Befreiung des Prometheus* na text Heinerja Millera. Goebbels (rozhovor v HV 3/2004) se v tomto případě představí i jako režisér a hráč na klavír a sampler. ■

Z filmu Decasia



MUSIC UNLIMITED XX

10.-12. 11. 2006, Alter Schl8hof, Wels, Rakousko

Na podzim se promění nejen barvy listů a vůně vzduchu, ale i epicentrum světové *jiné* hudby. Ať už je kdekoliv, posledních dvacet let se během listopadu přesouvá do rakouského městečka Wels. Tam, v prostoru bývalých jatek, se každoročně konají až třídní hody, během nichž si posluchač přijde na své, ať už je mu bližší krvavý biftek nebo sekaná. A jde-li o výročí, je zřejmé, že menu bude slavnostní. A dojde i na dárečky.

Na padesát muzikantů a muzikantek (v úctyhodném zastoupení téměř 40 %) ze čtyř kontinentů a jedenácti zemí vystoupí během dvacítky koncertů. Do jisté míry byl letos program koncipován jako hvězdná přehlídka hudebníků, kteří se v minulých letech na jatkách již objevili, i když samozřejmě i tentokrát bude prostor věnován novým tvářím. Na podiu tak nebudou chybět veteráni spjatí se samotnými počátky festivalu, třeba rakouský skladatel Wolfgang Mitterer, který předvede skladbu pro kostelní varhany a elektroniku, nebo kytarista a hráč na elektroniku, skladatel autodidakt, univerzitní profesor a údajně i autor názvu festivalu Gunter Schneider, s projektem *Here Comes the Sun*. Významné místo v historii festivalu zastává i Fred Frith, protože v roce 1991 stál u zrodu koncepce předávat kurátorství vždy ob rok významnému světovému hudebníkovi, okolo něž se pak vystaví celý program (vloni to byl Larry Ochs z Rova Saxophone Quartet). Letos jej uvidíme hned ve třech různých uskupeních. Nejprve se představí v kytarovém kvartetu Six String Singers, další den pak v triu s Carlou Kihlstedt a Stevie Wishart (slyš CD *The Compass, Log & Lead*) a na závěr celého festivalu jako host legendárních Attwenger, spojujících punk s folkem, hip-hop s rockem a elektronikou, a považovaných za jednu z nejinnovativnějších rakouských kapel vůbec. V rámci výročních oslav bude vzdán hold také letošní pětadesátinici, švýcarské pianistce Irène Schweizer (viz recenze DVD v tomto čísle), která vystoupí v duu s neméně populárním bubeníkem Hamidem Drakem. Další z těch, kdo ve Welsu nevystoupí zdaleka poprvé, jsou holandští The Ex, původně jakýsi hybrid anarcho-punku, jenž se postupem času za přispění industriálu, noise, jazzu, folku i etna vycizeloval až k dnešnímu nezaměnitelnému Ex-stylu. The Ex doprovázejí na evropském turné slepého etiopského zpěváka Mohammeda „Jimmyho“ Mohammeda, jemuž letos vyšlo debutové album *Takkabel! Take That!*, na kterém mimo jiné najdeme za bicími Hana Benninka. Jedinou legendou, která chybět bude, i přestože se původně měla ve Welsu objevit, je trumpetista Wadada Leo Smith se svým Golden Quartetem. Důvodem nebylo nic jiného než nezáměr evropských promotérů, a tak z plánovaného turné muselo sejít.

Elektronické experimentátory v letošním roce zastupuje již zmiňovaný Mitterer nebo mág analogového EMS syntezátoru z šedesátých let Thomas Lehn, kterého budeme moci spatřit v triu spolu s jedním v současnosti z nejrespektovanějších saxofonistů improvizací scény Johnem Butcherem a kytaristou z The Ex Andy Moorem.

Již tradičně budou sobotní a nedělní odpoledne probíhat i v dalších lokacích Welsu: v protestantském kostele, v kulturním centru a v komorním prostředí zahradního pavilonku, který v sobotu bude patřit trombónu Konrada Bauera a v neděli Carle Kihlstedt s programem nazvaným *Kafka Songs*, což jsou částečně její vlastní skladby a částečně skladby pro housle a hlas, které pro ni složila Lisa Bielawa při svém pobytu v Praze, inspirována deníky Franze Kafky.

Thomas Lehn



I přestože spektrum, které tento festivalový hodokvas nabízí, ať už žánrově či geograficky (od etiopské hudby přes „radikální židovskou kulturu“ Charming Hostess, od komorní hudby Queen Mab Tria přes hip-hop Napoleona Maddoxe až po tiché improvizace německého klarinetisty Kaie Fagashinského či loopy Christopa Kurzmanna) je velmi široké, zamysleme-li se nad programem pozorněji, odhalíme jakési skryté téma letošního ročníku – struny na mnoho způsobů. Šestistrunná etiopská lyra zvaná krar, hlučné barytonové kytary The Ex, niněra Stevie Wishart, harfa Zeeny Parkins, sladké tóny cimbálu Barbary Romen, alžírský zvuk oudu a kytary Camela Zekriho, dialog elektrické kytary Mary Halvorson a violy Jessicy Pavone oscilující mezi improvizací a kompozicí, vystavěný na napětí vytvářeném strunami akustickými a amplifikovanými. A samozřejmě v neposlední řadě nesmíme opomenout sonické univerzum Freda Frithe.

To vše a mnohem více si připravil organizační tým čítající na sto dobrovolníků s jedním ze zakladatelů festivalu Wolfgangem Wasserbauerem v čele, a to včetně pečlivě utajovaného překvapení. Dárkem pro publikum, který můžeme prozradit, bude volný vstup na sobotní koncerty *Iswhat?!* a The Ex (do zaplnění sálu). Nutnou součástí, která na festivalu bez žánrového omezení samozřejmě nemůže chybět, je noční DJ v baru hned vedle hlavního jatečního sálu, kterým vždy bývá některý z muzikantů – letos to budou například již zmiňovaní a ve Welsu v této roli osvědčení Andy Moor a Christof Kurzmann.

A tak nezbyvá než dodat, že festival v ceně 68€ se odehraje vpravdě za humny – do Welsu je to z Budějovic blíže než do Prahy.

www.musicunlimited.at ■

AŽ SI TO PUBLIKUM PŘEBERE

Hudební divadlo Mauricia Kagela

Text: **Matěj Kratochvíl**

Jsou kultury, které nemají ani samostatný výraz pro hudbu a označují ji stejným slovem jako divadlo. V evropském umění se naproti tomu od určité doby zdá, že hudba existuje jako čistá „hra zvuků“ bez nutnosti opírat se o jiné vjemy než sluchové. V průběhu dvacátého století a především pak v jeho druhé polovině se objevuje opozice proti tomuto pohledu a hledají se cesty, jak hudbu spojit s dalšími uměleckými druhy. Vedle opery a baletu začínají vystrkovat růžky i jiné formy soužití hudby a divadelní akce. Nit se táhne od pokusů Bauhausu ve 30. letech přes chaotické happeniny amerického Fluxu po mystické koncertní rituály Karlheinz Stockhausena. Zvláštní místo v tomto proudu zaujímá v Argentíně narozený a v Německu žijící potomek evropských Židů – Mauricio Raúl Kagel.

Letošní pětasedmdesátník Kagel bývá často označován jako postmoderní skladatel, jakékoliv jeho zařazení však nutně pokulhává vzhledem k rozsahu a proměnlivosti jeho díla. Rád se ve svých skladbách zabývá hudební historií a dává ji do nových souvislostí, ne však pomocí jednoduchého citování. Dává najevo svou příslušnost k dědictví evropské hudební historie, neodpustí si ale dávku ironie, paradoxu a odstupu, což dokumentují skladby jako *Prinz Igor - eine Totenmesse für Igor Strawinsky* (1982), *Sankt-Bach-Passion* (1985) nebo surrealistický film *Ludwig Van* (1970). Respekt k tradičnímu kánonu na jedné a jeho radikální dekonstrukce na druhé straně se spolu nevyklučují stejně jako společenské a politické rebelství s bujnou fantazií. Tu také Kagel svého času podpořil experimentováním s mescalinem a LSD (pod lékařským

dohledem). Výsledek těchto faktorů může atmosférou připomínat magický realismus latinskoamerických spisovatelů. Některé jeho skladby vyžadují netradiční zdroje zvuku či nezvyklé používání těch tradičních, a tudy vede jedna z cest k hudebně divadelní syntéze.

DIVADLO ABSURDNÍ I INSTRUMENTÁLNÍ

Jedním z prvních příkladů Kagelova hudebně divadelního experimentování je *Sur Scene* (1959–1960), kde se vydává podobným směrem jako György Ligeti o rok později v přednášce / performanci *Budoucnost hudby* (viz HV 2/06) a zároveň zpracovává impulsy absurdního dramatu. Na pódium přivádí řečníka, který spustí přednášku



Realizace skladby Zwei-Mann-Orchester



na téma „poválečná evropská hudba“. Text je složen z typických klišé a slovní vaty akademických projevů a vyhýbá se jakémukoliv obsahu. Řečník postupně začíná kusy textu „remixovat“, obracet věty a zaměňovat hlásky.

Klasik absurdního divadla Samuel Beckett napsal krátkou hru *Quad*, v níž není žádný text, a herci se musí pohybovat po vytyčených trajektoriích podle rytmu bicích nástrojů. Podobně se to má s Kagelovou skladbou *Pas de Cinq* (1965). Je určena pro pět hráčů bez nástrojů, s vycházkovými holemi nebo deštníky, jimiž vyfukávají dané rytmy, chodíce po trasách nakreslených na zemi.

Pojem „instrumentální divadlo“, který je s Kagelem spojován, se zrodil s kusem nazvaným *Sonant* (1960). Interpreti tu musí kromě hry na nástroje dodávat dramatický kontext pomocí mimiky i slovního komentování hudby. Dalším příkladem tohoto přístupu je *Match* (1966), souboj dvou violoncell ve sportovní stylizaci s hráčem na bicí nástroje v roli rozhodčího. Rozhodčí vstupuje violoncellistům do hry píšťalkou a dalšími zvuky, oba hráči se předhánějí v rychlém běhu po hmatníku a dramatickém výrazu. Skladba existuje i ve filmové verzi, kde přistupují ještě možnosti střihu a prolínání obrazů.

Na konci devatenáctého století si získal v Evropě velkou popularitu melodram, tedy forma spojující recitaci či deklamaci dramatického textu za doprovodu klavíru či jiných nástrojů. Ve srovnání s operou nabízel melodram větší srozumitelnost textu a důraz na drama. Také Kagel použil melodram jako jakousi protiváhu opeře. *Phonophonie* (1963/64) je složena ze čtyř melodramat pro dva interprety a má představovat operního zpěváka z devatenáctého století na konci kariéry. Texty jsou vybrány z historických operních recenzí, jeden z herců střídá v rychlých střizích tři role, druhý hraje hluchoněmou postavu a vyjadřuje se jen gesty.

Způsob prezentace materiálu ve *Phonophonie* nás přivádí k důležitému inspiračnímu prameni, a tím je dadaismus. V návaznosti na představení v Cabaret Voltaire, kde bylo často přednášeno několik textů zároveň za doprovodu řehtaček, dětských hraček a dalších nehudebních nástrojů, Kagel vytvořil skladbu *Anagrama-1* (1957–58) pro čtyři sólové hlasy, recitující sbor a komorní soubor. Text je složen z hlásek textu „in girum imus nocte et consumimur igni“ – věty z Danteho *Božské komedie* přeložené do čtyř jazyků. Důležitější než smysl textu je zde zvuková síla jednotlivých hlásek. Za následovníka myšlenek dadaismu můžeme v jistém smyslu považovat Johna Cage. Kagel se při Cageově návštěvě Evropy v roce 1958 podílel na realizaci některých jeho představení a Cageův vliv můžeme pozorovat na dalším Kagelově divadelním kousku, *Antithese* (1962). Jediný interpret provádí za doprovodu elektronické hudby z playbacku řadu zdánlivě nahodilých a spolu nesouvisejících činností. Do zvukové složky přitom Kagel počítá i zvuky produkované publikem. Interpret má předem dané určité možnosti akce. Do partitury Kagel napsal: „Najít spojení mezi akcemi a zvuky je věcí publika.“ S podobným matením publika a pohráváním si se vztahem viděného a slyšeného přišel v *Transicion II* pro klavíristu a perkusionistu hrajícího na vnitřek klavíru. Části jejich hry jsou v jejím průběhu nahrávány a posléze pouštny. Po chvíli se publikum začne všimnout, že množství slyšených zvuků neodpovídá tomu, co interpreti dělají.

ŽÁDNÝ GESAMTKUNSTWERK

Zatímco Richard Wagner se snažil vytvořit jednotitou formu složenou z hudby, textu, výtvarného umění a divadelní akce, Kagel, podobně jako Bertolt Brecht ponechává jednotlivé složky vedle sebe, aniž by je násilím nutil ke splývání. Naopak často využívá napětí vznikajícího mezi jednotlivými složkami. Oddělení jednotlivých složek je typické i pro jeho rozsáhlé scénické dílo *Staatstheater* (1967/70). V jedné scéně přijde na pódium herec s gramofonovou deskou na obličej namísto masky a jehlou si ji začne škrábat. Je opět na divácích, zda si to budou vykládat jako akt sebepoškozování nebo ničení konzumního produktu či jako cokoliv jiného. V jiné části téhož díla kriticky komentuje celou operní historii. Vystupuje v ní šestnáct zpěváků zastupujících jednotlivé hlasové typy, které se objevují v operách: od koloraturního sopránů po basso profundo. Každý zpěvák má typický kostým, který ovšem nijak nesouvisí s kostýmy ostatních účinkujících. Na scéně nejsou žádné dekorace a zpěváci po celou dobu sedí na židlích a nepohybují se po scéně.

Ironické trefování se do hudebních tradic najdeme i v jedné části skladby *Sonant*, kde interpreti musí nacvičit velice technicky náročnou pasáž, která je pak ale hrána zcela neslyšitelně. V *Con Voce* dovádí tyto schválnosti do extrému, když tři němé interprety nechá přinést nástroje na scénu, ale nedovolí jim na ně zahrát.

„*Instituci, která je na pokraji vyhytnutí, orchestru*“ věnoval Kagel skladbu *Zwei-Mann-Orchester* (1971/1973) – dílo na pomezí instalace, performance a hudebního nástroje. Dva interpreti sedí obklopeni částmi rozebraných hudebních nástrojů, hraček a jiných objektů, které rozeznávají různými částmi těla, provazy nebo tyčemi. Skladba je zapsána v notách a v souvislosti s tím, jak jsou rozmístěny jednotlivé zdroje zvuku, je partiturou vlastně určena i choreografie.

Kagelovy divadelní sklony nás logicky vedou k jeho činnosti na poli filmu. Vedle zmíněné surreálné pocty Beethovenovy natočil filmy *Duo* a *Solo* s hudbou Dietera Schnebela a filmové verze svých děl *Antithese* a „hudebně-etnologické rekonstrukce“ *Blue's Blue*. Jiným projevem pak jsou „hörspiele“, zvukové hry určené pro rozhlas.

Pokud bychom chtěli najít nějakého společného jmenovatele pro Kagelův skladatelský katalog, nebude to charakteristický zvuk ani kompoziční metoda, ale spíše snaha znejistňovat zaběhané rozdělení rolí v hudbě, její rituály a definice. Cesta k tomuto „narušení klidu“ vede často právě skrze zapojení divadelních prvků či zdůraznění divadelnosti, která je v hudbě skrytá. ■

Herci hudby

Kam sa odtiaľto uberáme? K divadlu. Ono väčšmi než hudba pripomína prírodu.

Máme oči rovnako ako uši a je našou povinnosťou aby sme ich používali kým žijeme.

John Cage

Text: Jozef Cseres

Hudba bola divadlom odjakživa a platí to nielen o tej, čo sa odohrávala na intermediálnom javisku, nech už ním bol náboženský rituál alebo divadelné dosky. Ani koncertná hudba nie je určená iba pre sluch, ale tiež pre zrak. Ak sa aj rozhodneme počúvať ju so zatvorenými očami, naša myseľ čoskoro podľahne asociačnej obrazotvornosti, a tá býva obyčajne akčná. Hudba je skrátka pohyb – pohyb zvukov a zvukových foriem i pohyb poslucháčskych vnemov a asociácií. Predchádza im však pohyb gest hudobníkov. „Ak chce niekto pochopiť hudbu v celej jej šírke,“ povedal kedysi Stravinskij, „je nutné, aby videl aj gestá a pohyby ľudského tela, ktoré ju produkuje.“ A John Cage nás naučil, že akčné je dokonca aj ticho: „Môže byť snáď niečo teatrálnejšie než skladby ticha? Keď niekto príde na pódium a nerobí absolútne nič.“

DÔLEŽITÁ SCÉNICKÁ KLAVÍRNA PREDHRA

Dôležitosť zraku pri vnímaní hudby dokumentuje aj ďalšia Cageova skúsenosť, ktorú r. 1969 vyrozprával Donovi Fineganovi: „*Dal som dokopy štyroch ľudí aby som s nimi nacvičil profesionálny výkon; s cieľom produkovať zvuky sme robili tie najzvláštnie veci. Pozval som svoju matku, aby si nás prišla vypočuť, a tá povedala, že zvuky sú podľa nej veľmi zaujímavé, no všetky tie veci, čo sme robili aby sme ich dosiahli, ju veľmi vyrušovali, a tak by ich radšej počúvala bez toho aby videla, ako vznikajú. Keď sme ich teda potom robili za oponou, ľudia nám hovorili, že sa im to síce veľmi páči, boli však zvedaví, ako sme dočerta tie zvuky vyrábali.*“

Stravinskij ešte komponoval hudbu pre zrak i sluch v konvenčných scénických a koncertných formách, Cageov obrat od hudby k divadlu bol však bytostne neodvratný. Vo filozoficko-estetickú rovňajúcu súvisel s indeterminizmom a rozšíreným chápaním umenia ako aktivity imitujúcej zákonitosti a procesy prírody a života, čo mnohých cageológov priviedlo k pomýlenej nálepke „anti-umenie“. V oblasti poetiky splodil nekonvenčné predstavenia s liberálnou reprezentáciou a artaudovskú krutou (an)estetikou, ktoré anticipovali kaprowovské happeningy. Po r. 1952, keď na Black Mountain College zorganizoval legendárnu intermediálnu performanciu a následne napísal slávny kus 4'33", bola takmer všetka Cageova hudba, jedno či scénická alebo koncertná, divadlom, pretože bola určená nielen pre uši, ale aj pre oči, a neodohrávala sa len v čase, ale aj v priestore. Skladateľ sám túto orientáciu mnohokrát verbálne zdôraznil a prízvukoval ju aj druhou, o desať rokov mladšou verziou kusa 4'33" (No. 2). Hoci boli inštruktívne partitúry obidvoch verzií úplne odlišné – kým prvá obmedzuje zvukovú aktivitu hráča (alebo viacerých hráčov) na minimum v presne stanovenom časovom rámci, druhá, naopak, vyzýva hráča (alebo viacerých hráčov) k neprerušovanej disciplinovanej akcii v amplifikovanom zvukovom prostredí bez udania presnej dĺžky – v konečnom dôsledku viedli k divadelnej akcii a transformovali interpretov na hercov hudby.

Z roku 1962 pochádza aj iný inštruktívny kus, ktorý významne prispel k teatralizácii modernej hudby. Sú ním *Piano Activities* od amerického hudobníka Philipa Cornera. Jeho premiéra na 1. medzinárodnom festivale Fluxu vo Wiesbadene, v bizarnom predvedení Georga Maciunasa, Dicka Higginsa, Benjamina Pattersona, Emmetta Williamsa, Nam June Paika a Wolfa Vostella, spôsobila ešte väčší škandál než Cageova nevinná skladba 4'33". Hoci partitúra Cornerovho kusa nehovorí o deštrukcii, len vyzýva interpretov aby na klavíri vyludzovali nemelodické zvuky, uvedeným pánom sa vtedy interpretácia „trochu“ vymkla spod kontroly (nie však z rúk) a na pódii primitívnymi nástrojmi (sekerou, kladivom a pilou) rozobrali koncertný klavír, na ktorom predtým odzneli skladby od Johna Cagea, Philipa Cornera, Terryho Riley, La Monte Younga, Alvina Luciera, Frederica Rzewského, Yuji Takahashiho, Dietera Schnebela,

Dicka Higginsa, Sylvana Bussottiho a ďalších avantgardných hudobníkov a performerov. Časť klavíra následne vydražili. Drastická akcia pobúrila obecenstvo a spustila vlnu odmietavých reakcií v médiách. Ich výhrady sa však netýkali média hudby – zvuku, ani média divadla – akcie, ale kultúrno-inštitucionálneho kontextu, v ktorom bol klavír ako dominantný symbol európskeho hudobného myslenia znesvätený.

Cageov kus 4'33", na jednej strane, a Cornerove *Piano Activities* (ale aj Cageov kus 4'33" No. 2), na strane druhej, predstavujú dva extrémne póly nového hudobného divadla. Prvý svojou pasivitou provokuje k aktivite obecenstvo, ktoré ale odmieta prehnatú aktivitu v druhom kuse a svoj nesúhlas dáva najavo inou aktivitou. Kým v prvom prípade je aktivita obecnstva vítaná, podporuje zámer umelca, v druhom je nežiaduca, pretože obecenstvo zámer umelca nepochopilo. Za drastickým porušením konvencie však nestála prvoplánová provokácia, nešlo o ňu ani autorom ani interpretom.

Preexponované interpretácie uvedených kusov síce provokujú k aktivite, nemala by to však byť aktivita rýdzo fyzická, ale predovšetkým duševná, zakladajúca nový typ umeleckej komunikácie, aký sa rýchlo etabloval v obnaženej a otvorenej poetike hnutia Fluxus – poetike, ktorá dekonštruuje možnosť čistého média, nastoľuje viacpohľadovosť, procesualizuje a zároveň konceptualizuje tvorivý akt. Na pohyblivých, „fluxibilných“ doskách nového hudobného divadla ju v nekompromisných performanciách invenčne rozvíjali najmä Nam June Paik s violončelistkou Charlotte Moormanovou, Joe Jones a Ben Patterson.

NEKONVENČNÉ HUDBNÉ DIVADLO NA SLOVENSKU

V česko-slovenskom kontexte mal najbližšie ku cageovsko-fluxusovému hudobnému divadlu súbor Transmusic comp. Roku 1989 ho založil hudobník, muzikológ, tvorca akustických objektov, inštalácií a nekonvenčných hudobných nástrojov, performer, výtvarník a literát Milan Adamčiak ako prirodzené vyústenie vlastných všestranných aktivít, ktoré kontinuálne rozvíjal od polovice 60. rokov. Obklopil sa v ňom mladšími umelcami (Martin Burlas, Peter Cón, Peter Machajdík, Michal Murin a i.) a zo spojenia poetík dvoch generácií sa zrodila jedinečná intermediálna avantgarda, ktorá postavila filozofiu tvorby (spoločnej i samostatnej) na dekonštruovanej fúzii rozmanitých podôb hudby a scénickej akcie s improvizáciou a konceptuálnym spôsobom komponovania. Súbor, existujúci v rozmanitých obsadeniach do r. 1996, sa tak vyhol sterilnej sonorickej priehľadnosti elektroakustickej hudby 70. a 80. rokov, jazzovému manierizmu i štylizovanej expresívnosti resp. prehnanej sujetovosti väčšiny prejavov akčného umenia. Namiesto nich ponúkol obecstvu autentický umelecký prejav, aktuálny pre svoj živelný eklekticismus. Nebola to však učebnicová postmoderna pre postmoderu ani žiadny z jej módnych odvarov. Poučení Ca-

Posledný koncert Transmusic comp., festival Medzi, 1996, Skalica
(Michal Murin a Milan Adamčiak)



Ben Patterson: Solo for Double Bass,
Wuppertal. Après John Cage Fluxus
concert, 1962



Koncert Transmusic comp., festival
People to people, 1990, Praha (Pe-
ter Horváh, Martin Burlas a Milan



geom, no neznali Foucaulta, rozpustili autorské zámery v kolektívnom „nevedomí“: „Často krát je najnosnejšou partitúrou pocit, diskusia, ozrejmienie myšlienky, verbálny opis akcie, ktorá sa uskutoční na predstavení určite, ale ani sám autor nevie kedy. Z rozhovoru si každý odnáša informáciu a v sebe pretavenú predstavu a každý dúfa, že tú istú ako jeho kolegovia. Niekedy je to však omyl, a tá náhoda, ktorá vzniká z nepochopenia (pochopenia), je tým génom, ktorý prebúdzá improvizáciu a intuíciu a ktorý nadiktuje hráčom ďalšie pokračovanie, ďalší sled udalostí a ďalší tok hudby,“ vyjadril sa o kompozičných algoritmoch, uplatňovaných v súbore, Murin.

Každý z kmeňových členov súboru vkladal do kolektívneho diela vlastné predstavy a skúsenosti z iných projektov, ktoré multilaterálny dialóg mixoval v nepredvídateľných pomeroch do živého toku teatralizovanej hudobnej akcie, inklinujúcej striedavo k expresívnej výrazovosti i minimalistickej redukcii. Jednotlivé autorské vklady sa v ňom navzájom prekrývali, vrstvi, preskupovali, splyvali. Niekedy mali výraznejšiu, prekomponovanejšiu podobu, ako napríklad v Adamčiakových *Dialógoch s akorddd* alebo v Machajdíkovi *Strunovom triu*, inokedy bola precíznejšie koordinovaná divadelná akcia, napríklad v *Kancelárskom koncerte* od Adamčiaka. A tak sa často stávalo, že otvorená forma bola opakovane priškrkovaná, improvizácia zámerne manipulovaná, komponované úseky sa rozpúšťali vo voľne improvizovaných pasážach, resp. sa nimi adjustovali, nekompromisné experimenty striedali zaužívané postupy, veľkoryso poňatú sonoritu uzemňovali konštrukčné obmedzenia *home-made* i *ready-made* nástrojov a nekonvenčných zvukových zdrojov, to všetko vo vzájomnej ataraktickej súčinnosti hráčov a prostredia. Niekedy, ako napríklad v kolektívnej *String Room*, nemalo prostredie charakter duchovného kontextu, ale materiálneho environmentu. Variabilné obsadenie súboru poskytovalo v rovnocennej miere priestor hudobníkom i nehudobníkom. Z nehudobníkov to boli najmä výtvarníci, ktorí dokázali ponúknuť šancu zmysluplne využiť. Drevené sochy a objekty Juraja Meliša sa v rukách členov súboru menili na hudobné nástroje, Juraj Bartusz realizoval svoje „sekundové“ grafiky priamo počas koncertu, akcentujúc akustické charakteristiky výrobného procesu, a Peter Strassner vyrábal akustické objekty priamo na Adamčiakovu objednávku.

Avantgardná poetika zoskupenia Transmusic comp. nerezignovala na dedičstvo minulosti. Revaluačný dialóg s tradíciami najrozmanitejšieho druhu i pôvodu zaznieval prostredníctvom rôznych symbolov i symptómov vo väčšine projektov súboru. Menila sa len miera transparentnosti a štylizácie. Bola to síce veľmi radikálna poetika, no zároveň bola aj liberálna. Nenegovala ale revidovala. Bola heretická, no nikdy nie egocentrická a už vôbec nie patetická, čím sa výrazne odlišovala od do seba zahľadenej slovenskej hudobnej moderny. Aj vo svojich najagresívnejších prejavoch (rozbíjanie huslí, pálenie gramoplatní) zohľadňovala kontextové relácie, prípadne s nadhľadom ustanovovala nové. Ku svojim vplyvom (Kagel, Cage, Fluxus ale aj slovenský folklór) sa otvorene hlásila a nikdy sa ich nesnažila skrývať či kamuflovať. „Repertoár súboru je otvorený, akcentuje hlavne tvorbu členov a partnerov Transmusic comp., projekty fúzií rôznych typov hudby, aleatórne a improvizáčne koncepty, inštrumentálne divadlo, projekty s nekonvenčnými hudobnými zdrojmi, audio art a pod. Teleso, účinkujúce v zostave 2-n členov, je otvorené ďalším aktivitám a partnerskej spolupráci, predpokladajúcej toleranciu, tvorivý zápal a serióznosť prezentácie,“ píše Milan Adamčiak a Peter Machajdík v zakladacej listine zoskupenia.

PARTIZÁNSKA HUDBA

Osobitnú kapitolu v tvorbe súboru predstavovali hudobné nástroje a partitúry jeho zakladateľa. Adamčiak testoval možnosti nekonvenčného uplatnenia tradičných nástrojov, najmä violončela, už od konca 60. rokov. Neskôr začal experimentovať aj s mimohudobnými zdrojmi zvuku a konštruovať vlastné nástroje. Adamčiak – konštruktér, to je skutočný lévi-strausssovský „brikolér“; keďže jeho myšlienkový a pracovný algoritmus má obmedzený manévrovací priestor, musí sa uspokojiť s limitovaným súborom prostriedkov a v rámci neho kultivovať schopnosť reorganizovať znaky a rekontextualizovať im zodpovedajúce významy. Kreácie brikolérov preto zaručujú nepredvídateľnosť výsledku a práve v tom tkvie ich čaro. Ich symbolika je arbitrárna a rigorózna zároveň. Jej arbitrárnosť zabezpečuje imaginácia, na rigoróznosti sa zase podieľajú spomínaná materiálno-technická obmedzenosť a funkcionálna limitovanosť. Imaginatívna pôsobivosť Adamčiakových akustických objektov a vôbec celého prejavu jeho súboru je zrejma na prvý pohľad, resp. na prvé počutie. A jasná je aj ich funkcionálno-pragmatická podstata, podmienená materiállovými danosťami použitých objektov a konštrukčnými možnosťami vyludzovania zvukov na nich. „*Ak má musique actuelle charakter podomácky vyrobenej, partizánskej hudby,*“ napísal kedysi kanadský hudobný publicista Andrew Jones, „*potom jej arzenál leží všade vokol nás. Cageovské hudobné možnosti sa nachádzajú v rozbitých harfe, vrúcom kotli, či hovoriacej bábike Captain America.*“ A skrývajú sa, samozrejme, aj vo vrchnákoch od pivových fliaš, geletke od bryndze, kravskom zvonci, valaške, starom husitskom palcáte, šijacom stroji a pod. Ako stratená antická amfora, ležiaca neobjavená kdesi pod zemou či na dne oceánu, čakajú len na svojho resuscitátora aby im vdýchol novú, hudobnú dušu a uviedol do nového kultúrneho kontextu, ktorým môže byť trebárs Adamčiakov borofón alebo transmusicovský „string room“. Podobne je to aj s Adamčiakovými partitúrami – nielenže graficky nefixujú tóny konvenčným spôsobom, ale často neobsahujú žiadne inštrukcie, ktoré by viedli ku konkrétnym zvukom.

Členovia Transmusicu comp. však cestu do riešenia zvukov zakaždým spoľahlivo dešifrovali, hoci sa vizuálnymi partitúrami svojho „šéfa“ riadili len veľmi zriedka. Pomáhala im invencia, empiria i intuícia a zo svojich hier nevylúčili ani náhodu. Spontánne zjednotili individuálne výrazy a bezbrehému chaosu nasadili chomút viac či menej organizovanej štruktúry. Keď bolo treba, zahodili za hlavu zväzujúce konvencie a vytvorili si nové formálne možnosti. A zanedbateľný nie je ani fakt, že v najlepšom dokázali prestať a vybrali sa každý svojou cestou.

Aktéri nového hudobného divadla integrujú dve hudby, o ktorých písal Roland Barthes v eseji *Musica Practica* (1970) – hudbu, ktorú počúvame a hudbu, ktorú hráme. „*Tieto dve hudby,*“ všimol si Barthes, „*sú dve úplne odlišné umenia, každé s vlastnou históriou, vlastnou sociológiou, vlastnou estetikou, vlastnou erotikou.*“ Prvú nazval manuálnou, muskulárnou, druhú tekutou, efuzívnou. Prvá je doménou pre amatérsku hudobnú tvorbu, druhá pre profesionálnu prax. Prvá poháňa túžba, druhú pocit uspokojenia. Prvú hrávame „zo srdca“, druhú hrávajú profesionáli „spamäti“. „*Skrátka,*“ sumarizuje Barthes, „*najskôr bol herec hudby, potom interpret ... a až nakoniec technik, ktorý zbavuje poslucháča všetkej činnosti, dokonca so splnomocnením, a vo sfére hudby ruší sám pojem robenia.*“ Čo k tomu dodať? Azda len slová Zola Dartuza, záhadnej postavy z adamčiakovskej mytológie: „Blázni sú tí, ktorí v hudbe vnímajú len zvuk!“ ■

Hudba k orgiím

Hermann Nitsch jako skladatel

Text: **Alex Švamberk**

Hermann Nitsche proslavily krvavé rituály Divadla orgií a mystérií, které pořádá. Nabízejí v dnešní době chladného odstupu, kdy šokující scény vidáme jen na obrazovkách, zprostředkované takřka v přímém přenosu zpravodajskými televizemi typu CNN, přímý kontakt s atributy fyzické bolesti a smrti, s krví a s vnitřnostmi, které pokrývají nahá těla ukřižovaných účastníků, jako by ještě nezvítězila civilizace rozumu. Nitschovy rituály, v nichž se mísí křesťanská mystéria s dionýsiemi a ohlasy mithraismu, daleko překračují konvence i nepsané úzy současné společnosti. Šok a pobouření, že si někdo něco takového vůbec dovolí zinscenovat, často překryje hlubší význam, další souvislosti i vedlejší aspekty. Nitsch není krvavý řezník vyvolávající oprávněné rozhořčení spořádaných občanů, jak ho líčí bulvární plátky, které v něm vidí rozežrance, jenž už neví, co by, tak pro zábavu a potěchu dalších podobně zvrácených jedinců toužících brodit se krví a zabíjí ubohá zvířata.

Nitsch ve svém Divadle orgií a mystérií čerpá z mytologie, ale také z jungovské psychologie, přičemž pracuje s archetypy. Jím inscenované rituály mají blízko ke Gesamtkunstwerku, protože Nitsch se nestará jen o vizuální podobu hlubokých zážitků, jež je mu jako výtvarníkovi, reprezentantovi Vídeňských akcionistů šedesátých let, nejbližší. Pamatuje na všechny smysly. Pro každou scénu vybírá vůně, na stolech rozestavených po stranách scény jsou lahvičky s rozličnými látkami od vín až po sůl a cukr, k nimž mohou účastníci přivonět, i když jateční pach krve časem vše přehluší. Nitsch vypisuje ve scénářích i chutě, spojené s tou kterou rituální scénou, jiné jsou pro rituální kastraci, další zas pro oslepení nebo královraždu. Navíc se stoly obklopující scénu prohýbají pod horami jídla a ovoce, zejména hroznů, protože rituál má dionýsovský charakter a je současně hodokvasem. Nabízí nejen excesivní prožitek blízkosti smrti, ale také následné uvolnění při jídle a pití.

Nedílnou součástí akcí Divadla orgií a mystérií je hudba, přičemž Nitsch od počátečních hluků, vytvářených na řehtačky a píšťaly, dospěl až k wagneriánskému rozmachu. Ve vrcholném šestidenním představení angažoval dva symfonické orchestry, sbor, dvě dechovky, harmonikáře a celou řadu bubeníků, zvoníků a hráčů na gongy, nechýběl ani Lärmorchester, tvořený především řehtačkami a píšťalami. I hudba je jeho dílem, Nitsch nespolupracuje s dalšími tvůrci, specialisty v daném žánru, jak bývá v době racionální dělby práce zvykem. Představuje dnes už vzácný případ vymírající renesanční osobnosti s hlubokými znalostmi a širokým záběrem.

NITSCH A HUDBA

V Nitschových aktivitách na hudebním poli se prolíná několik diametrálně odlišných přístupů, což je patrné především při velkých akcích, kde využívá různé postupy a kolážovitě je skládá, aby rituál vygradoval. Po vrcholném okamžiku, kdy se kakofonická glisanda dechů a smyčců ozývají na pozadí řehtaček a vše umocní zvonění kostelních zvonů, zazní břeskne tóny dechovky, která do doznívajících kakofonie spustí polku – její výběr Nitsch nechá na kapele. Ani pouť s překřikující se hudbou z jednotlivých stánků a houkáním rozjíždějících se atrakcí nepůsobí tak chaoticky.

Doprovod pro akce Divadla orgií a mystérií však je mnohdy ryze účelový a samostatně neobstojí, místy postrádá sevřenost, protože rituál se odvíjí pomalu a trvá několik hodin. U velkých akcí jsou motivy často natahované nebo se opakují, protože musí odpovídat pomalému tempu rituálu. Navzdory názvu nejsou Nitschovy akce divadlem, byť jsou vizuálně hodně působivé a uplatňují se v nich i divadelní prvky a postupy, ale inscenováním rituálem, čemuž odpovídá i hudba, která jej může umocnit, představuje však vždy doprovodný prvek. Ona komplexnost ve snaze zaujmout všechny smysly sice je typickým atributem Gesamtkunstwerku, spojitost s ním je však jen vnější. I když může rituál nabízet velkou podívanou, není obrácen navenek k divákovi; klíčovou roli v něm má vnitřní prožitek účastníků. Jasně to dokumentovala šestidenní akce. Diváci, kteří v prvních dnech jen přihlíželi, záhy projevíli zájem sami se zapojit do akcí a prožít rituál, který má

své zákonitosti a tempo, jež umožňuje zážitky vstřebat. Právě v rámci rituálu jsou všechny jeho prvky nejpůsobivější, po vytržení často ztrácejí na síle.

Nitsch však píše i komorní skladby pro melodické nástroje, jako jsou dechy a smyčce, které nemusí být jen doprovodem k představení, ale mohou být uváděné i samostatně. V nich se drží typického pojetí z doby slávy akcionismu a hnutí Fluxus. Vytváří grafické partitury, do notové osnovy kreslí klikaté čáry naznačující výšku tónu. V tomto případě samozřejmě hodně záleží na interpretovi, jak se vyrovná s hrou podle vlnících se čar, a nakolik je mu blízká mikrintervalová hudba, neboť Nitsch rezignuje na klasické stupnice a pohybuje se mezi nimi, přičemž hodně pracuje s plynulými změnami výšky tónů. Rychlost těchto změn pak používá při gradaci.

Jiný přístup má u pasáží rytmických nástrojů, jako jsou gongy, pochodové bubny a činely. Party bicích nástrojů zapisuje do celkové partitury akce. Ta je rozdělena do taktů, přičemž každý takt trvá minutu a dělí se na 60 sekund, většinou však vystačí s dělením na šest nebo dvanáct dob. Není v nich předem určen žádný rytmus. Nitsch vyznačuje jen, v jakém okamžiku zazní který nástroj s jakou silou. Každý nástroj má vlastní linku, na níž je puntíky vyznačeno, kdy zazní úder; velikost puntíků nebo nad nimi nadepsaná čísla od jedné do šesti udávají sílu úderu. Rytmus ovšem nemusí být jednoduchý, i když se většinou jen střídá lichá doba se sudou, některé bicí nástroje hrají na první, další na druhou a jiné na všechny, mnohdy však má každý nástroj vlastní rytmus a výsledkem je pomalu se proplétající polyrytmická struktura. Dojem je hodně podobný velmi zpomalenému gamelanu. Vzhledem k délce dozvuku gongů pomalé tempo nevadí.

I když Nitsch není skladatel a hudba má v jeho akcích většinou služnou roli, některé z jeho kusů jsou zajímavé, rozhodně pro lidi pohybující se v oblasti zvukových koláží nebo industriálu.

NA VLASTNÍ UŠI, VLASTNÍMA RUKAMA

S Nitschem v roli muzikanta jsem se setkal poprvé v roce 1994 na zahájení jeho velké retrospektivní výstavy v Kremži. Nitsch v místním kostele hrál na varhany. Dojem byl dost otřesný. Zahltl posluchače množstvím tónů vršených přes sebe bez ladu a skladby. Působilo to jako produkce hodně zfetovaného psychedelického varhaníka, který si příliš nepamatuje kam sáhnout. Nitsch hrál se zarputilostí sobě vlastní a připomínal nezbedného čaroděje učně, který se za každou cenu snaží napodobit artrockové mágy a narcistně si myslí, že je stejně dobrý.

Byl to jediný případ, kdy jsem slyšel Nitsche hrát samotného, a stačilo to. Byť je velký umělec, velký muzikant to není. Když jsem se seznámil s další jeho hudební tvorbou, ukázalo se, že v Kremži se jednalo o nejméně šťastnou kombinaci nevhodného interpreta a špatně zvoleného nástroje, varhany mu totiž neumožňují pohybovat se mezi púltóny. Jejich vznosný a mohutný zvuk sice skvěle podtrhuje vrcholné okamžiky rituálů, což se ukázalo při akci v Burgtheatru, kde použil jejich zvuk ze sampleru, ovšem vyžadují odlišný způsob tvorby, než jaký používá Nitsch.



Autor: textu

Komplexní představení o Nitschově tvorbě včetně jeho pokusů na hudebním poli jsem si udělal až o čtyři roky později při šestidenní hře, kterou inscenoval začátkem srpna 1998 na zchátralém záměčku, který vlastní v dolnorakouském Prinzendorfu. O účast jsem měl velký zájem, Nitschova tvorba, se kterou jsem se prvně seznámil v únoru 1993 na velké výstavě v Jízdnárně Pražského hradu, mě fascinovala. Víc než zkrvavené ornáty, zakrvácená nosítka a další artefakty mě zaujaly Cibulkovy fotografie z rituálů, zachycující lidi polité krví a pokryté vnitřnostmi za nimi ukřižovaných zvířat. Přál jsem si podobnou akci zažít, nejlépe jako aktivní účastník, abych nejlépe mohl pocítit, jak bude působit na mě samotného.

Když se mi na začátku roku 1998 dostala do rukou výzva, že Nitsch hledá dobrovolníky pro svou šestidenní akci, neváhal jsem a přihlásil se s nadějí, že se mi mé přání splní a aktivně se zúčastním rituálu. V červenci jsem odjel na zkoušky do Prinzendorfu a hned první den mě vybrali jako jednoho z ukřižovaných.

Na akci jsem však působil především jako perkusionista. Během zkoušek jsme měli hodně volného času, Nitsch nepracoval příliš hekticky, alespoň ne pro člověka, který strávil půl roku u Mina Tanaky na jeho Farmě tělesného počasí, kde se pět hodin denně trénovalo a dalších šest pracovalo. Proto jsem se také přihlásil do hudebního orchestru, kde chyběli hráči. Nakonec jsem u velkého bubnu a gongů strávil většinu doby a musím přiznat, že to byla velmi zajímavá zkušenost a nejen kvůli tomu, že si asi už nikdy nezahraji pod dirigentem spolu se dvěma symfonickými orchestry a sborem.

Spolu s Američanem Robertem Clarkem, který se účastnil už předchozích akcí, většinou jako ukřižovaný, a který tentokrát usedl za bicí soupravu, jsme byli pozvaní k Nitschovi do kanceláře. Tam nám vysvětlil význam hudby pro představení Divadla orgíj a mystérií, pustil nám ukázky z desek a hlavně nás seznámil s představami, jak by měla hudba znít. Zdůrazňoval, že hudba má podtrhnout dramatickост a extatickост akce, ale současně akcentovat všechny její polohy, včetně dionýsovské, což byl důvod, proč pozval dechovku a harmonikáře, hrající Heurigemusik. Po perkusích chtěl, aby byly plastičtější než dříve. I když se mu řehtačky a píšťalky líbily, chtěl bohatší rytmické struktury, méně masopustního a více rituálního charakteru. O vlastní přínos účastníků nestál, měl jasnou představu a po nás chtěl pouze, abychom ji splnili.

Pak každému dal asi padesátistránkovou knížku tvořenou sešitými listy milimetrového papíru s na první pohled nepochopitelným zápisem. Vysvětlil nám, že jeden takt trvá minutu a že každému nástroji přísluší jedna linka, přičemž nám ještě prozradil, co jsou to ty podivné zkratky *gr tr*, *kl tr*, *go* nebo *r*. Jednalo se o velký buben, malý buben, gongy, kterých bylo celkem šest, řehtačky, i když v obsazení se objevila i bicí souprava, dva tympány, kravské zvonce, činely, píšťalky, tibetská mísa a také šest kostelních zvonů, kvůli čemuž protestoval nějaký farář. Církev spolu s měšťáky a bulvárem silně brojila proti celé akci jako kacířské, neboť znevažuje křesťanské symboly, tento protest však patřil k neabsurdnějším.

Největším problémem bylo udržet rytmus, protože v tom nejlepším případě na minutu připadalo šest úderů, mnohdy však třeba jen dva, což je mnohem těžší, než by se na první pohled zdálo. Současně musela celá asi desetičlenná skupina hráčů držet stejné tempo, protože jednou za takt či dva musely ve stejném okamžiku zaznít všechny nástroje. Jeden z hráčů proto musel udávat tempo. Většinou si pomáhal tím, že pochodoval na místě. Osvědčilo se to i později, když už dorazil dirigent, neboť ne všechny pasáže dirigoval.

Hráči ze dvou moravských dechovek se nám posmívali, že se moc nenadřeme, do té doby, než viděli, že hrajeme bez ustání několik hodin bez větších pauz. A nejen ony řídké struktury, dva z nás se museli naučit Shuhplattler Auerhahn-Plattler a v části, kdy jsem byl křižován, ho hodinu hrát v normálním tempu na tympány, ovšem navzájem posunutě.

Vyčerpávající bylo zejména každodenní vítání slunce, a to nejen kvůli časnému vstávání. Vycházelo mezi 5.32 a 5.38, přičemž se hrálo od 4.45. Zkuste hodinu bušit od obrovského gongu o průměru půldruhého metru. Nejpozději po deseti minutách zjistíte, proč ve všech asijských filmech tloučou do gongů zle vypadající svalnatí chlapci, kteří se lesknou, jako by byli naolejováni. Ovšem není to žádná emulze, ale nefalšovaný pot. Zkušenosti z industriálu se hodily. Ale ono není nic jednoduchého ani vířit pět minut na činel nebo deset minut zvonit kravským zvonce nebo nepřetržitě řehtat řehtačkou. Záhy jsme poznali, jak skvělým vynálezem je řehtačka na kličku, bohužel jich nebylo dost.

Brzy jsme také ocenili ucpávky do uší, které nám rozdali. Sice se hrálo především venku, takže se zvuk neodrážel od stěn jako ve zkušebnách bigbeatových kapel, ale i tak jsme produkovali dost značný hluk. I ti nejzarytější odpůrci si je nasadili ve chvíli, kdy jsme měli nad hlavou rozeznít zvony a nechat je deset minut zvonit. Namáhavé zejména bylo je okamžitě zastavit. To vzhledem k setrvačnosti nebylo možné bez rukavic.

Ale nejobtížnější teprve mělo přijít, když dorazily oba orchestry, hráči na sampler Andreas Weixler a Se-Lien Chuang produkující surové, mimořádně hluboké zvuky, a sbor. Sladit všechna tělesa bylo obtížnější, než by se zdálo, protože tempo, navzdory tomu, že bylo přesně udané, si každý představoval jinak. Všichni se navíc v partituru ztráceli, protože dostali jen její části pro příslušný nástroj, takže nevěděli, kdy a kde mají se svým partem nastoupit. Koordinaci ztěžovala i značná vzdálenost jednotlivých těles od sebe navzájem, nepočítala se na metry, ale na desítky metrů. Dirigent proto stál na několik metrů vysoké věži uprostřed dvora, kde jeho pomocník vyvěšoval čísla ukazující, v kterém jsme taktu. A před nástupem vždy ukázal na sekci, aby se připravila. Kupodivu to fungovalo. A jestli něco nevyšlo, tak si toho v opulentní hostině útočící na všechny smysly a dotýkající se hloubek lidské mysli stěží někdo všiml.

V BURGTHEATRU

Třetí setkání s Nitschovou hudbou jsem absolvoval v roce 2005, když jsem se účastnil 122. akce, která se konala v prostorách slovného vídeňského Burgtheatru. Působil jsem tam především v roli nosiče kopí, nového to prvku v Nitschových rituálech, ale také jako pasivní aktér, tedy model ležící pod prasetem. Vzhledem k tomu, že akce trvala jen jedno odpoledne, k perkusím jsem se tentokrát nedostal, z organizačních důvodů by bylo obtížné střídát více než dvě pozice.

Ukázalo se však, že Nitsch svůj koncept dále rozvíjel a nenabídl přední rakouské scéně při příležitosti 50. výročí jejího znovuootevření jen vybranou retrospektivu. Uplatnil i kopí, která použil poprvé o rok dříve, když oživil svoje aktivity, přestože se s nimi v prostorách divadla vzhledem k jejich pětimetrové délce obtížně manipulovalo.

Proměnila se i hudba, i když opět použil symfonický orchestr, sbor, sampler, dechovku a sekci perkusí. Lärmorchester se však proměnil, zvuk řehtaček a píšťalek hrál ještě menší roli a k bicím se postavili studenti konzervatoře. V duchu doby také dostal větší prostor sampler nabízející Nitschovi získat jinak nedostupné zvuky, jako byla parní píšťala, lodní sirény a hodně hluboké tóny, byť stále ještě dost vzdálené infrazvuku. Odlišný byl i výsledný dojem, zvuk byl o něco uhlazenější, méně syrový a ne tak kakofonický. Částečně se totiž obměnil tým inscenátorů včetně osob, které měly na starosti nastudování hudby. Na síle dojmu to však moc neubralo, proměnit zdobné divadlo v prostor pro krvavý rituál je šokující samo o sobě. A ušetření nebyli ani lidé náhodně procházející kolem divadla, protože Nitsch neopomněl ani procesí. S poraženým býkem zavěšeným za nohy, před nímž byl umístěn na kříži jeden z účastníků, se uskutečnila procházka kolem divadla.

HANDA GOTE

Nebát se nedělat nic. Nebo málo. Nemluvit. Nevypřávit příběh.

Text: **Petr Ferenc**

Divák představení souboru Handa Gote může být znejistěn, ocitnul-li se na koncertě, v divadle, v řádně alternativním filmovém klubu, či v surrealistickém speciálu televizního Receptáře. Protože má soubor domovskou scénu v divadle Alfréd ve dvoře, B je správně. A nejen proto?

NOISE

Tanečnice v aviatické kožené bundičce a adekvátních kalhotách se pohybuje v nesourodé „kleci“ s řídkým mřížovím. Mává rukama, dupe, vrtí se, plive kovové kuličky. Rozeznívá tak zvukové prostředí, jímž je obklopena. Snímače se zdají být všude, na prknech scény, na bizarně poslepované konstrukci... Máváním rukou ovládá i světla, která na ni míří a také jsou „každý pes jiná ves“. Jedním z osvětlovacích těles je pájecí pistole – v den premiéry představení se tehdy dvoučlenné divadlo ještě nejmenovalo Handa Gote (v japonštině „pájka“).

Komorní divadelní soubor tehdy tvořil Tomáš Procházka a Veronika Švábová. Divadelník, kutil a multiinstrumentalista Procházka má zkušenosti mimo jiné z divadla Buchty a loutky a improvizální hudební skupiny B4, choreografku a tanečnici Veroniku Švábovou je možné znát třeba z představení bratří Formanů. V nově se zrodilém divadle došlo k prolnutí jevištní akce se zvukem – jedno ovlivňovalo druhé bez narativy či doslovnosti. Divák byl postaven před tvar, který neaspiroval na nositele okatě zašifrovaného poselství a ve své hravosti ponechával dostatek prostoru pro fantazii k případnému dotvoření vlastního příběhu. Jediným náznakem mohl být kostým... A stejně jako o divadelní představení se mohlo jednat o soundartovou instalaci či experimentální koncert, v němž bylo lze vysledovat třeba příbuznost s Reichovou Pendulum Music.

My divadlo vlastně moc nemáme rádi, říká Tomáš Procházka (z jehož rtů skanuly i ostatní citace v tomto článku). Já už jsem se s tradičním pojetím činoherního divadla nebo něčeho, co se mu podobá, rozěhnal, protože jsem v určitém období zjistil, že mě to nezajímá. Většinu lidí v souboru to spíš nezajímá. Hledáme divadelní tvar, který by nám vyhovoval, který třeba akcentuje zvukovou, obrazovou nebo interaktivní složku. Výsledkem je divadelní představení, ale dramaturgická složka ustupuje... slovo tam není důležité. Důležitá je atmosféra, interakce, hra s objekty a celková harmonie těchto věcí.

V dalších představeních se symbióza obrazu a zvuku rozvolňovala, koncertní složka představení se zdůraznila a postavy, děje a kostýmy se proměnily v úderné popisné náznaky. Trademarkem divadla se stala estetika nalezených objektů a práce s nimi, neotřelé retro v kombinaci s novými médii a jemně odstíněný humor těžící z obrazů a situací víc než z point (nedejbože „hlášek“). Handa Gote je navýsost experimentálním divadlem bez potřeby zdůrazňovat svou výlučnost na úkor přirozenosti a srozumitelnosti. Když jsem s Tomášem Procházkou hovořil, připravuje tento text, ptal jsem se ho i na to, co si pro Handa Gote odnesl ze své práce s Buchtami a loutkami. Vyjmenoval mi několik věcí: touhu nezabřednout do klišé a nezabývat se zbytečnostmi. Myslím, že přirozenost divadelního výrazu Handa Gote by také mohla být jedním z poučení. Roli zde hraje i účast hudebníků z mimodivadelních kruhů.

RED GREEN BLUE

Tanečnice tančí před bílým plátnem. Okolo ní jsou rozestavěny malé videokamery, jedna z nich jezdí, jsouc upevněna na autíčku na dálkové ovládání. Jednu kameru má tanečnice chvíli i na hlavě, připevněnou k speciální čepici. Tanec je snímán z více úhlů, na plátně se občas objevuje poměrně početná skupina tanečnic s dokonale nacvičenými synchronními pohyby, někdy v zákrytu, jindy ve dvou zrcadlově obrácených vydáních. Po straně

pódia sedí VJ a čtyři hudebníci, členové improvizální skupiny B4, jejichž stručná, náladotvorná hudba ilustruje pohyb. Uprostřed představení dojde na očesanou, strojovou coververzi Dancing Queen, při níž se ke slovu dostane dekadentně lesklý kostým. Představení končí detailním snímáním otevřeného kufříku, v němž se nalézá krajinka s mechem a tryskající fontánkou.

Najednou se na jevišti odehrává víc věcí najednou. Prim stále hraje tanec, kapela a VJ se ovšem nijak neskrývají a lze jim vidět do laboratoře. Všichni muži jsou zcela civilní (Procházkovy házení konfet při abbovském karaoke má topornost domácího videa), Veroničiny kostýmy se podle potřeby mění od „univerzálních tanečních“ světlých kalhot a trička až po flitrový přelud, k vytvoření „postavy“ opět nedojde. Přibyla od té doby typická záplava drobných objektů a nejrůznějších samostatných zařízení, za „znějící součást instalace“ lze považovat i hudební skupinu.

Prvek instalace (nebo výtvarného divadla, ať už to člověk nazývá, jak chce) je v naší práci zásadně přítomen. Princip je takový, že vytváříš nějakou iluzi, ale současně necháš lidi koukat na to, jak je vytvářena. Pro mě jako diváka je to strašně zajímavé, když zároveň vidím, „jak to ti lidi dělají“, a co vzniká. Mohu si vybrat, jestli budu chtít jít po iluzi, nebo sledovat aktéry, jak „mačkají čudlík“. Někdy je to stejně zábavné. B4 neberu jako rockovou kapelu, i když instrumentální je podobný. Zajímavé je, že v činoherním divadle se v současné době každý zabývá sportem, protože cítí, že sport má u lidí obrovskou odezvu, a žálí na něj. A přišlo mi vtipné, jak chtějí sport implantovat do divadla, aby část té odezvy nabrali taky. Možná, že my jsme na tom s kapelou podobně. Jednou někde nějaký rocker po shlédnutí představení prohlásil, že divadlo je hovno rock'n'roll, což je asi pravda, ale já taky nejsem žádný rock'n'rollový milovník. Ta živá kapela na pódii je zkrátka reálná věc. Když tam bude člověk, který pouští hudbu živě, používá počítač nebo minidisky, je stejně pěkné dívat se na něj, jak na tom jevišti sedí a pouští hudbu. Líbí se nám, když jsou věci viditelné. V divadle se dlouhou dobu všechno schovávalo – osvětlovač je v kabině, která je neprodyšně uzavřena, zvukař sedí někde jinde. Zažil jsem to, když jsem pracoval pro nějaké jiné divadlo, a přišlo mi odporné, jak jsou ti lidé od sebe vzdáleni. A chtěl jsem se koukat na všechno. Proto vše přesouváme na jeviště. A znáš to, když tam sedí chlap za laptopem, tak to není tak zajímavé, jako když má vedle sebe dejme tomu kytaristu nebo hráče... na cokoliv. Najednou je to pestřejší podívaná. A kapela je na pohled zajímavější než chlap s dvěma minidisky. Ale princip je stejný – dívat se těm lidem na prsty. Líbí se mi pozorovat, když to vzniká.

COMPUTER MUSIC

Ocitáme se na pracovišti počítačových expertů, odevšad se vinou nekoneční hadi drátů, vyhřezávají útroby šedých computerů. Skupinka vědců v bílých pláštích cosi kutí u šesti stolů ve dvou řadách, mezi nimiž je ulička. Po chvíli nám dojde, že na své computery vyluzují zvuk, hrají na improvizované bicí, housle a baskytaru mají postavené z klávesnic. Ve věži jednoho dekonstruovaného počítače se skrývá dobro. V bílých pláštích se skrývají opravdu zdatní instrumentalisté, na své zflikované nástroje hrají se stejnou lehkostí a bravurou jako na skutečné. Na plátně na zdi laboratoře se pochroumaně odehrávají videohry z prastarých konzolí, které se kdysi připojovaly k televizím. Laboratoři projde sekretářka, pak s afektovanými pohyby echtovní kancelář-



Tomáš Procházka, Veronika Šváblová, Leoš Kropáček

ské bobiny dlouze a důležitě rozvází kafe. Servírovací stůl má občas potíže překonat změť na zemi ležících kabelů. Po kávové povinnosti se dívka vrací, stále v bílém plášti, ale s ostentativní grácií svůdné bajadéry. Tančí a na hlavě balancuje šperk v podobě klávesnice, z níž místo lesknoucích se kovových cetek visí hrozen cédéček. Vědci, ponoření do hry, nehnou ani brvou.

Computer Music je asi nejvíc koncertní představení Handa Gote. Skvěle akcentuje nejružnější klišé provozování elektronické hudby. Bílé pláště alchymistů v prvních elektroakustických studiích / laboratořích. Stolky pokryté změť drátů. Počítač jako jeden z nejběžnějších hudebních nástrojů, díky němuž lze tvořit kdekoliv... (David Toop ve své knize *Ocean of Sound* hovoří mj. o fenoménu tzv. „bedroom bores“ – lidí, kteří mají ve svém pokoji počítač, jsou schopni vyprodukovat několik skladeb denně a o okolní svět se příliš nezajímají.) ... a v němž lze doslova ukrýt jakýkoli zvuk – třeba dobro. A do nějž jako diváci nevidíme – hraje koncertující hudebník hudbu nebo hry?

Computer Music je rovněž nejpulentnější instalací souboru, i když se – s výjimkou postavy sekretářky – vlastně jedná o prostředí, které výhradně slouží zvuku. V tomto ohledu se Computer Music blíží ranému purismu Noise a dalo by se mluvit o koncertu, protože i koncertní pódium je divadelním jevištěm, na němž pozorujeme aktéry hrající své role s nejrůznějšími předměty. Kdo viděl nepřeberný arzenál *Einstürzende Neubauten*, přehrávanou strohost vystoupení Kraftwerk či Whitehouse v roli asociálních rváčů s basami piv a bez instrumentů (viz HV 3/01), určitě se mnou bude souhlasit v tom, že koncert může být v ideálním případě vyváženou složkou hudby a divadla (čímž nemyslím klipovitost, muzikálové ani sklepačské pokusy o „doplnění tvaru“, z nichž většinou vane dojem pokusu dolévat plnou láhev), a mohu ho ujistit, že návštěva Computer Music je stejně vizuálně působivá jako tři výše zmíněné příklady.

Naše instalace vznikají kolektivně. Máme tvrdé kutilské jádro, což jsem já, pan inženýr Jakub Hybler a Robert Smolík, a každý je specialistou na něco jiného. Jakub Hybler je odborník na software, na elektroniku, na multimédia a na světla. Robert je technolog, loutkář, výtvarník, scénograf, dělá grafiku a podobně. A já osciluji mezi tím, vymyslím blbosti a dávám to dohromady. Každý přispěje svou znalostí a skvěle to funguje. A je to dobrodružné. V průběhu času totiž vyvstal nový aspekt – ty věci se mohou porouchat a taky se to děje, s čímž jsme původně nebyli zcela vyrovnáni. Mnohokrát se stalo, že se pokazily během představení a museli jsme to řešit. Vzniklo nové dobrodružství a diváci na to reagovali velice pozitivně, když viděli, že opravdu bojuješ o to, aby představení neskončilo. Něco tam spravuješ, ale ta iluze je stále přítomna a diváci s ní jdou dál – to byl pro mě veliký objev a jsem za něj rád. O výtvarnou stránku Computer Music se staral především Jakub Hybler. Od dětství se věnoval počítačům, umí programovat ve starých počítačových jazycích, což je dnes už vzácnost. Tak jsme společně sbírali: já hemí konzole a on osmibitové počítače. Z těchto strojů jsme pak brali vizuální složku představení. Současně jsme s Robertem sehnali asi deset starých počítačů, které byly částečně funkční, ale nikdo je nechtěl, protože už byly opravdu slabé. Tak jsme je rozbili a zjišťovali, jaký zvuk se z nich dá vyloudit. Různě jsme je nastrunili a nazvučili a vznikly všelijaké harfy, cimbály, dobra, kytary a nakonec i ty housle. Nevěřil jsem, že na ně půjde hrát, ale nakonec to jde. Ty nástroje byly poměrně rychle hotové.

Oproti zcela improvizovaným koncertům se na divadelních prknech skupina B4 odráží od daných hudebních schémat. I když se její zvuk reprízu od reprízu trochu mění, což je, vzhledem k tomu, že každé představení žije několik sezón, celkem přirozené. Hudba tak funguje i jako seismograf nálad a nově nabytých zkušeností hráčů během uvádění kusu. Computer Music byla nejprve míněna jako „scénický ambient“, nyní se prý dostává do původně neplánovaných, skoro kraftwerkovských poloh.

EKRAN

Na pódiu svačí muzikanti s herci, vyprávějí si patrně o životě. Tma, přejdou ke svým nástrojům a promítačkám. Na několika větších či menších plátnech, tvořících konstrukci uprostřed pódia, se začne odvíjet pestrá sbírka domácích osmimilimetrových filmů a diáků. Stovky tváří, rodinek, lesních pěšin, mejdanů a dovolených je rozděleno do tematických kapitol jako například *Dětství – Kinderjahre – Childhood – Kodomo djidai, Lidé a voda – Leute und Wasser – People and Water – Hito bito to mizu* případně *Do lesa na houby – In den Wald Pilze sammeln – Mushroom Picking in the Wood – Kiniko gari*. Někdy projekci doplňují živé obrazy – dívka v bikinách s gumovým členem, na jehož bílé dno je chvíli promítáno, houbař... Filmové projektory občas projevují autonomní osobnost, tehdy hudebníci improvizují do chvíle klidu a doprovázejí šeptané kletby promítačů.

V nejnovějším představení Ekran na diváka vykoukne důvěrně známý svět domácích kin a promítání diapozitivů s rodinnými dovolenými, cachťáním v moři, horami, houbařením atd. Lidé na vyrudlých, občas dost neumele sejmутých obrázcích jsou i nejsou cizí. Typy, jakých pamatujeme celou spoustu, skuteční lidé stylizující se do své představy štěstí, pohody a rekreace, s odstupem tří dekád v iracionálních a podivných kostýmech – módě let sedmdesátých v rámci nabídky socialistické sítě prodejen, pokud člověk neměl štěstí na emigranty v rodině. Mihnouví se houbař a dívka s členem jen stojí a zase jdou – stejně jako promítané postavy. Postupem času se k těmto zatím jedno rozměrným figurkám soubor možná vrátí – v koloběhu zavržení, znovuobjevení a přijímání prvků tradičního divadla je to docela dobře možné. I když je prý někdy lepší divadelní vzdělání opustit, aby bylo možné pátrat v jiných sférách.

Osmimilimetrové filmy jsem začal sbírat možná už před osmi lety. S Robertem jsme začali chodit po nejrůznějších bleších trzích a antikvariátech, něco jsem našel i v popelnici. Dal jsem si také hodně inzerátů a na ty mi přišly ty nejzajímavější filmy. Po letech je naše kolekce přímo obrovská. V představení jsme z ní využili ani ne dvacet procent. Z osmimilimetrového projektoru promítáme jen něco, něco jsme přepsali na digitál, abychom mohli promítat na větší plátno. Mezitím jsme objevili neuvěřitelnou sérii filmů – příhody rodiny odněkud z Podkrkonoší, zejména příhody pana Romana. Začíná to, když mu bylo asi osm let, a končí, když je panu Romanovi asi třicet osm, má svůj byt v jiném městě a rodina ho tam jede navštívit. Je to fantastický materiál v délce několika hodin. To jsme v Ekranu použili jen velmi částečně a chtěli bychom o panu Romanovi udělat samostatné DVD.

Dodejme jen, že v nejbližší budoucnosti se můžeme těšit na premiéru *Silence* (prosinec), již bude patrně následovat představení s tematikou vlaků a železnic, dalšího autonomního světa v časosběrném hledáčku Handa Gote.

Neprošlapaná cesta za „jinou“ prezentací „jiné“ hudby v Brně šedesátých let

Text: Viktor Pantůček

Na sklonku roku dvašedesátého začalo se v Brně vytvářet něco zcela mimořádného, něco co mělo na několik příštích let rozhoupat vlny poklidného, poněkud ukolébaného a ospalého, v leccem maloměstského brněnského života.

Po XX. Sjezdu komunistické strany sovětského svazu začalo i v našem prostředí postupně docházet k uvolňování ideologického nátlaku na uměleckou tvorbu a na kulturně společenskou situaci vůbec. To mělo za následek nejen postupné zvyšování propustnosti hranic, a tedy umožnění komunikace mezi „Západem“ a „Východem“, ale též samotný rozmach tvůrců, kteří byli do té doby povětšinou na okraji společnosti, nebo přeměnu skladatelů, kteří se svými názory alespoň zčásti identifikovali se stávajícím vývojem. Zřejmě nejdůležitějším rysem tvorby se začala stávat individualizace vlastního projevu a snaha po vymanění se z vleku všeobíhajícího tradicionalismu v intencích smetanovské poetiky a zásadního postavení preferovaných sovětských skladatelů. Řada tvůrců tak začala prakticky rozvíjet tendence, které dříve byly pouze součástí nejosobnějších úvah (Rychlík, Klusák, Kupkovič, Komorous, Kotík, Kopelent atd.), nebo docházelo v tvorbě k veletočům a naprostému odklonění od předchozí cesty (Vostřák, Kapr atd.), u dalších se pak výrazně projevil rysy epigonství a marné snahy po udržení kroku s nastoleným a pro mnohé důvěryhodným vývojem. Takto tuto situaci popsal Jan Rychlík ve svém projevu na III. sjezdu SČS v Praze 1963: „Když už jsem mluvil o dodekafo-nistech kuchyňských, chtěl bych ještě podotknout něco o „odručě“ řadistů se zbytnělým srdcem. To jsou ti, kteří chtějí „vrozené české muzikantství“ ať už skutečné nebo domnělé, spojit s principem řady, většinou podle pravidel strany mírného pokroku v mezích zákona.“ Jak však můžeme sledovat na stránkách oficiálních Hudebních rozhledů, neměla tato situace přílišné dobrozdání a teprve s přelomovým 12. sjezdem KSČ v roce 1962 je i na oficiální bázi skutečně formulována snaha o vyrovnání se s dogmatickými prvky uctívání „kultu osobnosti“ a o revizi dosavadního velmi problematického vývoje padesátých let. Pod vlivem 12. sjezdu KSČ byl pak připravován 3. sjezd Svazu československých skladatelů, který se uskutečnil v dubnu 1963 a dle mého názoru sehrál zásadní roli při proměně vnímání a přístupu k tendencím a výdobytkům dobové kompoziční praxe. Ta měla na přelomu 50. a 60. let v Československu velmi zvláštní podobu. Docházelo k propojování výdobytků let dvacátých s pomalu pronikající hudbou tehdejší západní praxe a to vše v návaznosti na zakořeněný vztah k tradici. Také narážíme na určitý neustálý přítomný pocit nemožnosti dohonit vše, co bylo propásnuto. Ač bylo výše hovořeno o individualizaci tvorby, je s odstupem času patrné, že bez větších výčitek můžeme komplexněji uvažovat o fenoménu „generace zformované okolo novodobých kompozičních technik“.

Společenské fungování umělecké tvorby bylo již od roku 1949 plně v rukou monopolních svazových orgánů, z nichž některé byly více, jiné naopak méně konformní k jediné možné státní ideologii Komunistické strany. Svaz československých skladatelů pak patřil k těm nejoddanějším zastáncům a většina vedoucích funkcí byla obsazena naprosto „spolehlivými“ umělci a to i v době, kdy v ostatních svazových organizacích již nacházeli uplatnění i ti méně žádoucí. Tato situace je velmi dobře sledovatelná na vzniku tvůrčích skupin, tedy menších, či větších sdružení, která sic pod strukturou Svazu, mohla v podstatě samostatně fungovat po umělecké stránce, a Svaz pak plnil pouze funkce organizační. V Brně tak vznikla pod

patronací Svazu výtvarných umělců již v roce 1957 tvůrčí skupina Brno 57 a rok poté i tvůrčí skupina Parabola. Na poli hudebním však tyto tendence můžeme sledovat až mnohem později, a to právě na půdě brněnské odbočky Svazu československých skladatelů.

SKUPINA A JAKO PROBLÉM POLITICKÝ

Začátkem roku 1962 se zde začala vytvářet, či lépe řečeno formovat skupina tvůrců, jejichž představy nejen o podobě současné kompozice, ale též o možnosti jejího prezentování byly diametrálně odlišné od těch oficiálních, svazových. V čele brněnské odbočky SČS stál Jaroslav Podešva jako předseda a Gustav Křivinka jako vedoucí tajemník. Ti se měli společně s Miroslavem Barvíkem a Josefem Burjankem státi v budoucnu, rozuměj po sjezdu v roce 1963, úhlavními nepříteli „svobodného“, „demokratického“ vývoje. Proti nim se profilovala právě ona výše zmiňovaná vznikající skupina, kterou zpočátku tvořil Josef Berg a Alois Piňos, dále pak Miloslav Ištván, Jan Novák, Zdeněk Pololáník a muzikologové Milena Černohorská a František Hrabal. V pozdějších letech pak navazovali spolupráci s dalšími podobně orientovanými skladateli jako Miloš Štědroň či Pavel Slezák. Ač původní podnět ke vzniku skupiny byl ryze umělecký, tedy za účelem vymanění se z tendencí Svazu uvádět „od každého něco“ bez ohledu na kvalitu, či dramaturgii. Postupně se činnost skupiny stala politickým problémem, což bylo způsobeno nejen osobní nevráživostí, ale také, a to především, jinými představami o organizování společenského dění. Jako „politický“ program skupiny, která se pojmenovala velmi příznačně Skupina A (s vidinou vzniku dalších skupin), byl zpětně označován projev Josefa Berga na aktivu brněnské odbočky SČS, konaného dne 6. 11. 1962 v Besedním domě v Brně. Zde Berg velmi ostře vystoupil proti činnosti Svazu. Svoji kritiku rozčlenil do tří základních kapitol. **Diskuse jako metoda myšlení** – tedy neustále je pouze diskutováno o problémech: „z nichž některé jsou reálné a stávají se komickými jedině svou stereotypností, jiné pak se hodí jedině k tomu, aby znehodnotily diskusní čas a upoutaly diskusní příspěvky k lapálie, docházívá k přehlédnutí daleko podstatnějších záležitostí. Diskutujeme celé hodiny na téma, jak přidělat vlasy k hlavě, zatímco pacient má tyfus.“ **Svaz jako propagátor, provozovatel a šířitel hudebních skladeb** „Pro posluchače, který koná první krůčky ve světě hudebního slohu 20. století, je nemožné poznat, zda naslouchá dílu, kde o něco jde, nebo fádní práce, vybavené modernistickým materiálem. (...) Z tohoto zjevu se vyvinula velmi pohodlná svazová manýra provozovat vše tak řečeno „proporcionálně“, aby se nikdo necítil poškozen. Celé tony bezbarvé hudby se vrhají do tváře nešťastnému publiku a taktní postoj ke skladatelům je zaplacen, je krvavě zaplacen znechucením obecnosti, neboť všechna ta nuda jde na účet tzv. vážné moderní hudby.“ **Počestnost tvůrců umění** „Musíme si konečně uvědomit nenormálnost tvrzení, že kritika, která bije do centra jevu, je destruktivní, kdežto kritika povrchových důsledků je konstruktivní. Žádné přivíráni oka a smířovačky nikdy nepomohly dobré věci, nejvýše jednotlivcům a skupinám. (...) Kdyby každý z nás daroval čistící stanici města Brna jen 10%

Josef Berg, Vladimír
Lébl a Alois Piňos
v Darmstadtu 1965

Výřez z opony Dalibora Chatrného

svého egoismu, opatrnosti a pohodlí, znamenalo by to nevídaný skok na cestě, kterou lze zatím definovat jen jako zpomalené uvolnění.“ Berg ve svém referátu ještě o tvůrčích skupinách přímo nehovoří, ale z korespondence a ze vzpomínek prof. Piňose a Štědrone je zřejmé, že její vytvoření již bylo plánováno. Zcela zásadními pak pro etablování tvůrčí skupiny byly tři aktivity těsně předcházející III. celostátnímu sjezdu SČS. Zde byla poprvé oficiálně řešena problematika vzniku tvůrčích skupin jako možnosti rozhýbání dalšího vývoje směrem k demokratizaci. Připravené prohlášení k celostátnímu sjezdu nebylo však nakonec čteno. Tento fakt vyvolal v brněnské odbočce roztržku a již dříve problematičtí členové (což valná část Skupiny A byla) se výrazně přesunuli na stranu opoziční a problematika začala již skutečně nabývat politického rozměru. Pro pochopení složitosti postavení tvůrčí skupiny je rovněž nutné zmínit, že i další členové byli ve vztahu ke Svazu velmi kritičtí. Nebylo snad mezi brněnskými skladateli problematičtější osobnosti, co se politické spolehlivosti týče, než Jan Novák a mezi muzikology než František Hrabal.

SKUPINA A JAKO PROBLÉM UMĚLECKÝ

Nedá se říci, že by existoval nějaký skutečný pozitivní program, kterým by se skupina společně profilovala. Mezi takovými individualitami by snad ani taková domluva nebyla možná. Přesto, když na schůzi výboru brněnské odbočky SČS 25. 6. 1964 svolané k vyřešení problematiky „Okolností kolem Skupiny A – především ve vztahu ke koncertu při VIII. přehlídce 8. 3. 1964“ byli její členové dotázáni po jednotném programovém prohlášení, přečetl Miloslav Ištvan text z průvodního slova ke koncertu „Studio Autorů hraje skladby Skupiny A“ 31. března 1963 v Domě umění. „Skupina se jednoznačně odvrací od všech uměleckých konvencí, zkrslujících a matoucích jasný pohled na skutečnost. Odvrací se od akademického formalismu, který se sám povýšil na jediné oprávněné socialistické umění a nezáživností odpuzuje domácí i cizí veřejnost od české soudobé hudby vůbec. Umění je pro nás vzrušujícím dobrodružstvím v neprozkoumaných oblastech nikoliv puritánsky omezenou didaktikou; prostředkem nejširšího citového a myšlenkového rozvinutí lidské osobnosti a nikoliv úzce užitkovým plakátem. Umění musí bourat nesnesitelné přžitky minulé doby, k smrti únavnou malichernost a formalismus každodenní praxe, jak se u nás vytříbily v obdivuhodné směsi dogmatismu a zakořeněného maloměstšáctví. Nechceme ani uniformitu v duchu dogmatismu z druhé strany. Vnitřním pojítkem skupiny je shodný názor na společenské poslání soudobého umění plus stejně kritické stanovisko k dosavadní praxi v oblasti kultury; přesvědčení, že výchozí tvůrčí principy a tvárné prostředky musí být na úrovni světového vývoje, že česká hudba je schopna a proto povinna přispět vlastním, jinde neopakovatelným podílem k tomuto vývoji.“ Jak je z daného zřejmé, samotný program řeší spíše problematiku názorovou nežli tvůrčí a tvůrčí skupina tak připomínala mnohem více meziválečné avantgardní seskupení, nežli sdružení „experimentálních“ umělců. Budeme-li ono „experimentální“ chápat ve smyslu „ecovském“ jako odlišné od „avantgardní“, tedy „experiment“ jako „hra“ a „avantgarda“ jako „boj“. Z dnešního pohledu tak jako hlavní umělecké pojítko celé skupiny vystupuje nejen onen generační příklon k „novým kompozičním technikám“, což je velmi široké a nijak zvlášť vymezující, ale především jasně definovatelná a pozorovatelná sna-

ha o novou dramaturgii a prezentaci uměleckého díla. Jan Novák, Miloslav Ištvan, Zdeněk Pololáník a hlavně Josef Berg spolupracovali od poloviny padesátých let s činohrou Mahelova divadla a právě odsud snad pramení onen zájem o mezioborové realizace vlastních koncertů. Po vystřízlivění z dusivé atmosféry padesátých let nahrazuje v Mahenově činohře vlnu neutěšivé melancholie a skepse činorodost divadla Sokolovského, Srbovy a Hynšovy éry. „Uvědomme si, že právě na konci 50. let potkal (rozuměj Josef Berg) režiséra Evžena Sokolovského a jeho myšlení vyhovovalo Bergově povaze – snad právě svou protichůdností. Žádné pochyby, vše je možné a uskutečnitelné, energií sršící a unikátním verbálním projevem hýřící Sokolovský musel prostě Berga fascinovat. Dodával mu v době nejistoty když ne viru, tak aspoň komiku optimismu a všeuskutečnatelnosti.“ U Berga se toto setkání výrazně projevilo i v osobní tvorbě, kdy „hudba“ se mu pro příště stává spíše součástí jiných uměleckých druhů, divadla či literatury. U ostatních není divadelní zkušenost pro vlastní tvorbu tak patrná, Novák, Ištvan, ale i Piňos a Pololáník zůstávají věrni kompozici hudební a své ostatní aktivity ponechávají od osobní kompoziční praxe víceméně odděleny. Rozhodně u nich nemůžeme hovořit o intermedialitě hudby a divadla, tak jak nám to vyvstává u tvorby Josefa Berga. Kromě prvků divadelních, kdy každý koncert byl dramaturgicky vystaven jako představení, doplněné i o recitaci a různé literární hrátky, bylo pro atmosféru brněnských šedesátých let rovněž typické přátelské propojení s výtvarníky. Ve spojitosti se Skupinou A tak sehrával nejdůležitější roli Dalibor Chatrný, jehož opona, původně navržená pro Janáčkovo divadlo, se stala určitým symbolem koncertů Skupiny A, ale i spřízněného Studia Autorů. Kromě toho probíhala spolupráce i v rovině vlastní tvorby jednotlivých skladatelů, kdy vzpomeňme alespoň scénické návrhy pro „hudební divadla“ Josefa Berga, či spolutvorství na audiovizuálních kompozicích Aloise Piňose. Na jedné straně tedy stál Jan Novák, jako skladatel s nejvytříbenější technikou, s elegantní duchaplností a nejsostifikovanějším přístupem ke kompozici, na straně druhé Josef Berg, který je pak hudebně velmi těžko vysvětlitelný, často máme pocit, že hudba je pouhou kulisou jiného sdělení a mnohdy se skutečně jedná spíše o „akustické divadlo“. Mezi těmito póly se pak linula ona červená nit z jedné strany doplňovaná hlasatelem „Nové hudby“ Aloisem Piňosem a z druhé působivě barevným v rytmech hledajícím Miloslavem Ištvanem. Tvorba Zdeňka Pololáníka pak byla v kontextu skupiny zřejmě nejméně výrazná.

Shrneme-li doposud napsané, můžeme konstatovat, že nakonec hlavně ona divadelnost koncertů tvůrčí skupiny byla něčím zcela příznačným a charakteristickým. Přeneseme-li pak Bergovy úvahy o akustickém divadle, vyvstane nám snad dokonce teze o „divadelnosti koncertního výstupu“, započaté vypracovanou dramaturgií a končící prolínáním různých uměleckých druhů v jeden nedílný celek. Kromě toho nalézáme i další významný jednotící prvek a tím byla přítomnost ironie, ironizace banality a, dá-li se to tak říci, snahy o „novou“ podobu humoru, a to jak v doprovodných textech, tak i v jednotlivých číslech programu.

PRVNÍ KONCERTY

První společné vystoupení autorů tvůrčí skupiny se konalo v rámci VIII. přehlídky nové tvorby skladatelů Jihomoravského kraje 8. března

1964 v 19.30 v Besedním domě. Komorní koncert tvůrčí skupiny měl být v podstatě klasickým koncertem, kdy mimořádnost dodávala „pouze“ samotná prezentovaná díla. V konečném důsledku se však toto představení stalo „nechtěným“ divadelním vystupem, a to ne jednodílným, ale s velmi zajímavým pokračováním, kdy ve finále byli všichni členové tvůrčí skupiny (na programech a plakátech se ještě neobjevuje ono písmeno A, pouze na jednom ze zachovaných oběžníků je dopsáno rukou, a to hned červeným písmem) nařčení z porušení organizačního řádu SČS a byla za účelem vyřešení dané problematiky svolána mimořádná schůze výboru odbočky, na kterou byli přizváni i členové pražského Ústředního výboru SČS. Důvodů bylo hned několik.

UVědomme si, že každá skladba jež měla být prezentována na koncertě pořádaném SČS, musela být předem zadána a poté musela projít posudkovým řízením. Výzva k zadávání skladeb byla řešena oběžníkem. Poté jednotliví skladatelé zadávali své skladby. Jan Novák ovšem tvrdil, že žádnou výzvu neobdržel, ač sekretariát byl přesvědčen o opaku, a tudíž žádnou skladbu nezadal. Tvůrčí skupina však hodlala vystupovat jako celek, proto navzdory rozhodnutí Svazu se rozhodli skladbu *Carmina Catulli* Jana Nováka provést jako přídavek. K tomu se váže historka, kdy při interní diskusi byla tato skladba zástupci pražské odbočky Máchou a Fischerem označena za to nejlepší, co zaznělo, a proč jí tedy není věnována žádná pozornost v shrnujícím referátu Jiřího Fukače. Ten se ohradil, že jako kovaný novinář ihned po potlesku odešel do šatny, aby mohl co nejdříve začít psát, a tak o tento přídavek přišel. Další neblahou okolností, která přispěla k „pamfletizaci“ celého podniku, bylo provedení Bergovy komorní opery *Odysseův návrat*. Berg na schůzi 30. října 1963 prohlásil, že mu „k provedení bude stačit jenom pár židlí“. Poté ovšem oslovil režiséra Wasserbauera, aby začal pracovat na realizaci. Dva dny před samotným koncertem mu bylo vše Gustavem Křivinkou (tajemníkem odbočky) z důvodů velkých nákladů zatrženo, a tak byla komorní opera ve výsledku předvedena pouze koncertně. Největší oheň na střeše ale vyvolal úvodní projev Františka Hrabala, kde možná ne zcela vhodnou formou byli všichni účastníci seznámeni s názory členů skupiny na fungování, či lépe nefungování svazové politiky, včetně okolností výše jmenovaných. Druhým koncertem, který bývá většinou považován za první veřejné vystoupení skupiny A, bylo představení v Domě umění 31. března 1964. Zde již můžeme plně sledovat veškeré aspekty snah o „jinou“ prezentaci. Ta byla vymezena onou výše zmiňovanou „divadelností koncertního vystupu“, tedy důslednou dramaturgií, brojící proti svazovému „od každého něco“, prolínáním uměleckých druhů, zapojením literátů a výtvarníků a v neposlední řadě též jednotící myšlenkou „nového humoru“, přítomnou jak v průvodních slovech, tak linoucí se jako tenká nit nad celým koncertem. Nesmíme též opomenout vlastní skladby, které v interpretaci Studia autorů prezentovaly to „nejmodernější“, co v dobovém kontextu v Brně vznikalo.

Z úvodního projevu Josefa Berga: „... o jednom však můžete být ubezpečeni: našim usadajícím, ne-li docela usadlým letopočtům je vzdáleno flirtování s módními směry, všechny ty recesní hříčky, které znevažují seriózní tvářnost vysokého umění. Pro prapor vznešeného souznění všech srdcí vroucích. (Rozvinutí opony.) Naše případná a skrovná excentricita není dítkem okamžité módy, ale výslednicí řady let. Nevymysleli jsme si ji,

vyvolala ji střetnutí s excentricitou života. Poslední šašek v nejmenším cirku má nejen právo, ale přímo v úvazku předvádět lidem nejvýstřednější, klaunské stylisace životních idiotismů. Tyto idiotismy každý zná, ať už jako jejich...praktikant, nebo oběť, nebo, což je nejbližší pravdy, jako idiot i oběť zároveň, takže o koncertním sále se traduje v tom smyslu, že jde o chrám. Hráči ve stoleté černi vykonávají na stoleté nástroje stoletou hudbu. Jako obrovský pohřební vůz se kolíbe koncertní sál na diskretních pérách jemné distingvovanosti, nyní zatáčí kolem národního muzea, svátečně zasmušilý dav přihlíží smutečnými zornicemi, je to cesta slávy, od dob Libušiných sice poněkud obnošená četnými průvody, nicméně věkověká. Nejsme majiteli této síně, nemůžeme vás vyzvat, abyste si odložili saka, zapálili a házeli po dirigentovi třaskavými kuličkami. Ani si v tomto duchu nový vztah jeviště a hlediště nepředstavujeme. Vždyť nejsme, opakují, v rozpuku let, a opožděný rozpuk není už tak půvabný jako řádění studentů v třídním časopise *Řev septimy*. Naše septimy se odehrávaly během čtyřicátých let ve zcela jiných dekoracích. Odtud plyne tón hudby našeho skladatelského kruhu a snad i tohoto povídání, pro někoho možná příliš sarkastický, pro jiného zbytečně zatrpklý. Skepse je ovšem něco jiného než pesimismus. Jsme příliš vyžděšení historií, než abychom pouze trsali big-beat, dokonce tak vyžděšení, že se nechceme smířit ani s programickou bídou beckettovštiny, ani se skvělou sterilitou tak zvaných „krystalických struktur“, to jest řazení hudebních prvků, výšek, délek, síly a barvy tónů výlučně na aritmetickém základě. Oč bližší životnímu fortelu, s jehož pomocí si člověk udržuje rovnováhu v tomto kulatém světě, je humor, humor v rozpětí od „vařila myšička kašičku“ až, vážení přítomní, po šibenici. Nikdo z řad tohoto autorského studia se nevyhýbá realitě hrůzy, dennímu chlebu nesmyslnosti, nikdo nepopírá, že se nelitostná nerostná logika odevšad tlačí do teplých hnízd. Nesmyslnost a nelidskost si osobuje právo být pathosem historie. Tady nezbyvá než nastavovat nohu, aby se myšlenky neoctly v rezervacích, promptně zřízených péčí loupežných rytířů. Miloslav Ištván dovede své krystalické tónové struktury přimět ke kvalitativnímu skoku: jejich cizota versus jeho touha vzepnou v Odyssei lidického dítěte metaforickou klenbu humanistického výkřiku a varování. Piňosovy Zkratky se snad nejvíce blíží tomu, co zde řečeno o vztahu Studia autorů k matematické organizaci hudební struktury: dokonale propočítaný a vypulírovaný materiál tónových a rytmických řad je přinucen do takových vztahů, že se stává sám sobě bizarní, někdy bizarní ve smyslu strašného, jindy ve smyslu poetického a někdy komického. Samolibý pathos nerostné nebo strojové logiky se bortí sám sebou, je-li nastaveno jeho strnulosti čiperné zrcadlo.“

Citováno z těchto dokumentů:

1. Štědroň, Miloš: Josef Berg. Skladatel mezi hudbou, divadlem a literaturou; Masarykova univerzita v Brně 1992.
2. Stenografický zápis aktivu svazu československých skladatelů v Brně, konaného dne 6.11.1962 v Brně v 17 hodin – uložen v hudebním oddělení Moravského zemského muzea.
3. Stenografický zápis schůze výboru brněnské odbočky svazu československých skladatelů konané dne 25.6.1964 v 18 hodin – uloženo v hudebním oddělení Moravského zemského muzea.
4. Šťastný, Jaroslav; Josef Berg a jeho Snění, Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Brno 2002. ■

Já nic, já muzikant:

hudba, skromnost a teatralita

Text: Tomáš Vtípil

Kdykoli zazní slova jako „divadelní“, „teatralita“ a podobně, naskytnou se dvě možnosti, jaký postoj zaujmout. Vyplynávají z kontextu: pokud je řeč o divadle, divadelních hrách, hercích a režisérech, drží si tato slova své původní významy. Jakmile se však připletou do jakékoli jiné debaty, okamžitě se stávají problematickými, protože hodnotícími. Prostě tyjatr či divadylko.

V souvislosti s hudbou (opět: pokud není zrovna řeč o opeře nebo o scénické hudbě) to platí dvojnásob. Je-li o hudbě či hudebníkovi řečeno, že je teatrální, vybaví se ihned mělkost, lacinost, umělecká i lidská neupřímnost, nevkus, exhibicionismus, vychloubačnost, podbízivost... Celá řada odporných vlastností. Každý slušný hudebník se jich hledí vyvarovat, máje na paměti trudný osud chudáka Bédi Foltýna z Čapkova posledního románu, který tak dlouho hraje roli skladatele, až dokonale zblbne i sám sebe, zblázní se a umře.

Hudebník si tedy může dovolit určitou extravaganci, leccos se mu promine, jen nesmí být příliš teatrální, pouze v rámci žánru. Musí z něj sálat skromnost a nadhled.

Prototypem skromného umělce je Faust Thomase Manna – skladatel Adrian Leverkühn. Ač obdařen schopnostmi vpravdě ďábelskými, odmítá pozici hvězdy, onu „kopulaci s davem“. Namísto toho se drží v přísném ústraní hraničícím s izolací, s nikým si netyká, nikde nevystupuje a neúčastní se uvedení svých skladeb. Nekoná jakožto osoba, nýbrž využívá emisařů, kteří (obvykle k vlastní škodě) zprostředkovávají jeho vliv v reflektované podobě. Tímto způsobem jedná jak ve sféře umělecké, tak osobní. Obojí vede ke katastrofě – zblázní se a umře.

Diktát je však neúprosný. „Jsem velmi skromný a lidé si mě váží“, tvrdí s neochvějnou jistotou náš třetí dnešní literární hrdina, Samko Tále, ve své Knize o hřbitově, která je výčtem nezpochybnitelných tautologických pravd. (Pro úplnost dodávám, že tento sběrač starého papíru z Komárna se nezblázní, poněvadž se jako retardovaný už narodil). Kdo chce být brán vážně, musí být skromným umělcem – ať je to jeho skutečný osobnostní a umělecký rys nebo ne – protože teatralita je zkrátka laciná, prvoplánová a špatná. Tvůrce s povahou exhibicionisty může nanejvýš exhibovat svou předstíranou skromnost pomocí rafinovaných konceptuálních triků; například tím, že celou exhibici vloží do milosrdných uvozovek parodie, narativní struktury nebo rovnou ostentativního pozérství a zbaví se tak bezprostřední zodpovědnosti. Divadelní prvek je oknem vpašovávan tam, odkud byl předtím dveřmi vyprovozen pro nevhodné chování.

Tendence minimalizovat divadelnost se projevuje i na nečekaných místech. Techno, hudební fenomén na první pohled založený na masovosti a prvcích show, ve skutečnosti potlačilo prezentaci skladatele i interpreta způsobem, který nemá obdoby. Původní undergroundová podoba taneční hudby neznala hvězdy. Postava DJ není interpretem v obvyklém slova smyslu a do značné míry splývá s anonymitou davu tanečníků, autorství je diskutabilní, protože skladby jsou si na první poslech velmi podobné, plné citací a samplů a jejich provedení ve formě kontinuálního mixu komplikuje rozeznání jednotlivých tracků atd. Techno tedy minimalizuje individuální, sebezprezentační složku divadelnosti. Ta však tím silněji projevuje svou složku sociální – techno jako událost, ritus, happening V posledních letech krom toho nabývá na důležitosti vizuální složka. VJing pomalu dospívá v plnohodnotný žánr na pomezí filmu a divadla a čím dál častěji hledá i narativní formy, překračující jeho původní funkci v rámci „mixed media“.

Hudba se tedy divadelnosti asi nikdy nezbaví, jakkoli snad někdy působí protivně či nepatřičně. Snahy o vznešenost či neosobní nadhled jsou, zdá se, v důsledku odsouzeny k nezdaru. Leverkühnovsko-táleovské postoje jsou přesto stále dosti obvyklé – alespoň u těch hudebníků, kteří se skutečnými hudebníky opravdu cítí.

Poněkud odlišná situace panuje tam, kde zmíněná ambice chybí. Výmluvným příkladem je hiphop. I po třiceti letech vývoje a několika vlnách profanace a komercializace si zachovává značnou dávku životnosti, alespoň pokud ji měříme počtem aktivních příznivců z řad nejmladší generace. Ačkoliv se hiphop navenek projevuje především hudbou, málokterý raper se cítí být pouze hudebníkem. Hudba je tu součástí širšího spektra výrazových prostředků zahrnujícího také literaturu a výtvarno. To vše je pak předkládáno formou teatrální non plus ultra.

Hiphop se vyvíjel po boku rocku a taneční elektronické hudby. Teoretické práce jej zahrnují někdy do jedné, jindy do druhé oblasti. Je jisté, že z obou převzal specifické rysy teatrality. Sociální či komunitní složka, přítomná v rocku a techne akcentovaná, v hiphopu figuruje velice výrazně. Minimálně stejně důležitá je však i složka individuální, sebezprezentační či performační, bližší rockovému výrazu. Z tohoto pohledu je hiphop syntésou rocku a techna, tedy dvou do značné míry protilehlých bodů pomyslné polarizace nonartificiální hudby.

Neodbytně však vyvstává otázka: je-li přítomna divadelnost, kdo je herec a co je jeho role? Zásadní problém zní: *hraje* rocker rockera, raper rapera atd., nebo jím *je*? Do jaké míry lze interpretovat koncert jako tzv. divadelní situaci?

Role – a tudíž i herectví – najdeme v nějaké formě prakticky ve všech podobách lidské komunikace, hudbu nevyjímaje. Například v hiphopu je nápadná především zcela typická gestikulace. Všimněme si ale, že raper často provádí tyto někdy poněkud komické pohyby i „v civilu“, mimo jeviště, během běžné konverzace s přáteli atd. Nejde tedy v první řadě o divadelní hraní role („zahrát publiku rapera“), ale spíš o projev respektu k tradici vlastní komunity („potvrdit to, že jsem raper publiku, které to vědělo už předtím“). Analyzujeme-li literární složku hiphopu, zjistíme, že až na naprosté výjimky je lyrický subjekt shodný s autorem/interpretem. I to je významný rozdíl oproti scénickému čtení a obdobným divadelním žánrům. Interpret má šanci projevit se jako individuum – divadelnost zde tvoří ne determinující roli, ale jakýsi rámec pro výpověď. Záleží tedy především na síle osobnosti interpreta a sdělení, zda dokáže této šanci využít a nebo zůstane pouze na úrovni zmíněné konformity vůči komunitě.

Jak je patrné z výše zmíněných příkladů, pozorujeme dosti jasnou polaritu mezi dvěma segmenty teatrality – obvykle se hovoří prostě o *divadle* a *performance*. Měřítkem je zde právě význam role, projevující se přítomností nebo nepřítomností divadelní situace. Performance oproti divadlu divadelní situaci narušuje až odstraňuje redukci jasně rozdělených rolí.

V hudbě má tato polarita zajímavé důsledky. Právě prvek role bývá „milosrdnými uvozovkami“, o nichž jsme hovořili v úvodních odstavcích. Přijetí role umožňuje postoj „já nic, já muzikant“. Paradoxní je, že právě tento postoj, ve skutečnosti *divadlu* nejbližší, je často pozitivně hodnocen jako skromný a umělce důstojný, zatímco osobnímu, zodpovědnost akcentujícímu pojetí blízkému *performanci* se nejednou dostane pejorativně zabarveného přívěska „teatrální“.

Pokusme se tedy alespoň občas odhlédnout od těchto hodnocení, u vědomí faktu, že hudebníci zkrátka *jsou* exhibicionistickými individui, ať se to snaží zastírat s větší či menší zručností. Proč by jimi neměli být?



Giacinto Scelsi

Text: **Jaroslav Šťastný**

Začátkem osmdesátých let se zdálo, že v Nové hudbě jsou karty dávno rozdány, koryfeje dávno vytyčili hlavní směry, málokdo už dokázal něčím překvapit. Když se však tou dobou začala stále častěji na koncertech objevovat hudba Giacinta Scelsiho napsaná v průběhu několika předchozích desetiletí, bylo najednou jasné, že novodobé dějiny hudby bude třeba trochu přehodnotit. Za všechny to vyjádřil Irvine Arditti, když jeho soubor dostal na pulty Scelsiho *Čtvrtý smyčcový kvartet* z roku 1964: „Zdá se, že tentokrát jsme chytili velkou rybu!“

Zvláštní skladby, mnohdy kroužící jen kolem jediného tónu, zato vždy velmi komplexní a ve svém průběhu překvapivé, nevztahující se k žádným vzorům ani žádné známé tradici, strhovaly nebývalou silou. Podivuhodným vnitřním nábojem se výrazně odlišovaly od běžné produkce. A samozřejmě vzbuzovaly otázku: odkud se vzala tato hudba? Kdo je jejím autorem a proč se o něm nevědělo dříve? Nikdo nevěděl prakticky nic. Říkalo se, že je to jakýsi italský šlechtic, žijící v odloučení. Fotografie neexistovaly. Místo nich posílal vydavatelům a organizátorům koncertů svůj emblém: prázdný kruh vznášející se nad vodorovnou čarou. On sám se veřejnosti převážně vyhýbal. Muzikologa, který přišel zjišťovat údaje pro renomovaný hudební slovník, vyrazil ze dveří s větou: „Skladatel Giacinto Scelsi nikdy neexistoval.“ S ním vstoupilo do evropské hudby Tajemno, zvůčně pozdravené muzikologem Heinzem-Klaussem Metzgerem ve stati *Das Unbekannte in der Musik* ve Scelsimu věnovaném 31. svazku edice Musik-Konzepte (Mnichov 1983).

V užších kruzích zasvěcenců však nebylo jméno Giacinto Scelsi zcela neznámé. V Římě byl – se svým kožíchem a vyššívanou čepičkou – docela známou figurkou mezi návštěvníky koncertů soudobé hudby. Občas se také v antikvariátech objevovaly jeho noty vydávané prominentními nakladateli. Obvykle však zůstávaly ležet, neboť jméno nikdo neznal...

1.

Na rozdíl od většiny skladatelů, kteří se musí pěkně ohánět, aby se vůbec nějak uživil, tohoto autora podobné problémy vůbec netrápily. Excentrický hrabě Giacinto Scelsi d'Ayala Valva (1905 – 1988) pocházel po matce ze starého jihoitalského rodu; rodu, který už v době objevení Ameriky měl za sebou pětisetletou historii. Byl vlastně jeho posledním potomkem a dědicem značného majetku, který mu zajišťoval pohodlný a přepychový život. Dětství prožil na zámku Valva, kde se mu dostalo vzdělání v latině, šermu a hře v šachy. Jako dítě trávil hodně času improvizováním na klavír, což prý bývala jediná situace, při níž strpěl, aby mu matka česala vlasy... I později rád usedal ke klavíru a bavil se jakousi bezcílnou hrou. Jeho hudební vzdělání bylo kusé. Ve třicátých letech obdržel nějaké lekce od Giacinta Sallustia (ten však v roce 1938 zemřel) a zajímal se trochu o Schönbergovu dodekafonii, kterou velmi krátce studoval u vídeňského skladatele Walthera Kleina.

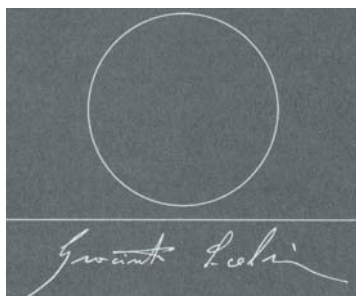
Znal se s italskými futuristy; stopy jejich vlivu (a určitě též vlivu George Antheila a Stravinského *Svatby*) nese balet *Rotative* („Rotačka“) pro tři klavíry, dechy a bicí z roku 1929, provedený v Paříži v roce 1930. Nicméně když v roce 1934 přehrával tuto skladbu Kleinovi, použil preparovaný (!) klavír.

Před válkou žil v Paříži a v Londýně jako dandy a zajímal se o esoteriku. Četl spisy Heleny Blavatské a Jurije Ivanoviče Gurdějeva (Gurdjieff). Mezi jeho přátele patřil i básník Henri Michaux. Pohyboval se především v aristokratické společnosti. Hodně cestoval. V té době také navštívil Indii a Tibet. Někdy v roce 1934 se seznámil s okouzující anglickou šlechticnou Dorothy Kate Ramsden de Imperiali a v roce 1939 se s ní oženil. Svatbu měli v Buckinghamském paláci.

Po vypuknutí války jej Dorothy, která neunesla tíhu situace ve znepřátelené zemi, opustila a odjela prvním vlakem do Anglie. Nikdy pak už o ní neslyšel. Tato ztráta jej bolestně zasáhla, zůstal až do konce života sám. Po nervovém zhroucení trávil celé dny u klavíru a donekonečna se vposlouchával do opakování jediného tónu. Z této zkušenosti pak vyšla jeho osobitá hudba, kterou v jakémsi transu zaznamenával na magnetofon a pak ji nechával přepsat do not. Nezvyklý způsob tvorby vlastně vycházel z aristokratických zvyklostí – i jeho předkové využívali písňů, přestože sami dovedli číst a psát.

Jak již bylo řečeno, až do osmdesátých let byl hrabě Scelsi obskurní figurou, známou jen v úzkém okruhu a většinou byl považován za





Scelsiho podpis

podivína. Postupně se však jeho hudba – za přispění skladatelů jako Alvin Curran, Gérard Grisey, Adrian Jack, Tristan Murail a Horatiu Radulescu – dostávala na koncertní pódia a začala budit pozornost.

Po Scelsiho smrti se ozval jeden ze zapisovačů, Vieri Tosatti, skandalizujícím článkem, v němž se prohlašoval za pravého autora Scelsiho skladeb. Byl však usvědčen z neoprávněných nároků nejen svědectvím interpretů, kteří se Scelsim pracovali a dokázali, že Scelsi své skladby do nejmenších detailů znal, ale nakonec i nepříliš nápaditou a silně konvenční hudbou, kterou Tosatti zveřejňoval pod svým jménem.

2.

Scelsiho hudba i jeho osobnost a způsob tvorby vzbuzují celou řadu otázek. Jaké bylo jeho hudební vzdělání? Jaký byl jeho skladatelský vývoj? Jak vznikaly jeho skladby? Jaký podíl na nich měli jeho spolupracovníci a kolik jich bylo? Je vůbec autorem svých skladeb? Mnohé věci nebude zřejmě možno objasnit nikdy, neboť chybí jakékoliv doklady.

Jisté je, že jeho studium u Walthera Kleina bylo velmi krátké a zřejmě dosti povrchní. (Walther Klein, narozený v Brně 1882, patřil k Schönbergovu vídeňskému okruhu a pravděpodobně byl žákem Albana Berga.) Cesta do Anglie, kde Klein pobýval přes léto 1934, byla spíše zástěrkou pro setkávání s Dorothy. S Kleinem pracoval asi deset dní a učil se hlavně vytleskávat rytmy. Nechal si také objasnit základy dvanáctitónové techniky, ale měl k ní od počátku výhrady. Sešli se ještě na pár dní ve Vídni roku 1937, ale tehdy jel Scelsi do Vídně hlavně kvůli doktoru Friedlanderovi, který mu léčil nemocné koleno.

Walther Klein byl Žid, který sice konvertoval ke katolicismu, ale po anšlusu Rakouska pro něj nebylo ve Vídni bezpečno a Scelsi mu nakonec dopomohl vycestovat přes Itálii do Anglie, odkud pak Klein odešel do USA. I po válce zůstali v občasném korespondenčním kontaktu, plánovaná Scelsiho návštěva Ameriky se však nikdy neuskutečnila. V Kleinově pozůstalosti se našly dvě skladby psané Scelsiho vlastní rukou a také Kleinovou rukou psané fragmenty, které se objevují s drobnými obměnami v Scelsiho klavírní skladbě *Poemi*, vydané roku 1947. Autorství těchto fragmentů je nejasné. Nicméně Kleinův vliv na Scelsiho byl větší, než by se z těchto dokladů zdálo. Jeho vlastní kompozice totiž svými názvy a tematikou (*Inkantace pro housle a klavír se slovy Annie Besantové*, *Védský hymnus*, *Invokational na text Swamiho Prabhavanandy*) předznamenávají budoucí Scelsiho spirituální orientaci.

Zdá se, že Scelsi měl silné puzení k hudební tvorbě a měl také dobře promyšlenou vlastní koncepci hudby, což dokazuje jeho stať *Smysl hudby* publikovaná v roce 1944. Ale zjevně mu chyběla dostatečná zkušenost a kompoziční technika. Proto vyhledal ke konci čtyřicátých let skladatele Romana Vlada a požádal jej o lekce v instrumentaci. Přinesl mu krátké, jedno- či dvoutaktové úryvky a vlastní text, a chtěl z nich sestavit kantátu s názvem *La Naissance du Verbe*. Po nějakém čase se Vlad dověděl, že je využíván, a z „vyučování“ se snažil vyzout. Když se mu pak v roce 1950 dostala do rukou partitura *La Naissance du Verbe*, vybraná k provedení na setkání Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu (ISCM) v Paříži (zatímco oficiální nabídka Italské sekce, jejímž byl Vlad členem a později předsedou, byla zamítnuta), přerušil se Scelsim veškeré styky. Roman Vlad byl ovšem skladatel odlišné estetiky, snažil se skloubit dodekafonii s neoklasicismem, byl úspěšný jako skladatel filmové hudby a jako hudební organizátor patřil k nejvlivnějším osobnostem v Itálii.

Koncem čtyřicátých let se konečně podařilo Scelsimu získat ochotného spolupracovníka: Vieri Tosatti (1920–1999), žák Goffreda Petrassiho, byl skladatel a zručný pianista. A byl mladý a potřeboval peníze. A Scelsi platil! Nejprve dostal za úkol dokončit podle Scelsiho pokynů rozepsanou kantátu *La Naissance du Verbe*. Potom dostal k přepisu magnetofonové pásky s klavírními improvizacemi. To však byl příliš tvrdý oříšek, a tak Tosatti povolal svého spolužáka jménem Sergio Cafaro, který měl zcela mimořádný sluch, a ten po dva roky pro Scelsiho pracoval. Neměl ovšem ponětí, co se s jeho přepisy dělo dál. Když se Cafaro odstěhoval z Říma, padla tato práce opět na Tosattiho. Jelikož Scelsi nebyl z nějakého důvodu spokojen s Cafarovými transkripcemi, donutil Tosattiho, aby je upravoval a někdy znovu přepsal. Skutečně většina klavírních skladeb je psána Tosattiho rukou.

Kromě klavíru Scelsi improvizoval také na kytaru a celou řadu orientálních nástrojů, které nasbíral při svých cestách. Později si pořídil elektronický nástroj zvaný Ondiola (italská verze ve Francii vyráběné Clavioliny a Ondioliny, používané i na některých nahrávkách Beatles), což byl jednohlasý nástroj s třióktávovou klaviaturou s možností transpozice a umožňoval mikrotonální odchylky pomocí otočného ladicího knoflíku. Scelsi měl dva tyto nástroje; nemohl sice hrát na oba současně, protože druhou rukou vždy ovládal ladění, ale playbackem nahrával i složitější vícehlasé textury. Jejich přepis ovšem kladl před Tosattiho zcela nové a obtížné úkoly. Zde už nešlo o víceméně mechanickou transkripci jako v případě klavírních improvizací. Scelsi mu vždy pásek přehrál, objasnil celkový záměr a určil obsazení. Některá místa komentoval přesnými pokyny, ale přicházel i se zcela vágními, spíše poetickými, někdy však naprosto nespelnitelnými požadavky jako „vybuchující asteroidy“ nebo „přesně ladící tóny nástrojů ze skla, které se po úderu zesilují“ atd. Zde už byl invenční podíl Tosattiho větší. Musel si především poradit s notací mikrointervalů i s řešením veškerých kompozičních detailů, které hrabě nechával zcela na něm. Partitury ukazují v mnoha ohledech velmi promyšlenou racionální strukturu, znalost nástrojových možností a obdivuhodnou nápaditost v instrumentaci a orchestrální sazbě. U smyčců se často objevují velmi nekonvenční scordatury, umožňující jinak nehratelné tónové kombinace. Ve 4. smyčcovém kvartetu narůstá komplexnost interpretačních požadavků natolik, že každý nástroj je notován na čtyřech osnovách – pro každou strunu jedna!

Tosattimu však větší nou nebyly – stejně jako ostatním spolupracovníkům – známy názvy skladeb, na kterých pracoval, a často ani jejich řazení do větších celků. Tuto poslední fázi kompozice si Scelsi vyhrazoval pro sebe.



Vieri Tosatti

3.

V průběhu let Tosatti vypracoval celou „nauku“ týkající se realizace Scelsiho skladeb. Věnoval jim spoustu času a staral se též o jejich provádění. Zajišťoval hudebníky, sám skladby dirigoval na koncertech i nahrávkách. Pracoval pro Scelsiho nejméně dvacet let (někde se uvádí až třicet). Když ke konci šedesátých let vzrůstaly jeho zdravotní obtíže, vybral mezi svými žáky jako následovníka Riccarda Filippiniho (1950), kterého zasvětil do „nauky“ a postupně mu celý „kšeft“ předal.

Kdo vlastně Vieri Tosatti byl a jaký byl jeho vztah k Scelsiho hudbě, jež byla do značné míry i jeho vlastní? Tosatti to vyjádřil v rozhovoru s neznámým novinářem, otištěným v *Il Giornale della Musica* č. 35/1989, tedy asi půl roku po Scelsiho smrti. Interview má název *Giacinto Scelsi c'est moi* (Giacinto Scelsi jsem já) a Tosatti v něm popisuje Scelsiho jako bláznivého diletanta, který zneužíval schopností profesionálů, a vyjadřuje zde hluboký despekt nejen k Scelsiho skladbám, ale k celé soudobé hudbě včetně jejích teoretiků, kteří nejsou schopni rozeznat opravdovou kvalitu a hluboké aplaudují podvodu. Tosatti sám se cítil být „posledním romantikem“, moderní hudbu (včetně Stravinského neoklasicismu) odmítal a komponoval v jen mírně obohacovaném tonálním stylu. Dokázal údajně brilantně

parodovat Verdiho a další romantické autory, což využil zejména ve svých pěti operách, groteskním *Concerto della Demenza* (Slabomyslný koncert) či scénické kantátě *Partita a Pugni* (Zápas v boxu). Psal též komorní hudbu a romantické písně na vlastní texty v němčině. Jeho kompozice byly zpočátku poměrně úspěšné, ale časem byly považovány za zastaralé a málo invenční. Pro nás může být zajímavé, že Tosattiho hudba se objevuje u dvou krátkých animovaných filmů natočených v bývalém Československu v italské koprodukcii: je to pohádka *O Jabloňové panně* a *Jak se moudrý Aristoteles stal ještě moudřejším* (kreslený film Adolfa Borna).

Tosatti sice ještě v roce 1971 dirigoval koncertní provedení své opery *Il paradiso e il Poeta* (1964-65) v Turíně, ale zajímavé je, že odchodem od Scelsiho v roce 1970 víceméně ustává i jeho vlastní kompoziční činnost: přenesl svůj zájem na literaturu, publikoval sbírku německých básní, dvě knihy povídek, eseje a jeden román. Po tuberkulóze prodělané v mládí trpěl celoživotně podlomeným zdravím a nakonec jej zelený zákal zcela připravil o zrak. Ve své autobiografii, kterou diktoval v posledních letech života a vydal vlastním nákladem, se o Scelsim a své spolupráci s ním nezmiňuje ani slovem.

4.

Riccardo Filippini, který přebíral Tosattiho úlohu realizátora Scelsiho děl, sice sdílel se svým učitelem romantický vkus a konzervativní názory, ale o Scelsim se vyjadřuje s větším respektem a objektivitou než Tosatti (ten prý ostatně svého veřejného vyjádření, navíc bulvárním novinářem náležitě zvlgarizovaného, později velmi litoval). Podle Filippiniho zajímala Scelsiho především hlavní idea díla, na ní jediné mu záleželo a tu se všemožně snažil svým spolupracovníkům předat. Dokázal ji také vtělit do svých improvizací, které prováděl koncentrovaně a bez nejmenšího zaváhání. On sám se také nepovažoval za *skladatele* (tedy někoho, kdo komponuje = dává věci dohromady), ale za *posla* vyšších světů, *zprostředkovatele* božských vizí, za *nádobu*, z níž se vylévá vesmírná energie. Vypracování díla, technické a nástrojové detaily a písarskou práci, to vše považoval za méně podstatné, za pouhé řemeslo, a v řadě věcí nechával svým „služebníkům“ volnou ruku. Připadal si jako architekt, který vymýšlí koncepce a navrhuje velké projekty, zatímco vypracování plánů a technické detaily stavby obstarávají zaměstnanci jeho ateliéru. (Ve výtvarném umění je tento přístup poměrně běžný. Například sochař Henry Moore se svých kovových plastik sotva kdy vůbec dotkl vlastní rukou.) Na druhé straně Scelsi dbal velmi přísně na to, aby z nahraného pásku bylo absolutně všechno co nejpečlivěji přepsáno a transformováno do partitury – i když to třeba byly elektrické lupance nebo náhodné prásknutí dveří...

Zatímco Tosatti považoval Scelsiho za naprostého hlupáka, který o hudbě nic neví a kompozici nerozumí ani zbla, Scelsi v Tosattim viděl pouhého „řemeslníka“, který sice zná nástroje a dokáže napsat partituru, ale skutečná tvorba je mu odepřena a není schopen komunikace s vyššími světy.

V Scelsiho a Tosattiho případě šlo o zvláštní rozpor i vzájemné doplňování: to, co musí každý skladatel zvládnout a v sobě sjednotit, rozpolcenost mezi tvořivým a řemeslným přístupem, rozpolcenost, s níž se každý potýká po svém, zde byla extrémně vyhrocena a rozdělena mezi dvě skutečné osoby.



Frances-Marie Uitti

5.

I když žil osaměle, k ženskému půvabu hrabě rozhodně netečný nebyl. V posledních letech svého života se Scelsi sblížil s violoncellistkou Frances-Marie Uitti, s níž pracoval na revizi svých smyčcových skladeb a některá díla vytvářeli společně. Stala se tedy další transkriptorkou a jako zkušená improvizátorka se do značné míry podílela na Scelsiho pozdní tvorbě. Z jejich spolupráce vznikly skladby *Voyages*, *Il Funerale di Carlo Magno* a *Pezzo Basso*. Na druhé straně byl starý hrabě pro ni rádcem, hudebním mentorem a duchovním učitelem. Při setkáních nejen hráli a diskutovali noty, ale také cvičili jógu, meditovali, improvizovali a dělali „sónické meditace“ na jediném tónu nebo zpívali ÓM. Po „spartánské večeři, kontrastující s bohatou konverzací“ jí Scelsi přehrával pásy se svými improvizacemi a debatovali o filosofických otázkách. Pro mladou umělkyni byl skladatel významným učitelem nejen z hlediska hudebního, kdy výrazně posunul její chápání skladeb, ale i z hlediska osobnostního růstu. Předal jí svoje názory a pochopení zvuku. On sám v ní pak našel zasvěcenou a oddanou interpretku své hudby.

Velmi podobné to bylo s japonskou sopranistkou Michiko Hirayama, se kterou už od konce padesátých let pracoval na vokálních skladbách a věnoval jí mimo jiné rozměrný vokální cyklus *20 Canti del Capricorno*. Zasvěcoval ji do správného pochopení interpretace, kdy není hlavní podmínkou rigidní „věrnost“ textu, ale jeho pochopení a oživení v intencích autora. Práce na *20 Canti del Capricorno* se stala jejím celoživotním úkolem. Na loňském festivalu MaerzMusik zazářila nestárnoucí zpěvačka fascinující interpretací celého cyklu, kterému navzdory svému věku vtiskla silný erotický náboj.

6.

Z pera naivistické malířky Marie Filipiové pochází překrásné pojednání o umělecké tvorbě nazvané *Bosé nožky* (MF, Praha 1969). Naivně poetickým způsobem jsou zde líčeny těžkosti umělecké tvorby, zejména pro člověka, který neprošel patřičným školením (citováno v originální jazykové podobě): „*Umělec v člověku co to je? Zahubit se to nedá, vypudit se to nedá, zničit se to nedá. Běda tobě člověče jestliže v tobě jest umělec! (...) Umělec jest asi tyran, despota a netvor. Pravděpodobně v intervalech přitlačí člověku duši a týrá bezohledně. (...) Umělec zápasí o tělo i duši. Nejhůře jest tomu, kdo se nemůže rychle projevit. (...) Namaluj třeba jen trpaslíka, ale tvořit musíš!*“

Byl snad Giacinto Scelsi takovýmto „nešťastným, utýraným robotem“ jako Filipiová, trpící nedostatkem potřebného vzdělání? Na rozdíl od ní byl Scelsi intelektuál, který psal básně ve francouzštině a zabýval se indickou filosofií. Ale není snad jeho život a dílo podobným příběhem o nevyzpytatelných cestách a neodolatelném tlaku tvořivé síly?

Ovšem, Scelsiho postavení bylo odlišné! Mohl si dovolit část své tíhy přenést na druhé a této možnosti využíval s aristokratickou samozřejmostí. Rozhodně své služebníky nepřeplácel – dostávali časovou mzdu na úrovni běžného platu. A jejich práce rozhodně nebyla lehká!

A co Vieri Tosatti? Bylo jeho komponování pro Scelsiho jakousi pomstou za nedostatečné ocenění jeho vlastní tvorby? Nebo je snad jeho práce důkazem zázračné moci peněz, která člověka přinutí dělat věci, které nemá rád a které se mu nelíbí? Podle jeho vyjádření pro něj měla Scelsiho hudba – při veškeré energii, kterou do ní vložil – naprosto nulovou hodnotu, nepří-

kládal jí vůbec žádnou cenu. Nešlo tedy nakonec o to, že se v této tvorbě naprosto vzdal svého ega (které možná jeho vlastní kompozice nějakým způsobem znehodnocovalo), a to mu umožnilo napsat hudbu vysoce spirituálně nabitou?

Nebo si snad Scelsi, který podle různých svědectví usiloval svou hudbou o přeměnu osobnosti interpreta, vybral i Tosattiho záměrně, aby jeho osobnost přetvořil? Případ Scelsi zůstává stále obestřen mnoha záhadami a vzbuzuje řadu otázek. Třeba první klavírní improvizace, které Tosatti přepisoval z pásky, jsou datovány 1947. Magnetofony, jaké Scelsi používal, však přišly na trh až v roce 1950. Znamená to, že Scelsi falšoval data vzniku svých skladeb? Je pravda, že datace mnoha jeho děl působí velmi překvapivě.

Dlouho se předpokládalo, že k Scelsiho transkriptorům patřil také v Římě usazený americký skladatel Alvin Curran, který byl i jeho přítelem. Ten pro něj skutečně jeden přepis udělal, ale jednalo se nikoliv o Scelsiho improvizaci, nýbrž o desku s korejskou hudbou. Co s ní hrabě dělal? Také je záhadou, proč tento skladatel, který tak intenzivně pracoval se sólisty nebo v malých seskupeních a donekonečna s nimi vypilovával přednesové detaily, vůbec nechodil na zkoušky orchestrálních skladeb a o jejich interpretační stránku vůbec nedbal. Dokonce i místo generálky na památný koncert ISCM v Kolíně nad Rýnem v roce 1987, kde zazněla jeho kantáta *UAXUCTUM* pro smíšený sbor, orchestr a Martenotovy vlny, a který byl průlomem v jeho kariéře, šel raději s Johnem Cagem na procházku podél Rýna...

7.

Scelsi tvrdil, že si pamatuje dvě své předchozí inkarnace. Také prý často říkával, že „až se osmičky seřadí, přijde jeho čas...“ 8. srpna 1988 (tedy 8. 8. '88) upadl do komatu a následujícího dne zemřel.

Při smutečním obřadu hrála Marianne Schröder varhanní verzi jeho klavírní skladby *Adieu* a violoncellistka Frances-Marie Uitti přednesla podle skladatelova přání *Il Funerale di Carlo Magno*.

V jeho pozůstalosti se dochovaly stovky magnetofonových pásků (více než 700 hodin hudby), z nichž většina zůstala bez notového přepisu. Podle Frances-Marie Uitti prý řadu z nich považoval za „příliš temné a nevhodné pro veřejnost“, neboť ve svých transech přijímal síly různého druhu.

Scelsiho palác na Via San Teodoro 8 i jeho pozůstalost spravuje Fondazione Isabella Scelsi (nazvaná po jeho sestře), jejímž ředitelem je skladatel Nicola Sani. Více informací je dostupno na www.scelsi.it.

Ať už byl podíl jeho spolupracovníků na tvorbě jakýkoliv, za autora je nakonec pokládán Scelsi: jedině on měl jasnou zvukovou vizi, kterou dokázal z ostatních vyždímat. Používal je vlastně jako nástroj a faktem zůstává, že žádný z nich by takovou hudbu sám od sebe nedělal. Jemu náležela hlavní idea a koncepce hudby. On sám však tvrdil, že ji pouze přijímá a zprostředkovává. Že není *skladatelem*, že je jen *médiem*. A tak stále zůstává otázka: odkud se vzala tato hudba?

Doporučený poslech:

5 String Quartets, String Trio, Khoom (Auvidis Montaigne MO 782156)
The Orchestral Works 1 (Mode records, mode 95)
Quattro pezzi per orchestra, Pranam (CPO, 999 485-2)
The Complete Works for Clarinet (CPO, 999 266-2)
Canti del Capricorno (Vergo, wer 60127-50)
Natura renovatur (ECM New Series 1963)

„Nedlužím společnosti nic ...“ aneb Odchod dobromyslného čerta: James Tenney (1934-2006)

Text: Jaroslav Šťastný



Když zemřel japonský filosof a propagátor zen-buddhismu na Západě Daisetz Teitaro Suzuki, komentoval to John Cage, který se vždy pyšnil, že byl jeho žákem, slovy: „V poslední době odešla z mého okolí řada lidí, jejichž ztráta mě bolestně zasáhla, ale u Suzukiho mám pocit, že je to jedno, jestli žije nebo ne.“ Narážel tím zjevně na známý Suzukiho výrok, že „zen nedělá rozdíl mezi životem a smrtí...“

Když jsem se dozvěděl, že 24. srpna zemřel na rakovinu James Tenney, nepřijal jsem to vůbec zen-buddhisticky, ale s velikou lítostí. Ačkoliv jsme se viděli jen jednou – před mnoha lety jsem byl na jeho přednášce v Bratislavě – stále jsem doufal, že někdy budu mít příležitost se s tímto neobyčejným skladatelem setkat, a těšil jsem se, že to bude v příštím roce na Ostravských dnech nové hudby, kam byl pozván...

„Chytrý jako čert“, mě napadlo, když jsem jej tehdy slyšel objasňovat základní zákonitosti hudby. Tenney představoval zvláštní kombinaci pronikavého intelektu a až fyzické vášně pro zvuk. Na rozdíl od řady jiných skladatelů byl schopen i nadšeného zájmu o tvorbu jiných. „Neobyčejně dobromyslný čert“, pomyslel jsem si tehdy. Ostatně mnoho Tenneyho skladeb nese věnování jiným autorům. Hudební tvorba byla pro něj do značné míry dialogem s ostatními.

Na jméno James Tenney jsem poprvé narazil v útlé knížce *Writings on Music* od Steva Reicha, kterou jsem si koupil ve Varšavě v roce 1979. Reich jej tam vzpomíná jako svého kolegu (hrávali spolu Reichovu skladbu *Piano Phase*) a připomíná jeho výrok: „I když skladatel odkryje všechny karty, přece i tak zůstává ve skladbě stále cosi tajemného...“ Postupně informací přibývalo a časem se mi podařilo uslyšet i jeho hudbu, která mi byla rázem blízká. Nabyl jsem z ní přesvědčení, že toto je někdo, kdo do tajemství kompozice pronikl hlouběji než mnozí známější autoři.

Po celý život pomáhal ostatním ke slávě a sám zůstal nakonec ve stínu. Tak by bylo možno charakterizovat příběh skladatele neprávem opomíjeného, přestože se významně podílel na utváření soudobého hudebního jazyka už od počátku šedesátých let. Hrál v souborech Harryho Partche, Johna Cage, Phila Glasse a Steva Reicha a zejména u dvou posledně zmíněných se aktivně zasloužil o formování jejich osobního stylu a jeho názory i vlastní kompoziční činnost podpořily mohutný rozkvět amerického minimalismu sedmdesátých a počátku osmdesátých let. Jakkoliv James Tenney nikdy nezískal popularitu a publicitu jako jeho kolegové Glass a Reich, jeho myšlenkový vliv na mladší skladatele byl obrovský a stimulující. Ostatně i sám John Cage, když byl v roce 1989 dotázán, koho si nejvíce váží a u koho by si přál studovat, kdyby byl mladý, odpověděl bez váhání: „U Jamese Tenneyho.“

Narozen 10. srpna 1934 v Silver City (New Mexico) vyrůstal v Arizoně a Coloradu, kde také získal první hudební vzdělání, které si později rozšířil na Julliard School of Music, Bennington College, na univerzitách v Denveru a Illinoisu. K jeho učitelům patřili mj. i Edouard Steuermann, Lejaren Hiller, Chou-Wen Chung a Egard Varèse.

Jako interpret spolupracoval s předními americkými skladateli (viz výše) a také vedl vlastní soubor *Tone Roads*, zaměřený na prezentaci soudobé americké hudby. V šedesátých letech pracoval v Bell Telephone Laboratories na rozvoji computerové hudby. Byl asi prvním skladatelem používajícím digitální syntézu a je vlastně ideovým otcem dnešní laptopové hudby. Jeho *Collage #1 (Blue Suede)*, elektronicky znetvořená nahrávka *Blue Suede Shoes* Elvise Presleyho, je vlastně první „plunderfonii“ (v roce 1961!).

Vedle kompozice se věnoval také hudební teorii, je považován za jednoho z předních teoretiků hudby dvacátého století. Už jeho disertační práce *Meta + Hodos: A Phenomenology of 20th-Century Musical Materials* (1961) kolovala v USA po léta v samizdatových opisech a nakonec byla vydána knižně (Frog

Peak 1988). Ve svých spisech se zabýval hudební akustikou, problémy computerové syntézy zvuku, historií konsonance a disonance i otázkami harmonie a hudební formy.

Byl povolán učit na řadě vysokých škol, které se rovněž díky jeho působení staly významnými centry soudobé hudby (Polytechnic Institute of Brooklyn, California Institute of the Arts, University of California, York University in Toronto).

Tenneyho hudba je založená na hluboké znalosti akustiky. James Tenney ve svých skladbách s oblibou využívá velmi jednoduchých procesů a možností jiného ladění (např. ve skladbě *Critical Band* používá jemných, sluchem nepostřehnutelných intonačních změn, které vedou nepozorovaně od unisona až k rozvíjení harmonického spektra). Na podobných principech je založen i *Koan pro smyčcové kvarteto* (1984). („Kóan“ se v zen-buddhismu nazývá paradoxní, rozumově neřešitelný úkol, hádanka, kterou dává Mistr žákovi, aby jej přiměl k osobnímu vyjádření. Z určitého hlediska je celá řada soudobých skladeb „kóanem“ *sui generis*.) Tato skladba se zakládá na stejnojmenné skladbě pro sólové housle z roku 1971, která je v podstatě opakována v partu prvních houslí, zatímco další nástroje jsou přidány nově. I když její princip je velmi jednoduchý a průhledný, kombinací hlasů, které se všechny pohybují v přirozeném ladění, je dosahováno poměrně nepředvídatelného průběhu – asi tak jako slunce zapadá vždy stejným směrem, ale nepředvídatelná konfigurace mraků dává každému podvečeru jiný ráz.

Ve skladbě *Koan: Having Never Written a Note for Percussion* (1971) dosahuje dvacetiminutovým postupně se zesilujícím a zase zeslabujícím virblem na obrovský tamtam (či jiný bicí nástroj) nečekané barevnosti, komplexního průběhu a neobyčejně monumentálního účinku. Celá skladba je zapsána jedinou notou na pohlednici.

Hudba Jamese Tenneyho se vždy výrazně odlišovala od ostatních. Při veškeré rozmanitosti forem a kompozičních postupů má svůj nezaměnitelný charakter. Jeho skladby jsou v podstatě objektivními procesy, schopnými „zrcadlit“ posluchačovu mysl. Podle mého názoru Tenney vytyčil směr, kterým stojí za to se dále ubírat.

„Dobrý skladatel = mrtvý skladatel“, říkají s oblibou muzikanti. Teď tedy James Tenney vstoupil do onoho pozeňaného stavu, kdy je možno říci, že byl *výborný* skladatel.

James Tenney:

Jediné, co je v hudbě univerzální a přírodně dané, je harmonické spektrum. Všechno ostatní je kultura a může na sebe brát nejrůznější podobu.

Vždycky opakuji svým studentům: „Jaký je váš zážitek z toho, co slyšíte?“ Nevykládejte mi o tom, co vidíte v notách, řekněte mi, co slyšíte!“

Co je to styl? V podstatě je to určitý zvykem daný soubor omezení. To, co se nesmí udělat, definuje styl.

Lidé mohou používat ostatních ve své tvorbě. Bariéry padly; každý přináší svou jedinečnou kvalitu.

Nedlužím společnosti nic, protože mě ignoruje – jako v zásadě každého skladatele „nepopulární hudby“. ■

Česká hudba na Klangspuren 2006

Text: Petr Bakla



Martin Smolka

Tyrolský festival soudobé hudby Klangspuren je i na poměry devizové ciziny festivalem rozsáhlým (a mimochodem, v Tyrolech zdaleka není jediný). „Stopy zvuku“ trvají déle než dva týdny, zahrnují nejen orchestrální koncert, na festivalu diriguje např. Pierre Boulez a účinkují další renomovaní interpreti, na programu naleznete osvědčené a stále zelené avantgardní kusy vedle hudby zcela současné. To mj. znamená, že pokud se takový festival rozhodne věnovat prostor prezentaci soudobé české hudby, v čele se skladatelem Martinem Smolkou, už to něco znamená.

SLANÉ A SMUTNÉ

Paradoxně je to spíše české publikum, kterému by bylo třeba se seznamovat s hudbou Martina Smolky – již asi deset let je jeho hudba zejména v německy mluvícím zahraničí hrána mnohem častěji než doma. Smolka je skutečně autorem mezinárodně etablovaným, jehož hudba se pravidelně objevuje na prestižních festivalech a koncertech špičkových interpretů. Když už se u nás Smolka tak málo hraje, je ostudou české (nejen hudební) publicistiky, že skladatelův nesporný úspěch v mezinárodním měřítku není schopna reflektovat – dodejme ovšem, že není schopna reflektovat tvorbu vůbec nikoho.

Kdyby toho schopna byla, musela by se asi mj. zabývat následující skutečností: Smolka prakticky od začátku své skladatelské dráhy opakuje stále tatáž stavební a emoční schémata. Ona velmi dobře fungují – různé odstíny melancholie a nostalgie střídané nepřehlédnutelně kontrastním způsobem hrůzotnou, nakřáplou groteskností (jejíž jsou často echem), vše mnohanásobně repetováno a v reprízách se mnohokrát vracející, na způsob filmového střihu sestavené z delších či kratších segmentů. Zvukově je to hudba osobitá a ihned identifikovatelná, díky své iterativnosti dobře uchopitelná na první poslech, bohatá na bizarní zvuky silných evokativních schopností, charakteristická mikrintervalovými deformacemi konvencionalizovaných útvarů tonální hudby (je stará, nechť tedy nostalgicky skřípe).

Říká se, že existují v zásadě dva tvůrčí typy: klasický a manýristický. U Smolky mám čím dál více pocit, že střední cesta mezi nimi, jež může být a je okouzující, vyslechnete-li jednu nebo několik málo skladeb, se z dlouhodobého hlediska ukazuje jako velmi omezená. Smolka je velice klasický, co se týče čistoty a přehlednosti formové výstavby (všeho je tak akorát a vše přichází v tu správnou chvíli), a manýristický, co se týče emocionality a bizarnosti hudebního (zvukového) materiálu. Jenomže manýrismus sevřený do přehledných forem popírá sama sebe (stává se roztomile neškodným) a formová vytríbenost motivovaná pouze tím, aby manýristické vyšínutí bezpečně korigovala, přestává být zajímavá (stávající se schematickou). Jakoby zkřížením klasického a manýristického vznikalo až jakési estétství. Soudím, že Martin Smolka příliš rutinním způsobem opakuje osvědčené a že hudbu již ani tak nehledá a neobjevuje, jako spíše používá k navozování (si) určitých duševních stavů (což je východisko limitující a vyhovovalo by leckteré definici kýče). Martin Smolka zdá se mi být v pozici takového George Crumba (s tím, že ke kýči má mnohem dále) nebo třeba Arvo Pärta (s tím, že je zřejmě původnější): podařilo se mu najít zpočátku zcela relevantní, velice originální a posluchačsky vděčný model, jehož vnitřní možnosti rozvíjení nicméně nevystačí na moc dlouho – lépe řečeno ne na tak dlouho, po jakou dobu je již model autorem využíván.

Řečené se vztahuje i na čtyři skladby uváděné na Klangspuren, což z nich samo o sobě ještě nedělá skladby dobré nebo špatné, problém je zřetelný až v celkovém kontextu Smolkovy práce. V případě premiérované sborové skladby *Slone i smutne* na báseň Tadeusze Różewicze jsem čekal, zda přijde nějaký posun, vykročení „jinam“ – nedočkal jsem se. (Pro pořádek dodávám, že jsem měl možnost skladbu vyslechnout až následně z nahrávky, po mém soudu však velmi dobré a v interpretaci vystihující autorův záměr.)

NESLANÉ A NEMASTNÉ

Další součástí české reprezentace na Klangspuren byl pražský ansámbl MoEns, obohacený o přizvané Saxofonové kvarteto Bohemia. MoEns uvedl skladbu Miroslava Pudlák (který je vedoucím souboru a dirigentem), Marka Kopelenta, Hanuše Bartoně a Martina Hyblera. Ve všech případech se jednalo o premiéry.

Pokud skutečně existuje něco jako „český zvuk“ v soudobé hudbě (jak tvrdí R. Schulz v programové brožurě a bůh ví, co tím myslí), pak je to stylový idiom skladeb, které předvedl MoEns. Všem kompozicím bylo v určité míře společné konzervativně působící zaměření se na práci s tónovými výškami, „uvažování v melodických“, v zásadě tonality a jakási smířlivá kompromisnost. Autory jakoby nezajímaly možnosti komplexního uchopení zvuku a neměli potřebu radikálnějšího výrazu, kdy něco je sledováno za hranice „normálnosti“ a něco jiného je opuštěno. U skladby *Bez pravidel* H. Bartoně tento tradicionalismus působil zřejmě nejsilněji a skladba mi ve zvuku připadala velmi plochá, bez náboje. To *Oligarcha – Globalizátor* M. Hyblera je kus alespoň na povrchu mnohem pestřejší, „zvolené téma pojednávající“ zveselila pomocí elementů lehké hudby – skladba směřuje kamsi ke konvenční scénické hudbě a la remake staré hollywoodské veselohry. Někoho jistě pobaví. M. Pudlák skladbou *Babel Dances* pokračuje ve své linii tvorby odvozené z minimalismu, bohužel v tomto případě alespoň pro mne nijak zajímavě a příliš rozvlekle. Zklamal mne i Marek Kopelent. Skladba „----- 8421“ svými laskavě ironizujícími a spíše jemně naznačenými názvuky na všechno možné odkazuje ke konci (opět!) kamsi k poetice němých filmů. Možná, že takto popsáno to zní lákavě, leč výsledek na mě dělal mnohem více dojem příležitostné skladby, která prostě nemusela být, a ani sám autor by toho neželal. Nemohu se zbavit pocitu, že si festival od tohoto vysoce renomovaného skladatele zasloužil serióznější investici tvůrčích sil – nevolám po requiem, jen po něčem objevnějším. Možná se ale chtěl Kopelent organizátorům pomstít za to, že je v programové brožurě prezentován málem jako zakladatel české avantgardní hudby.

ONDRŮŠEK A DALŠÍ

Tomáš Ondrůšek je hráč na multipercussion a na svém sólovém vystoupení kombinoval českou hudbu (M. Haase – *Ormai*, M. Smolka – *Zvonění*, P. Graham – *Secreta*) se skladbami světových autorů (D. Lang – *Anvil Chorus*, I. Xenakis – *Psappha*). Myslím si, že takhle nějak, „půl napůl“, by prezentace české soudobé hudby mohla vypadat (jistě, zdaleka ne každá skladba srovnání snese). Pokud něco vytýkám, pak jen jistou „nedooprášenost“ některých skladeb (všechny jsou trvalou součástí Ondrůškova repertoáru) – zvláště u Langa a Xenakise bylo občas cítit lehké zaváhání v artikulaci. K soustředění určitě nepomohlo ani autorské čtení Jáchyma Topola, které koncertu předcházelo a ne a ne skončit.

Kromě skladatelů již zmíněných byli na Klangspuren představeni Michal Nežtek (premiéra skladby pro bicí) a Miroslav Smrka (sborová skladba). Přes velkorysost organizátorů jsme my, pozvaní novináři, už neměli možnost tyto koncerty vyslechnout. Shrnutí: podle mého názoru leží zásluhy o propagaci české hudby více na straně Klangspuren, šance mohla být využita trochu lépe. ■

Vinko Globokar

Dnešní chaotická situace je pro skladatele ideální

Text: **Petr Bakla**

Pravděpodobnost výskytu mezinárodně proslulého avantgardisty usazeného v Paříži v zapadlé české vsi kdesi na konci světa (poblíž Litomyšle) není velká. Skladatel, pozounista a dirigent Vinko Globokar přesto na statek v Trstěnicích, kde Tomáš Ondrušek už desátým rokem pořádá letní workshopy pro perkusionisty a skladatele, přijel. Jednou, když probíhala na půdě starobylé usedlosti přednáška o zásadních skladbách pro bicí nástroje ze zlatých časů avantgardy, kdy naprostá většina přítomných ještě nebyla na světě nebo tahala kačera, Globokar seděl v koutě, pozorně poslouchal výklad a pravidelně hlásil: „Ano, na to si vzpomínám, to jsem byl na premiéře.“

Vztahujete vědomě sám sebe k nějaké hudební tradici a kořenům, cítíte se být součástí nějakého směru, školy?

Mé potýkání se s hudbou je, abych tak řekl, odvislé od běhu mého života. Narodil jsem se v Lorraine ve Francii, kde můj otec pracoval v dolech. Polovina dělníků byli Slovinci, druhá polovina Poláci. Byla to enkláva, kde Slovinci měli vlastní školu a kulturní centrum, kde se dělalo divadlo, byl tam sbor a soubor lidových tanců. Když mi bylo pět, začal jsem hrát na akordeon a zpívat ve sboru. Do svých třinácti let jsem hrál a zpíval slovinskou lidovou hudbu.

Když mi bylo oněch třináct, odstěhovali jsme se do Slovinska. Na internátní škole v Lublani jsem hrál v tanečním orchestru. Ve čtrnácti jsem začal hrát na trombón a v osmnácti jsem nastoupil do bigbandu rádia Lublanja a hrál jsem výhradně jazz. Dopoledne jsem chodil na střední školu, odpoledne jsem hrál s bigbandem a večer jsem chodil do hudební školy.

Posléze, to mi bylo jednadvacet, můj učitel na trombón zemřel a já dostal stipendium na Conservatoire National Supérieure de Musique v Paříži. Školu jsem o čtyři roky později dokončil a jazz byl po celá ta léta mým hlavním zájmem. Začal jsem tehdy aranžovat a skládat pro bigband a také jsem se živil jako doprovodný hudebník šansonových zpěváků, jako byli třeba Edith Piaf, Gilbert Bécaud, Charles Aznavour nebo Maurice Chevalier.

Když mi bylo pětadvacet, začal jsem soukromě studovat kompozici u Reného Leibowitze (kontrapunkt, fugu, harmonii, různé kompoziční techniky až po dodekafonii a také dirigování). V roce 1964 jsem odjel do Berlína, kde jsem rok studoval u Luciana Beria. Byl to rok diskuzí o lingvistice, filozofii, strukturalismu a politice (a také pití vína). Postupem času jsem se seznamoval s klasickou hudbou a Novou hudbou, samozřejmě i tím, že jsem to sám hrál.

Ve svých prvních skladbách jsem se snažil dosáhnout kvalit skladatelů, které jsem ctil, hlavně Beria, Stockhausena a Kagela. Ale velmi brzy jsem se snažil vliv jakýchkoli „spiri-

tuálních otců“ potlačovat – nejhorší ze všeho je epigonství. Zajímá mě hudba, kterou dosud neznám: elektronická a počítačová hudba, improvizace, folklór (autentický, pokud ještě existuje) a tak dále.

Nikdo své době ale neunikne úplně. Dá se říct, kde končí styl a kde začíná epigonství? A do jaké míry je tato otázka pro vás jako pro skladatele důležitá?

Existují různé úhly pohledu na kompoziční proces. Abych se jako hudebník uživil, hrál jsem na trombón a učil hru na trombón, ale nikdy jsem nechtěl učit kompozici. Odmítal jsem skladbu učit hlavně proto, že nechci mít co do činění s hudbou, která se mi nelíbí. To je také důvod, proč jsem jako dirigent velmi vybíravý a přijímám nabídky jen na dirigování takových skladeb, které mě zajímají.

Začal jsem vlastně skládat až ve třiceti, v době, kdy už jsem se Nové hudbě věnoval jako trombonista. Coby sólista jsem v šedesátých a sedmdesátých letech poznával hudbu „big names“ Nové hudby a postupně jsem si vytvářel názor na to, co přijmout a co odmítnout. Považuji komponování za čistě privátní sféru, kde se snažím v ničem neustupovat, kde nejsem tlačěn spěchem, kde jsem schopen zahodit celé stránky partitury, pokud se dopustím i malé chyby v rámci nějakého systému. Jsem jediným soudcem toho, co dělám. Jistěže mi trvalo dlouho, než jsem takového stavu dosáhl.

Komponování je podle mého názoru také druhem kritického postoje. Za prvé jsem kritický vůči sobě: snažím se neopakovat to, co jsem již napsal, každá skladba by měla směřovat k jinému cíli a být jinak koncipovaná. Za druhé, tím, že se člověk nějakým způsobem začne zabývat uměním, brání určité hodnoty, které považuje za správné, a dostává se do opozice vůči těm, kdo svým konáním lidskou důstojnost urážejí. Konečně, jsou takoví skladatelé, kteří si myslí, že jejich hudba by měla mít nějaký politický dopad, apel – snaží se svou hudbou odsuzovat nespravedlnosti světa. Takovým bych vzkázal, že jejich východisko je

sice úctyhodné, ale nikdy se nedozvědí, zda skutečně uspěli.

Naše doba je rozhodně zmatená a nepřehledná. Na jedné straně máme adepty nostalgie, kteří se snaží oživovat krásné staré časy (které nikdy krásné nebyly!) – nostalgie po mrtvých hudebních jazycích, po folklóru, romantismu apod. Na druhé straně vzrůstá počet těch, kdo porůznu míchají vědecké objevy s improvizací, divadlem, mysticismem... Tahle chaotická situace je pro skladatele ideální. Konečně je svobodný, nemusí respektovat tradici (tak nějak to řekl Mahler), může zpochybňovat jakákoli dogmata, konečně je sám, jednoduše sám a nikdo mu nemůže říkat, co má dělat. Někaké opakování, návraty někam jsou nudné, zbytečné, k ničemu. Jednou stačí. Epigon nezemřel, tvrdím ale, že pojem stylu už dnes není přehledný. Jinými slovy: Nic už nejde, protože vše je dovoleno.

V Trstěnicích jste jednou poznamenal, že většina skladatelů vůbec nepřemýšlí o tom, co a proč píše.

Logické by bylo, že někdo, kdo o hudbě nepřemýšlí stejným způsobem jako já, nebude cítit potřebu ptát se, jestli se cítí svobodný napsat to, co chce, či nikoli. Nejjednodušší je říct: dělám to, protože mě to baví.

Byl jste jedním z těch, kdo se podíleli na budování IRCAMu. Na čem jste tam vlastně pracoval?

Pierre Boulez, Luciano Berio, Jean-Claude Risset, Gerald BenNET a já jsme začali pracovat tři roky před tím, než byla dostavěna budova. Náš kontrakt byl podepsán do roku 1979. Berio a Giuseppe Di Giugno vyvíjeli 4X (*přístroj pro digitální procesování zvuku, pozn. PB*), já jsem především organizoval různé semináře – semináře o improvizaci, o úloze sólisty v Nové hudbě, o stavbě nových akustických nástrojů – a také jsem organizoval tematické koncerty. Zajímá mě se o zpracovávání zvuku v reálném čase, ovládaném při vystoupení hudebníkem, nikoli technikem. Po třech letech Boulez IRCAM reorganizoval. Namísto původního



instrumentálního/vokálního oddělení, elektronického oddělení, počítačového oddělení a oddělení teorie byly vybudovány dvě sekce: jedna zaměřená na pedagogiku a komponování s pomocí počítače, druhou sekcí bylo vývojové oddělení orientované na software a další technické nástroje určené k vytváření či reprodukci hudby.

Okolnosti vzniku IRCAMu a Boulezova prominentní pozice ve francouzské hudbě bývají zdrojem ne zrovna lichotivých zkazek...

Když se prezident Georges Pompidou rozhodl vybudovat Centre Pompidou, oslovil Bouleze, který byl v té době, v roce 1973, hudebním ředitelem Newyorské filharmonie, aby se ujal koncertního programu v Centre. Boulez odpověděl, že je ochoten přijet do Paříže pouze za předpokladu, že mu bude umožněno vybudovat výzkumný institut zaměřený na soudobou hudbu.

V té době již existoval Equipe de Mathématique et d'Automatique Musicales (EMAM, později CEMAMu, pozn. PB) vedený Xenakisem a také GRM – Groupe de recherches musicales při francouzském rozhlasu. Tito lidé samozřejmě nebyli nijak nadšení z toho, že IRCAM dostal takovou finanční podporu a oni nic. Tímto okamžikem zavládlo negativní naladění vůči IRCAMu a IRCAM se od té doby musel neustále ospravedlňovat.

Boulez je skladatel, dirigent a organizátor. Jako takový zachází s mocí, s politikou. Je jasné, že aby byl někdo schopen vybudovat IRCAM, hudební centrum La Villette a dva koncertní sály, jeho chování nemůže být vždycky čisté. Určitě jste si všiml, že co se hudby týče, mluví se pouze o estetických stránkách věci. Mluvit o etice je nebezpečné, protože člověk skončí v blátě.

Tedy žádná etika ve spojení s hudbou?

Tisíce knih o hudbě pojednávají hlavně o technice a estetice, těžko se hledají knihy o etickém chování umělců. Akceptoval byste

to, co se snaží udělat člověk zlepšovat, nikoli naopak.

Zmiňoval jste, že jste se v IRCAMu zabýval stavbou akustických nástrojů. To souviselo s improvizací?

Po více než sto let se nástroje užívané v tradičním symfonickém orchestru nezměnily. Kromě oblasti bicích nástrojů, kde se stále ještě něco „vynalézá“ (zpravidla na bázi afrických či asijských nástrojů), je vše ostatní hotové, vymyšlené. Ve dvacátých letech Edgar Varèse říkal, že potřebujeme nové nástroje, nový výraz. Nástroje, které byly v novodobé historii vynalézány, jsou elektrické: elektrická kytara, syntezátory, počítačové programy. Jestliže dnes někdo vymyslí nový akustický nástroj, je to unikát, který obvykle není dále vyráběn a zpravidla pouze jeho vynálezce na něj dokáže hrát. Není žádná šance, že by se takový nástroj rozšířil, „vstoupil do hudebního života“. Máte pravdu, jedinou oblastí, kde stále dochází k vynalézání akustických nástrojů, je improvizovaná hudba.

V IRCAMu jsme dělali rozsáhlé semináře o elektronických nástrojích a prostředcích pro vytváření hudby, ale nikdy jsme se nepokusili postavit nějaký akustický nástroj. Boulez mi jednou říkal, že by pracoval s klavírem, kde by preparace strun byla provedena profesionálně, nedocházelo by k „nehodám“ jako v Cageových skladbách pro preparovaný klavír. Odpověděl jsem mu, že Cage bez „nehod“ by byl otravný.

Pro vás osobně, existuje nějaké spojení mezi improvizací a kompozicí, nebo jsou to dvě zcela oddělené oblasti hudebního tvoření?

Mluvíme zde o volné improvizaci, situaci, kdy se hudebníci sejdou a prostě hrají, aniž by se jakkoli dohadovali. Tento typ improvizace nemá s komponovanou hudbou nic společného. Je to časový problém. Ve volné improvizaci je první nápad ten správný nápad, protože

jakýkoli druhý nápad přichází pozdě – hudba se mezitím pohnula někam jinam. V komponované hudbě je první nápad zřídka kdy dobrý, ale odvodíte z něj něco trochu jiného, co zase nějak změní situaci. Máte-li štěstí, asi tak na počtvrté něco zapíšete na papír. Než napíšete jedinou notu, improvizace je dávno u konce.

Věřte mi, mám dlouhou zkušenost s improvizovanou hudbou, a jsem ochoten přistoupit jedině buď na zcela volnou improvizaci, kde skladatel je vyloučen, nikdo není důležitější než druhý, každý má stejná „práva“ a momentální nápad rozhoduje, nebo naopak převzmu zodpovědnost za každou notu a za vše, co hudebníci dělají.

Řízenou improvizaci považuji, bez přehánění, za uzurpaci. Zkuste říci, komu pak improvizovaná hudba patří. Všem zúčastněným? Určitě se najde někdo, kdo si bude chtít výsledek přisvojit. Skladatel? Ten ale není „majitelem“ vynajitých zvuků, nápadů... Všechny řízené improvizace, kterých jsem se zúčastnil, byly podezřelé. Nejhorším příkladem je Stockhausenova *Aus den sieben Tagen*, kterou jsme nahráli v osmašedesátém.

Improvizuji-li s někým dalším, pak vždy pouze jednou. To je okamžik pravdy. Příště už bych znal jeho klišé a záliby. Pokud k další improvizaci dojde, musím zničit to, co jsem prve vytvořil.

VINKO GLOBOKAR

Skladatel, pozounista a dirigent slovinského původu, narozen 7. července 1934 v Lorraine ve Francii (ve Francii žije od roku 1955). Patří k nejvýraznějším skladatelským a interpretačním osobnostem Nové hudby. Jeho velmi osobité skladby mnohdy obsahují divadelní prvky a využívají nestandardní nástrojové techniky, sám Globokar se zasloužil o četné inovace na tomto poli (např. zpěv do dechových nástrojů a využívání fonetiky). Jakožto virtuózní pozounista byl vyhledávaným interpretem soudobých skladeb, spolupracoval např. se Stockhausenem (rovněž jako člen jeho skupiny pro intuitivní hudbu), Mauricio Kagelem, Luciano Berio pro něho napsal svoji *Sequenzu V* apod., založil též několik souborů specializovaných na provozování soudobé hudby. V letech 1973-79 vedl vokálně-instrumentální výzkumnou sekci IRCAMu. Věnuje se též volné improvizaci, především sólově.

Litva hudební, skladatelé litevští

Text: **Vítězslav Mikeš**

Litva sice patří k malým zemím, ale hudbě se tu nadmíru daří. Za nejpodnětnější oblasti lze přitom tradičně považovat folklór, jazz a soudobou vážnou hudbu. Protože cílem přílohy aktuálního čísla HV – sampleru *Lithuanian Voice / Litevská soudobá hudba* – je seznámit čtenáře alespoň se zlomkem třetí jmenované sféry, budou následující řádky věnovány právě jí. A ještě ke koncepci: CD představuje skladby vybraných zástupců de facto všech dosud tvořících generací. S tím operuje i struktura tohoto článku.

Hlavním kulturním (a tedy i hudebním) centrem Litvy je samozřejmě Vilnius; aktivní umělecký život však vykazuje i Kaunas nebo Klaipėda (do jejíhož hudebního vývoje mimochodem zasáhl i český element: ve třicátých letech tu působil Jeronimas Kačinskas, žák Aloise Háby z Pražské konzervatoře, který svého času propagoval čtvrttónovou hudbu a zasadil se i o to, že v Klaipėdě vyučovali členové Českého noneta a vytvořili zde českou instrumentální školu). Občasné, avšak pravidelné akce se soudobou vážnou hudbou se konají také na menších místech, z nichž lze zmínit například Druskininkai, místo spjaté se zakladatelem litevské národní hudby a malířem světového významu Mikalojusem Konstantinase Čiurlionisem (1875–1911), kde se každoročně v květnu koná setkání mladých umělců Druskomanija.

Ve Vilniusu probíhají dva prestižní festivaly: jarní Jauna muzika (Mladá hudba), zaměřená na elektroakustickou hudbu, a především podzimní Gaida (lit. nota; nápev), která si letos odbývá svůj šestnáctý ročník. Obě akce mají rok od roku vzrůstající úroveň, přičemž právě Gaida už splňuje všechna kritéria velkého podniku nadnárodního významu. V premiérách na ní zní orchestrální i komorní díla tuzemských autorů a kvalitativně i kvantitativně se zlepšuje též zahraniční účast: loni festival přivítal například finskou skladatelku Kaiju Saariaho s její dvorní flétnistkou Camillou Hoitengovou či francouzského spektralistu Tristana Muraila, letos měl naplánovaný příjezd Mauricia Kagela, Steva Reicha, ale i kapely Pan Sonic atd. Díky Gaidě a slušným podmínkám, které Litevci soudobé hudbě vytvořili obecně, se Vilniusu dostalo cti organizovat v roce 2008 Dny soudobé hudby ISCM.

Na zázemí, jaké v dané hudební oblasti v Litvě existuje, můžeme hledět jen se závidí. A jak se to má s původní tvorbou?

„ŽIJÍCÍ KLASIKOVÉ“

Mezi momentálně nejdéle působícími skladateli již dávno vykrystalizovala tři jména, která jsou v Litvě – popř. za jejími hranicemi v souvislosti s litevskou hudbou – skloňována nejčastěji: Bronius Kutavičius, Osvaldas Balakauskas a Feliksas Bajoras.

Bronius Kutavičius (*1932) byl na stránkách His Voice v minulosti představen již nejednou (viz například rozhovor v HV 2/05 nebo odstavec v rámci pojednání o sovětské avantgardě v HV 4/06). Ne bezdůvodně. Jeho oratoria ze 70. a 80. let, prostoupená osobitě aktualizovanou vizí rituálů pohanských předků Litevců a jedinečnou manipulací s folklórním materiálem, totiž dosud významně ovlivňují určité linie litevské hudby. Hovoří-li se pak o specificky litevské podobě minimalismu, je to právě on, kdo k ní vydal impuls. Současně je Kutavičius autorem, který skrze silně litevský charakter své hudby dokáže zaujmout i zahraniční publikum. Pozoruhodný je také jeho tvůrčí vývoj. Pohanské „rekonstrukce“ vystřídaly v devadesátých letech „multi-kulturní“ projevy, reprezentované mj. cyklem *Brány Jeruzaléma*, „keltským“ oratoriem *Boj stromů* nebo „indickou“ meditací *Příliš daleko, do půlnoci*. Působivou, quasi romantickou velkou operou *Lokys* (Medvěd) z roku 2000 na námět stejnojmenné novely Prospera Mériméa se však Kutavičius vrátil téměř výlučně k litevské tématice, ovšem již s jinými propozicemi než dříve. Složil dílo na pomezí opery a baletu *Ugnis ir tikėjimas* (Oheň a víra), inspirované dobou litevského velkoknížete Mindaugase, a odskočil si k problematice

vojenské služby Litevců v sovětské armádě v *Dribsniai rekrutams* (Vločky pro brance) na vybrané básně populárního spisovatele střední generace Sigitase Parulskise. V posledních letech se Kutavičius ponořil do zásadního díla starší litevské literatury, poemu *Metai* (Roční doby, 1760–70) Kristijonase Donelaitise, kterou máme přeloženou i do češtiny a jejíž čtyři části predeterminují zamýšlený velký cyklus skladeb pro různá obsazení. Premiéry se zatím dočkaly první dvě: *Pavasario linksmybės* (Jarní radovánky, 2005) pro orchestr a *Vasaros darbai* (Letní práce, 2006) pro deset herců, orchestr a lidové nástroje.

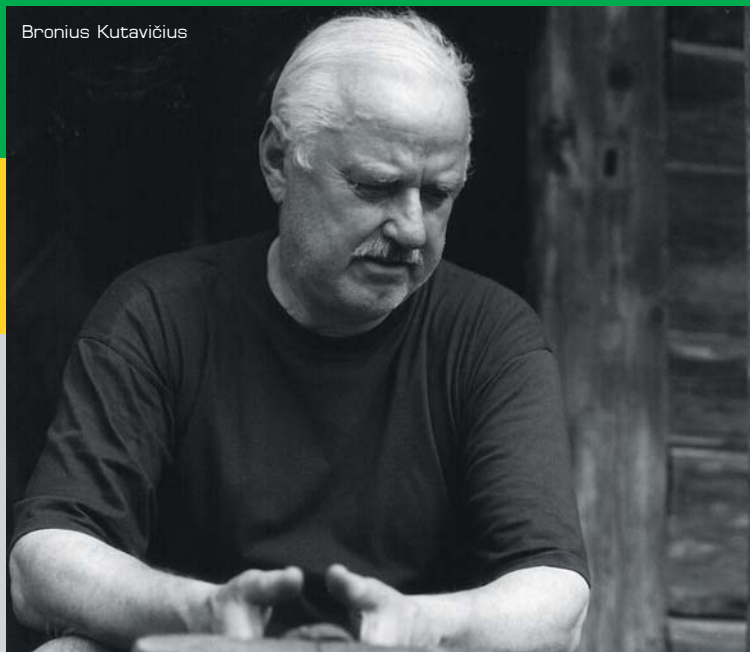
I z letmého přehledu je patrné, že Kutavičiusova tvorba se vyznačuje zvýšeným tíhnutím k literatuře a slovu (zpívanému, recitovanému, programnímu atd.) obecně. Dílo **Osvaldase Balakauskase** (*1937) je naproti tomu od podobných vazeb až na výjimky oproštěno. Skladatel chápe hudbu jako čistě abstraktní umění a matematicko-racionální intelektuální hru. Dlouhá léta se přidržoval avantgardních konstruktivistických tendencí, když si za východisko zvolil především serialismus Antona Webera. Z řečeného vyplývá, proč se realizuje převážně v instrumentální hudbě (výmluvná je i jeho čistě orchestrální *Opera strumentale* z roku 1987). V sedmdesátých letech začal Balakauskas rozvíjet vlastní teoretický systém, v němž hledal možnosti rozšíření diatoniky až na dvanáctizvuk a promýšlel harmonické vztahy v rámci této koncepce. Systém nazval „dodekatonika“ a popsal ho ve stejnojmenné studii, která poprvé vyšla polsky ve sborníku *W kręgu muzyki litewkiej* (Kraków 1997) a později i v litevštině (2000). Bohatě ho uplatňoval i ve své tvůrčí praxi a opírá se o něj dosud. Ačkoli dlouho odmítal slevovat z poslechové náročnosti, ve druhé polovině devadesátých let přece jen dochází v několika dílech k projasnění jeho slohu. Za příklad mohou posloužit *Requiem in memoriam Stasys Lozoraitis* z roku 1997, v němž vzdal poctu někdejšímu diplomatovi hájícímu litevské zájmy ve Vatikánu a v USA (mimochodem, sám Balakauskas, kdysi člen známé Landsbergisovy politické organizace Sajūdis, jež se významně podílela na rozpadu SSSR, působil po osamostatnění Litvy jistou dobu jako velvyslanec ve Francii), *Čtvrtá a Pátá symfonie* (1998 resp. 2001), *Concerto RK* pro housle a orchestr (1997) a další. V jeho tvorbě lze zaznamenat také nápadné vlivy jazzu, neoklasicismu či neoimpresionismu.

Pomyslným mostem mezi Kutavičiusem a Balakauskasem je třetí význačný představitel této generace, **Feliksas Bajoras** (*1934), jehož hudební řeč vychází z moderního chápání litevského folklóru. Často píše vokální skladby pro komorní obsazení, z nichž odezvu u posluchačů zaznamenala zejména *Sakmių siuita* (Suita pověstí, 1968) pro hlas a klavír. Bajoras je také autorem estrádních písní, které si sám jakožto zdatný zpěvák interpretuje. Ve vztahu k naší zemi lze připomenout i jeho symfonii pro smyčcový orchestr *Stalaktity* (1970), zkomponovanou na základě zážitků z návštěvy Československa.

REMINISCENCE NA JERUZALÉM SEVERU

O pokolení mladší než výše pojednaní tři skladatelé **Anatolijus Šenderovas** (*1945) prošel vilniuskou a leningradskou kompoziční školou. V roce 1990 odjel na stáž do Izraele, kde studoval na Hudební akademii Samuela Rubina v Tel Avivu. Tento pobyt zapříčinil, že do Šenderovasy tvorby začaly pronikat výrazné vlivy židovské hudby a kultury, což se promítlo třeba ve skladbách *Simeni kahotam al libeħa* pro soprán, bas,

Bronius Kutavičius



Rytis Mažulis



perkuse a orchestr, *Paratum cor meum* pro cello, sbor, cembalo a orchestr, *Shma Israel* pro kantora, mužský a chlapecký sbor a orchestr nebo v komorním kusu *Písně Sulamitky*. Ostatně, skladatelská postava, která tíhne k židovským tradicím, má v Litvě své opodstatnění: Židé tu totiž v hlavním městě tvořili až do hitlerovské a stalinské genocidy značnou část obyvatelstva a Vilnius se nikoli náhodou kdysi říkalo Jeruzalém severu. Z Šenderovasova zatím posledního tvůrčího období si pozornost zasluhují Koncert pro violoncello a orchestr *Concerto in Do*, za který autor v roce 2002 získal v Berlíně Evropskou skladatelskou cenu, a také balet *Desdemona* (2005), jenž si spolu s Kutavičiusovým *Medvědem* a baletem *Acid City* (2002) Mindaugase Urbaitise dosud udržuje své místo v repertoáru opery a baletu Národního divadla.

NEOROMANTICKÉ TOULKY BÁSNÍKŮ

Jaké možnosti se nabízely mladým skladatelům v době brežněvovské vlny zintenzivněné rusifikace? Přiklonit se k oficiálnímu socrealistickému proudu, nebo k již vyčerpávajícím se avantgardním tendencím? Generace, jejíž vůdčí postavou se na počátku stal Vidmantas Bartulis, odpověděla jinak: uchýlila se k poetizující introvertnosti, k inspiraci minulými stylovými epochami, především romantismem. Vzhledem k nostalgickému, elegickému a kontemplativnímu výrazu jejich skladeb, a také kvůli přímým odkazům na velké tvůrčí historické osobnosti (citáty z klasických děl, názvy kompozic jako *I Like Berlioz*, *Nedokončená symfonie*, *Schlußstück* apod.) se v litevských hudebních kruzích začalo o daném pokolení hovořit jako o neoromanticích. K Bartulisovi se připojili mj. Algirdas Martinaitis nebo Mindaugas Urbaitis (dnes vyznač „klasické“ éry minimalismu), ale v současnosti k sobě poutá největší zájem **Onutė Narbutaitė** (*1957), která si získala renomé jak doma, tak i na evropské scéně.

Stejně jako její kolegové se i Narbutaitė dlouho vyjadřovala neraději prostřednictvím komorních žánrů a menších forem. Žádné poemty, ale expresivní lyrické básně, jimž často vtiskla poetické názvy: *Ėjimas į tylą* (Cesta do ticha) pro varhany, *Vijoklis* (Svlačec) pro dva klavíry, *Atverk užmaršties vartus* (Rozeví brány zapomnění) pro smyčcové kvarteto apod. Od devadesátých let se však úspěšně pokouší také o větší plochy. Nádherným příkladem je sedmdesátiminutové oratorium *Centones meae urbi* (1997), romanticky zasněná procházka básníka vilniuskými zákoutími za všech ročních období, k níž si Narbutaitė vybrala texty Czesława Miłosze, Adama Mickiewicze (oba jsou s Vilniusem úzce spjati) ad., ale třeba i náhrobní nápisy ze dvou nejtajemnějších a nejkrásnějších vilniuských hřbitovů – Rosného a Bernardinovského. Působivé jsou také dvouvětá *Druhá symfonie* (2001), cyklus tří symfonií *Tres Dei Matris Symphoniae* (2003) na latinské texty z Písně písní, Ave Maria, Gloria, Stabat Mater a Hildegardy von Bingen, nebo symfonická báseň z roku 2005 *La barca*.

CVRLIKAJÍCÍ STROJE

Také následující litevská skladatelská generace v době svého nástupu sdílela do jisté míry jednotnou estetiku, vycházející však již z jiného kulturně politického kontextu. Rytis Mažulis, Šarūnas Nakas, Nomeda Valančiūtė, Gintaras Sodeika a někteří další využili postupného rozkladu represivní moci k již neskrývaným experimentům, stejně jako se chopili možností technického rozvoje. Monotónně agresivní rytmus coby jedna z centrálních komponent v jejich skladbách a často využívané počítače jim vynesly přídomek „mašinisté“ (mašinstai), který vyplynul z názvů tří kompozic, chápaných jako manifesty generace: Mažulisovy *Čiauškianti mašina* (Cvrlikající stroj, 1984–86) a Nakasových *Merz-machine* a *Vox-machine* (obě 1986). Nyní už „mašinisté“ ve svých tendencích tolik kompaktní nejsou, jejich tvůrčí cesty vykazují víc odlišných než společných znaků.

Pravděpodobně nejzajímavější cestou se vydal **Rytis Mažulis** (*1961), v jehož tvůrčím myšlení se rovnoměrně uplatňují a vzájemně prolínají dvě základní stránky: empirie soudobého tvůrce (ovlivněného autory jako Giacinto Scelsi, Horatio Radulescu nebo Conlon Nancarrow) a zanícení pro polyfonii renesanční éry podložené jejím důkladným studiem. Pro většinu Mažulisových skladeb je přitom příznačné, že jejich výchozím konstruktivním principem je technika kánonu, které skladatel dodává v nápaditých modifikacích moderní výraz. Mažulis sice pracuje s různorodým obsazením, ale nejnapadněji své tendence soustředí do dvou sfér: do kompozic pro vokální uskupení resp. pro elektroniku (často pro quasi mechanický, „počítačový“ klavír). S tím souvisí odlišnost přístupu v té které oblasti. Mažulis jako matematicky smýšlející skladatel je ve snaze po dosažení maximální numerické či geometrické proporčnosti ochoten zajít i za hranice fyzických dispozic. Píše-li tedy skladby pro hlasy (viz např. *Cum essem parvulus*, *Sybilla* aj.), musí své úmysly z tohoto hlediska potlačovat. Přesto je u něj vokální part vzhledem ke komplikovaným polyrytmickým liniím, mikrointervalovým strukturám a mechanické monotónnosti doveden na maximální úroveň virtuozity (při provozování jsou využívány různé synchronizační pomůcky). Počítač mu naopak zachovává možnost rozvinout matematické možnosti ad absurdum: „Elektronika mě nezajímá kvůli barvám (...). Přitahují mě spíš čistě technické záležitosti, jako třeba rychlé tempo, rytmická přesnost nebo velký počet not odehraných v krátkém okamžiku.“ Pozorovat to lze například ve zmíněném dvoudílném *Cvrlikajícím stroji* či v *Klavíru čistého rozumu* určeném buď elektronice, nebo „jednomu osmačtyřicetirukému klavíristovi popř. čtyřadvaceti pianistům“.

Zmínku si zaslouží také postava **Šarūnase Nakase**, která je známá i českému publiku z několika účinkování v Praze. V roce 1982 tento skladatel založil Vilniuský ansámbl nové hudby, který se zasadil o propagaci děl, jež jsou dnes pokládána za pilíře litevské soudobé hudby (včetně Kutavičiusových oratorií). Na Pražském jaru v roce 1995 s ním představil různorodý litevský repertoár a o čtyři roky později na Maratónu soudobé hudby rozdělil posluchače v Arše svým experimentálním opusem *Ziqquratu II* (pro flétnu, ►

lithuanian voice

soudobá litevská hudba

housle, preparovaný klavír, velkou baterii bicích a elektroniku): první polovinu osazenstva vyhnal ze sálu padesátiminutovou hutnou a agresivní zvukovou vlnou, druhou tímž přiměl k nadšenému aplausu. Nakas spolupracoval také s Kofroňovým Agonem, když pro něj vytvořil upravenou verzi svého zmíněného „mašinistického manifestu“ *Merz-Machine* (1997).

ZOOM MEZI MLADÝMI

Mezi nejmladšími litevskými skladateli, kteří se již stačili zabydlet na hudebně veřejném prostranství a jejichž skladby pravidelně zní na festivalech apod., vynikají dva talenty: **Raminta Šerkšnytė** (*1975) a **Vytautas V. Jurgutis** (*1976). Jejich porovnání přitom dává vzpomenout na někdejší umělecký fenomén „fyziků“ a „lyriků“. Šerkšnytė patří nepochybně do skupiny druhé. Hudební kruhy zaujala už svou bakalářskou prací *De profundis* (1998) i absolventskou skladbou *Aisbergas* (Ledovec, 2000) – orchestrálními opusy, v nichž manifestovala svůj do jisté míry tradicionalistický sloh opřený o neoromantické tendence. Konstruktivní západoevropské kompoziční myšlení je u ní provázáno povětšinou meditativní nebo melancholickou náladou, což je příznačné i pro smyčcový kvartet *Rytų elegija* (Východní elegie, 2002) nebo symfonickou báseň *Kalnai migloje* (Hory v mlze, 2005). Hudba Raminty Šerkšnytė je v posledních letech velice často uváděna v zahraničí, v rámci akcí prezentujících soudobou litevskou hudbu.

Jurgutis je oproti Šerkšnytė typem „matematicko-fyzikálně“ naladěného hudebníka uvažujícího v programátorských jazycích. V současnosti je v Litvě pokládán za jednoho z nejlepších skladatelů elektronické hudby. Mnohé ze svého slohu však napověděl už v akustické skladbě *Zoom* (1999) pro smyčcové kvinteto a cembalo, která je založena na kontrastu afektovaně pohyblivého a částečně improvizovaného partu cembala a vydržovaných tónů smyčcových nástrojů. Anglický název vyjadřující zároveň „přibližování“ i „oddalování“ objektu pak charakterizuje neustálé napětí mezi těmito dvěma procesy, jež umožňují pracovat s určitým objektem (objekty) v rámci hudební struktury v různých perspektivách. Tento princip pak Jurgutis domýšlel a aplikoval i v elektronických projektech, mj. v *Telomeros* pro elektroniku a tři videoprojekce, *Telogenos* pro ansámbl (oba 2002) či *Elipsės* (Elipsy, 2003). Ač akademicky vzdělaný skladatel, Jurgutis hledá výrazové možnosti i v jiných hudebních oblastech. Dokládá to třeba jeho performance z roku 2004 *Neo-garde club music remix*, kterou uvedl sám v roli dýdžeje na festivale Turning Sound 2 ve Varšavě.

www.mic.lt ■



Vytautas V. Jurgutis

1. BRONIUS KUTAVIČIUS:

TEN TOLI, IKI VIDURNAKČIO • PŘÍLIŠ DALEKO, DO PŮLNOCI (1995)

SMYČCOVÉ KVINTETO KOMORNÍHO ORCHESTRU SV. KRYŠTOFA (Lina Mi-niūtė, Aidas Jurgaitis – housle, Renatas Jankevičius – viola, Onutė Švabauskaitė – cello, Jonas Stalyga – kontrabas), Vytautas Labutis – soprán saxofon, Danielius Praspaliauskis, Rimvydas Paulikas – altsaxofon, Liudas Mockūnas – tenorsaxofon, Vytautas Mockūnas – barytonsaxofon, DONATAS KATKUS – dirigent.

Kutavičiuseva skladba *Příliš daleko, do půlnoci* pro dvě kvinteta – smyčcové a saxofonové – vznikla na zakázku holandského festivalu De Suite Muziekweek, kde ji v premiéře představil Escher Ensemble. Záznam na CD *Lithuanian Voice* pochází z litevského provedení na festivalu Gaida z roku 1997. Devadesátá léta jsou v Kutavičiusevě tvorbě příznačná „kosmopolitním“ záběrem; zde se nechal skladatel inspirovat Indií, a to jak hudebně (harmonie, rytmy), tak i náladově (programní zachycení atmosféry při západu slunce).

2. RYTIS MAŽULIS:

SYBILLA (1996)

KOMORNÍ PĚVCI LOTYŠSKÉHO ROZHLASU (Elina Libauere, Inga Martin-sone, Normunds Ķīris, Ivars Cinkuss, Kaspars Putniņš), KASPARS PUTNIŅŠ – umělecký vedoucí.

Sybilla (text: Petronius, Satyricon, XLVIII)

Nam Sybillam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent: „Sybilla, ti thelis?“, respondebat illa: „apothanein thelo“.

Sybilla je jeden z četných Mažulisových kánonů pro sbor. Výchozí motiv, který v mikrointervalech krouží kolem základního tónu, skladatel transponuje nahoru, resp. dolů po tónech dórského modu. Přestože se notový zápis vešel na jediný list partitury a nahrávka trvá sedm minut, kánon by se po spirále mohl vlnit donekonečna.

3. ANATOLIJUS ŠENDEROVAS:

SULAMITOS DAINOS • PÍSNĚ SULAMITKY (1990/2001)

David Geringas – cello, Geir Draugsvoll – akordeon, Arkadijus Gotesmanas, Pavelas Giunteris, Mark Pekarsky – perkuse, Vilija Filmanavičienė – flétny.

Jedna z nejhranějších skladeb Anatolijuse Šenderovase má několik verzí. Původně byla napsána v roce 1990 pro vokál a orchestr na vybrané texty z *Písně písní*. Čistě instrumentální verzi z roku 2001, kterou je možné slyšet na sampleru *Lithuanian Voice*, autor věnoval violoncellistovi, litevskému rodákovi a propagátorovi baltské hudby Davidu Geringasovi a akordeonistovi Geiru Draugsvollovi.

4. ONUTĚ NARBUTAITĚ:

MELODIJA ALYVŲ SODE • MELODIE V ZAHRADĚ OLIVETSKÉ (2000)

Ulgis Kramarev – trubka, VILNIUSKÉ SMYČCOVÉ KVARTETO (Audronė Vainiūnaitė, Artūras Šilalė – housle, Girdutis Jakaitis – viola, Augustinas Vasiliauskas – cello), Barbora Domarkaitė, Alminda Statkuvienė – housle, Arūnas Statkus – viola, Giedrė Dirvanauskaitė – cello.

Podnět k vytvoření velice osobní a symbolicky laděné písně beze slov dalo autorce údajně hned několik zdrojů, mj. četba Nového zákona, báseň R. M. Rilkeho *Zahrada olivetská* a Bachova díla. „Je to zpěv duše podložený různými úsilími, náladami a současně zoufalstvím i nadějí.“ (Onutė Narbutaitė) Skladba existuje také v orchestrální podobě, a to jako druhá (finální) věta skladatelčiny *Druhé symfonie* z roku 2001.

Anatolijus Šenderovas



**5.-8. RAMINTA ŠERKŠNYTĖ:
RYTŲ ELEGIJA • VÝCHODNÍ ELEGIE (2002)**

**VĚJAS RŮKE • VÍTR V MLZE / ŠNARESIAI • ŠELESTY / TYLA • TICHO /
RAUDA • LAMENTACE**

CHORDOS QUARTET (leva Sipaitytė, Eglė Jurašūnaitė – housle, Robertas Bliškevičius – viola, Mindaugas Bačkus – cello).

Východní elegii napsala Raminta Šerkšnytė na zakázku torontského smyčcového kvarteta Accordes. Podle vlastního vyjádření se v ní nechala inspirovat stejnojmenným, poeticky laděným dokumentárním snímkem ruského režiséra Alexandra Sokurova z roku 1996, především pak nostalgickou atmosférou snímku a neotřelým pohledem na svět přírody, což programně postihují i názvy jednotlivých vět kvartetu.

**9. VYTAUTAS V. JURGUTIS:
TERRA TECTA (2004)**

Mindaugas Bačkus – cello.

Cesta do neznámé země s violoncellem a elektronikou. „Part violoncella je velmi komplikovaný a do detailů propracovaný, což klade značné nároky na interpreta. Na elektronickém záznamu jsem se snažil dosáhnout zvukové plastičnosti, nechtěl jsem předem vypočítané schéma. Proces je podobný modelování sochy.“ (Vytautas V. Jurgutis)

Raminta Šerkšnytė



Onutė Narbutaitė



Andrej Kiričenko:

Detaily příštího zvuku

Text: **Petr Ferenc**

Andrej Kiričenko je v současné době vedle Zavoloky nejznámějším ukrajinským představitelem experimentální laptopové hudby. Kromě své chytlavě křehké tvorby je i šéfem vydavatelství Nexsound, jehož půlsta titulů, z velké většiny alb Kiričenkových krajanů, tvoří zajímavou a obsažnou sondu do hudebního dění v zemi, na niž, pokud jde o experimenty se zvukem, obvykle nepohlížíme s velkou zvědavostí.

Mohl byste ve stručnosti představit ukrajinskou scénu experimentální hudby? Existuje na Ukrajině tradice undergroundové a alternativní hudby? Kdy zde došlo ke zrodu nezávislé elektronické hudby?

Pokud budeme ukrajinskou scénu srovnávat s množstvím příbuzné elektronické hudby pocházející z Německa, Finska nebo Švédska, je jasné, že Ukrajina v této soutěži prohraje. Ale scéna díkybohu roste a to mi dělá radost. Nevím, v jakém roce to všechno začalo, asi někdy koncem osmdesátých let, ale k silnému vzednutí došlo v roce 1997 nebo 1998. Nevím, nikdy jsem o tradici moc nepřemýšlel. Netroufl bych si jmenovat nějaká zdejší průkopnická jména, protože nevím, jestli mám přemýšlet v horizontu patnácti let nezávislé Ukrajiny nebo sedmdesáti let SSSR. Řekl bych, že raný elektronický pop zde měl největší vliv v Depeche Mode. Pak máme spoustu IDM, drum'n'bassových hudebníků, trochu techna a několik experimentálních skupin.

A jak se zrodil váš zvuk? Ta kombinace akustické kytary, laptopu a terénních nahrávek jako by byla čímsi tradiční a zároveň nová.

Používám spoustu nahrávek ukrajinské přírody a zvuky, které mě denně obklopují. Příroda mě opravdu ovlivňuje, je vzrušující ji prozkoumávat a objevovat, naslouchat jí a cítit. I když žiji blízko lesa, stále cosi „přírodního“ postrádám. Jakmile se mi v hlavě vylíhne nápad, začnu nahrávat zvuky k dalšímu použití. K těmto terénním nahrávkám dohrát na tradiční hudební nástroje melodické pasáže, pohrát si s nejrůznějšími objekty atd. Pak vše zpracuji v počítači a dám kompozici pevný tvar.

Jak cenově dostupné jsou na Ukrajině samplery, laptopy a další nezbytné propriety?

Nikak zvlášť. Vzhledem k výši platů a ekonomické situaci jsou velmi drahé. Ale lze si dovolit koupit zařízení z druhé ruky a staré analogové přístroje.

Jaké máte možnosti koncertování? Existuje funkční klubová scéna? Jak často hrajete v zahraničí?

Od roku 2003 hraji docela hodně, ale rád bych za hranicemi koncertoval ještě víc, je to vždy nová zkušenost. Mimo Evropu jsem ještě nekonzertoval. Většinou hraji ročně tak pět až deset koncertů na Ukrajině a deset nebo patnáct jinde v Evropě. Klubová scéna tu samozřejmě je, ale nic moc o ní nevím. Jako Nexsound, s částečnou pomocí Dmiyry Fedorenka, organizujeme v Kyjevě festival Detali Zvuku, který se odehrává každý květen. Pak je tu „dvoudenní a dvounoční“ festival v Oděse, který je věnovaný „nové hudbě“. Existoval ještě festival KIMAF, ale ten už je bohužel minulostí. A je tu pár malých festivalů věnovaných literatuře, rocku a dalším žánrům.

Docela neobvyklé mi přijde vaše společné album s pokračovatelem tradic konkrétní hudby Franciscem Lópezem (viz HV 1/06).

Ano, vzhledem k hudbě, kterou jsem tvořil později, je docela neobvyklé. Ale je třeba si uvědomit, že jsme na něm začali pracovat již v roce 2002. Takže na něm vlastně nic zvláštního není. Všechny zvuky, které tvořím, jsou husté a často pracuji s drones. Pro album s Franciscem Lópezem jsem použil jen samplery z nahrávek, které jsem pořídil ve svém obýváku. Zvukovými zdroji je nádobí, domácí elektronika, voda v koupelně, chůze, nejrůznější povrchy atd.

Jaká byla vaše motivace založit vydavatelství?

Nexsound je vydavatelství, v němž zviditelňuji ukrajinskou „avant“ scénu, a protože jsem velkým příznivcem ambientní hudby, vydáváme především alba zapadající do nejasných hranic definice ambientu. Ukrajínští hudebníci nejsou ve světě moc známí, ale jsou, myslím, dost dobří na to, aby zaujali. Naším cílem je dostat lokální zvuk na globální trh. Vydáváme CD a MP3, tedy nejběžnější nosiče, na nichž se hudba nyní šíří. Rád bych dělal vinylová elpíčka, ale v současné době není na Ukrajině žádný podnik, který by je vyráběl. A import je pro Nexsound dost složitý a příliš drahý. Nexsound jsem založil v roce 2000 a cíle šířit

a propagovat experimentální hudbu jsem, myslím, dosáhl.

Lze v tomto žánru výrazněji expandovat?

Určitě ano. Hranice je to, co si představíme, že je možné. Usilujeme o to, vydávat zajímavou neobvyklou hudbu vedle mainstreamovější elektroniky a jiných druhů hudby. Takže vítáme jakékoli experimenty.

Máte pocit, že máte na ukrajinské scéně speciální roli? Mohl byste si říci, že bez vás by byla experimentální elektronická hudba mnohem méně známá?

Na Ukrajině určitě ano. Poslední dobou jsme, bohužel, jediní, kdo vydává desky, propaguje a organizuje koncerty v tomto hudebním stylu.

V jakém nákladu alba Nexsound vycházejí?

Obvykle vylisujeme 500 kusů, ale jsou i výjimky, jako je má deska True Delusion – 1300 kopií pro Nexsound a Spekk – nebo společné album AGF a Zavoloky, jichž jsme udělali 1500, do třetice kompilace Rural Psychogeography v tisícikusovém nákladu. Nejlépe se dosud prodává Muslimgauze, moje album True Delusion a AGF se Zavolokou, jejichž deska se jmenuje Nature Never Produces The Same Beat Twice.

Muslimgauze a AGF nejsou z Ukrajiny. Podle jakého klíče si vybíráte zahraniční umělce, které chcete vydávat?

Jsme fandové Muslimgauze a požádali jsme vydavatelství Staalplaat o povolení k reedici alba. AGF sama projevila zájem udělat album se Zavolokou. Občas přijde demo, jindy o spolupráci požádáme ty, které máme rádi.

Jaké jsou vaše kontakty s ostatními „post-sovětskými“ hudebními scénami, jako je například Petrohrad a pobaltské republiky? Jak se navzájem liší?

Jsem docela dobře obeznámen s děním na ruské, litevské a lotyšské scéně. Myslím, že rozdíl mezi nimi tkví v různosti hudebních vlivů, které na ně působí.



ZNÁM KŘIŠŤÁLOVOU STUDÁNKU

Nejnovější sólové album Andreje Kiričenkova **Stuffed With/Out** má v jeho vydavatelství katalogové číslo 51, přestože (viz konec rozhovoru) na číslo 50 se stále ještě čeká. Křehký zvuk desky, která je uložena v krásném digipacku s vyřiznutými soustřednými kruhovými otvory různých poloměrů a s romantizujícími kresbami zvířat, je praskající pavučinou utkanou ze zvuku akustických kytar, clicks'n'cuts a manipulovaných terénních nahrávek. Kiričenkova magickou schopností je skloubit vyjmenované složky do přirozeně působícího celku, v němž jsou kupříkladu některé glitche zahaleny tajemstvím stran svého původu – jedná se o laptopový kosmický prach nebo jemný kiks při hře na akustickou kytaru? Jakého původu je bzučivá frekvence tolik připomínající zvuk foukací harmoniky? Sedmero kompozic s půvabnými (anglickými) názvy jako *Šnekova cesta časem*, *Králičí dáma si plní své sny*, *Myš přecpaná emocemi* případně *Přichází jaro a veverky se zamilovávají se* chvělivě leskne odrážejíc vědomí o vybrnkávané pomalosti postrocku, která ale netvoří páteře kompozic, jen místy vyplouvá ze zvukových krajinek. Neokázalost Kiričenkových zvukových krajinek (klišé, já vím, ale když bydlí u toho lesa...) přitáhne svou zdánlivou beztvarostí, v níž s překvapením nalézáme příjemné obrazy něčeho důvěrně známého. ■

V Rusku jsou dvě hlavní hudební scény – IDM a postindustriální zvuk. Baltské země jsou více ovlivněny evropským děním. A ostatní? Vystupovali jsme v Kazachstánu, ale místních hudebníků jsme moc neslyšeli.

Má Nexsound nějaké problémy s kulturní politikou vaší země?

Ne, žádné. Žádné problémy, žádná státní podpora.

Účastnila se ukrajinská scéna experimentální elektroniky nějakým způsobem Oranžové revoluce? Víím, že například v Kyjevě probíhaly masové koncerty apod.

Podepsali jsme petici určenou tehdejší vládě a revoluci podporovali, ale pro účast na

podobných veřejných shromážděních jsme dost málo známi.

Obligátní závěr: co chystáte do budoucna?

Vydáme společné CD německých Perlonex, na němž spolupracují Keith Rowe (AMM) a Charlemagne Palestine. Na zimu pak plánujeme DVD s tvorbou ukrajinských videoumělců, tahle položka bude mít v našem katalogu kulaté číslo 50. Budeme také součástí putovního festivalu Unsound cestujícího po celé Evropě. V listopadu a na jaře příštího roku budu společně s Kotrou, Zavolokou a Allou Zagajkevič spolupracovat se švédskými umělci Idou a Sarou Lundénovými a A. Dahlem, a to díky podpoře Švédského institutu.

www.nexsound.org ■

Zvukový profil vydavatelství Nexsound slyšte 11. listopadu od 20:00 na www.radioakropolis.cz



Tenko Ueno

Hlas skrytý v nebeském bubnu, který připlul na nové vlně

Text: **Petr Vrba**

Říká se nomen omen a pravděpodobně to platí i o přezdívkách. Tu svou dostala Ueno (1953) od své kamarádky ještě dřív, než se bez jakéhokoliv hudebního vzdělání vrhla do proudu nové vlny a punku. Přezdívka Tenko měla vyjadřovat dítě (ko) nebes (ten), ale jelikož tyto dva čínské znaky vedle sebe zapsané odkazují k jedinému možnému potomkovi nebes, císaři, změnila si Ueno znak tak, aby při čtení byla zachována výslovnost *tenko*, bez ožehavých konotací. A tak se vloudila do života Tenko hudba, neboť oním znakem (ko) se v japonštině zapisuje buben. A možná že už v té době si nepřímo řekla o doprovod ke svému nekompromisnímu hlasovému projevu v podobě dáblského bubeníka Tatsuyi Yoshidy, s nímž později natočila nejedno album.

Ale zpět na konec sedmdesátých a počátek osmdesátých let. Tenko spolu s dalšími čtyřmi ženami zakládá něco na japonské poměry do té doby nevídaného, punkovou dívčí kapelu Mizutama Shobodan, která vystupovala na protiatomových happeninzích, jejím členkám bylo okolo třiceti a žádná z nich nebyla vdaná. A aby bylo šovinisticky laděné japonské společnosti jasné, že dámy to myslí vážně, vydaly si dvě desky na vlastním labelu Kinniku-bijo. Na této značce vyšla deska i jejímu dalšímu projektu, ženskému improvizacímu duu The Honeymoons, experimentujícímu s hlasem, baskytarou a kytarou.

Následující dekáda je ve znamení určujícího setkání s newyorským downtownem (Fred Frith, John Zorn, Ned Rothenberg, Elliot Sharp...). Nahrává a vystupuje s nimi nejen v New Yorku, ale vydává se i na turné s Dense Bandem inovativního bubeníka a vokalisty Davida Mosse. Z těchto zkušeností těží album nahrané v roce 1987 – *Slope: Gradual Disappearance*. První sólově vydaná deska unikátním způsobem spojuje její předchozí aktivity, čirou improvizaci s písničkami, jako třeba v *In the Strawberry Preserves* či v chvílemi až pochodovém tradicionálu *Passing Through the Night*. Vedle již zmi-

ňovaných muzikantů se na desce podíleli také hráčka na elektrickou harfu Zeena Parkins, violoncellista Tom Cora, kytarista Arto Lindsay či turntablista Christian Marclay. Po boku Freda Frithe se Tenko objevuje i na desce *Nous Autres* (Frith, Lussier) či na pódiu s Evropu křižujícími Keep the Dog, jejich syn Yui si již v raném věku zapreludoval na dětské klávesky ve filmu *Step Across the Border* německých režisérů Wernera Penzela a Nicolase Humberta. Mimo to najdeme Tenko na desce *Forward of Short Leg* houslového experimentátora Jona Rose z roku 1987.

REINTERPRETACE JAPONSKÉ TRADICE

Jestli Tenko vytvořila alba, která by v sobě slyšitelně spojovala tradiční japonskou kulturu spolu s novými tvůrčími postupy, pak je to rozhodně *At The Top of Mt. Brocken* a v druhé řadě duet s Ikue Mori, *Death Praxis*. Spojení tradice a inovace je téměř hmatatelné v navázání na tisíciletou tradici víceméně excentrické japonské hudby, jež usiluje o vyjádření nitra hudebníka, a zároveň v její práci s emocemi, která, pakliže si dovolíme toto srovnání, o nějaký ten rok předběhla nejlepší kousky mistra hororu Hideo Nakaty. Jeho díla jsou vystavěna především na rafinované práci s lidskou psychikou u resp. imaginací, kdy jen na několika málo místech (jako třeba až v poslední čtvrtině filmu *Temné vody*) dá autor zadostiučinění strachu a očekávání, že něco přijde, a divák alespoň letmo zahlédne zrudnou tvář. Obdobným způsobem staví Tenko atmosféru tajemné desky *At The Top of Mt. Brocken*. Zhruba v polovině alba, po dostatečném předchozím „upravení“ posluchače, nastává ve skladbě *Water Hours* zlom, kde během zvuků proudící vody, pronikavého saxofonu a repetitivních tónů gongu prokládaných značně zneklidňujícím hlasem přecházejícím v občasné výkřiky dává posluchači jedinou naději až pohádkově melancholický klarinet Kazutokiho Umezua. Pak ještě přijde poslední záchvěv veselí během písničky *There Play Children in the Flowering Meadow*, ve které děti za přizvukování tradičního japonského nástroje koto dovádějí jak o středověkých slavnostech. Ve třinácté skladbě příznačně nazvané *Temptation* dojde ještě k poslednímu duelu o ztracenou duši čarodějnice mezi saxofonem a dvěma kytarami (Otomo a Tenko), avšak definitivum bláznova vítězství přichází v následné titulní skladbě. Pak přijde třiatřicetivteřinový, Otomovým gramofonem zmutovaný gamelan a po něm už jen různé skřeky, kvílení a poprava z Yoshidových rukou... a na závěr desky se nám dostává happyendu písní *The Last Angel*. Ne náhodou zvolila Tenko do názvu desky horu Brocken, nechvalně proslulou slety čarodějnic. Nejde samozřejmě o horu geograficky lokalizovatelnou v Německu, ale o atmosféru, již



si imaginativní duše při představě sabatických bakchanálií dokáže vytvořit. I přestože se na této desce aktivně podílelo dvanáct muzikantů, nenajdeme mezi nimi žádného z euroamerických přátel Tenko, tradice asijských hororů si prostě žádá přirozené nositele této tradice.

O nic menší duchařinou není ani duo s dnes již ikonou newyorské scény, perkusistkou a hráčkou na automatické bubeníky Ikue Mori. Album *Death Praxis*, které se později stalo i názvem pro jejich duo, je věrné svému titulu. Ovládáte-li několik automatických bubeníků najednou s takovou zručností jako Ikue Mori, je to, jako byste komponovali a prováděli skladbu pro několik technicky velmi zdatných perkusistů, aniž byste ale upadli do pastí nastražené repetitivními beaty automatů. Paleta zvuků a rytmů, které tři automatictí bubeníci pod neúprosnou taktovkou Ikue Mori vydávají, je dostatečně široká, aby rezonovala s atmosférou, kterou vytváří improvizující Tenko svými inkantacemi. Nezáleží na tom, zda Tenko šeptá, křičí, deklamuje anebo si jen tak prozpěvuje, její projev je vždy uhrančivý. Ať už jsou to hlasy evokující tržiště starého Tokia či recitování zásvětních písní k bezpečnému přechodu na druhý břeh, ukáže se, že nakonec může jít i o humor (černý), pokud se neutopíme ve smrtící melancholii této desky. A ani názvy jednotlivých miniopisů jako *Magic*, *Metal Dream*, *Confession*, *Death Mask*, *Glow Worm* aj. nevěští romantické písničky.

Léta 1992–93 byla jedním z neplodnějších období v hudební kariéře Tenko. Kromě dvou zmiňovaných desek a několika kolaborací vyšel i záznam z živého vystoupení superkapely Dragon Blue. Tato deska je syrovou esencí předchozích alb. Až na dvě jsou to všechno skladby, které již vyšly na jiných deskách Tenko, Mizutama Shobodan nevyjímaje, avšak dimenze, které tyto skladby dosahují, z nich dělá naprosto originální kusy. O kvalitě a syrovosti netřeba přesvědčovat, stačí zmínit jména členů kapely. Kromě extatického hlasu Tenko (a posluchač se občas neubrání, aby mu na mysl nepřišlo jméno Diamandy Galás) je zde hnací síla legendárních Ruins Tatsuya Yoshida; gramofon a kytaru neúnavného propagátora japonské *jiné* scény Yoshihideho Otoma snad ani není třeba zmiňovat, dále je tu Hideki Kato (v očích Johna Zorna jeden ze dvou nejtalentovanějších baskytaristů – tím druhým není nikdo jiný než „basový terorista“ Bill Laswell) a o posledním ze členů Dragon Blue, o Tsuneo Imaharim, Zorn napsal, že je to kytarista, který „nejenže dokáže skvěle zahrát cokoli od jazzu po blues, po rock, po noise, po reggae, po... ale dělá to navíc ve velkém stylu“.

NOVÉ HORIZONTY

Je otázkou, co v tak plodném období vyvolalo touhu po změně. Proč se Tenko rozhodla věnovat se dalšímu sebevzdělávání a rozvoji v duchu idejí Rudolfa Steinera, jmenovitě prostorové dynamice a tvoření slov? Možná to byla touha, tak jako u tanečníků butó, po transformaci vnitřního světa performerů do projeveného gesta, ať už pohybem, hlasem či vytvářením soch, kde forma projevu je podřadná. S tanečnicí butó ostatně Tenko spolupracovala a je zřejmé, že s touto avantgardou na poli tance (butó se na scéně objevilo zhruba před čtyřiceti lety) a jejich postupy musela cítit spřízněnost. Každopádně Tenko roku 1993 odjela na sedm let do Velké Británie, kde první dva roky svého pobytu věnovala studiu pro dospělé na



Emerson College a zaměřila se na řeč, drama, pohyb a sochařství. Od roku 1998 pak v Anglii nejen vystavovala, ale předvedla i svou landscape-artovou performanci, kterou si v dubnu 1999 zopakovala v řeckých Delfách.

Po návratu do Japonska navíc začala být aktivní i na poli edukace. Pořádá workshopy na téma improvizace, prostorová dynamika atd. Na počátku milénia, v rámci výstavy moderního umění ve městě Tsumaari, dirigovala Voice Performance, uskupení založené na několikasetčlenném ansámblu místních lidí. Dále vedla sérii kurzů *Modelování jako terapie* a v létě 2001 produkovala na vlastním labelu Shoh CD *Voice Ring*, na němž je jediným nástrojem dvanáct hlasů vokální skupiny Kuu, což jsou všechno účastníci workshopu, který pořádala. Jako soběstačná žena, která chce sponzorovat vzdělávání svého syna v USA, se vrhá do produkce a prodeje japonského sójového „sýra“ (či pudinku) zvaného tofu a zakládá vlastní biofarmu na venkově, poté co se pro ni život v tokijské megapoli stal příliš přeplněným a hektickým. To jí však nebrání v hudebních aktivitách, i když ty již nejsou tak časté jako v počátcích japonské avantgardy či, chcete-li, undergroundové scény. A tak se občas vydá na festival do Evropy, USA či Japonska, kde si buď zavzpomíná na „zlaté“ časy s Dragon Blue anebo si zaimprovizuje se Sachiko M případně s francouzským noisovým triem Etage 34, jako tomu bylo na festivalu Densités či vloni v rakouském Welsu. Den po francouzském koncertu zašli rockeři s bývalou punkerkou do studia a natočili album, které čítá na deset improvizovaných kusů, a je slyšet, že tradičně hlukověji laděná japonská hudba se dokáže dobře skloubit s o nic méně hlučnými plochami vytvářenými basou, kytarou a bicími Etage 34.

V současnosti chystá Tenko čistě sólové vokální album a kromě starostí s biofarmou se věnuje především sochaření.

<http://home.att.ne.jp/alpha/voice-arrow/tenko.html> ■

Nové mapy pekla

aneb pohled do chřtánu dáblova z bezpečné vzdálenosti

Text: Karel Veselý

Podle pravidel logiky kulturních cyklů musí hudební styl čekat na svůj revival dvacet let. Potvrzením této teorie se zdá být návrat zájmu o metalovou hudbu. Finští strašáci Lordi vyhráli k údivu všech cenu Eurovize, veteráni Iron Maiden bojující s plešatostí mají v září nejprodávanější album v polovině zemí Evropy (včetně České republiky), mainstreamová hudební periodika dávají vysoká hodnocení metalovým kapelám jako Mastodon či Opeth a festivaly této hudby se těší nebývalému zájmu. Pro někoho, kdo tento styl poslouchal ve svých rebelských časech na střední škole a pak ho macešsky opustil, je brouzdání se současným metalovým marastem návratem do stejné řeky. Na první pohled se vlastně nic nezměnilo. Obrácené kříže, záhrobní chrčení, zvuk je možná díky novým nahrávacím technologiím o trochu hutnější, ale stará dobrá kliše stále vládne. Stačí ale jít trochu hlouběji a narazíte na malou skupinu projektů, které se v rámci fundamentálně přísné metalové estetiky snaží o inovace a napojení extrémních prvků svého žánru na další odnože avantgardní hudby. V tomto šuplíku najdete kapely, které citují Johna Cagea nebo Steve Reicha, snaží se dosáhnout stejných snivých ploch jako mistři ambientu nebo naplnit ideály improvizační hudby a free jazzu, všechno ale s pomocí nesmlouvavých kytarových riffů. Možná to bude znít příliš povýšenecky, ale dvacet let po přelomových albech Slayer *Reign in Blood* a *Master of Puppets* skupiny Metallica znovu stojí za to vrhnout se po hlavě do žánru, který už podle mnohých měl dávno zmizet z povrchu zemského.

UKRADENÝ METAL

Snad kromě disco music neexistuje vysmívanější styl populární hudby než metal. Z vnějšku je vidět jako monolitický hudební celek anti-hudby tvořený zaměnitelnými kytarovými riffy a uniformitou posluchačů. Odsouzení je jednoduché, ale ne spravedlivé, minimálně v tom, že bychom těžko hledali jiný žánr, který by se větil do tolika stylových podžánrů. Po překotném vývoji na přelomu 80. a 90. let se většinové podstyly (death, speed, black, doom) usadily a další vývoj se zpomalil. Méně extrémní podoby slavily komerční úspěch (hair metal, rap metal), v dalších žánrech se zakonzervovala pravidla a metalová subkultura se uzavřela do ghetta. Jedinci, kteří nachází styčné plochy extrémního rocku a hudební avantgardy, přichází v 90. letech výhradně zvnějšku. Jazzman John Zorn se nechá metalem inspirovat v projektech Naked City, Painkiller nebo aktuálně v triu Moonchild s Mikem Pattonem, Bill Laswell s ním koketoval v nadžánrovém sdružení Praxis a nesmlouvavá estetika bolesti je inspirací pro japonské hlukové úderníky, jako jsou Merzbow či Masonna. Až s novým tisíciletím se ale uvnitř doposud přísně izolacionalistického žánru začínají objevovat projekty, které hledají cestu ze schizmat metalových pravidel směrem k nové podobě. Zhruba kolem roku 2003 si i mainstreamová hudební publicisté začínají výrazněji všímat skupin jako Khanate, Sunn O))), Lightning Bolt, Boris nebo Isis či labelů Southern Lord, Load nebo Hydra Head, protože začínají zajímat se o novou metalovou vlnu je najednou překvapivě cool.

Přiznat se, že posloucháte metal se až donedávna rovnalo společenské degradaci. Metalová trička ze středoškolských let odpočívala na dně skříně a na staré kazety kdysi oblíbených kapel se prášilo. Až donedávna psaly seriózní tiskoviny o metalové subkultuře jen v souvislosti s úmrtími na koncertech nebo satanismem inspirovanými demolicemi hřbitovů. Všechno se ale změnilo v průběhu posledních let. Snad za to může celková decentralizace hudby způsobená její snadnou dostupností na internetu, která nutí hudební novináře pokrývat mnohem širší spektrum hudby než dříve, a nebo je to skutečně znak znovuzrození skomírajícího žánru. Ať už to byl jeden či druhý důvod, články v prestižních denících jako New York Times nebo The Guardian vedou k zviditelnění undergroundového proudu uvnitř metalové scény a její celkové legalizaci. Správná je přitom výtka, že jediným společným znakem často citovaných kapel je jen jejich neochota hrát podle stanovených pravidel žánru a zároveň se nezpronevřit jeho ortodoxní extrémnosti.

Zatímco exkurze do metalového undergroundu podnikají další média, přetřásají se jména a nálepky pro hnutí, které vlastně ani hnutím není. Příhodný se

zdá být termín *thinking man's metal*, který používali v 90. letech mainstreamoví hudební novináři, když chtěli pochválit metalovou kapelu, a v našem tisíciletí ji do svých PR materiálů vpašoval vlivný label Hydra Head. Jiný termín *metal for non-metalers* se vžil na internetových blozích nebo diskuzních fórech jako ilx či dissensus, nálepku *subterranean metal* zase použil ve svém bilančním průvodci v 252. čísle časopisu Wire (únor 2005) Edwin Pouncey. Mírně hanlivé jméno *hipster-metal* se objevilo v nadpisu článku ze zářijového čísla časopisu Decibel, „prvního amerického časopisu pro extrémní hudbu“ (existuje od roku 2004), v němž významné postavy metalové scény debatovaly o zájmu ne-metalistů o jejich žánr. „Lidi od indie-rocku jsou unavení svým malým ghettom a začali z něho vystrkovat hlavy. Poslouchají taky trochu metal, ale snaží se ho popsat v intencích toho, co znají, a tím se stává součástí jejich vesmíru,“ říká John Darnielle, přispěvatel Decibelu a frontman kapely Mountain Goats a shrnuje tak animozitu, kterou „pravověrní“ metalisté cítí vůči pokusům mainstreamových médií ukrást jim jejich žánr. Možná mají pocit, že bude následovat komerční výprodej, jako se to stalo v 90. letech a zarputile tvrdí: „Metal se nemůže vrátet, protože nikdy nezmizel.“ Přes deklarovanou vlažnost k novým trendům zůstává Decibel společně s britským Rock-A-Rolla (zatím vyšlo šest čísel) jedinými žánrovými periodiky, které se větším novou metalovou avantgardou zabývají. Pro tradiční metalové časopisy jako Kerrang! nebo Metal Hammer je tento metal prostě příliš intelektuální.

Zatím nejužitečnější název, který tato vlna/ne-vlna dostala, je *post-metal*. Jednoznačná je inspirace termínem post-rock, který do oběhu uvedl v roce 1994 Simon Reynolds. Jeho definice přeložená pro naše potřeby by zněla, že post-metal je hudba, která „používá metalové prostředky pro nemetalové účely“. V podobném duchu se nese kapitola o post-metalu v otevřené internetové



SunnO))))



Fantômas

encyklopedii Wikipedia zdůrazňující příbuznost k post-rocku, zvláště v jeho písňové struktuře. Na rozdíl od tradiční stavby sloka-refrén-sloka vyznává post-metal volnou strukturu, která podobně jako třeba free jazz pracuje s postupným budování klimaxu. Podobnost s post-rockem je i v delší stopáži skladeb a oblibě čistě instrumentálních kompozic. V neposlední řadě pojit oba post-styly snaha o překročení zdánlivě nepřekonatelného stínu historie žánrů a ironická hra s mnohudebními prvky, jako jsou móda nebo životní názory.

Metal od ne-metalistů:

Naked City – Naked City (1989)

Praxis – Transmutation (Mutatis Mutandis) (1992)

Fantômas – Fantomas (1999)

Zeni Geva – 10 000 Light Years (2001)

Kevin Drumm – Sheer Hellish Miasma (2002)

Angelblood – Labia Minora (2004)

Nadja – Truth Becomes Death (2005)

KYTARA S LOGARITICKÝM PRAVÍTKEM

Když instrumentální metalová kapela Russian Circles dohrála svůj set na nejmenovaném festivalu, přišel k nim jeden z návštěvníků a vyčetl jim, že na zvukaře ladící nástroje pro hlavní hvězdu večera hráli přece jenom příliš dlouho. Zdá se, že někdo tady není na netradiční přístupy připraven. Pokud se post-metal chce zbavit klíše usazených za historií dlouhou přes čtvrt století, pak ustáhnout vokální linku záhrobního chrapotu se satanistickými texty se zdá být nejlepší cesta. „Jsou dvě věci, které zaručeně zničí píseň - vokály a šroták (snare drum). Když nestojíš za nic, je skoro nemožné je při poslechu ignorovat,“ říká v rozhovoru pro Decibel Tim Green, kytarista jedné z nejzajímavějších instrumentálních metalových kapel The Fucking Champs a dodává: „Teď, když jsme úplně vynechali vokály, přemýšlíme, co uděláme s tím nešťastným šrotákem!“.

Instrumentální metal navazuje na kapely tzv. math rocku, které od poloviny 90. let experimentují s tradičními rockovými postupy na bázi jazzu (Breadwinner, Don Caballero, Drive Like Jehu, Shellac, The Dillinger Escape Plan a značka Touch and Go). Jeho kompozice jsou obvykle delší a složitěji strukturované, což je typické i pro post-rockové kapely jako Mogwai nebo Tortoise, matematický metal je ale samozřejmě tvrdší a agresivnější. Například norská kapela Noxagt využívá domácí tradice drsného black metalu, který bez vokálu zní vlastně docela intelektuálně. Vedle Noxagt je nejvýraznějším představitelem podstylu kvarteto z Dallasu, které si říká Pelican. Jejich instrumentální album *The Fire in Our Throats Will Beckon the Thaw* se v anketě časopisu Decibel stalo nejlepším deskou roku a završilo dvě sezóny, které na metalové scéně patřily výrazným kapelám bez zpěváků jako Red Sparowes, Lightning Bolt nebo zmínění Russian Circles. Fandy klasického a instrumentálního metalu si určitě nespletete. Nedostatek obrácených křížů na oblečení nahrazují ti druzí dioptriemi v brýlích a těžko se na jejich koncertě dočkáte fanouškovských kratochvil jako headbanging (kývání hlavou do rytmu) nebo stagediving (seskok z pódia do diváků). Neuvidíte ani hru na imaginární kytaru (air guitar), protože sóla jsou relikvie klasického metalu. Fandové nového metalu spíše zavřou oči a budou se neznatelně vlnit do rytmu. Některé metalové kapely nové zvyklosti publika trochu vyvádí z míry. „Metal už dneska není tak dělnická záležitost, jak býval,“ poznamenali si pro Decibel členové metalové kapely Capricorns, hrající pomalý styl sludge bez vokálů.

Jestli staří metalisté vyčítají instrumentálnímu metalu jistou intelektuálnost, pak rozhodně nejsou mimo mísu. Metalové kapely se často zajímaly o epické

fantasy nebo horror, Ulver zhudebnili Blakeův Sňatek nebe s peklem, brazilská Sepultura letos nahrála metalovou podobu Danteho Božské komedie, instrumentální kapely jdou ale ještě dále. Nové album Red Sparowes jménem *Every Red Heart Shines Towards The Sun* vypráví v písních příběh Mao Ce-Tungovy kampaně za masové vybití vrahů, která v širším důsledku zapříčinila v Číně obrovské hladomory v letech 1959 až 1961. Před poslechem doporučuji nalistovat příslušné pasáže v Dějinách Číny.

Gesty k zasvěcení

Red Sparowes - At The Soundless Dawn (2005), Every Red Heart Shines Towards The Sun (2006)

Pelican - The Fire in Our Throats Will Beckon the Thaw (2005)

Noxagt - s/t (2006)

Lightning Bolt – Hypermagic Mountain (2005)

SATAN JAKO SOCIÁLNÍ KONSTRUKCE

Japonská kapela Boris má na západě pověst kultovního kolektivu. Možná za to může fakt, že vůdčí postavou tria je titěrná a něžná kytaristka Wata, jejíž nástroj k údivu všech vyluzuje ty nejnestoudnější zvuky. Boris si ale svoji pozici zaslouží sérií výtečných alb jako Absolute, Amplifier Worship nebo letos na západě vydaný Pink, na nichž je těžké poznat, že se stále jedná o tutéž kapelu. Aby posluchačům trochu ulehčili orientaci v záplavě nahrávek, Wata a spol. vydávají své rockovější desky s názvem kapely s verzálkami, jako v případě Pink – tedy BORIS. Pokud ale je na obalu napsáno jen boris, bude to pravděpodobně extrémní jízda s přesahy do noise, jako v případě Sun Baked Snow Cave, která vznikla na sessions s Merzbowem. Členové Boris, kterým je už přes 30 let, načerpali metalovou kulturu přefiltrovanou kulturními bariérami a vzdáleností. Bubeník Atsuo, který jako jediný z kapely umí alespoň trochu anglicky pro internetový portál radcompany.net vysvětlil, že metal je pro něj vlastně odnoží punku a hardcore. Značně neortodoxní je i jejich pojetí satanismu, typického znaku metalu. „Nejsme obyčejná metalová kapela. Pro nás není ďábel symbol, ale okamžik, který se dotýká naší morálky. Chvilu, ve které se obyčejný život mění v neobyčejný. Ten okamžik, kdy se člověk mění - to je ďábel. Nebo potenciál, který ho inspiruje k tomu se změnit“, říká Atsuo.

Má to být definice Satana jako existenciální šifry? Četl Atsuo Heideggera a poslouchal u toho Deicide? Satanismus a metal odvěky patří k sobě. V hudbě je obraz ďábla přítomný už od časů blues, na které rock navazuje. Je to částečně provokace a částečně snaha vymezit se proti normalitě. Okultistické hrátky Black Sabbath se později rozvinuly ve svébytný žánr black metal, který je pro externího pozorovatele nejtemnější odnoží metalu. Rockový satanismus vesměs vychází z LaVeyovy Satanské bible, který tvrdí, že „satan je symbol lásky k pozemskému světu.“ Egoismus, nihilismus a opozice vůči tradičním křesťanským hodnotám je opakujícím se tématem metalových textů, když celá řada skupin si vytvořila vlastní symboliku posedlosti zlem. Někteří zašli trochu daleko, jako v případě norských metalových kapel na začátku 90. let, které zapalovaly křesťanské kostely a nebo páchaly rituální sebevraždy. Medializace extrémistů uvnitř scény zatlačila metal ještě více do vlastního ghettu a stejný dopad mělo i napojení některých skupin na neonacistické organizace. Použití dnes satanistické texty a další atributy záhrobního metalu zavání trochu klíše, což uvnitř scény nevadí, navenek ale působí maličko odstrašujícím dojmem.

Když vyrazíte na koncert kultovní kalifornské skupiny Sunn O))), připravte se na nekonečně táhlé drones servírované ve vražedné hlasitosti a umělou mlhu,



Red Sparrowes

ze které se po čase vynoří postavy v dlouhých druidských hábitech. „Vzali jsme si atmosféru metalu - barbarství, nesmiřitelnost - a chceme, aby při koncertě vibrovalo úplně všechno. Celý prostor se stane součástí performance,“ říká člen kapely Stephen O'Malley v rozhovoru pro New York Times. Zároveň přiznává, že posedlost metalovými klišé má svoji perverzní *camp* hodnotu. „S Gregem (Andersonem, druhým členem Sunn O))) máme podobný smysl pro humor, baví nás hrát si s metalovými klišé a stereotypy.“ O'Malley, který mezi své hudební vzory zařazuje minimalistické skladatele jako Tony Conrada nebo Steve Reicha, byl členem doom metalové kapely Burning Witch, která posouvala hranice žánru směrem k pomalému a valivému zvuku, jež přiváděl posluchače do tranzu. O'Malley se k metalu dostal po slibné kariéře v oblasti výtvarného umění, ostatně jeho instalace Fungal Hex byla k vidění (a slyšení) před pěti lety i v Praze. Jeho současné projekty Khanate (v září ukončili činnost) a zmiřovaní Sunn O))) jsou pokračováním této cesty. Things Viral prvních a Flight of the Behemoth druhých jsou zásadní alba post-metalové vlny, ačkoliv O'Malley veškeré přípony a subžánry odmítá a tvrdí, že jeho kapely hrají doom metal.

Boris, Khannate a Sunn O))) shromáždili Anderson a Malley na svém labelu Southern Lord Records, který se stal značkou vysoké kvality a pro pozorovatele metalové scény i nejvýraznějším labelem současnosti. Zvuk SLR není experimentální, avantgardní ani přelomový, jen se vrací zpět do prehistorie metalu, k ranným nahrávkám Black Sabbath, na kost odřenému hutnému zvuku valivých kytarových hradeb. Není náhodou, že na této značce se ocitly i post-metalové legendy Earth. Seattleská skupina od začátku 90. let provozuje repetitivní temný rock, který předznamenal jak stoner rock (Queens Of The Stone Age, Sleep), tak i současnou sludge scénu. Podle legendy založili O'Malley a Anderson Sunn O))) jako tribute band Earth a pojmenovali se podle jejich oblíbených reproduktorů Sunn Model T, které se vyznačují velkou citlivostí pro nízké tóny.

Poslech s obráceným křížem

Earth - Earth 2 (1993)

Boris - Absolutego (1996), Amplifier Worship (1998)

Burning Witch - Crippled Lucifer (1998)

Sunn O))) - Flight of the Behemoth (2002), White1 (2003), White2 (2004), Black One (2005)

Khanate - Things Viral (2003), Capture & Release (2005)

HLAVA MEDÚZY A JINÉ DIVY

Pokud se současné experimentální metalové kapely shodnou na společném vzoru, pak to bude nejspíše kapela Neurosis. Původně trash-metalová sestava si od poloviny 80. let prošla několika stylovými převraty, které na ně obrátily pozornost fanoušků metalové avantgardy. Alba jako Times Of Grace a Through Silver in Blood jim vynesla přirovnání k Pink Floyd a nálepku „apokalyptický folk“. Velký vliv na zvuk Neurosis měla skupina Swans, jejich kytaristka a zpěvačka Jarboe s nimi vytvořila projekt Neurosis & Jarboe. Zatím jediné album z roku 2003 patří k nejpovedenějším žánrovým počínům poslední doby.

„Po celé roky jsem měl pocit, že s nikým v tomhle žánru nemám nic společného. Byl jsem uvnitř, ale cítil jsem se jako nezvaný návštěvník,“ popisuje svůj vztah k metalu posledního desetiletí Justin Broadrick. Muž, který má zvláštní dar být u všechno důležitého, co se v metalu za poslední roky dělo. Jeho osobní diskografie se sestává z pilířů moderního metalového zvuku. V sedmnácti letech si zahrál na druhém album Napalm Death Scum, které položilo základy extrémně rychlého stylu grindcore (a obsahuje nekratší skladbu všech dob You Suffer, která trvá jen sekundu). Jeho další z mnoha projektů Godflesh pak poprvé úspěšně spojil industrial s kovovými riffy a předznamenal kariéru kapel jako Fear Factory nebo Ministry. Po rozpadu Godflesh míchal Broadrick metal s taneční hudbou v projektu Techno Animal a hip hopem v Ice. Návratem ke kytarám byl projekt Jesu, který letos vydal EP Silver. Broadrick funguje jako spojnice různých projektů, remixuje Pelican nebo Isis a platí v oblasti metalu za nezpochybnitelnou veličinu.

Jesu vydávají na labelu Hydra Head, jehož šéfem je Aaron Turner. Pokud jsou nahrávky vydávané na Southern Lord tak trochu návratem do dávné minulosti metalu, Hydra Head se zaměřuje na progresivní metal, který chce vysvléci tvrdý rock z negativních konotací. Turner, šéf další vele důležitě post-metalové kapely Isis se vloni časopisu Guitar Player svěřil: „Myslím si, že spousta metalových kapel podceňuje inteligenci svých posluchačů a také ochotu lidí zažívat v hudbě něco nového“. Bylo to právě druhé album Isis nesoucí název *Oceanic* z roku 2002, kvůli kterému museli hudební publicisté přemýšlet o novém názvu pro dosud neslyšenou stylovou variaci. Táhlé ambientní kytarové plochy inspirované post-rockem navozují atmosféru nekonečných vodních ploch, Isis si ale zachovali metalovou sveřepost a dynamičnost a Turnerův hrdelní řev také zůstal věrný metalovým zvyklostem. Díky *Oceanic* si Isis získali nemálo fanoušků mimo těžký rock a album se dočkalo i své remixové podoby, což je ve světě tvrdého rocku zcela ojedinělý počín. Na sérii singlů a později i CD *Oceanic Remixes and Reinterpretations* se potkali třeba Fennesz, Tim Hecker nebo Venetian Snares. Isis si svoji pověst neobyčejné metalové kapely hýčkají, když se na turné se vydají klidně s hiphopovými experimentátory Dálek. Isis poslední říjnový den vydali na lpecac Mike Pattona své nové album *In the Absence of Truth*.

Nahrávky Isis a dalších skupin zmíněných v tomto článku přitáhly v posledních letech k metalu nové fanoušky, hladové po netradičních hudebních zážitcích. Možná že metalový extremismus, který nemálo lidí odpuzuje, je zároveň tím pravým magnetem, který nás k němu láká ve vyhrocenosti naší doby. „Metalový koncert není jen koncert, to je zasvěcení,“ říká trochu v žertu O'Malley ze Sunn O))) a připomíná tak, že metal je pravým následovníkem rockové touhy po osvobození od společenských konvencí. I když časem forma v podobě různých bubáků a černých mší převládla nad obsahem, zůstal i nadále metal útočištěm těch, kteří chtějí hudbu prožívat celým tělem. A posledních několik let dává post-metalová vlna šanci i těm, kteří k tomu ještě navíc chtějí používat i mozek.

Kovové pilíře:

Godflesh - Streetcleaner (1989)

Neurosis - Neurosis & Jarboe (2003)

Cult Of Luna - Salvation (2004)

Jesu - Jesu (2005), Silver (2006)

Isis - Oceanic (2002), Panopticon (2004)

Poděkování za laskavé konzultace k článku patří Janu Ryšavému a Pavlovi Klusákovi.

Vlčí oči vidí daleko

Text: **Pavel Klusák**

Wolf Eyes, dravá spojka mezi scénami noisu a volné improvizace, právě vydávají druhé album u seattleských Sub Pop.

Legenda Wolf Eyes začala v tom nejsuterénějším undergroundu: u pájky, se kterou detroitský Nate Young koncem devadesátých let čile přestavoval elektroniku všeho druhu na zdroje zvuku. S Aaronem Dillowayem přišel druhý kutil, který do noiseového konceptu zapojil kytaru, pásky, dechové nástroje i vlastní ústa. Už jako newyorští rezidenti potkali Johna Olsona, patrně dokonalý chybějící bod trojúhelníka. Dobová svědectví říkají, že v téhle fázi se propojili v jediný vyšší organismus: na scéně je spojovala hustá síť drátů a pedálů, které obklopovaly hradby jejich podomácku vyrobených strojků, kytary, gongy či dechy. Všechno se slilo do jediné monolitické entity, spíš než improvizovaný dialog tesali muži společně jedinou zvukovou sošku.

Přes určitou sofistikovanost a jasný talent k abstraktní hudbě mají Wolf Eyes dost společného s rabiátským zázemím hardcorových klubů, s pivními a jinak alkoholovými tahy, s fyzickým prožitkem hudebního hřmění a lomozu. Jejich aktivity představují nejenom stylové novum, ale i skvěle padnoucí impuls do současné kulturní vlny DIY, tedy samovýroby a samozásobitelství. Nejen že si sami vyrábějí instrumentář: na webu lze najít rozsáhlou sbírku ručně kreslených plakátů na koncerty a John Olson na svém byvším labelu American Tapes kronikářsky vydal dvaatřicet kazet a CDR se záznamy koncertů Wolf Eyes.

Undergroundové vody rozčeřila zpráva z roku 2004: Wolf Eyes podepsali smlouvu se seattleskými Sub Pop – tedy mnohem oficiálnějším labelem, než by se u apokalyptického chrčení dalo čekat. Sub Pop má pořád punc objevitelů Nirvany, mohli jsme se tedy dohadovat: stává se noise široce srozumitelným generačním vyjádřením? Budou si ho za chvíli cpát do nahrávek Björk a Missy Elliott? Nestalo se, ale zvukově vypulírované album *Burned Mind* (2004) definitivně katapultovalo Vlčáky do smetánky světové hudební extravagance, řekněme někam k Mikeu Pattonovi, Boredoms nebo Charlemagne Palestinovi. Tvrdím, že z empétrejek to nefunguje a že nevidět je = nevědět o nich to podstatné. Po „velkém debutu“ objelo trio svět a prý se sešlo do nevídaných nuancí. Aaron Dillaway se ovšem na čas vydal do Nepálu. Než opustil kapelu, aspoň jí pomohl smíchat druhé subpopové album *Human Animal* (2006). Zvukově prý dosahuje hloubek, k nimž se předchozí opus neponořil, stylem je syrovější: s novým členem Mikem Conellym (ze spřátelených Hair Police) se vydávají hledat styl od určitého bodu znovu.

Mezi dvěma alby však nastala zvláštní věc. Na festivalu v kanadském Victoriaville se progresivní noiseři potkali s Anthonym Braxtonem, tedy improvizátorem jakoby opravdu z jiné scény: šedesátiletý afroamerický saxofonista se od free jazzu dostal k instantním kompozicím pro postjazzové ansámby, s rockovými nejkuli metalovými kořeny neměl nikdy nic společného. Přátelští jazykové ovšem obratem donesli k Wolf Eyes, že Braxton o nich mluví v superlativech a před rokem na jakémsi festivalu vykoupil všechno zboží od Wolf Eyes, co prodávali po vystoupení. Slovo dalo slovo a Braxton ve Victoriaville vystoupil společně s Wolf Eyes.

„Anthony, man, řekni, kterej kus chceš slyšet – Leprovou válku, nebo Černý zvratky?“ houkne Olson a Braxton oduští: „Černý zvratky.“ Tím odstartuje dosud neslyšený kvartet tří citlivých hlukařů a vizionářského saxofonu. Noiseři se často klidní do rafinovaných



tišších poloh, Braxton jim jde naproti v táhlých tónech a droneových prodlevách, hledá různé témbry pro jediný tón, akcentuje hlukové pojetí nástroje... Dvojzpěv *Black Vomit* (vydaný vancouverským Victo) se stal oficiálním úderem do gongu. Na hlukové scéně zkrátka dorostla generace, která vstřebala estetiku posledních let. Může se zdát s podivem, že noise, proud tak spojený s chaosem a rozpadem, lze ještě dekonstruovat – ale jo, jde to.

Kdo by to řekl? Hardcore/noisová scéna se nám začíná propojovat se scénou volné improvizace. Agentů je víc, Wolf Eyes v tom nejsou sami. Stephen O'Malley z radikální kytarové skupiny Sunn 0))) právě vydává duet s Peterem Rehbergem, laptopistou a šéfem labelu Editions Mego (kde také titul *KTL* – zkratka z Kindertotenlied – vychází). Aaron Dillaway sice opustil Wolf Eyes, ale vystupuje sólově: také na newyorském festivalu ErstQuake, tedy v samém epicentru nové improvizace vedle Sachiko M, Radu Malfattiho či Burkharda Stangla. Vydavatel Jon Abbey, který ErstQuake pořádá, mi k tomu řekl: „Dillaway hrál na magnetické pásky a ještě měl v puse něco jako kontaktní mikrofony, aby mohl mručet. Fatasticky dopadl duet s Lasse Marhaugem, kdy jemně vystavěli celý set až k organicky včleněnému řvaní tryskáče. Jeho sólo bylo umírněnější, rád by se samostatnému vystupování věnoval víc, ale zatím nevypadá, že by na tomhle poli byl opravdu jistý... Myslím, že je pár lidí na rozhraní noisu a volné improvizace, kteří dobře ovládají oboje: Kevin Drumm, Pita, snad Marcus Schmickler, Joe Colley, snad Dillaway, Marhaug, snad pár dalších. Scény se trochu překrývají, ale momentů, kdy to funguje, není tolik. Jenže superminimalistická poloha taky nemá velkou budoucnost, takže noise by mohl být možnou cestou, kam dál. Občas to někdo dokáže pojmout naprosto skvěle.“

<http://www.wolfeyes.net/>
<http://www.subpop.com> ■



Text: Petr Ferenc

Začíná to jako pohádka. Parta německých hippies přesvědčí velkou vydavatelkou firmu Polydor, aby jim poskytla studio, finance a producenta a nechala je zcela svobodně tvořit hudební experimenty, které rockový svět do té doby neslyšel. Trojice raných alb skupiny Faust dodnes patří k nejinspirativnějším milníkům avantgardního rocku. Skupina vystoupí 16. listopadu v pražském Roxy v rámci festivalu Stimul.

Pátavější odnož německé rockové hudby přelomu šedesátých a sedmdesátých let hledala a nalézala v hájemství všudypřítomných angloamerických rockových idiomů, jejichž platnost byla tou dobou plodně infikována psychedelickými experimenty, orientálními i kabaretními vlivy a uvědomováním si možností nahrávacího studia a elektronickým nástrojů a modulací. Beatles ve svém *Tomorrow Never Knows* rozostřili zvuk nástrojů a přidali neuchopitelné klouzání najíždějících páskových smyček, do *I Am The Walrus* zakomponovali zvuky náhodně laděného rádia, Rolling Stones vyloudili na mellotron astrální zvukové krajinky zdobící jejich nedoceněnou „odpověď na Seržanta“ *Their Satanic Majesties Request*, Pink Floyd svůj debut uzavřeli koláží v duchu konkrétní hudby, Frank Zappa střídal taktovku rockového kapelníka a střihačské nůžky studiového manipulátora.

V Německu vyrůstala generace, která se bez poválečných poráženeckých nálad chtěla připojit k rockové revoluci – ale po svém, aniž by se stala imitátory. V hledání neobvyklého se rozhodla jít co nejdál a to, co za Kanálem (potažmo Atlantikem) sloužilo jen jako exotické koření, využít v mnohem větším rozsahu – více hluku, více páskových manipulací, více minimalismu, více elektronických zvuků. V posledním bodě asi stěžejní roli inspirátora sehrál Karlheinz Stockhausen, průkopník elektroakustické hudby, jehož osobu a dílo značná část protagonistů zrodilšího se tzv. *krautrocku* musela znát. (A nejen krautrocku: telefonicky s ním prý svou *Revolution 9* konzultoval sám John Lennon.)

Původ označení krautrock je zahalen nejasnostmi. Používalo se v britském tisku, kde sloužilo jako zastřešení pro pestré německé dění, samotní protagonisté se k termínu příliš nehlásili. Proč tedy zelný rock? Undergroundový magazín Mašurkovské podzemní v čísle 20 s nadsázkou tvrdí, že němečtí hudebníci tehdy „kouřili spoustu zelí“. Podle jiné verze slovo kraut v angličtině označuje přibližně totéž, co české fricek či skopčák. Nejznámější protagonisté? Can: explozivní rockový band ovlivněný vážnohudebními kořeny basisty a producenta Holgera Czukaye. Výhradně syntezátoroví Tangerine Dream. Ultraminimalističtí Neu! Orientálně ladění Popol Vuh. Dodnes hvězdní Kraftwerk. A především Faust, nepředvídatelní a nikdy zcela vážní.

Sílu přesvědčit Polydor, aby to s partou excentriků zkusil a zajistil jim peníze, kontrakt i studio, měl Uwe Nettelbeck, šéfredaktor časopisu Konkret a od té doby dvorní producent skupiny. Studio, které si pánové Werner Diermeier (bicí), Jean-Hervé Peron (baskytara, kytara), Rudolf Sosna (klávesy, kytara), Hans-Joachim Imler (varhany), Günther Wüsthoff (saxofon, syntezátor) a Arnulf Meifert (na krátkou dobu druhý bubeník) nechali zařídit, se nacházelo ve staré škole v městečku Wümme mezi Hamburkem a Brémami. Skupina tam žila v naprosté izolaci a oddávala se nekonečným psychedelickým průzkumům a improvizacím na libovolná témata. O okolní svět nejevila zájem, desky ostatních krautrockových souborů neslyšela, neboť je nebylo na čem přehrávat. Tento komunitní duch byl v krautrocku poměrně rozšířen – pohromadě žili například Can, Amon Düül a Cluster.

„Došlo nám“, vzpomíná Diermeier, „že pokud chceme dělat hudbu opravdu nezávisle – to znamená hrát přesně podle svých myšlenek – potřebujeme víc než jen hudební nástroje. Potřebujeme studio, kam nebudeme jenom chodit nahrávat konečný produkt, ale kde budeme mít čas vyzkoušet všechny hudební variace, nápady a inspirace a kde budeme moci experimentovat.“

Debutové album **Faust** (1971) na průhledném vinylu v průhledném obalu s rentgenem zatáté pěsti přineslo tři skladby – výsledek ročního studiového zkoumání. Zatímco druhá strana s šestnáctiminutovou *Miss Fortune* je poměrně tradičním rockovým jamem, ve dvojici kratších skladeb na straně A vypukne furóre rychle se střídajících rockových motivů, terénních nahrávek (bouřka) i citací – celé album začíná útržky beatlesovské *All You Need Is Love* a stoneovské *Satisfaction*. Album se velice dobře prodávalo, překvapivě i v sebestředné Anglii. Po jeho vydání Faust uskutečnili svůj první koncert, který se z nezdařeného pokusu o realizaci 3D zvuku z dvaceti reproduktorů zvrhl ve spontánní happening za použití mnoha televizorů.

O rok mladší deska **So Far** je oproti debutu písňovější, pozornost si zde zaslouží především úvodní, opravdu monotónní *It's A Rainy Day, Sunshine Girl*. Po vydání alba Faust podepisují smlouvu s tehdy začínajícími Virgin Records a stěhují se do zámečku poblíž Oxfordu. Tato cesta je zároveň jejich prvním turné, od něž se datuje záliba používat na pódiu stavební stroje. Prvním bylo pneumatické kladivo, jímž najatý dělník ve smokingu (se svátečně oblečenou rodinkou v publiku) drtil kusy kamenů podle předem dohodnuté „partitury“.

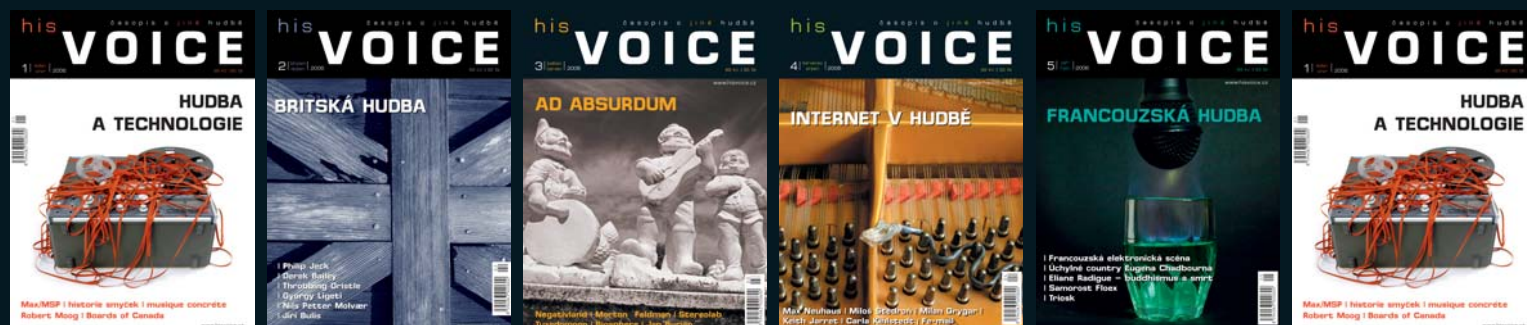
Třetí album **Faust Tapes** je čtyřicetiminutovým mixem materiálů, které si Faust dovezli ještě z Německa. Skupina se zde nesnažila o vytvoření pevnější kompozičně-aranžérské struktury a seřadila jednotlivé zvukové fragmenty do jednotitého zvukového proudu, v němž uslyšíme vše od útržků psychedelických balad přes free jazz, terénní nahrávky a primitivisticky bzučící elektroniku. Z alba se postupem času stal jeden z nejstrmějších vrcholů, k nimž s úctou vzhlíží četní adeпти rockem ovlivněných alternativních výbojů. Všechny v úvodu zmíněné rockové experimenty se odehrávaly na ploše písničky, Faust byli jedni z prvních, kdo v rámci žánru tuto formu překročil – a nejlépe na Faust Tapes, albu, bez něž by množství inspirativní hudby znělo úplně jinak. Největší poctu mu složili asi Legendary Pink Dots svým 3CD *Chemical Playschool 11, 12 & 13*. Nurse With Wound se před Faust sklonili především na záměrném retroalbu *She And Me Fall Together In Free Death*, ovšem zdaleka nejen tam. (Když jsem, okouzlen výše zmíněnými soubory, slyšel Faust Tapes poprvé, dostavil se mi pocit intenzivního déja-vu.)

Po mizerně se prodávajícím písňovém albu **Faust IV** (1974) a nevydaném pátém se skupina rozešla. Během svého prvního období stihla natočit ještě vynikající společná alba **Outside The Dream Syndicate** s Tony Conradem (viz HV 2/03) a **Acalbasac Noom** s předchůdci rocku v opozici Slap Happy. Když se skupina v devadesátých letech znovu sešla, provázelo ji nadšení publika a pověst o destruktivních pódiových shows s ničením televizí a klavírů a obřími větráky vrhajícími prach a třísky do publika. Zabodovali alby **Faust Wakes Nosferatu** (ještě před mání živých soundtracků), **Rien**, které vzniklo ve spolupráci s Thurstonem Moorem, Keiji Hainem a Jimem O'Rourkem, a nejnověji spoluprací s abstraktními hipopery Dálek (viz HV 4/04). V současné době je skupina čtyřčlenná (se zakladateli Diermeierem a Peronem) a ke svým improvizacím poprvé po všech těch letech na koncertech připojuje i nadšeně aplaudované staré skladby. ■

PŘEDPLATNÉ ^{his} VOICE SE VYPLATÍ!

Předplatte si His Voice
a ušetříte 84 Kč (studenti 174 Kč!)

Roční předplatné 330,- Kč
Studentské roční předplatné 240,- Kč



WWW.HISVOICE.CZ

Zajišťuje firma SEND Předplatné, P.O.Box 141, 140 21 Praha 4

tel.: 225 985 225, fax: 267 211 305, SMS: 605 202 115 E-mail: předplatne@send.cz, www.send.cz.

LETENKY ... pro každého ... v každém věku za super ceny

ceny tam i zpět

Paříž za 380 Kč

Milán za 380 Kč

Londýn za 1 990 Kč

New York za 8 075 Kč

Sydney za 23 000 Kč

Dillí za 12 000 Kč

ceny neobsahují letištní a transakční poplatky

rezervujte online snadno a rychle na
www.studentagency.cz

| **STUDENT** | **AGENCY** |

800 100 300



letenky online
rezervace hotelů
pronájem aut
peněžní služby
chartery
eurovíkendy
pojištění
vízový servis

k letence
ZDARMA
cestovní
nebo jazykový
průvodce

Co je tak legračního na undergroundu?

Docela dost

Text: **Thomas Bailey**
Překlad: **Petr Ferenc**

Kdybyste se, chvilkově oslepeni procházeli japonskými velkoměst, získali byste pocit, že vás transportovali na planetu dětských školek. Veselé popěvky hrají, aby vás upozornily, že teď je ten správný čas přejít ulici. V 17:00 se těchto melodií ze všech reproduktorů, co jich ve městě je, vyrojí ještě mnohem více, často s doprovodnými radostnými slogany jako „nepracoval jsi dnes už dost? Je čas jít domů a odpočívat!“ Obzvláště zábavné to je, když zjistíte, že každé tokijské předměstí má svou vlastní melodii na téma „čas jít domů“ a že se spolu tyto popěvky často srážejí v nevyzpytatelném mash-upu disonancí a polyfonických ozvěn vzájemně si podobných refrénů. A pokud se ocitnete v *jakékoli* veřejné budově Japonska po jedenácté večerní, můžete vsadit všechny své peníze na to, že z nejbližšího reproduktoru uslyšíte hluboce dojímavou verzi *Auld Lang Syne* – důmyslné doporučení, aby se člověk šel raději vyspat a nezpůsobil nějakou škodu na veřejném majetku. Pokud vám tenhle nekonečný příval optimistických jinglů nestačí, nevěšťte hlavu, je tu ještě něco: nahrávky ptačího zpěvu a tropické džungle se linou podél zdí stanic metra, tři podlaží pod úrovní ulice. Slyšíte i nahrávky mateřských varování sdělujících široce známé skutečnosti, jako například to, že není moudré skákat do kolejí (pokud ve stanici ještě neinstalovali přepážku z plexiskla, která činí skákání na koleje fyzicky nemožným). Během jízdy vám Japonské dráhy také řeknou, jak jsou vám vděčné za vaše rozhodnutí vybrat si pro přepravu právě je (přestože mají monopol na železniční služby skoro v celém Japonsku). Všechno tohle se vám dostane během krátké chvíle – když se do městských ulic vypravíte na delší dobu, jsou k mání i úplně jiné bonbónky. Stále si pamatuji na první noc, kdy jsem krácel po městě Okayama, v němž jsem si prožezával zuby na svých prvních japonských zážitcích: o krátký, padesátimetrový kus chodníku před okayamským vlakovým nádržím soupeřilo dvanáct dvojic s akustickou kytarou. Jejich sladké harmonie a la Simon & Garfunkel vytvářelo nechtěný a docela legrační kakofonický vír neodlišitelných hlasů. Když jsem od nádraží došel do matně osvětlených vedlejších uliček, zaznamenal jsem stejný zvukový efekt, tentokrát způsobený ulicí lemovanou karaoke snack bary. Pokud jste nikdy neslyšeli zvuk *celé ulice* vibrující zdráhavými, neškolenými hlasy zkreslenými echem a tklivě mumlajícími do mikrofonů, které mají doslova přilepeny ke rtům... tak vás naléhavě žádám, abyste takovou zkušenost vyhledali. Udělá vám to dobře.

Jedna z nejotravnějších mylných stereotypních „informací“ o Japonsku je, že Japonci jsou národ nebyvalé prostoty a úspornosti, nekonečně jemných bílých povrchů – národ, v němž se i žáčci základní školy k smrti rádi účastní čajových slavností a dechberoucích elegantních rituálů. To je, jedním slovem, směšné. Je to skoro, jako byste si mysleli, že v každém druhém berlínském bytě sídlí klon Einstürzende Neubauten. Navíc se tento stereotyp vztahuje jen na Tokio a nebere v úvahu množství regionálních variant toho, co znamená „být Japoncem“. Obyvatelé Tokia jsou v zemi známi svou arogancí v porovnání s ostatními Japonci a mnoho mimotokijských má tajný vztek na snahu Tokia standardizovat japonský jazyk a zvyky. Sřet mezi hegemonií hlavního města a nejrůznějšími lokálními kulturami lze dobře ilustrovat srovnáním dvou populárních japonských komediálních stylů – *rakuga* a *manzai*. V *rakugu* sedí ostřílený vypravěč se zkříženými nohama na polštářích a zasypává publikum sledem duchaplných slovních hříček. Ve stand-up komedii *manzai* dvojice „rovného chlapa“ a „šejdře“ praktikuje všechny možné druhy tělesných záchvatů, výbuchů a křečí, obhroublý fackovací humor a překvapivé vokální erupce. Přestože je *manzai* přesně definovaným komediálním žánrem (podobně jako *rakugo*), zdůrazňuje zmatek a absurditu skrývajících se za rutinním životem. Je populistická, ale nemusí se vždy podbízet nejnižšímu společné-

mu jmenovateli. Na druhou stranu, publikum *rakuga* občas připomíná jazzové „nadšence“, kteří chodí na koncerty tleskat na správných místech – a uplatnit svůj nárok na privilegovanou pozici v kulturní hierarchii místo toho, aby se nechávali unést zvukem.

I japonská avatgardní a postindustriální subkultura je plná dobrého humoru. A i kdyby vás kulturní cenzoři z „Japan Inc“ chtěli přesvědčit o tom, že všechn japonský humor je krystalicky čistý a s mnoha nuancemi, není tomu tak – a obzvláště ne v říši hudby. Kulturních artefaktů tohoto druhu je tolik, že dám dovolenou obvyklému žurnalistickému stylu a uchýlím se k nejtýpějšímu stylu japonských spotřebních magazínů: seznamu položek. Pochopitelně si nekladu nároky, že se bude jednat o vyčerpávající seznam nejlegračnějších zástupců japonské sonické subkultury – půjde o vysoce osobní litanií svatých, která by ale mohla přijít vhod komukoli, kdo ve smíchu a komickém nonsensu nachází afrodiziakální sílu.

Yasunao Tone + Hecker: Palimpsest, CD (Mego): Jedná se o CD „nesnadné hudby“, které je tak intenzivní a elektronicky spleťtí, že – jakmile se prolomí váš odpor k surovému zvuku – může začít být svým způsobem i šíleně zábavné. Bonusem je skutečnost, že tato překotná jízda je zčásti komponována převodem básní *man'yo* do surových digitálních dat. Převést jednu z nejuctívanějších japonských básnických forem do zvuku androidů se střevními potížemi je, řekněme, skoro jako sledovat, jak vypravěči *rakuga* uprostřed věty exploduje hlava. Počítačově generované kvičení, jakot a drobné popravky proudem jsou ještě lepší než ty, kterými Tone zaplnil své slavné *Solo For Wounded CD*, a rozhodně stojí za to sledovat je naživo. Když s tímto materiálem Tone vloni objížděl Tokio, pozval na koncert i partu přátel, s nimiž chodívá na ryby. Tito sedmdesátníci odolávali prudkému zvukovému náporu se stejným uličnickým veselím, s jakým ho Tone produkoval.

Ultra Bide – Improvisation Anarchy, CD (Alchemy): Kjótský hudebník Hide Fujiwara byl se svou kapelou Ultra Bide jednou z prvních postpunkových hvězd v Japonsku a jednou z prvních položek na seznamu dnes vysoce respektovaných Alchemy Records. V původní sestavě působil i šéf Alchemy a kytarista projektu Hijokaidan Jojo Hiroshige. Jejich retrospektiva *Improvisation Anarchy* je skvělou anekdotou namířenou na „seriózní život“ – největší klišé západního rock'n'rollového lexikonu jsou Hidem a spol. vláčeny špínou, jako je, v několika skladbách, japonský folkový sentiment. Hideova hudební kariéra odstartovala, ještě než dokončil střední školu (díky vynechávání velkého množství hodin), a přivedla ho do New Yorku, kde sídlil patnáct let. V domovském Kjótu Hide pořádá spousty koncertů jiným nezávislým skupinám, vede mnohem profesionálnější inkarnaci Ultra Bide a je jedním z nejvtěčnějších i nejzábavnějších lidí v celém městě. Až budete v Kjótu, vyhledejte ho. *Joi de vivre*, s nímž vykonává svou každodenní profesi, je inspirativní. Ať už výsměšně říká sprostým taxikářům *sensei* (učitel), káže z pódia o předražených lístcích na kjótské metro nebo vypráví jednu z tisíců nepřekonatelných historek z turné, je zárukou legrace i v nejzatvrzelejším prostředí.

Merzbow + Gore Beyond Necropsy – Rectal Anarchy, CD (Relapse): A když jsme u anarchie... i Merzbow je schopen naservírovat trochu vulgárních vtipkování, třeba na této desce (která byla vydána dříve, než si naplánoval práci na mnohem vážnější misi – šíření povědomí o ochraně práv zvířat, viz HV 4/06). Tohle jaksepatří chaotické páření s grindcoreovou skupinou Gore Beyond Necropsy zabírá ještě dříve, než dozní první vteřina erupčního (a přiznaně náhodného) hluku. Každý z třiceti podivných názvů skladeb končí slovy *rectal anarchy*, jímž předchází sprška slůvek inspirovaných juvenilním punkem: *Split Crotch Disorder Rectal Anarchy*, *Ski Meat Funky Rectal*



Anarchy nebo rozkošná *A Horse Named Rectal Anarchy*. Výsledný efekt je podobný situaci, kdy si během nudného dne v kanceláři na počítači měníte nezáživné firemní zprávy v úchvatné přívaly obscenity. A s tak dlouhými názvy už ani nepotřebujete vědět, že čínský nápis na obalu desky znamená *iran rokku* (chytrý rock).

Lamones Young – Blitzkrieg Bop (živá coververze): V japonském undergroundu existuje trend půjčovat si jména dobře známých západních umělců a lehce je pozměnit. Jména se tak můžou stát odrazovým můstkem pro hudební chytáky a manévry. Sotva najdeme lepší ztělesnění tohoto trendu, než je Lamones Young, který kombinuje japonskou výslovnost názvu Ramones se jménem proslulého minimalistického skladatele LaMonte Younga. Nespokojen s tím, že by jeho jméno mělo být jen vtípem, postavil Lamones Young svou skladbu ze slavného ramonovského odpočítávání „1-2-3-4!“, které je v jeho podání nataženo na *celou hodinu*, čímž se estetika kožených bund („stručněji, hlasitěji, rychleji!“) dostává do harmonie s Youngovou direktivou „držet po dlouhou dobu“. Kdo si nemůže dovolit LaMonte Youngova stodolarová CDR, která se prodávají v tokijském Los Apson (viz minulé číslo), může Lamonesovo představení brát jako ekonomicky příznivější alternativu.

Různé VHS kazety, vydavatelství Augen / Horen: Šéf labelu Augen / Horen Satoru Higashisetu (rovněž zmíněný v minulém HV) je v oblasti Kansai jedním z největších archivářů „jiného“ zvuku Japonska a zahraničí. V audio výstupu jeho labelu lze nalézt mnoho podivných pokladů, jeho videa však poskytují mnohem více výmluvných bizarních svědectví o Japonsku, než může průměrný rodilý Japonec nashromáždit za celý život. Je to svět, kde „mentálně narušený mimozemšťan“ Ziggy Atem mluví jazykem známým jen jemu samému („Umí mluvit jazykem z jiné planety... a to není vtip“, prohlašuje Higashisetu v katalogu svého vydavatelství), kde je středem pozornosti transvestit Simone Fukayaki zpívající francouzskou lounge music, nebo kde se vymydlená popová hvězda Rumi Shishido za doprovodu kazetáku druží s neschopným „karaoke kaver-tetem“. Téměř každá položka videokatalogu Augen / Horen má potenciál nahlas rozesmát anebo aspoň vyloudit škodolibý úsměv. Když už nic jiného, noiseoví nadšenci si určitě budou chtít sehnat alespoň video s podivným názvem *Seiichi Yamamoto & The Murder Case Of Water Service Spectacles*, na němž nalezne vzácný duet

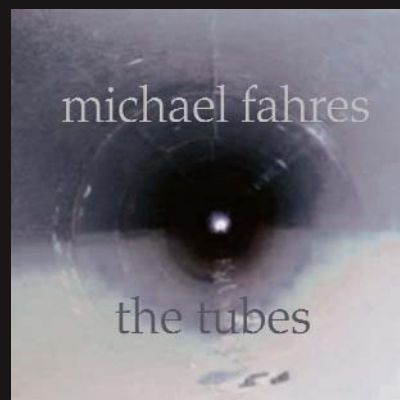
kytaristy skupiny Boredoms Yamamota a noiseového kaskadéra Masonny. A pozor, k balení patří i kolekce úlomků a smetů, jako je třeba nehratelný sedmipalcový singl a nějaké hadry. Higashisetovi zkrátka také není cizí shazování sebe sama, které je pro osacký humor typické.

Masaya Nakahara – Sodom's Cinema Fair, kniha (Yosensha): Masaya Nakahara, který je za hranicemi Japonska známý především svou audio tvorbou pod značkou Violent Onsen Geisha, napsal i několik černěhumorných románů a několik knih o filmu, v nichž se zabývá svou vášní pro *mondo* kinematografii (a pár dalších žánrů, které zůstávají neregistrovány radarem „vysoké kultury“). Nakaharova estetika čerpá z kritikou tak rozcupovaných děl, jako je *Beyond The Valley Of The Dolls* a tvůrčího kánonu Johna Waterse (jímž se v jedné ze svých knih detailně zabývá), i z nevyhnutelnosti japonského světového života – má pověst skvělého zpěváka karaoke. V knize *Sodom's Cinema Fair* Nakahara nejen ukazuje své encyklopedické znalosti brakové kinematografie, ale také uvádí množství osobních historek – přiznává, že pláče při sledování *Muppet Show*, sleduje původ své nenávisti k technu až do doby, kdy byl zaměstnán v továrně (a přistihl tam spolupracovníka masturbujícího při práci), a snaží se všemi silami označit *Texaský masakr motorovou pilou* za diskofilm... ale na detailní popis postupu při této snaze je zde málo místa. Nakahara má zkrátka jeden z nejvychylenějších druhů smyslu pro humor v celém japonském avant-noiseovém milieu – vstřebat obsah jeho knihy stojí za ty tisíce hodin studia pokročilé japonštiny.

Misono Universe Building – čtvrt Sennichimae, Osaka: Každé přelidněné velkoměsto by si zasloužilo tak nezvyklé místo, jakým je budova Misono. Několik poschodí ustavičně zatemněných chodeb, v jejichž výklencích sídlí tucty „klubů osamělých srdcí“. A v jakoukoli denní i noční dobu zde najdete dva či více mikrokлубů specializujících se na okrajovou živou hudbu. Misono Building je domovem Café Navel a Café Q, dvojice barů s roztomilým personálem a náchylností k chaosu. Příklad? Zástupy byznysmenů, které do Misono Building proudí za účelem vášnivého večera nikdy neví, co je čeká, když do chodby z Café Q vyrazí jednomužná demoliční četa jménem Destroyer Robot, na hlavě má dopravní kužel a pomocí dvou megafonů vyluzuje strašidelnou zpětnou vazbu. A hodí se poznamenat, že *Yoshimoto*, slavná osacká komediální scéna, je vzdálena jen pár minut.

new from **Cold Blue ...**

(available February '07)



michael fahres / *the tubes*

"I was transfixed by the haunting sounds and the poetic pacing of Fahres' music on this CD. Rather than the sound floating through the room, it was as if I was floating in the sound."
—Morton Subotnick



charlemagne palestine / *a sweet quasimodo between black vampire butterflies for maybeck*

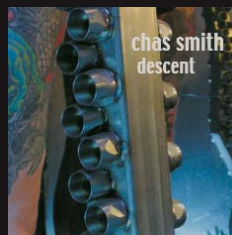
"Palestine's work offers sonic sculptures to be thoroughly inspected and savored at every moment."
—Dean Suzuki, *Wired*

recent releases



Daniel Lentz
On the Leopard Altar

"On the Leopard Altar is a study of sonic polish and forward motion."
— *Mix magazine*



Chas Smith
Descent

"Chas Smith is surely one of the most original composers working anywhere today."
— *Int'l Record Review*

www.coldbluemusic.com

Naše publikum je středem všeho, co děláme!

Text: **Martin Cikánek**

Věta v titulu tohoto článku je vzata ze strategického dokumentu *Values and Vision: The Contribution of Culture*, o němž bylo pojednáno v minulém čísle *His Voice*. Zástupci britského kulturního sektoru v čele s nezávislým Arts Council Velké Británie v dokumentu demonstrovali své úspěchy a přínosy kultury pro britskou společnost za posledních deset let a zároveň vyhlásili svou vizi, jak by měla kultura v Británii vypadat v roce 2015. Víze byla podmíněna spoluprací britské vlády, čímž měli autoři *Values and Vision* (ke stažení na www.artscouncil.org.uk) na mysli především náležité financování kultury ze státního rozpočtu. Takto by dokument *Values and Vision* mohl být chápán, i když poněkud zjednodušeně, hodně schématicky a velice vzdáleně, jako paralela české iniciativy volající po jednom procentu na kulturu. Navíc lze v dokumentu nalézt velkou porci inspirace přenosnou do českého prostředí. Především co se politického argumentování výkonnostními ukazateli týče. Jelikož však kulturní statistika není v české kotlině pěstována tak hojně jako ve Spojeném království a potřebná kulturní data na státní úrovni v Čechách pravděpodobně ani neexistují, nastupuje ke slovu arts marketing. Díky němu by se, jak už bylo také nastíněno v minulém čísle *His Voice*, bylo možné smysluplných výkonnostních ukazatelů, a tedy i kulturně politických argumentů dopídit. Arts marketing se za relativně krátkou dobu své oficiální existence stačil stát etablovaným univerzitním odvětvím v rámci studia arts managementu a zároveň každodenní součástí života arts manažerů v mnoha zemích západní Evropy, USA, Kanady a dalších regionů. V tomto článku bude krátce pojednáno o historii arts marketingu, o jeho současných trendech¹ a o tom, zdali by naše publikum mělo opravdu být středem všeho, co děláme.

ČTVRTSTOLETÍ ARTS MARKETINGU

Od začátku 80. let minulého století prodělal arts marketing velice intenzivní proces institucionalizace a profesionalizace. Dnešní arts manažeré jsou zpravidla velice dobře seznámeni s marketingovou teorií a velice dobře si uvědomují strategický význam marketingu pro kulturní sektor. Takovéto znalosti lze získat buď při studiu arts managementu, kdy je marketing v drtivé většině případů velice podstatnou součástí studijního curricula, nebo samostudiem standardních marketingových textů či specializovaných arts marketingových publikací. Institucionalizace arts marketingu byla totiž v minulosti doprovázena nebyvalým nárůstem jak knih, tak i odborných či popularizačních článků v nejrůznějších tiskovinách. Asi nejmarkantnější proměna, kterou marketing za čtvrtstoletí své existence prodělal a kterou je možné vystopovat i komparací starších a novějších arts marketingových textů, je posun od vnímání arts marketingu jakožto funkčního nástroje, jakési prodloužené ruky propagace, ke strategické disciplíně uvažované v kontextu dlouhodobého plánování a zároveň k celkové obchodní filozofii kulturní organizace.

ORIENTACE NA ZÁKAZNÍKA

Za úhelný text a jeden z těch, co výrazně posunuly arts marketing na úroveň strategické disciplíny, je považována téměř sedmisetstránková publikace Philipa Kotlera a Joanne Scheff s názvem *Standing Room Only: Strategies for Marketing the Performing Arts*, poprvé vydaná v roce 1997. Podle tohoto textu by si každá kulturní organizace měla položit tři elementární otázky: *Kdo je náš zákazník? Co je pro našeho zákazníka hodnotnou? A konečně Jak lze poskytnout našemu zákazníkovi ještě větší hodnotu?* Je zde tedy propagována tak zvaná orientace na zákazníka. Koncept, který i v obchodním marketingu nahradil během dvacátého století prvotní orientaci na produkt (známé rčení Henryho Forda: náš zákazník může mít auto jakékoliv barvy, pokud si zvolí černou) a ji následující orientaci na prodej, pracující především s agresivními technikami prodeje používanými pojišťovacími agenty, bankovními poradci OVB a podobnými individui.

Připomeneme-li si v minulém čísle *His Voice* citovanou výroční zprávu Národního divadla v Praze za minulou sezónu, dostaneme velice typický příklad orientace na produkt, a tedy na sebe sama. O návštěvnících zlaté kapličky se z výroční zprávy nedozvíme téměř nic, zato je v ní velice podrobně referováno o samotných představeních ND, jakož i o věkové a vzdělanostní struktuře zaměstnanců ND (a důvod, proč je zde prezentováno procento zaměstnanců

divadla s vysokoškolským titulem, stále poněkud uniká). Jako příklad orientace na zákazníka se nabízí festival Struny podzimu. Vizuální podoba jeho propagace prodělala oproti předchozím ročníkům vcelku výraznou proměnu. Ze způsobu, jak je festival prezentován letos, je velice zřejmé, kdo je modelovým návštěvníkem festivalu. Určit významné socio-demografické ukazatele u páru libajícího se na břehu Vltavy, hlavního motivu letošní festivalové propagace, není těžké.

Kotler a Scheff také vytyčili jasnou hranici a postulovali, že arts marketingem by se mělo vycházet zákazníkům vstříc v podstatě ve všem kromě zásahu do samotného umění. Umění či, kotlerovským žargonem lépe řečeno, umělecký produkt má zůstat nedotčen a arts marketing má pracovat s tím, jak je umělecký produkt prezentován a komu je prezentován. Mají být určeny skupiny obyvatelstva (segmenty), u kterých se předpokládá, že budou mít o daný umělecký produkt zájem, a s vybraným segmentem se má komunikovat v jazyce jemu blízkém a jemu srozumitelném. V zemích, jako je například Velká Británie, je celá populace rozsegmentována na základě směrovacích čísel trvalého bydliště (tzv. post code analysis) a detailní charakteristiky všech segmentů jsou zdarma dostupné kulturnímu sektoru pro potřeby jejich marketingu a v praxi jsou hojně využívány. Podobná segmentace zahrnující i volnočasové aktivity, mimo jiné konzumaci umění a kultury, existuje i v České republice. Pro kulturní sektor je však v drtivé většině případů naprosto nedostupná. Nedávno započatá výzkumná iniciativa občanského sdružení Jednota hudebního divadla s názvem *Marketingový potenciál českého operního publika* (informace na www.divadlo.cz/jhd) se snaží dohnat západní Evropu alespoň v zúženém segmentu českých návštěvníků operních představení. Z relativně nových hudebně-sociologických prací, z nichž lze při troše fantazie vyčíst potřebná vstupní data pro marketingová plánování, je nutno jmenovat studii Mikuláše Beka: *Hudební posluchači v České republice 2001* (ke stažení na www.musicologica.cz).

ORIENTACE NA SLUŽBU

Je otázkou, zůstává-li v dnešním světě něco nedotknutelné či svaté, rozhodně to však není postulát Philipa Kotlera a Joanne Scheff o nedotknutelnosti umění marketingem. Ruku v ruce s postupným zastaráváním konceptu orientace na zákazníka a nástupem konceptu orientace na službu v komerčním marketingu je tento trend absorbován i marketingem s přívlastkem umělecký a nadřazená pozice umění nad marketingovou funkcí je oslabována.



Michael Kaiser

Myšlenka zaměřit marketingovou orientaci na službu místo na zákazníka se v komerčním marketingu objevila už na počátku 90. let minulého století. Rozpracována však byla teprve o dekádu později. Celá je, zjednodušeně řečeno, postavena na názoru, že cokoliv, co se stává předmětem směny v tržním prostředí, je ve své podstatě službou. Zákazníci už dávno nemají zájem o pouhé produkty, požadují službu, která uspokojí jejich potřeby, a samotný produkt je pouze menší či větší část celkové služby. Další, a pro kulturní organizace významný element služby může být například společenský zážitek, který si zákazník z uskutečněné směny (v konkrétním případě například z návštěvy koncertu) odnáší. Stejný princip je v západním světě aplikován i na gastronomický zážitek návštěvníka kulturního podniku. Dílčích prvků celkové služby je samozřejmě většinou daleko víc. Zdá se však, že skutečnosti, zdali se zákazník potká na koncertě se známými, hezky si s nimi popovídá a ještě se u toho dobře nají, se stávají elementy téměř rovnými samotnému zážitku z recepce – marketingově lépe řečeno konzumace umění.

U kulturních institucí bývá v souvislosti se základními nedostatky poskytované služby velice často poukazováno také na neochotný, nekomunikativní či nedostatečně vyškolený personál uvaděčů a uvaděček či prodejců na pokladnách. Pro anglosaský svět typické řešení tohoto dílčího problému většinou spočívá v zavádění interních směrnic, jak se mají osoby, které přicházejí do přímého kontaktu se zákazníkem, chovat, v pravidelných školeních v daných směrnicích a poradách, jichž se účastní management spolu s uvaděči, uvaděčkami a prodejci. Na poradách se vede otevřená diskuse o tom, co by se mělo dělat lépe. Management naslouchá zkušenostem a poznatkům řadových zaměstnanců a opačně. Ve Velké Británii jsou známy i příklady kulturních organizací, které zřídily speciální senior manažerskou pozici se zodpovědností za styk s veřejností, pod níž spadají i týmy uvaděčů či prodejců na pokladnách. Velice cenné poznatky a podněty, jak řídit tuto funkci v prostředí kulturní organizace, lze nalézt v knize Rogera Tomlinsona s názvem *Boxing Clever*.

ARTS MARKETING A POSTMODERNA

Koncept orientace na službu lze vnímat také jako velkou vodu na mlýn arts marketingových akademiků, kteří se s jeho pomocí v kombinaci s postmoderní filozofií a postmoderní estetikou snaží přeargumentovat Kotlerův postulát o nedotknutelnosti umění marketingem. Postmoderna vyvrací chápání umění jakožto autonomního a na obyčejném životě nezávislého fenoménu, který byl takto pěstován od času romantismu. Bylo-li by umění opravdu autonomní, pak by asi nebyl velký problém, aby marketing existoval paralelně vedle něho a nesnažil se jej ovlivňovat. Přesně tak jak postulují Kotler a Scheff. Současní filozofové a estetiци však tvrdí, že autonomní koncept umění je překonaný a že víc než cokoliv jiného je umění aktem komunikace mezi umělcem a publikem. A pokud tato komunikace nenastává, umělecký produkt zůstává neúplný a nedokončen. Umění je považováno za specifickou jazykovou konstrukci, díky níž jsou vytvářeny originální autentické metafory, jež nabourávají existující estetické symboly a vytvářejí nové. A je to právě recipient, který hraje ústřední úlohu v závěrečné fázi procesu stvoření nové metafory. Moment recepce je podle postmoderních estetiků prubířským kamenem určujícím, zdali byla vytvořena nová smysluplná metafora. Je nasnadě, že tato teorie má svá úskalí. V mnohém je v rozporu s tezemi Holdenova pamfletu *Capturing Cultural Value* (ke stažení na www.demos.co.uk) o imanentních hodnotách kultury, o němž bylo pojednáno v minulém článku o výkonnostních ukazatelích. Je otázkou, nakolik je u nás zakořeněno romantické vnímání umění jako autonomního

fenoménu. V konečné instanci asi vždy půjde o zaujmutí jedné z těchto dvou pozic, a to té, která je nám přirozeně bližší. Ve věci participace recipienta na vytvoření nové metafory probíhaly nejméně od poloviny 70. let minulého století nejrůznější výzkumy a byla publikována řada knih či studií na toto téma a jistě by bylo zajímavé se mu více věnovat. Třeba bychom se tím dopídili odpovědi na otázku, zdali by posluchači hudebního managementu na pražské HAMU měli mít jako součást svého studia také obecnou a hudební estetiku.

Pokud však přijmeme postmoderní pozici o spolutvůrčí úloze recipienta, lze z tohoto postoje vyvodit i významné důsledky pro arts marketing a lze dojít ke zpochybnění postulátu o nedotknutelnosti umění. Výzkumy vycházející z těchto pozic totiž označují zážitek recipienta z vytvoření nové metafory jako ústřední motiv k uskutečnění směny, tedy například návštěvy koncertu. Tedy to, *co je pro našeho zákazníka hodnotou*. Ptáme-li se pak, *jak lze poskytnout našemu zákazníkovi ještě větší hodnotu*, nutně musíme dojít k tomu, že mu chceme poskytnout ještě větší zážitek, eventuálně vyšší míru participace na vytvoření nové metafory. Zde už marketing z podstaty své funkce jasně zasahuje do kompetencí dramaturgie a uměleckého plánování a už zdaleka nejde o kladení většího důrazu na gastronomické zážitky a podobné elementy obklopující ústřední (core) umělecký produkt, nicméně se jedná o citelný pokus postavit zájmy marketingu na roveň zájmů umění.

CO JE TEDY STŘEDEM VŠEHO, CO DĚLÁME?

Praktická aplikace tezí o orientaci na službu, případně o překonání romantické autonomie umění se v českém prostředí může zdát momentálně poněkud diskutabilní. Máme svou vlastní historii a svůj vlastní kulturní kontext. Navíc asi nebude daleko od pravdy tvrzení, že drtivá většina českých kulturních organizací a institucí je ve svém marketingovém vývoji někde na pomezí stádií orientace na produkt a orientace na zákazníka. Ani z prohlášení designovaného ministra kultury Martina Štěpánka ze 2. října tohoto roku, kdy byly prezentovány jeho strategické záměry, nevyplývá, že by kulturní publikum bylo příliš velkou politickou prioritou. Přitom důkladná znalost kulturně statistických dat včetně procentuálního podílu kreativního průmyslu na HDP České republiky by jistě posílila postavení ministerstva při jednáních o sestavování státního rozpočtu a vůbec jeho celkovou pozici ve vládě. S tím, co víme nyní, můžeme jen pokračovat v éterických diskusích o úžasnosti umění a rétorických svoláních o tom, že umění vnímáme *jako významný ekonomický faktor i jako významný cíl turistiky*.

Co tedy zvolit za střed všeho počínání, si musí každá zodpovědná osoba rozhodnout sama, stejně tak jako míru ovlivnění uměleckého plánování marketingem. I tak, pokud by bylo rozhodnuto, že marketing zůstane pouze prodlouženou rukou propagace, neobejde se bez detailních dat o vlastním publiku. Dobrou inspirací na závěr článku bude určitě šalamounské řešení sváru mezi marketingem a uměním, se kterým přišel Michael Kaiser, současný prezident centra John F. Kennedyho pro Performing Arts ve Washingtonu DC. Jeho arts manažerská filozofie je velice prostá: Dělat skvělé umění a zároveň dělat skvělý marketing.

Autor studuje na Katedře kulturní politiky a managementu na City University London
martin@artsmanagement.cz

Tento článek z velké míry čerpá z: Boorsma, M. (2006): *A Strategic Logic for Arts Marketing/Integrating customer value and artistic objectives* in International Journal of Cultural Policy, Vol. 12, No. 1, 2006, s 73 – 92.

My Cat Is an Alien

„Melancho-lidská setba z vesmíru“



Text: Petr Ferenc

Dva bratři, Maurizio a Roberto, měli kocoura Camilla. Jednou ho zvětčili Polaroidem a když se podívali na výsledný snímek, vzkřikli unisono (a italsky): „Moje kočka je vetřelec!!!“ A protože zrovna hledali název pro svůj hudební projekt, přeložili svůj výkřik do angličtiny. Psal se rok 1997.

Inspirován volným tokem beatnické prózy, kolekcí vinylů svého bratra Roberta a science fiction, drnkal si Maurizio Opalio doma na kytaru, jejíž zvuky vrstvil do čtyř stop. Když dokončil své první CDR, vybavil je ručně malovaným obalem, omotal elektrickým drátem a vypustil do světa v nákladu třiceti kusů. Jeden z nich poslal i Thurstonu Mooreovi ze slavných Sonic Youth – skupiny, jejíž revoluční zvuková koncepce bratřím změnila pohled na život a umělecké sebevyjádření. Toto hudební „poděkování“ Sonic Youth nadchlo natolik, že si My Cat Is An Alien přizvali jako předkapelu na své italské turné v roce 1998. Mělo jít o úplně první vystoupení MCIAA.

Maurizio: *Jednoho dne si tedy Roberto vzal úplně poprvé v životě do ruky elektrickou kytaru, koupil si několik kosmických hraček a začal hrát se mnou: byla to chvíle krystalické magie, v níž jsme si oba okamžitě uvědomili totální empatii a tok energie, který z našeho hraní v duu vyvěral.*

Opaliovi sice nejsou příliš školenými hráči, jejich zvukový vesmír je ovšem stvořen tak, aby to nevadilo – beztak se podle nich počítá jen to, jak hluboko je umělec schopen zavrtat se do srdcí a mozků publika. Oba bratři hrají na elektrické kytary a pěknou řádku činelů a perkusí, Maurizio navíc na akustickou kytaru, minixylofon a akordeon po mamince, Roberto ke kytarě přibírá sci-fi hračky, dětský klavírek a syntezátor a navíc zpívá – stručně, jednověškové texty. Hudba dvojice se většinou nese v duchu kontemplativního minimalismu zvolna se odvíjejících repetitivních zkreslených kytarových zvuků, střídme použití akustické kytary místy odkazuje k polozapomenutým mistrům psychedelického folku počátku sedmdesátých let, německým Sand. Rytmus je mnohdy podpořen jednoduchými údery do perkusí, ruchy a zvuky jiných nástrojů neodlišitelně tonou v převažujících kytarových vlnách. I přes několik hlukových nahrávek MCIAA většinou hrají na strunu pozastavení času a kontemplace v husté a příjemně teplé zvukové lázni.

Roberto: *Všechna hudba, kterou hrajeme, je zcela improvizovaná. Nikdy nepoužíváme žádná předem definovaná schémata. To není výsledek volby, ale zjištění, že nám tenhle způsob hraní oběma přijde nejpřirozenější – od začátku šlo o to „zahrát moment“ a sledovat neviditelné linky mezi našimi těly, našimi myšlenkami, našimi osobnostmi a éterem, který je obklopuje. Chceme, aby každý zvuk žil po dobu mu určenou a vytvářel okamžiky surreálního života, kterému říkáme magie – něco, co už nikdy nepůjde zopakovat.*

Maurizio: *Kdykoliv hrajeme své instatní kompozice, vždy se stane, že něco, nad čím jsi předtím neuvažoval, začne hrát hlavní roli. Musíš být připraven modulovat přítomnost a být v interakci s nadcházející zvukovou budoucností... tvé „myšlenky“ musí tvořit jediný celek s „pocit“ a „tělem“.*

Neuspěchané chvíle vzájemného souznění způsobují, že sebe-minimalističtější skladba bratří Opaliových nezačne nudit ani při dlouhé stopě: po vzoru zlatých psychedelických časů MCIAA rádi vydávají vinylové desky, na nichž platí staré dobré pravidlo 1 skladba = 1 strana. Důsledná sci-fi stylizace není parodií ani křečovitou pózou, přestože alba a skladby MCIAA nesou názvy jako *Last Calls From The Earth*, *Here On The Sad Planet*, *Goodbye Earth*, *Leave Me In Space*, *Cosmic Light Of The Third*

Millenium, *Everything Falls Like Cosmic Debris*, *After The Meteor Shower* či *Beyond The Limits Of The Stars*. I když se na vnitřních stranách obalů kočičích desek (s fotografiemi Robertových abstraktních maleb) bratři ukazují se svítícími paprskomety, poslech jejich melancholicky táhlých improvizací odkazuje spíše k eskapismu. Snad do galaxie pozvolných krystalických vjemů.

Maurizio: *Ano, milujeme sci-fi filmy, a některé z těch starších mají velice zajímavý soundtrack, jako například Zakázaná planeta (Forbidden Planet) a její zcela „experimentální“ způsob využití nových zvukových technologií. Tato hudba dala zcela novou podobu představám o obrovském vnějším vesmíru v době, kdy astronomie díky novým technologiím učinila nové a důležité objevy. Ale to není ten pravý důvod, proč v naší formě nacházíte sci-fi estetiku: jsou to mnohem osobnější pocity a fascinace, díky nimž milujeme všechno, co se týká vesmíru – jak říkal Sun Ra: „Space Is The Place!“ (viz článek Karla Veselého v HV 2/05 – pozn. pf) Vesmír je tím, co nám denně umožňuje snít o lepším světě, cítit, že nejsme sami, že je toho mnohem víc k vidění a životu, než jen tahle planeta a lidská hloupost... náš domov je přímo nad námi.*

Mnohem raději než na koncertech Maurizio a Roberto vyluzují své improvizace v domácím prostředí. (Před dvěma lety opustili hektický Turín a postavili si nové studio v zapadlém koutu italských Alp.) Jejich diskografie je za necelou dekádu existence poměrně opulentní. Spoustu CDR v ručně vypravených obalech si stále vydávají sami na vlastní značce Opex, o krásná vinylová dvojbalba se jim postarala arizonská značka Eclipse Records. Ta vydala i patrně stěžejní dvoj album *The Rest Is Silence* (2003), asi dosud nejvíc ponořené do ukázněného ticha a s neobyčejnou pestrostí v drobných detailech, i zatím poslední (při tempu MCIAA to ovšem dlouho nevydrží) 2LP *Greetings From The Great Void*, na němž se dvojice opět přiklání k hlukovější estetice, avšak střídme a poučeně. Mimo to MCIAA vydali řadu split alb (série *From The Earth To The Spheres*), jejíž nekočičí polovinu zaplnili hosté jako členové Sonic Youth, DJ Olive či Christian Marclay. Snad se bratřím jejich křehká pouta jen tak neopotřebují.

www.mycatisanalien.com



Divadlo spoutané hudbou

Text: Jiří Adámek

Rozprava o metodě je rubrika, v níž vám v každém čísle zprostředkujeme pohled tvůrce na jeho práci – jeho pohnutky, motivace, tvůrčí a pracovní postupy... Jednotliví umělci dostanou k dispozici prostor, na němž budou moci sami vyjádřit a zdůraznit, co je pro jejich tvorbu nejdůležitější. Tentokrát dostává prostor divadelní režisér Jiří Adámek.

V projektu *Tiká tiká politika* jsem se čtyřmi herci a čtyřmi mikrofony zrealizoval vlastní scénář či spíše partituru. Cílem bylo propojit divadelní a hudební principy v jedné syntetické scénické kompozici. Jako absolvent tradiční divadelní školy (režie na pražské DAMU) bych se těžko pustil tímto směrem, nebyť řady šťastných náhod, které mě dovedly k zahraničním mistrům v tomto oboru. I tak uběhly od prvních impulsů celé tři roky, než došlo k realizaci plnohodnotného představení.

Způsobů, jakými se hudba a divadlo potkávají a navzájem obohacují, existuje mnoho. Mým cílem ale bylo postavit obě složky zcela na roveň. Divadlo klade hned od počátku základní otázku: v jaké – myšleno uměle vytvořené – situaci se nacházejí lidé na scéně. Vždy znovu vzniká určitý svět se svými vlastními zákonitostmi, ve kterém všechno, od kostýmů po svícení, podléhá danému řádu. Při hudební produkci je naopak přítomnost interpreta vnímána daleko mechaničtěji. Tvůrčí úsilí začíná až u hudebníkovy výkonnosti. Divadlo je také myšlenkově konkrétnější. Jednak proto, že je zde herec-člověk, subjekt zcela svázaný s reálným životem, pak proto, že zde hraje významnou roli slovo a text. Racionální, analytické myšlení je důležitou součástí divadelní tvorby (divadelní inscenace může být nudná, ale „chytrá“ – to si lze u hudební skladby těžko představit). Hudba je oproti divadlu daleko abstraktnější, proto také intuitivnější. Intelektuální či filosofický koncept mohou být velmi podstatným východiskem, ale přední místo zaujímá instinktivní výběr prostředků a emocionální působivost. Třetí vlastností divadla, významnou v této souvislosti, je fakt, že všechno vzniká ve společném dlouhodobém procesu zkoušení. Téměř nikdy se nestává, že by původní scénografické či hudební návrhy zůstaly zcela bez obměny. Dokonce i textová předloha, zdánlivě předem určená, prochází při inscenování více či méně zásadními úpravami.

Můj první, nečekaný a neplánovaný krok směrem k propojení hudebního a divadelního myšlení proběhl před třemi lety v site specific představení *Latimerie* v bývalé kanalizační čistírně v pražské Bubenči. V podzemí této fascinující technické památky se skrývá prostor s vysokým klenutím a hlubokou nádrží, dosud plnou. Technické pozůstatky ze starých dob umožňují hrát se zajímavými zvuky: kapání vody z patnáctimetrové výšky, bušení do kovové konstrukce apod. V průběhu představení nezazněla žádná slova. Každý z aktérů si měl vytvořit určitou škálu neartikulovaných zvuků, pro jeho postavu charakteristickou. Po dlouhém hledání se ukázalo, že herci potřebují mít na mysli nějaké konkrétní sdělení. Například tenké, mňoukavé tóny zněly uspokojivě, až když jimi daná herečka chtěla sdělit větu „já jsem tak krásná!“ Pro zdánlivě abstraktně hudební projev bylo nutné nabídnout divadelně konkrétní zadání.

V té samé době jsem zrealizoval scénické čtení několika rozhlasových a divadelních hříček rakouského básníka Ernsta Jandla. Jandl se mi poté stal jedním ze základních vodítek, především díky rozhlasové hře *Rozštěpení*. V ní dokonale propojuje několik vrstev: myšlenkový koncept je založený na motivu protikladů. Zároveň si autor rafinovaně pohrává se slovy, která jsou si blízká znělostí a protikladná významem (ich – nicht – licht – nacht). A do třetice se jedná o promyšlenou kompozici hlasů (mužský hlas, představující ústřední lidské ego, proplétající se s jinými hlasy a sbory) a jejich umístění v prostoru. V Jandlově hře jsou matematicky přesné údaje o dynamice, délce pauz, vysoko či hluboko posazeném hlase apod. Ve chvíli, kdy jsme dekodovali a s matematickou důsledností zrealizovali „partituru“, filosofický obsah hry se už vyjevil takřka sám o sobě. Důležité bylo, že hudebně přesné instrukce zbavovaly herce psychologických klíšů: tam, kde by u jiného typu textu měli zahrát kupříkladu úzkost, museli zde místo toho vyslovit dané slovo kvílivě, vysokým hlasem, na jednom tónu, v pomalém tempu, se zřetelným oddělením každé slabiky.

Třetím iniciačním setkáním byl třítydenní herecký workshop s francouzským skladatelem a perkusionistou Jeanem-Christophem Feldhandlerem, během kterého vzniklo půlhodinové představení s dvanácti účinkujícími, fungujícími jako zvláštní „mluvený sbor“. Feldhandler se jako autor o podobný projekt pokoušel poprvé. Vznikla forma na pomezí rytmizovaných voicebandů a sprechgesangu. Některé pasáže byly napůl improvizovanými polyfoniemi, jindy šlo o precizně nacvičené společné rytmizování.

Teprve díky tomuto workshopu se přede mnou začala otvírat široká škála možností, jak navzájem prolínout řád hudební a divadelní. Ocenil jsem zvláštní napětí mezi mechaničností projevu a lidskou autenticitou. Herec, uvězněný v přesně dodržované „hudební“ formě, vyvolává existenciálně laděný dojem prapodivného klauna, vrženého do absurdního univerza se zvláštními zákonitostmi. Myslím, že působivost „hudebně“ svázaného herectví souvisí s pocitem dnešního člověka, na jednu stranu přecitlivělého, na druhou stranu žijícího v silně zmechanizovaném světě.

Na základě těchto inspirací jsem nejprve vytvořil pro Český rozhlas sólovou vokální performanci *Básnit báseň/ Pocta Ernstu Jandlovi*. Využil jsem několik fragmentů z Jandlovy poezie, spíše jsem ale volně vycházel z jeho oblíbených motivů. V sedmi oddělených částech jsem pomocí hlásek, slabik i celých slov vytvářel asociace na básnickou tvorbu: od úvodní pasáže, která měla vyjadřovat extázi i tíhu, již pocituje básník při pohledu na „čistý papír“ (syčivé „č“ a „s“, hravé „papapa“, kňouravé „f“, hrubé „r“) až po vznik samotného díla.

Zdálo se mi ale, že zvolené téma je vzhledem k zostřenému významu každého slova příliš abstraktní. Proto jsem pro následující projekt zvolil provokativnější téma. U partitury pro *Tiká tiká politika* jsem se pokusil o ironickou metaforu donekonečna se opakujících politických mechanismů: schůze, programy, střídání vůdčích osobností, půtky, zákulisní dohody, korupční aféry. Základem se stal samotný výraz „politika“. Je téměř neuvěřitelné, co všechno se tu nabízí za variace. Ať už se jedná o zrod slova, kdy do sborově pořádku dokola opakovaného „tik tik tik“ znenadání pronese některý z herců „poli“. Nebo o dialog, složený pouze z hlásek, ve slově politika obsažených (Tykat? – Ty kápo! – Taktika! apod.). Střídají se části sborové i sólové, souvislé dialogy se zvířecími skřeky či různými pazvuky, pořádku vycházející z toho jediného slova. Čtyři herci v uniformních šedých kostýmech stojí před mikrofony a bez hnutí brvou čtyřicet minut provádějí složité hlasové kreace. Veškerá gesta jsou pečlivě synchronizovaná, většinou prováděna všemi čtyřmi aktéry najednou, a zcela podrobená vokálnímu projevu. Například v jedné pasáži herci do sborového opakování základního „tiká“ na přeskáčku vkládají sólové výstupy, při kterých vždy zopakují to samé gesto. O to výrazněji působí jejich mechaničnost, podrobenost jakési nesmyslné mašinérii, jejíž součástí se stali možná proti své vůli.

Představení vznikalo hudebním způsobem: pracovali jsme na tom, aby jednotlivé pasáže správně zazněly, aby byly přesné v tempu a v rytmu, v dynamice, v délce pauz. Nikdy nemuselo dojít k racionálním diskuzím o tématu. Herci dva měsíce trpělivě cvičili práci s mikrofonem, udržení společného rytmu, náhlé zvraty v dynamice (od šepotu ke křiku) či poloimprovizované polyfonie hlasů (ona oscilace mezi řádem a chaosem): ve výsledku prokazují obdivuhodnou virtuozitu – ať už ve vzájemné synchronizaci nebo třeba v mrštné artikulaci rychle se kupících slabik a slov.

Teď pro mě nastává okamžik, kdy bude zapotřebí hledat bohatší varianty vztahů mezi hlasem a pohybem, mezi zvukem a gestem. Neboli hledat cestu ke komplexnímu herectví, spoutanému hudbou, jako když je tanečník nebo mim usměrněný řemeslnými zákonitostmi svého oboru. ■

Bubínek

Text: **Kristian Lupa**, Překlad: **Likáš Jiříčka**

...to je pouhý fragment o základních závislostech mezi tělem herce a iniciujícím fenoménem přirozenosti hudby... chci mluvit o tom bubínku, neboť ten je nejbližší mému tělu, a tak mohu podat svědectví o přímé tělesné zkušenosti...

14:25 02-05-20

Nyní jsem se opět při režii *Mistra a Markétky* mohl přesvědčit, o jak velká se jedná nedorozumění. Kolik otázek na ten nešťastný bubínek, kolik mylných interpretací! A všechny jaksi typické... „Proč? Proč takový nápad?“ ... Nikoliv „proč“ je zde symptomatické, ale „nápad“... Protože je možné mít pouze nápad, je možné cosi vymyslet a lze se například rozhodnout: „budu hrát na bubínek“, „proč?... no aby někdo viděl, že bubnuji, a přitom to všem vadí... jak hercům, tak i příjemcům. Nikoho nenapadne to nejjednodušší řešení, že se prostě jedná o nutnost pramenící z intuice, že ta intuice se rodí z polovědomých a někdy až nevědomých rituálů, dlouhotrvajícího zápasu s tajemstvím matérie skutečnosti a jejího ztělesnění. Ztělesnění zahaleného a chráněného bariérou... Jakou bariérou? Kupříkladu bariérou schématu. Tedy... abych mohl náhle vstoupit do nitra divného, tajemného pole (pole ztělesnění; proces, který se děje jako zápas směřující ke ztělesnění)... pak pozoruji, že účastním-li se tohoto zápasu (jako divák... ne, ne jako režisér, tedy ten, kdo chce něco způsobit, zasévat v tom poli... ale jako divák, který se účastní toho zápasu a chce se s jeho směřováním ztotožnit a pocítit tělem... nasává napětí... chce je v sobě nosit, chce mít v těle tělo svého zápasu“), pociťuji jej silněji a výrazněji, pokud mohu své zkušenosti, svůj proces účasti dát najevo... například díky vyťukávání rytmu na bubínek a impulsům, které se rodí v mém těle. V „snícím těle“ v pojetí Arnolda Mindella nebo v pojetích, která jsou jeho pojetí blízká, je ukryto jádro problému. Oč se jedná? Je to tělo otevřené aktivní hlubinnou představou anebo otevřené tělo, které stimuluje představy, jež budou praobrazem dalších představ. Naše mysl je pouhou tabulí těchto představ. Každý, kdo déle pracuje s představou, ví, jak velkou roli v ní hraje tělo, jeho stav a rytmus. Ví, že se otevřené tělo vydává na cestu k průtoku procesu představivosti – svébytnému „tanci představy“ a že se téměř stane „tělem představy“ – tělem, a též i obrazem intuitivní sebereflexe. „Obrazem“, což však neznamená: nepohyblivým objektem percepce. Jeho pohyb a proměnlivost jsou výrazem autonomní a vlastní vůli a instinktem obdařené existence, jež je plna touhy po poznání. Člověk stále pracující s představou ví, že bez takové kondice „snícího těla“ – tedy těla otevřeného a pobídnutého k pohybu, k identifikaci s „hrdinou představy“ (tedy například skrze představu hledat postavu) – nemá smysl mluvit o iluminaci čili o intuitivním odkrytí výsledné představy. Je lhostejné, zda hledání končí v chůzi zanořené do snění, v hudební improvizaci nebo improvizaci herecké či jak v lůně nošené a toužebně očekávané intimní „postavě ztělesnění“... Nyní mohu směle tvrdit, že intuitivní nutnost spoluúčasti při zkoušce s nástrojem je nezbytností, polosnovou ideou snícího těla. To znamená, že když jsem s pomocí nástroje napojený na hledání (snažení) herce, stonásobně víc „cítím... tedy rozumím“ tomu, kam on směřuje. Že se zároveň jedná o cestu ke společné snaze být otevřen tomu, co přichází z prostoru a vnímání toho, co se tvoří. Je to spojení bez podílu mozku a propojení na úrovni „snícího těla“. Zkrátka - když se soustředím na bubínek, stávám se stonásobně citlivějším nástrojem sledování, vcházím na hercovu cestu a působím na podvědomí herce (ne jako režisér, tedy ten, kdo chce, ale jako divák – čili ten, kdo cítí nebo také spolucítí). Jedná se o spolucítění

v nacházení hledaného tajemství rytmu dané scény, rytmu, jež herci zároveň odkryje prostor jeho příběhu, stejně tak i jeho prostoru. Odhalí mu nezbytnost dalšího kroku, tedy další konání, jímž půjde intuitivně a s vírou jak apoštol Petr, když kráčel po vodě. Jeden příklad ze zkoušky *Mistra a Markétky*: Herec, který měl monolog v jedné z davových scén se na mnoha zkouškách potýkal s uskutečněním svého přání. S uskutečněním čili ztělesněním své představy. Cítil a sdílel jsem s ním jeho touhu, ale výsledek však byl vždy daleko od představy. Až příliš bylo cítit tu křečovitou vůli, kterou chtěl vtisknout do uskutečnění řádu inscenace – ta byla čím dál úpornější a nebezpečnější. Na generálce se náhle objevila hudba – improvizace K. O. spontánně vyšla ne z hudebního nápadu, ale de facto z předchozího monologu plného náporu, v němž hudebník vycítil nevědomý a nezrozený rytmus. Kde se rytmus nachází? V herci? V jiných hercích? Ano... Možná že právě v jiných hercích, což ne vždy ten, kdo se připravuje na svůj výstup, umí využít. V prostoru... V tom, co se stane a co je z úhlu pohledu diváka zřejmější, co herec ze své perspektivy často nevidí, není si toho vědom anebo to i přes pozornost a naslouchání ignoruje. Uskutečnila se improvizace a náhle se to stalo. Herec v mžiku našel svou postavu, svou sílu a smysl pro humor – náhle byl přístupný všemu, co ho dříve v prostoru rušilo, vnímal rytmy i gesta herců. Z ničeho nic se zrodila herecká improvizace z lůna improvizace hudební. I dále ji doprovázela hudba. Herec pěl dále, šťastný, že se našel. Inu dobrá... Také jsem byl šťastný. Tak... nakonec se to podařilo. O hudbě nepadlo ani slovo. Další den se mi herec na zkoušce svěřil, že mu ta hudba vadí. Na to jsem mu odpověděl: „Ale včera ti nevadila.“ „Jak včera“ – ptá se herec – „včera jsme zkoušeli bez hudby“ ... Jak je možné, že včerejší hudbu nezaregistroval? Nezaregistroval, neboť ji zcela využil, neboť ji vzal za svou, protože se s ní natolik ztotožnil a tělesně sjednotil, že se (hudba) okamžitě stala pravou jisto-





tou, kořenem jeho snícího těla. Nalezl ji – když mu napomáhala a ona jej našla v rámci jeho těla. Rozumíte, o co mi jde? Dnes se ty dva proudy náhle začaly mýjet. Proč? Protože herec o samotě pravděpodobně pokročil v práci s tím, co našel v prostoru zkoušky, pokročil v práci mimo prostor zkoušky, a také možná za hranice prostoru své představy, která zvítězila. Proto jej hudba náhle začala rušit. „Chytni ji“ – dalo by se říct – „chytni a zamiluj si ji!“ Takový byl rituál antického divadla – magický svazek mezi instrumentalistou, ne hudebníkem, ale právě instrumentalistou, který z nástroje vydobýval to, co se rodí v prostoru. Vydobýváním přeměňoval prostor tvorby. Tento uzavřený obvod právě můžeme nazvat rituálem „divadelního tvoření“, oním místem budované fikce, které je jiné než běžné pasivní prostory bez iniciace. Herec se v tomto obvodu stal částí vznikající hudby, protože zároveň jak rostlo jeho budování postavy v hudbě, tak hra instrumentalisty spadala k samému prapočátku, což znamená k PÍSNÍ SNÍCÍHO TĚLA. Jestliže smím vůbec nějak nazvat to, co sám dělám z blíže neznámého vnitřního našeptávání, tak hraní na bubínek je jedním z ustavení hlubšího svazku v tvorbě. Je jakoby zaklínáním, aby se ono tvoření mezi mnou – divákem a hercem – čarodějem prostoru vždy zakládalo nanovo. Aby byla herci dána rituální moc k tomuto začínání. Aby bylo zbořeno to, co kostnatí v hotové roli vryté do paměti, tedy gesta a intonace loutky. Loutky, jež je rovněž neoddelitelnou částí herce...

19:04

Vždyť to tak bývá, že herec často nezvládne vstoupit na očekávanou cestu inspirujícího (iniciujícího) rytmu, tedy rytmu, který umožňuje vstup do „snícího těla“ očekávané a představované postavy. Už je na dosah ruky, za jakýmsi plotem, hranicí, okenní tabulí. Tato překážka má různé podoby (nejčastěji velmi tělesné, smyslové), ale i k ní, stejně jak do choroby, jak do nemocného místa skrytého v těle (či kdesi daleko mimo tělo nebo právě v prostoru), nedosáhneme. Stává se, že dosah, cestu dostupnou vidí právě ten, kdo je na protilehlé straně. Více než často, když sedíme v hledišti, tělesně cítíme, že máme to, co chybí herci na scéně, že by stačilo tam skočit, podat a předvést mu – přímo tělesně, z ruky do ruky... Poté, kdy míjí chvilka souběžnosti (účasti ve společném snažení), tento přístup mizí, mizí jednoduchá cesta od představy k snovému tělu postavy. Častěji než ostatní to v tu samou chvíli cítí herci, kteří sedí v hledišti. Cítí, že ten, kdo nese na ramenech hrdinu, to nemá a hledí třeba bezradně jak kdyby v momentě největšího přiblížení se cíli sešel z cesty a přichyluje se k beznadějným schematickým gestům. Kdyby tak divák v této situaci mohl mít nástroj k stimulování rytmu – to znamená měl dosah k podstatě zápasu a zároveň přístup k oné neznámé překážce – kdyby herec zvenjšku mohl pocítit svůj vlastní rytmus, úplně takový, jako kdyby mu někdo přesně zahrál to, co se děje v jeho těle, na samém rozmezí představy a těla, tak by překážka zmizela. Ukazuje se, že existuje „tango“, které se hodí k stavu jeho duše a představa plná očekávání náhle exploduje. Náhle nachází vše, hlas, gesta a intuici své postavy. A nejdůležitější je, že nachází její intuici, od níž byl do té chvíle odtržený. Nachází odvahu „skutečného člověka“, to znamená člově-

ka v determinacích skutečné situace. Přeci tyto determinace vysílají člověka k boji, to ony mu dávají energii a vyzbrojují jej tajemným rytmem (rytmem, v němž cítíme, že je jistotou toho a nikoliv jiného kosmu, který skutečně – protože organicky, vhodně – protože nevědomě – pochopil prostor). Dá se tvrdit, že společnost herce a porodní asistence rytmu způsobuje kratší, a tak víc objevnou cestu k divadelní iluminaci. To znamená objevení PRAVDY SITUACE schované v prostoru a těle člověka, který do prostoru vchází. A ještě: našeptávání rytmu je objevem DNEŠNÍHO napětí mezi hercovým tělem a prostorem a ne toho uchováno v paměti... Pro mě je to samozřejmostí, na vlastní kůži to zažívám mnohokrát. Ještě jedna věc – to není žádná metafora – může to být jediné tehdy pojaté zcela, je-li to bráno a cítěno úplně doslova. Ostatně nejčastěji vyvolává neporozumění, že jsme si zvykli (což se stalo intelektuální konvencí – konvencí bílého Evropana) pomáhat metaforickou řečí a odvolávat se na jistý model, přibližující figuru... Kdo nepoznal cestu „snícího těla“, musí to vše brát za pouhou metaforu, mínění, které stírá pevné kontury celého obrazu. To, o čem píš, je obrazným a obalujícím líčením PRAXE – neboť pouze tak je možné se k ní přiblížit. Stejně tak všechny smyslové obrazy týkající se herce, které se pokouším vybudovat, jsou MOTIVY PRAXE.

A ještě jeden problém – zda onen objevný iniciující rituál „písně snícího těla“ může či má právo vstoupit do představení? Myslím, že neexistuje jiné východisko. Neboť tato lešení okamžitě přirůstají ke stavbě, a pokud herec náhle (jak v citovaném příkladě) protestuje a odhazuje ta rituální lešení jako někdo, kdo chce náhlým a netrpělivým gestem vrhnout kouli (či odhodit berle), tak symptomaticky dává najevo, že se navrátil sebestřednosti. Člověku, který je příliš soustředěný na sebe, vše vadí – na scéně, v hledišti i v životě. Teprve ve stavu oddání se přichází blahoslavenství přijetí – absorpce toho, co je, přizpůsobení tvořící se skutečnosti vlastního těla, budování vlastní rytmické jednoty se skutečností, což umožňuje skutečnost přijmout a porozumět jí. V zásadě je charakteristická věta Klarisy v *Muži bez vlastností* (i přes Musilův autorský nadhled): „*Pokud chceš komukoliv porozumět, musíš s ním spolupracovat.*“

Vrátím-li se ještě k nešťastnému bubínku, svým způsobem je v našem rozumném podstatě divadla zvláště symptomatické, že mezi tolika výklady a interpretacemi lze tak málokdy nalézt to nejprostší a nejpůvodnější, že pravda horizontu divadla nám prostě ze své podstaty uniká, protože se jedná o ne zcela vědomou nutnost a instinktivní gesto, co se děje.

Někdo si řekne, že je paradoxem tolik mluvit a pak vše zakončit „ne zcela vědomou...“ konkluzí... No co, paradox neparadox, tak to je...

(publikováno s laskavým svolením autora a vydavatelství Wydawnictwo Literackie, in: Krystian Lupa – *Utopia 2, Penetracje*, Kraków 2003)

(Poznámky)

¹ Polský režisér Krystian Lupa režíruje a při svých představeních používá bubínek, hlas a hudební improvizaci jako prostředek, který má herci pomoci k uchopení vnitřního obrazu postavy ve smyslu rytmickém a situačním.

² Kuba Ostaszewski, syn skladatele Jacka Ostaszewského, klávesista pozn.red.

Drone Records

Emocionální experiment

Text: **Petr Ferenc**

Desky vydané na brémské značce Drone Records si nespletete. Sedmipalcové vinyly – singly – jsou lisovány v nejrůznějších barvách, občas s jemným mramorováním a s ručně dělanými obaly od samotných hudebníků.

Sedmipalcový singl je tím správným formátem pro plnou koncentraci na hudbu, říká zakladatel značky Stefan Kanppe (vulgo BarakaH), jehož pozoruhodné ambientní duo Troum v tomto čísle recenzujeme. Poslouchejte jednu stranu a víte, že za tu krátkou dobu, než budete muset otočit na druhou, toho – kromě poslechu – nemůžete příliš mnoho stihnout. A poslouchat pět minut skutečně soustředěně je mnohem uspokojivější než pětihodinový „poslech“, při němž hudba tvoří jen pozadí. Opravdový ponor, i když jen pětiminutový, se vás může v hloubi velice dotknout a posílit vaše vědomí existence.

Pětiminutové ty strany desek ovšem většinou nejsou – vzhledem k rychlosti přehrávání 33 otáček za minutu může jedna strana trvat i dvojnásobek, což je při daném žánru optimální. Drone ambient, který je na postindustriální scéně na strmém vzestupu, je, co se týče vztahu k hudební teorii a definici dronu (prodlevy), formálně poměrně volnou záležitostí. Sám BarakaH říká, že pro něj drone znamená zkrátka lineární proud hudby, na jehož „ubíhání“ se lze naladit a splyvat s ním. Indickou hudbu či tvorbu LaMonte Younga však slyšel teprve v roce, kdy své vydavatelství založil – 1993. Drone ambient ovšem na unavenou postindustriální scénu plnou ideologických koncepcí (většinou odvozených od Throbbing Gristle, Test Department nebo Laibach), nabubřelé mystiky a noiseového extremismu vnesl po dlouhé době závan něčeho nového. Díky specifickým vlastnostem drones – zvukové intenzitě a monotónnosti – se speciálně industriální odnož ambientní hudby alespoň trochu vymanila z pompézního vykrádání keltských, chorálních a newageových výrazových prostředků. Nenáročná výroba prodlev dovoluje obalovat jejich výsledný zvuk spoustou dalších dekorací, takže si na své může přijít milovník téměř jakéhokoli hudebního žánru. Zvuková řeka dronu se může valit kdejakou krajinou.

Takže se v produkci Drone Records neztratí Ital Stefano Musso, cizelující pod značkou Alio Die nahrávky, které pořídil v noční toskánské krajině, kdy doprovázel přírodu na akordeon, citeru a další akustické instrumenty. Bok po boku mu může stát krajan Massimo Magrini alias Bad Sector, stavitel syntezátorů a vysílaček, hráč na laptop i osmimetrovou ozvučenou strunu, jehož jasné melodie jsou poloutopeny ve stejně hlasitém moři komunikačních šumů, ruchů a tajemných signálů. A podíváme-li se mezi novinky, které Drone Records vydali letos (kdy dosáhli katalogového čísla 80), kontrastních zvukových světů kolem jednotlic

linie najdeme také habaděj. Pawel Grabowski se ve dvojici *Cirr's Songs* inspiruje mraky, jekatěrinburští Closing The Eternity si pro svou křehkou ozvěnu divů severního nebe v propagačních materiálech vydavatelství vysloužili přiléhavou škatulku „Aurora-Borealis drones“. Jaký rozdíl oproti nebi Bad Sector, které se hemží pouze zachycovanými zprávami a vetřeleckou signalizací.

Tak trochu levicový romantik Stefan Kanppe své vydavatelství založil s cílem poskytnout industriální scéně další možnost směřování a navázat na spontánní šíření alternativní hudby (která je podle něj především neplacená) způsobem, který byl vlastní networkingu mezi vydavateli kazet a nyní CDR. S radostí prý pozoruje, jak se samodělné edice pálených kompaktních disků vynořují jako houby po dešti a konstatuje zvýšenou kvalitu demonahrávek chodících mu na adresu vydavatelství. Jak se zdá, hudba coby nekomerční sdílení idejí, životních i uměleckých názorů stále žije, a to v rozsahu, který už ani nelze obsáhnout natož prozkoumat. Jen ho trochu mrzí konec starých časů posílání dopisů s letáky a nahrávkami k výměně. Zvuků přibýlo, jejich milieu je ale definitivně jiné. A Kanppe táhne do boje:

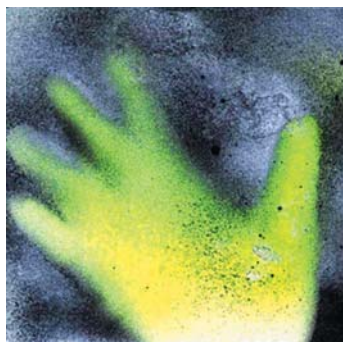
- proti kapitalistickému CD průmyslu
- za zachování vinylu
- proti masové produkci za kreativní individualitu
- za zachování nezávislé networking-scény, která bude artikulovat nové myšlenky, společenskou kritiku a umění bez předsudků.

Desky Drone Records vycházejí v nákladu 300 kusů v ručně dělaném obalu. Ne nadarmo se z nich staly ceněné sběratelské kousky. Díky tomu jsou poptávka často vyžádá i druhé vydání, to už ale mívá obal tištěný. Kanppe sice prohlašuje sběratelství za neblahý jev kapitalistické společnosti, která z každého uměleckého díla učiní penězi ocenitelný produkt (*v kapitalismu neexistuje umění*), uznává ovšem, že díky zhůvěřilostem jako je e-bay se ty tři stovky experimentálních vinylových desek prodávají mnohem lépe než kdy dřív. Zájemcům o drone singly ale raději doporučím možnost subskripce na svých stránkách a radí jim neklesat na mysli, dostane-li se na ně až druhé vydání. Jde přece především o hudbu.

A ta je ve většině případů libá, vhodná přesně k té romantické chvíli, kdy máte chuť posadit se v noci do křesla a nechat se unášet podmanivým zvukem bez toho, že byste namáhali hlavu dešifrováním složitých koncepcí a záměrů prudce avantgardních tvůrců, sofistikovaných citací a reakcí na vykukující žánrová paradigmat. Produkce Drone Records je zvukem především pro smysly, někdy spouštěčem klidné kontemplace. A je-li industriál a všechny jeho pozdější odnože a priori romantický (k čemuž patří i psaní manifestů v duchu sto let starých avantgardních hnutí), proč taky občas nebyť.

www.dronerecords.de ■

Zvukový profil Drone Records slyšte v sobotu 18. 11. od 20:00 na www.radioakropolis.cz.



Jiná hudba planety zvuku

David Rothenberg: Why Birds Sing

Perseus Books Group
www.davidrothenberg.net

Text: Karel Thein

V úvodní poznámce ke skladbě *Probuzení ptáků* udílí Olivier Messiaen přímočarou radu: „Protože klavírista má ve svých kadencích napodobovat způsob zpěvu řady různých ptáků, doporučuji pro poznání původních vzorů několik časné ranních procházek jarním lesem.“ Skladatel nenabádá k ornamentálnímu rozptýlení. Jeho přesvědčení o ptačím zpěvu jako současně strukturním i citovém zdroji hudby je dobře známé a provázené velmi podrobnými terénními výzkumy. A jakkoli je Messiaen výjimečný hloubkou a soustředěností své „ptačí fascinace“, není jediným z moderních skladatelů, který pracuje s nápodobou, či spíše obdobou ptačích kompozic. Ať už nás ale napadne Morton Feldman (*Ixion*), Jonathan Harvey (*Bird Concerto with Pianosong*), David Matthews (fuga založená na zpěvu kosa) nebo letošní skladba Nigela Bartrama *The Lark Ascends*, brzy zjistíme, že přes tyto a další příklady nebývá téma ptačího zpěvu ve vztahu k lidské hudbě bráno vážně. Ani *Bird Cage* Johna Cage není výjimkou: ptačí zpěv je prostě jedním ze zvuků okolního světa a (jistě půvabný) rozhovor s papouškem je nakonec veden lidskou řečí. Tím vítanější jsou práce, které ukazují celé téma v jiném světle, než je záblesk pouhé anekdoty. Tento přístup zaslouží alespoň zmínku právě v „časopise pro jinou hudbu“: jak *jiná* může tedy hudba být?

Ve srovnání s desítkami knih o samotném ptačím zpěvu jsou smysluplná srovnání s lidskou hudbou překvapivě vzácná. Ve své loňské knize *Why Birds Sing. One Man's Quest to Solve an Everyday Mystery* (Proč ptáci zpívají. Jak jeden muž řešil každodenní záhadu) se k nim muzikolog, klarinetista a filosof David Rothenberg vrací opakovaně a nenuceně. Koneckonců podnětem k napsání knihy byla zkušenost z autorova hudebního setkání s jihoasijským drozdem v Národní voliéře města Pittsburgh: „Když se hudba začne odvíjet mezi lidmi a ptáky, nemusíte rozlišovat mezi tím, co je vytvořené lidmi, a co je přirozené. Jako při žhavém jam session nezáleží na tom, kdo je odkud. Záleží pouze na zvuku.“ Vychází-li Rothenberg z vlastní hudební zkušenosti, má dost rozumu na to, aby ji konfrontoval se stroze vědeckými poznatky o ptačí fyziologii a chování, z nichž zpěv vychází jako složitý a vnitřně rozmanitý, ale ryze účelový projev. Z této konfrontace plyne jasný závěr: hypotéza skutečné ptačí hudby, zahrnující kompozici, improvizaci a práci s ambientními zvuky, je stejně tak neprokázaná jako nevyvrácená. Takový závěr zní triviálně, ale umožňuje ponechat případné ptačí hudbě právě tu jinakost, kterou každý přepis ptačího zpěvu (včetně podrobné snahy Messiaenovy) zkresluje. Převedení ptačího zpěvu do lidské notace nezakrývá jen specifickou barvu zvuku, ale hlavně fakt, že ptáci zpívají v mikrotónech, přičemž střídají přesně vymezené písňové formy s neuvěřitelnou rychlostí a rytmickou pestrostí. Za skepsi vůči ptačím schopnostem je navíc odpovědná omezená znalost ptačích druhů. Výtka, kterou Messiaenově přepisu ptačího hlasu pro basklarinet adresoval Pierre Boulez (na tak hluboký zvuk „není žádný pták dost obrovský“), naznačuje nevědomost někdejšího avantgardisty o hlasovém rejstříku bukače velkého. Horší však je, že vepsání ptačí hudby do hudby lidské vede k automatickému podcenění ptačích schopností skladby a improvizace.

Na okraj úvodních kapitol knihy, v nichž Rothenberg připomíná řadu názorů na smysl ptačího zpěvu, lze upozornit na dávne

spory o to, zda jde o původní zdroj, z něhož pochází „naše“ písně (jak tvrdí Démokritos), či naopak nepřesnou nápodobu dokonalější lidské hudby, jak se domnívá Aristotelés (a členové kmene Kaluli z Nové Guineje). Většina pozdějších autorů dospívá propojením těchto původně protikladných názorů k tvrzení, které nám připadá neproblematické: ptáci zpívají přirozeně a o celé milióny let déle než člověk, každý jedinec se však svému projevu pracně a pečlivě učí. Skvěle to shrnuje Michel de Montaigne, jehož Rothenberg očekávaně cituje: „Aristotelés tvrdí, že slavici učí svá mláďata zpěvu a věnují tomu mnoho času a péče, takže se stává, že ti, které vychováváme v kleci a kteří neměli možnost navštěvovat školu svých rodičů, z valné části svého půvabného zpěvu pozbývají. Podle toho můžeme soudit, že se slavík zdokonaluje kázní a studiem. A dokonce i mezi těmi, kdo žijí na svobodě, není ani jeden jako druhý, každý se naučil jen tomu, co byl s to pochytit; a o žárlivosti jejich učednictví svědčí, že se o závod přou v tak zanícených svárech, že přemožený někdy doplatí i životem, neboť mu dech selže dřív nežli hlas. Nejmladší z nich hloubají a přemítají a pak počínají napodobovat jisté nápěvky: žák naslouchá přednesu svého učitele a velmi pečlivě jej opakuje; umlkají brzo ten, brzo zase onen, slyšíš, že jsou opravovány chyby, a rozeznáš jisté důtky vychovatelovy.“

Není divu, že se lidé rozhodli učit ptáky hudbě svými vlastními metodami, obvykle s cílem společné hudební produkce. Příručka *Potěšení milovníka ptáků* z roku 1717 obsahuje podrobné návody k hudební výchově špačků, kosů či drozdů, a na německé půdě vznikají akademie ptačího zpěvu, jejichž „žáky“ jsou především hýlové. Častější ale zůstává začlenění ptačích motivů do lidské skladby pomocí citací. První pokus o systematický zápis ptačích písní pochází ze 17. století (jeho autorem je Athanasius Kircher) a barokní *sonata representativa* se rychle stává oblíbeným žánrem. Například Biberova houslová sonáta *A dur Representatio avium* osciluje mezi absolutní čili nezobrazující hudbou, tanečními formami a pasážemi předvádějícími slavíka, kukačku, žábu, slepici, kohouta, křepelku a také oblíbenou mňoukající kočku. Rothenberg cituje i Vivaldiho flétnový koncert *Stehlik* a uvádí též příklady z Mozarta či Beethovena. Což samo o sobě nestačí k tomu, abychom brali napodobenou ptačí hudbu vážně, jako něco více než iritující vnější ozdobu. K tomu je nutné znovu si uvědomit, že i ptáci postupují stejným způsobem, přičemž využívají zvuků okolní přírody i lidského světa jako prostředek, který propůjčuje zpěvu vyšší míru vnitřní složitosti.

Na rozdíl od dřívějších názorů, které buď hledají „autentickou“ hudbu v přírodě, a nikoli lidské společnosti, nebo se naopak dívají na hudbu jako umění vlastní jen člověku, Rothenbergova kniha, jejíž obsah se nesnažíme podrobně tlumočit, je cenná tím, že umožňuje podívat se na lidskou hudbu zvenčí a bez zátěže obecné (byť často nevyřčené) „teorie umění“. Pro čtenáře časopisu „pro jinou hudbu“ je zajímavá též tím, že ukazuje relativnost pojmů kompozice a improvizace. Pasáže o tom, jak své individuální projevy vytvářejí američtí drozdi, navíc naznačují, že nejen lidé se dokáží zbavovat smyslu a účelu, a že nejen nám je vlastní odpor k monotónnímu opakování známého. ■

Kocour v klávesách

Misha Mengelberg, Irène Schweizer: Evropsští klavíristé v dokumentárních portrétech

Irène Schweizer – A Film by Gitta Gsell

Intakt (www.intaktrec.ch)

Misha Mengelberg: Afijn

ICP / Data Images (www.toondist.nl)

Text: **Pavel Klusák**

V poslední době roste počet filmových portrétů radikálních hudebních osobností: mimo jiné se ho dočkali Jandek, Cecil Taylor nebo Albert Ayler, zcela aktuálně se objevují filmy o chicagském saxofonistovi Fredu Andersonovi, perkusionistovi Pierru Favrem nebo triu Koch-Schütz-Studer. Tento nárůst bezpochyby ovlivňuje dostupnost videotechniky, včetně snadného sestřihání „filmu“ v počítači. Některé snímky pak mají nádech fanouškovského produktu, podepisuje se na nich nezkušený přístup. Zůstávají však jako svědectví videokronikářů, kteří cítili neklid, že cosi uplývá do zapomnění nezdokumentováno. Oba následující snímky, portréty významných avantgardních klavíristů, patří k těm filmově suverénnějším.

MONK, FLUXUS A PIEF

Filmová pocta sedmdesátiletému Mishovi Mengelbergovi *Afijn* začíná tím, že spoluhráči z Instant Composers Pool Orchestra o něm říkají, jak je nespolehlivý a líný. Rodák z Kyjeva patří po léta k jádru nizozemské avant-scény a film ukazuje jeho i její formování. Od rychlého zjištění, že „divný“ monkovský jazz mu vyhovuje, přes velký střet s hnutím Fluxus až po pohyb na samé hranici hudby. Archivní záběry ukazují vousaté muže v černých rolácích, až vtipně typickou esenci intelektuálního hledání šedesátých let, jak stavějí konvence „koncertu“ na hlavu. Lidsky nesmírně vřelý je Mengelbergovo pouto s Hanem Benninkem – bubeníkem, který v cestě za volnou improvizací hraje na soupravu třeba rybářským prutem. V jejich duetech je enigma hlubokého, a přitom humorného, trochu znesvěčujícího přístupu. Je to silnější zážitek než konceptuální hluk ICP, superskupiny nizozemských postjazzmanů.

Vedle samotného filmu obsahuje disk řadu bonusů – celé skladby z koncertů s Hanem Benninkem, Davem Dougla-sem nebo ICP s hostujícím Anthonym Braxtonem. Troufám si ale říci, že jádrem celého disku je dvouminutový film, který Mengelberg zaznamenal na (šestnáctkou?) kameru v roce 1967. Jeho název zní *Pief* hrdinou je stejnojmenný kocour. Dramatická stavba celého kusu je dokonalá a nesnesla by žádné vylepšení. Poté, co se na plátně roztmí, vidíme kočku spící na klaviatuře pianina. Probudí se, zvedne a rozespale začne přecházet po klávesách. Je to zjevně zvíře žijící v bytě klavíristy, protože ho zvuky už nelekají, ba dokonce nejspíše vůbec nezajímají. Kocour chodí debussyovsko-crispellovsky, beze spěchu, nepředvádí se, smysl pro rytmus a frázování je podivuhodný. (Mengelberg před časem napsal: „Učím se hrát na klavír od svého kocoura.“ Nenapadlo mě však, že je to míněno doslova!) Ve dvoučárkované oktávě se kocour otočí za svým ocasem, což způsobí chromatickou figuru. Přejde po piáně dolů a v nízkých polohách si nakonec lehne na břicho (přirozené uzavření oddílu delším

souzvukem). Leží jako koruna nad osnovou, když tu (zvrát před pointou!) kolem klavíru jde druhá kočka. Kocour je vyrušen ze své blahosklonné rovnováhy, začne po ní drápat packou (nervní pohyb i tóny!), nezvládne to, vydá hlasité zamňoukání, spadne z klaviatury na podlahu a našťavaně odejde. Konec performance.



HRÁT A ŽÍT SI PO SVÉM

Film o Mengelbergovi je cenný pro ty, kteří se zajímají. Oproti tomu filmařsky vypilovanější snímek švýcarské Gity Gsell vtáhne i toho, kdo o Irène Schweizer nikdy neslyšel. Je to tím, že ke klavíristce se tu přimyká řada širších témat. Film ukazuje atmosféru v poválečném Švýcarsku, tamější příběh jazzu od veřejné nervozity a xenofobního odmítání až po jeho přijetí mezi konvence. A pak ten poplach v šedesátých letech, kdy jazzové soutěže začala vyhrávat – dívka! U Schweizer se těsně propojuje prosazování práva na vlastní hudební styl a na osobní nezávislost. S Pierrrem Favrem se začali scházet, když ještě Favre, dnes elitní hráč, působil v továrně na bicí nástroje a po práci tu s nimi experimentoval. „Evropská jazzmanka“ po desetiletí spolupracuje s Jihoafričany (enklávou imigrantů do Švýcarska).

Film zachycuje turné, při němž se bubeník Louis Moholo-Moholo po letech vrací do své země, oslavovaný jako odpůrce apartheidu. Free jazz tu zní před tak širokým publikem, před jakým u nás hraje Nohavica. Schweizer se v sedmdesátých letech angažovala v hnutí za práva žen, v lesbické lize, zakládala odbory pro hudebníky. Kupodivu žádná dřina s angažovaností nesnížila její hudební imaginaci, zůstává hlavně muzikantkou. Snímek ústí do dvojího finále: skoro šamanské erupce ženské síly ve výstupech tria s Joëlle Leandre (kontrabas) a Maggií Nichols – a pak Irěny promluvy, otevřené jako vždy, o tom, že stárí se nedá ignorovat. Film, který vznikl k jejím pětadesátinám, proběhl (obávám se, že bez jakékoli propagace) na pražském festivalu MOFFOM. Je moc dobrý. ■

Seismic Wave Factory: Sundiver

Industrial Gallery (www.industrialgallery.com)

Text: **Petr Ferenc**

Za jednočlenným tuzemským projektem Seismic Wave Factory (SWF) je během více než dekády pěkná řádka alb, v naprosté většině ve formě do-it-yourself CDR, v duchu noise, industrialu a power electronics. Nyní si SWF, který tvoří polovinu čtenářům His Voice dobře známých VO.I.D, na své konto připsuje DVDR s patnácti klipy – vizualizacemi bezejmenných tracků z předchozích alb.

Všechny klipy mají podobnou vizuální estetiku; vznikly spojováním televizních a zpravodajských videofragmentů do nervních koláží s bleskurychlými střihy. SWF, věrný východiskům žánrů, v nichž se pohybuje, své montáže oděl do velmi chmurného hávu. Hned na začátku je však nutno podotknout, že výsledek, jakkoli by v něm bylo lze nalézt četná klišé, je svou působivostí zcela ojedinělý a odzbrojující.

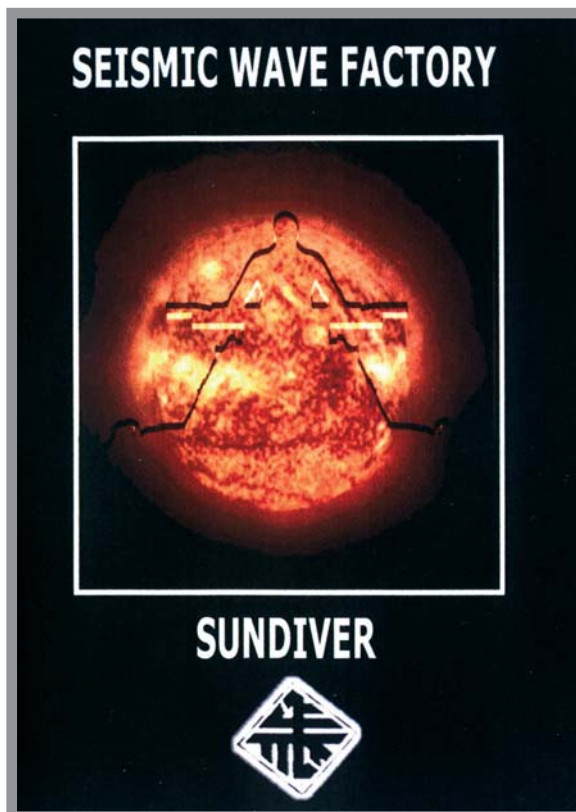
SWF dostane diváka do víru dějů a souvislostí valících se neměnným hektickým tempem, díky němuž nelze důvěrně známé fragmenty (rozuměj z médií, dokumentů a filmů) a jejich vztahy detailně dešifrovat. Archetypální obrazy s funkcí symbolů jsou střídány pohledy na mikroskopická hemžení nacházející svůj ekvivalent v běhu švábů i ve shlucích padajících vojsk – dokumentárně snímaných i filmově kaširovaných. Konstantní rytmický pohyb blíže neurčených, monumentálních a anonymních strojů kontrastuje s obnaženými detaily jednotlivých lidských obětí. Tváře a postavy přistihujeme výhradně v mezních situacích: coby oběti věznění, zruďných lékařských pokusů, mučení (i za účelem mediální zábavy) a generování zisku, coby bezejmennou vojenskou masu či trpný dav v plynových maskách...

„...postávají před kavárenskými stoly a z brad jim visí dlouhé rampouchy slin, v žaludcích jim hlasitě škvrká, jiní při pohledu na ženy ejakulují. Latahové napodobují s opičáckou obscenitou kolemjdoucí. Feťáci vyplenili lékárny a píchají si na každém rohu... Katatonici zdobí parky... Vzrušení schizofrenici pobíhají po ulicích s vzrušenými, nelidskými výkřiky. (...) Arabští vzbouřenci ječí a vyjít, kastrují, vyvrhují a metají hořící benzín. Tančící hoši provádějí striptýž se střevy, ženy si strkají do kund ztvrdlá pohlaví, kroutí zadky a vráží a šfouchají jimi do mužů, které si vyhlédly... Náboženští fanatci pronášejí z helikoptér kázání k davům a sypou jim na hlavy kamené tabulky popsané nesmyslnými poselstvími...“

(William S. Burroughs: Nahý oběd, překlad Josef Rauvolf)

Svět DVD *Sundiver* šílí vymknut z kloubů a je svou chorobou naskrz prolezlý: jeho agónie je v podání SWF skoro paranoidní vizí,

v níž do sebe vše zapadá v dokonalých a nerozpojitelných souvislostech. Výsledná mozaika zmaru do sebe všežravě pojme cokoliv: neúcta k životu tu nevede jen k zbytečné smrti, válečným konfliktům a zotročování, ale i ke změnám v mikrostruktuře věcí, epidemiím, mutaci a posléze i ke změnám morfologie země a nebes. Tisíce vláken kauzalit jsou napínány jako struny a posléze zpřetrhány, aniž by se kdo kdy snažil prozkoumat jejich konce. Antiutopie SWF je zcela nehostinná s převládajícím sebedestruktivním pudem v rámci celého živočišného druhu homo sapiens. Nabízené obrazy lze bez nadsázky nazvat apokalypsou, ovšem bez výhledu na Druhý příchod. (Hybatel SWF se zjeví v několika krátkých koncertních záběrech.)



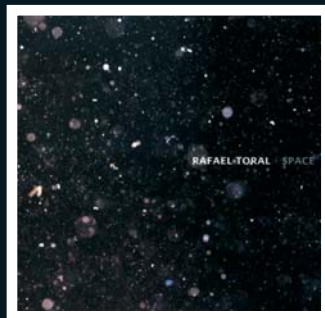
„Kdyby se aspoň krágovalo ve vší formě, lege artis, a abych tak řekl, zdvořile: jeden chce mít aspoň to minimum – kata kynoucího do betonového bunkru: prosím, račte laskavě vyhovět mému pozvání! Jenže je toho příliš, balast odpadá, jste zlikvidován, přičemž vám ukradnou nejen čest a svršky, nejen život, ale i smrt. Jako projev zvláštního uznání můžete být na motyku zkárovaným katovým holomkem pochcán.“

(Ivan Diviš: Teorie spolehlivosti)

Při sledování *Sundiver* jsem si dosud nejsilněji uvědomil sílu koláže. Ne coby vynikající, v současnosti často nadužívané formální hrátky, ale coby navršení základních stavebních prvků, jejichž původní význam může leckdy překrýt výsledný tvar. Značná část mnou možná pateticky (jediný styl, který mi přišel adekvátní shlednutému) zprostředkovaných vizí totiž vznikla spojováním ryze komerční filmové produkce – SWF je vášnivým sběratelem spotřebních sci-fi a hororů, třeba těch, které kolem půlnoci běží na komerčních kanálech, tj. děl, kterým obvykle nepřiznáváme žádnou hodnotu. A hle, neskrývá se embryo netvora

v samozřejmě přijímané průměrnosti? Co vše lze bez zamyšlení se a s blazeovaným úsměvem zkonzumovat? Jak rozeznáme, které z válečných masakrů na DVD *Sundiver* jsou autentické a které jen hrané? (Přece podle pozlátkového sex-appealu hrdinů...) Nechci podsouvat něco, co možná ani nebylo míněno, ale jednou z rolí, které na sebe tohle DVD bere, je i role eseje na téma etika a futurologie béčkových filmů. You are what you eat.

Sundiver je kongeniálním doplňkem burroughsovsých vizí či Bondyho bezvýhodného *Cybercomicsu*, který by mu svou atmosférou zatím jen tiše a nenápadně zuřící katastrofy mohl být předebranou. Strmá hyperbola, kterou SWF využívá, je dokonale funkční a mrazivá. ■



Jacob Kirkegaard: 4 Rooms

Touch (www.touchmusic.org.uk)

Distribuce: Panther (www.panther-as.cz)

Nejprve fakta: Čtyři tracky CD nazvaného *4 Rooms* nahrál Jacob Kirkegaard přesně dvacet let po výbuchu jaderného reaktoru v ukrajinském Černobylu ve čtyřech prázdných interiérech uprostřed dosud uzavřené černobylské zóny: v kostele, školní posluchárně, bazénu a tělocvičně. Do každé z místností umístil mikrofon a nahrál deset minut ticha. Poté nahrávku nechal znít prostorem a znovu ji zaznamenal. Tento proces pak opakoval ještě osmkrát a ticho místnosti se postupně zmnožilo do zhruba třinácti minut intenzivního vibrujícího hukotu (každé nahrávání trvalo vždy něco déle než bezprostředně předchozí, takže tracky končí přirozeným fade-outem). Místnost byla zároveň snímána kamerou a videonahrávka byla navrstvena stejným způsobem jako zvukový záznam. Cílem celé akce – podle propagačních materiálů zveřejněných na www.secretsound.dk/nada – bylo „zachytit zvukem a obrazem zkušenost času, absence a změny – na území s všudypřítomným neviditelným a neslyšitelným nebezpečím, uprostřed pomalu se rozkládajících zbytků lidské civilizace“.

Je zřejmé, že *4 Rooms* patří mezi umělecká díla, která vedle samotného empirického artefaktu zvýšeně akcentují okolnosti a průběh tvorby a hlavně širší sociokulturní kontext věcí a fenoménů, jichž se dotýkají. Tyto tendence současného umění však vedle vyložení pozitivních efektů (především rozbíjejí iluzi uměleckého díla jako stabilně existující jednotky) přinášejí i jistá úskalí. Může se totiž přihodit, že konceptuální pozadí nechťně otupí výrazové prostředky, které mohou být jinak velmi radikální: pokud je koncept díla v průběhu recepce reflektován, funguje zpravidla jako příliš jednoznačný návod k interpretaci jednotlivých složek artefaktu, které jsou takto zbaveny své tělesnosti a stávají se znaky odkazujícími k předdefinovanému smyslu, jemuž jsou zcela podřízeny. Přesně k tomu dochází v případě alba *4 Rooms*: radikální řeč nahrávky je oslabena ve prospěch konceptu, jenž je ve svých důsledcích až příliš konvenčně humanistický (Kirkegaard „zkoumá zvukové dědictví jedné z nejstrašnějších katastrof v dějinách lidstva“). Černobylský hukot, který je předem zakotven v určitém významovém kontextu, je pak pochopitelně celkově přijatelnější než čistě materiální a zcela nesmyslný hukot sám o sobě.

Pořád však připadá v úvahu jedno hledisko, které se s jednoznačnými interpretačními návodami elegantně mýjí: stačí odhlédnout od všech výše zmíněných okolností (i od dalších okolností těchto okolností) a striktně vycházet z výsledného zvukového materiálu. Z tohoto úhlu pohledu jsou *4 Rooms* především extrémním hudebním projevem, umanutou řečí, která si neklade za cíl sdělovat a ke všemu lidskému je netečná. Není třeba ani příliš zkoumat, kde vzniká, protože její jednotvárnost a chlad mají dostatečnou evokační sílu na to, aby bylo každému jasné, že nepochází z prázdna, které vzniklo tím, že si lidé vyšli na odpolední procházku. Poslouchat tuto řeč (myslím *doopravdy* poslouchat, a ne ji jenom nechat potichu znít v pozadí) znamená dobrovolně se na 50 minut ponořit do totální izolace a trpělivě čekat, jestli pod tlakem vibrujících alikvótních tónů dřív explodují reproduktory, anebo hlava. Odevzdat se jí znamená plně se vystavit jejímu fyzickému působení. Pod dojmem takového intenzivního zážitku působí nabízená černobylská legenda jako levná hračka pro ukrácení dlouhé chvíle.

Jan Klamm

Rafael Toral: Space

Staubgold (www.staubgold.com)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Jsou muzikanti, které musíte vidět naživo, abyste pochopili, o co jim jde. A pak je Rafael Toral: jednou ho potkáte s dvanáctičlennými Mimeo, jak brnká na amplifikovanou pružinu, jindy se v rakouském kostele (na Donaufestu) svíjí s podivnou černou krabičkou v ruce, chytá na ni jakési vlny a nervně z ní ždíme hendrixovské sólo. Po tom všem jako by nahrávka portugalského solitéra *Space* říkala: Víte, musel jsem se na chvíli uklidit stranou, vydýchat se, zklidnit, srovnat myšlenky. A to, co teď slyšíte, *platí*.

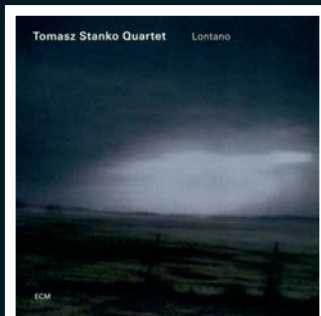
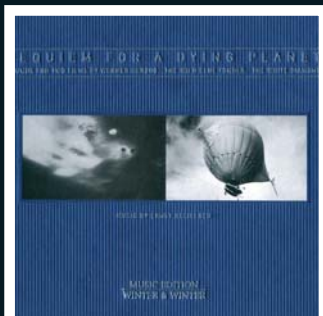
Tvrdí, že *Space* znamená nový začátek v jeho hudebním směřování, a nejspíš to tak opravdu bude. Rafael Toral začínal v minulé dekádě jako experimentální kytarista, podstatní jsou pro něj Alvin Lucier či My Bloody Valentine, spolupracoval s Jimem O'Rourkem, Johnem Zornem, Phillem Niblockem. Starší alba najdeme u Tomlab, po sólovce u Touch se Toral na pět let odmíchl. Nové album vzniklo pečlivým sestřihem a detailním, perfekcionistačtím masteringem deseti gigabytů živých záznamů (od portugalských galerií po newyorský Tonic). Zní sdostatek výrazně, než aby se člověk musel pít po podpurných přibězích, zároveň však každého zajímá, *co se to tam děje*. Nuže: v rukavicích posetých senzory reguluje Toral proud zvukového vlnění. Hraje na zpětnou vazbu kapesního reproduktorku, přičemž filtr reaguje na světlo. Těreminový kontroler (anténu) má připojený na generátor bílého šumu. V instrumentáři má dál elektrické obvody vlastní výroby a elektronkový oscilátor. Gesta v rukavicích, pohyb kolem antény, hra na světlo, lovení vln v místnosti: tohoto člověka zajímá prostor. *Space*. Toral ze sebe dělá ebonitovou tyč, která se tře o liščí ohon vesmíru. Praská mu to velmi slibně.

Tři dlouhé plochy (prostřední je čtyřdílnou suitou indexovanou jako jediný track) plynou velmi proměnlivě a neminimalisticky. Už Brian Eno koncipoval některou svou elektronickou hudbu „jako kdyby někdo vyprávěl mimozemšťanům o jazzu a oni ho podle získaných informací hráli“. Jazzový přístup je tu důležitý referenční bod: Toral s oblibou říká, že *Space* zní, jako kdyby po druhé světové válce nedostali raná elektronická studia k dispozici skladatelé, ale jazzmani. Když se v posledním tracku přidají trubka a trombón, je to šok: v tomhle vesmíru, kde dosud jen dýchal a kýchal prostor, bydlí nějaké bytosti! A blackbox začíná swingovat.

Je to opravdu pecka: hudba dřív neslyšená, a přece jí jaksi lze porozumět. Dobře zapadá do určitých současných tendencí. Podobně jako třeba *Vrioon* Carstena Nikolaie a Ryuichi Sakamota balancuje mezi neutrální a lehce emotivní hudbou. (Je to naše ucho, ne autor, kdo si se zážitkem spojuje citová hnutí: ale Toral mu k tomu pokusitelsky dává víc příležitostí než mnoho z nedávných avantgard.) Taky se tu buduje jakási nová struktura: svým způsobem návrat k starému dobrému dramatickému oblouku či kompoziční rozvaze, ale novými prostředky. Fenneszovu hudbu si dokážu těžko představit jako scénickou: u Torala, zvukově stejně nevšedního, to jde. Kdyby dnes žil Stanley Kubrick...

Tohle zřejmě bude jedno z alb roku pro periodika typu *The Wire*. Neudělá z Rafaela Torala nového velkého hrdinu, protože detailní studiový vícehlas se nedá uhrát naživo. Taky nemá charakter ambientního popu (spíš je to múzický a charakterem obdařený laboratorní proces), takže ho Josef Sedloň nedoveze do Akropolis. Mám jiné resumé: Chtěl bych zažít setkání lidí, kterým se *Space* zamlouvá. Hudba jako klíč k novým komunitám.

Pavel Klusák



Ernst Reijseger: Requiem for a Dying Planet

Winter & Winter (www.winterandwinter.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Ve filmech Wernera Herzoga hraje hudba důležitou roli, přičemž je třeba poznamenat, že tento německý režisér měl vždy vyhraněný hudební vkus. Kosmické syntezátory Floriana Frickeho a jeho skupiny Popol Vuh se střetávají s Herzogovým oblíbencem Richardem Wagnerem i hudbou renesance (Herzog natočil mimo jiné dokument o wagnerovských slavnostech v Bayreuthu i o šíleném renesančním skladateli a vrahovi Carlu Gesualdovi). Často také sahal po lidové hudbě různých zemí. Ke svým dvěma novým filmům si pozval holandského violoncellistu Ernsta Reijsegera. Ten se pohybuje stejnou měrou ve vážné hudbě i v jazzu (recenzi desky *Continuum* s Geri Hemingway a Georgem Graewem najdete v HV 4/2006), nyní vytvořil zvláštní syntézu o mnoha složkách.

Film *The Wild Blue Yonder* kombinuje dokument o vesmírné expedici Galileo s fantazií o mimozemšťanech, kteří tu nepozorováni žijí již dávno mezi námi; záběry z vesmíru tu plynule přecházejí do záběrů z podmořských hloubek. Dokument *The White Diamond* sleduje Grahama Dorringtona, dobrodruha letícího v heliem naplněné vzducholodi (připomínající ilustrace k Verneovým románům) do srdce pralesů v jihoamerické Guayaně.

Reijseger ke svým violoncellovým improvizacím přizval výrazné hlasy: pěti zpěváků Cuncordu de Orosei ze Sardinie (vydali u Winterů i vlastní CD, s Reijsegerem natočili *Colla Voche*) a senegalského zpěváka Mollu Syllu. Zvláštní zvuk sardinského sborového zpěvu, jehož harmonie mohou středoevropskému uchu znít poměrně disonantně, syrový tón hlasu Molly Syilly, který zpívá v jazyce Wolof (v několika případech jde o překlady částí latinské mše), a sytý tón violoncella se slévají v hypnotický proud hudby. S tím kontrastují místa, kde má violoncello za spoluhráče zvuk šumícího lesa nebo pípající komunikace v kosmické lodi či kde se Sylla doprovází na „prstové píáno“ mbiru. Árie z Händelovy opery *Xerxes*, jejíž historická nahrávka byla zařazena i se šuměním a praskáním desky, zde nepůsobí jako cizorodý prvek, naopak zcela přirozeně se vynoří z violoncellových fľažoletů.

Podobně jako Herzog vychází z dokumentárního žánru, ale ve výsledku tvoří spíše obrazové fantazie, Reijseger bere „zemitost“ lidového zpěvu a „dřevěnost“ violoncella, a dává tak vzniknout hudbě až psychedelického účinku.

Matěj Kratochvíl

Tomasz Stanko Quartet: Lontano

ECM (www.ecmrecords.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Posloucháme-li, jak hraje na konci století většina protagonistů „velkého třesku“ – free jazzu, jímž byl stvořen vesmír svobody vyjadřování pro okcidentální hudební, a zřejmě zvukové projevování se obecně, dojde nám, že je to cesta ke klidu, rozjímání, tichu, k významu osamocení tónu, což často programově souvisí se vztahem k velkým filosofickým plánům starých asijských civilizací. Východiska evropského free jazzu však nebyla zcela totožná s afroamerickými: postrádala společenský podtext vlastní černošské radikální komunitě, naopak, antitradicionalistickou uvolněnost podvědomě dávala do souvislosti s avantgardním děním v evropské hudbě XX. století. Zmiňuji se o tom s odkazem na to, že historicky první Staňkova kapela Jazz Darings, založená v roce 1962, byla oprávněně označena J. E. Berendtem za první nefalšovanou freejazzovou evropskou kapelu. Když

si po letech poslechneme jeho hru s akustickým Ossianem – průkopnickým improvizčním souborem vytvářejícím zvukový amalgám folklórních vlivů od podtatranského Polska přes Balkán a Řecko až daleko na asijský východ (strana B LP Ossian, Poljazz, 1978), lépe si uvědomíme, že právě free jazz přiměl jazzmany ponořit se hlouběji do podstaty hudby, blíže ke smyslu zvuků.

Jakou poutí prošel Staňko ke své tvorbě 80. let, za níž následuje jeho dnešní obdivuhodný hudební sloh, je tedy čitelné. Zajímavější je, jakým „urychlením“ se ke svému stylu, tak dokonale pasujícímu ke hře Staňkově, dopracovali o více než jednu generaci mladší členové tria Simple Acoustic: kontrabasista Slawomir Kurkiewicz, bubeník Michał Miskiewicz a hlavně pianista Marcin Wasilewicz, vůdčí osobnost této party. Napadá mne jen mimohudební zdůvodnění – mimořádná vyzrállost, jež není vlastní většině vrstevníků. Neboť – když se někdo ještě na základní škole dokáže zaposlouchat do hudby Garbareka, Jarretta, pouze akustického Corey či klasika Petersona, Paula Bleye se Swallowem a Art Ensemble of Chicago, jak se přiznává právě Wasilewicz, ten se už těžko „propracuje“ zpět proti času k odlehčenějším podobám jazzu. Wasilewiczovy vědomosti o historii jazzu se v jeho hře neztrácejí (slyš například klavírní sólo v *Kattorně* Krzysztofa Komeidy), zajímavé však je, jak si je se spoluhráči originálně přetvářejí. A pod zdánlivě klidným povrchem se nejednou prozradí skrytá výbušnost (*Lontano II*). Tato originalita, kontrast ztichlého a bouřlivého, je právě bodem, kde se tak úžasně dokázali shodnout s freejazzovým kmetem Tomaszem Staňkem! Současně je zde zřejmá zvláštní melancholie polské hudby ovlivněná svárem duše v historicky se neustále proměňujícím hraničním pásu západoevropské a slovanské mentality. Staňko napsal pro album 5 témat, další tři – varianty titulního *Lontano* – jsou kolektivním dílem celého kvarteta, a jedna, již zmíněná skladba, je od Komeidy, Staňkova jazzového sourozence a věčného inspirátora.

Tento způsob hraní od posluchače vyžaduje duchovní připravenost obdobnou té, s níž prožíváme hudbu pozdního Johna Coltranea, nebo také Charlese Lloyda od 90. let.

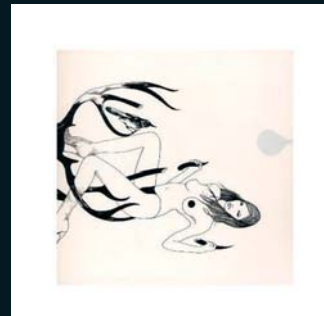
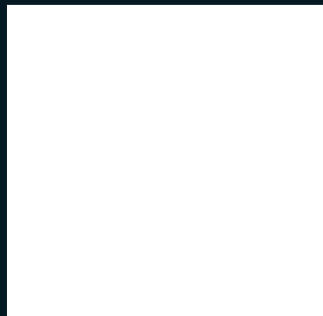
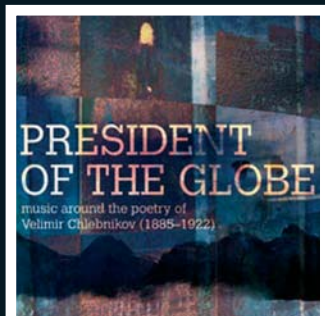
Vladimír Kouřil

Shogun Kunitoki: Tasankokaiku

Fonal (www.fonal.com)

Budoucnost mínus minulost = 1. Název písně může někdy sloužit jako rovnice postihující základní polohu celého alba. Debutová deska *Tasankokaiku* finských analogových šogunů, kteří si svůj orientální název zvolili dle postavy z dvacet let staré počítačové herní série The Last Ninja, je v podstatě třiadvacetiminutovou syntetickou odyseou vstříc hudbě, která už tu byla. Helsinské kvarteto milovníků proto-kompjútří typu Commodore 64 cizeluje svou elektronickou vizi, jejímž emblémem zůstává kombinace barokizující krásy a poučeného minimalismu, už od roku 1998.

Blyštivá zbroj jejich hudby je sletována z prostých repetitivních motivků, letmých variací a intermezz vyztužených občasnými basovými akcenty a precizními detaily. Úvodní *Montezuma* se roztahuje jako vějíř – klávesová arpeggia jsou postupně obohacována o rytmické podloží, poté vystřídána mezihrů s imitací zvonkohry a nakonec sloučena do hutné zvukové masy. Skladbu *Leivoven* charakterizuje chytlavá směs melodických, překrývajících se střepů, jež ústí do vygradovaných instrumentálních refrénů, zatímco navazující *Tropiikin Kuuma Huuma* omamuje svým orbitálním cirkusovým valčíkem plným živiálních analogových pulsací a melancholických předělů. Působivé chvíle přicházejí s již zmiňovanou *Tulevaisuus Miinus Menneisyys = 1*, ve které muzikanti pomocí prolínání tónů z odlehklých konců oktávy a mírného zkreslení stínují temnou, výhrůžnou krajinu – svrchní kří-



da i futurismus. Poezie sestavená z výstražných signálů. Závěrečná zvonivá *Piste*, zdánlivě rozetnutá vedví cinkavým šelestem na hranici slyšitelnosti, je koncentrací nostalgického doznívání, elegickou úklonou loučícího se bojovníka.

Partikulární části jednotlivých tracků se vždy složí v pozoruhodně celistvý, harmonický útvar. Vidím v tom stejnou samozřejmost jako ve faktu, že japonský název skupiny a finský titul desky ve své pravidelné mnohoslabičnosti evokují dojem totožné jazykové skupiny. Album *Tasankokaiku* totiž představuje ojedinelý úspěch na poli speciálního odvětví hudební chirurgie, jehož cíl je všeobecně známý: srdce implantované technologii. Výsledky v této oblasti nejsou poslední dobou příliš povzbudivé (viz rutina a zřetelná stagnace posledních počinů Boards of Canada; čím dál komičtější spektakulární patos francouzských M83). I proto takové nadšení. Neboť Shogun Kunitoki znamenají především chytrost a pohyb. Dynamiku tvarů.

Aleš Stuchlý

President of the Globe: Music around the Poetry of Velimir Chlebnikov (1885-1922)

TryTone (www.trytone.org)

Moscow Composers Orchestra: Kharms-10 - Incidents

Long Arms (www.longarms.net)

Dva projekty z opačných konců Evropy sledují obdobný cíl: prostřednictvím výraziva moderního jazzu usilují o vlastní interpretaci textů dvou ruských avantgardních literátů první poloviny dvacátého století. A nutno hned dodat, že oba se skvělým výsledkem.

Z názvu holandského seskupení President of the Globe vysvítá, že si ke zhudebnění vybralo verše Velimira Chlebnikova, básníka, prohlásivšího se za „předsedu zeměkoule“; volné sdružení Orchestru moskevských skladatelů, které je podepsáno pod druhou nahrávkou, sáhlo po absurdně groteskních „minipříbězích“ (v próze i ve verších) Daniila Charmse. Oba projekty se shodují nejen v jazzovém zpracování. Jak President, tak Moskevští skladatelé využívají například střídání ženského vokálu a mužského recitujícího hlasu. Chlebnikova si mezi sebou přehazují sopránistka Elisa Roep (v holandských resp. německých překladech) a ukrajinský herec Alek Kopyt (v originále); Charmsova slova zní v podání zpěvačky tuvinského původu Saincho Namčilak a klarinetisty Sergeje Starostina (vše v ruštině, s výjimkou do angličtiny přeloženého „incidentu“ *Maškin zabil Koškina*).

Naopak odlišná pojetí ve zhudebnění textů predeterminuje charakter tvorby samotných spisovatelů. Holanďané s ukrajinským recitátorem se nechávají vést hlavně zvukovými a rytmickými kvalitami Chlebnikovovy zaumné poezie, přičemž tento přístup rozvíjejí i v improvizovaných instrumentálních mezihrách. Charmsova svérázná epičnost a rychlý dějový spád jeho příběhů přivedly naproti tomu Moskevské skladatele k vytvoření koncentrovaných písniček s teatrálním nábojem a téměř bez sólistických pasáží. Současně lze pozorovat rozdíly vycházející z podstaty germánského resp. slovanského elementu: první album se vyznačuje do detailů dotaženou konstrukcí skladeb a zvukovou vycizelovaností; druhé provází zdánlivě ledabylá expresivita, „umocněná“ i nepřilíživě kvalitním, ale o to autentičtější záznamem z vídeňského koncertu, který se uskutečnil v roce 1998. Není také náhodou, že „výlučně charmsovskou“ nahrávku zakončuje *Spřízněný verš* na lidovou poezii, protože se to do koncepce zkrátka hodí. Nakonec mnohé napoví i geneze názvů projektů: ten holandský šel cestou sice poetickou, ovšem přímou, když se pojmenoval podle jevu s Chlebnikovem bezprostředně spjatého; Orchestru moskevských skladatelů, v jehož původním složení nebyl jediný Moskván (v současnosti už to neplatí dogmaticky), se nechal inspirovat O'Henryho románem *Cab-*

ages and Kings, v němž se pojednává o všem možném... jen ne o zelí a králích. „Gagagaga gegege! Grakachata grororo...“, vyjádřil se Chlebnikov. „*Umělec Serov rozbil své hodinky. Hodinky šly dobře, ale on je vzal a rozbil...*“, popisoval Charms. Dvě zvláštní poetiky, které posloužily impulsem ke vzniku dvou inspirativních nahrávek.

Vítězslav Mikeš

Martyn Bates & Troum: To a Child Dancing in the Wind

Transgredient (www.troum.com)

Britský zpěvák a písničkář Martyn Bates vládne procítěným, vysoko položeným hlasem a do svých písní vkládá ponor na hranici afektu. Od osmdesátých let je členem dvojice Eyeless In Gaza, pracuje sólově či v kolaboracích (duo 12.000 Days s Alanem Trenchem) a českému publiku je asi nejvíce znám z vynikající trojice alb *Murder Ballads* vzniknuvších před deseti lety ve společnosti Micka Harrise (Scorn, ex-Napalm Death). Na každém z disků pánové přetavují čtyři texty tradičních anglických balad v neuchopitelně průzračný ambient. Jak je vidět, není Batesův přístup nikdy ortodoxně folkový, i když kořeny zapažené v zelených vřesovištích Britských ostrovů jen málokdy zapře. Bates je ovšem dostatečně invenční osobností na to, aby nepadl do osidel pseudokeltských manýr či enyovského elektronického new age.

Německá dvojice Troum už deset let vytváří atmosférický a vzdušný ambient s významným podílem drones a industriálních vlivů. Důsledně se vyhýbá syntetickým zvukům a samplerům a své tracky vrství za použití elektrických kytar, akordeonu, baskytary, hlasů, balalajky, gongů, terénních nahrávek, přednatočených pásků a dalších zdrojů. Zaujala především trilogii *Tjukurrpa*, kterou vydala na vlastní značce Transgredient. Kromě ní stojí i za činností vydavatelství Drone Records.

Na společném albu se Bates a Troum sešli nad texty irského barda a významného činovníka místního národního obrození Williama Butlera Yeatsa (1865 – 1939), který se ve svých verších často inspiroval lidovou poezií a mytologií. Album vznikající poštou přes Kanál se rodilo ve třech fázích. Duo nejprve poskytlo strohý výchozí materiál se základními harmoniemi a smyčkami, poté Bates dotočil svůj zpěv, foukací harmoniku a melodiku, a nakonec Troum přidali posledních pár vrstev (kytary, hlasy, balalajka) a vše zmastovali. Čtyři z šesti skladeb alba jsou zpívané, díky Yeatsovým ohlasům lidových písní ani Batesův dekonstruktivní přístup k vedení vokálních linek (dekorativní kudrlinky, nepravidelné odmlky, nepřírozené protahování hlásek) nezbažil texty vnitřní rytmiky. Ze dvou instrumentálek zaujme především kratší *The Magi* s vynikajícím nápadem naroubovat do drone-ambientu folkově horoucí sólo na foukací harmoniku; funguje to dokonale. Ostatně jako celé, pozoruhodně organicky znějící album, plné vnitřního napětí a klidně plynoucí bez rušivých zvuků. Škoda stopáže 38 minut, takto kvalitní a netřelý materiál by si zasloužil více prostoru.

Petr Ferenc

Various: The World Is Gone

XL (www.xlrecordings.com)

Wasteland: All Versus All

Transparent (www.isoundinfo.com)

Současná londýnská klubová scéna soustředěná kolem stylů grime a jeho mladšího bratříčka dubstep přežila krušné časy nejsilnějšího zájmu médií a teď může v klidu zadělávat na pokročilé podstylové bujení. Nebylo těžké uhadnout další kroky, kterými se scéna vydá. Po přelomovém bezejmenném debutu Burial z letošního jara by byla další stylově čistá deska považována



nejspíš už jenom za krok zpět. Proto se další výrazní producenti, jako třeba Various Production a Wasteland, otevřeli možným fúzím s dalšími hudebními žánry. Ať už s těmi undergroundovými, nebo mainstreamovými.

Ještě před vydáním dlouhohrajícího debutu *The World Is Gone* byla dvojice Various (Production) známá sérií vinylových singlů a také naprostým nezájmem komunikovat s médii. Vytvořila kolem sebe zvláštní auru tajemnosti a nepřístupnosti, se kterou však jejich první album rázně zametlo. Svůj temný hard-stepový sound totiž ve více než dvou třetinách skladeb Various propůjčili vokalistům, kteří unikátní variací na současný undergroundový zvuk vlastně zcela zobyčejňují. Museli by to být mimořádně originální zpěváci, kteří by dokázali najít k futuristickým beatům nějakou smysluplnou cestu, a to se bohužel nestalo. Dívčí vokály v *Circle of Sorrow*, *Lost* nebo *Fly* mají možná vytvořit nový styl pop-step, ale pokud mají být výsledky takovéto, pak nic dalšího z tohoto žánru už nechci slyšet.

To jiné duo inspirované dubstepovou horečkou, Wasteland, se pustilo zcela opačným směrem – k apokalyptickému, hlukovému soundu, který se často obejde i bez beatů. Už názvy alba i projektu naznačují, že se propadneme do světa války všech proti všem... A nahrávka opravdu připomíná soundtrack k nějaké post-katastrofické science fiction. Ve Wasteland se potkali londýnský producent DJ Scud, který je známější na breakcoreové scéně, a newyorčan I-Sound; toto album je už jejich čtvrtý společný počin. Obvyklá rytmická pumelice DJ Scuda se ale tentokrát nekoná. Atmosféru všeobecné zkázy vykreslují pomalé dubové rytmy, všeprostopující basová linka a také industriální šum. Třebaže *All Versus All* může hutnou, stísněnou temnotou v leckterém posluchači probudit myšlenky na sebevraždu, v konečném důsledku se poslouchá lépe než samoúčelně efektivní produkce Various. Scud a I-Sound promluví do evoluce současného dubstepového univerza rozhodně silněji.

Karel Veselý

Martial Solal / Dave Douglas: Rue de Seine

CAM Jazz (www.camjazz.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Evropským jazzovým anketám v 70. a 80. letech vévodila s předstihem trojice pianistů. Novými objevy se tehdy stali Němec Joachim Kühn a Polák Adam Makowicz, tím třetím byl o generaci starší Alžírčan Martial Solal (*1927), od počátku 50. let žijící v Paříži a od roku 1963 zavedený na všech důležitých festivalech světa. Do Paříže přišel už protřelý hraním po alžírských jazzových klubech a za zmínku stojí, že byl posledním spoluhráčem proslulého kytaristy Djanga Reinhardta (†1953). Loni se ve věku 78 let, stále nabitý jazzovou energií, ocitl po boku trumpetisty Davea Douglase (*1963), který do pařížského Acousti Studia dorazil z lůna newyorské avantgardy. Pianista je osobností postbopové Evropy, jeho stylem jsou drobné inovace mainstreamu kořeněné inspiracími z avantgardy. Trumpetista patří naopak k představitelům jazzové postmoderny, kotvy má rozhozeny ve víceru stylových proudů konce století. Není však v jejich vleku a na tváři současného jazzu se podílí významně. Album obsahuje deset skladeb, po třech napsali Solal a Douglas, zbytek jsou standardy z dílny hitmakerů swingové éry, včetně věčně zelených *Body and Soul* (E. Heymana) a *All the Things You Are* (J. Kerna).

Co mají zdánlivě odlišné typy muzikantů společného? Oba jsou bytostně zakotvení způsobem vyjadřování v jazzu a poutají pozornost svým mimořádně nápaditým improvizacním uměním. Oba jsou také otevření vůči světu hudby obecně. A umělci neuzavírající se do své stylové škatule jen těžko ustrnou: žádná nahrávka nebude dopředu jednoznačně definovatelná. Toto jim mimo jiné umožňuje neo-

povrhovat „omílanými“ standardy. Výsledkem jejich dokonalého porozumění je hudba, v níž – budete-li chtít odhadovat původ materiálu – můžete Douglassovo *Blues to Steve Lacy* považovat za standardní téma, Solalovo *July Shower* za povědomý kousek avantgardy z přelomu 50. a 60. let, Douglasův *Elk's Club* za pozapomenutý hardbopový námět. Standardy zařazené na konec alba v podání tohoto vynikajícího dua do dané koncepce zapadnou zcela přirozeně. A budete-li pozorně poslouchat „doprovodný“ klavír, dojdete k poznání, že je tradicionalismu vzdálenější než hra „sólové“ trubky.

Vladimír Kouřil

Jandek: Raining Down Diamonds

Corwood Industries (<http://tissue.net/jandek>)

Zatímco někteří hudebníci se odklánějí od hudby k tichu vedeni přesvědčením, že právě zde se rodí veškerá hudba (Iva Bittová: „*I ticho má svoje tóny*“), texaský solitér Jandek (profil v HV 5/06) nechává ve své tvorbě zaznít ticho, které se s jakoukoli hudbou vylučuje. Podobně jako na sólových nahrávkách Syda Barretta, kde duševní choroba navzdory snaze svého nositele opakovaně obnažuje hranici mezi písní a mlčením, i u Jandeka je jakýkoli náznak hudby vystaven spalujícímu doteku lomozíci prázdnoty. Ale na rozdíl od Barretta, který dokázal balancovat na hraně jen krátce, než ho schizofrenie definitivně odvedla do hlubších temnot, Jandek prozkoumává odlehlá zákoutí hudebních (ne)možností s neustávající vytrvalostí už 28 let.

Raining Down Diamonds (2005) představuje tu polohu současného Jandeka, na které se dobře vyjevuje radikalita jeho snažení. Na většině Jandekových desek se dají nalézt momenty, které připomínají cosi známého a čitelného: rytmus, melodii, refrén apod. Často je to jen iluze (celá píseň třeba působí jako sled pokusů o ustanovení nějakého rytmu a končí ve chvíli, kdy se po dlouhém a křečovitém usilování ukáže, že to prostě nejde), posluchač se však přesto těchto zdánlivě známých momentů chytá, aby se jimi utvrzoval, že je stále ještě možné poslouchat. Na stejné bázi zpravidla funguje i nástrojové obsazení: zvuk kytary nebo foukací harmoniky vyvolává určitý povědomý pocit, takže je možné říct, že Jandek je „něco jako folk“, případně „něco jako blues“ atd. Radikalita alba *Raining Down Diamonds* spočívá v tom, že ony „známé“ momenty jsou v tak výrazné menšině vůči neznámému, že samotný poslech je ohrožen. Jandek se tentokrát doprovází na bezpražcovou baskytaru, což už samo o sobě zabraňuje, aby se mohl říct „něco jako folk“. Když se po více než minutě liknavého preludování v hlubších polohách poprvé ozve zpěv, rozevře se před posluchačem trhlina, stavící započatý koncept na hranici únosnosti: na jedné straně závratná hloubka baskytary, na druhé straně neúprosná pronikavost hlasu a mezi nimi rozlehlé prázdno, které by se dalo charakterizovat jako absolutní ticho i jako absolutní hluk. První Jandekovo slovo na albu je „nevím“ a už od začátku je zřejmé, že nespojitelné se skutečně nespojí. Ono tiché a hlučné prázdno, které se táhne samým středem nahrávky, rozhodně není teritoriem, které by vybízelo k čemukoli konstruktivnímu. Nic se v něm nedá dělat, nelze se v něm schovat, ale ani se od něj dostatečně vzdálit. Zatímco ticho, v němž se rodí hudba, je teplé a přívětivé a v jeho zákoutích je možné postavit si chatu a tóny sbírat jako houby v lese, zde – v pustině – nic neroste a žádný materiál tu není k mání: je to jen čistá negativita, Nic rozprostírající se tam, kde obvykle bývá (nosné, významotvorné, zlidšťující) Něco. Jako by Jandekova tvorba byla negativním obrazem písně – ovšem bez možnosti převedení do pozitivu a tím i bez účelu. *Raining Down Diamonds* samozřejmě přináší spoustu zajímavých momentů i v rovině zjevného: např. výkyvy ve frázování hlasu i baskytary (jako by ve zvláštní křeči a velmi pomalém tempu hrály na honěnou) nebo pár drobných dra-



matických událostí, kdy se na okamžik vynoří překvapivá pasáž, která by se snad i dala označit za pravidelně rytmickou. Všechny tyto momenty však stejně svádějí ke srázu trhliny: v liniích zpěvu i baskytary se v důsledku oné „hry“ objevují drobné příčné mezery a náhle se zjeví rytmická pasáž se rozpadá ještě dříve, než si posluchač stačí pořádně uvědomit její existenci.

Jandek své písně staví na okraj propasti a ty se následně tváří v tvář její rozlehlosti téměř rozplývají – stejně jako se rozplývá jeho rozostřený portrét na obalu CD. Fotka Jandeka s fezem na hlavě mimochodem inspirovala provozovatele webu *A Guide To Jandek* Setha Tisuea ke komentáři, že „vypadá, jako by se nechal vyfotit na své poslední pouti do Mekky“, což je opravdu dost vtípná představa. Nezdá se být totiž pravděpodobné, že by člověk, který takhle hraje a zpívá, mohl docela normálně, neproblematicky chodit.

Jan Klamm

Couch: Figur 5

Morr Music (www.morrmusic.com)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Každý silný a módní hudební trend za sebou vleče svůj odraz ve druhé generaci. Rozvíjí-li ona původní jazyk a obohacuje-li jej o nové přístupy, je vše zcela v pořádku – obvykle se tak potvrzuje síla a svrchovanost vlivných začátků. Nastane-li však situace, kdy se druhá generace stává identickým zrcadlovým odrazem originálu či bohapustým plagiátem, podřívá to v lecčems i nadčasovost prvotního módního trendu. Vzniká tak otázka, zda i sám základ nenabídl cestu, která je sice pevně vyhraničená, ale jež se brzy ukáže jako rigidní a slepá. Písně druhé generace se pak snadno stávají spíše zádušní mší, která signalizuje, že to, co bylo módní, umírá, neboť vyčerpalo svůj kreativní potenciál. A v takové fázi své mihotavé existence se nejspíš nalézá postrock.

Těžko by dnes někdo pochyboval, že skupiny jako Tortoise, Mogwai nebo Coco Roise, které povstaly z prachu kytarové indie scény a rockový kontext obohatily o sféry elektroniky a minimalistické struktury písní, se zapsaly do hudební historie a dodnes je jejich tvorba nadmíru průkopnickým materiálem. Ale to, co objevily a ustálily jako charakteristické prvky postrocku, se v cízích rukách často stává nudným a schématickým hudebním tvarem. Taková je i tvorba německých Couch, které můžeme považovat za méně zdařilý duplikát Tortoise s limitovanou imaginací a oslabeným vlastním postojem. Je až zarážející, nakolik je jejich album *Figur 5* poplatné svému předobrazu nejen v užité obdobných zvukových rejstříků, ale i ve způsobu komponování. Na rockově hypnotické repetitivní formule (či – s odkazem na název – figury) roubují klávesové plochy a vlivy jak popu, tak i kytarového noise. Vše je sice provedeno velmi profesionálně, z poslechu nahrávky však máme pocit pachuti, protože toto lze slyšet jinde a na vyšší úrovni.

Svým způsobem tato nahrávka z vydavatelství Morr neurazí, ale ani nenadchne. A právě toto nijaké, nedefinovatelné, neautentické je tím, co lze považovat za jeden z nejhorších jevů v umění.

Lukáš Jiříčka

Svalastog: Woodwork

Runegrammofon (www.runegrammofon.com)

Distribuce: Ambient (www.ambient.cz)

Per Henrik Svalastog patří k elektronické scéně s centrem v norském městě Tromsø, kde má za sousedy třeba Biosphere, Alog či Røyksopp. Pod jménem Information vydal například v roce 2002 desku *Biomekano* (recenze v HV

6/2002), pod svým vlastním pak minulý rok *Silencer* (na značce Beatservice). K aktuálnímu titulu nabízí tisková zpráva poutavou legendu o tom, kterak Svalastog našel na půdě starou citeru, na niž hrával jeho dědeček. Ten se prý poté, co na pile přišel o prsty, odvrátil od hudby a stal se náboženským fundamentalistou. „*To ve mně vyvolalo potřebu také konvertovat*“, praví autor, „*od digitálních médií ke skutečnému hraní. Od elektroniky k lidové hudbě. Zpátky ke kořenům*.“ Zaznamenal své improvizace na onu citeru, dodal zvuky dalších tradičních nástrojů, kravského a beraního rohu, a to vše se pak jal elektronicky zpracovávat. A zde se projevuje záludnost současné hudební technologie a virtuózního ovládání práce se samplerem. Záludnost, na niž narazíme i na některých deskách slavného dua Matmos. Zručný samplista dnes může vzít jakýkoliv zvuk a vytvořit z něj téměř cokoliv, ať je zdroj sebeobskurnější. Pozoruhodnost použitých zvuků pak občas zůstává v rovině tiskových zpráv k nahrávkám, v hudbě samotné se neotiskne. Pokud by Svalastog své zdroje neprozradil, nejspíš by nikoho nenapadlo o návratu k lidovým kořenům spekulovat.

Výsledek digitálního obrábění citery nezní nikterak špatně. Vedle klasického brnkání tu přijde ke slovu široká škála ťukání, škrábání a dalších drobných zvuků, delší plochy pocházejí ze zmiňovaných zvířecích rohů. Počítačové nůžky to vše sestříhaly do formy lehce tanečních rytmů v duchu clicks and cuts s občasným ambientním rozvolněním. Jednotlivé skladbičky se opakují právě tak dlouho, aby nezačaly nudit, navzájem si ale jsou dosti podobné. O nějakém novém pohledu na lidovou hudbu se mluvit nedá, spíše o vzdušnější a veselejší variaci na zvuk projektu Information a jiné „lupající“ elektroniky.

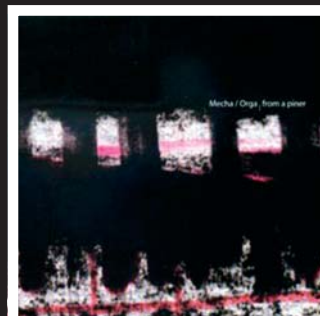
Matěj Kratochvíl

Zdeněk Král: Carmina Burana 2: O lidské duši

Možnosti Zdeněk Král (www.zdenek-kral.cz)

Zdeněk Král (1971) zhudebňuje šest středověkých textů vybraných Petrem Čenským; čtyři z nich pocházejí ze stejné sbírky, z níž čerpal Carl Orff (ani jeden text se však s materiálem, po kterém Orff sáhl, nepřekrývá), zbylími dvěma jsou pražská milostná báseň ze 12.-13. století *Quia sub umbraculo* a „mezinárodní“ *Gaudeamus igitur*. Podobně jako u Orffa byl pro projekt *Carmina Burana 2: O lidské duši* zvolen i rozšířený instrumentář: k orchestru a dětskému sboru přibyl bigbeatový ansámbl.

Králova hudební řeč vychází z divadelních a kabaretních představení. Dlouholetá spolupráce s brněnským HaDivadlem a Divadlem Husa na provázku nebo v poslední době s pražským Divadlem v Celetné a Divadlem Komédie mu dala dobrou melodickou a výrazovou průpravu. Coby klavírista a výtečný improvizátor vystupuje se svým jazzrockovým K+K Bandem a jako Zdeněk Král & Minach provádí kabaretní písně psané převážně na vlastní texty. Tyto zkušenosti uplatňuje i ve zhruba dvacetiminutovém opusu *Carmina Burana 2*, v němž se snaží o kombinaci hudby téměř popové a klasicistně romantické. Toto „postmoderní“ propojování však postrádá hlubší soudržnost celku i zpracovanost. Skladbě chybí určitá stylová jednotnost, a proto se často neubráníme dojmu roztříštěnosti. Přitom Král je zběhlý tvůrce písní (i pro děti) a umí se vyjádřit i na menší ploše. Zde však působí poněkud mozaikovitě a rozpačitě. Stříhy mezi jednotlivými hudebními periodami jsou příliš ostré. Přestože se jedná o první nahrávku (zpívá dětský sbor Mendíci, hrají studenti a učitelé Janáčkovy konzervatoře Ostrava a studenti Ostravské univerzity, diriguje Pavel Vítek), můžeme říci, že hudební proud vážně, že nemá švih (hlavně v *Omittamus studia* nebo *Te solam posco*!). A přece v některých pasážích Král



osvědčuje schopnost vytvořit lesknoucí se diamant. Například v „hitu“ *Quia sub umbraculo* (sólo Kateřina Čecháková) a především v závěrečném novém zpracování textu studentské hymny *Gaudeamus igitur* se ukazuje jako vtipný a ironický tvůrce, který v dnešním hudebním post-post-světě ještě dokáže vytvořit melodii, umí zaujmout a nepůsobit kýčovitě.

Napsat skladbu pro velké obsazení je vždy finanční riziko. Chybí-li z minulosti zpětná vazba, odstraňují se případné nedostatky velmi těžko a pozdě. Zdeněk Král patří k nastupující skladatelské generaci, své zkušenosti teprve sbírá a skladatel-sky se (v této skladbě nepochybně) teprve hledá.

Tomáš Kučera

François Couturier: Nostalghia – Song for Tarkovsky

ECM (www.ecmrecords.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Snaha vyjádřit své zaujetí pro dílo tvůrce z jiné umělecké oblasti prostřednictvím výraziva své sféry působnosti může přinést stejně tak zajímavý výsledek, jako cosi na způsob nedokonalého pandánu.

Klavírista François Couturier se svým projektem *Nostalghia*, k jehož realizaci si přizval cellistku Anju Lechnerovou, saxofonistu Jean-Marca Larchéa a akordeonistu Jean-Louise Matiniera, a který zasvětil filmovému světu Andreje Tarkovského, přiblížil spíše k druhé variantě. Úsilí vypořádat se především s režisérovým pojetím zdánlivě neomezeného časoprostoru, a nutit se tak do éterické zvukové polohy *coûte que coûte*, působí v daném nástrojovém obsazení povětšinou uměle a neadekvátně. I když jsem si vědom, že k tomuto ohodnocení přispívá nezdravě proklamovaná programní vazba na Tarkovského (prvoplánové názvy skladeb, neinvenční zpracování ústředního motivu ze *Stalker* ve stejnojmenném kusu či četné fotografie z filmových natáčení v bookletu), protože třeba *Crépusculaire* nebo *Ivan* jsou z čistě hudebního hlediska velice zdařilé příspěvky... Vyzdvihnout bych pak chtěl part Lechnerové, členky kvarteta Rosamunde, která svými zkušenostmi ze současné vážné hudby a elektrizujícím zvukem svého cello pozvedla výsledný tvar o mnoho stupňů nahoru. Ba co víc, právě tónový nástroj jako by nejvíce zapadal do atmosféry filmů Tarkovského.

Za mnohem osobitěji vyjádřený hudební „hold“ ruskému režisérovi však považuji například album *Hommage à Andrei Tarkovsky* (Deutsche Grammophon, 1996) se skladbami Luigiho Nona, Györgye Kurtágya, Beata Furrera a Wolfganga Rihma nebo elektroakustickou kompozicí Itala Victora Cerulla *Visions*, kterou v roce 2003 vydala firma Electroshock.

Vítězslav Mikeš

Mecha / Orga: From a Piner

Lab For Electroacoustic Media (www.labforelectroacousticmedia.gr)

Hmute: Mutable Tension

Echo Music (www.echomusic.gr)

Řecká nezávislá elektronická scéna není takový outsider, jak by se mohlo na první pohled zdát. Má mezinárodně uznávaný label Antifrost, řadu zajímavých festivalů s line-upem, o němž se nám může zatím pouze zdát, a také Yiorgise Sakellariou, který vede vydavatelství Echo Music a sám tvoří pod pseudonymem Mecha / Orga.

Sakellariou se začal věnovat hře na klasickou kytaru a oud, ale již během studií zběhnul k počítači a k elektronické avantgardě, která rejstřík jeho prostřed-

ků rozšířila o tónové generátory, field recordings a další. Po dvou deskách vydaných na Echo Music nyní přešel k dalšímu řeckému vydavatelství Lab For Electroacoustic Media. Deska *From a Piner* obsahuje tři skladby vytvořené vrstvením hlukových a tónových stop. Hlavními stavebními prvky jsou zpětné vazby, tónové generátory, field music a vzájemně prolnuté rádiové nahrávky z pásem AM i FM. Chladné a lidskému teplu odcizené CD připomíná interakci techniky s přírodními podmínkami bez přítomnosti člověka. Pomalé procesy bez vnějších znaků změn vedle sebe klidně koexistují, nebo naopak svádí uvnitř houževnaté souboje. Na tomto podkladě Sakellariou tvoří velké a nezvyklé hudební drama.

Další osamělý Řek za hradbou elektronických instrumentů je Yiorgos Sioros, který si říká Hmute. Svůj sound, na rozdíl od svého kolegy Mechy / Orgy, staví na rytmech, jejichž zdrojem jsou jakési hlukové frekvence sesbírané ze zvuku různých strojů. Teprve nad spletením různých se prolínajících pseudorytmů leží drobná tónová vrstva, která zastřešuje celou strukturu. Pět skladeb má dohromady přes pětadesát minut a ne vždy je více než desetiminutová stopáž ku prospěchu věci. Výsledek připomene staré industriální experimenty s pouze jemným dotekem současnosti a náladou třeba Lustmoda, Pan Sonic nebo – v hlukovějších pasážích – Japonce Aubeho.

Pavel Zelinka

Grunt: Seer of Decay

Freak Animal Records (www.cfprod.com/fa)

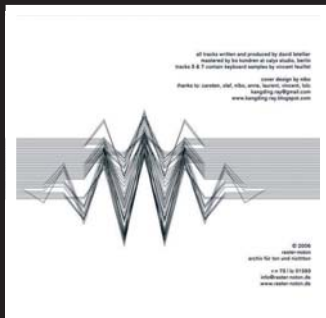
Finská značka, specializující se na radikální odnož harsh noise a power electronics, svá alba vydává v graficky dokonale upravených papírových obalech, které sice těží z do-it-yourself estetiky kazetových a CDR labelů, jsou však profesionálně dotaženy do posledního detailu. Dvojalbum finského projektu Grunt (vznik 1993) je doprovázeno tlustým bookletem plným xerokoláží a textů vyvedených typickým „strojopisem“. A nejen kvůli převažující barvě této brožury lze říci, že se jedná o jakési „bílý dvojalbum“ podžánru elektronického noise.

První disk obsahuje jedenáct kratších skladeb písňové stopáže; většina z nich je vybavena nabroušeně angažovanými texty exaltovaně deklamovanými zkráceným hlasem, jehož hlasitost napovídá, že je s ním počítáno jako s dalším „nástrojem“. Chceme-li porozumět, nezbyvá než zalistovat bookletem: „*Genocida pod rouškou mediální dominance (...) už dost štěkání psů na vodítku*“, zpívá se ve skladbě *Dog in the Leash*, která album otvírá v pěti po sobě jdoucích verzích. Pokud Grunt pracují s textem, podmalovávají jej monotónním tlumeným pulsem a provzdušňují ambientními atmosférami. V instrumentálních skladbách se album přiklání k poloze harsh noise – indifferenční zvukové mase, jejíž nástup je sadisticky nerozvíjen tak, jako když neodeznívá bolest. V úplně první verzi *Dog in the Leash* (s hlasy z vysílaček a klouzajícím využitím sterea) i na několika jiných místech ale probleskuje aranžérsky jemná práce, již se dočkáme na druhém, zcela instrumentálním disku.

Ten se skládá ze čtyř dlouhých skladeb na pravověrně industriální témata – viz názvy *Ghost Factory* či *Recycled Ironworks*. Jejich zvuk je plný přesypajících se kovů, náhlých odmlk a otloukaných kompozičních koster. Nevyzpytatelný přívál praskání, ztichnutých chvil napětí a minierupcí v lecčems evokuje praskající svět clicks and cuts. Lze tu vycítit lehkou inspiraci industriálními legendami osmdesátých let The New Blockaders.

Díky zcela přirozené kombinaci hlubokého prožitku a umného nadhledu nad historií žánru je *Seer of Decay*, mimochodem první zcela studiové album projektu Grunt, deskou hodnou pozornosti.

Petr Ferenc



Kangding Ray: Stabil

Raster-Noton (www raster-noton.de)

Frank Bretschneider & Peter Duimelinks: Fflux

Brombron / Korm Plastics (www.kormplastics.nl)

Podnětná puristická digitální tvorba minimalistického ražení ve dvou odlišných baleních. Oba projekty vychází z podhoubí drážďanské značky Raster-Noton (Bretschneider je její druhou hlavní persónou, i když zde na výletě v Nizozemsku), jejíž produkty charakterizuje maximální zvuková vybroušenost a až donedávna i důkladná futuristická prostota beze známky emocí. Časy se však mění a po neobyčejných dialozích dvojky Ryuichi Sakamoto a Alva Noto byl do stáje vpuštěn debutující David Letellier alias Kangding Ray, původně rockový kytarista a bubeník, který rozhodně překvapuje. Pozoruhodnost zmíněného japonsko-německého dua z velké části stojí na zdánlivě nemožném, a přeci fungujícím soužití extrémních zvukových protikladů, klasického klavíru a důsledného digitálního. Zatímco však jeho oživlý robotismus čerpá z ostrého kontrastu, Kangding Ray dosahuje podobných teritorií mnohem méně konfliktní, jaksi hladší a přirozenější metodou. Ačkoli v základech otrocky ctí zvukový rejstřík značky, tedy strojové, chybové úryvky s vyhocenými a naprosto průzračnými výškovými i basovými extrémy a rytmické novotvary v neomylných smyčkách, navrch suverénně a jemně dodává nosný, funkční, a přitom obvykle nijak komplikovaný melodický element, jenž zvukové experimenty posouvá blíže k pojmu „hudba“. Vedle spektrálního excentrismu tedy nabízí umně vypracovanou přidanou hodnotu prohlubující prožitek posluchače, hřejivý obsah ve studeném digitálním neznámu, tedy to, co u nahrávek s tímto puncem bývalo potlačováno. Nováček Letellier přichystal různorodé, náladové, a přeci celistvé album bez zjevných slabých chvil, které nesměle otevírá další dvířka do zítřka.

Zkušený Frank Bretschneider vytvořil naopak album jednodušší, jednobarevné a především hypnotické. Nahrávka *Fflux*, kterou s ním vyprodukoval Peter Duimelinks (známý z musique concrète projektu THU20 a také jako člen elektronického tria Goem), je desátým dílem kooperační řady Brombron. Obsahuje sedm minimal tracků sestavených v duchu clicks and cuts z titěrných drobtů a posazených na nepříteli rychle ubíhající roztodivnou pulsující smyčkohru. Frank (Duimelinks promine, ale deska se opravdu jeví především jako Bretschneiderova) měl vždy blíže k repetitivně laděným technoexperimentům a svým výtvorům obvykle vedle propracované struktury s oblibou vštěpoval i určitou neměnnost. Jeho typický track se podobá pomalu tekoucí vodě; objeví se v zorném poli, přinutí k soustředěnému vhladu, a pak zase tiše zmizí, což je i případ prací na *Fflux* (snad jen s výjimkou *Prax*, podivného post-dubové větrného tripu z nejdůležitějších snů Thomase Fehlmana). Tato pro někoho uspávající konstanta však motivuje a vede k rozboru drobného smetí uvnitř. Analýza následně prozrazuje nečekaně bujně a zajímavě dění. Předpokládá však ochotu věnovat pozornost, jinak jednoduše odpluje.

Hynek Dedecius

Bassisters Orchestra: Numer jeden

Asfalt Records (www.asfalt.pl)

Baaba: Poope Musique

Lado ABC (www.ladoabc.com)

Letošní žeh polských jazzových alb je nejen kvantitativně enormní, ale hlavně kvalitativně přesvědčivá. Potvrzuje se tak fakt, že Polsko je líhní hudební-

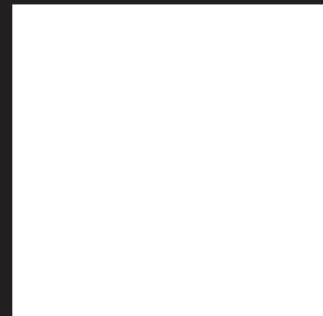
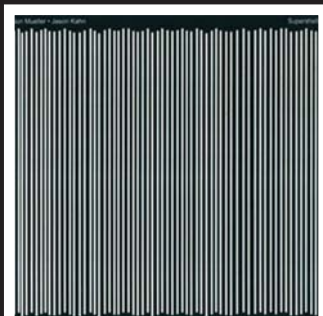
ků, kteří nekopírují západní vzory, na něž sice navazují, ale více než úspěšně hledají vlastní jazyk. Bassisters Orchestra a Baaba jsou jedněmi z čelních projektů mladých revolucionářů, které vytvořily osobité hudební universum. Přestože se jedná o člensky vzájemně propojené skupiny, podoby jejich hudebních tvarů jsou odlišné a autonomní. Na albech *Numer jeden* a *Poope Musique* se podíleli muzikanti, jejichž hudební zázemí můžeme hledat nejen v jazzu, ale i postrocku, elektronice a hip hopu. Jedná se o tvůrce projektů jako Pink Freud, Tworzywo sztuczne, Mitch and Mitch, Ludzie, Loskot, o nichž jsme v HV několikrát informovali. A právě z těchto zmíněných přísad a vlivů ve svém tyglíku vytvořili díla, která jsou zarážející umným propojením všech zmíněných stylů i autorských rukopisů jednotlivých osobností, aniž by jeden styl či hudebník dominoval nad druhým. Ne nadarmo oba projekty provází pověst superskupin.

V pořadí třetí nahrávka Bassisters Orchestra se nenazývá náhodou *Numer jeden*. První dílo skupiny bylo vytvořeno pouze v podobě oficiálního domácího CD-R, druhé je pak krátkým záznamem z koncertu, který ale již naznačuje, kam se může fenomenální sestava (hiphopový zpěvák Fisz, elektronici Bunio a Emade, freejazzový saxofonista Mikołaj Trzaska, baskytarista Wojtek Mazolewski a avantgardní bubeník Macio Moretti) ubírat. Studiové album *Numer jeden* je tedy pravým debutem v ustáleném složení a s důkladně propracovaným repertoárem. Na ploše čtyřiceti pěti minut se rozehrává mix všech zmíněných stylů, které mají své kořeny převážně v oblasti avantgardní hudby, ale v celku představují odlehčenou podobu propletenců hudebních struktur a typické poetiky, jež vždy náleží k té které subkultuře. Hudebníci navíc kombinují jednotlivé hudební vlivy takovým způsobem, že se jejich pevné hranice stírají, a vzniká tak zcela nový celek. Základem je jazzrocková rytmika s přesahy k funku a hip hopu, nad níž probíhá válka na jedné straně gramofonů a sampleru DJ Emade s bastardpopovou elektronikou Bunia, na straně druhé Trzaskových freejazzových ataků – někdy samplovaných a vrstvených do bohaté architektonické stavby. Nad pulsující instrumentální složkou se rozvíjí linie Fiszova melodického rapování s texty plnými surrealisticko-civilní poetiky. Lehkost, sešranost a stylová integrita činí z alba Bassisters Orchestra jeden z nejlepších opusů polské hudby posledních šestnácti let.

Zatímco desce *Numer jeden* dominuje nadhled a odstup, na nahrávce *Poope Musique* určuje celkové vyznění parodie, bestialita a humor. Součástí kompletu je i DVD se záznamy koncertů z polských klubů a dadaistickými videoklipy. Řekneme-li, že album je dílem přesně provedeného jazz rocku, zdaleka to nestačí. Prostor, v němž se *Poope Musique* nachází, je daleko širší, a to nejen zásluhou spousty hostů, kteří zde doplňují skupinu Baaba o zvuk fagotu, houslí, trumpet a excentrického zpěvu (Bunio), ale hlavně díky elektronice, která na základě mikrosmyček ovlivňuje celkový charakter alba. Přestože jádrem skupiny je jazzrockové kvarteto tíhnoucí ke komplikovaným sólům (kytarista a elektronik Bartosz Weber, saxofonista Tomasz Duda, Wojtek Mazolewski a Macio Moretti), celek zní jako opakující se minimalistická struktura se zvuky, jejichž původ můžeme hledat i v discu, funky, dětských hračkách a různých infantilních zábavách. Živou sekcí plnou zacyklených formulí (zvláště saxofonových a basových) se proplétají elektronické zvuky, které seriózně vypadající skladby obohacují o ironickou vrstvu. Skupina Baaba se ráda baví a vymýšlí různé bastardní hudební špilce, ale pod vrstvou humoru nabízí i organicky proměnlivou a pečlivě prokomponovanou hudbu, která snese jakékoliv náročné parametry.

Je patrné, že Polsko má ve své více než čtyřicetileté tradici jazzu své pevné zázemí, ale hlavně mladou generaci, pro niž neexistují žádná dogmata.

Lukáš Jiříčka



Dion Workman / Mattin: S3

Bruckmann / Dafelecker / Hauf: Wane

Mattin / Malfatti: Going Fragile

Jon Mueller / Jason Kahn: Supershells

Formed Records (www.formedrecords.com)

Formed Records je nové vydavatelství, které hned na začátku svého fungování nastínilo, jakým směrem se bude nejspíš ubírat. Elektroakustická hudba v té tišší, ambientnější poloze je parketa všech čtyř titulů, které zde do této chvíle vyšly.

Dvojice Dion Workman a Mattin pokračuje tam, kde před dvěma lety skončila na pětipalcovém vinylu *Via Vespucci* na řeckém labelu Antifrost. Znovu jde o velmi tiché album postavené na field recordings; své citlivé mikrofony tentokrát duo zacílilo na newyorskou ulici S3, jež dala albu název. Vzniklé nahrávky pak zpracovalo volně šiřitelným softwarem. Výsledkem je čtyřicet minut ještě statictější a tišší „hudby“, než jakou jsme zvyklí slyšet i od takových tichošlápků, jakým je třeba Francisco Lopéz. V podstatě se jedná o ostrůvky jemných hluků zasazených do úseků téměř absolutního ticha.

Album s názvem *Wane* vytvořilo trio hudebníků. Hráč na hoboj a lesní roh Kyle Bruckmann dlouhá léta patří k aktivním postavám sanfranciského undergroundu; Werner Dafelecker je rakouský basista, jenž se nedávno představil i v partě The Year Of (Morr Music). Boris Hauf doplňuje formaci svým barytonsaxofonem a syntezátorem. Jejich společné improvizované hraní je pouze zdrojem pro další real time softwarové studiové zpracování, v němž z tradičního soundu nechávají jen fragmenty.

Na desce *Going Fragile* opět figuruje Ital Mattin se svým „gnu/linux computer feedbackem“, jako jeho partner se představuje třiašedesátiletá trombónová legenda jazzové avantgardy – Rakušan Radu Malfatti, jenž dříve spolupracoval například s Evanem Parkerem nebo Nickem Evensem. Stejně jako v případě *S3* je hlavní komponentou ticho obklopené Malfattiho sporadickými příspěvky (především foukáním skrze nástroj).

Konečně *Supershells* je novinkou dvou perkusionistů zaujatých experimentální elektronikou. Není to jejich první společné album. Již dříve natočili titul *Paper Cuts*; nyní na něj navazují záznamem loňského podzimního koncertu z Hotcakes Gallery, Milwaukee. Očekávaná erupce úderů se nekoná, přestože je to nejživější nahrávka z celé čtveřice recenzovaných alb. I zde jsou tím nejdůležitějším prvkem tiché hlukové vrstvy doplněné jemným klepáním a cinkáním s postupnou gradací a dlouhým procesovaným „bouřkovým“ dozvukem.

Pavel Zelinka

Ancient Monsters: Ancient Monsters

Sijis (www.sijis.com)

Píše se rok 1991. Kevin sedí ve studiu a chce nahrát kytarový part. Zvukař zaznamenává „take 777“. Kevin už půl hodiny rozladuje kytaru tak, aby vrostla do tlustých vrstev zvuku, které staví. Zvukař zadržuje dech. Pás se točí. Něco visí ve vzduchu. Kevin zvedne ruku a kývne na zvukaře: „Něco slyším. Zvoní telefon.“ Zvukař unaveně zvedne oči. Tráví s Kevinem ve studiu už třetí den. Studio je odříznuté od světa. K nejbližšímu domu je to hodina cesty. Není tu telefon. Něco se děje, myslí si zvukař. Kevin naslouchá. Zvonení pokračuje. Otevře dveře a vychází ze studia. Jde pěšinou k vesnici. Několik stop nad kamennou zdí se vznáší světlý telefon. Kevin si přiloží sluchátko k uchu. Dalších 57 minut a 10 sekund stojí bez hnutí, ztěžka oddechuje, uchvácen hudbou – pomalou hudbou jeho snů.

Hudbou, o kterou se vždy snažil, ale uměl ji jen snít. Zvukař čeká trpělivě poblíž. Když hudba dohraje, předá vzkaz, který mu zanechali jeho předchůdci: Ancient Monsters are here.

Tak nějak to stojí v tiskové zprávě, jejíž půvab dosahuje gracie, s jakou svá press releases fabulují Legendary Pink Dots. Pět dlouhých skladeb skotské dvojice Murray Henderson (farfisa, moog, programování) a David Sergeant (akustické a elektrické kytary, sampling, efekty) má podobně snovou a uklidňující náladu jako modrý obal vytvořený prvně jmenovaným. Prim hrají klávesové nástroje, jejichž plochy mají příjemně teplou barvu a proměnlivě, nemechanicky vibrují, nenápadně glitche tiše bublají v pozadí, kytary zcela rezignují na akordy či vybrnkávání a jen zahušťují atmosféru. Album je zvukově zcela jednotité, plné dlouze narůstajících a opravdu pomalu se cyklících ploch, od začátku do konce slyšíme stále tutéž dobře zvolenou kombinaci zvuků. Čtvrt hodinový centrální opus *Life Out of Balance (Parts 1, 2 and 3)* je medově tekoucím vrcholem o nekonečně (lahodně) vleklé repetici, následující *One Day It Will Be All Over* představuje nejsevěnější a asi nejtradičnější ambientní položku.

S příchodem Dávných příšer se nad hladinami Ókeanu rozhostil hmatatelný klid.

Petr Ferenc

Do Shaska!: Alchymische Alraune

Guerilla (www.guerilla.cz)

Po necelých dvou letech od vynikajícího alba *Anaemische Taenze* (viz HV 3/05) je tu tuzemský postindustriální kolektiv s novinkou. Vznikla v rozšířené sedmičlenné sestavě – k elektronice, ruchům a stylotvornému fagotu přibyla druhá baskytara a elektrická kytara, obě řádně rockové a výrazně měnící zvuk skupiny.

Bylo-li minulé album zcela soudržně znějícím zvukovým cestopisem s nemalou dávkou skryté ironie, aktuální desku lze přirovnat ke kolekci mnohdy atraktivních, ale často nespojitých obrázků. Někde Do Shaska! rozšiřují již dobytá území a pokračují v orientálně-rytmickém pábení (*Akoazmata Nacht*), jinde se chtějí vydávat do neprobádaných končin a kloubit svůj zvuk s rockovým drivem. Problém je, že dřevní rock, jakkoli může být podmanivý, bude jen těžko působit dojmem zvolna se poodhalujícího neznáma. V některých skladbách (*Skopolamin Waffentanz*, *Psychotischer Elvis* a zejména *Atropin Augen – Zerebraler Spasmus*) tak po mnohdy docela dlouhé atmosférické introdukci plné tajemství a zvukového balancování na neviditelné hranici mezi živým a neživým – a v tomto směru se skupině na novém albu neobyčejně daří – přijde rytmická stopa a kytarové rify, jejichž necitlivý nájezd hudbě významně ubírá na životnosti a staví ji do role pokračovatelů machistického technopopu à la The Prodigy. Je to trochu škoda, obzvláště když na jiném místě alba uslyšíme zajímavou souhru zvuku elektrické kytary a fagotu v orientálním stylu, který Do Shaska! dobře zvládají a který patří k jejich trademarkům (jednou mimochodem připomene Dicka Dalea a jeho *Misirlou* – surfrockový hit doprovázející titulky Pulp Fiction).

Moc zajímavý je i úvodní kus *Sleipni – Silence Mfunga Wa Lur*, v němž skupina snad poprvé po mnoha letech upustila od automatických bicích a zajímavě prolнула táhlé smyčky s klapotem a ržáním koní. Atmosféra je příjemně hororová a dává vzpomenout na Zlozvuk Sound System, vedlejší projekt Do Shaska!, který se zabýval poloimprovizovanými soundtracky ke klasickým filmům němé éry. Jen ty dívčí vzdechy v duchu Zappovy *Torture Never Stops* jsou v rámci žánru už příliš nadužívaným klišé. Jak se z nové desky zdá, Do Shaska! stojí před rozhodnutím o dalším směřování.

Petr Ferenc



Derek Bailey: To Play – The Blemish Sessions
Samadhi Sound (www.SamadhiSound.com)

Jak víme, dobrodružstvímilovný zpěvák David Sylvian přizval na album *Blemish* (2003) také Dereka Baileyho, do jehož abstraktní kytarové hry ve třech „skladbách“ zpívá. Poté, co se vloni o Vánocích ateistický anarchokomunista Bailey odebral na pravdu Boží, rozhodl se Sylvian na svém labelu vydat sessions, které pro něj kytarista nahrál. Čtyřicet tři minuty, během nichž zazní plochy *Play 1 – 8*, dokládají, že Bailey Sylviana nešetřil a hrál to, kvůli čemu ho ex-popová star pozvala: čirý proces zkoumání kytary s nakřáplými tóny i jemnými fľažolety, disharmonické vícezvuky, řídké ustrnutí v rytmu nebo jazzový běh, vynořivší se na pár sekund z hlubin paměti. Klasický sólový Bailey: velmi těžký, těžší než letošní – taky posmrtný – titul *The Moat Recordings* v triu s Bryarsem a Oxleym. Ale lehčího Baileyho už nezažijeme, a druhý takový taky není. **PK**

Zach Hill / Mick Barr: Shred Earthship
5RC (www.5rc.com)

Opavdu drtivých sedmasedmdesát minut. Bubeník Zach Hill a kytarista Mick Barr jsou členy kalifornských alternativních rockových skupin Hella, Team Sleep, Octis a Orthreim. Společné album nahráli během několikadenní manické improvizace v kalifornském Sacramentu. Aniž by na vteřinu opustili rockový zvuk, redukovali ve svých kompozicích veškeré aranžérské finty a vystačili si s divokým překrýváním extatických kytarových běhů a poryvů bicích, které nepřestanou vyrábět epileptické breaky a díky permanentně znějícím přechodům, kopáku a kotli tak trochu suplují i zvuk baskytary. Výsledný sonický tok se valí téměř bez repetice či riffů. Několikavteřinové vybočení v podobě sci-fi halů kytary nebo krátkého, patřičně vazbického dronu je jen letmým nádechem. Monumentalita zvuku, která doslova přibíjí k zemi, nenese známky afektované monstrózy kytarových noiserů či pompézních riffů s hardrockovými kořeny. Zvuk kytary i bicích je až dřevorubecky obyčejný, neklidné chvění výsledných tvarů vychází se souhry-nesouhry dvou de facto permanentně sólujících hráčů ženoucích se bez ohlížení „pořád pryč“. Takové „oklikou pietní“ vytěžení rockových tradic s podobně pronikavým účinkem provedl snad jedině Captain Beefheart na sedmatřicet let starém legendárním dvojbalu *Trout Mask Replica*. **PF**

Meritum: SzCz
Lado ABC (www.ladoabc.com)

Zdá se, že poslední roky přejí návratu jazzových fúzí, což dokládá i druhé album varšavské skupiny Meritum. Snad s odkazem na Zornův Tzadik, nebo možná z prostého důvodu hledání identity východoevropského regionu byly na



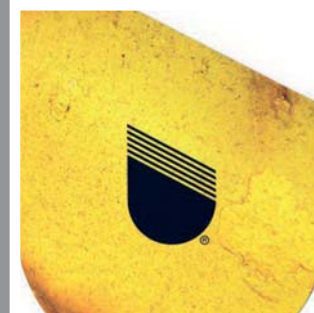
pulsující jazzrockovou bází navrstveny vlivy klezmeru a slovanské nostalgické melodiky. Koherentní rytmiku rozvolňuje lehký a inspirativní klarinet s klávesami, jejichž zvuk i jazyk odkazuje kamsi k 70. letům, a perkusivní ataky a scratching neobyčejně mistrného DJ Lenara, který se věnuje abstraktním plochám i rytmickým výpadům sekundujícím hře perkusisty. Lehká podoba nedogmatického folkorního jazzu s příměsí elektroniky a rocku by se skvěle vyjímal i na slavném, výše zmíněném newyorském labelu. **LJ**

Erik Friedlander & Teho Teardo: Giorni Rubati
Bip-Hop (www.bip-hop.com)

Italský elektronik a skladatel filmové hudby Teho Teardo (aktivní mj. v projektech Modern Institute nebo Matera) a newyorský violoncellista Erik Friedlander (hrál s Johnem Zornem, Laurie Anderson atd.) přichází s dálkovým dialogem inspirovaným poezií P. P. Pasoliniho. Erikovy celločrty Teho usměřňuje do různobarevných náladových kousků na pomezí klasiky a avantgardy a jen jemně podbarvuje elektronikou, kytarou či klavírem. Ke strunám se přistupuje něžně i hrubě a stejně tak k uším posluchače. Intenzivní, snové, neforemné, tiché i skřípavé hudební básně. **HD**

Vitor Joaquim: Flow
Crónica (www.cronicaelectronica.org)

Portugalský umělec Vitor Joaquim se za poslední dvě a půl dekády zapsal výrazně do povědomí znalců současného multimediálního umění. Kromě instalací z oblasti videa, tance nebo divadla zasahuje i do hudební improvizace na pomezí hudebního minimalismu. Jeho nejnovější projekt *Flow* představuje stejnojmenná deska vycházející na portugalské značce Crónica. Na koncertním záznamu z festivalu Ó de Guarda v Portugalsku ze 7. července 2005 tak můžeme alespoň sluchemokusit jeho práci se „záračnou“ krabicí na zvuky, rozuměj laptopem, skrz který Joaquim moduluje do podoby glitchových kompozic různé hudební vstupy. Mezi nimi jsou například mikrozvuky (dech, mlaskání rtů), náhodné hlasy z televize, kytarové improvizace spoluhráčů (Emídio Buchinho a Joao Hora) a v neposlední řadě hlas zpěvačky Filipy Hory. Její příspěvek je pochopitelně nejvýraznější – protože našemu sluchu nejbližší, ať už je to dýchání (*Thinking Moment*) nebo recitované slogany (*Slow Moments*). Připomíná Laurie Anderson i AGF, ale posluchače nejpůsobivěji zasáhne nikoli křikem, ale sotva znatelným šepotem, který evokuje bezprostřední blízkost a intimitu tichého hlasu. Sonické plochy počítačového glitche jsou občas vystupňovány do nepříjemných vysokých frekvencí, většinu času jsou ale fenneszovsky ambientní a ve shodě s názvem desky jen příjemně plynou. CD doplňuje videoukázka s titulní skladbou *Flow* s obrazovým doprovodem rakouské videoartové umělkyně Lia. **KV**



Antonio Farao, Miroslav Vitous, Daniel Humair: Takes On Pasolini
Cam Jazz (www.CamJazz.com)
Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

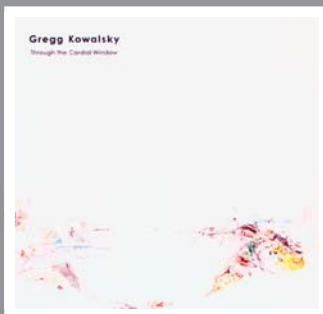
Být distributorem tohoto titulu, asi bych velmi zájmal: oficiální rodinné stříbro české muziky Miroslav Vitouš hraje hudbu z filmů kultovního i skandálního Piera Paola Pasoliniho? To jsou přece dva dobré momenty, přes které lze veřejnosti „převyprávět“ a nabídnout solidní dynamickou lyriku tria italského klavíristy! Když při poslechu alba navrch zjistíte, že hudba je tu uchopena poměrně snadným, i když naprosto ne stupidním způsobem, přičtete další plus. No nestalo se, můžeme tedy mít při poslechu aristokratický pocit výlučnosti. Trio hraje variace na témata z filmů *Mamma Roma*, *Zběsilý život* a *Prasečinec*, kapelník Farao připsal vlastní, inspirované filmy *Teoréma* či *Oidipus král*. Téměř sedmdesátiletý bubeník Humair je velkolepě barevný a nápaditý, ani v krátké glose ho nelze pominout. Zbylí dost dobří, ale bydlí o patro níž. **PK**

Tsukimono: Née
Kalligrammofon (www.kalligrammofon.com)

Představme si místnost trojúhelníkového půdorysu. V jednom rohu se nachází Ryoji Ikeda se svou laboratorní, chladně odlidštěnou elektronikou. V dalším sedí F. S. Blumm a nenápadně preluduje na akustickou kytaru či xylofon za přispění přírodně lupajícího laptopu. Ve třetím koutě se tyto dvě polohy slévají v hlasitější a masivněji znějící sound Fennesze. Doprostřed pak postavme Johana Gustavsonna, šéfa labelu Kalligrammofon, který se sólově prezentuje pod přezdívkou Tsukimono. Stříhání, překládání přes sebe, míchání s hudebními motivy, to je Johanova vášeň, kterou však dokáže vystřídat čistou a neporušenou melodickou linkou klavíru či akustické kytary. Kontrast recyklovaného versus původního (plus nezbytné šumy a občas i ruchy) je hnacím motorem alba. Melancholie je pak v případě skandinávských experimentátorů očekávána tak trochu automaticky. **PZ**

Mordant Music: Dead Air
Mordant Music (www.mordantmusic.com)

Nejčastěji používané slovo popisující současnou undergroundovou elektroniku je určitě „apokalyptický“. Asi to už nebude náhoda, pre-mileniální prnutí nás, zdá se, dohnalo až šest let po začátku nového tisíciletí. Chcete důkaz? Nové album projektu Mordant Music nese název *Dead Air* a podle tvůrců takhle nějak bude znít odposlech zbytků umírající lidské civilizace, které zachytí mimozemské vysílačky. Konceptuální album pojí útržky z nahrávek televizního komentátora Philipa Elsmorea (veterána stanice Thames TV), z nichž si



můžete poskládat příběh nespécifikované globální katastrofy. Baron Mordant (alias Ian Hicks z Portion Control) a Admiral Greyscale, dva členové Mordant Music, vysílají do kosmu amalván klubové hudby posledních let (electro, grime, mutant disco), to vše ale v poněkud vyšinutých souvislostech. Ať je to desetiminutové techno *We Are the Mean*, nebo minutová aphex-twinovská miniatura *Cirrhosis of the Booth*, zní to tak nějak známě a zároveň znepokojivě. Od časů The KLF nebyla na klubové scéně kapela, která by svoji hudbu balila do stejně odvážných koncepcí. Apokalypsa nebyla už dávno podána tak zábavně. (Čtyři skladby jsou ke stažení na www.myspace.com/mordantmusic.) **KV**

Gregg Kowalsky: Through the Cardial Window
Kranky (www.kranky.net)
Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Gregg Kowalsky letos ukončil studium elektronické hudby na Millsově univerzitě pod vedením Freda Frithe a vydal se do hudebního světa. Svou debutovou desku vydává na Kranky, přičemž v rejstříku pomalé experimentální muziky, kterou tento label prezentuje, patří k těm nejstatičtějším autorům. Greggovy hladivě hlukové koláže jsou sestaveny ze zvuků akustické i elektrické preparované kytary (skladba *Into the Marshes They Drove Me* vychází pouze z materiálu od ostrých Isis), houslí nebo znejícího skla a následně vrstveny s malířskou obrazovostí Vidny Obmany. Kowalsky se tak dostává do společnosti melancholiků, jakými jsou Stars of the Lid, William Basinski nebo Aidan Baker. **PZ**

Ensemble: Ensemble
Ensemble: Disown, Delete (ep)
FatCat (www.fat-cat.co.uk)

Francouz Olivier Alary, mj. spolupracovník Björk, se po výjimečném abstraktním debutu *Sketch Proposals* na značce Rephlex (2000) vrací až teď. Svou intimně zasněnou elektronicko-akustickou melancholií oživuje vokály (Mileece, Lou Barlow...), čímž nastavuje další rozměr, ale zároveň tlumí originalitu hudebního projevu. Krátké album Ensemble vedle několika vokálních kusů je jakoby z nouze vyplněno přírodními field recordings, což mu ubírá na kompaktnosti a snižuje známky. Předcházející EP *Disown, Delete* přitom nabízí další dvě zářící folkoukolébavky (plus remix Tima Heckera). Někdy je lepší měřit a neřezat. **HD**

Opuka: Tycho
Diezweim (d2m@seznam.cz)

Třetí album zlínské elektronické dvojice vyšlo opět jako CDR na vlastní značce. Jedenáct bezejmenných kratších skladeb

těží rovným dílem z ambientu i ohlasů clicks and cuts a postrockové táhlosti. Zvuk je občas až stydlivě decentní, ponechávající z některých čísel jen fragmentární náznaky, houpající se v lesklých pavučinách clicků a střídme se ozývajících frekvencí. Z podmanivé atmosféry vyčkávání někdy úpěnlivě zazní destruovaný hlas či hitový popěvek; většina alba ale „jen“ zpomaluje a zahušťuje čas do chutné tresti. Opuka připravila své zatím nejvydařenější dílo. **PF**

Michael Brook: RockPaperScissors
Big Helium (www.bighelium.com)

Kanaďana Brooka známe jako jednoho z dvorních producentů Petera Gabriela, respektive hudebníků Gabrielova labelu Real World. S ekologickou citlivostí „pozápadní“ hudbu Nusrata Fateh Ali Khana, arménského hráče na duduk Djivana Gasparyana nebo indického mandolinisty U. Srinivase. Teď se Brook trochu připomněl hudbou k úspěšnému politickému dokumentu o prezidentském kandidátovi Kerryem *Nepřijemná pravda*. Po soundtracku vydal na tomtéž labelu i „comebackové“ album. Zas je to živě hraný ambient s etnickými vlivy: bulharskými zpěvačkami, libanonským houslistou, Gasparyanem a dokonce atraktivně i s Nusratem Fateh Ali Khanem, tedy nahrávkami, které oba přátelé rozpracovali před smrtí. Je to podezřele hezká hudba, ale Brook má styl a skvěle zachází se zvukem. **PK**

Monos: Generators
Die Stadt (www.diestadtmusik.de)

Pod jménem Monos se skrývá vydavatel, zvukový inženýr a člen Nurse With Wound Colin Potter společně s Darrenem Tatem (mimo jiné turntablistou a nedávným spolupracovníkem Andrewa Lilese – viz recenzi v HV 1/06). Na nejnovějším dvojbalu se dvojice noří do hlubokých vod líně plynoucích drones, jejichž nenápadná monumentalita je střídme dekorována ojedinělými ruchy. Nejde zde o efektní srážky frekvencí či triumfální pompu (jak drones známe od Tonyho Conrada resp. The Hafler Tria) – cílem je příjemné, ambientní zvukové prostředí s četnými repetitivy. Ze tří cca pětadvacetiminutových položek prvního disku stojí za to vypíchnout titulní *Generators* s industriálními náznaky, druhé CD s pastózní *The Black Sea* je třičtvrtěhodinovým vrcholem dokonale odpovídajícím přesycené modři abstraktního obalu. **PF**

Keith Fullerton Whitman: Lisbon
Kranky (www.kranky.net)
Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Jednotlivý čtyřicetiminutový záznam vystoupení amerického umělce (známého též jako Hrvatski) připomíná sílu

živé laptopové zvukové (de)konstrukce a patří k nejsoustředěnějším setům max/msp ambientu vůbec. Vývoj tracku (nebo spíše dvou, propojených reálným rachotem) sleduje osvědčenou nabalovací metodu, kdy se klidné drones postupně zanáší a množí, až přerostou ve strhující hlučné finále. Přestože vládne noise, pravidelnost gradace a minimum ostrých glitchových výtrysků nahrávku udržuje v relativně přístupných vodách. **HD**

Opion Somnium – Side Projects:
Operae Spererae / Opus Somniferous
Goodnight Moon Music
(www.goodnightmoonmusic.com)

Montrealští Godspeed You! Black Emperor jsou dodnes zásadně inspirativním spolkem pro vývoj postrockové scény. Čtrnáctičlenná kapela z Nového Mexika nazvaná Opion Somnium se v jejich počínání evidentně zhlédla. Kompilace jejich dvou vedlejších projektů – *Operae Spererae* a *Opus Somniferous* – obsahuje v určitých momentech podezřele podobnou melancholií, stavěnou na pomalých partech smyčců, klavíru a minimalistických bicích. Od GY!BE se odlišují pouze v některých momentech, např. použitím dalších nástrojů (trubka, harfa a další) nebo posunutím do symfoničtější polohy k Rachel's či Polyphonic Spree. V zasněně postrockové oblasti se nejedná o objevitelské prošlapávání neznámého území, ale o solidně zvládnutý standard. **PZ**

Evan Parker: Time Lapse
Tzadik (www.tzadik.com)

Parker nepotřebuje, aby ho vydával někdo další, řeknete: má svoji značku Psi Recordings, navíc je zhusta zastoupený v produkci londýnských Leo Records a Emanem. Když za rok vyjde deset alb, na nichž hraje, nikdo už se nedívá. Ale Johnu Zornovi se podařil dobrý producerský impuls. Objednal sólové album – s jedním podnětným aspektem. Když posloucháte cyklické litanie Parkerova soprán saxofonu, zaujme vás, jak na sebe (mikro)tóny narážejí v prostoru: Parker hraje na jednohlasý nástroj, ale myslí na možnosti souzvu. Na albu překročil hranici: studiovými playbacky zní polyfonicky třeba čtyřikrát nad sebou, což je tedy (aspon pro mě) Evan Parker dosud neslyšený. Hraje tu i na varhany a akustická iluze vás občas nechá pochybovat, který nástroj zrovna zní. Jsou tu skladby věnované Stevu Lacymu a Gavinu Bryarsovi, inspirace ale bere i odjinud: *Pulse and the Circulation of the Blood*, *Monkey's Fist*. Album někoho, kdo se před čtyřiceti lety vydal dobrým směrem a od té doby jede. **PK**

PK – Pavel Klusák, **PF** – Petr Frenc, **LJ** – Lukáš Jiříčka, **HD** – Hynek Dedecius, **KV** – Karel Veselý, **PZ** – Pavel Zelinka

his VOICE

časopis o jiné hudbě

6 | listopad
prosincec | 2006

69 Kč | 95 Sk

Vydavatel : Hudební informační středisko, o.p.s., Besední 3, 118 00 Praha 1, IČO: 25 09 13 28, DIČ: CZ 25 09 13 28, tel.: +420 257 312 422, fax: +420 257 317 424

Redakce: Šéfredaktor: Matěj Kratochvíl (kratochvil@hisvoice.cz), Zástupce šéfredaktora: Petr Ferenc (ferenc@hisvoice.cz), Současná kompozice: Petr Bakla (bakla@hisvoice.cz), Recenze: Vítězslav Mikeš (mikes@hisvoice.cz), Jazyková spolupráce: Markéta Kratochvílová

Redakční okruh: Hynek Dedecius, Tereza Havelková, Lukáš Jiříčka, Pavel Klusák, Karel Kouba, Miroslav Pudlák, Petr Slabý, Karel Veselý, Petr Vrba

Inzerce a management: Jan Vávra (vavra@hisvoice.cz), + 420 777 108 194

Informace o inzerci: www.hisvoice.cz/inzerce.pdf

Distribuce – ČR: Mediaprint & Kapa Pressegrasso, spol. s r.o., Štěrboboholská 1404/104, 102 00 Praha 10, tel.: +420 267 009 111, www.mediaprintkapa.cz

Distribuce – Slovensko: PressMedia s.r.o., Libešická 1709, 155 00 Praha 5, tel.: +420 235 518 803, www.pressmedia.cz

Správa distribuce – Petr Straka – Distribuční servis tisku, Klíšská 14, Ústí nad Labem, 400 01 tel.: +420 475 205 929 fax.: +420 475 205 929 straper@straper.cz, www.straper.cz

Předplatné ČR: SEND Předplatné, P.O.Box 141, 140 21 Praha 4, tel.: +420 225 985 225, fax: +420 225 341 425, SMS: +420 605 202 115, E-mail: predplatne@send.cz, www.send.cz

Předplatné Slovensko: ATRAKT ART, Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, tel.: +421 2 5443 4526, e-mail: redakcia@34.sk, www.atrakt-art.sk

Grafická úprava: Daniela Kramerová (daniela.krameroва@seznam.cz), Tomáš Sedláček (tomas.sedlacek@volny.cz)

Tisk: SEVEROGRAFIA, a.s. Most (www.severografia.cz)

Fotografie: Karel Šuster (titul), Tommi Grönlund (s. 4), Kateřina Ratajová (s. 7, 34-35), Klaus Rudolph (s. 8), Kamil Varga (s. 11), Rolf Jährling (s. 11), Alex Švamberk (s. 12-13), archiv hudebního oddělení MZM v Brně, Anna Smolka (s. 27), Nancy Ellison (s. 45), Lukáš Jiříčka (s. 48-49)

Časopis vychází za podpory Ministerstva kultury ČR, Státního fondu kultury, Nadace Český hudební fond, Hudební nadace OSA a Nadace Gideona Kleina

ISSN 1213-2438, Ev. č. MK ČR E 16 717

Prodejní místa:

Praha: Hudební informační středisko, Besední 3, Praha 1, **Divadlo Archa** (pokladna), Na poříčí 26, Praha 1, **Black Point music**, Zlatnická 6, Praha 1, **Roxy**, **Universal NoD**, Dlouhá 33, Praha 1, **Tamizdat Record shop**, Jindřišská 5, Praha 1, **Knihkupectví Prospero**, **Divadelní ústav**, Celetná 17, Praha 1, **Knihkupectví Fišer**, Kaprova 10, Praha 1, **Knihkupectví ACADEMIA**, Václavské nám. 34, Praha 1, **Knihkupectví Seidl**, Štěpánská 26, Praha 1, **Knihkupectví Maťa - Aurora**, Opletalova 8, Praha 1, **Knihkupectví Kosmas**, Perlová 3, Praha 1, **Café RYBKA**, Opatovická 7, Praha 1, **Kaaba**, Mánesova 20, Praha 2, **Alternatiff Gallery**, Karlova 25, Praha 1, **Neosféra**, Chvalova 3, Praha 3, **Capriccio**, Újezd 15, Praha 5, **Updull Ibn Carculcah**, Vojtěšská 2, Praha 1, **Brno:** **Knihkupectví Barvič-Novotný**, Česká 13, Brno, **Indies**, Kobližná 2, Brno, **Kulturní a informační centrum města Brna**, Radnická 12, Brno, **Ostrava:** **Knihkupectví Artforum**, Puchmajerova 8, Ostrava, **Olomouc:** **Knihkupectví Velehrad**, Wurmova 6, Olomouc, **Hranice:** **Knihy Honzík**, Jiráskova 429, Hranice, **Pardubice:** **Kamala**, Dům techniky, nám. Republiky 2686, Pardubice, **Divadlo 29**, Sv. Anežky České 29, Pardubice, **Hradec Králové:** **VH Gramo**, Hájkova 309, Hradec Králové, **Antikvariát „Na Rynku“**, Malé nám. 129, Hradec Králové, **Litomyšl:** **Muzika KALIBÁN**, Šantovo nám. 141, Litomyšl, **České Budějovice:** **Knihkupectví a antikvariát TYCHÉ**, Česká 7, České Budějovice, **Ústí nad Labem:** **Knihkupectví UJEP**, Brněnská 2, 400 96 Ústí nad Labem, **Litoměřice:** Music Shop, Okružní 146/6, 412 01, Litoměřice.

his VOICE
Uši navrch hlavy
na Radiu Akropolis



Každou sobotu od 19:00 www.radioakropolis.cz

Hudba, o níž si v His Voice můžete přečíst, ale málokde je ke slyšení.

Redaktoři časopisu pro vás každý týden připravují hodinový průlet napříč žánry.

Objednávám předplatné časopisu **His Voice** od čísla ____.

Základní cena ☐ 330 Kč, studenti / důchodci ☐ 240 Kč za následujících šest čísel.

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Organizace: _____

Ulice: _____

PSČ: _____ Město: _____

Tel: _____ Email: _____

Platbu provedu:

☐ složenkou A (na základě údajů ze složenky A, kterou od nás obdržíte, lze platit převodem)
☐ fakturou, v tom případě uveďte IČO _____ DIČ _____

Adresa pro zaslání (jen pokud se liší od výše uvedené adresy)

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Organizace: _____

Ulice: _____

PSČ: _____ Město: _____

Objednávky přijímá jménem vydavatele firma SEND Předplatné, P.O.Box 141, 140 21 Praha 4, tel.: 225 985 225, fax: 267 211 305, SMS: 605 202 115, E-mail: predplatne@send.cz, www.send.cz.