



Vážení a milí čtenáři,

sotva ráno otevřeme oči, jsme nuceni dělat spoustu drobných rozhodnutí, s jejichž pomocí se snažíme projít dnem do té doby, než zase oči zavřeme. Víme, jak se v určitých známých situacích máme zachovat, ale tuto svou znalost vždy přizpůsobíme konkrétní situaci. Jinými slovy, celý náš život je jedna velká improvizace. Proč potom máme speciální kategorii pro improvizovanou hudbu? Je to důsledek toho, že naše společnost si zvykla brát tvorbu hudby jako proces, v němž autor určí, co je třeba zahrát, a interpret to provede přesně dle instrukcí. V praxi to ovšem platí snad jen u hudby počítačové. Ve skutečnosti je v každé hudbě jistá dávka nepředvídatelného a interpret dělá při hraní řadu rozhodnutí ovlivňujících definitivní znění hudby. V hudebním světě pak najdeme množství strategií k ovládnutí onoho prostoru mezi daností a nahodilostí. Indická rága určuje použitelné tóny i náladovou polohu hry, John Zorn ve svém projektu *Cobra* modeluje společenské situace, na něž mají účinkující zvukově reagovat, Karlheinz Stockhausen nutí hudebníky „vypnout“ myšlení a otevřít se vyšším duchovním vlivům. Svět improvizace je rozsáhlý a vlastně nezmapovatelný. V každém čísle *His Voice* na nějakou hudbu, v níž hraje improvizace výraznější roli, narazíte. Tentokrát jsme se rozhodli podívat se na tento jev důkladněji a z několika úhlů.

Při improvizaci se hudebník často dostane do stavu, kdy takzvaně „přemýšlí rukama“, tedy kdy se rozhodování děje tak rychle, že vlastně není vědomé. Proto jsme se rozhodli dát ruce na titulní stranu. Zároveň tato fotografie představuje pro jednoho z našich přispěvatelů první krok do světa modelingu – ruce na saxofonu totiž patří Aleši Stuchlému.

Od nového roku najdete novou položku na stránkách www.hisvoice.cz: Jsou to zvukové ukázky k vybraným textům aktuálního čísla. Ty, v kombinaci s našimi pravidelnými pořady *Uši navrch hlavy* na *Rádiu Akropolis*, by měly přispět k tomu, abyste si udělali lepší obrázek o hudbě, o níž vám v časopise píšeme.

Přeji příjemné počtení, poslouchání a nastartování nového roku.

Matěj Kratochvíl

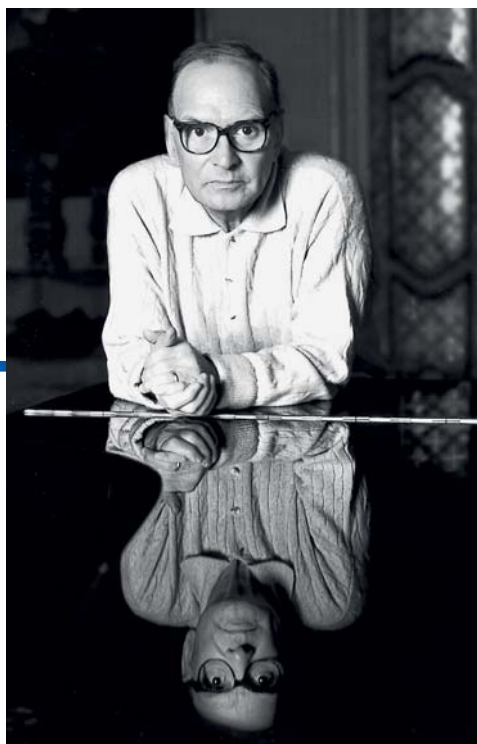
— a k t u á l n ě —

— t ě m a —

současná kompozice

seriál

Glosář Matěj Kratochvíl	2
Noise Festival Petr Ferenc	4
Sperm Festival Petr Ferenc	5
Art's Birthday Lukáš Jiříčka	6
Tom Waits Matěj Kratochvíl	7
Durman & Posejpal Petr Ferenc	8
Lê Quan Ninh Petr Vrba	12
Free jazz Karel Veselý	16
Improvizace napříč kulturami Matěj Kratochvíl	18
Karlheinz Stockhausen Matěj Kratochvíl	20
Luciano Berio Miloš Haase	22
Helmut Lachenmann Petr Bakla	26
Vladimir Tarasov Vítězslav Mikeš	30
Fred Frith Darrell Jónsson	32
Rothkamm Petr Ferenc	35
Ivan Acher Petr Vendera	36
Elektronická špína Hynek Dedecius	38
Keiji Haino Karel Kouba	40
Expatrioti v Japonsku Thom Bailey	42
Esej Ivan Palacký	44
Mary Halvorson Petr Vrba	46
Festival Avanto Pavel Klusák	48
Giacinto Scelsi Jaroslav Šťastný	49
Tonus Records Patrik Hronek	50
Recenze	51



Ennio Morricone

Období kolem konce starého a začátku nového roku je vždy plné všelijakých **hodnocení, žebříčků a rekapitulací**. Jednak to umožňuje líným novinářům snadno zaplnit místo a ušetřený čas věnovat vánočně-novoročním radovánkám, jednak to pomáhá zrekapitulovat si, co člověku za uplynulý rok prošlo rukama a ušima. Něco je již známo, na některé výsledky si budeme muset ještě počkat.

Kategorie „nejlepší současná klasická kompozice“ má v seznamu cen Grammy číslo 105, což vymezuje poměrně jasně, jaká důležitost jí je přikládána. Horkým favoritem je argentinský eklektik Osvaldo Golijov, jehož opera *Ainadamar: Fountain Of Tears* se točí kolem básníka Federica Garcíi Lorcy. Konkurovat mu bude *Boston Concerto* klasika Elliotta Cartera, *The Here And Now* Christophera Theofanidise, *Paul Revere's Ride* Davida Del Trediciho a *A Scotch Bestiary* Jamese MacMillana. Zde se rozhodne až v únoru, ale jiní dva skladatelé již mají své jisté. O tom, že Pulitzerova cena za hudbu nemá takové renomé jako její žurnalistické kategorie, jsme tu kdysi psali, když John Adams váhal, zda má být z jejího udělení nadšen. Letos o tom může uvažovat Yehudi Wyner, který byl oceněn za *Klavírní koncert: „Chiavi in Mano“*. Méně pochyb asi bude mít Magnus Lindberg, jehož *Klarinetový koncert* se stal nejlepším současnou kompozicí podle britského renomovaného časopisu o vážné hudbě Gramophone.

Vyhlášeny byly i nominace cen **BBC** za world music. Z jmen, která občas zazní i u nás, tu najdeme americké

etnopunkery Gogol Bordello, Aliho Farku Toureho z Mali, Natachu Atlas, Anoushku Shankar (sitáristku a dceru slavného Raviho Shankara), průkopníka slide kytary v indické klasické hudbě Debashishe Bhattacharyu, Marizu z Portugalska nebo španělské Ojos de Brujo. Zajímavý by ale mohl být kdokoli z těch, které u nás ještě neznáme.

Členové redakce BBC Radio 3 také již dali vědět, jaká alba podle nich definovala rok 2006. V první desítce jsou: The Young Knives: *Voices Of Animals And Men*, Joan As Policewoman: *Real Life*, Joanna Newsom: *Ys*, The Knife: *Silent Shout*, Hot Chip: *The Warning*, Burial: *Burial*, Arctic Monkeys: *Whatever People Say I Am, That's What I'm Not*, Cat Power: *The Greatest*, Gossip: *Standing In The Way Of Control*, Ghostface Killah: *Fishscale*.

U nás se oficiálnější ceny rozdávají jen v mainstreamu, zajímavější hudební oblasti tak rekapituluji především soukromé žebříčky. Jakýsi digest z mínění různých hudebních činovníků zorganizoval na svém blogu (klusak.blog.respekt.cz) Pavel Klusák. Z kategorií namátkově vybíráme: **Labely roku:** Touch and Go / Quarterstick, Modular Recordings, Type Records, Fonal, Rune Grammofon, Crónica; **Objevy roku:** Burial, Mazen Kerbaj, Buddha Machine, Rafael Toral, Paavo Harju, Joan As Police Woman; **Zázitky a události roku:** New! New! Festival, All Tomorrow's Parties, Joanna Newsom – Ys, David Toop na Donaufestivalu, Benedict Mason na festivalu Klangspuren, festival Stimul.

Hudebníci se občas přizívají i na filmových cenách. Skladatel Clint Mansell byl například nominován na Zlatý Globus za hudbu pro film Darrena Aronofskyho *The Fountain*, kterou nahrál Kronos Quartet a skupina Mogwai. Mansell, Aronofsky a Kronos Quartet spolupracovali již v roce 2000 na filmu *Requiem for a Dream*.

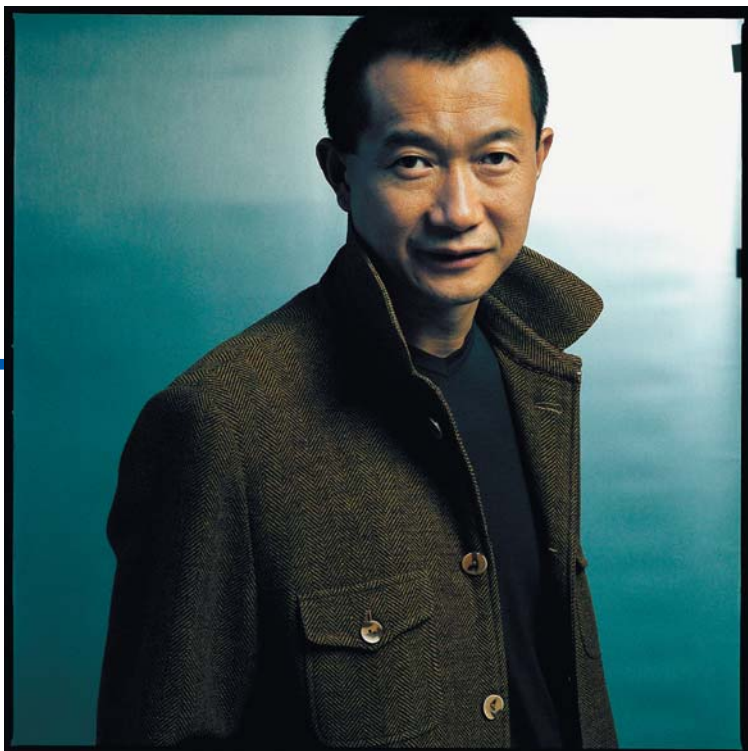
Jisté zadostiučinění asi cítí **Ennio Morricone**, symbol hudby ke „spaghet-

ti-westernům“ (jeho záběr je ovšem mnohem širší) a autor melodií, které je občas těžké dostat z hlavy, jenž byl pětkrát nominován na Oscara (filmů má na kontě přes tři stovky), ale nikdy se sošky nedočkal. Letos bude ušetřen toho napětí, protože se může těšit na čestného Oscara za „*mnohostranné a skvělé přispění k umění filmové hudby*“.

Jinou, málo známou etapu v Morriconeho tvorbě letos představilo milánské vydavatelství Die Schachtel. To vydalo luxusně vyvedený box dvou CD a DVD *Azioni* skupiny **Gruppo Di Improvvisazione Nuova Consonanza**, jejímž byl Morricone v roce 1964 spoluzakladatelem a v ní hrál na trubku. Skupina (dále se v ní objevili: Ivan Vandro, Roland Kayn, Franco Evangelisti, Walter Branchi, Mario Bertoncini nebo John Heineman) se věnovala experimentům v neprobádaném území radikální improvizace.

V newyorském Brooklynu se vylíhlo nové vydavatelství **Skirl Records**, za kterým stojí klarinetista **Chris Speed**. Ten je znám jako dlouhodobý spolupracovník Johna Zorna nebo Uriho Caina a vůbec stálá postava tamního downtownu. Zatím v jeho katalogu najdeme pět CD, ale již teď se rýsuje pestrá dramaturgie. Je tu klarinetové trio nazvané prostě The Clarintes, skupina New Mellow Edwards (v obou Speed také účinkuje), kvarteto trombonisty Curtise Hasselbringa nebo improvizáčnické duo basisty Trevora Dunna a harfistky Shelly Burgon. www.skirlrecords.com

Skupina **Tin Hat** vydává na konci ledna na značce Hannibal/Rykodisc novou desku, nazvanou *The Sad Machinery Of Spring*. Po odchodu akordeonisty Roba Burgera si zbývající členové, houslistka Carla Kihlstedt a kytarista Mark Orton, pozvali k natáčení několik hostů: Aru Andersona (trubky, klavír a další), Bena Goldberga (klarinet) a Zeenu Parkins (harfa). Hudba na desce má být inspirována dílem Bruna Schulze, polsko-



Tan Dun

Robert Ashley

je sice již součástí americké hudební historie, to mu ovšem nebrání být velice aktivní i v současnosti. 17. ledna má v newyorském experimentálním divadelním klubu

-židovského spisovatele a výtvarníka, zabitého nacisty v roce 1942.

Nová aktivita je vidět, zatím nenápadně, v táboře **Nicka Cavea**. Poté, co to několik let vypadalo, že se z něho stává nový Leonard Cohen, vydal divoké a syrové dvojalbum *Abattoir Blues / Lyre of Orpheus* a v nastoupeném kurzu zřejmě miní pokračovat. Tentokrát ovšem v sestavě nazvané Grinderman, kde s ním hrají jeho dlouhodobí kumpáni Warren Ellis, Martyn Casey a Jim Sclavunos. Podle jedné zatím dostupné ukázky od nich můžeme čekat ještě dobrodružnější jízdu a jistý návrat ke Caveovu mládí v Birthday Party. Singl *Get It On* vyjde v lednu, celé album by se pak mělo objevit v březnu.

Internetový archiv literární, výtvarné i hudební avantgardy **Ubu Web** (www.ubu.com), který zpřístupňuje různá díla, která již nejsou jinak dostupná, přináší další dáreček v podobě štědré dávky hudebních filmů věnovaných americké hudbě. V sérii *Music with Roots in the Aether* ze sedmdesátých let skladatel a filmař Robert Ashley zachytil sedm hudebních osobností: Davida Behrmana, Philipa Glasse, Alvina Luciera, Gordona Mummu, Pauline Oliveros, Terryho Rileyho a sám sebe. V letech osmdesátých pak vznikly čtyři dokumenty režiséra Petera Greenawaye nazvané prostě *Four American Composers*. V nich jsou zachyceni: John Cage, Philip Glass, Meredith Monk a opět Robert Ashley. Technická kvalita snímků sice odpovídá potřebám internetového provozu – tedy není nijak vysoká – informační hodnota je ovšem nezpochybnitelná.

La MaMa E.T.C. Annex premiéru jeho nová opera *Concrete*. Pro Ashleyho opery byla vždy hlavním tématem lidská psychika a tentokrát se vše točí kolem vzpomínek jednoho starého muže. Postavy v jeho mysli představují Ashleyho dlouhodobí spolupracovníci: Sam Ashley, Tom Buckner, Jacqueline Humbert a Joan la Barbara. Orchestrální doprovod vytváří živě za pomoci softwaru Ashley osobně. Ashley přenesl operní žánr do věku multimédií ještě před tím, než se výraz multimédia vůbec začal používat. V šedesátých letech to byly například *That Morning Thing* a *In Memoriam...Kit Carson*, velký význam má televizní opera *Perfect Lives* z roku 1980, která se pak dostala i na divadelní jeviště. „Postavy, které mě zajímají, jsou marginální, protože každý je marginální, pokud ho budeme srovnávat se stereotypními modely. (...) Postavy v mých dílech jsou stejně bizarní a nereálné jako postavy u Williama Faulknera.“

A nové opery vznikají stále hustě, byť by se mohlo zdát, že jde o žánr archaický. Na konci roku měla ve Vídni premiéru nová opera **Johna Adamse** *A Flowering Tree*, syntéza myšlenek Mozartovy *Kouzelné flétny* a indických lidových pohádek a poezie. Spoluautorem je Adamsův stálý spolupracovník, režisér Peter Sellars. Zatímco Adams z Mozarta vyplouvá do zasněných orientálně-pohádkových krajín, linecký rodák **Bernhard Lang** se v opeře nazvané sugestivně *I Hate Mozart* uvedené v Theater an der Wien dívá s ironií nejen na slavného skladatele, ale především na samotnou instituci operního divadla. Úryvky z Mozartovy

hudby mu při tom slouží jako potrava pro elektronické přístroje.

A opět východním směrem se vydává nová opera skladatele **Tana Duna** *The First Emperor*, která měla přednedávnm premiéru v Metropolitní opeře v New Yorku. Prvním císařem je tu myšlen sjednotitel Číny a první stavitel Velké zdi a opera je jakousi hudební paralelou asijských historických velkofilmů. Režie se chopil *Yimou Zhang*, který je podepsán třeba pod filmem *Hrdina* (ano, je to historický velkofilm a Tan Dun k němu složil hudbu) a kostýmy navrhla Emi Wada, držitelka Oscara za kostýmy ke Kurosawovu filmu *Ran*.

Na konci roku se v Praze rozhodovalo o oceněních v **soutěži Musica Nova**, věnované elektronické a elektroakustické hudbě. V roce 2006 se jí účastnilo 103 skladeb z 29 zemí, přičemž největší účast byla tradičně z Velké Británie, USA, Itálie, Německa a Francie, zastoupení byli ovšem i autoři z Jižní Ameriky, Asie (zvláště korejšti a japonští) a Austrálie. V kategorii čistě elektroakustických kompozic zvítězil německý autor Hans Tutschku (nar. 1966, člen Sdružení pro intuitivní hudbu a v současnosti ředitel elektroakustického studia na Harvardské universitě) se skladbou *Rojo*. V kategorii pro elektroniku v kombinaci s živou hudbou zvítězil Henry Vega (1970), Kolumbijec narozený v USA, se skladbou *Idoru* pro tři ženské hlasy a elektroniku. Nejlepším českým autorem byl student FAMU Pavel Kovařík (1975) se skladbou *Časoprostor*.

Navštivte

www.hisvoice.cz

Od ledna na našich stránkách najdete hodinový výběr zvukových ukázek k aktuálním číslu.

Těch podob hluku...

...na festivalu Noise NoD

Text: Petr Ferenc

Pražský industriální festival přednedávnem odezněl a v Experimentálním prostoru Roxy/NoD se rozhodli podívat se na zoubek hluku žhavé elektronické současnosti. Žánr noise, jak se zdá, díky nástupu „laptopové“ generace hudebníků přežil svou smrt a na křídlech glitchů se rozlétl do prostor klubů, divadel a galerií, aby zaujal místo další logické zastávky všežravého pochodu urban electronics. O tom, že hluk je pestrá a hravá záležitost, se lze nechat přesvědčovat od 1. do 7. února. Kromě koncertů a performancí bude součástí festivalu Noise i výstava. Divák se potká s umělci z Čech a především Německa a bude se sám moci zapojit do experimentování v rámci žánru, jehož zvukové možnosti jsou hříštěm par excellence.

Ony jsou ty hluky vlastně už tři a moc spolu nekomunikují. Noise provozovaný skupinami v rockovém obsazení (v čele se Sonic Youth) se dokáže tvářit jako dekomponovaná podoba hardcore či psychedelicko-garážová palba, dovede ale také budovat hypnotické stěny zpětných vazeb, vracet se k dědictví drone-minimalismu i vytvářet novou platformu pro free improvizaci (viz článek Pavla Klusáka o skupině Wolf Eyes v minulém čísle). Elektronický noise vzešlý z industriálu je expresivní ilustrací civilizačního zmaru a temné sexuality temných velkoměst (v Gotham City se mu určitě daří). Urbaní noise, ač také pracuje výhradně s elektronikou, je patetický mnohem méně – hluk je mu stejným zvukovým prostředkem jako beat, click či čistá sinusoida – a v současné době zažívá asi největší rozmach v rámci klubové scény, tj. místa, kam lidé přicházejí stejnou měrou na taneček a za neobvyklými zážitky. Právě tuto třetí variantu hlukové hudby se trojice kurátorů festivalu (Petr Krušenický, Zuzana Blochová, Darina Alsterová) rozhodla

představit i v Praze a bude se jednat o dosud největší prezentaci noise, kterou Čechy zažily. Jak vypadá noise po nástupu laptopového civilismu, internetových labelů a rádií, galerijního zaštiťování neobvyklého? S nálepkou extrémní zvukové exkluzivity se musel částečně rozloučit a stanul bok po boku ostatním žánrům elektronické hudby.

V seznamu cca dvou desítek účinkujících najdeme umělce a aktivisty oddané rádiu: kromě asociace Radiokampagne.de, bojující o legislativní možnost vzniku free radia v Berlíně, budou k zažití i FM kejkle projektu TOB (Transmitting Object Behaviours – Chování vysílajících předmětů), v němž jde o vysílání rádiových vln a jejich chování při střetu s lidmi, místnostmi, materiály... Kategorii sound art a tvorba hudebních nástrojů zastupuje například Martin Janíček (viz HV 1/05), skupina NoisiV, vyrábějící si vlastní analogové přístroje, či slovenský Radim Labuda, tvůrce soundsystemu ADD o čtyřiceti reproduktorech. Improvizátory bude reprezentovat hudebník a performer Richard Scott a Mangrove Kipling, který svůj zvuk opírá o spolupráci kytary a počítače.

Jmenovat by se dalo ještě poměrně dlouho. Důležité ovšem je, že se festival Noise neopírá o hvězdnou účast či slavného headlinera, ale přináší možnost, jak během týdne ochutnat nejrozličnější příchuti a možnosti práce se zvukem. Za zmínku stojí i to, že většina účinkujících pochází z Německa, kde – především na berlínské klubové scéně – progresivní hudba vykvetá do půvabných plodnic, pro něž je stěžejní životní podmínkou zdravé podhoubí. V rámci odvážného (a přitom tak samozřejmého, Čechy krásné, Čechy mé) dramaturgického kroku se Experimentální prostor Roxy/NoD na týden promění v odvážně experimentující klub s atmosférou průběžného setkávání se a možností nasávat i srovnávat desítky rozdílných hudebních vjemů. ■

TOB



inzerce

KRÁLOVNA.cz



NEJLEPŠÍ
ONLINE
VYHLEDÁVAČ LETENEK
NA ČESKÉM INTERNETU

NEJLEVNĚJŠÍ
LETENKY
MILÁNO 380 Kč
ŽENEVA 400 Kč
BRUSEL 1 100 Kč
A DALŠÍ

CENY JSOU TAM I ZPĚT
A NEOBSAHUJÍ POPLATKY

REZERVUJTE SI LETENKY NA
WWW.KRALOVNA.CZ

LETENKY ONLINE ★ UBYTOVÁNÍ ONLINE ★ POJIŠTĚNÍ ONLINE

Plodné číslo 2

Sperm se vrací

Text: Petr Ferenc

Kdo byl vloni na festivalu Sperm, určitě nezapomněl. Opulentní hudební menu se v Prostoru Abaton servírovalo až do ranních hodin hned na čtyřech scénách a v publiku se sešla pestrá směs příznivců elektronických zvuků, od fandů taneční hudby až po neúnavné hledače nových trendů. Letos se organizátoři festivalu rozhodli pro vícedenní verzi.

Festival bude zahájen v Experimentálním prostoru Roxy/NoD vernisáží soundartové výstavy Here2Hear (potrvá do 25. února) a koncertem rakouských Gustav & Band, skupinou mísící progresivní elektroniku s popem, za níž se skrývá Eva Jantschisch, kterou naživo často doprovázejí Elise Mori, a kytarista Oliver Stotz, známý například spoluprací s Diebem13. Netradiční jméno skupiny inicioval otec Jantschischové, který si prý přál chlapečka... Dny nato tamtéž budou dramaturgicky ošetřeny spřátelenými organizacemi – Lemurii taz, objevující vesmír internetových rádií, a neziskovou organizací působící na mezinárodní úrovni v kulturní, vzdělávací a výzkumné oblasti spojené s novými technologiemi.

Po krátké pauze se 24. února přesuneme do Abatonu, kde kromě filmů v sekci Sperm Cinema uvidíme (opět na více scénách) mimo jiné ninjantunovský americký projekt Daedelus a jeho romantické cut-ups oscilující mezi medovými harmoniemi a la 30. a 40. léta a ohlasy elektroakustických výbojů novějšího data a abstraktního hip-hopu. Daedelův neopakovatelný styl lze docenit například na předloňském albu *Exquisite Corpse*, nazvaném podle dadaistické hry, při níž je účastníky postupně dopisován příběh započatý iniciátorem zábavy. Název hry celkem dobře odráží Daedelovu hravost a návaznost na tvůrčí metody meziválečných avantgard. Na pražském vystoupení navíc rozezná „magickou skříňku“ připojenou k systému MAX/msp.

Ve výkladní skříni londýnského dubstepu, vydavatelství Tempa, se představí hned tři producenti: N-Type, Youngsta a Crazy-D, tuzemským zpestřením budou Midi lidi, postkraftwerkovští vtipálkové ve stylových skafandrech skandující popěvky typu „*Stejdo, nechod' ostrej dom!*“

Atraktivním chodem ve festivalovém menu je nepochybně dvojice Mouse on Mars, která od svého vzniku v roce 1993 stihla na východiska německé techno scény naroubovat snad každou inspiraci, která jim přelétla přes nos. Jejich hutný hypnotický zvuk si bral z rocku (spolupracují například s leaderem postpunkových legend The Fall Markem E. Smithem), jungle, jazzu, ambientu, industriálu, obskurních soundtracků i krautrockových experimentů, s nimiž přišli jejich krajané o dvě dekády dříve. Novinka *Varcharz* (zkomolenina slov *war charts*), vydaná v září na labelu Mikes Pattona Ipecac, je asi tím nejextrémnějším výstupem, který dvojice svým fanouškům poskytla, vznikala tři roky a svou intenzitou se přibližuje pověstným živým vystoupením Mouse on Mars. „Vzteky nikdy nebyl tak zábavný,“ píše se o albu.

Na vážnější myšlenky bude možné přijít v Českém centru v Rytířské ulici, kde 25. února proběhne konference na téma financování nezávislé kultury.

Všechny potřebné informace a kompletní program naleznete na

www.sperm.cz



Mouse On Mars

Art's Birthday

čili století příboje v éteru

Text: **Lukáš Jiříčka**

Opět po roce, tedy 17. ledna, budeme mít šanci oslavit jedinečnou akci s všeřikajícím názvem **Art's Birthday** narozeniny umění, které se letos dožívá neskutečného věku – 1000044 let. Průběh večírku na počest umění můžeme prožít naživo v pražském klubu NoD, ale také u rozhlasových přijímačů či prostřednictvím internetového streamování. Letošní oslava má jednotného jmenovatele a tím je rádio a rozhlasová tvorba ve všech možných podobách.

Na počátku rozhlasového vysílání, stejně jako u vyhlášení narozenin umění, byl přítomen žert. Zatímco v případě prvním se pravděpodobně jednalo o žert nevědomý, u druhého šlo o téměř dadaistický špilec s nádechem konceptuální provokace. Když se na Vánoce před sto lety poprvé po dlouhých technických pokusech nesl bezdrátovým přenosem lidský hlas se slovy: „Hello! Test, 1, 2, 3, 4. Is it snowing where you are Mr. Thiessen?“, muselo snad kanadskému vynálezci a prvnímu řečníkovi Reginaldovi Fessendenovi být jasné, že od technika pana Thiessena nedostane zpět odpověď na otázku, zda sněží. Takové možnosti bezdrátový přenos tehdy neměl. Dnes to zní jako legenda, ale i půvabně naivní historka ve své nezálužné lehkosti. Oproti tomu působí čtyřiačtyřicet let starý návrh slavného člena hnutí Fluxus Roberta Filliou začít slavit narozeniny umění jako takového jako poměrně samoučelný nápad, ačkoliv jím není. Oba muži nicméně pravděpodobně ani netušili, kolik událostí svými slovy a nápady uvedou v chod. Že se rozhlas ve 20. století stane velmi vlivným médiem, které dodnes nabízí ohromné množství možností, Fessenden pravděpodobně nepředpokládal. Stejně tak nemohl předpokládat, že tomuto médiu bude mnohokrát zvěstován zánik, aby dnes díky nástupu internetu zažívalo svoji velkou renesanci, byť možná v jiné podobě, než jaká nám bývá obvykle předkládána jeho státní a institucionální verzí. A původního provokativního návrhu fluxuovského tvůrce se chopili po jeho smrti přátelé a začali slavit svátek umění, které se dožilo více než miliónu let od doby, kdy pravěký umělec vhodil suchou houbu do nádoby s vodou – aspoň tím dle Filliou začal proces kreativní tvorby. Od roku 1987 tak aktivní umělci slaví a uvádí v pohyb nejen narozeninový nápad, ale i Filliouovu myšlenku celosvětového propojení uměleckých kruhů. Takový čin má v dobách, kdy máme dny bez aut a dny bez hudby, svoji logiku. Letos se k celosvětové akci již potřetí připojí i Český rozhlas 3 – Vltava s progra-

mem velmi neortodoxním, který má jasný dramaturgický rámec. Po loňské edici zaměřené na různé hudební a performační aspekty dadaismu se letos producent a autor koncepce večera Michal Rataj rozhodl světu představit několik možných pohledů na rozhlas jako fenomén a tímto fokusem nově odhalit oblast tvorby pro rádio i proměnu chápání rádia jako takového. Nejenže tato vize bude představena ostatním partnerským ohniskům s podobně koncipovanými akcemi, konkrétně: Vídně, Stockholmu, Paříži, Bruselu, Bratislavě, Záhřebu, Kolínu nad Rýnem, Moskvě a Římu, ale posluchači budou mít zároveň možnost streamování a kombinování programu z těchto jednotlivých center.

Zatímco loňský ročník nabídl poměrně heterogenní verzi, v níž dada působilo jako velmi volný a u jistých hudebníků až téměř nečitelný svorník, nynější oslava má zcela jasné kontury a téma v daleko kondenzovanějším programu. Představí se čtyři rozličná uchopení stoletého bezdrátového (a nyní opět drátového ve formě ADSL) média.

Duo **Birds Build Nests Underground**, které si dobývá čím dál větší uznání na scéně turntablismu ve smyslu alternativního uchopení gramofonu jako hudebního nástroje, se rozhodlo při své technicky pestré (smyčky, škrábání vinylů, fragmentarizace původních skladeb, změny rychlosti přehrávání atp.) manipulaci s gramofonovými alby dát tentokrát prostor rozhlasovým a posluchačsky vděčným populárním hitům. Přístup BBNU je čistě recyklační a konfrontační – v tomto setu dojde k střetu archiválií se soudobým pohledem na jejich přehrávání a aktivní uchopení.

Skupina **c8400** se rozhodla s podobně zaměřeným zvukovým artistou **Machine Funckem** provést živý DJ-ský mix streamovaných rozhlasových stanic s principem jejich vrstvení, rozbíjení, dekonstruování, metamorfování, obalování vlastními elektronickými ruchy a drones, aby byly následně slepovány do jiné podoby. Rozhodli se odhalit zmatek příjemce, který se nedokáže v široké nabídce zorientovat, příjemce vystaveného útoku různých kulturních a komunikačních kódů a kontextů. Jedinečný slepenec mediálního světa, a to vše v reálném čase.

Původní rozhlasová hra **Život nedoceníš** je produktem volné herecké improvizace, kde má divák a posluchač přímou možnost zaznamenat její vznik a růst. **Rádio Ivo** Johanky Švarcové, Mariána Moštíka a Petra Marka v režii Romany Bohunské je improvizovaným a organicky vznikajícím celkem, kde má prostor hra a asociativní zacházení s náměty. Každé vystoupení tohoto rádia je originální a je vždy zaměřeno na nové téma. Civilní a zvukově naprosto realistické uchopení je největší silou na sebe reagující trojice herců, kteří jsou známí z improvizací a alternativních divadelních skupin Beruška, VOSTO5 a LÁ-HOR/Soundsystem. Herec Petr Marek je ale také filmovým režisérem (Láska shora) a hudebníkem (elektronická skupina MIDI LIDI, Muzikant Králíček).

Čtvrtou a poslední akci večera bude performance **Society of Algorithm**, která se celá odehraje po síti, již se budou účastnit umělci z celého světa – Akihiro Kubota z Tokia, Giván Belá z Prahy, Ishtar z Bruselu a vancouverský Peter Courtemanche. Syntéza využívající nové uchopení rozhlasového média ve formátu rozhlasové instalace ukáže nejprogresivnější pohyb na alternativní mediální scéně.

Takto sevřená dramaturgie večera se společným jmenovatelem nabídne unikátní pohled na to, čím je a může být rozhlas jako médium, jemuž se otevřely dveře do dalšího století existence. ■



Všechny odstíny chrapotu

Trojité Tom Waits

Text: **Matěj Kratochvíl**

To je Tom Waits, že,“ otázala se mě jedna dáma ve výtahu, a opravdu mi právě do sluchátek zněla jedna část z trojalba *Orphans*. Zjistil jsem tak dvě věci: 1. I dámy, které na to vůbec nevypadají, mohou znát Toma Waitse; 2. Jeho zvuk je identifikovatelný, i když jen tiše uniká zpod sluchátek. Aktuální deska shrnuje, čím vším zatím Waits přispěl k vývoji lidstva, a představuje ho ve vrcholné formě, což může na první pohled vypadat a znít jako bezdomovec ve dvě v noci u posledního stánku z pivem.

Album *Orphans* poskytne za jednu cenu svému kupci hned několik hodnot. Vedle spousty hudby je to i krásně vyvedená knížka se směsí obskurních fotografií a útržků z novin. Ty dodávají ještě přidanou hodnotu vzdělávací, protože mimo jiné obsahují seznam posledních slov významných osobností nebo data různých objevů (první železný drát byl vyroben v Norimerku 1351, vidlička se při jídle začala používat v Itálii 1491, v Anglii 1608, kulečnick vymyslel jistý Devigne ve Francii kolem roku 1471).

Tom Waits do sebe nasál historii americké lidové hudby a z jejího koncentrátu vypálil svůj vlastní hudební bourbon. Pokud se vám nechce poslouchat *Anthology of American Folk Music* Harryho Smithe nebo třináct disků *Southern Journey* Alana Lomaxe, u Waitse uslyšíte to podstatné, i když to možná na první poslech nebude patrné. Srdceryvné balady o nešťastné lásce i rozverně country dupárny, blues i rock and roll – časová osa jako by se smrškla do jednoho bodu a starší vrstvy vtáhla do současnosti, kdy se k americké lidové hudbě počítá i hip hop. Scratchování gramofonu bylo slyšet na Waitsových předchozích deskách, na *Orphans* zase jako rytmický podklad občas poslouží beatboxing – bubnování na pus. Vazby k historii posilují i některé výpůjčky: coververze bluesmana Daniela Johnstona i punkerů Ramones nebo báseň od Charlese Bukowského.

V dlouhém seznamu hudebníků najdeme zasloužilé umělce (basista Larry Taylor) i mladou krev (houslistka Carla Kihlstedt nebo Waitsův syn

Casey za bicími) a nechybí stabilní spolupracovníci jako třeba kytarista Marc Ribot. Jako na všech předchozích deskách se tu za pomoci skvělých hráčů vytváří iluze opileckého půlnočního jamování, ve zdánlivém chaosu je vše na svém místě a nic nepřebývá.

Dramaturgie trojalba ještě zdůrazňuje téměř výukový přístup, když na každém disku představuje „jednoho Waitse“: *Bastards* jsou sbírkou podivností, vyprávění a pohádek pro zlobivé děti. *Brawlers* zaostřují na rozjetější polohy – boogie-woogie a rockové rytmy z předměstských garáží. Mnoha lidem možná udělá velkou radost třetí disk, *Bawlers*. Kolikrát jsem si říkal, jak by bylo hezké, kdyby Waits natočil své „nejlepší balady“, výběr, který je u tolika jiných zárukou té nejpříšernější sirupovosti. Nyní jsem se dočkal. Ploužáky, ukolébavky a balady spojující černý humor, ironii, sarkasmus i něhu jsou ideálním zvukovým partnerem za osamělých večerů. Zde také vyplouvá výrazně na povrch něco, co by snad mohlo spojit Waitse s laptopisty a tvůrci elektronických hluků. Je to poznání, že šumy a hluky nejsou jen něčím, co „kazí čistou hudbu“, ale že jde o celou novou paletu, z níž může povstat další hudba.

CD *Orphans* svou koncepcí i rozsahem vzbuzuje dojem jakéhosi předělu, uzavření kapitoly. Můžeme teď od Toma Waitse čekat nějaký radikální obrat? Nebo se naopak bude hlouběji zavrátat v zahrádkách, které nám teď přehledně představil? Možné je vše.



Mezinárodní hudební festival Brno
20. ročník

expozice
nové
hudby

NO A...!

Neakademický přístup

11.–15. března 2007

Hudební klub Fléda

(Štefánikova 24, Brno)

11. března 2007, 19.30

Vladimir Tarasov (Litva) – bicí a akustické objekty
Luc Houtcamp & POW Ensemble (Holandsko)

12. března 2007, 19.30

Daan Vandewalle (Belgie) – klavír
Daan Vandewalle (Belgie) – klavír
& Chris Cutler (Velká Británie) – bicí

13. března 2007, 19.30

Birds Build Nests Orchestra (ČR)
Marcelo Aguirre – bicí, zpěv
& Ulrich Krieger (Německo) – saxofon, zpěv, elektronika

14. března 2007, 19.30

Petr Cíglar (ČR) – autorský koncert
Ulrich Krieger (Německo) – saxofon, elektronika

15. března 2007, 19.30

Handa Gote (ČR)
Gareth Davis Trio (Velká Británie-Holandsko-Švýcarsko)
Gareth Davis – basklariet, Mik Keusen – klavír
Julian Sartorius – bicí



B | R | N | O |

Pořádá statutární město Brno

ARS
koncert

vstupné 120 Kč, studenti 60 Kč
vstupenky lze objednat a zakoupit od 5. do 9. 3. 2007 na adrese
ARS/KONCERT, spol. s r. o., Úvoz 39, 602 00 Brno
tel.: 543 420 951, fax: 543 420 950, e-mail: ars@arskoncert.cz
od 11. do 15. 3. 2007 (v průběhu festivalu)
od 18.45 hodin v Hudebním klubu Fléda, Štefánikova 24, Brno

www.enh.cz | www.mhf-brno.cz | www.arskoncert.cz

Jiří Durman a Miroslav Posejpal

Nové a nové spirály

Text: **Petr Ferenc**

S dvojicí Jiří Durman (především saxofon) + Miroslav Posejpal (především cello) jsem se poprvé setkal na stránkách memoárů Mikoláše Chadimy *Alternativa*, kde byli označeni za příjemný jazz. Později se mi do rukou dostal záznam improvizace tohoto dua v rotundě Šternberského paláce ve formě podomácku vypraveného a šířeného CDR – a zjistil jsem, že v Čechách sedmdesátých a osmdesátých let existovaly výrazné muzikantské osobnosti, které se v plné šíři věnovaly improvizované hudbě, jež sice v počátcích vycházela z freejazzového hraní, ale překročila jej směrem k rozvolnění rytmických struktur, větší intuitivnosti a intimnosti i k používání nejrůznějších perkusivních nástrojů, které zvukové možnosti dua (resp. tria) rozšířily do mnohem vrstevnatější hudební řeči. Řeči, která se nesnažila o efektní vyznění a zvukovou extatičnost, ale jakoby mimochodem dosahovala obého tím, že se s neutuchajícím soustředěním obracela stále do svého nitra. Dialog obou hráčů byl obdivuhodný. Když se mi do ruky dostala limitovaná edice sebraných nahrávek dua, mrzelo mě jen to, že ji pánové nechtějí šířit důkladněji. Zdálo se, že duo má pauzu a o albu *Hidden Voices* u britského labelu zabývajícího se improvizovanou hudbou Leo Records věděl málokdo. V devadesátých letech přetržená nit byla naštěstí navázána a trio Durman – Posejpal – Švamberk píše další kapitolu příběhu.

Kdy došlo k vašemu setkání a rozhodnutí věnovat se improvizaci, již se v Čechách tehdy nikdo příliš nezabýval?

Durman: My jsme se nesetkali s tím, že začneme improvizovat. Improvizace, tak jak ji chápeme a hrajeme teď, jako improvizovaná hudba, přišla podstatně později, pozvolna a určitě ne plánovaně.

Posejpal: Setkali jsme se v srpnu 1972, když už jsme předtím o sobě věděli z dejvických hudebních kruhů. Jiří mě pozval k sobě do kapely a o nějakém improvizování tehdy nebyla sebe-menší řeč. Jednalo se o zcela běžnou kapelní produkci na pomezí jazzu a rocku.

Durman: Ale je možná dobré říci, že ten rock a jazz byl tehdy do značné míry improvizovaný. Rock i jazz, který jsme tehdy poslouchali, byl nesmírně populární. Důležitými vzory byli Miles Davis a John Coltrane v období, kdy jejich koncerty byly z devadesáti procent založeny na improvizaci. Převést něco takového do českých podmínek se možná snažilo víc lidí...

Posejpal: ...rozhodně jsme nebyli jediní, koho to tady zajímalo.

Durman: Byly tu na jedné straně různé pokusy o free jazz a na straně druhé se i muzikanti z bluesových kruhů snažili improvizovat. Náš model nevznikl z nedostatku entuziasmu – někde byl naopak ten entuziasmus až moc velký (*smích*) a my ho nedokázali zkrotit. Problémem byly malé české poměry – lidí, kteří se něčemu takovému věnovali, bylo pět a půl. A podmínky, v kterých se to odbývalo, jsou z dnešního pohledu naprosto směšné. To, co bylo tenkrát považováno za nějakým způsobem ideologicky závadné nebo nebezpečné, dostávalo okamžitě punc výjimečnosti, což byla naše výhoda i problém. Vylezli jsme někde, kde žánrové zaměření neodpovídalo tomu, co jsme dělali, a najednou jsme byli zajímaví tím, že jsme improvizovali, a získali tak i pozornost publika,

které by za jiných okolností něco takového vůbec neposlouchalo. To byl případ Jazzové sekce, všelijakých rockových nebo alternativních pořadů, akcí a tak. A z toho do jisté míry vyplynulo něco, co bylo naším specifikem. Neměli jsme příležitost dělat to, co na západě bylo naprosto běžné: stykat se s různými hudebníky, vyzkoušet všemožné formy, pracovat od bigbandu až po sólová vystoupení... živořili jsme na okraji mezi něčím, co se zdálo zakázané...

Posejpal: ...jakkoli nebylo...

Durman: ...ale jazzmani od toho stejně dávali ruce pryč, protože nechtěli ohrozit svou existenční možnost spojovat jazz s něčím, co se jaksí smělo. Na druhé straně jsme byli akceptováni Jazzovou sekcí a alternativně rockovou komunitou, kterou by to jinak patrně vůbec neoslovovalo; z principu menšinový žánr se nakonec hrál před vyprodanými sály a chodili na něj lidé. Asi to v nich evokovalo něco, co vypadalo jako zakázané ovoce nebo protest nebo snaha o svobodné vyjádření. Ale to všechno je mnohem víc fenoménem doby než zacílenou snahou vyjadřovat se nějakým jiným způsobem. I tak je to ale nesmírně důležité. Není-li možnost mnoho, vede to do značné míry k izolaci a vytvoření si jazyka, který je – díky tomu, že není napojen na hlavní proud západního improvizování – chápán skoro jako deviantní, a má proto tendenci vyvíjet se jinak. Takže se jedná o shodu okolností spíš než o nějaký úmysl chtít dělat věci zrovna takhle od samého počátku.

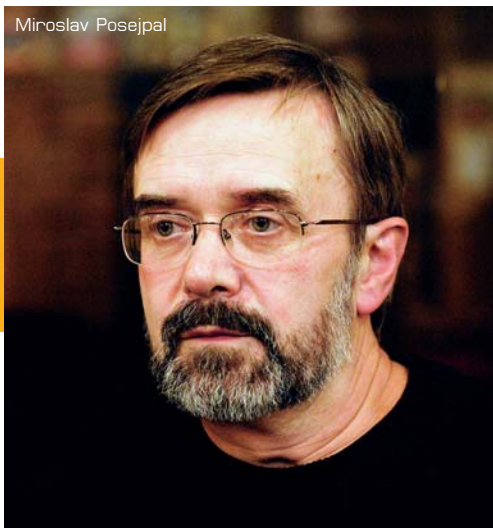
Jak se člověk připravuje na hledání jazyka?

Jak v sobě pěstuje improvizaci?

Durman: To je velký problém a řekl bych, že s postupem věku čím dál větší. Řada hudebníků, i když se svou tvorbou neuznává, ji dělají prostě proto, že jsou hudebníci a nic jiného od ní ani nečekají než hudební rovinu nějakého setkávání. Pokud tohle setkávání už nemá smysl, najdou si

jiný kontext, jiné partnery, jinou situaci. A tímhle se jejich hudba posunuje. V našem případě bylo od dřevních počátků zřetelné, že jde o něco víc. Zase bych se odkázal k době a poměrům: kdyby člověk vyrůstal v jiné situaci, v jiné zemi, asi by to dopadlo úplně jinak. V normalizačních poměrech bylo naší výhodou to, že jsme zažili šedesátá léta a jejich doznívání, ten ohromný vzmach patrně poslední renesance západní kultury. Šok z normalizace s poznáním, že člověk musí nějakým způsobem využít kontakt s něčím, co nepochybně ovlivnilo celé generace – rock, jazz coby svobodná hudba, ale i divadlo, film, malba... Z toho všeho jsme (nijak verbálně, spíše intuitivně) cítili, že ve své hudbě musíme dojít syntézy toho, jak chápeme život a svět. Což bylo možná důležitější než JAK tu muziku dělat: CO v ní odrážet. V tom možná pramení problémy s tou „oficiální“ hudební sférou, která chce řešit hudební problémy hudebním způsobem. My jsme chtěli řešit problémy osobní, společenské, umělecké... Možná, že náš přístup je příliš literární, že chceme, aby se v hudbě zobrazila mapa toho, co člověk prožívá. Právě ve vrcholných dílech improvizované hudby je cítit étos vrcholného vzepětí individua, které by mohlo být v ideálním případě stejně apelativní jako je v tom nejlepším z organizované hudby – z hudby psané. Málokdy se to podaří, ale jsou tu důkazy a x-krát jsme se v životě přesvědčili, že napsat se dá jen něco. Když se něco zahraje jen tak zdánlivě ze vzduchu, může to mít naprosto zásadní význam, a – alespoň my jsme měli dojem – prozáří to člověku nebe jako blesk nebo slunce. Člověk v omezených podmínkách z těchto záblesků dokázal žít velice dlouho a snažil se je v sobě nějak probudit, aby se mu snad jednou něco takového také podařilo. Člověk se k improvizaci vlastně připravuje vším. Měl by se, samozřejmě, připravovat především samotným hraním, ale paradoxem je, že hraní, které se odehrává ve čtyřech stěnách,

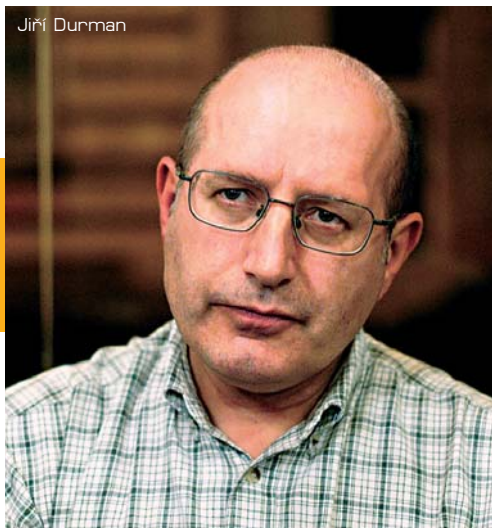
Miroslav Posejpal



v privátních podmínkách, vypadá úplně jinak, než hraní společné. Nedokážu to vysvětlit, ale je to pravda. Nejen, že jinak hraje na nástroj, jinak vnímá i svou hudbu a má jinou estetiku. Když se připravuje na veřejné hraní, připravuje se vlastně na něco úplně jiného. Čím déle hrajeme, tím větší se mi zdá rozpor mezi tím, čemu můžeme říkat příprava, a praxí. Když se člověk připravuje, měl by se oprostit od všech materiálních věcí a dostat se do sféry otevřenosti a vyššího vnímání a ve skutečnosti se hrabe ve věcech, které mu připravenost znesnadňují. Ideální příprava by byla procházet se přírodou, meditovat a mít neustále po ruce nástroj, aby bylo možno v okamžiku pocitu optimálního psychického a fyzického vyladění hrát nejen klíše a běhy, ale něco, co v tu chvíli *nemůže být jinak*. A to je těžké.

Posejpal: My se tu bavíme o improvizované hudbě, jako by to byl nějaký vymezený okruh, kde je hned samozřejmé, oč se jedná. Tak tomu ale samozřejmě není. Improvizovaná hudba je hudbou, která vzniká spontánní cestou a případ od případu, interpret od interpreta se liší, ať už mírou spontaneity nebo směřováním snahy o vyjádření. Takže hovoříme-li tady o improvizované hudbě, hovoříme o tom, co známe, o hudbě našeho dua. A teď bych si rád položil otázku, proč vlastně improvizace. Nám ani zpočátku, kdy se k nám tahle věc „snesla z výšin“, nešlo o to, abychom improvizovali. Šlo nám o to najít způsob, jak do hudby přetransformovat maximum toho, co jsme v sobě cítili, a najít nejkratší spojení mezi srdcem, hlavou a zvukem. Pro tento účel neefektivnější se nám zdála forma, již se může říkat improvizovaná hudba, spontánní hudba, instantní kompozice... Lidé se sejdou a začnou *jakoby z ničeho* tvořit. Hudba přichází sama, rodí se, vychází z toho, čím ti lidé prošli, než se setkali. Může to být různorodé: jsou tvůrci, kteří tuhle hudbu provozují tak, že neustále hledají nové a nové partnery a svou hudbu proměňují na základě momentálních seskupení. My jsme se, dílem proto, že jsme neznali žádné jiné lidi, kteří by to s námi byli ochotni provozovat, a dílem proto, že jsme si spolu nejvíce vyhovovali, rozhodli pro zcela opačný přístup – hráli jsme stále pouze spolu a vytvářeli si společný jazyk. Termín „improvizovaná hudba“ pro nás ale přišel výrazně později. I když jsme se do něj svou tvor-

Jiří Durman



bou nejlépe vešli, měli jsme samozřejmě i období, kdy jsme se snažili vytvářet kompozice. To bohužel nemáme nijak zdokumentováno, což mě velice mrzí. Znovu a znovu jsme se ale přesvědčovali, že spontánní tvorba je nejlepší cestou, jak do hudby dostat to maximum, které v sobě člověk nevysloveně cítí a snaží se nějakým způsobem zhmotnit.

A není na improvizované hudbě víc než na jakékoli jiné důležité právě to, jak se obrátí do publika? To, že zjistíte, jakou energii předáváte a jaké, byť nakonec třeba nepodstatné, reakce dokážete vyvolat?

Posejpal: Zcela určitě. Na rozdíl od jakékoli neimprovizované hudby, která existuje už v „úradku“ předem (v partituru či virtuální podobě v hlavách hudebníků), což znamená, že stojí-li tito lidé před publikem, mohou hned začít hrát bez ohledu na to, jakým způsobem se k nim publikum chová a jak je naladěno, naše hudba skutečně vzniká „z ničeho“ a vztah, jaký k ní publikum zaujme či nezaujme, je zcela kruciólní, zvláště v počáteční fázi vystoupení. Existují situace, kdy člověk hrát opravdu nemůže, alespoň ne to, co by hrát chtěl a co by hrát měl, protože k tomu není vhodná situace – publikum o to nestojí a hudba nevznikne. Publikum je výrazně determinující faktor.

Durman: V pozitivním i negativním smyslu.

Posejpal: Ano, to jsme zažili mnohokrát.

Durman: I prostředí hraje roli... musí být ticho, nějak pozitivní atmosféra. Nelze to dělat jen tak mechanicky, i když je to samozřejmě také možné.

Posejpal: Víím, že jsou lidé, kteří – a teď to rozhodně nemyslím jako hodnocení po stránce kvality – se věnují improvizované hudbě, která tak značnou míru koncentrace nepotřebuje, protože je v ní třeba mnohem větší míra náhody, nezacílenosti...

Durman: Klidně řekni otevřenosti, v tom klidně může být jejich koncepce... přitahání čemukoliv kdykoliv. To je jeden z principů.

Posejpal: ... prvků performance či happeningu a do svého výrazu začlenění třeba i tu negativní či „nijakou“ reakci. My jsme nasměrováni jinak. I když vytváříme hudbu jakoby z ničeho, potřebujeme určité podmínky. Ideální je, když tam nikdo není (*smích*), a když už tam někdo je, tak musí projevoval jakýsi zájem.

Tedy přesně tak, jak pravíte v His Voice (5/2006): Hledání jazyka znamená nalézání sama sebe...

Posejpal: Už jsem se toho dotkl dřív, ale když jsme začínali, vycházeli jsme z projevu kapely. I když jsme hráli v duu, snažili jsme se hrát, jako by se jednalo o trio. Jinými slovy: hráli jsme bez bicích, ale ve stabilním metronomickém pohybu, normální, tonálně-modální hudbu. Poměrně dlouho nám trvalo, než jsme se z tohoto na první pohled omezení dostali. Je ale spousta lidí, kteří se dokáží v těchto intencích pohybovat a plnohodnotně improvizovat, viz třeba Keith Jarrett, který se pohybuje v rámci forem, které si sice vytváří sám, ale jsou v podstatě tradiční. Používá tradiční citace, strukturu skladeb, a přesto je schopen se v tomto poli zcela svobodně vyjádřit. Když hraje sólo, je to samozřejmě už něco trochu jiného. Je to věc individuálního přístupu. Někdo je schopen hrát tak, někdo to zase cítí jinak a my jsme si, asi díky našemu početnímu a instrumentálnímu omezení (na úplném začátku jsme hráli jen na saxofon a kontrabas – ono zmiňované trio bez bicích), museli najít způsob, jak se vyrovnat s traktováním rytmické stránky tak, že jsme se naučili hrát volně. Z dnešního pohledu to vypadá zcela banálně, hudba se posunula dál a dneska je velice různorodá a i její nejmladší adepti vnímají spoustu výrazů, které tehdy byly zcela nemyslitelné... Pro nás to ale zkrátka skutečně byl velký skok, který nám teprve umožnil vše ostatní. Poté, co jsme se s touto stránkou věci byli schopni vyrovnat, začali jsme cítit omezení výrazové. A začali jsme, zpočátku opět bez nějaké apriorní intence, rozšiřovat své instrumentarium. Cesta to byla velice pitoreskní. Začali jsme hrát na různé plechovky a podobně, vytvářeli si soustavu perkusí z nejroznějšího haraburdí. Tyto zvuky jsme používali jako rozšíření možností dvou nástrojů. Postupem času jsme přibírali další instrumenty a i perkuse přestávaly mít onu „haraburdní“ podobu. Ale v zásadě tam stále byly dvě roviny: na část nástrojů jsme se snažili hrát, o druhé části jsme věděli, že na ni nikdy nebudeme schopni hrát, a tak jsme je používali jako zdroje zvuku. Všechno jsme to koncipovali jako projev, v němž nástroje vědomě ovládané i „pouhé“ zdroje zvuku vytvářejí komplex, kde jde o zvuk v jeho čisté podobě. To, co zpočátku byla hudba, se začalo transformovat v určitou *derivaci hudby*. Z hudby, kterou jsme znali, jsme do nového tvaru obtiskovali určitý pocit, který jsme z ní měli, namísto používání

daných hudebních postupů, které jsme měli zmapovány. Jednalo se o jakousi ilustraci našich hudebních podnětů. Další podstatnou věcí, o níž jsme dosud nemluvili, bylo, že jsme se na této cestě střetávali s nejrůznějšími „vzory“, které jsme se snažili do své hudby přetransformovat, a to ji postupem času ozvlášťovalo a spoluutvářelo její rozpětí. Vždycky jsme se totiž snažili dostat do hudby co nejvíc, ale ne tím hudebnickým způsobem, že bychom si třeba vzali partituru a nastudovali, jak je ta která skladba napsána nebo jak se hraje určitý hudební styl. Šlo nám o expresi, vyjádření pocitu, který člověk z hudby má, ne o snahu hrát přesně v intencích daného stylu. Dnes je samozřejmě spousta hudebníků, kteří dokáží velmi dobře interpretovat nejrůznější styly, protože hudební školství je na mnohem vyšší úrovni, než bývalo za našich mladých let. O to ale ve skutečnosti nejde. Nejde o to znát nejrůznější styly z vnitřku (samozřejmě, když je člověk zná, tak mu to asi neuškodí), ale nám šlo vždy o to vyjádřit, co nám jednotlivé podněty „říkaly“, otisknout hudební vjemy, ale stejně tak

i ty nehudební, které jsme pochopitelně vnímali povýtce nehudebně.

Durman: Ty říkáš „nástroje a nenástroje“... Nás dodnes pronásleduje pocit, že na některé nástroje by člověk měl hrát mnohem lépe, než na ně hraje. Hlavně tedy na ty, na které hraje (*smích*)... Jestli ale platí to, co říká Ornette Coleman, že hudba je znějící myšlenka, a sám hraje třeba na housle a na kornet, na kteréžto nástroje evidentně hrát neumí, tak o tohle dělení vlastně tolik nejde. A stejně tak o to nejde, a to bych chtěl zdůraznit, u toho haraburdí, které jsme používali. Nechtěli jsme dělat nějaký *art brut*, chtěli jsme dělat *art*. A že to bylo i *brut*, bylo dáno třeba i tím, že jsme neměli peníze a že tu ty nástroje mnohdy ani nebyly k dostání. Na rozdíl od dneška, kdy tu ty zvukové zdroje jsou. Kdybychom začínali dnes, měli bychom basové flétny, tympany, gongy, ale tenkrát to vůbec nebylo možné. Nám nešlo o to dělat novou hudbu za pomoci nových zvukových zdrojů, ale naopak – museli jsme vycházet ze zdrojů, které byly k dispozici, jakkoli jsme přesně věděli, že bychom potřebovali tohle, támhleto a onohle. S problémem,

že na to neumíme hrát, bychom se vyrovnávali až v druhé řadě. Po roce 1989 se naše finanční situace, stejně asi jako u většiny lidí zde, poněkud zlepšila. Díky tomu se nám podařilo na stará kolena – i když samozřejmě jen částečně – zmodernizovat svůj nástrojový park a odstranit aspoň ty největší disproporce z minula. Je-li ale řeč o tympánech, gonzích, marimbách atd., tak to má trochu jiné kořeny. Mirek pracuje od poloviny osmdesátých let jako kustod orchestru dříve Smetanova divadla, nyní Státní opery Praha. To nám umožnilo už na našich nahrávacích seancích, zveřejněných v edici *Forgotten Memories* a nahraných ještě před rokem 1989, využít zvuk profesionálních orchestrálních nástrojů, které by pro nás jinak byly, stejně jako pro jakéhokoli jiného normálního člověka, tehdy i nyní naprosto nedostupné.

Posejpal: Jinými slovy, pokud naše koncepce fungovala, vynucovala si svou vlastní realizaci jakýmkoli způsobem. Proto jsme vlastně příliš nehledali – pocit, že se to nějakým způsobem daří, se vždycky natolik prokazatelně projevoval, že to, jestli člověk hraje na plechovky nebo na



něco podobně obskurního, v dané situaci vůbec nebylo podstatné. Postupem času se dařilo tuhle část zvukového arzenálu trochu kultivovat, podstatné ale vždycky bylo především zachytit pocit nutkání...

V triu jste vydali album *Hidden Voices* u prestižní značky Leo Records. Jak se podaří české skupině udělat v osmdesátých letech desku na západě?

Posejpal: To byla téměř konspirační záležitost. V době, kdy jsme hrávali v triu s perkusistou Mirkem Kodymem, jsme zažívali dosti „nebývalá léta“... asi dvě... kdy nás, dnes by se řeklo, produkoval Tomáš Křivánek, což byl jeden z protagonistů Jazzové sekce. Ten nám organizoval na tehdejší dobu velké množství koncertů. Během dvou let jsme odehráli víc vystoupení než v celé zbylé kariéře. Ty koncerty Tomáš ještě k tomu nahrával. Měl na rozdíl od nás docela dobré nahrávací vybavení a pořídil nám opravdu kvalitní nahrávky. My jsme se vždycky snažili alespoň nějak komunikovat s tím „světem za zrcadlem“, i když to nebylo tak jednoduché, a měli jsme určité povědomí o tom, co se děje ve světě. V prodejně Polské kultury bylo možné koupit Jazzforum, což byl časopis Mezinárodní jazzové federace, který jsme si kupovali a pilně četli a jednoho krásného dne v něm objevili zmínku o tom, že v Anglii je vydavatelství, které vydává hudbu z východní Evropy. Víc jsme o tom nevěděli, nicméně nás to zaujalo. Představa, že by člověk odsud posílal pásky do Anglie, byla ale tehdy zcela iluzorní. Já jsem v té době pracoval na konzervatoři a můj kolega a šéf jezdil čas od času do zahraničí. Tak jsem ho vybavil dopisem, ke kterému byla přiložena cívka s páskem, a on ho vyvezl a poslal do Anglie. K našemu velkému překvapení velice záhy přišla odpověď, v níž Leo Feigin velmi entuziasticky reagoval a sliboval vydání desky jako už téměř hotovou věc. Krátce nato jsem s orchestrem konzervatoře vyjel do Itálie, odkud jsem mu už poslal originály všech pásků, které jsme tehdy měli k dispozici, a on si z toho vybral... Takže to byla docela partyzánská záležitost...

Durman: ...která dokonale evokuje atmosféru té doby. Je to nepřiměřené a nesmyslné, neopovídá to vůbec ničemu. Tu desku samotnou nám přivezl Anthony Braxton Quartet, což tehdy byla jedna z nejlepších skupin na světě, protože nahrávali u Feigina a pak měli koncert v Praze.

Takže se zase vytvořil konspirační mechanismus... což je tak nesmyslné...

Posejpal: Leo Feigin je člověk, který emigroval ze SSSR tak, že se musel stát vrcholovým sportovcem, aby mohl vycestovat. Emigroval, sportování opustil a začal vydávat desky. Paradox non plus ultra. A začal vydávat především tehdejší ruské jazzové špičky, ale nejen ruské, vůbec věci z východní Evropy. A měl s tím dost velký úspěch – tedy v rámci reálných možností této hudby. On byl opravdu strašně zapálený, měl hrozné finanční těžkosti, ale přesto vydával a vydával. V osmdesátých letech samozřejmě hrála ve světě svou roli skutečnost, že něco pochází zpoza železné opony, po roce 1989 to ztratilo svou váhu, takže se Leo Feigin přeorientoval na Braxtona a Cecila Taylora a podobné protagonisty soudobé hudby, což je jen logické. V současné době větší kolekci Braxtona asi jiné vydavatelství nemá. Vydání alba pro nás bylo obrovskou satisfakcí...

Durman: ...ale je třeba to všechno zařadit do souvislostí doby, protože je to všechno naprosto bizarní. Jak se mohlo stát, že my jsme někde támhle... všechno to byla jen shoda náhod v rámci systému, který tu panoval...

Posejpal: ...a jehož posuzování leží zcela mimo rámec této debaty.

Durman: Bylo to spojeno i s určitým rizikem, že mohou nastat perzekuce.

Posejpal: Ale mělo to i jiné, zcela nečekané roviny. V tehdejší době existovala spousta lidí, kterou hudba zajímala *an sich*. Leo měl kolem sebe komunitu, již tyhle desky distribuoval. Pak nám přicházely dopisy z nejrůznějších koutů světa od lidí, kteří naši desku slyšeli a líbila se jim – třeba z Nového Zélandu od jednoho univerzitního profesora. Člověk se cítil být součástí vyšší, „celoplanetární“ komunity, což byl v tehdejší době nesmírně cenný pocit, který už dnes asi nikdo nepochopí a ani já ho už nejsem schopen vysvětlit.

Začátkem devadesátých let jste, alespoň to tak vypadalo, přerušili činnost a ukončili spolupráci s Miroslavem Kodymem i Leem Feiginem. Jak jste vstoupili do „lepších zítřků“?

Posejpal: Spolupráci s Mirkem jsme přerušili v době, kdy nám Leo vydával desku. Měli jsme pocit, že poté, co jsme odehráli skutečně hodně koncertů, naše hudba už nikam dále nepostupuje a my se točíme v kruhu. Z toho důvodu jsme se rozhodli vrátit k duovému formátu, což

Lea poněkud zaskočilo a už s námi dále nespolečupracoval. Spolupráci s Mirkem jsme ukončili z vlastní iniciativy, spolupráce s Leem byla ukončena z jeho strany. To se odehrálo v letech 1985–1986 a my jsme poté ještě dlouho aktivně existovali, i když ne tolik veřejně. Ty podstatné nahrávky v naší privátní edici vznikly až v roce 1987 a 1988. Na začátku devadesátých let jsme, jako asi všichni, měli dost velké iluze. Vytvořili jsme novou koncepci, která do určité míry zohledňovala ekonomické aspekty věci: vytvořili jsme koncertní variantu, která rezignovala na množství nástrojů. Když jsme na konci osmdesátých let koncertovali v duu, potřebovali jsme mnoho hodin na přípravu, všechno to tam natahat, málem nákladní auto na převoz... a pak tam většinou stejně dohromady nikdo nepřišel...

Durman: Začali jsme na koncertech využívat i komponovanou hudbu, vystupovali jsme na vernisážích, jezdili po klubech a jaksi jsme se snažili fungovat. Trochu se nám to i dařilo, ale stále to bylo v rovině amatérského hraní. No a pak jsme po určité době zkrátka ztratili energii a přerušili koncertní činnost.

Poslední dobou ale došlo k obnovení činnosti, hráli jste na festivalu v Boskovicih v triu s Alexem Švamberkem.

Posejpal: Ano, Alex byl přizván a pro trio s ním platí podobná charakteristika jako pro trio s Mirkem i ostatními. Ten třetí přináší nové podněty, které jsou jiné než to, co do té hudby vkládáme my. A to může být zajímavé. Pro nás i pro publikum.

Durman: Bylo by dobré říci, že vy spolupracujete, že tam ten Alex není úplně náhodou...

Posejpal: Přesně tak. Já s Alexem hraji od roku 1992 a jedinou novinkou na naší triové spolupráci s Jirkou je to, že zatímco s Alexem dlouhodobě spolupracuji v rovině elektroakustické a elektrické, do tria jsme ho přizvali jako akustického hráče, což je novinka i pro něj. Volba přizvat Alexe byla zcela zákonitá a docela se daří.

Příběh tedy pokračuje?

Durman: Jistě!

Posejpal: Vlny se stále vracejí. Vytvářejí se nové a nové spirály. Je to vlastně tak, jak to bylo celou dobu.

Celý rozhovor najdete na www.hisvoice.cz ■

Lê Quan Ninh

Umírat od jednoho nádechu k druhému aneb Improvizace není žádná legrace

Text: **Petr Vrba**

Improvizace vyžaduje především umění naslouchat, ať už nástroji, sobě či okolí, a zároveň neustále revidovat veškerou předchozí zkušenost s daným nástrojem a použitými způsoby hraní, a v Paříži narozený vietnamský perkusionista Lê Quan Ninh (1961) je mistrem obého. Improvizace se mu stala nástrojem k vytváření svébytné poezie, díky níž se může volně pohybovat napříč uměleckými žánry, aniž by však šlo o pouhá efemérní zjevení. Proto nacházíme jeho jméno ve spojení nejen s hudbou, ale i s tancem, video-artem, výtvarným uměním atd. Jeho neuvěřitelně citlivé ucho, mnoha lety vycvičená preciznost a imaginativní vnímání zvuku mu kromě jiného dovolují používat termín „*musique spectrale à petit budget*“; odkazuje jím ke své technice hraní, která při reprodukci nesmírně složitých a pohyblivých struktur zastoupí celý orchestr a supermoderní počítač zároveň.

Po jedenácti letech hraní na piano se Lê Quan Ninh plně oddal perkusím a ve svých šestnácti letech se zapsal do třídy Sylvia Gualdy na konzervatoři ve Versailles, kde mu byl představen svět reprezentovaný skladateli jako Olivier Messiaen, Edgar Varèse, Iannis Xenakis aj. V roce 1980 se Lê Quan sešel s kolegy z Versailles, Isabellou Berteletti, Jean-Christophem Feldhandlem a Florentem Haladjianem, a o šest let později založili Quatuor Hêlios, aby interpretovali rané skladby Johna Cage pro perkuse. V roce 1989 věnovalo kvarteto těmto kusům své první CD (John Cage – *Works for Percussion*, Wergo/Harmonia Mundi). Kromě skladeb Johna Cage najdeme v repertoáru tohoto kvarteta díla dalších skladatelů, např. *Kvadrat* Vinka Globokara (rozhovor Petra Bakly viz HV 6/06), důležité to osobnosti Nové hudby. Na poli akustické i elektroakustické hudby kombinuje Lê Quan „klasické nástroje“ s novými technologiemi, jako například ve vlastní skladbě *Oscille* pro lithofony a virtuální nástroje (speciální MIDI ovladače vynalezené Donem Buchlou zvané *Lightning/Lightning II*, což jsou snímáče pohybu, které dovolují hrát a zpracovávat zvuky na dálku pomocí infračerveného paprsku, a tak vytvářejí virtuální akustickou realitu). *Oscille* je založena na starém vietnamském textu, který ve spojení se starodávnými kamennými „xylofony“, dodnes používanými k rituálním účelům ve vietnamských chrámech, dělá z hudebníků archeology, kteří se „*nacházejí mezi poezií dávných časů a poezií zvuků, mezi gesty nabytými kulturně a těmi, které je třeba teprve objevit, mezi primitivní akustikou a digitální syntézou, aniž by jedno upřednostňovali před druhým, čímž vytvářejí svět oscilující mezi oběma póly*“ (Quatuor Hêlios, Vand'Oeuvre, 1999). Jinou ukázkou Lê Quanovy nadžánrové a zároveň multimediální produkce je skladba *18h22m*, která vznikla na základě spolupráce s matematikem Philippem Bessem. Jde o instalaci založenou na skladbě *Vexations* Erika Satieho a na schopnosti dvou počítačů postupně přelévat pixel po pixelu tvář Johna Cage a Erika Satieho.

RITUÁL OSAMĚNÍ

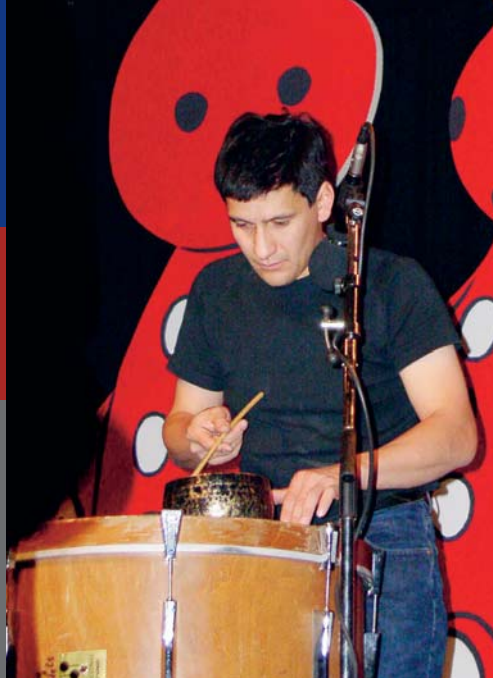
I přestože rytmus je asi to první, co si člověk ve spojení s bubnem vybaví, z Lê Quanovy tvorby je zřejmé, že před důrazem na hudební metrum dává přednost objevování a tvoření struktur oproštěných od rytmu. Nástrojem, na kterém vytváří universum zvuků a zároveň prostor pro setkávání s dalšími umělci, je horizontálně položený velký buben, který jako pracovní plocha umožňuje (obdobně jako tabletop kytara Keitha Rowea; ostatně, zahráli si spolu na festivalu *Amplify 2003: Elemental* v newyorském klubu Tonic) přístup ze všech stran, všemi představitelnými způsoby a za použití standardních (palíčky, metličky, smyčec, provázek, bambusové tyčinky, etc.) i nestandardních objektů. Do výbavy využívané především při sólové produkci patří i různé gongy, zvonky, činely turecké i čínské, dále japonské mísy, tenký hliníkový plech a občas i podlaha pódia či vzduch. Plech a ostatní kovové nástroje v kontaktu s napjatou kůží, anebo smyčec (který Lê Quan využívá oproti jiným volně improvizujícím perkusionistům jen minimálně) jemně popotahovaný přes různé objekty, vytvářejí širokou paletu zvuků, jakési *soniversum*: hluboké táhnoucí

se plochy či ruchy à la gramofonové lupance a mnoho dalších zvuků, jež si běžně s perkusemi nespojujeme a v některých místech dokonce připomínají laptop. Jeho sólová alba (*Ustensiles*, For4Ears; *Le Ventre Négatif*, Meniscus) jsou plná dialogů mezi různě použitými objekty-nástroji, někdy vyostřených smyčcem či žuchnutím nějakého objektu na kůži bubnu a oscilujících mezi duněním, rachotem na jedné straně a skoro-tichem, šustěním a skřipěním činelů na straně druhé.

SDÍLENÍ OKAMŽIKU POSLECHU

Samostatnou disciplínou v rámci improvizace, alespoň pro Lê Quana, jsou spolupráce. Jelikož hrál s kdekým, letmo zmíním jen ta dlouhodobější spojení. Asi nejčastěji se Lê Quan Ninh objevuje na deskách či podiu se saxofonistou Michelem Donedou, s kterým spolupracuje už od roku 1986. Kromě jiných společných projektů je najdeme v *Idiome 1238* či *Les Diseurs de Musique* a objevují se i na přiloženém CD ročenky *Improvised Music from Japan 2004*. Další důležité setkání se datuje do roku 1987, na jehož základě ho kontrabasista Peter Kowald (1944–2002) pozval, aby participoval na *Global Village*, orchestru skládajícím se z improvizátorů z několika kontinentů. Lê Quan se zde setkal s muzikanty jako Kazue Sawai, Zeena Parkins, Sainkho Namtchylak, Wadada Leo Smith atd. V té době se také účastnil mnoha tzv. improvizovaných duetů pro orchestr a dirigenta Lawrence „Butche“ Morrisse neboli *Conductions* (mj. *Conduction 22*, 25 a 38). Spolu s Butchem Morrissem (v roli kornetisty) a dalším dlouhodobým spolupracovníkem, trombonistou J. A. De-anem vydali skvělé album *Burning Cloud* (FMP, 1993), záznam z berlínského koncertu ve třech erupčně meditativních větách. Na sklonku osmdesátých let se také prvně setkal s perkusionistou a elektronikem Günterem Müllerem, z jejichž spolupráce vzešlo koncem milénia CD *La Voyelle Liquide* (Erstwhile, 2000). V neposlední řadě zmiňme spolupráci s pianistou Frédéricem Blondym (viz HV 5/06), která se datuje od konce devadesátých let.

Jelikož Lê Quan dává přednost dlouhodobým spolupracím, kdy se může vydat svému důvěrně známému spoluhráči napospas, asi ideálním uskupením bude pro něj duo s vlastní přítelkyní, violoncellistkou Martine Altenburger. V roce 1999 spolu nahráli jednapadesátiminutový improvizovaný set *Love Stream*, jenž byl vydán v roce 2006 na značce Insubordinations a najdeme jej volně ke stažení na jejich stránce <http://www.dincise.net/insubordinations/releases11.html>. Touha po větším propojení improvizace a hudby hrané dle notového zápisu vyústila ve vznik tělesa *Ensemble Hiatus*, jež Lê Quan Ninh spolu s Martine Altenburger založil v roce 2006. Jde o mezinárodní uskupení zaměřené na „škvíru“ mezi volnou improvizací a komponovanou hudbou 20. a 21. století, reprezentovanou kromě již zmiňovaných skladatelů ještě jmény Morton Feldman či Joshua Fineberg a hráči jako trombonista Thierry Madiot či pianista a hráč na analogový EMS syntezátor Thomas Lehn. Předností tohoto souboru je, že všichni členové jsou jak zkušení interpreti tak dlouholetí improvizátoři, a tak jejich snaha o propojování těchto dvou pro někoho nepřekonatelných antinomií by měla být sledována s velkou pozorností.



Následující rozhovor je pro čtenáře časopisu *His Voice* učesanou verzí původního rozhovoru, jenž se ve své syrovější a tedy i komičtější podobě nachází na Lê Quanových stránkách.

Kdy jste se rozhodl nevěnovat se, alespoň ne tolik, komponované hudbě?

Nijak jsem se nerozhodoval. Vždy jsem se zajímal o volnou improvizaci a pouze jsem následoval svou intuici, aniž bych ji analyzoval. Samozřejmě, že mohu najít nějaké důvody *a posteriori*. Mohu vztáhnout své intuitivní jednání k mé intimní historii, mám k tomu i různá vodítka, ale jediné, co k tomu teď můžu říct, je, že jsem asi cítil, že bez podpůrných prostředků může vyvstávat osobitá poezie. Co se objeví, když si nepomáháme zápisem? A dále, v oblasti improvizace, co se může objevit, když si nepomáháme tím, co už známe?

Proč vám více vyhovuje improvizace?

Je pravda, že jsem se posledních dvacet let zabýval především improvizací, řekněme z 90%, nicméně vždy jsem se věnoval i současné komponované hudbě, hlavně se souborem Quatuor Hêlios. V poslední době však cítím, stejně jako moje přítelkyně, potřebu hrát více podle not. Není to vzpoura proti improvizaci, ale pocit, že jsem konečně po letech cvičení obou způsobů hraní připraven volně se mezi nimi pohybovat. Proto jsme založili Ensemble Hiatus. Soubor se skládá z interpretů, kteří jsou také opravdovými improvizátory. Doufáme, že dokážeme zplodit v onom hiátu mezi improvizací a kompozicí, kam jsme se postavili, něco jedinečného. Cítím, že interpretaci a improvizaci lze více propojit. U obou disciplín jde o sebekontrolu a teď vím o něco málo víc o tom, jak můžu obstát v tomto *mezi*. Trvalo mi dlouho, než jsem dosáhl jakési rovnováhy.

Na svých webových stránkách píšete, že improvizace je pro vás neustálý pohyb, tok, a že během hraní nemáte žádný vztah k času, k trvání. Jistým způsobem mi to připomíná některé filosofické aspekty buddhismu, ale z jiných informací vyplývá, že je-li vám nějaký myšlenkový systém blízký, pak je to taoismus a anarchismus?

To je vážně zajímavé, nejste první, kdo říká, že bych mohl být buddhistou. Upřímně řečeno, nevím o buddhismu nic, kromě toho, že jsem kdysi dávno četl pár knih o zenu, o nichž mluvil John Cage. Nikdy jsem nedůvěřoval hlavním filosofickým či náboženským hnutím, protože se vždy stavím podezíravě vůči jakýmkoli podobám, které na sebe může vzít moc. Na druhou stranu mě fascinují některé prvky taoismu, hlavně ty, které ztělesňoval Čuang-c'. Ale někteří odborníci tvrdí, že nepatřil k taoismu. Stojí stranou hlavně kvůli své nedůvěře k moci. V mnoha filosofických aspektech, aspoň tak, jak je chápu, se Čuang-c'ův taoismus a anarchismus velmi podobají. Nicméně se svou politickou historií je anarchismus samozřejmě něco jiného a já byl vždycky anarchist. Jediná autorita, kterou připouštím, je autorita způsobilosti. Nevěřím vztahům, v nichž se nesdílejí zkušenosti. V životě obecně a v rámci improvizace zvláště, nemohu akceptovat žádný mocenský přístup, vůdcovství, žádné zcizování kreativity druhého. Když jsem začínal s improvizováním, snad jsem si myslel, že improvizace je území domnělých počátků, území, kde se mohou rozvíjet nové vztahy. Nicméně je to každodenní dřina.

Dáváte přednost sólu nebo hraní s dalšími hudebníky? Mohl byste popsat rozdíl?

Z mého hlediska jsou to opravdu dvě odlišné disciplíny. Když hraji sám, cítím nutnost svolat duchy, vážně... Nevím kdo jsou, ale potřebuji jakýsi rituál, rituál osamění. A jako rituál musím opakovat to, co bylo do mě postupně vepsáno během všech těch let, kdy jsem *tvořil*, i když *tvořit* často znamená něčeho se *zbavovat*. Říkám těmto repetitivním *závažným figur* (*figures obligées*), vzorce, které se jednou objevily a já si je pamatuji. Proč tyto a ne nějaké jiné? Nevím, ale když hraji sám, беру to jako příležitost zkoumat ty vzorce a vnímat, jak se proměňují v čase. Neinterpretuji je, v podstatě nejsou důležité; důležitý je přechod mezi nimi, štěrbina, v níž tkví jádro improvizace. Pociťuji nutkání zbavit se *závažných figur*, aby zůstaly pouze ony přechody. Ty stavy můžou být velmi krátké, můžou dokonce i zmizet nebo splynout se samotnými přechody.

Hrát s ostatními znamená, že s vámi hýbou jiní, že jste ostatními *pustošen*, abyste se nemohl uzavřít do samoty. Nicméně v obou případech nestojím ani tak o *hraní hudby*, jako o sdílení okamžiku naslouchání.

Tanec butó byl svým způsobem „rebélií“ japonského tance, kdy tanečníci cvičili svá těla, aby mluvila vlastní řečí, bez žádného záměru, kdy se

snažili dostat se k „nahotě“ sama sebe. Je vaše improvizace srovnatelná s butó?

Jestli tanec butó znamená zakoušet gravitaci, jestli butó znamená ztrácet něco každou vteřinou, jestli butó znamená přijít o všechno, co domněle vlastníme, jestli butó znamená umírat od jednoho nádechu k druhému, jestli butó znamená spolehnout se na něco, co se propadá do hlubin, které ještě nebyly prozkoumány, jestli butó znamená procítit každý okamžik z tohoto pádu jako věčnost, pak ano, připouštím, že můj způsob improvizace je velmi blízký butó. Neraď to říkám, ale improvizovat pro mě není žádná zábava. Tahle vážná záležitost mě ale dělá šťastným, šťastným, že žiji.

Vyvíjíte také vlastní interaktivní hudbu pomocí programu Max, mohl byste k tomu říct víc?

No, můj vztah k využívání programování v hudbě je trochu problematický, ale vždy mě zajímaly interaktivní programy, které umí poslouchat a reagovat na improvizaci. Fascinuje mě, že něco předem naprogramovaného se dokáže přizpůsobovat měnícímu se zvuku. Dostává mě přístup George Lewise, ačkoliv samozřejmě k jeho ohromnému talentu mám hodně daleko. Nicméně jsem nedávno začal s novým projektem. Jmenuje se *aWoman* a je to počítačový program navržený pro violoncellistku Martine Altenburger. Tento program, jako jakýsi „proces ve vývoji“, je založen na analýze jejích způsobů hraní, aby vznikl jak komentář tak podněty k dalšímu hraní, které dají vzniknout zase dalším komentářům a novým návrhům. Nejedná se o hru otázek a odpovědí, kde stejné příčiny vedou ke stejným následkům. Ani nejde o náhodu. Mělo by se povést vytvořit autonomní entitu schopnou metaforicky, hravě reagovat na způsob určitých rysů chování zvířat. Od vnímavého zvířete (softwaru) po zvukové a nástrojové reakce živého hudebníka, člověk postupně vytváří vztah mlčenlivého schvalování, kdy hudebník zkoumá animistický vztah k počítačovému objektu: animistické ženě – *aWoman*. První verze, *aWoman 0.7*, byla představena v dubnu 2006 v Belgii na půdě univerzity v Leuven.

Jaké máte plány do budoucnosti?

Momentálně pracuji s bruselskými tanečnicí Franckem Beauboisem a Patricií Kuypers na projektu *Delay vs. Trio*, což obnáší hodně programování – hudby a promítání. Je to jako udělat během krátkého představení experimentální film, kde by šlo vidět a slyšet jednotlivé fáze, včetně animace. Premiéru budeme mít ve Francii na festivalu *Musique Action*. ►

Ze slabikáře improvizátorů

Text: **Lê Quan Ninh** Překlad: **Kateřina Ratajová**

D JAKO DISCIPLÍNA

Neřídím se nějakými striktními pravidly, jako spíše určitými principy, které pro mě ztělesňují přístupy k uměleckému výkonu. Jsou to jednak principy, které lze brát negativně: čemu se chci vyhnout, a pak takové, které lze chápat pozitivně: principy anarchistické vůle. Vyhnout se chci všemu tomu, co vychází z nějakých kulturních vzorců, a ne ze mě samého. Co lze hrát, když odstraníme všechno, co umíme poslouchat, všechno, co umíme zvládnout? Je to to, co zbude, to, co vyvstane z úsilí nepřidávat už žádné variace na dobře známé téma, což považuji na improvizaci za to nejužasnější. Je to tedy spíš snaha najít útočiště – nutné proto, že nás kultura naplnila dost možná zbytečnými reflexy – než snaha o novost nebo pokrok. Anarchistickou vůli myslím nutnou vůli nereagovat na podněty ze strany autority, tvořit formou energie vržené do díla, za pomoci prostředků určených cílem (nebo řekněme touhou).

I JAKO IMPROVIZACE

Dokáží si vůbec všichni ti, kdo nikdy neimprovizovali, a zvláště ti, kdo nikdy neimprovizovali volně, to znamená bez opory a bez jiné záminky než zahrát si sám sebe ve vztahu k ostatním, představit, kde se člověk nalézá bez pomoci a bez nikoho, kdo by se mohl zaručit za estetickou, formální nebo třeba poetickou kvalitu? Volná improvizace znamená, že člověku nikdo nepomůže, ani Mozart, ani Beethoven nebo Stockhausen nebo dokonce Cage, žádná notace, která může a nemusí být přívětivá. A protože odmítl tuto pomoc, ne nutně na protest nebo pro svou pýchu, ale možná proto, že si hýčká tušení, že se v uprázdněném prostoru a v něm samém může leccos vynořit, takže může zkusit odložit část staviva náležejícího zápisu: formu a dobu. A co zůstane, když odstraníme tyto základy? Co jiného než vibrující vnímání přítomnosti jedněch i druhých, prostoru, který se náhle již neomezuje na sama sebe, všeho nerostného i živoucího, co lze zachytit smyslovými branami, které by se člověk měl po celý život snažit otevřít ještě víc.

A konečně stále znovu a znovu vrhat toto tušení do hry, dělat co může a přijímat vše, jak okamžiky milosti, tak nezdary. A když ztroskotá, je to prostě jen tím, že se neuměl uvolnit, nedokázal si všimnout východiska z dané situace.

P JAKO PERKUSE

Moc se nezajímám o to, „co dělá muziku“, tak jako mě vůbec nezajímá, „co dělají perkuse“. Nezdá se mi, že bych „hrál na perkuse“. Volba instrumentace je prostě volba cítit se volně, i když ve výsledku vždycky dojde k určitému zahlcení. Svým nástrojem se spíš snažím navázat kontakt s tím, co momentálně vnímám z reality (s tím, co se kupodivu nazývá zvukové a zrakové okolí, jako bychom vždycky byli uprostřed!), než hrát hudbu, kterou by šlo beze změn přenášet z místa na místo. Postupným, velmi pomalým procesem, kterého si nejsem vždy vědom, shromažďuji všechno, co mi připadá nutné k tomu, abych se mohl přizpůsobovat různým kontextům na rovině lidské i akustické. Abych mohl se stejným tělem a stejnými předměty náležitě zachycovat různá místa, a tak hrát pokaždé něco nového podle toho, co ve mně dané místo vyvolá. Proto je potřeba pokud možno sestupovat z jevišť a hledat jiné cesty a jiné vztahy ke zvuku, gestům, řeči...

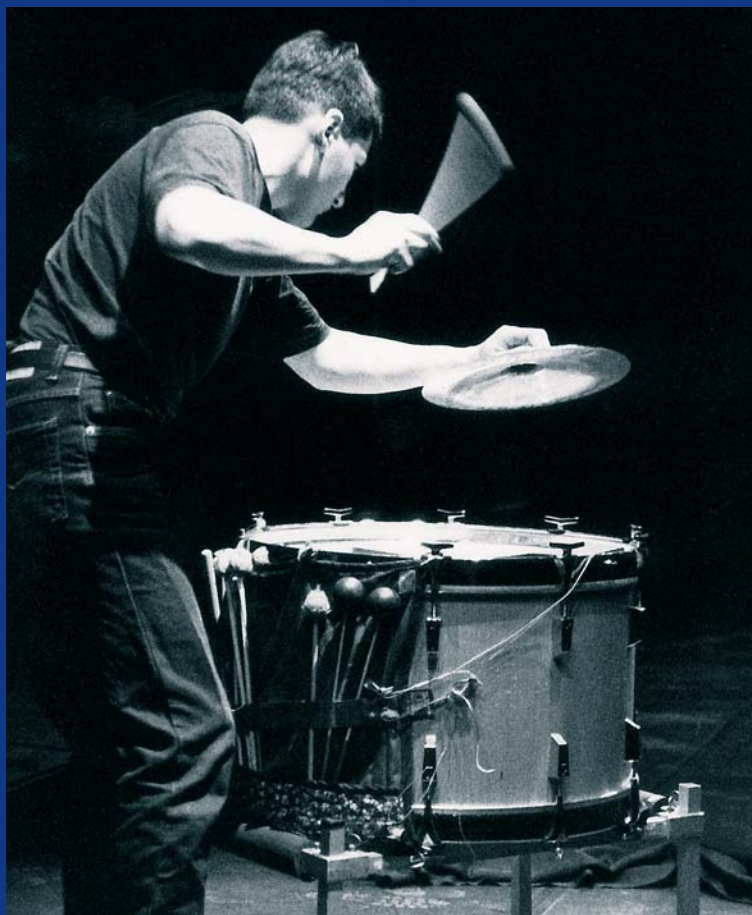
V JAKO VIRTUOZITA

Nebylo by zajímavější, spíš než na virtuoze jako zvláštní schopnost zvládnout nějaký nástroj, klást důraz na virtuoze vnímání? Nejen objevit vlastní řeč, prozkoumat nástroj jako takový, ale také umět rychle naslouchat, vidět a cítit – a nechat se ohromit, poddat se průběhu vlastních repetit. Je třeba umět přijímat náhodu vnášenou vnímáním, protože může být impulzem k prolomení zatuhlých ritualizovaných návyků. Myslím, že virtuoze je nezbytná, ale rozhodně ne taková, která se omezuje na přímo sportovní obratnost, ale taková, která osciluje mezi instrumentální zralostí a schopností přijmout skutečnost. Vše se může odehrát během improvizace a skutečnost – za předpokladu, že je to něco, co vnímáme, nebo co vnímáním objevujeme – se stává součástí nástroje. Díky neutuchající touze zapojit do hry vnější okolnosti může třeba i světlo způsobit dojem, že najednou není nic než zvuk. Virtuozita tedy spočívá ve vnímání i těch nejmenších variací, přerývů, impulzů, které umožňují vymanit se z všemožných stylů. A když si všechno kolem urovná, člověk pak chvílemi překvapeně zjišťuje, že umí zahrát něco, co ještě nikdy nehrál.

Z JAKO ZÁZNAM

Netrpím onou zvláštní chorobnou touhou dokumentovat i ten nejnicotnější ze svých hudebních výkonů a gest, moje diskografie zdaleka nevystihuje mé hudební aktivity. I když během všech těch let, co hraju, lze vysledovat jakousi jednotící linii, nejzřetelněji vystupuje ta část, která působí jako dost zmatečná, přerývaná, poskládaná z nesouvislých skoků. To prospívá mnohem víc vytváření jisté formy sociálního citění než tvoření díla. Mám rád okamžiky, kdy ve studiu poslouchám zaznamenané momenty a pečlivě rozdělují pozornost mezi jednotlivé prvky. Nejlepší je vychutnat si tyto okamžiky nucené anamnézy dříve, než je opustíme a zapomeneme. Jelikož jsem přesvědčen, že improvizovat znamená nestarat se o formu, aby mohla vykvést osobitá poezie, nebezpečí zaznamenávání spočívá v tom, že část života konzervujeme natrvalo, určujeme jí začátek a konec. Přehrávač CD, který luští jednotlivé vteřiny, neponechává nic náhodě, pokaždé odpočítává stejně. Zpropadený protimluv: co vyrobit z paměti, když se jí stále snažíme uniknout. Bude to asi cena, která se musí zaplatit za akt štedrnosti.

- úryvek z textu *Slabikář pro improvizátory*



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.



Osvobod'te své duše

free jazz a improvizace

Text: Karel Veselý

„Hudba negerského náboženství ... stále zůstává nejoriginálnějším a nejkrásnějším vyjádřením lidského života a touhy, které se kdy narodilo na americké půdě,“ píše na začátku minulého století v jedné eseji z knihy *The Souls of Black Folk* černošský publicista W. E. B. Du Bois. O několik desetiletí později budou jeho slova citovat obdivovatelé jazzu, pro které se nová černošská hudba stane jediným opravdu autentickým uměním. Zrodí se stereotyp, který se napájí z rousseauovského snu o nezkaženém přírodním člověku a návratu k prapůvodnímu lidství. Mýtus o zesíleném smyslu afro-američanů pro improvizaci velkou měrou ovlivnil přijetí blues i jazzu bělošskou hudební kritikou a velkou měrou také přispěl k rozšíření názoru, že improvizace je pramen umělecké svobody.

NEKLIDNÁ HUDBA PRO NEKLIDNÉ ČASY

Když hudební teoretikové v 60. letech zaznamenali hnutí v newyorské čtvrti East Village na Manhattanu, byly reakce nejprve značně rozporuplné. Julian „Cannoball“ Adderley, který se v roce 1960 vydal zmapovat dění na free scéně, popisuje ve svém článku pro *Down Beat* obraz, který se mu naskytl během koncertu Ornette Coleman: „Dizzy Gillespie stál u vchodu do Five Spot Café v New York, ruče založené, a dívaje se opovržlivě na hudebníky se nahlas zeptal: ‚Myslí tohle vážně?‘“ Podle jiné staré historky Coleman dokonce bubeník Max Roach před stejným klubem fyzicky inzultoval. Jiní, jako třeba Charles Mingus, pochybovali o jeho hudebních kvalitách, které podle nich nahradil neumětelským předstíráním jakési revolučnosti. Adderley sám uznává, že „Ornette Coleman je inovátor první třídy,“ a zároveň jedním dechem dodává: „Ale určitě to není Mesiáš.“ Něco jiného si ale mysleli fanoušci, kteří vyprodávali večery ve Five Spot den po dni a nadšeným ohlasem poctili jeho přelomové album *The Shape of Jazz to Come* (1959). Zrodil se free jazz.

Revoluce nového (či někdy také kosmického) jazzu se datuje do neklidných časů. Začátek 60. let je ve znamení kubánské krize, kdy se nad světem snášela reálná hrozba atomové války. Kubrickův *Dr. Divnoláška*

nebo Warholův obraz *Atomová bomba* jsou stejně jako Mingusovo memento *Oh Lord Don't Let Them Drop That Atomic Bomb On Me* záznamem syrového cynismu tehdejší generace. Tváří v tvář nebezpečí totální anihilace lidstva se otevírají dosud uzavřené dveře kolektivních neuróz. Jádrem celostní diagnózy servírované generací rebelujících baby-boomers je společnost postavená na represích všeho druhu a lékem je oddání se naprosté svobodě. Touha po konečném osvobození lidské psychiky ať už cestou drog, volné lásky nebo politické anarchie rezonuje s přesvědčením, že někde v minulosti se lidstvo vydalo špatnou cestou, ale že tento kurz je možné vrátit zpět.

Ve stejné době v Americe zuří boj afro-američanů o občanská práva, který nabývá podob od umírněných až po ty nejradikálnější. Mezi černošskými jazzmany sílí pocit, že jim jazz byl ukraden bělochy a jejich nahrávacími společnostmi, promotéry klubů i hudebními publicisty a nastal čas vzít si ho zpět. Colemanův free jazz tak přichází do doby, kdy radikálové volají po svébytné černošské estetice nezávislé na pravidlech západního hudebního myšlení. Za nadbytečný a svazující je prohlášen systém akordů, 32 taktů nebo stálého rytmu. „Není žádný správný způsob, jak hrát jazz,“ shrnuje zásady své hudby Coleman v poznámkách k albu *Change of the Century* (1959), kde své kompozice srovnává s obrazy malíře Jacksona Pollocka. Jeho obraz zdobil o rok později vydané album *Free Jazz*.



Sun Ra



Ornette Coleman

SVOBODA MÁ ČERNOU BARVU

Svého horlivého zastávce i teoretika našel free jazz u černošského básníka Amiriho Baraky (narozeného jako LeRoi Jones). Jeho kniha *Blues People: Negro Music in White America* (1963) nachází spojitost mezi vřícím hnutím nového jazzu a prvopočátky černošské hudby, které považuje za nejvlastnější součást americké identity. Jím deklamované hnutí The Black Arts Movement je ekvivalent básnického vzepětí Harlem Renaissance ve 20. a 30. letech. Jazzová revoluce má ovšem pro něj kromě uměleckých i důležitější sociální aspekty. Jazz je vyjádřením touhy po novém, spravedlivějším světě. V rámci hudby ovšem je toto osvobození zatím pouze spirituální, či duchovní. Nová hudba nezatížená předsudky minulosti



existuje v prostoru, který je opravdu svobodný. „Ornette nám dal prostor k pohybu. Svoboda přece jen existuje,“ zvolá Baraka v knize *Black Music* (1969).

Duchovní rozměr free jazzu, jak ho rozvíjeli Sun Ra, John Coltrane a jeho žena Alice, ovšem nemíří k individuální spáse. I Coleman mluví o „free group improvisation“ a aspekt komunity hudebníků (a v širším smyslu lidských bytostí ve společnosti) a jejich společného souznění při improvizaci je pro free jazz stejně důležitý jako osvobození se od pravidel. Koncept „unity music“, o kterém Baraka píše v eseji *The Changing Same (R&B and New Black Music)*, v sobě spojuje formy černošské hudby (blues, jazz, funk, soul) do podoby hledání formy „společenské spirituality“. Barakova vize lidské society fungující na základě pravidel společné „improvizace“ duchovní jednoty připomíná nejednu utopickou vizi společenských reformátorů. Jeho předlohou je volně improvizující jazzová skupina hrající podle nepsaných, avšak vycíťených pravidel. (Více k tématu najdete v textu Vesmír je černý v HV 2/2005.)

Utopie předzjednané jazzové harmonie je produkt idealistických časů. Víra, že hudba může nastolit nový, lepší lidský řád navazuje na romantický pojem hudby jako zvláštního jazyka emocí, nadřazeného mluvenému jazyku. V Barakově pojetí jsou černoši vyvolený národ, který ještě nestihla strávit horečka civilizace, a improvizace je cestou k znovunalezení ztraceného rytmu. Free jazz zabalený často do mystického pojmosloví nepostrádal kouzlo pro rebelující mládež i mimo tradiční jazzové posluchačstvo. Obzvláště John Coltrane měl obrovský vliv na rockovou hudbu této doby, obdivu se ale těšil i Sun Ra, kterého za svůj vzor prohlašuje například důležitá garážová/proto-punková skupina MC5. Ostatně příznivcem úzkého ideového spojení punku a free jazzu, „dvou hudebních žánrů bez existujících explicitních pravidel“, byl v 70. letech i vlivný rockový kritik Lester Bangs. Z punku se zrodil hluková hudba je pak vlastně jen prodloužením svobody hudebního projevu do extrému. Jazzovými výboji 60. let, respektive zesíleným improvizacním elementem se inspiroval i průnik poezie a rapového freestyle – slam poetry.

ČÍ VOLNOST JE PRAVÁ?

V jazzu se improvizovalo již od časů Louise Armstronga a podle některých teorií je právě tento element pro jazzovou formu klíčovým. Hranice osvobozené spontaneity ale vytyčují pravidla harmonie nebo rytmu, a někteří teoretici proto dávají před slovem improvizace přednost termínu variace. Patrně první nahrávkou čisté improvizace jsou dvě písně z roku 1949 od pianisty Lennieho Tristana a jeho sexteta. Tradičním pravidlům se vymyká i o pět let mladší nahrávka *Abstract No. 1* Shellyho Mannea a jeho tria. Teprve s nástupem jmen jako Cecil Taylor, Sun Ra nebo Ornette Coleman se ale začíná psát o free jazzu. Styl některých jejich následovníků se ovšem jazzu vzdaluje už

kompletně. Například nahrávka *Free Fall* tria klarinetisty Jimmyho Giufrehého nebo soundtrack k filmu *New York Eye and Ear Control*, natočený improvizující skupinou saxofonisty Alberta Ayera, už podle dnešních měřítek spadají mimo jazzové teritorium.

Hnutí „free improvisation“, které na konci 60. let přivedlo do hudební avantgardy prvky volné improvizace, má k free jazzu problematický, skoro oidipovský vztah. Když Derek Bailey píše ve slavné knize *Improvisation: Its Nature and Practice* o skupině Joseph Holbrooke, ve které se v letech 1963 až 1966 potkal s Gavinem Bryarsem a Tony Oxleyem (viz recenze v HV 3/2006), popisuje, jak jim původně jazzový kabát začal být brzy malý. Přes hraní jazzových standardů a modální jazz se zcela odpoutali od pravidel žánru a vpluli do nových vod. I slavné skupiny volné improvizace z 60. let jako The Spontaneous Music Ensemble nebo Association for the Advancement of Creative Musicians se rekrutovaly vesměs z jazzových hudebníků, kteří však žánr dříve či později odhodili jako příliš svazující.

Pro členy hnutí improvizované hudby je tak free jazz vesměs jen předstupněm před nabytím opravdové hudební svobody. S tím však nesouhlasí George E. Lewis, trombonista-improvizátor a autor počítačových instalací, který v eseji *Improvised Music after 1950* rozlišuje dva odlišné přístupy k improvizaci – afrologický (free jazz) a eurologický (free improvisation). Nejpodstatnější rozdíly spočívají ve vědomém navazování na hudební historii svého žánru (pro free jazz) a naopak žádané odtržení od veškeré hudební paměti pro evropské improvizátory. Pro afrologickou improvizaci je navíc klíčové, že za ní stojí osobní příběh postavy improvizátora, která naplňuje svoji hudbu smyslem. Dobrovolné zakořenění v tradici, bez níž je jazz nepochopitelný, shrnuje výrok Charlieho „Birda“ Parkera: „Hudba je naše zkušenost, naše myšlenky, naše moudrost. Pokud ji nežiješ, nepůjde ven z trumpet.“ ■



Amiri Baraka

Improvizace napříč kulturami

Text: **Matěj Kratochvíl**

Kdyby měl člověk hrát rágu Bhairav každé ráno, byl by to vždy stejný „kus“?

Kdyby měli dva lidé hrát Bachovu Partitu E dur v různých epochách, byl by to vždy stejný „kus“?

Kdyby měl člověk improvizovat na akordy z Body and Soul v různých zemích, byl by to vždy stejný „kus“?

Jak byste to slyšeli? ... poslouchali? Byli byste potom stejní jako předtím?

(Malcolm Goldstein: The Politics of Improvisation)

Improvizaci najdeme v hudbě celého světa. S výjimkou elektronické hudby je vždy alespoň část zvukového výsledku nepředvídatelná a interpret se rozhoduje v průběhu hry. Na druhé straně nikde není hudebníkům dána absolutní volnost, improvizace má vždy svá pravidla. V různých oblastech jsou tato pravidla různá a různé je také chápání toho, co vlastně improvizace je a kde přechází v kompozici. Různé národy o improvizaci různě mluví a kladou ji na rozdílná místa hodnotového žebříčku, což můžeme brát i jako odrazový můstek k úvahám o vztahu mezi hudbou a obecnými nehudebními charakteristikami určité společnosti. Japonští hudebníci často tvrdí, že nikdy neimprovizují, ale porovnáme-li si třeba dvě různá provedení jedné skladby pro flétnu šakuhači, bude jasné, že interpretův vklad je značný. Pokud si dovolíme určité sklouznutí ke stereotypům, můžeme vidět paralelu mezi důrazem na disciplínu v japonské společnosti a proklamované preferování fixovaných hudebních útvarů. Naopak v arabské kulturní oblasti stojí vysoko na hodnotovém žebříčku individuální svoboda. V komplikovaném vztahu islámu k hudbě jsou některé žánry přijatelnější, jiné méně a k těm, které jsou akceptovatelné, patří sólová vokální či instrumentální improvizace bez pravidelného rytmu nazývaná taqsim či avaz, snad právě proto, že v nich sólista nejlépe projeví svou individualitu.

NADVLÁDA NOTACE

Evropská vážná hudba dnes fixuje většinu parametrů pomocí notace. Znamená to, že zde nemá improvizace místo? I pro skladatele, jejichž hudbu dnes známe v podobě zapsaných, a tedy jakoby jednou provždy daných děl, byla improvizace důležitá. Máme svědectví o improvizacích schopnostech Mozarta, Beethovena i Chopina a víme, že mnohá jejich díla z improvizace vznikla. V žánru instrumentálního koncertu, jedné z nejvíce ceněných forem západní umělecké hudby, bylo zvykem nechávat prostor interpretovi v takzvané kadenci, v níž mohl po svém rozpracovávat autorova témata. Při pohledu ještě hlouběji do dějin se ukazuje, že také renesanční polyfonie byla často improvizovaná podle určitých pravidel pro jednotlivé hlasy. I baroko nechávalo interpretům v mnoha ohledech volnou ruku a umění improvizace bylo vysoce hodnoceno. Otisk tohoto přístupu najdeme dnes u některých lepších varhaníků doprovázejících bohoslužby v kostelech.

V průběhu dějin můžeme v evropské hudbě pozorovat, jak písemný zápis získával na významu a jak se zdokonaluje exaktní fixace jednotlivých složek hudebního projevu. Tempo se nejprve nezaznamenávalo vůbec, po



několik staletí pak stačily spíše orientační výrazy: živě, volně atd. Ve dvacátém století se již běžně používá přesné udání tempa v počtu not za vteřinu. Zdokonalil se i zápis pro různé druhy témbů, včetně těch netypických. Z interpreta (tedy vykladače) se tak postupně stává jen jakýsi vykonavatel. Zároveň s tím stoupá význam skladatele a písemně fixovaná skladba, nikoliv její zvuková realizace, je chápána jako hlavní forma existence. Hudebníkův vklad se přesouvá do jemnějších nuancí, frázování a výrazového odstínění. Ačkoliv již na počátku 20. století začal jazz ovlivňovat skladatele vážné hudby, neprojevil se jeho vliv v rehabilitaci improvizace.

V hudbě po druhé světové válce se samozřejmě začaly objevovat tendence jdoucí opačným směrem. Mnozí skladatelé záměrně nechávají jisté věci nedořečené a dovolují interpretům, aby sami rozhodovali. Vedle toho se od šedesátých let rodí scéna takzvané volné improvizace. Obojí můžeme vykládat jako protireakci na situaci v hudební praxi.

Zatímco v evropské umělecké hudbě improvizace postupně ztrácela prostor, v hudbě lidové se udržela. Základem lidového repertoáru jsou jednotlivé, víceméně fixované melodie a improvizace se odehrává především v rovině jejich zdobení za použití různých figur a ozdob. Každá oblast má většinou svůj charakteristický způsob zdobení a zásobu těchto ornamentů, z nich hudebník vybírá. Tak staví svá efektní sóla cikánský houslista v budapeštské vinárně i irský dudák. Stejným způsobem přistupoval k improvizaci i jazz. Tam však přestalo postupně zdobení melodií stačit. Výchozím bodem se tedy stala sekvence akordů odvozená z nějaké melodie (tzv. standardu), od níž se sólista mohl vydat na mnohem svobodnější cestu. Na konci té cesty stál free jazz a takzvaná volná improvizace (více na s. 15).

RÁGA NEBO PATTERN?

V klasické hudbě Indie i arabských zemí hraje improvizace důležitou roli a je také vysoce ceněna. Formou existence skladby je každá jednotlivá realizace. V obou kulturách se ovšem vyvinuly systémy určující pravidla hry a vymezující hudebníkům mantinely. Indická *rāga*, ústřední kategorie tamní hudby, určuje řadu tónů, s nimiž lze pracovat. Zároveň však obsahuje mnohem více informací. V každé ráze existuje hierarchie tónů, pravidla pro jejich používání v rámci melodických frází i různé ozdoby a charakteristické obraty. Kromě toho tu jsou i mimohudební souvislosti: *rāga* je určena pro určitou denní či roční dobu a má emocionální asociace. Například *Raga Bhairav*, jedna z nejpoužívanějších, má být hrána za rozbřesku a má evokovat mír a oddanost s příděchem melancholie.

V některých případech může být základem improvizace určitá komponovaná melodie, častěji je to však pouze *rāga* a forma určená zvoleným žánrem. Téměř bez výjimky zahajuje hru *alap*, volná část bez pevného rytmu, v níž je *rāga* „představena“. Hráč i posluchači se při ní mají naladit do žádoucího stavu. V dalších částech pak interpret ukazuje svou schopnost vystavět hudební celek, uvádět a variovat melodické modely. Více než technická zdatnost a překvapivost se tu hodnotí schopnost dramaturgie, tedy budování napětí a jeho uvolňování.

V arabské klasické hudbě najdeme paralelu ke koncepci *rāgy* – *maqam*. Opět jde jednak o určitou selekci tónů a zároveň vymezení vhodných postupů vystavby hudebního celku. Na rozdíl od indické hudby, kde jednu hudební entitu tvoří improvizace vždy v jedné ráze, se v arabské hudbě hudebník může (opět podle daných pravidel) přesouvat do vedlejších *maqamů* (tedy, po evropsku, modulovat). Navíc při produkci arabské hudby

se většinou střídají útvary improvizované a prokomponované, seřazené do jakési suity.

Vymezení prostoru, jaké poskytuje *rāga* či *maqam*, je jednou z možných improvizčních strategií. V hudbě subsaharské Afriky a částečně také Indonésie se setkáváme s jinou. Africká hudba pracuje s krátkými rytmickými a melodickými modely (*patterns*). Ty jednak řadí za sebe, ale především je vertikálně vrství. Při kombinaci různých dlouhých modelů pak vznikají polyrytmické struktury. Ty se proměňují díky tomu, že každý z hráčů svůj model postupně variuje. Další prostor pro improvizaci se otvírá, má-li jeden z hráčů funkci sólisty. Spletenec figur ostatních hráčů mu slouží jako odrazová plocha, z níž si vybírá melodické obraty a skládá je do nových kombinací.

V gamelanu, typickém instrumentálním souboru jihovýchodní Asie mají jednotlivé nástroje přesně rozdělené role (jde především o různé druhy xylofonů, metalofonů a gongů). Skladba je tvořena jednak určitou komponovanou melodickou kostrou, jednak tónovou řadou zvanou *patet*. Některé nástroje hrají onu základní melodii, jiné (především gongy) určují začátek a konec jednotlivých částí. Další skupina pak kolem dané melodie improvizuje, přičemž každý nástroj ji „obaluje“ skupinkami tónů v různé hustotě a různém rytmu. V čím vyšší poloze se pohybuje, tím rychleji a více not hraje. *Rebab*, dvoustrunný smyčcový nástroj, pak nad tímto základem improvizuje nové melodie a (podobně jako sólista v Africe) si vybírá z propletenosti variací ostatních hráčů.

U všech zmíněných přístupů jde o to vyvážit fixovanou složku a svobodu rozhodování interpreta, a tedy i srozumitelnost pro posluchače na jedné straně a překvapivost na druhé. Ve všech případech se ovšem předpokládá, že hudebník má dokonale v krvi všechna pravidla a repertoár dříve, než začne přicházet s vlastní invencí. V Indii, Iráku i u západoafrických bubeníků tomu odpovídá způsob výuky. Žák nejprve, třeba řadu let, notu po notě opakuje hru svého učitele a teprve po dosažení jisté úrovně může přicházet s vlastními myšlenkami. V jazzu (alespoň v jeho „klasických“ formách) tomu odpovídá praxe, kdy se mladší adepti učí ze zaznamenaných sol svých vzorů.

HRAJE I PUBLIKUM

Hudba je způsob komunikace a umění improvizace je především uměním reagovat na okolí – na posluchače i spoluhráče. Z výpovědí mnoha hudebníků je jasné, že reakce publika i celková atmosféra mají zásadní vliv na hru. Ali Jihad Racy, významný arabský hudebník, hráč na flétnu *ney* a další nástroje, to popisuje: „...je to publikum, které hraje nejdůležitější roli v povznesení hry na vyšší kreativní úroveň. Rád nechávám v sále rozsvíceno, abych na posluchače viděl a mohl na ně reagovat. Pokud se nějak projevují, inspiruje mě to k většímu výkonu. V takové situaci se pak staneme vzájemným odrazem. Publikum se stane mnou a já posluchačem.“

Když na jeden pól postavíme kompozici, v níž jsou naprosto všechny parametry přesně dány, a na druhý „ideálního“ volného improvizátora spontánně hrajícího bez vazby na jakákoliv pravidla, vymezíme si tak široké spektrum, kde se „dané“ a „nepředvídané“ spojuje v různých poměrech. Pokud se na věc podíváme kvantitativně, zjistíme nejspíš, že hudba v níž improvizace dominuje, tvoří většinu toho, co na Zemi zní. Vraťme slovo Malcolm Goldsteinovi: „Proč máme zvláštní slovo pro improvizaci, když ve skutečnosti improvizujeme celý den a ve všem, co děláme?“ ■

Intuitivní hudba

Karlheinz Stockhausena

Text: Matěj Kratochvíl

Karlheinz Stockhausen tak trochu sdílí osud s Johnem Cagem. Mnoha hudebníky mnoha žánrů bývá vyzván a označován za předchůdce a zakladatele, ale často plní pouze roli ikony, kterou uctíváme, ale nemusíme ji chápat. On sám také nikomu výklad svých děl a myšlenek neulehčuje. Jeho hudební tvorba má řadu poloh: skutečně průkopnická díla elektronická (*Gesang der Jünglinge*), až megalomanské hudebně-dívalelní projekty (cyklus *Licht*), skladby pro několik orchestrů (*Gruppen*). Do každé oblasti se pustil s jistou urputností a tak lze charakterizovat i to, co nazývá „intuitivní hudba“.

Po období skladeb propracovaných do nejmenších podrobností začíná Stockhausen v šedesátých letech hledat nové cesty a interpretům dává zadání v různých ohledech méně konkretizovaná. Tento trend můžeme pozorovat od skladby *Plus/Minus* (1963), přes *Solo* (1966) a sám Stockhausen označuje za zlomový bod skladbu *Prozession* (1967). Údajně vznikla narychlo, když bylo z technických důvodů nutné vypustit jeden bod programu a hledala se náhrada. Stockhausen, který tehdy jezdil se skupinou dobře sehraňných hudebníků (Aloys Kontarsky, Johannes Fritsch, Harald Boje, Rolf Gehlhaar a Alfred Ahlings), poskytl řadu znamének „+“ a „-“, a instrukci, aby hráči použili části z jeho předchozích skladeb jako výchozí materiál. Klavírista tak vycházel z *Klavierstücke I-XI*, hráč na tam-tam z *Mikrophonie I*, violista z *Gesang der Jünglinge* atd. Plus znamenalo pokyn „hrát událost vyšší, hlasitější, delší nebo složenou z více segmentů, než byla událost předcházející“, minus vyzývalo k opačnému postupu. V úvodu instrukcí bylo ještě stanoveno, že hra má trvat jakkoliv dlouho, ale více než dvacet tři minuty.

„Termín intuitivní hudba jsem zavedl záměrně. Nejen abych vyjádřil, že mám na mysli něco specifického, ale abych se také od některých věcí distancoval. Například hudba hraná volně, bez not bývá někdy označována jako volná improvizace, jako třeba free jazz, ačkoliv free jazz má svá vlastní pravidla: jak již název říká, mělo by to stále znít jako jazz, jinak by tomu lidé říkali free music. Pak je tu improvizace v lidové hudbě, například v Indii. V této hudbě je ovšem velice málo svobody. Systém je dosti omezený: indický hudebník se od svého mistra naučí všechna pravidla, jak provádět drobné variace rágy a tály, a je zde velice málo osobní invence, prakticky žádná. (...) Snažím se vyhýbat slovu improvizace, protože to vždy znamená, že tu jsou nějaká pravidla: stylu, rytmu, harmonie, melodie, pořadí sekcí atd.“

ZE SEDMI DNŮ

Na konci šedesátých let sepsal Stockhausen patnáct textů nazvaných *Aus den sieben Tagen* – sady slovních instrukcí pro hráče, které ovšem každý musel převádět do konkrétních zvuků podle své intuice. První z nich zní:

Karlheinz Stockhausen v šedesátých letech



Správné délky

Hraj zvuk
Hraj jej tak dlouho,
až budeš mít pocit,
že bys měl skončit

Znovu hraj zvuk
Hraj jej tak dlouho,
až budeš mít pocit,
že bys měl skončit

A tak dále

Skonči,
až budeš mít pocit,
že bys měl skončit

Ale ať hraješ nebo ne,
stále poslouchej ostatní

Nejlépe
hraj, když lidé poslouchají

Nezkoušej předem

Další text je stručnější:

Bez omezení

Hraj zvuk
s jistotou,
že máš neomezený čas a prostor

Do instrukcí se často dostává poněkud mystický tón, když se po hráči požaduje, aby „hrál vibraci v rytmu vesmíru“. Do oblastí jakýchkoli meditačních cvičení se pak dostává kus nazvaný *Es (To)*:

To

Nemysli na NIC
Čekej, dokud v tobě nebude absolutní klid
Když toho dosáhneš,
začni hrát

Jakmile začneš myslet, přestaň hrát
A snaž se znovu dosáhnout
stavu NE-MYŠLENÍ
Pak pokračuj ve hře
- a tak dále.

Cílem těchto textů bylo odstranit vše, co by hudebníka mohlo ovlivňovat. Za znak toho, že hra není dobrá, považoval Stockhausen výskyt identifikovatelných citací nebo poznatelných elementů určitého stylu: „Samozřejmě se vyskytnou zmetky. První známkou je, že se objeví (...) citace, že vám hra připomíná něco, co již znáte. (...) Když například slyším Globokarovu skupinu, je jasné, ačkoliv tvrdí, že hrají bez jakékoliv předchozí domluvy, že hráč na perkuse čas od času začne hrát rytmy z indické hudby. Kdysi studoval hru na tabla u jednoho indického hudebníka a tyto stylové prvky se pak automaticky objevují. Takže zatímco pro hudební celek není předurčen žádný styl, jisté stylové prvky do něj mohou proniknout a já bych se jim rád vyhnul a spoléhal jen na intuici.“

Na počátku sedmdesátých let vznikla ještě jedna sada slovních instrukcí, nazvaná *Für kommende Zeiten*. Když se potom skupina hudebníků kolem Stockhausena rozešla, obrátil svůj zájem jiným směrem a věnoval se orchestrálním skladbám i elektronické hudbě. Jeho metoda ovšem našla odezvu. V roce 1980 vzniklo ve Výmaru těleso Ensemble for Intuitive Music, věnující se hudbě v tehdejší NDR zakazované, a do pádu socialismu stihlo provést několik stovek koncertů Stockhausenovy hudby. Teprve v roce 1990 je slyšel Stockhausen osobně a navázal s nimi spolupráci. Tato prozatím vyvrcholila v loňském roce nahrávkou šesti kusů z cyklu *Für kommende Zeiten*, kterou Stockhausen sám vydal. Intuitivní hudbě se dodnes věnuje také Stockhausenův syn Markus, trumpetista.

RŮZNÉ CESTY K OSVOBOZENÍ MYSLI

Stockhausen se vymezoval vůči ostatním proudům, které šly podobným směrem, ať šlo o free jazz nebo Cageovu „neurčenost“ (indeterminacy). Sám říkal, že mu jde o „intuitivní determinovanost“. Pokud srovnáme jeho instrukce se skladbami-návody, které na počátku šedesátých let předkládal k realizaci například La Monte Young (slavný požadavek „držet velmi dlouho“, napsaný pod souzvuk dvou tónů, či „nakresli čáru a sleduj ji“), jasně vidíme u Stockhausena méně hravosti a naopak více psychologické práce. Jeho instrukce cíleně dostávají hudebníky do určité situace a psychického rozpoložení.

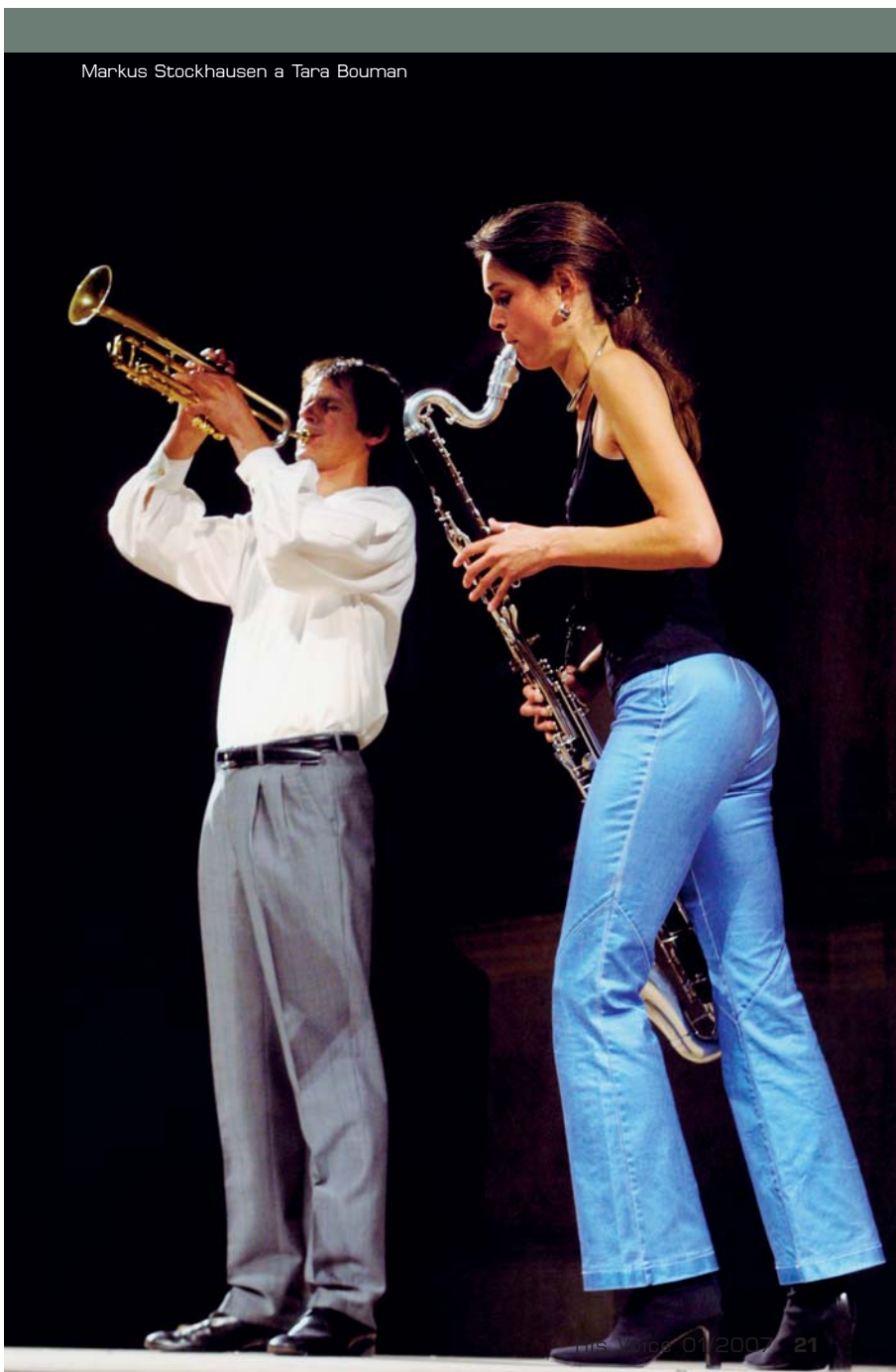
„Při hraní intuitivní hudby se velice brzy ukáže, který hudebník má nejlepší sebekontrolu; je vlastně znepokojivé, jak rychle hudebníci odhalí svůj fyzický a duchovní stav, ať jsou v krizi, nebo dosáhli jistého stavu vyrovnanosti. (...) Nejlepší intuitivní hudebník vytváří skutečnou jednotu se svým nástrojem a ví, kam sáhnout a co dělat, aby jej rozezněl a aby se vnitřní vibrace, které vzniknou v hráči, bezprostředně přenesly do vibrací těla nástroje.“

Zatímco pro různé improvizační směry je jistá návaznost na určitý styl přijatelná, či dokonce tyto směry s typickými znaky pracují, Stockhausen se chtěl osvobodit od všech asociací a návazností.

„Hraní toho, čemu říkám intuitivní hudba, vyžaduje určité schopnosti, které se tradiční hudebník neučí. On o tom ani nepřemýšlí. Nejhlubší okamžiky při interpretaci a kompozici hudby

jsou ty, které nejsou výsledkem mentálních procesů, nejsou odvozeny z toho, co již víme, ani je nelze jednoduše vyvodit z toho, co se stalo v minulosti. Hudebníci se musí naučit stát se opakem egocentriků; jinak nehrají nic jiného než sami sebe a jejich „já“ je jen velký pytel plný uložených informací. Takoví lidé představují uzavřený systém. Ale pokud se z vás stane to, čemu říkám rozhlasový přijímač, nebudete již spokojeni s pouhým sebevyjadřováním, už se vůbec nebudete zajímat sám o sebe. Vůbec není co vyjadřovat. Pak užasnete nad tím, co se s vámi děje, když tohoto stavu dosáhnete; když si uvědomíte, co se děje skrze vás, třeba na krátké chvílky, užasnete. Stáváte se médiiem.“

Markus Stockhausen a Tara Bouman



Luciano Berio

Hudba je vše, co se jako hudba poslouchá

Text: **Miloš Haase**

„Svět se ve stálých krizích mění stejně jako živý organismus, a zejména umělec nemůže být z tohoto procesu vyloučen. Ponořen ve své době vidí její světla i stíny. Pro ni tvoří, ne pro budoucí nesmrtnost či pro antický chrám věčnosti...“

Skladatel Luciano Berio vždy usiloval o odstranění společenské izolace soudobé hudby, chtěl ji „vrátit její smysl a normální funkci. Hledal a nacházel spojitosti mezi žánry i styly a dokázal získat pozornost posluchače a diváka jako autor, interpret, dirigent, vysokoškolský učitel i televizní moderátor. *Smysl a funkce nové tvorby přece nespočívá v zásobování festivalů současné hudby a galavečerů nebo v oslavě společenských rituálů hlučnou, avšak mrtvou řečí. Funkce soudobé hudby tkví v dosažení skutečně nových perspektiv vhodnými prostředky*“. Luigi Nono k tomu dodává: „*Nutné je především probudit novou sílu citu, která novou hudbu může přivést k životu...*“

Charakteristickou bohatostí struktury a inspirativním souběhem rozličných asociací a vztahů Beriova hudba demonstruje jednotu v rozmanitosti: vytváří jakoby paralelu k tvořivosti přírody, kde se vše může svobodně rozvinout. Berio hudbu pojímá v širokém spektru jako živé universum, proto se nevzdal spojení s hudbou minulých epoch, i když záměrnou archaizací a povrchní nostalgické návraty odmítal. Jako mistr z dávno minulých dob soustavně komponoval („*dobrou polovinu skladeb jsem napsal na cestách*“) a každý den rozvíjel své umění. Vytvořil velké množství skladeb, řadu z nich ze svého katalogu posléze vyřadil, jiné přepracoval, a to i ty publikované, aby se staly součástí jiných: celek jeho dnes již uzavřeného díla je proto složitým, uvnitř živě komunikujícím organismem široce založeného projektu, a především je hudbou, na kterou nelze zapomenout.

Luciano Berio si po celý život zachoval aktivní vztah k tradici, etnickým kulturám, zajímal se o jazz, rockovou hudbu i nonartifciální hudební sféru obecně, v čemž se ostře odlišuje od ostatních příslušníků poválečné avantgardy. Na této hudbě obdivoval logický a vnímatelný celek i autentickou bezprostřednost, byl otevřený „*malým i velkým poselstvím*.“ Beriovy transkripce vždy respektují hudební podstatu, a použil-li jich v nové skladbě, vznikl opět logický a vnímatelný celek, vytvořený ze známých prvků. Své kompoziční práci tak zajistil živost a přitažlivost. Jako hudebník však zůstal Evropanem věrným euroamerické hudební tradici, ve které vyrostl – východní mimoevropské kultury i jejich hudební prvky a principy, tak často reflektované jeho současníky a přáteli, mu v tvůrčí oblasti vždy zůstaly cizí a v celém jeho díle nenajdeme ani charakteristický způsob artikulace času, ani filozofická východiska, která tak ovlivnila Scelsiho nebo Stockhausena.

Hudba jako taková je v Beriově pojetí absolutní a teprve uvedením do vztahu (např. s textem nebo s citátem) získává v různé míře význam. Beriova kompoziční práce, zjednodušeně řečeno, je cíleným zacházením s entitami: ty mohou zahrnovat jak drobný prvek, tak celý rozsáhlý komplex a je lhostejné, jestli je homogenní či heterogenní. Jako autonomní zvuk může mít více podob, tak i slovo a text má u Beria sémantický obsah a fonetickou, ryze akustickou stránku. Beria vždy zajímala proměna prvků řeči, a zejména mezipolohy a obměny smyslu slyšeného v různojazyčných mutacích.

Analogie k Berioovým kompozičním postupům lze snadno nalézt už v rané evropské hudební praxi, v interpretaci gregoriánského chorálu a středověké hudební praxi vůbec – sám na to několikrát upozornil ve svých esejích i komentářích ke skladbám. Zde je počátek jeho flexibilní kompoziční techniky spočívající v umění převádět na společného jmenovatele různorodý hudební materiál. (Exemplárním způsobem se tak děje v *Sinfonii*. Ale

rovněž tak např. z fragmentů nedokončené třívěté *Symfonie D dur* z roku 1828 Franze Schuberta Berio vytvořil skladbu *Rendering* (1989), která je vlastně „*team work autorské dvojice napříč historií*.“ Chybějící části doplnil Schubertovou hudbou, avšak nestylizoval ji jako retuši originálu. Obě vrstvy jsou autonomní a jejich dialog dodává skladbě nový rozměr.) Berio vlastním způsobem rozvíjel a kultivoval princip, který James Joyce nazval „*work in progress*“ a který počátkem 60. let rozvinul teoreticky Berioův přítel Umberto Eco ve svém *Otevřeném díle* (*Opera aperta*, 1961).

CURRICULUM VITAE

Život Luciana Beria (*24. října 1925 v Oneglia, dnes Borgo d'Oneglia) zprvu připomíná životopis italského skladatele settecenta: Narodil v rodině s dlouhou hudební tradicí, jeho otec Alfredo i dědeček Adolfo byli hudebníky a skladateli, matka, která zpívala, pocházela z Benátek, kam často v dětství jezdil, a „*kde bylo všechno jak na divadle, zázračné a kouzelné*.“ Doba dětství byla pro Luciana Beria šťastná a rád na ni při různých příležitostech vzpomínal: je „*klíčem k mé umělecké osobnosti*.“ Od malička žil „*ponořen do hudby*“, hudba byla přirozenou součástí jeho života, všechno si zkusil a tvořivě zažil ještě než se rozhodl být skladatelem. Poznal operní repertoár, protože jeho otec byl profesorem operního zpěvu a každý den doma učil, i komorní hudbu. Vzpomínal, jak doma společně hráli Beethovena a Schuberta a jak se naučil se hrát na několik nástrojů. Nicméně přes poměrně bohatý hudební život mu Oneglia ve srovnání s Benátkami a Milánem připadala jako „*zapomenutý kout*“, proto rád trávil čas u rádia, aby poznal z hudby víc. Věděl, že se jí jednou bude věnovat, ale jako koncertní umělec, klavírista. Komponoval od raného dětství, povzbuzován dědečkem, který ho naučil harmonii, i otcem, jenž mu dával klavírní lekce a později ho naučil kontrapunkt, ale byla to spíše radostná záliba, účelově zaměřená na příležitostné skladby. V sousedství domu Berioových žil v bizarní vile s orientálními motivy slavný Grock, poslední velký clown, Švýcar Adriano Wettach. Malý Luciano ho poprvé viděl na jevišti až v jedenácti letech a obdivoval ho pro jeho „*muzikalitu, lidskost a srdce*“. Od té doby mu přestal krást v zahradě mandarinky. Grock se svou otázkou *Why?* inspiroval Beriovu trombonovou sekvenci (*Sequenza V*, 1965).

O skladatelské budoucnosti Luciana Beria definitivně rozhodla až nešťastná náhoda: v závěru druhé světové války byl odveden do armády, ale hned první den si vážně poranil ruku a strávil delší čas ve vojenské nemocnici, odkud se mu podařilo uprchnout a připojit se k odbojové skupině (tam také potkal svého budoucího přítele a kolegu Bruna Madernu). Zranění Beriovi znemožnilo věnovat se profesionální kariéře pianisty, vrátil se proto ke skladbě a spolu s dirigováním ji vystudoval na milánské konzervatoři u profesorů Paribeniho a Ghediniho. První skladbou, kterou dal veřejně provést, byla v roce 1947 *Suita pro klavír*. Vzdělání, které považoval stále za nedostatečné, si ještě doplnil ve Spojených státech na mistrovských kurzech v Tanglewoodu, které vedl Luigi Dallapiccola, skladatel, kterého mladí v Itálii uznávali jako uměleckou a lidskou autoritu, první Ital, který tvůrčím způsobem přijal podněty dodekafonie.

Nové kompoziční techniky a s nimi spojené teoretické úvahy se Beriovi staly impulsem k rychlému rozvinutí vlastní hudební představivosti. Byly



nejen nové, ale co bylo nejdůležitější, představovaly vyjádření revolty proti stavu hudební kultury poloviny 20. století po dlouhém období fašistické totality a všeobecné cenzury kulturních hodnot. Sdílel je společně

s Madernou, Nonem, Boulezem i Stockhausenem. Poválečná umělecká aktivita v sobě zahrnovala inspiraci a touhu po novém a popírání všeho, co mělo něco společného s minulostí, která se nejen přežila, ale v očích mladé generace za ní neslo svůj díl spoluzodpovědnosti i tradiční umění, jak argumentuje Karlheinz Stockhausen: „protože tato díla měla vlastnosti, jež dobře sloužily propagandě, nemyšlení a ubíjení lidskosti v člověku. A jestliže jsme šli celým svým osudem proti těmto hrůzám, jdeme proti nim také svou hudbou.“

Už jako student se Luciano Berio živil korepeticemi v pěvecké třídě konzervatoře, kde poznal americkou studentku, stipendistku Fulbrightovy nadace, s níž se v roce 1950 na americkém konzulátu oženil. Američanka arménského původu Cathy Berberian (1928–1983) byla mimořádnou a všestrannou uměleckou osobností, kritika ji později nazývala „*Maria Callas avantgardy*“. Měla mimořádný rozsah hlasu, disponovala hereckým, tanečním i mimickým nadáním. Inspirovala řadu skladatelů, kteří komponovali nové skladby s představou jejího hlasu: Igor Stravinskij jí svěřil premiéru své *Elegie pro J.F.K.* a sám Berio pro ni napsal dlouhou řadu skladeb a úprav (mj. *Folk Songs*, *Circles*, *Sequenza III*, *Epifanie*, *Recital I for Cathy*). Její hlas zněl v elektroakustických kompozicích *Tema (Omaggio a Joyce)* a *Visage*. Umělecká spolupráce pokračovala i po rozvodu v roce 1964 a trvala až do smrti Cathy v roce 1983. Její památce Berio věnoval orchestrální skladbu *Requies* (1984).

Prvními díly, která měla zásadní význam pro rozvoj Beriova hudebního jazyka, jsou *Nones per orchestra* (1954) a *Allelujah I a II* (1956–1958), kde Berio uplatňuje prostorový efekt orchestru rozsazeného do pěti nástrojových skupin. Hra s prostorovým rozložením zvuku a zvukově strukturálními proměnami provází v různých variacích celé jeho orchestrální dílo. V autorském komentáři píše o proměnlivých formách gregoriánského chorálu, jimiž se inspiroval (odtud název), má ovšem samozřejmě na mysli jejich strukturální principy, nahlížené prizmatem seriální techniky, nikoli kanonizované melodie a soustavu modů. *Serenata I* pro flétnu a čtrnáct nástrojů (1957) rozvíjí podněty seriální kompozice v malém komorním souboru s neobvyčejnou instrumentační vynalézavostí, výsledkem je (dodnes) až smyslově krásná hudba, ve své době považovaná téměř za zázrak.

V letech 1956–60 Berio vydával časopis *Incontri musicali* a organizoval koncerty soudobé hudby. Několikrát přednášel na Darmstadtských kurzech pro Novou hudbu, kam ho pozval Bruno Maderna a kde ho seznámil s Boulezem, Stockhausenem, Kagelem a později s Ligetem, kteří zůstali jeho osobními přáteli. Od roku 1960 Berio vyučoval skladbu ve Spojených státech na Berkshire Music Centre v Tanglewoodu, Harvardské univerzitě, Mills College v kalifornském Oaklandu, kam ho pozval Darius Milhaud, Northwestern University v Chicagu a na Julliard School v New Yorku (zde založil ve své době proslulý Julliard Ensemble). Mezi jeho studenty byli mj. Steve Reich, Louis Andriessen či Luca Francesconi. V roce 1965 se oženil

podruhé s profesorkou psychologie Susan Oyama. Rozvedl se v roce 1971 a vrátil se do Itálie. Žil v Římě, kde připravil pro italskou televizi dvanáctidílný seriál *C'è musica e musica (Je hudba a hudba)*, který sám uváděl.

Na pozvání Pierra Bouleze převzal vedení oddělení elektroakustiky v pařížském IRCAMu, kde působil v letech 1974–80 a potřetí se oženil: jeho třetí ženou se stala izraelská muzikoložka Talia Pecker. V roce 1987 otevírá ve Florencii výzkumné a umělecké centrum *Tempo reale* a do roku 2000, kdy byl zvolen prezidentem Accademia Nazionale di Santa Cecilia v Římě, opět působí na Harvardské univerzitě. Až do konce života Luciano Berio dirigoval a soustavně komponoval. Jeho poslední skladba, *Stanze* pro baryton, mužské hlasy a orchestr (2003), měla premiéru krátce před jeho smrtí. Jeho život se uzavřel v Římě 27. května 2003.

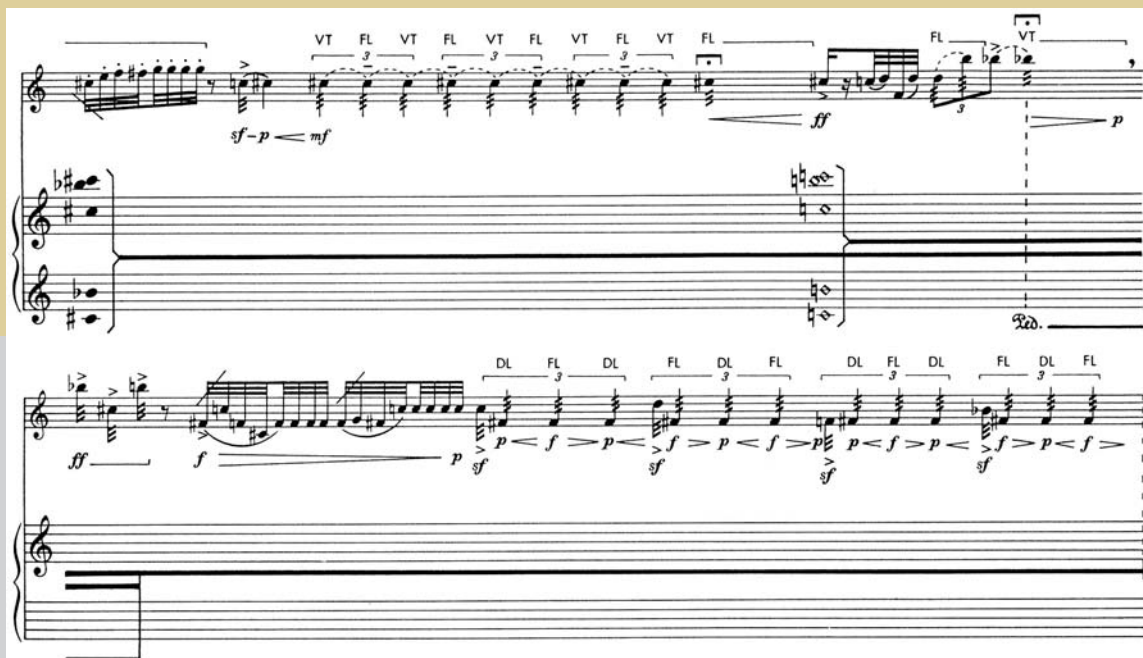
ELEKTRONICKÁ HUDBA

Explozivní rozvoj nahrávací techniky a masových medií umožnil nejen vznik elektroakustické hudby, ale zároveň zpřítomnění veškeré hudby: dějiny ožívají, hudba časově vzdálená se nenápadně stává součástí hudebního povědomí i podvědomí, a tím nepřímo ovlivňuje tvůrčí myšlení v kompoziční, teoretické i filosofické rovině. Nově vznikající hudba je konfrontována se znějícími historií, s hudbou mimoevropských kultur, ale i každodenní užitkovou hudbou, dobovou pop-music. Inspiruje se filmem, poezií, možnostmi nejnovější nahrávací a reprodukční techniky, rodí se multimediální umění.

Experimentální formy nově vznikající elektroakustické hudby využívaly možnosti zdokonaleného záznamu zvuku na nově zřizovaných rozhlasových pracovištích a objevovaly se souběžně v několika podobách: jako *musique concrète* v Paříži, *Elektronische Musik* v Kolíně nad Rýnem a konfúzní, avšak životaschopná *Music for Tape* ve Spojených státech. V roce 1955 bylo v italském rozhlase RAI v Miláně z iniciativy Luciana Beria, Bruna Maderna a technického ředitele dr. Alfreda Liettiho založeno elektroakustické *Studio di fonologia musicale*. Luciano Berio byl jeho uměleckým vedoucím do r. 1967. Ve své době studio získalo značné renomé pro kvalitu své produkce i pro nestrannost, která tam vždy byla pravidlem. Přestože zde pracovali autoři různého zaměření (mj. i John Cage, který zde realizoval krátkou skladbu *Sounds of Venice* a nejznámější realizaci konceptu *Fontana mix* pro magnetofonový pás a hlas Cathy Berberian), umělecký vývoj studia se projevuje hlavně v dílech dvou jeho zakladatelů, Maderna a Beria, kteří obhájili myšlenku, že „*pojmy konkrétní a elektroakustická hudba mohou být nadále zahrnuty pod obecný pojem hudby*.“

Využití nahrávky lidského hlasu v Berioových skladbách *Tema – Omaggio a Joyce* (1958) a *Visage* (1961) přispívá k vytvoření hudebního stylu, v němž zvuková materie dominuje nad abstraktní hrou parametrů. *Tema – Omaggio a Joyce* vychází z nahrávky čtené pasáže Joyceova *Odyssea* v anglickém originále, k němuž se připojuje francouzský a italský překlad stejného textu z počátku VII. kapitoly v podání Cathy Berberian. S jednotlivými fonémy pak Berio ve studiové práci zachází střídavě jako s hudebními či významovými entitami. Skladba vzbudila ve své době velkou pozornost a respekt k tvorbě autora i milánského studia. Přesvědčila i skeptického Stravinského o možnostech hudebního využití elektroakustických prostředků, jak o tom mluví v *Rozhovorech s Robertem Craftem*.

Elektroakustická hudba 50. a 60. let sice odstranila dualitu interpret-skladatel, avšak za cenu ztráty možnosti svého znovuoživení – vznikala ve studiu, přímo ve zvukovém médiu. Její zápis je víceméně dokumentační a nepostihuje dílo tak, aby podle něj bylo možno skladbu znovu vytvořit. Hudba uzavřena ve zvukové konzervě je v každém provedení neměn-



Sequenza X pro trubku a klavírní rezonanci (1984), Universal Edition (c)1984

ná, uchovává v sobě čas vzniku, který jen reprodukuje. Maderna i Berio experimentovali i se souhrou nahrávky a živého provedení, v Beriových *Différences* pro pět nástrojů a magnetofonový pás (1958–59) tato souhra představuje „komplementární doplňování kvalitativně rozdílného hudebního materiálu“, nikoli protiklad dvou neslučitelných světů.

SINFONIA

Koncem 60. let dochází po první vlně poválečného avantgardismu ke skepsi: osvícenecké představy lineárního pokroku se zhroutily, ideální projekty budoucnosti světa zklamaly. Jak napsal J. F. Lyotard, „*princip univerzality byl nahrazen principem plurality*.“ Jednoznačná měřítka „pokroku“ ztratila smysl, naopak dochází ke koexistenci reflektované minulosti, žité hektické přítomnosti i váhavě projektované budoucnosti. Umělecká tvorba a nově vytvářená hudba tento pluralismus odráží jako seismogram: Mizí radikální experiment, příznačný je příklon ke znovuobjevování „překonaného“, k iluzi jistoty.

Rok 1968 svými dramatickými událostmi po celém světě jakoby symbolicky označil konec modernismu a otevřel explozi postmoderní kultury: Gilles Deleuze v tomto roce publikoval svůj nejdůležitější filosofický spis *Rozdíl a opakování* (*Différence et répétition*): „*Deleuzův text se svým pojetím rozchází s určitou strnulostí strukturalistického myšlení a zároveň uniká nástrahám rozpadlosti postmoderního karnevalu. Ustavuje základ pro proces signifikace a konstrukce významu, založený na nerovnováze, která uvádí opakování a rozdíl do monistické ideje totožného a jednotného. Opakování jako inovace, jako mechanismus osvobození, života a smrti; opakování jako nová moralita přesahující zvyk a paměť; opakování, které dosahuje napětí a tvořivosti pouze díky trhlíně rozdílu, vratkosti, inovaci*“, stručně shrnuje obsah jeho textu teoretik Ignasi de Solà-Morales. Hudební tvorba je chápána jako vnitřně logický postupný proces, kdy každý následující krok je pouze důsledkem kroku předchozího. O deset let později napíše bývalý Berioův student Steve Reich: „*Proces jednou uvedený do chodu pokračuje sám od sebe*.“

Beriovým klíčovým dílem 60. let – a bezpochyby nejznámějším dílem – je *Sinfonia* pro osm hlasů a orchestr (1967–1969), věnovaná Newyorským filharmonikům a Leonardu Bernsteinovi. Název „*Sinfonia*“, který v italštině současně označuje „souznění“ i „vrcholnou formu symfonické hudby“ se všemi možnými kulturními konotacemi, autor rafinovaně interpretuje v komplexním vyjádření: tato skladba bývá označována za první postmoderní dílo a ve filosofickém smyslu jím skutečně je.

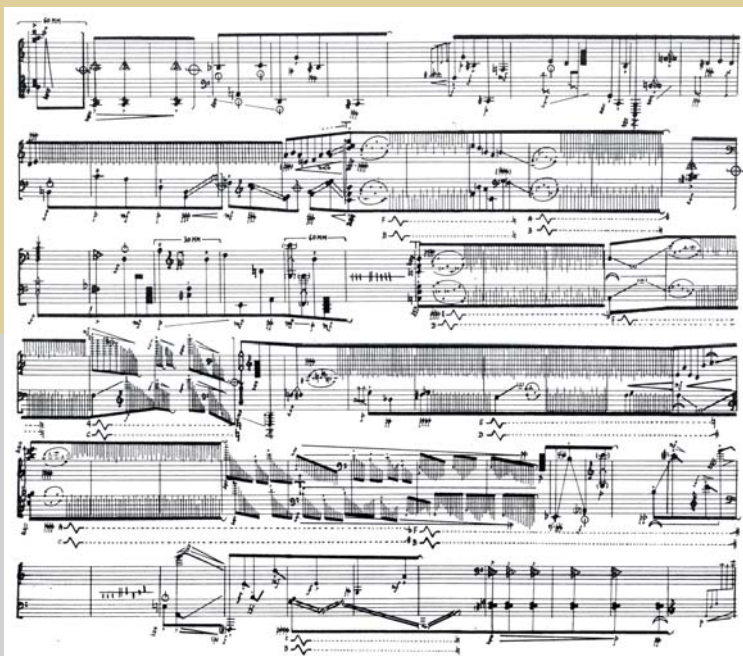
V první a závěrečné větě autor použil textu antropologa Clauda Lévy-Strausse *Le cru et le cuit* (*Syrové a vařené*) o brazilské mytologii a obřadech. Nejprve je text poetický s úryvky básní, v závěru spíše dramatický, ale stále jsou akcentována slova oheň, voda, krev. Druhá věta pokračuje meditací: Zaznívají izolované fonémy, které postupně vytvářejí jméno: Martin Luther King,

v závěrečném akordu vztyčené do vertikály. Berio převzal vlastní, původně komorní skladbu *O King*, komponovanou v roce 1967 po Kingově násilné smrti na jeho památku.

„*Třetí věta je poctou Gustavu Mahlerovi, jehož hudba jakoby na sobě nesla celou tíhu dějin*“, říká Berio, „je to ‘*Voyage à Cithère*’ na palubě třetí věty Mahlerovy Druhé symfonie, podle závěrečného sboru nazývané ‘*Vzkříšení*’, nádoby, na jejíž stěnách ulpěl velký počet hudebních mýtů. V nárážkách se rozvíjí a v protichůdném vztahu transformují útržky celé hudební historie od Bacha, Schönberga, Berlioze, Debussyho, Ravela, Richarda Strausse, Beethovena, Brahmsa, Berga, Weberna, Hindemitha, Stravinského až po Bouleze, Pousseura, Globokara, Stockhausena, mne a jiné...“

Citované Mahlerovo scherzo *In ruhig fliessender Bewegung* je už samo o sobě citátem, který rozložen v časové ploše je nositelem sdělení. A je to Mahlerův vlastní princip přejímání celistvé hudební struktury do symfonického celku, zde instrumentální podoby písně *Svatý Antonín káže rybám* (1893), interpretované jako symbol bezhlavého běhu světa, v němž se ideály hroustí a v moři bezcitnosti ztrácejí smysl. V hudební vrstvě *Sinfonie* vyvolává scherzo Mahlerovy *Druhé symfonie* proměnlivý proud hudebních asociací, které reagují na paralelní vrstvu textovou, jejímž středem je úryvek z novely Samuela Becketta *L'innommable* (*Nepojmenovatelný*) v anglické verzi. Ten přináší stále nová témata, na něž reagují další texty: autorovy humorné nápady, hesla studentských bouří v Paříži z května roku 1968, citáty a útržky básní od Goetha po Valéryho, ale vždy vztažené k hudbě, zpěv a fonémy. Vokální projev osmi sólistů je vysoce komplexní a zahrnuje i mimickou a hereckou akci. Místy zní vše v jednom, vrstvy se prolínají, volný je pohyb uvnitř. Není jediný výklad, chybí zakotvení. Textová i hudební složka je komponována v různém poměru sémantické přesnosti, obě vrstvy se nejen prolínají, ale vzájemně na sebe reagují. Obdobou modulace z tóniny do tóniny je modulace z Mahlera do Beethovena, ze Stravinského do Stravinského, z Ravela do Strausse, ale ani v hudbě nechybí humorné momenty: zaznívá Bach v kombinaci s Beethovenovou *Scénou u potoka* ze *Šesté symfonie*, recitátor mluví o daru a ozve se citát z Boulezova *Pli selon pli*, první část nazvaná *Don*, francouzsky „dar“... V závěru věty první tenorista představuje ostatní zpěváky, klavírista se připravuje na další skladbu programu, textová směsice humoru, ironie i tragiky končí poděkováním dirigentovi, že loď dovedl do cíle: „...but now it's over, we have had our chance. There was even, for a second, hope of resurrection, or almost... mein junges Leben hat ein End... We must collect our thoughts... for the unexpected is always upon us... in our rooms... in the street at the door... on a stage... Thank you, Mr. [jméno dirigenta].“

Sborový začátek čtvrté věty v Des dur hudebně odkazuje na *Vzkříšení* z finále závěrečné věty Mahlerovy Druhé symfonie, a slovy *Rose de sang appel bruyant*... i na její větu předchozí, opět převzatou píseň *Urlicht*: vše relativizuje zvuk šeptaného fonetického materiálu. V původní verzi touto větou *Sinfonia* končila, a jako čtyřvětá byla i v New Yorku v roce 1968 premiérována. Pátou větu Berio dokončil v následujícím roce, aby její formu shrnujícím způsobem jako opus perfectum s datováním 1969 uzavřel tak, jak začala: textem Clauda Lévy-Strausse a tajemným úderem tří tamtamů. Beriova *Sinfonia* je komplexně prokomponovaným dílem, jako jím



Sequenza II pro harfu (1963),
Universal Edition (c)1965

je Bachovo *Umění fugy*, jen s tím rozdílem, že hudební souřadnice jsou jiné. Tím se odlišuje od postmoderní hudební tvorby následujících let, kterou svým relativizujícím filosofickým pojetím předznamenává.

DIVADLO

Koncepce Johna Cage měly ve své době velký vliv, zejména myšlenka otevřenosti procesu vzniku a reprodukce hudebního díla a programový indeterminismus: „*Nejvyšším účelem je nemít účel žádný. Člověka to postaví do souladu s přírodou, s jejím způsobem chodu*“. Myšlenka *otevřenosti a variability* našla i svou evropskou, i když filosofickým východiskem odlišnou variantu v odkazu básníka Stéphana Mallarmé, který otevřené principy používal už na konci 19. století: „*Pojmenovat předmět znamená potlačit ony tři čtvrtiny požitku z básně, které spočívají v radosti postupně odkrývat, a tím tento pocit vyvolávat...*“ Jeho podněty oživil Pierre Boulez. Umberto Eco (*Opera aperta*, 1962) popisuje Mallarmého nedokončené dílo, projekt *Livre*: „*Kniha, jež ani nezačíná, ani nekončí, nanejvýš se tváří, jako kdyby*“.

Jak již bylo zmíněno, inspirovan myšlenkami Jamese Joyce a Umberta Eca, s nímž ho pojilo celoživotní přátelství, Berio rozvinul a všestranně kultivoval principy otevřeného díla, *work in progress*. Myšlenka otevřeného díla se Beriovi zdála nejlépe realizovatelnou na divadelním jevišti. Zatímco dvě *Mimusique* jsou elektroakustickou scénickou hudbu k pantomimě, Beriova italská náklonnost k divadlu a opeře podnítila vznik řady scénických skladeb. *Allez-hop!* (1953–59) je pantomima pro osm mimů, mezzosoprán, balet a orchestr na námět Itala Calvina (blecha způsobí při slavnostním banketu politiků vypovězení války, po ní opět zavládne taková nuda, že nezbude než nechat blechu z blešího cirkusu zase vyskočit). Zvukovou a významovou stránku jazyků scénicky představil v *Passaggio* (1963), které do hry zapojuje i publikum a předvídá jeho reakce.

Laborintus II pro tři ženské hlasy, osm herců, vyparvěče, instrumentální soubor, magnetofonový pás a živou elektroniku (1965) na textovou koláž (Dante, bible, T. S. Eliot) Edoarda Sanguinetiho přináší labyrint významů s odkazem na Danta, k jehož výročí dílo vzniklo. Je dramatem, které lze hrát na divadle a současně skladbou určenou koncertnímu provedení. Textové pluralitě odpovídá pluralita hudebních prostředků a odkazů na hudební formy i žánry. Zahrnuje recitaci, sprechgesang, zpěv, hru souboru akustických nástrojů, elektroakustickou hudbu ze záznamu i živou elektroniku, vyjadřovací prostředky Nové hudby proniká madrigal (Monteverdi), píseň, jazz i rock v mnohovrstevné podobě s odkazy na Stravinského a řadu autocitátů. Jádrem *Laborintu II* tvoří přepracovaná jevištní skladba *Esposizione* pro hlasy a nástroje (1963), kterou autor ze seznamu svých skladeb po premiéře vyřadil (odtud v názvu označen II, přestože *Laborintus I* neexistuje). Elektroakustickou část skladby Berio realizoval v pařížském studiu O.R.T.F.

Beriova *Opera* (1970) používá tradiční název ve významu „dílo“ a to je vše, co má s tradičním žánrem společného. Jevištní kompozice představuje ve

třech rovinách divadelně ztvárněnou realitu vztahu člověka ke smrti (Orfeus, osamělý umírající v nemocničním pokoji, zkáza Titaniku). *La vera storia* (1982) je skutečná opera, vytvořená opět ve spolupráci s Italem Calvinem, integrující části Verdiho *Trubadúra*. Nejrozsáhlejším scénickým dílem Luciana Beria je „hudební akce ve dvou dílech“ *Un re in ascolto* (*Král naslouchá*, 1984). Libreto, které je společným dílem Itala Calvina a skladatele, parafrázuje Shakespearovu *Bouři*. Hudba cituje zapomenutý historický singspiel z roku 1791 *Die Geisterinsel* (*Ostrov duchů*). Umírající Prospero jako režisér zkouší nové hudební zpracování *Bouře*. Na jevišti se prolínají dějové vrstvy a ve skeptickém závěru Prospero netečně pozoruje zánik divadla a všech jeho krásných iluzí.

SEQUENZAS – CHEMINS

Jako další varianta uplatnění principu *work in progress* vznikl od roku 1958 prakticky do skladatelovy smrti otevřený projekt dvou řad postupně číslovaných skladeb: virtuózní „*Sekvence*“ pro sólové nástroje a paralelní „*Chemins*“ (francouzsky „*Cesty*“) pro sólový nástroj a instrumentální soubor nebo orchestr, které vznikají přikomponováním dalších vrstev k původně sólovým skladbám a zpravidla mění časový rozsah: použijeme-li metaforu Clauda Lévy-Strausse, pak jeho „*Le cru*“ je výchozí *Sequenza* a „*le cuit*“ jsou k ní příslušné *Chemins*.

První skladbou řady „*Sekvence*“ je v roce 1958 komponovaná *Sequenza I* pro flétnu, poslední je *Sequenza XIV* pro violoncello z roku 2002 s verzí pro kontrabas (2003). Beriovy sekvence objevují nové hudební, výrazové i technické možnosti jednotlivých sólových nástrojů a staly se svého druhu „klasickými kusy“. Nástroje a interpreti, s nimiž Berio spolupracoval, tvoří chronologickou řadu: flétna (I, Severino Gazzeloni, 1958), harfa (II, Francis Pierre, 1963), ženský hlas (III, Cathy Berberian, 1965), klavír (IV, Jocy de Corvalho, 1965/1996), trombón (V, Stuart Dempster, 1965), viola (VI, Serge Collot, 1967), hoboj (VII, Heinz Holliger, 1969; verze pro sopránový saxofon VIIIb, Claude Delangle, 1993), housle (VIII, Carlo Chiarappa, 1976), klarinet (IXa Michel Arrignon, 1980; verze pro altový saxofon IXb, Christian Wirth, 1981 a basklarinet IXc, Rocco Parisi, 1997), trubka (X, Thomas Stevens, 1984), kytara (XI, Eliot Fisk, 1987), fagot (XII, Pascal Gallois, 1995), akordeon (XIII, Teodoro Anzellotti, 1995), violoncello (XIV, Rohan de Saram, 2002; verze pro kontrabas XIVa, Stefano Scodanibbio, 2003). První verze skladby může být konečná, jako tomu bylo v případě *Sequenza I*, může ale být i vícekrát přepracovaná (*Sequenza IV*) nebo transformovaná (*Sequenza VI, VII, IX*), aniž by byla omezena možnost pokračování.

K této řadě skladeb Berio přidává řadu druhou, *Chemins*. Tak *Sequenza II* pro harfu tvoří základ *Chemins I* (1964) pro harfu a orchestr, *Sequenza VI* pro violu umožnila vznik *Chemins II* pro violu a devět nástrojů a v další podobě *Chemins III* (1968) pro violu a orchestr. Z *Chemins II* vznikly orchestrální *Chemins IIb* (1969) a přikomponováním hlasu sólového basklarinetu *Chemins IIc* (1972). *Sequenza VII* pro hoboj se rozvinula do *Chemins IV* (1975) pro hoboj a 11 smyčcových nástrojů a *Sequenza XI* pro kytaru v *Chemins VI* (1992). *Sequenza VIII* pro housle je současně sólovým partem v *Corale* pro housle, dva lesní rohy a smyčce (1981), stejně jako *Sequenza X* pro trubku v *Kol Od* (1996). Naopak *Sequenza IX* pro klarinet vznikla z *Chemins V* pro klarinet a čtyřkanálový digitální systém (1980), které autor posléze stáhl. Poslední redakce katalogu uvádí *Chemins V* pro kytaru a orchestr jako transformaci *Sequency XI* pro kytaru.

Doporučený poslech:

Sinfonia (např. Erato 2292-45228-2)

Sequenzas (Deutsche Grammophon, Naxos, Mode)

Points on the Curve to Find, Folk Songs, Sequenza VII, Laborintus II (Aura AUR171-2) ■

Helmut Lachenmann

Mám rád nebezpečná ticha

Text: Petr Bakla

Když u běžně používaných počítačových programů pro čištění zvukového záznamu přeznete nastavení některých parametrů, obdržíte cosi, co vzdáleně připomíná hudbu Helmuta Lachenmanna: pod extrémně zvýrazněnými šumy a šramocením se objeví, coby jejich stín, siluety „normální“ hudby. Lachenmann samozřejmě svoji hudbu „vymyslel“ dávno předtím, než podobné vymoženosti spatřily světlo světa. A je směšně zbytečným konstataváním, že jeho hudba u nás nikdy nezdolala – a to je dvojnásobná škoda: nejenže je krásná a neopakovatelná, ale také by, jak se hezky říká, zajímavým způsobem „nastavovala zrcadlo“ v české hudbě často tolik adorované „poetické napěknosti“.

U příležitosti vašich sedmdesátin proběhla v loňském roce po celém světě řada koncertů a festivalů věnovaných vaší hudbě. Měl jste tudíž možnost poslouchat své skladby asi intenzivněji než kdy předtím. Překvapila vás vaše vlastní hudba něčím, co jste nečekal?

Překvapila. Ale není snadné přesně vyjádřit, jak a čím. Myslím si, že každá skladba by měla skladatele překvapovat i po letech. Je to jako s dětmi: každý den vás překvapí nějakou odpovědí, reakcí, kterou nečekáte, ale která je samozřejmě jejich osobnosti vlastní a která říká, že jsou živé. Když poslouchám své skladby, jsem často překvapen – někdy dokonce pohnut – určitým druhem bezprostřední expresivity, o kterou mi nikdy nešlo. Když skládám, jsem pokaždé zcela pohlcen tím, abych v každé skladbě rozvinul jiný logický systém vztahů v empirickém zvukovém materiálu. Každá moje skladba má svoji vlastní hierarchii, která zvukům dává jejich význam a jedinečnost (v tradiční hudbě se tato hierarchie projevuje jako vztah specifického tematického materiálu k tonálnímu systému, který je obecný). Dissonance nebo konsonance, tremolo *al ponticello*, *flažolet*, *glissando*, *pizzicato* za kobyllkou, drsné zaskřípění nebo kvintakord, tichý flétnový *tongue-ram* – to vše nic neznamena, kdokoli může nějak využít přirozeného kouzla těchto zvuků. Nevynalezli jsme je, ale pokud jich použijeme, musíme jim v každé skladbě dát nenahraditelný strukturální význam, musíme do nich vložit „inovativní energii“, což je možné jedině tak, že pro ně vynalezneme, rozvineme, vyhradíme, možná dokonce mechanicky zkonstruujeme (jako serialisté) speciální strukturální kontext. Toto jsem se naučil analýzou velkých děl naší evropské hudební tradice. O nějaké expresivitě vůbec nepřemýšlím, natož abych s ní nějak kalkuloval. To by oslabilo, nebo dokonce ochromilo moji strukturální představivost. Ale nyní vidím, že moje hudba nějaké momenty dramatickosti, lyrickosti, slavnostnosti či humornosti má, a to je v pořádku, neboť se zdá, že si udržují jakousi čerstvost, nejsou „chtěné“.

Základním výrazem mých skladeb je patrně cosi jako „chladný klid“. Což není neobvyklé, viz například průzračnost Haydnovy hudby nebo neuvěřitelnou poetickou krásu pozdního Webera s jeho pokojnou „prázdností“. Mnohé skladby

raných seriálních skladatelů byly považovány za pouhé abstraktní experimenty, ale nyní se ukazuje, že mají svoji zvláštní poetickou krásu, která je silnější a hlubší než u všech těch skladeb, jejichž autoři jako by stále říkali: teď chci být expresivní, poetický, tragický, vtipný nebo kdovíco ještě. Mám pocit, že mezi počáteční zvukovou a formovou představou a někdy naprosto překvapivým konečným výsledkem se rozprostírá cosi jako poušť. Nádherná poušť, představovaná časem, kdy skladatel sám žije – a někdy i bojuje – s výlučností svého materiálu, který si vybral, který nově nazírá a rozvíjí. S možnostmi a těžkostmi, s okouzlením a problémy, které taková výlučnost s sebou nese. Když tuto poušť přejde, může se dostavit překvapení. V mém případě, když poslouchám své skladby deset, dvacet i třicet let staré (a které jsem třeba i v posledních letech slyšel několikrát), překvapení zmíněnými momenty emoционаality neberou konce. Po tolika letech konfliktů s hudebníky, publikem i sebou samým mi to přináší velké uspokojení.

Těch konfliktů a předsudků asi muselo být hodně, zvláště ze strany hudebníků. A přitom je pro skladatele životně nutné, aby skladby byly hrány nezkráceně, má-li vůbec kdo rozeznat jejich kvalitu a novost. Dá se říct, že nastal nějaký obrat, kdy hudebníci přestali považovat vaši hudbu za cosi negativního, za naschvál?

Kdybyste psal jen komorní hudbu pro své přátele, kteří znají vaši estetiku, bylo by pro vás snazší své hudební vize tlumočit. Jenže tlumočit komu? Od počátku jsem trval na tom, že chci psát hudbu pro ono kolektivní médium z buržoazních koncertních síní zvané symfonický orchestr – jen proto, abych do té jámy lvoval. Být s těmi hudebníky, jejichž hudební myšlení je úplně někde jinde, a vyjít s nimi. Podporovat, pozorovat a snažit se chápat konflikty. To je také svého druhu poušť, kterou dnešní průkopnický skladatel musí přejít. Ale pokud své záměry oportunisticky nepřizpůsobuje, může mu to pomoci přemýšlet o své hudbě a být po technické stránce stále přesnější.

Mé první orchestrální skladby jako *Air* a *Kontradenz* z přelomu 60. a 70. let musely být prováděny hudebníky, kteří neměli o mých záměrech a představách tušení, neměli k nim žádný vztah ani

zájem o ně. Hráli, či lépe řečeno přehrávali, moji hudbu tak, jako by čínské dítě, které neumí slovo německy a má jen nejasné tušení o tom, jak se co vyslovuje, četlo německou romantickou báseň. Někdy posluchači vnímali víc podrážděnost některých hudebníků než zamýšlený zvukový svět mých skladeb. Ale to se dělo i ostatním, třeba i Stockhauseni – vzpomeňme premiéru *Spiel für Orchester* v roce 1951 – nebo Nonovi – viz premiéru *Variante* v roce 1957. Obojí v Donaueschingen vyvolalo strašné skandály. A totéž se stalo s mými prvními skladbami pro orchestr: *Air* ve Frankfurtu v devětašedesátém, *Klangschatten – Mein Saitenspiel* ve Varšavě v roce 1976, *Tanzsuite mit Deutschlandlied* v roce 1980. Kvůli hlasitým protestům musela být provedení přerušena, pak se hrálo znovu od začátku, to už v klidu. Ale obtíže spojené s neobvyklými hracími technikami jsou jedna věc, provokativnost hudby jako takové, i když hrané „dokonale“, je věc jiná. Vzpomeňme skandály spojené s Schönbergovou *Kammersymphonie* (1909), to je mnohem zajímavější provokace.

Nicméně, i když jsem vždy neměl nejlepší provedení, moje hudba přežila dodnes. A nyní je mnohem a mnohem více orchestrů, kterým se dobrodružství, která přináší nepředpojatost, zkoušení nových nástrojových technik a poznávání jiných estetických přístupů, začínají líbit a hrají mé skladby přemýšlivě a s nasazením. Nejen v mé zemi: setkal jsem se loni s takovým přístupem u orchestrů v Turíně, Paříži, Londýně, Oslu, Helsinkách, Tokiu. Kamkoli jsem přijel, setkal jsem se se vzrůstající zvědavostí a dokonce nadšením a užíval jsem si skvělé spolupráce.

Představuji si, že zpočátku si hudebníci museli myslet, že jim chcete poškodit nástroje...

Moje hudba že by měla poškodovat nástroje?? Čím?? Skřipáním na strunách za kobyllkou? Bartókovským *pizzicatem* na zatlumených strunách? Hraním *col legno* (což předepisují i Mozart a Mahler)? Jet-whistle nebo *tongue-ram* na flétnu? Úderý dlaní na nátrubek trombónu? To je jedna z těch hloupých legend, které o mě šíří novináři a kterým věří líní muzikanti. Co já vím, byl v BBC Orchestra jeden cellista, totálně rozeznalý z jedné „takzvané avantgardní“ skladby, jež se mu nelíbila a kterou přímo nesnášel, a ten před publikem zničil své cello



Allegro sostenuto (1986/88), takty 365-373.

Přetištěno s laskavým svolením Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, Německo.

– samozřejmě si na to vzal nějaké velmi laciné. Ke skutečnému poškozování nástrojů mohlo docházet leda tak za časů Fluxu v šedesátých letech, u skladatelů a performerů, jako byl třeba Nam June Paik.

Je možné, že někteří orchestrální hráči, zpravidla smyčkáři, třeba z rozhlasového orchestru, který musí v rychlosti nastudovat nějakou moji skladbu, mají stále ještě obavy o své nástroje. Může se stát, že u neobvyklých technik, které hráč nemá zažité a nerozumí jim, ve stresu z nějakých rychlých změn nervózním pohybem nechtěně udeří o korpus nástroje. Ale je to jako když máte jezdit autem v hustém městském provozu: pokud to berete jako sportovní výzvu, je mnohem méně pravděpodobné, že způsobíte nehodu, než když se toho bojíte. A navíc v posledních letech většina hudebníků pochopila, že jsou bráni vážně a že také existuje cosi jako profesionální kultura nových hracích technik – aby zvuky, ruchy, šумы, šramoty apod. byly krásné, musí být hrány správně. Když se dvaapadesáti lidem podaří tahat smyčcem přímo přes kobylku, aniž by vydali jakýkoli hvízdavý zvuk, výsledkem je fascinující, intenzivní a průzračný šelest, který zní jako dýchání. A ti hudebníci jsou pak dokonce šťastní a hrdí a pozvolna začínají být mnohem zvědavější a připravenější na další zvuková dobrodružství. Už to nejsou normální orchestrální hráči, nemotivovaní „otroci“, ale stávají se skutečnými hudebníky s veškerou profesionalitou, zodpovědností, tvořivostí a důstojností. Je součástí té profesionality být nepředpojatý a stále se učit, troufnout si být začátečníkem i v sedmdesáti – je třeba zůstat mladý!

Možná ale příliš mluvíme o neobvyklých zvucích a efektech v mých skladbách. Pro mě to není to nejdůležitější. Vždycky jsem říkal: psát hudbu neznamená hledat „nové zvuky“ – to je sice zajímavé, ale přeci jen sekundární projev skladatelské zvědavosti. Klíčové je najít nový, tj. původní, promyšlený, nestandardizovaný kontext pro tyto zvuky, jenž jim dodá nový, autentický význam a naléhavost. C dur v *Jupiterské symfonii* jsou ty samé tři noty jako C dur na konci Skrjabinovy *Le poème de l'extase*, a přitom patří do úplně jiného světa. Inovativnost neznamená jen neobvyklé zvuky, je věcí originality skladatelova uvažování. V klavírní skladbě *Ein Kinderspiel* používám samé „normální“ hrané tóny, a přitom je to jedna z mých po estetické stránce nejradikálnějších skladeb.

Obehraná písnička: skladateli jde o zvuky, ale místo přímého zacházení s nimi píše jakési

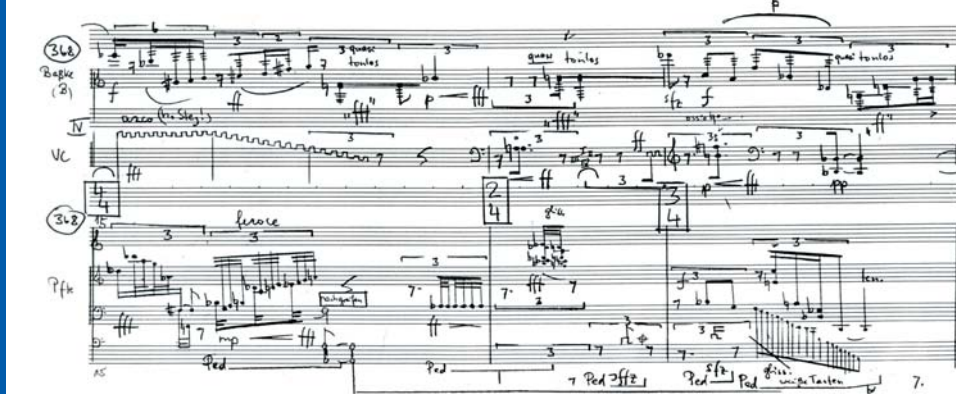
značky na papír. Jak vy – při vašem vyhraněném zájmu o zvuk – prožíváte tuto tenzi, tolik typickou a zásadní pro evropskou hudbu?

V naší západní kultuře je skladatel cosi jako architekt: má nějakou vizi, „ideu“, a musí přijít na to, jak vyjádřit a vybudovat strukturu této vize, její takřkající „anatomii“ se všemi prvky. Takže musí svoji vizi písemně zachytit a pomocí notace hudebníkům sdělit, co mají dělat. To je tvořivý proces, který může původní vizi posunout dál, k něčemu, co bylo skryté a co za původní vizí „čekalo“. Tím něčím může být představa skutečně bohatého, komplexního „superzvuku“. V jedné své esejí z roku 1966, otištěné v knize *Musik als existenzielle Erfahrung*, jsem psal o tomto „superzvuku“, který jsem nazval buď Klang-Struktur nebo Struktur-Klang. Toto pojmenování označuje imaginární zvukovou myšlenku, která může být realizována a předávána pouze jako obrovské arpeggio, to znamená promítnutím svých jednotlivých částí v čas. Jako posluchači postupně přijímáme prvky tvořící takový „superzvuk“ a skládáme si je v celek – vědomě či podvědomě, intuitivně či racionálně, s pomocí citu či inteligence apod. Takže když posloucháme proud hudby, uvědomujeme si – a pokud možno i vychutnáváme – přítomnost takového Struktur-Klang neboli Klang-Struktur s celou jeho originalitou, autentičností, krásou, aurou, s jeho konotacemi a inovativní silou. Což znamená, že idea zvuku a idea formy je jedno a totéž. Každou z Weberových *Bagatel op. 9* můžeme brát jako jeden charakteristický zvukový zážitek, který je zprostředkováván promítnutím jednotlivých částí „superzvuku“ v čas, tzn. jeho formou. Takový „supervuk“ je jako hora, na kterou musíte vylézt – což „zabere čas“. A tak celá opera *Tristan a Isolde* může být chápána jako obojí: jako mohutná forma, ale také jako jeden zvuk, který je zcela odlišný od „zvuku-Parsifala“ nebo „zvuku-Lohengrina“. Jednotlivé součásti takového „superzvuku“ přitom nezískávají na jedinečnosti a přesvědčivosti nějakými svými akustickými kvalitami („zajímavé“, „okouzlující“, „agresivní“, „příjemné“ etc.), ale díky svému originálnímu kontextu, který je činí nezaměnitelnými a nenahraditelnými. (Dokonce i slavný tristanovský akord nebyl jako takový ve své době vůbec nový, dá se najít v Gesualdovi, v Bachovi i v Mozartovi.). Takže všelijaké zvuky a ruchy a skřipoty apod. v mé hudbě nejsou jen „zajímavými“, „agresivními“, „krásnými“ (nebo „nudnými“, „směšnými“ či jakýmkoli) součástkami – bezprostřední fyzická působivost jejich „filharmonické“ nebo naopak „nehudební“ provenience musí být přetřansformována kontextem onoho imaginárního „superzvuku“, zvuku-struktury.

Tento proces zapisování zvukových elementů, jejich umísťování v čase a rozvíjení původní ideje směrem k větší komplexnosti se mi zdá jako typický pro evropské, tj. západní umění. V žádné jiné kultuře něco takového nenaleznete. Lidé z jiných kultur něco takového nepotřebují, protože jejich hudba je v širokém slova smyslu magickým rituálem – součástí náboženských ceremonií, prostředkem k tanci, evokací sdílené mytologie, oslavou přírodních sil a komunikací s nimi apod. Vše je ritualizováno, až petrifikováno tradicí a společenskými pravidly. (Dokonce si říkám, jestli je tu taková hudba vůbec k tomu, aby byla poslouchána – způsobem, jakým posloucháme vsedě v koncertních sálech postavených v 18. století, kdy si Evropa začala uvědomovat svoji estetickou autonomii.) V západní tradici hudba, pokud není určena jen pro zábavu, být zapsána musí. Jinak by byla výsledkem víceméně svévolné improvizace, která vždycky trpí omezeností spontánních nápadů a krátkostí naší paměti.

Když píšete novou skladbu, pracujete stále ještě s hudebníky na vyhledávání nových možností, nebo spoléháte na fantazii a uplatňujete široký repertoár již objeveného?

Samozřejmě si vybavuji své předchozí zkušenosti, na kterých moje fantazie staví. Mohou to být zkušenosti z vlastních skladeb starých či současných, ze skladeb jiných skladatelů – třeba i takových, jako jsou Dvořák a Paganini – a nebo také z pokusů, které jsem někdy dělal jen pro pobavení. Například ve svém prvním, „divokém“ období jsem měl violoncello, se kterým jsem experimentoval a které mi pomohlo vytvořit „kadenci“ pro „cellový koncert“ *Notturmo*, což zcela změnilo koncepci té skladby. Začal jsem ji psát v roce 1966 a dokončil v roce 1968 a konec té skladby je úplně jiný než její začátek: začíná jako Pavel a končí jako Šavel. Proč ne – kus mého života je v té skladbě ukryt. Poté, v devětašedesátém, jsem napsal *temA* pro hlas, flétnu a cello. Cellový part těží z nabytých zkušeností a dále je rozvíjí. Pak přišla *Pression* a ještě později smyčcový kvartet *Gran Torso*, kde jsou podobné věci použité i u houslí a violy. To už jsem s nástroji experimentovat nepotřeboval, jen tu a tam ověřit nějaký detail, což je normální, to dělají všichni skladatelé (zrovna tak jako si všichni přehrávají, co napsali, dělali to i Schumann a Liszt, když psali pro klavír). Nyní pro mě každá z těch skladeb představuje jinou zvukovou a výrazovou krajinu. Co je jim společné, je základní idea, kterou jsem nazval *musique concrète instrumentale*: každý zvuk chápu



jako zprávu o fyzické akci, o její energii. Zvuk jako výsledek tlaku, tření, doteku, ztlumení, dýchání...

Všiml jsem si, že své skladby často několikrát revidujete. Co je obvykle důvodem?

Jelikož na konci šedesátých let nebyla žádná zavedená provozovací praxe pro to, co nazývám „energetickou stránkou hudby“, musel jsem korigovat, upravovat dynamická znaménka a trvání zvuků a také promýšlet a zdokonalovat svůj systém notace a vysvětlivek.

Korekce dynamiky jsou běžné, například: trombón má hrát bez tónu, vydávat jen zvuk proudícího vzduchu, a výsledkem má být tichý zvuk, piano. Hraje-li současně skupina smyčců rovněž v piano, trombón zaniká. Takže musím na zkoušce předepsat trombónu forte nebo fortissimo, hráč do toho musí dát všechnu sílu, a pak je výsledkem sice stále piano, ale trombón je slyšet tak, jak má být. Své zvukové představy musím neustále korigovat, a je-li korektura nutná a projasňuje strukturu, bez milosti upravuji. Možná můj „vnitřní sluch“ není takový, jaký by měl být. Ale vždycky vím, co by mělo být výsledkem, a podle toho některé věci reviduji. Někdy je třeba nějaký zvuk v daném kontextu příliš krátký na to, aby byl akusticky srozumitelný, tak změním osminu na tři čtvrtky. Každopádně jsem při sledování své „vize“ naprosto pragmatický. Ve své opeře *[Das Mädchen mit den Schwefelhölzern]* jsem například nahradil celých 25 minut hudby pěti dlouhými fermatami podloženými pod mluvený text Leonarda da Vinciho, u kterého mi šlo o to, aby

byl naprosto srozumitelný. Takže teď srozumitelný je a po té spouště zvuků a komplexních útvarů přichází moment klidu, jakéhosi obarveného ticha, což zcela změnilo a zlepšilo dramatickou linii celé opery. Dokud jsem naživu, nemohu takové zásahy vyloučit.

Některé hrací techniky, které předepisujete, s sebou nesou určitý teatrální prvek, jenž může působit bizarně. Mám pocit, jako by při poslechu z nahrávek bylo možné se na zvukový svět vaší hudby lépe koncentrovat, protože posluchače „neruší“ vizuální vjemy. Je pro vás „hudební divadlo“ jen nevyhnutelným vedlejším produktem, nebo jej vítáte a považujete za nedílnou součást zážitku?

Rozumím, co máte na mysli, ale nesouhlasím. Připouštím, že mé první zkušenosti s hudbou Druhé vídeňské školy a pozdější avantgardy se odehrávaly na základě poslechu desek či pásků. Bez toho bych v padesátých letech „neobjevil“ takové skladby jako Schönbergovo *Erwartung*, Webernovu *Symfonii op. 21*, Bergův *Komorní koncert*, Stockhausenovy *Gruppen*, Nonovy *Incontri* nebo *Pli selon Pli* Pierra Bouleze. To byly zásadní zážitky, které formovaly můj hudební vývoj. Vždycky to bylo z nahrávek, neměl jsem možnost poslouchat ty skladby živě. Ale poslouchal jsem a hlídal každý okamžik s veškerou zvědavostí, mozkiem, srdcem. A domýšlel jsem si, co chybělo.

Možná by bylo dobré pohlížet na hudbu ze dvou hledisek. Na jedné straně je hudba cosi jako „text“

ve známém, nebo naopak neznámém a tajemném jazyce. Na druhé straně je čímsi na způsob „charakteristické situace“ (která se třeba zvolna proměňuje, je procesem). Jako letní večer, deštivé ráno, bouřka, zledovatělá krajina, povodeň, zemětřesení. „Textu“ lze rozumět i z nahrávky, ale poslouchat z nahrávky zledovatělou krajinu možné

není. Myslím si, že více než „textem“ je má hudba takovou „charakteristickou situací“, více či méně proměnlivou, takřkajíc ledem měnícím se na vodu. Neměla by být jen poslouchána a „chápana“ (ať už tím myslíme cokoli), člověk by měl mít možnost pozorovat, co se děje – každý akustický a „energetický“ detail.

Nahrávka – pokud je opravdu dobrá – může pomoci v lepším soustředění na samotné zvuky a architekturu formy. Ale to, co ve skutečnosti slyšíte, nejsou rozeznávané struny nebo tam-tam ani tření vroubkované dřevěné tyčky o kámen marimby. Slyšíte membránu reproduktoru, která někdy dokonce zkresluje a odcizuje skutečný zvuk nástrojů. Můžete si domýšlet a představovat původní zvukovou realitu, asi tak jako si představujete nad fotografií Niagarských vodopádů vůni vody a kapky, které vám dopadají na tvář. Každopádně preferuji živá provedení s jejich fyzickou přítomností a všemi těmi malými nepředvídatelnými chybami a překvapeními – je to „nebezpečnější“, jak se říká, víc „sexy“.

Skladby jako *Pression*, kde se hraje smyčcem na struník, *Air*, ve které se lámou kousky dřeva, *Kontrakadenz* s hadicemi (ta asi ještě více než pozdější orchestrální skladby), ale také mé tři smyčcové kvartety, a dokonce i klavírní věci – všechny tyto skladby, pokud jsou hrány živě, vytvářejí situaci čehosi velmi fyzického, tělesného a intenzivního, co při poslechu nahrávky těžko zažijete. Když posloucháte doma, můžete zavřít oči nebo se dívat na své ruce nebo kamkoli jinam (třeba na záclony, které potřebují vyprat). Proč se tedy nedívat na nástroje, nesledovat zvukové dění i očima? Optický aspekt zde nijak neruší. Úder na činel držený vysoko ve vzduchu či bartókovské pizzicato na zatlumených strunách, prováděné stejným pohybovým gestem všech hráčů najednou, to je cosi na způsob exploze, to je zcela samozřejmou součástí mých skladeb, jsou to dokonce svého druhu choreografické prvky, které striktně souvisejí s podstatou mé hudby – „charakteristické situace“. Totéž můžete zažít u Mahlera, Beethovena či Brucknera, pokud tu hudbu nechápete jako „text“, ale právě jako „situaci“. Možná je to jiné třeba v případě Bacha, Schönberga nebo dokonce Briana Ferneyhougha: to je hudba, již mám velmi rád a velmi obdivuji, ale která by měla být chápána spíše jako fascinující „text“, jehož „rukopis“ je na pohled pokaždé stejný, tudíž sledování aktivity hráčů nepřivádí nutně blíž k podstatě té hudby. Nicméně, vztah „textu“ a „situace“ je dialekticky dvojnásobný: „čtení“ jakéhokoli „textu“ publiku vytváří nějakou „charakteristickou

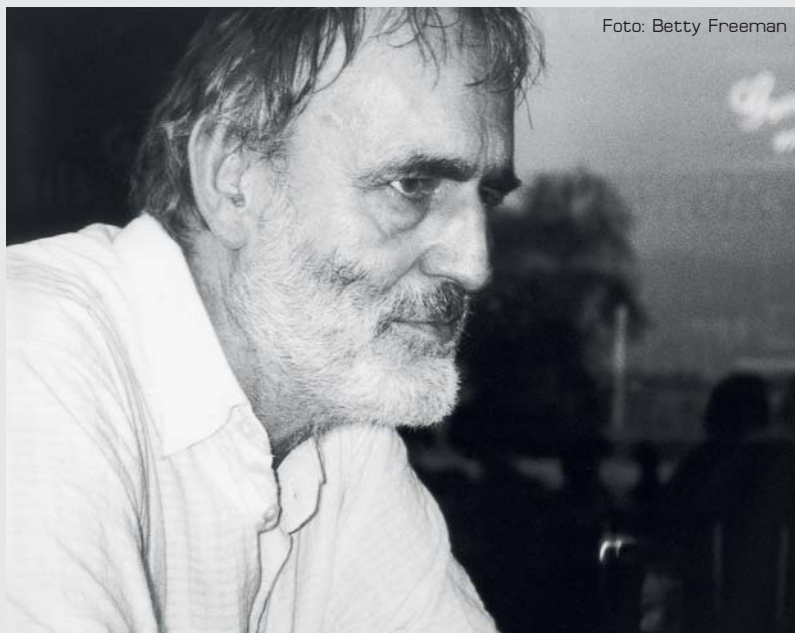


Foto: Betty Freeman



situaci“ a nepochybně jakákoli zvuková „situaace“ „něco říká“, je „výmluvná“.

Při poslechu (dobrých) nahrávek vašich skladeb se dostavuje efekt zesílení – je li nahrávka poslouchána dostatečně nahlas, zvuk je velice detailní, zřejmě detailnější než při živém provedení. Nicméně, pokud se nemýlím, nikdy vás nelákalo přímé použití „radikální“ amplifikace třeba kontaktními mikrofony. Na jednu stranu by to otevřelo další možnosti v objevování světa zvuků, na druhou stranu by tím vaše hudba o cosi přišla. Mám pravdu? A o co vlastně by přišla?

Máte pravdu. Amplifikace může lidskému uchu přiblížit, co se v některých nástrojích děje. Ale nemám rád kontaktní mikrofony, protože takovým zesílením zvuku může být zničena autenticita onoho „energetického aspektu“. Takže amplifikaci používám co nejméně, třeba jen na zesílení alikvót klavíru v nevhovujících sálech. Obvykle se snažím vyhnout tomu, aby byla zesilována ta téměř neslyšná místa ve skladbách, jako jsou *Guero*, *Pression*, *Dal Niente*, *Toccata* – skladby, které jsou na samé hranici slyšitelného. Je to komorní hudba. A někdy, třeba v *Guero* nebo ve druhém smyčcovém kvartetu *Reigen seliger Geister* posluchač sice neslyší, co se děje, ale cítí to. Mám tahle „nebezpečná“ ticha rád a zesilování s veškerou svou technicistní banalitou a standardizací by je naprosto zničilo. Nepamatuji si, že by tato ticha někdy někdo na koncertě rušil. Publikum mohlo být podrážděné, ale v takových okamžicích lidé vždy udrželi magický, napjatý klid. U nahrávek je to něco zcela jiného – tam je potřeba neslyšné zvuky zesílit.

Nezpomínám si, že bych kdy ve vašich partiturách viděl nějaké mikrointervalové posuvky. Proč zrovna vás tyto možnosti nelákají?

Nějaké byste našel v *Grido a Nun*, používal jsem je jen kvůli interferencím, třeba mezi smyčci, trombóny, flétnou a trombónem apod. – jako určitou nuanci mezi unisonem a malou sekundou. Jako součást harmonického systému jsem mikrointerval dosud nepotřeboval. Moje hudba využívá mnoha různorodých zvukových prvků, které jsou co do intervalových vztahů neovladatelné – hraní smyčcem na činely, tření paličkou o tamtam, trubkové pedály bez tónu apod. V mé hudbě je mnoho zvuků mimo temperovaný systém. Takže nevidím prostor pro mikrointervalový systém, který by mi stále připomínal staré tonální vztahy, jako mi je vždycky připomínala dodekafonie. Obdivuji nicméně třetinotónový systém

v pozdních skladbách Klause Hubera, mikrointervalový systém Hanse Zendera a mám moc rád Nonovy skladby *A Carlo Scarpa*, *No hay caminos, hay que caminar* nebo smyčcový kvartet *Fragmente – Stille*, *An Diotima*, ve kterých je spousta mikrointervalů. Jednou, možná...! Ale poslechněte si moji *Serynade* pro sólový klavír, kde je tolik podivných mikrointervalových střetnutí mezi přirozenými harmonickými, jež by nikdo nedokázal systematizovat a zapisovat. Nebo si vezměte poslední část *Schattentanz* ze skladby *Ein Kinderspiel*. Repetovaná nejvyšší malá sekunda a zvednutý pedál postupně sugerují představu hlubokých tónů a zvuků, nepředvídatelných a nezapsatelných. Myslím si, že temperovaný systém máme natolik zažitý, že s ním nelze jakkoli manipulovat, aniž bychom vytvořili jakýsi pseudo-exotický zvukový svět. Ten sice může být zajímavý, ale k překonání návyku nepomůže.

Již dost dlouho jsou vaše objevy (zvuků, hracích technik) a prvky vašeho stylu používány množstvím skladatelů, většinou dost povrchně. Jak to na vás působí, když slyšíte skladbu plnou lachenmannovských zvuků proměněných v konvenci z druhé ruky?

Nedovedu si představit, že by to dělal nějaký skutečně zajímavý skladatel. Nemám žádný monopol na zvuky, které jsem objevil nebo vyvinul, ani privilegium na jejich používání. Moji studenti by si něco takového nedovolili, aniž by měli skutečný důvod, kterým by byla nějaká inovace, posun. Všichni ti skladatelé, kteří chodí do onoho starého dobrého Lachenmannova supermarketu a používají zvuků a deformací zvuku, jak je viděli v mých partiturách, si nezaslouží, abychom o nich mluvili. I kdyby nekradli, jejich impotenci by to nijak nepomohlo. Někteří chytrější používají mých zvuků decentněji než já – takový Lachenmann-light. Ok, nechme to být. Někdy se musím posmát. Ale mimochodem: všechny ty efekty, které můžete nalézt v mé hudbě, objevíte i v hudbě starších skladatelů, jako jsou Kagel, Schnebel nebo američtí undergroundoví skladatelé šedesátých let, jejichž nápady na pobavení či šokování publika byly příliš chabé, než aby přežily. Bavili se používáním zvuků, se kterými jsem já později

pracoval vážně. A užil jsem si při té „vážné“ práci stejně legrace jako oni. Nicméně, když je výsledná hudba osobitá a silná, je to v pořádku.

Epigoni jsou se svými „kleptofoniemi“ všude. Vzpomínám si na spoustu chytrých a virtuózních skladeb od Boulezových epigonů, kterým jsme říkali „Boulez-Limonade“. Vyhráli pak nějaké ceny a stali se profesory kompozice na provinčních školách, ale nikdo jejich skladby neposlouchá, protože síla Boulezovy hudby je nenapodobitelná. Myslím, že za každým skladatelem, který dokázal vyvinout své vlastní tvůrčí prostředky k objevování možností hudby, budou vždycky stát nějací, kterým by se něco takového také líbilo. Pro studenty je to možná po určitou dobu nutnost. Také jsem byl kdysi závislý na technice Luigiho Nona.

Jaký byl vlastně Nono učitel a jaké jste spolu měli vztahy?

Tak to by vydalo na další dlouhý rozhovor. Na letošní rok chystá mé vydavatelství knihu se všemi dokumenty týkajícími se našeho vztahu: mého obdivu, mých problémů, jeho problémů, našich přišerných konfliktů, mých krizí, jeho krizí, estetiky, ideologie – a konečně také vzácné přátelského vztahu, ke kterému jsme se dobrali v posledních sedmi letech jeho života. Nono byl nejlepší „učitel“, protože nic neučil, ale podněcoval a vybuzoval veškerou moji energii, a to i proti sobě, proti svým doktrínám a své rozpolcené osobnosti. Takže si raději počkejte na knihu, z té se dozvíte mnohem, mnohem více. Ať tak nebo onak, bez tohoto „nonovského traumatu“ a všech těch „duševních injekcí“ (někdy velmi bolestivých), které jsem od něho dostal, a bez toho, abych našel způsob, jak se jeho dominanci vzepřít, bych teď s vámi žádný rozhovor nedělal.

Helmut Lachenmann (*1935 ve Stuttgartu) studoval klavír a kompozici na Stuttgart Musikhochschule, později byl žákem Luigiho Nona v Benátkách. Jeho nezaměnitelná hudba staví na strukturalistickém a detailně notovaném využívání rozsáhlého repertoáru netónových zvuků, šumů, ruchů, skřípění, šramotů apod., které jsou nicméně vylazovány na tradiční nástroje (pro tento svůj hudební jazyk Lachenmann kdysi zavedl označení *musique concrète instrumentale*). Lachenmannova hudba není negací či odmítnutím tradiční hudby, jak se mnohdy soudí, ale komunikací s ní, jejím ohledáváním pomocí „nepředpojatého slyšení“ a radikálního pohledu pod její „povrch“, hledáním krásy v autentickém zážitku nezátíženém očekáváním „krásy“ konvenční. H. Lachenmann je všeobecně považován za jednoho z nejdůležitějších a nejvlivnějších skladatelů současné vážné hudby.

Vladimir Tarasov v jedenácti dějstvích a dvaadvaceti zvukových hrách

Text: **Vítězslav Mikeš**

Vladimir Tarasov (*1947 v Archangelsku; viz rozhovor v HV 2/06) je známý především jako jazzový bubeník proslulého Ganělin tria (zaniklého v polovině 80. let a chvilkově vzkříšeného v roce 2002), i četných dalších projektů – z poslední doby jmenujme hlavně jeho Lithuanian Art Orchestra. Věnuje se však i sólové produkci a také tvorbě instalací. Jeho umělecké aktivity v těchto dvou oblastech nyní představuje výpravná sada s názvem *Atto* (z italštiny – dějství, jednání, akt), která obsahuje jedenáct kompaktních disků s tímž počtem stejnojmenných Tarasových sólových opusů z let 1984–2004, oscilujících mezi soudobou vážnou hudbou a improvizací, a DVD *Zvukové hry* s ukázkami jeho audiovizuálních instalací. Na sběratelsky cenném vydání se podílely dva labely: moskevský Long Arms a britský Leo Records, které tak navázaly na předchozí souborné zveřejnění Tarasových *Atti* z první poloviny devadesátých let (tehdy bylo těchto skladeb dokončených jen osm) na vilniuské značce Sonore Records vedené Petrem Motovilovem.

CO SE DĚJE NA POZADÍ MOŘE?

Ačkoli jednotlivé skladby *Atto* vznikaly k různým účelům (koncertní kusy, hudba k performanci popř. instalaci atd.), jejich nahrávky tvoří soudržný, a přitom otevřený cyklus. Nápadně se tu rýsuje paralela k trináctidílnému obrazovému cyklu litevského malíře a skladatele přelomu 19. a 20. století M. K. Čiurlionise *Stvoření světa*, o němž jeho autor prohlásil: „...cyklus není dokončen; hodlám na něm pracovat celý svůj život. (...) Chci vytvořit cyklus nejméně o stu obrazech.“ Podobnost je i v tom, že Tarasov původně zamýšlel ponechat svým kompozicím pouze zastřešující název *Atto* s pořadovými čísly, neurčovat je žádnými programními podtituly. Dalo by se usuzovat, že jednotlivé skladby chápe jako dílčí fáze jednoho „vyššího“ dějství. A přestože naprostá většina částí cyklu podtituly ve výsledku dostala, nelze je chápat ve smyslu programnosti – spíše odrážejí koncepci, na jejímž základě se hudba rodila.

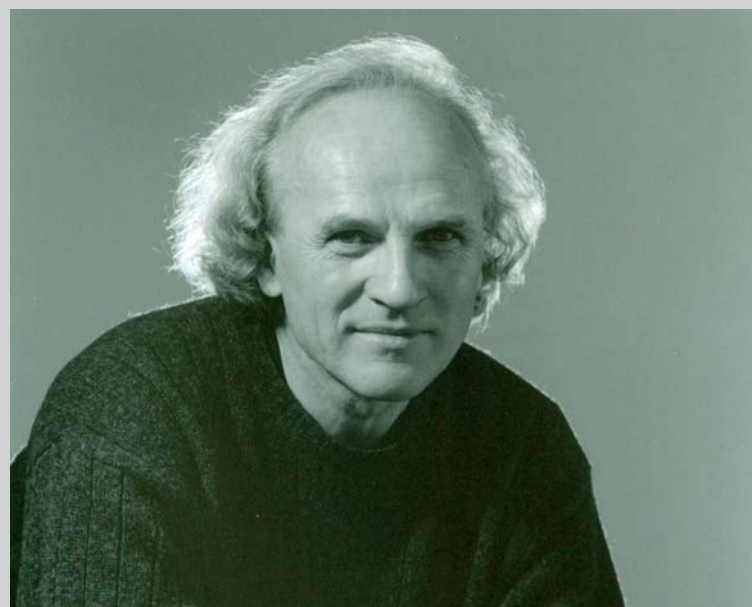
Výjimkou potvrzující pravidlo by se z letmého pohledu mohlo jevit hned první *Atto*, které Tarasov (ovšem již jako hotovou skladbu!) nazval podle obrazu petrohradského malíře Jurije Dyšlenka *Něco se děje na pozadí moře* s ohledem na spřízněnost „stavu“ obou děl (slovo „stav“ použil sám Tarasov; nepochybují, že s odkazem na Andreje Tarkovského, který s tímto výrazem operoval, když hovořil o svých filmech). Významný je však samotný fakt, že jde o název inspirovaný výtvarným objektem. Tarasov měl totiž vždy k výtvarnému umění blízko, mnoho času trávil v ateliérech svých přátel z této branže, a to se promítlo i do způsobu jeho tvůrčího myšlení – do značné míry imaginativního „myšlení v obrazech“ –, které ho v posledku dovedlo k tvorbě audiovizuálních instalací.

Atto I je datováno rokem 1984, tedy dobou, kdy se Ganělin trio stále ještě drželo pospolu, ale jeho rozpad vzhledem k plánované emigraci klavíristy Vjačeslava Ganělina do Izraele už visel ve vzduchu. Pro Tarasova se tedy jeho první sólová práce stala vlastně zkouškou, zda obstojí i bez spoluhráčů. A vyšel z ní úspěšně. Obnažily se kvality, které předtím fungovaly jako součást souhry tří silných muzikantských individualit: ať už Tarasovova vynalézavost v barvách zvuku při použití relativně skromných prostředků, přístup k široké paletě bicích či perkusivních nástrojů jako k nástrojům nejen rytmickým, ale i melodickým a také latentně harmonickým, nebo vyhocené řešení relace zvuk – ticho („*Důležitý je ten či onen zvuk, ale velkou roli hraje i vzdálenost mezi zazněním zvuků. Ticho je pokračováním zvuku, který zazněl, má i barvu tohoto zvuku. [...] Pauza, to je velká věc. I pauza je zvuk. Poslouchat pauzu, a hlavně umět ji poslouchat, to je velké umění.*“ – V. T. v rozhovoru pro His Voice). Tarasov vycházel z podobného principu tvorby, jaký našel uplatnění už v Ganělin triu, a jehož charakteristiku najdeme v jeho memoárové knize *Trio: „Veškerou hudební i emocionální evoluci jsme přechovávali v hlavě*

a na papír jsme zaznamenávali pouze schéma s opěrnými body, na jejichž bázi byla vytvořena kompozice. To nám dovolovalo být naprosto svobodnými v improvizacích uvnitř tohoto schématu a současně se přísne držet formy. Později jsme podle tohoto taháku, který jsme vznešeně nazývali „partiturou“, hráli na koncertě.“

Skladbám Ganělin tria se na základě jednoho z jejich specifických rysů – spojování hudebních pasáží různé povahy v rozsáhlý celek – dostalo označení „suity“. A právě na tomto principu Tarasov staví i své sólové projekty, ovšem za přispění již mnohem většího podílu prokomponovaného materiálu. Výrazněji se u něj projevují vlivy soudobé kompozice (Cage, Stockhausen, ale i ruská symfonická hudba atd.), které Tarasov vstřebával zejména při jejím aktivním provozování během svého působení v Litevském národním symfonickém orchestru. Konečně i „partitury“ se začaly blížit skutečným partiturám, přestože si Tarasov psal tuto hudbu téměř výlučně sám pro sebe. Takové pojetí je vlastní všem *Atto*. *Durata* se pohybuje v rozmezí 30–60 minut, přičemž tato plocha má pokaždé povahu jakési „suity“; její různorodé, nápadité naplnění však dává vzniknout vždy novému a svébytnému útvaru, v jehož kontextu i občasná klíše obstojí.

Své výtvarné smýšlení Tarasov stvrdil ještě průkazněji v *Atto II* (1986). Osm vět skladby by bylo sice možné po hudebně formální stránce pokládat za téma s variacemi, ale autor navádí posluchače jiným směrem: tím, že kompozici dodal podtitul *Monotypy*, se ho snaží přesvědčit k percepci osmi jedinečných „otisků“ jedné pomyslné formy. Protože tu šlo už o přímou inspiraci výtvarnickou technikou, nepřekvapí, že se Tarasov s cílem dosáhnout větší zvukové barevnosti





rozhodl bicí nástroje střídavě doplnit syntezátory, které pak využíval i v několika následujících *Dějstvích*.

DRUMTHEATER, NEBO DRAMTĚATR?

Do podtitulu *Atto III* je zanesena slovní hříčka s jeho anglickou a ruskou variantou: *Drumtheater* (Divadlo bicích), resp. *Dramtëatr* (zkrácená forma spojení „drammatickij tëatr“, tj. činohra). Je to snad jediný Tarasovův skutečně programní kus v tradičním slova smyslu. Vznikl v roce 1988, tedy v době, kdy „se měnily hodnoty a před historií a politikou se nebylo možné schovat“ (Alexandr Kan, BBC). Co bylo předobrazem?

„...Lágrů pod Archangelskem na začátku 60. let ubylo, ale i tak jich tam zůstávalo stále dost. Hrál jsem tehdy v orchestru Archangelské činohry a do jedné z lágrových zón jsme měli někdy v zimě jet s jistým představením. V zóně se připravovali na příjezd hostů. Z reproduktorů, rozmístěných vysoko na sloupech, se linula znamenitá hudba. Ale ostnatý drát, který dostával stále zřetelnější kontury s tím, jak jsme se blížili, jako by ji poutal do okovů. V ten moment jak texty, tak hudba vyvstávaly ve zcela jiném významu.“ (z bookletu k *Atto III*)

Celá skladba je koncipována jako výše popsaný rozpor mezi zdánlivou harmonií, bezproblémovostí, a naopak úzkostnou realitou. Jas sovětských šlágrů 30. let z praskajících gramofonových desek narušují pravidelné údery ubíjejícího gongu a strojově pulsující hi-hat (těžko v nich „neslyšet“ ostnatý drát...), k nimž se postupně přidávají další rytmické vrstvy a kovově chladné zvuky v nízkých registrech. Houstnoucí polyrytmická změť nakonec zcela ovládne prostor; libé melodie se z ní jen občas na okamžik vynoří, ale už jenom jako echo něčeho, v co sotva někdo ještě může věřit. Ozve se i typický ruský škleb: to když Tarasov lemuje svými bicími pochodový rytmus jedné z písní, ovšem v nesynchronizovaném metru...

Drumtheater / *Dramtëatr* ční nad celým cyklem svou monumentalitou, dramatickým spádem a nepravoplánovým patosem. Jeho kompoziční ohlasy lze zaznamenat i ve dvou následujících *Dějstvích* s pořadovými čísly *IV* (1989) a *V* (1991), které se obešly bez doplňujících názvů; jejich účinek již ale nepůsobí tak koncentrovaně. Představují jakési vydechnutí, při němž Tarasov tíhne k prostším prostředkům. Oběma skladbám dominuje minimalismus, příznačné je pro ně časté využívání smyček, které slouží jako podklad k nanášení dalších melodicko-rytmických linií, spíše nekomplikovaných.

KAPKY VODY A DĚTSKÉ SNY

Na počátku devadesátých let po koketériích s elektronikou Tarasov navazuje na svůj úvodní sólový projekt a obrací se znovu k převážně akustickým zvukům, nepochybně i pod vlivem tvorby instalací. Nejvýrazněji se tak děje v *Atto VII* (1992) s podtitulem *Vodní hudba*, které vzniklo jako doprovod k Tarasovově společné instalaci s Iljou Kabakovem *Incident v muzeu aneb Vodní hudba*. Prostředky jsou velice úsporné: kapky vody dopadají do různých velkých nádob z odlišných materiálů, a vytváří tak bohaté spektrum barev zvuku, stejně jako nepředvídatelné (a)rytmické napětí. Vrstvením získaných záznamů na principu pozvolné gradace a uvolnění Tarasov navíc navozuje dojem poměrně tradiční kompozice, v lecčems připomínající sonoristickou orchestrální vlnu v *Perpetuum mobile* Arvo Pärta. I kvůli tomu

považují výsledný tvar co do zvukové monumentality za určitý komorní pandán k *Dramtëatru* a druhou kulminaci celého cyklu.

Do kvalit zvuku jako takového se Tarasov pohroužil ještě více v *Atto VIII* (1993), na což poukazuje i samotným názvem *Sonore*. Ve třech částech tu zřejmě nejnaléhavěji konfrontuje zvuk a ticho a navrácí se ke kořenům bicích / perkusivních nástrojů. Jako by se někdo v dávných dobách snažil osahat si „nově objevené“ předměty a jejich rozezníváním rozmanitými způsoby zjišťoval, co dokáží. Tarasovův přístup se podobá dětskému poznávání (zvukového) světa, jemuž ostatně Tarasov zasvětil dvě obdobně vyznívající „suity“ zvláště: *Atto VI* (1991): *Eine kleine Kinder Musik*, „šest dětských snů“, které věnoval svému zrovna narozenému synovi, a *Atto IX* (2000) s provokativním podtitulem *Aleatorische Musik für Schlagzeug und Roulette* a ještě provokativnějším pojetím – devět kratších částí je určeno k provozování „na koncertě pro děti s rodiči“, přičemž jejich pořadí stanovuje „ruleta“ (dětský bubínek, z něhož Tarasov tahá očíslované tenisové míčky). Tradiční výchovný koncert? Spíš brojení proti němu.

Dva prozatím poslední příspěvky, které Tarasov zahrnul do svého cyklu, představují hudbu k performancím s tanečnickem a choreografem Josefem Nadjem: *Atto X* (2001) – *Le Temps du Repli* – a *Atto XI* (2004) – *Last Landscape* (existuje i neoficiální, povahu hudby dobře postihující podtitul *Sketches of Japan*), které navazují na předchozí akustické skladby, ale jejich pojetí vychází z potřeb divadelní performance.

HUDEBNÍK, KTERÝ SE REALIZOVAL V INSTALACÍCH

„...v instalacích si mohu dovolit víc než na koncertě. Když hraješ, jsi na scéně v přímém kontaktu s publikem, zatímco instalaci uděláš a odejdeš. Ona pak sama funguje. Stimuluje mě to k něčemu novému. Řekl bych to tak, že jsem se jako skladatel a hudebník realizoval v instalacích.“ (z rozhovoru s V. T. pro HV)

Výtvarným uměním se Tarasov začal aktivně zabývat na začátku 90. let pod přímým vlivem svého přítele a výrazného představitele konceptuálního umění Ilji Kabakova, žijícího od roku 1988 v Americe. DVD nazvané *Zvukové hry* (podle dvou stejnojmenných retrospektivních výstav, které se uskutečnily v roce 2003 v Petrohradě a 2005 ve Vilniusu) přináší sled fotografií nebo krátkých nafilmovaných šotů dvaadvaceti instalací, jež Tarasov vytvořil na nejrůznějších místech Evropy a USA, a to buď sólově, nebo právě ve spolupráci s Kabakovem; v jednom případě je zastoupen i společný projekt se Sarah Jane Flohr. Najdeme tu vůbec první objekt *Rudý vagón*, který se vyrovnává se stejným tématem jako *Dramtëatr*, zmíněný *Incident v muzeu aneb Vodní hudbu*, *Koncert pro mouchy*, *Vánoční věnec* (zvonice vilniuských kostelů nasvícené modrými reflektory během vánočního období 2000–01), *Nokturno pro papír* (papírové archy vířící za pomoci elektrických větráků), *Zvonečky sv. Kazimírovi* (dva patnáctihlasé zvony v kostele sv. Kazimíra ve Vilniusu rozeznívané větrem), *Kjóto* a mnohé další. Ukázky mohou dát samozřejmě jen orientační představu o účinku jednotlivých instalací. Co z nich však celkem zřetelně vysvítá na povrch, je skutečnost, že jsou produktem tvůrce oněch jedenácti *Dějství – Atti*. Téměř vždy jsou Tarasovovy artefakty provázeny zvukovými projevy (proto také „zvukové hry“), jejichž povaha koresponduje s autorovou hudbou.

Vladimír Tarasov je znamenitý hudebník. A také hudebník, který se znamenitě realizoval v instalacích – o tom se však pozorovatel-posluchač může přesvědčit teprve při konkrétním kontaktu s nimi.

Fred Frith

Nedělám víc, než je nezbytně nutné

Text: **Darrell Jónsson**

Překlad: **Petr Ferenc**

Fred Frith je mnoha Čechům znám díky svým legendárním koncertům s Chrisem Cutlerem a Art Bears na Pražských jazzových dnech v roce 1979. Tato vystoupení jsou často zmiňována jako hlavní zdroj inspirace/sebepotvrzení mnoha českých umělců, kteří začínali propracovávat svou vlastní verzi umělečtějšího a hledačského postpunkového rockového jazyka. Frith na toto jazzové dobrodružství vzpomíná takto: „*Když jsme pili s Václavem Havlem na Jazzových dnech v roce 1979, přistoupil jeden z Plastic People k Chrisovi Cutlerovi a řekl: ‚Tak ty si myslíš, že komunismus funguje?‘ Pak vážné předvádění nástrojů a vybavení v našem autě pražskému celníkovi, který neuměl ani slovo anglicky a odškrtnul položky na seznamu. Ukázal jsem mu stojan na xylofon a řekl: ‚Double bass‘. Celník řekl: ‚OK‘ a tak to šlo dál. Museli jsme kvůli policii utíkat z domů přátel a kvůli možnosti přerušení přesouvat ilegální koncerty z místa na místo. Nic zábavného. Ale otevřelo nám to oči.*“ Oči se tehdy otvíraly i na druhé straně, aspoň těm, kdo zažili Frithův novátorský přístup rozšiřující možnosti používání nástrojů a nešetřící improvizací.

Frithovy novější skladby kombinují to lepší z vážné hudby konce dvacátého století s freejazzovými a artrockovými zkušenostmi. Jeho album z roku 2003 *Previous Evening* obsahuje tři láskyplné pocty Johnu Cageovi, Mortonu Feldmanovi a Earlu Brownovi, přiznávající vlivy každého z trojice skladatelů. O čtyři roky starší *Pacifica* míchá momenty Frithových improvizčních výletů s pasážemi, které by člověk očekával spíše od Luciana Beria nebo Luigiho Nona, to vše umístěné pevně do 21. století.

Od roku 1999 Frith vyučuje kompozici na oaklandské Mills College a stále si udržuje svůj nabitý rozvrh koncertování a nahrávání. Ve svém programu si našel čas zodpovědět pro His Voice několik otázek týkajících se improvizace a poodhalit několik rozšířených mýtů o tomto univerzálním hudebním fenoménu.

Jaké prvotní inspirace a impulsy formovaly přístup k improvizaci ve skupině Henry Cow?

Vlastně tam byly dva aspekty: od začátku jsme se snažili hrát blues a dlouhé modální improvizace založené na bluesovém jazyku, druhý impuls byl spíše ze světa „soudobé hudby“. S Timem Hodgkinsonem jsme poprvé hráli díky pozvání jednoho choreografa, který po nás chtěl improvizaci na téma Hirošima. Já jsem hrál na housle, Tim na saxofon. Myslím, že už jsem tehdy znal Pendereckého *Žaložpěv pro oběti Hirošimy*, i když naprosto jistý si nejsem. Ten urputný expresivní rámus, který jsme předvedli, byl nicméně mým úplně prvním setkáním s myšlenkou „improvizované hudby“, aniž bych jen tušil, co se v této hudební oblasti v Británii zrovna děje. Mám pocit, že v tu chvíli jsem se stal improvizátorem – a bylo to vlastně náhodou. Myšlenka, že zkrátka jdete a něco uděláte opravdu intenzivním a rozhodným způsobem... Bylo to někdy koncem roku 1967 nebo začátkem roku 1968. Pochopitelně, že jsme věděli o free jazzu – nebo alespoň Tim. Já ho začal poslouchat až díky němu, takže jsem tehdy asi ještě neznal Coltraneovy *Expressions*. Nebo *Chappaqua Suite* Ornetta Coleman. Obě tyhle desky mě zasáhly až později. Ale to naše první duo

jaksi určilo ráz. A pak jsme slyšeli Soft Machine, *Anthem To The Sun* Grateful Dead a Pink Floyd a ti nám ukázali, jak improvizovat v rockovém rámci, což pro mě nakonec asi bylo důležitější. Bylo mi to bližší a taky to bylo bližší tomu, co dokážu. Nikdy jsem nebyl „virtuóz“. Jazz byl fantastický, ale neměl jsem pocit, že bych ho dokázal hrát.

Nacházely vaše prvotní improvizátorské snahy analogie v jiných uměleckých formách?

Obtížně! Pracovali jsme na několika divadelních představeních v divadle Watford Palace, například na Euripidových Bakchantkách a Shakespearově Bouři. Ale to nám více pomohlo jako skladatelům než jako improvizátorům. Myslím, že to byla v mnoha ohledech skvělá zkušenost, například jsme zjistili, jak zkoušet a dotáhnout věci do dokonalosti. Nějakou energii jsme si odtamtud odnesli do edinburského Traverse Theatre, kde jsme v roce 1971 týden hráli v rámci festivalu Fringe. Naše tehdejší vystoupení byla chrabрым pokusem o redukovanou divadelní formu a hudebně byla naším asi prvním zcela úspěšným dílem. Vyvinuli jsme si chuť soustředit se na celovečerní formát spíše než na jednotlivé skladby. Komponovali jsme nejružnější suity, něco jsme se asi naučili poslechem LP desek, na nichž jsme zjistili, že písně na jednotlivých stranách fungovaly nejen samy za sebe, ale i jako součást celku.

Můj první „skladatelský“ pokus se odehrál při spolupráci Henry Cow s Cambridge University Contemporary Dance Group v roce 1969. Napsal jsem skladbu s názvem *For The Yellow Half Moon And Blue Start* (což je název obrazu Paula Kleea) a ta neměla s improvizací nic do činění. „Improvizovaný tanec“ jsem objevil, až když jsem se o deset let později přestěhoval do New Yorku a začal pracovat s lidmi jako Sally Silvers. Od té doby jsem mnohokrát improvizoval k tanci, i když mi to z různých důvodů nepřipadá nejšťastnější.

Improvizovaná hudba k tanci zní jako ideální kombinace, proč podle vás nefunguje?

Problém je, že se tahle kombinace velmi brzy stane „reakční“ – pohyb spustí určitý zvuk nebo naopak, což podle mého názoru obvykle vede k poměrně banální interakci. Zpravidla mi více vyhovuje nedívat se na tanec, takže nejsem nucen strukturou zvuku doslovně sledovat určité pohyby (které jedno rozměrné divadlo vytváří...).

Přátelil jste se s Derekem Baileym? Pokud ano, jak ovlivnil vaši práci?

Jistě. V roce 1971 mi Lol Coxhill řekl, že je to hráč, kterého bych měl vidět, tak jsem šel do Little Theatre Clubu a viděl jeho sólový koncert. Byl jsem tam jediný divák. Po koncertě mě pozval domů na čaj, stali jsme se přáteli a zůstali jimi přes třicet let. Dá se o tom vyprávět celá řada nejrůznějších věcí. Především, Dereka jsem poznal velmi krátce po tom, co jsem se přistěhoval do Londýna. Nejsem z Londýna, podobně jako Derek jsem vyrůstal v Yorkshire, ještě severněji než on. Nenáviděl jsem Londýn a nechtěl tam žít. Ale pokud jste toužili po kariéře hudebníka, museli jste. Derek byl pro mě něco jako maják. I když jsme pocházeli z jiných poměrů, byl podobný lidem, s nimiž jsem chodil do školy, takže jsem si k němu dokázal najít vztah i mimo hudbu. Spoustu času jsme klábosili o kriketu. Derek se snažil přehodnocovat svou hudbu obecně a kytaru obzvlášť, k čemuž jsem si také dokázal najít vztah, i když co se týče stylu, žili jsme každý na jiné planetě. Což mě přivádí ke třetímu, možná nejdůležitějšímu aspektu mého přátelství s Derekem – nebyl snob. Přijímal mě takového, jaký jsem, což tehdy znamenalo snaživý rockový muzikant, který psal písničky, komponoval delší skladby i improvizoval. Derek nikdy nezaujal žádný postoj k tomu, co dělám, kromě toho, že prohlásil, že bychom podle jeho mínění měli více improvizovat, což pravidelně opakoval pokaždé, kdy se přišel podívat na náš koncert. A chodil velmi často. Ve srovnání s ostatními improvizátory, které jsme potkávali, to bylo docela neobvyklé. Těch očí v sloup! Takže největší vliv na mě Derek měl jako životní vzor. Snažím se být otevřený k ostatním hudebníkům bez ohledu na to, kam sami sebe řadí, povzbuzovat



Ekonom Jacques Attali ve svém díle vysvětluje politické a ekonomické souvislosti improvizace. Četl jste jeho práce?

Četl jsem *Noise*, což je spolu s Cageovou *Silence* jedna z nejdůležitějších knih o hudbě. S těmi, kdo hudebním formám připisují politické atributy, spíše nesouhlasím. Jiní zase prohlásili ideu

a podporovat je, abych si připomněl, odkud jsem přišel a jaké byly mé vlastní nejistoty. Derek byl k nám všem poctivý. Ďábel!

V Londýně v sedmdesátých letech působil improvizátorský kolektiv a mě by zajímalo, jestli jste byl jeho součástí. Ovlivnilo to nějak vaši práci?

The London Improvisers Co-op vznikl někdy v roce 1971 a byl v něm Derek, Evan Parker, John Stevens a všichni tihle hoši z první generace. Kromě Dereka jsem nikoho z nich pořádně neznal a nikdy do téhle scény nepatřil. Jsem tím, čemu by se dalo říkat „improvizátor druhé generace“, i když jsem pořádně nebyl ani členem této scény. Henry Cow byli totiž plným úvazkem, který předem zabíral hlubšímu ponoru do jakékoli jiné oblasti. Často jsme byli na cestách a mimo Británii, takže náš vliv na britskou scénu a její vliv na nás byl přinejlepším okrajový. Není divu, že jsme nikdy nebyli zmíněni v britských hudebních periodikách té doby – prostě jsme nebyli v dosahu! Zajímavé je, že první generace, alespoň lidé, s nimiž jsme se stýkali – Derek, Evan, Paul Lytton – se k nám chovali přátelsky a povzbuzovali nás. Problém byl, aspoň jsem měl ten pocit, s druhou generací. Než jsem se odstěhoval do Států, byl jsem koncem sedmdesátých let členem London Musicians Collective. Většinu času to bylo členství dosti problematické a já měl pocit, že jsem se ocitnul v soukromém klubu, ve kterém panují dosti napjaté vztahy. Proto nemohu říci, že bych s London Musicians Collective měl příliš mnoho do činění, byla to pro mě vlastně jen koncertní platforma. Zúčastnil jsem se několika schůzí, ale byla to dosti děsivá zkušenost. Když se naskytla šance odjet do New Yorku, byl jsem šťastný, že opustím Londýn.

improvizace za jaksi morálně nadřazenou jiným formám, například proto, že je prý demokratičtější. Slyšel jsem historky o tom, jak někteří hudebníci shazovali stojánky z pódia, protože byli rozhořčeni tím, že se někdo, koho považovali za improvizátora, chystal hrát napsanou skladbu. Důsledkem tohoto pokrytectví je, že se stáváme svědky kodifikace improvizované hudby a jejího vstupu do akademických kruhů coby disciplíny s pedagogickým aparátem, pravidly, správnými a nesprávnými postupy. Rovnou podotýkám, že tohle nemá s Attalim nic společného. Ale sere mě to. Improvizace je něco, co rád dělám, a znamená vytvořit něco v určité chvíli, což dělám od narození. A vy také. A k tomu komponuji a píši písničky.

Jakou roli měla improvizace na vašich nahrávkách s Brianem Enem *Before And After Science* a *Music For Films*?

Skladby, v nichž na těchto deskách hraji, byly nahrány během jedné sessions v roce 1976. Takže můj přístup se u nich nelišil. Briana zajímalo hromadění materiálu, tak jsme zkoušeli všechno možné. Pak to Brian smíchal a vytvořil několik skladeb. Tohoto procesu jsem se nijak neúčastnil. Spousta skladeb, hlavně těch rychlejších, nebyla, pokud vím, nikdy použita. Brian od rocku směřoval k ambientní hudbě, takže se tehdy nacházel v kritickém přechodném bodu. Myslím, že jsme tam moc neimprovizovali, pokud, tak jen v rámci velmi úzkých hranic. Brian znal mé album *Guitar Solos* a byl nadšen témbrovými možnostmi, které jsem tehdy objevoval, proto jsme se zabývali především barvou zvuku. S Enem jsem na sessions strávil kolem dvou až tří hodin; za sebou jsem už měl studiovou práci na albech Henry Cow *Legend*, *Unrest* a *In Praise Of*

Learning. Po enovských sessions jsem byl, pokud si dobře vzpomínám, zklamán, že šlo jen o hromadění surového materiálu a ne o něco zásadnějšího s větší mírou spolupráce. Pokud jde o objevování možností studiové improvizace, je *Unrest* průkopnickou deskou. Byla revoluční a něco z ní dodnes zní zcela současně. Tehdy měla příšerné recenze a už o ní vlastně nikdo nemluví. Ale když ji použít svým studentům, jsou často velice překvapeni. Jsem teď v mnohem lepší pozici pokud jde o to mluvit o Enově materiálu, na němž se podílím opravdu velmi okrajově.

Eugene Chadbourne v kolektivu newyorských improvizátorů vyvolal třenice svým příklonem ke country. Co soudíte o jeho přitakání tomu, co mnozí označují za „dno“ hillbilly music?

To, co Eugene dělá, je naprosto logické – odráží to jeho kořeny a vkus. Takže proč ne? Ani o žádné třenici nevím. Myslím, že hierarchizace hudby na vysokou a nízkou je dnes už zastaralá, a většina lidí z country navíc stejně zná jen tu přeslazenou komerční verzi. Ale country má i jinou podobu, která je zemitější, což je občas politicky a kulturně v dobrém slova smyslu na hraně. Eugenovy banjové verze Coltranea mám velice rád.

A proč ne rovnou free jazz a polka? Dá se očekávat něco zajímavého i v této kombinaci?

S free jazzem snad ani ne... Ale občas hraji s rakouskou skupinou Attwenger a někdy skouzneme do freerockové polky, což je skvělé a dá se na to tančit!

Zdá se, že velká část improvizované hudby je ovlivněna přednastavenými vzorci jednotlivých hráčů. Existují specifické tendence v severoamerickém přístupu k improvizaci, které se liší od britských nebo kontinentálních?

Improvizace je ovlivněna osobní historií každého hráče, jak jinak by to mělo být? Když vyrůstáte obklopeni blues a jazzem, je pravděpodobné, že prosáknou i do vaší hudby. Jste-li obklopeni něčím jiným, vystoupí to při hraní na povrch. Spousta amerických improvizátorů byla hluboce ovlivněna Evropany, jejichž přístupy se v americké tvorbě odrážejí. Ale je zcela zavádějící mluvit o tomto jevu jako o přednastavených vzorcích. Každý má svůj slovník, svou historii, své schopnosti, své aspirace, své touhy, které jsou částečně soukromé, jiné ale zase sdílí více lidí. Ale odmítám kulturní stereotypy, neboť dle mé zkušenosti nikam nevedou. Obsah mají snad jedině při pokusu definovat vztah improvizace a jazzu. Jazz se stal, podobně jako klasická hudba,



muzeem. Což neznamená, že by se v jazzu a klasice někdy neobjevovaly zajímavé nové myšlenky, ale v mysli Velkého Konzumenta, jak ho definovala Velká Vydavatelská Korporace, jsou tyto oblasti dočista mrtvé a do jejich výzkumu a vývoje už nikdo neinvestuje velké peníze, jak tomu bývalo v padesátých a šedesátých letech, kdy Deutsche Grammophon vydával sedmialba avantgardní hudby a kdy Ornette Coleman experimentoval pod patronátem Columbie. A nyní je tu debata o tom, co je improvizace, když ne jazz. A jestli v debatě samotné náhodou není rasistický podtext. Fascinující!

Pracoval jste někdy s náhodnými systémy, jako je například I-ting nebo něco podobného?

Ano, náhodná čísla pro formování kompozice většinou získávám při hraní karet nebo z Wall Street Journalu.

A zkoušel jste experimentovat s generovanou hudbou?

Vlastně ne. Četl jsem na toto téma přednášku Briana Ena, která se, jako vždycky, hemží provokativními i užitečnými myšlenkami. Ale měl jsem pocit, že je to všechno založeno na myšlence vytvořit něco, co se mění při každém poslechu. Jako improvizátor vlastně nedělám nic jiného!

Jakou roli má improvizace ve vaší současné tvorbě?

Ústřední. Je to něco, co provozuji jako koncertní hudebník i jako skladatel.

Je mezi vaší prací v oboru improvizace a kompozice silná vazba?

Zjišťuji, že stále silnější. Kdysi jsem je považoval za oddělené oblasti, teď už je oddělit nedokážu.

A jak se za tu dobu vyvinul váš přístup k improvizaci?

Už si nedělám tolik starostí s definicí toho, co dělám, a také se tolik nebojím, jestli to bude fungovat. Užívám si ty chvíle, baví mě nejrůznější setkávání a nemyslím si, že by improvizace byla lepší nebo horší než jiné hudební formy.

Za přímý důsledek nebo poznávací znak improvizace je často považována kakofonie. Když improvizujete s jinými hudebníky, vedete je nějak? Určujete rámec, který vám pomůže dosáhnout podle vás poslouchatelné hudby?

Tyhle otázky se slovy „často považována“ ve mně budí podezření. Kým často považována?

Neměl jste na mysli: „Považuji...“? Mě se to netýká. Je rága kakofonická? Nebo flamenco? Nebo barokní hudba? A když vezmeme celou paletu jazzu se všemi žánrovými rozdíly, je jazz kakofonický? Stejně tak „poslouchatelný“ – pro koho? Pro vás? Myslím, že kdybyste mluvil v první osobě, bylo by tuto otázku mnohem snadnější zodpovědět. Protože moje představa kakofonie se asi velice liší od vaší – improvizovaná hudba totiž zasahuje do obrovského množství oblastí. Když pracuji s jinými muzikanty, chci zjistit, kým jsou a co dělají. A nechci je urážet předpokladem, že pokud je nebudu řídit, bude výsledek neposlouchatelný! Dělám to proto, že to moc rád poslouchám. Dělám to, co mi dává smysl. A nic jiného bych ve skutečnosti ani nedovedl. Musím tedy doufat, že ostatním to přijde poslouchatelné.

Mohl byste zmínit případy improvizované hudby (třeba i vaše), v níž prostředky improvizace dosáhly takových výsledků, jakých dosahuje většinou jen komponovaná hudba?

Další ostře nabitá otázka! Svádí k celému tomu hierarchickému uvažování o hudbě jako pyramidě s klasickou hudbou na vrcholku! To, čeho dosahují improvizací, je úplně jiné než to, čeho dosahují komponováním. Takže v improvizaci lze dosáhnout „skvělých“ výsledků, kterým se kompozice nikdy nepřiblíží. Kdybyste ve své otázce prohodil slova improvizace a komponovaná hudba, pak by měla cenu. Myslet si, že improvizace je méně hodnotná než kompozice proto, že nedosahuje stejných výsledků, je mimo mísu.

Ale stejně, co vás nutí vracet se ke kompozici a uskutečňovat to, co nelze uskutečnit improvizací (a naopak)?

Nevracím se ke kompozici, protože jsem ji nikdy neopustil. Kompozice určitě dokáže věci, které improvizace ne. Většinou to má co do činění s rytmickou precizností a orchestrací a také s předvídatelností. Tyhle věci mám rád. Rád pracuji směrem k předem danému výsledku. A mám rád i opak. Proto jsem vždy dělal obojí a nemám rád misionáře, kteří se snaží druhý tábor přesvědčit o tom, že ten jejich je něčím víc. Není v tom žádné tajemství, ale selský rozum!

Nedávno jsem se svou dcerou poslouchal vaši *Hommage to John Cage* a napadlo mě, jestli jste ve svém komponování někdy uplatnil nějakou cageovskou techniku?

Vyvinul jsem formu pracující s náhodou. Text byl vybrán z Cageovy knihy *Silence* a také náhodně pozměněn. Také jsem se snažil jinak přemýšlet

o hudebních nástrojích – čím je definován instrument, co jej dělá takovým, jaký je, jak si s ním hrát? To mě naučil Cage...

Jak využíváte improvizaci ve svých nových dílech, třeba v *Specifically Allies – Music For Dance, Vol. II*?

Někdy si musíme sednout a popovídat si o tom, co ta improvizace vlastně je! Já improvizuji pořád. Vy také. To lidé dělají. Neustále se rozhodují v jediné chvíli, ať už improvizují nebo komponují. Rozdíl je v tom, že kompozice bude později realizována někým, kdo nebude muset nutně improvizovat. Album *Allies* vzniklo v nahrávacím studiu, kde komponuji většinou. Některé části byly napsány dříve, některé vznikly na místě. Proces nahrávání skladbu formoval a proměnil. Což je taky způsob improvizace, míchání ve studiu je pro mě jako improvizovaný koncert. Jde to ruku v ruce. Improvizace pro mě není nějaký šílený izolovaný žánr nebo něco, co se liší od zbytku života. A pokud jste rodič, improvizujete přece v jednom kuse!

Jsou ale přece metody nebo vodítka, která používáte při improvizovaných vystoupeních či nahrávání, abyste dosáhl toho, co vy a vaši kolegové považujete za nejspokojivější výsledek.

Odpověď na tuto otázku už je asi vyslovena v tom, co jsem zmiňoval výše: Poslouchejte, žijte každý okamžik, snažte se dělat to, co prospěje celku, nedělejte víc, než je nezbytně nutné, dejte nápadům prostor k rozvinutí, respektujte materiál a nechte ho být takový, jaký je, bez potřeby ho přikrášlovat. Ale to nemusím nikomu říkat, neboť pracuji s lidmi, kteří to už vědí.

Jak změnilo vaši metodu kompozice s prvky improvizace nahrávací studio?

Komponovat jsem se naučil ve studiu, které je mým hlavním kompozičním médiem už více než třicet let. Jednou z nejúžasnějších zkušeností komponování s použitím improvizace bylo nahrávání alba *Unrest* v roce 1974. Tohle nahrávání vymezilo teritorium, které od té doby neustále mapují a stále mi zní naprosto svěže. Komponování ve studiu má vždycky co do činění s improvizací, ať už je zvukový materiál, se kterým pracujete, „komponovaný“, jak chcete. A má i prvky performance – míchání je pro mě něco jako koncert, pracuji s danými prvky, ale přeskupuji je. Změnila se jen míra dovednosti. Ve studiu jsem jako doma a mohu se zabývat stejnými věcmi, jakými se zabývám při improvizaci – poslouchám, žiji každý okamžik, snažím se dělat to, co prospěje celku, nedělám víc, než je nezbytně nutné...

Newyorčan německého původu, hudebník a matematik Frank Holger Rothkamm se shlédl ve zlatém věku elektroakustické hudby, jejíž objevy a vymoženosti po opuštění nahrávacích studií a zvukových laboratoří nezřídka sloužily i jako doprovod sci-fi a jiných filmů. Jmenujme třeba vynikající sekvenci, již vrcholí slavný erotický film *Behind The Green Door* (1972, hudba Daniel Le Blanc) – obrazová i zvuková manipulace v kombinaci se svůdnou tematikou vytvořila opravdu nezapomenutelnou scénu.

Rothkamm, s láskou ironizující svět béčkových sci-fi, tvoří své skladby na jedinečném elektronickém instrumentu IFORMM o čtyřech klaviaturách, který je naladěný na 768 frekvencí v rámci jedné oktávy.

„Kdybych takového počtu frekvencí chtěl dosáhnout mechanicky,“ říká na svých stránkách, „musel bych postavit klávesnici s 448 oktávami na bázi sedmioktávového klavíru. Přemýšlel jsem o tom a spočítal si, že taková klávesnice by byla přes sto metrů dlouhá a moje ruce by musely povyřít na 56 metrů. Buď to, nebo bych musel mít 64 klonů, které by seděly u všech těch klavírů a byly intuitivně napojeny na společnou mysl. Nakonec jsem oba přístupy adaptoval do počítačového modelu IFORMM. Základem oněch 768 frekvencí v rámci jedné oktávy je tradiční dvanáctistupňové temperované ladění a běžná klaviatura, ovšem s trochou kvantové mechaniky: na každý krok je aplikován „princip neurčitosti“, díky němuž se temperovaný tón odchýlí od své správné výšky a posune se kamkoliv v prostoru šedesáti tří kroků výše. Na nástroji IFORMM lze míru kvantové mechanizace upravit v reálné čase, což dovoluje pohybovat se v kontinuu mezi rovnoměrně a „kvantově“ temperovaným laděním, mezi moderním a supermoderním.

Abych to ještě přiblížil: když hrajete, superrychlý systém ladění přeladí každou klávesu okamžik předtím, než se jí dotknete. Přeladí ji o trochu výš, ale maximálně do výšky následující klávesy a před přeladěním si hodí magickou kostku; číslo, které padne, znamená počet přeladění. Jako hráč si můžete určit, kolik stran tahle kostka bude mít – od jedné („zenová kostka“ nebo koule) až do 64.“

Zkratka IFORMM neoznačuje jen nástroj, ale také stylovou škatulku: „Intuitive Future Oriented Retrograde Motion Music“. Ale také by bylo lze hovořit o „sci-fi serialism elektronische musik avantgarde“, což je asi mnohem přesnější a nepostrádá humor, jeden z důležitých stavebních kamenů skladatelovy estetiky. Rothkamm nepokrytě vychází ze zvukových výdobytků pionýrů elektroakustické hudby, jakým byl například Stockhausen, neúnavně zkoumá možnosti nazvučení a reprodukce svých prací, zároveň se však staví do pozice vtipálka s úchylnou na svět elektronických laboratoří, sci-fi a s glosami jako: „Serialismus je nový punk rock!“

Kořeny tohoto navracení jsou tak trochu oklikou. V roce 2002 Rothkamm začal snít o hudbě zcela oproštěné od referencí k populární i undergroundové kultuře. Tahle nová hudební forma měla být zcela syntetická a v ničem neměla vycházet z reálného světa – výhradním kompozičním východiskem se staly mechanické a matematické operace. Měla být také tvořena rovnou pro zvukové médium, bez odkazů na předem dané formy a hrána intuitivně (ideálně ve spánku, ale od toho autor patrně upustil), se svobodou a lehkostí improvizujícího klavíristy rozeznávajícího sinusové vlny, jediný „povolný“ zvukový zdroj. Na tuto „primitivní“ elektroniku navazující na Kolínskou školu pak Rothkamm aplikoval své teorie náhodných dějů, které od roku 1988 rozvíjí v počítačovém jazyce Forth. „Základem je stará technologie, jejíž obzory se snažím překročit; být primitivnějším než její nejprimitivnější možnosti a kom-

plexnějším než její nejkomplexnější možnosti, takže se nejkomplexnější stane primitivním a nejprimitivnější komplexním.“

Debutové album *FB01* nenahrál na IFORMMu, ale na digitálním syntezátoru první generace z roku 1986, výrobku Yamahy s minimalistickým designem, osmi tlačítky, názvem, který propůjčil jméno celému albu, a procesorem používaným ve slavných videohrách na mince *Total Carnage*, *Judgement Day 2* a *Mortal Combat*. Nadšené recenze vychrlily mnoho paralel: Louis & Bebe Barron, Vladimir Ussachevsky, elektronický serialismus Herberta Eimerta a Franca Evangelistiho... a nikdy neopomněly zmínit Rothkammovy nejsilnější zbraně: erudovanou návaznost a chytlavý nadhled.

Aktuální album *FB02 – Astronaut Of Inner Space* (stejně jako debut vyšlo na vlastní značce Flux Records) mělo premiéru 29. června v 9:04 ráno na manhattanské střešní scéně coby trojrozměrná zvuková instalace a *FB01* má vyobrazeno pouze na obálce – místo autorovy tváře. Je nahráno v neobvyklém formátu 4.1 (2x stereo + subwoofer), takže – s patřičným vybavením – si doma můžete připadat, jako byste tam byli. Bohužel, osobně jsem tuto příležitost neměl, ale i ve stereu se při poslechu dějí věci. „Archaický“ zvuk IFORMMu skáče z jednoho kanálu do druhého, typicky bublá a místý na zlomek vteřiny připomene manzarekovské varhany. Slyšíme hudbu, kterou máme spojenou s magickým světem průkopníků v padesátých a šedesátých letech, jen zní jasněji, lehčeji a bez revolučních aspirací. Zdařilá imitace i pokračování oslnivého zvukového jazyka skrze návrat.

<http://rothkamm.com> ■



Experiment s virtuální realitou a bio-signály (rozhovor s Ivanem Acherem)

Text: **Petr Vendera**

LilithObraz a zvuk závislý na datech získaných ze snímačů mozkové a srdeční aktivity diváka.

Nejde o sci-fi, ale o prezentaci s názvem Lilith, jejímž prostřednictvím představuje organizace CIANT nové technologie využitelné v umění. Lilith byl součástí výstavy Bioart zaměřené na prolínání umění a vědy, která proběhla od 7.11. do 10.11. v Akademii věd. Virtuální prostředí vytvořili Pavel Smetana ve spolupráci s Ivorem Diosi (3D grafika, interaktivita) a Ivanem Acherem (hudba). Nejen na to, jak technologie funguje a jak se skládá hudba, jejíž výsledný tvar je nechán náhodě, jsme se zeptali autora hudby Ivana Achera.

Podle informace z jeho internetových stránek (www.acher.cz) je možné, že Ivan Acher zemře 28. 3. 2007, ale už to podruhé odložil. Jisté je, že skládá filmovou a scénickou hudbu pro česká i zahraniční divadla (Komedie Praha, Hadvadlo Brno, Kolín nad Rýnem, Daarmstadt, Wien, VolksBuehne Berlin a další). Skládá, hraje a hostuje v souborech Agon orchestra, 1. Regionální, NUO, VRRM (2002 – 2004). Již šest let má vlastní projekt, ve kterém na pokraji sil zhudebňuje Komenského Orbis Pictus (od roku 2000 zatím 6 CD).

Jaké typy snímačů návštěvník dostane?

Jedná se o tři druhy biosignálů: EEG - mapování aktivity mozku, EKG - snímání rytmu srdce a snímač úrovně stresu, které se mapují na hodnoty 0 až 127 a ty se pak převádí na MIDI signál.

Jak lze zpracovat EKG ?

Nejpřirozenější je generovat z tohoto signálu ovládání změny temp – jakmile se zrychlí tep, zrychlí se i rytmus obrazu a skladby nebo rytmi-zace spouštění samplů. U EKG se mapuje celá křivka, která je zhodnotitelná v horní a dolní úvratí i ve fázích mezi tím. Jenomže je tolik možností, jak křivku zhodnotit! Ona může mít průběh dynamický jako sinusoida, takže průjezd tónu kopíruje křivku toho, co se děje v srdci, nebo počítá jenom horní ráz a spodní ráz, tzn. že když křivka dosáhne nějaké hodnoty, ozve se třeba úder nebo spuštění nějakého samplu. Když je ve spodní části, ozve se jiný. Takže může produkovat dva různě barevné údery podobné akustickému signálu srdce.

Křivka se dá zhodnotit i tak, že se postupně spouští filtry, které jsou na zvuk posazené, takže v 10, ve 20, ve 30 procentech se spouští pokaždé

jiný efekto- vý procesor. To znamená, že když spustí tón píána, zní nejdřív například v průběhu s phase-rem, pak s delayem, pak s distortionem....Celý úder srdce je rozložený do fází.

Dá se s tím dělat spousta „prasečin“, ale to není to hlavní v tomhle systému.

Nejdůležitější je pro vás ale EEG?

Ano. Po celém povrchu hlavy snímáme elektromagnetické výboje, které vysílá mozek při různých činnostech, zapínání segmentů mozku. Když jsou některé části méně využívány, třeba části pro logické myšlení nebo pro produkty nějakých dat, pro řeč, pro vnímání obrazu, tak se vždycky najde místo pro ostatní vlny...tento proces mapujeme a vyhodnocujeme. Zmapovalo se čtvero základních vln alfa, beta, gamma a theta, které odpovídají za nějaký charakteristický stav mozku, tj. čtvero nala- dění -rozpo- ložení, které se pak ještě dělí na další podskupiny.

Vezmeme velice hrubý příklad: Když se probouzíš, nemyslíš téměř na nic, ještě tolik nevnímáš, nad ničím logicky nepřemýšlíš, nemáš ještě žádný zpracovaný vzruch v mozku, tak se objevuješ na

displeji našeho monitoru ve fázi alfa vln. Pracujeme s obrazem, který je koherentní se stavem člověka. Promítají se mu do brýlí příjemné krajiny, jako jsou uklidňující přírodní scenérie. Prolétává prostorem, kde nejsou žádné vzruchy, jen si ji může prohlížet. Na prostředí jsou nala- děné i zvuky, které jsou roz- vrstveny v sampleru tak, aby se spouštěly postupně i náhodně v závislosti na ostatních dvou snímačích a průletu prostorem.

Když se jeho vnímání změní, zamyslí se nad tím, kde je, dostane se do beta vln a krajina se změní třeba v rušné město, kde se zároveň změní i zdroje zvuku a začne fungovat sampler na úplně jiném principu. Postupně se tak dostává do různých sfér.

A co detektor lži?

Když člověk prožije v brýlích něco dramatického, detektor lži to zhodnotí a přidá prvek, který ještě zdramatizuje scénu. Funguje na principu vzruchu, který je evidentně větší než ostatní. Zhodnotitel- ný vzruch přijde jednou za čas a právě tak s ním musíme nakládat. Nebudeme každý malý vzruch hodnotit, protože to dělá strašný zmatek v datech. Celá průběhová křivka se musí zhodnotit tak, aby





se parametry a tím obrazy neměnily okamžitě, ale aby byl průběh plynulý a nedocházelo ke skokům z prostředí do prostředí, z toho by nevzniklo nic kontinuálního. Pak by se mohlo stát, že se posluchač bude jenom lekat. Vzruchy by na sebe pořád vrstvil další a další zvětšené kvarty, prostředí by se stále více neurotizovalo a zrychlovala se rychlost průletu, zvyšovalo nebezpečí, ve kterém by se ocítil, takže by se mohlo stát, že nám z toho křesla „pacient“ uteče. Mě by se to samozřejmě líbilo, ale potráhá šňůry a když ne, potáhne nám laptopy i s pokáceným éégéčkem po chodbách, což bychom nechtěli.

Lze složit univerzální části skladby, aby nevznikal na základě MIDI signálů shluk neposlouchatelných zvuků?

Nejdřív vymyslím modelovou skladbu pro jeden druh „mozkovin“ např. „Low alfa“ s použitím syntetizátorů, sampleru a akusticky nahraných tracků. Tu rozložím zpět do segmentů, aby každý mohl skladbu poskládat postupně sám až do konečného stavu. Ale pořád je tam možnost díky snímači na prstu téměř nekonečného kombinování zdrojů zvuků - dokonce i harmonická modulace v reálném čase. Postupně tak vytvořím skladebnou knihovnu pro každé ze sedmi prostředí (2x alfa + 3x beta + theta + gama vlny).

Můžete přiblížit použité zvuky?

Jde o kombinaci přednahraných akustických nástrojových tracků (sampler) a elektroniky generované v „reálčase“ (syntezátor s potenciometry spojenými se snímači). Obsahují rytmické a harmonické cykly, logické i amorfní struktury, které respektují rytmus srdce.

Další složka skladby se přidává každým vzruchem detektoru lži umístěným na prstu. Když se nám chlapec na zubařském křesle lekne něčeho v brýlích (3D – ne někoho), okamžitě díky „prstosnímači“ stresu moduluje skladbu nebo jí projede filtrem a tempo se rozběhne z polekaného srdce.

V tónině se pokračuje dál v přidávání dalších třeba akustických smyčcových nástrojů, podle toho, v jakém prostředí se nachází a v délce průletu. Čím déle je v jedné obrazové atmosféře, tím víc

se tam má možnost vrstvit nástrojů. Takže se skladba může rozrůst do velké symfonie, ale stát se může téměř cokoli... Skladba se zhroutí zpátky na nějaký rytmus a dál se proletíme se třeba v podzemním tunelu pod městem.

Jak vypadá vytvářené promítané prostředí přednaprogramované grafikem?

Není to přímo město nebo přírodní scenérie, ale abstraktní prostředí, amorfní tvar, který reálnou krajinu jen připomíná. Dostává se například do prostředí podmořských sasanek nebo rituálních prostorů v korunách stromů. Létají proti němu a kolem různé různosti. Nejraději mám roj modrých spermií. V 3D brýlích vypadá chámovod daleko impozantněji.

Technologii testujete na nějakém dobrovolníkově?

Ano na mě. Ale máme i simulátor. Na „doktorském“ počítači, jak mu říkáme, máme záznamy mozkové i srdeční činnosti různých typů lidí jako mnich, duchodkyně, dítě, mladičky šlechtic a starý krtek, která nám doktorský počítač vysílá jako MIDI.

Má projekt ještě vztah k umění?

Myšlenka uměleckého vnímání se dost proměnila a špičková technologie se v Ciantu stává bránou k novým tvarům. Tendence tohoto projektu je spíše cesta od obrazu v definitivní podobě visícího na stěně k možnostem měnit zobrazený svět díky virtuální realitě. Diváci získávají schopnost volně navigovat prostorem. Perspektiva první osoby, známá především z počítačových her, staví v této instalaci každého protagonistu do centra dění: návštěvník se pohybuje neznámým prostorem, který je generován

v reálném čase a současně na podobném principu vytváří hudbu, jak jsem si někde přečetl. Snažíme se otevřít úplně nové cesty k tomu, aby se lidé dávali překvapovat. Předvést možnosti, které jsou k dispozici, dát technologii lidem do ruky a naučit je s ní tvůrčím způsobem pracovat. Ciant je tým organického spojení technologů a lidí tvůrčích a kreativních. Nedokážu si představit, že bych podstoupil cestu testování snímačů k převádění biohodnot na MIDI signály, zároveň spořil na několikamilionovou investici do technologie a v torzech volného času bych skládal hudbu s entuziasmem do začátku hudebního procesu nezbytným.

Co je pro vás na projektu nejzajímavější?

Co nej přesněji zmapovat aktivitu mozku a naučit se cvičit mozek na produkci signálů určitého druhu, což se dá pečlivým tréninkem zvládnout. Vymezit míru náhody tak, aby se nám podařilo biosignály ovládat, když poskočíme vědomě z pasivního zapřažení. Přes prostínké ovládání tempa hudby i obrazy, které ovládá rychlost srdečního tepu a vcelku snadné ovládání (alespoň pro mne) úrovně stresu ze snímače na prstu, který mění barevně i hmotné změny ve virtuálních krajinách a s každým větším rázem na principu detektoru lži přidává další harmonickou nebo rytmickou složku v hudbě, až k velice složitě zvladatelným (alespoň pro mne) signálům EEG z mozku. Jsou ale lidé, kteří stavem své mysli vládou a v tomhle případě by už přišlo na řadu ono, u některých vysněné, pasivní skladatelství. Produkovat hudbu tím, že zavřu oči a zpřesním funkce natolik, aby se vyplatilo vědomé fantazie nahrávat. To jsou dneska možnosti! To za nás nebejvalo.



Elektronická špína

Tim Hecker, Xela a Jan Jelinek ve zvukovém blátě

Text: Hynek Dedecius

Krok dopředu, dva kroky zpět? V hrozivé éře bez ustání sílících procesorů, sprintujících pamětí a rostoucích rozlišení si dnešní elektronici čím dál častěji raději odskakují za cílenou nedokonalostí a prachspřstým reálným lomozem.

Zdá se, že perfekcionismu a absolutní čistoty už bylo dost. Hybný hudební svět má dnes větší chuť na bezprostřední improvizované úlety novodobých lesních folkohippies, intimní zpovědi ložnicových písničkářů, hlučné metalové vazby nebo směsi pouličních šustotů a tato vlna samozřejmě zasahuje i oblast elektronické hudby. V souladu s utišením nadšení z digitální všemocnosti dnes drasticky ubývá (nevím, jak kvantitativně, nicméně určitě alespoň z hlediska věnované pozornosti) umělé syntetiky, pravověrné IDM desky obvykle sklízejí pouhé zívání a odporoučení do dob minulých a na ústupu jsou podle všeho i harddiskové experimenty přesvědčených laptopistů. Nebýt úzce specializovaných experimentátorů (vydavatelství Raster-Noton apod.), člověk by se dnes po pořádném kříšťalovém elektrotónu upídlil. Tvůrcům jako by dokonalost mašinek už nestačila a s neodbytnou potřebou posunout se dál proto vykračují jednou z cest pryč z byteového vězení. Nejčastěji k živému: lebedí si v určitém poměru (rozuměj digitální a živelná, viz indietronica), případně se stočí k retrohrátkám a starému náčiní či alespoň exotickým samplům anebo nadobro vytáhnou šňůru ze zásuvky a chopí se věcíček kolem. Přesycenost? Návrat ke kořenům? Vstříc přirozenějšímu, lidštějšímu, bližšímu? Nebo jen snaha odlišit se? K zaprášenosti se na svých čerstvých deskách přiklání i trojice jinak nijak zvlášť spřízněných svébytných tvůrců – Jan Jelinek, Tim Hecker a Xela. Nicméně každý po svém.

REÁLIE

Angličan John Twells, vydávající nahrávky pod pseudonymem **Xela** (www.learnwithxela.com), může posloužit jako ukázkový příklad výše nakousnutého vývoje. Od průzračné melancholické poslechové IDM elektroniky prvních nahrávek (album *For Frosty Mornings And Summer Nights*) se přes kytarovou verzi v podstatě téhož (*Tangled Wool*) propracoval k prazvláštnímu amalgámu s názvem *The Dead Sea* (na jeho vlastní značce Type Records, u nás v distribuci Starcastic). Strašidelná i jímavá různorodá sbírka instrumentálních kusů sestavených z pestrých akustických zdrojů odkazuje k tajemnu, neznámým zákoutím a všemu tekutému a buduje ponuré filmové atmosféry usměrněné

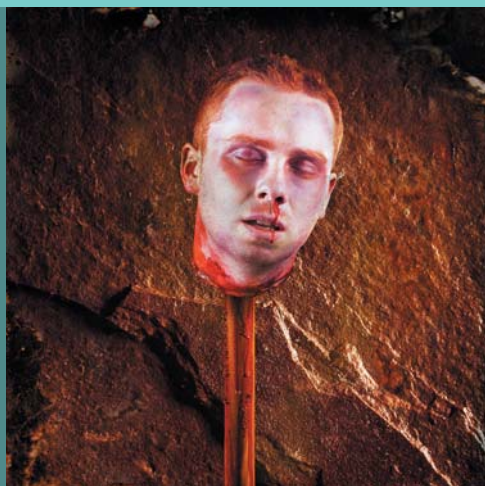
do silných melodických celků na pomezí umírněného noise, kytarové psychedelie, vážnohudebních emocí a potlačené elektroakustické kombinatoriky.

Montrealský producent **Tim Hecker** (www.sunblind.net) se po beato-vých výletech v převleku Jetone na sklonku tisíciletí přiklonil k abstraktní, notně „zanesené“ laptopově-ambientní tvorbě. Jeho kvalitativně stabilní alba (na značkách Alien8, Mille Plateaux, Substratif nebo Staalplat), charakteristická pomalu vrstvenými táhlými nadnášejícími motivy, se postupně propadají do stále zamlženějšího oparu a spoléhají na valivé a naopak nestabilní vážné hlukové atmosféry. Tento svůj originální přístup dále udusává na intenzivní novince *Harmony In Ultraviolet* (Kranky), která jako by k posluchačovi doléhala zdáli či skrze zdi.

Jan Jelinek (www.janjelinek.com), u nás dobře známý Berlíňan s českým kořínkem, byl jednou z hlavních postav do značné míry revoluční scény clicks'n'cuts a inovátorem tehdy zakyslé house scény (jako Farben). Proslul unikátní recyklací a rekontextualizací starých jazzových nahrávek (debut *Loop-Finding-Jazz-Records*), aby následně po svém pokoušel rock (*La Nouvelle Pauvreté*) a ukotvil na průsečíku repetitivních samplůhrátek a ambientu (*Kosmischer Pitch*). Na hypnotické aktuální desce *Tierbeobachtungen* (vše ~scape, distr. Starcastic) v témže koridoru čerpá z živých a hlavně vlastních zdrojů.

JAK SE UŠPINIT

Jelinek při koncipování alba *Tierbeobachtungen* čerpal ze svých živých vystoupení a souvisejícího příklonu k levnému „hardwaru“ typu kytarových pedálů apod. Jednotlivé skladby vykristalizovaly z jeho spontánního hraní s tímto náčiním a zaznamenáváním výsledku. Vlastní studiová práce už pak spočívala výhradně v kombinování smyček vytrhnutých z těchto samplů: „*Nenajdete tam žádné další prvky, žádné přídavky perkusí, nic, jen smyčky, které mají bohatou strukturu už samy o sobě. Navrstvením čtyř nebo více takových smyček vzniká určitá zvuková houština, v níž už někdy i já sám mám problém jednotlivé složky oddělit.*“ Elektronické vybavení tedy Janovi posloužilo jen jako záznamové





médium a sekvencer bez jakéhokoli vlivu na samotnou tvorbu obsahu. Podobně je na tom i Twells, i když jeho produkce je ke zřejmé repetitivitě Jelineka netečná, ba nepřátelská. I on zvuky produkuje pomocí nejrůznějších nástrojů, zejména kytar, efektových krabiček a roztodivných věcí kolem, preferuje ale kompozice zvukově zahuštěné, těžko prohlédnutelné, avšak s precizním rozložením a výraznými jasnými vůdčími motivy. Samotné složky ale úzkostlivě udržuje v lo-fi nálevu, o čemž svědčí i fakt, že jejich velkou část zaznamenal na obyčejný diktafon. Z hlediska průsvitnosti je na tom však výrazně nejhůře Tim Hecker, jehož jednotlé ale činorodé zvukové shluky neprozrazují takřka nic: „*Nástroje záměrně otupuju, abych smazal jejich stopy, jejich vazby na tradiční nástroje. Chci tím mimo jiné dokázat, že zvukové světy nemusí být nutně sestavovány na ose bicí-basa-kytara, jako je tomu u rockové muziky, nebo syntezátor-beat-vokál jako u elektronické taneční hudby.*“ V jeho tvarování hluku se v úsilí o precizní modelování mírně chaotického hlukového proudu vzdáleně promítá i jím přiznaný vliv My Bloody Valentine a obdiv k jejich „*disharmonické špinavé melodické senzitivitě propojené s nesmírnou intenzitou založenou na deformování zvuku a vrstvení více kytar*“. Oproti Twellsovi Hecker neoponechává o samotě v popředí ani hlavní tažné prvky. Preferuje jednotlitou masu spletenou šumivým tmelem a spokojuje se jen s náznaky. Pomocí takto postavených drones pak buduje naléhavé atmosféry, které mnohdy připomenou fenneszovskou estetiku, ovšem s pořádným nánosem prachu.

DO NEČISTA

Umělci si nepřejí, aby jim někdo koukal do kuchyně. Hluk a nejrůznější „audiošpína“ jim dovoluje zakrýt jejich kompoziční kroky a překonat už nechtěnou preciznost softwaru. Tento element rovněž výsledku dodává další, ne zrovna zřejmý a předvídatelný rozměr, což posluchačovi přináší pestřejší a trvalejší stravu. Vzhledem k bohatosti a neprůhlednosti zůstává při každém dalším poslechu stále prostor pro objevování a zaměření se určitým směrem. Podle Jelineka hluk vytváří dojem „*bohaté struktury plné neidentifikovatelných pseudo-událostí*“. Kombinováním takových prvků vzniká ona houština, jejíž hlavní charakteristikou je podle Jana „*absence kontextu, ukotvení nebo směrových značek*“. Do těchto neohrazených a nepředdefinovaných končin směřuje i Tim Hecker, který se úzkostlivě brání opírání o cokoli: „*Já osobně odmítám perfektní puristickou fetišizaci práce od lidí, jako je Alva Noto – je to jakoby nikdy neexistovali Donald Judd a další minimalisté. Mám rád hustý, neprůhledný, jakoby zakódovaný sound, který neřeší nějaké dělení na analogické a digitální a podobně.*“ Hecker neváhá svou hudbu zbavit veškerých hi-fi kvalit (zajímalo by mne, jak svůj záměr vysvětlil panu Blackhamovi, který mu desku masteroval) a raději ji noří do pečlivě rozvažené kaše. Twells si ponechává kontrolu. I on pracuje s lo-fi hlukem, pouze však v rámci zvuku jednotlivých komponent, nikoli celku: „*Hluk je z mého pohledu branou do nekonečného světa estetických možností, mé práce jsou ale velmi komplexní kompozice. Vyrůstal jsem na garážových rockových kapelách snažících se o kopírování Sonic Youth s co možná nejlevnějším vybavením. Tenhle přístup mi byl vždycky sympatický. Když jsem se roz-*

hodl začít pracovat na albu The Dead Sea, šel jsem do toho s tím, že na něm takovou špínu dotáhnu do extrému, že všechno ponořím do hluku – že z hluku učiním nástroj sám o sobě. A tohle rozhodnutí skvěle padlo i k zamýšlené tématice alba, které se točí kolem smrti, starých hororů, moře, rozkladu.“

NA VENKU?

Kromě záměrně druhořadých nahrávacích technik a zaznamenávání vlastní produkce bývají velmi častým zdrojem špíny terénní nahrávky. Vložení field recordings do struktury skladeb do značné míry autorovi usnadňuje práci, neboť se obvykle jedná o složité a jen těžko uměle stvořitelné mnohovrstevnaté zvukové epizody. Twells je ve svých skladbách využil jako základy, podloží, na které dále stavěl: „*Abych dosáhl zamýšlené zkreslenosti a nejasnosti, nahrával jsem svým diktafonem všelicos. Tyhle nahrávky se pak často staly tou poslední součástí skládanky a zdrojem kýžené atmosféry tracku. Záznamy deště, větru, chůze lidí atd. propůjčily mým nahrávkám náladu i nečistotu, přičemž jejich vrstvením a kombinováním jsem získával velmi hustý i hluchý materiál pro další práci. Nemluvě o tom, že mé produkci podle mě dodávají i určitou lidskost.*“ Na field recordings ve velké míře staví i Tim Hecker: „*Mám nahrávky odevšad a používám je velice často a různými způsoby, někdy je nechávám v podstatě neslyšně v pozadí, jindy jsou zcela jasně zřejmé. Jejich smyslem je z mého pohledu vytvoření dojmu určitých umělých krajín vkládáním melodie do míst, kde jsem byl. Nijak zvlášť se ale nezabývám tím, zda terénní nahrávky dělají mou hudbu nějak „reálnější“.*“ Komponovaná hudba je nevyhnutelně umělá, syntetická, takže o realitě jako takové nemůže být řeč. Beru to jako zajímavý pracovní materiál, který mi dovoluje se posouvat tam, kam bych se jinak nedostal.“ Jelinek se používání terénních nahrávek v komponování brání. „*Nikdy se k mé produkci nehodily, protože jsem vždy pracoval především se sekvencerem. Myslím, že sekvencovanou hudbu je obecně velmi těžké propojit s field recordings, protože tyto původně nestrukturované nahrávky se tak stávají součástí sekvencovaného celku, čímž jsou vlastně připraveny o svou podstatu.*“



Delirantní cesta do hlubin kosmické noci.

Keiji Haino: Temná hvězda improvizované hudby

Text: Karel Kouba

Charismatický japonský hudebník, intuitivní multiinstrumentalista, skutečná legenda světa improvizované hudby. Přestože má jeho tvorba mnoho rozličných poloh, proslavil se především díky své hlučně destruktivní kytarové hře a obsesivně ječivému vokálnímu projevu. V jeho osobnosti se spájí mnoho protikladů – image dekadentní rockové hvězdy se slunečními brýlemi a černou holí, temný mysticismus a fascinace středověkou hudbou, ale i písňová alba inspirovaná dřevním blues anebo čistě elektronický noise. Dokáže přehlcovat zvukem i jemně pracovat s odstíny ticha. Kolují zvěsti o jeho hvězdných manýrách a výbuších nepřičetné zuřivosti, ale zároveň se v rozhovorech svérázně zpovídá o zenu, vztahu k Bohu nebo zcela vážně konstatuje, že by jeho hudba měla mít na posluchače příznivé terapeutické účinky. Jeho alba mají neuvěřitelně dlouhé názvy. Keiji Haino.

Keiji Haino se narodil v roce 1952 v japonské Čibě. Začátky své tvorby v rozhovorech zpravidla s jistou nadsázkou datuje do předškolního období a poté, co předčasně opustil střední školu, začal působit v kapelách hrajících předělávky populárních rockových písní. Jeho hudební odysea začíná na počátku sedmdesátých let ve skupině Lost Aaraaff, se svou skupinou Fushitsusha začal hrát v roce 1978 a první sólové album natočil v roce 1981, avšak na vydání těchto důležitých alb musel počkat až do přelomu osmdesátých a devadesátých let. V tuto dobu ale Haino začal fascinovaně objevovat západní svět. Zájem o jeho četné sólové i skupinové nahrávky, vydávané většinou kompletně v černé barvě u nezávislého japonského labelu PSF, trvá dodnes. Zahlcenost jeho hudbou přitom díky rozmanitosti a neustálé inspirovanosti jeho tvorby rozhodně nehrozí – svědčí o tom nejen kladné kritiky v předních hudebních periodicích, ale také neustále nové, nepředvídatelné spolupráce s elitou současné experimentální hudby.

WHEN THE MUSIC'S OVER

Údajným impulsem ke změně Hainova hudebního myšlení a jakýmsi krokem vstříc tmě bylo na konci šedesátých let setkání s hudbou The Doors, konkrétně prý se skladbou *When the Music's Over*. Symbolická platnost významu doznívání, zvuku po hudbě či mimo hudbu se staly určující pro celou jeho další tvůrčí kariéru. Vše podstatné, co charakterizuje Hainův pozdější rukopis, se nachází v hudbě jeho vůbec první skupiny Lost Aaraaff, jejíž první stejnojmenná nahrávka pochází z živého koncertu nahraného roku 1971. Skupina hraje ve složení piano, bicí a vokál, jímž už je zde jasně anticipován specifický ječivý styl, který Haino dovede do naprostého extrému na svých sólových albech. Lost Aaraaff v kontextu hudby počátku sedmdesátých let nemá obdoby – neslyšená lavina podivného hluku směšuje nezáměrné a notně pervertované inspirace klavírní hrou Cecila Taylora, která má zuřivý punkový spád, do něhož absorbuje extatický duch Alberta Aylera. Vše je hráno dostatečně přebuzeně a Hainův řvavý vokál v druhé skladbě dokonce vtípně „vypívá“ i celkem nosnou melodii na slabice „la“. Jeho hlas zde místy nahrazuje zvuk saxofonu, což v kombinaci s ostatními nástroji budí zdání jakéhosi obskurního jazzového tria s noiseovými prvky a rockovou narácí. To jen potvrzuje oprávněnost výkladu jejich hudby jako intuitivní odpovědi na tehdejší vzepětí vlnu free jazzu a volné improvizace. Tato kapela měla v historii japonské avantgardní hudby iniciační roli: Stála na počátku japonského undergroundového hnutí a hlásí se k ní všechny tamní význačné kapely – mezi těmi nejznámějšími jsou to například přímí pokračovatelé Fushitsusha, psychedelici Kousokuya nebo avantgardní rockový orchestr Maher Shalal Hash Baz.

VYVLASTNĚNÍ ROCKU

Po vlivném nástupu na japonskou avantgardní scénu Haino zakládá v roce 1978 spolu s punkovým basistou Junem Hamanou a mysteriálním bubení-

kem Takeshimou power trio **Fushitsusha**. Ve spojitosti s touto kapelou jsou s ohledem na její původnost nejčastěji užívána superlativa „zásadní“, „klíčový“ a „nejvlivnější“ a svým působením v rámci hudební scény se tak řadí na rovinu Lost Aaraaff s tou výjimkou, že už podstatnou měrou přesahuje hranice Japonska. Oproti zuřivému free jazzu je tato skupina postavena spíše na rockovém základu (který je ale zároveň jeho improvizovanou povahou neustále narušován), což podmiňuje dominantní role sonicky útočné kytary. V zátočinách jejích dlouhých temných ploch a zpětných vazeb vyplouvají transformované ozvuky psychedelie, heavy metalu, garážového rocku, blues nebo noiseu, a tvoří tak asi nejepečtější Hainův kytarový projekt. Míra převahy uvedených stylů závisí na jednotlivých albech, avšak konstantou zůstává výbušná směs volné improvizace, která aleatorním hlukem vyvlastňuje idiomatické rockové postupy.

Diskografie Fushitsushy čítá zhruba patnáct titulů. První deska vyšla až v roce 1989 a úplně nejstarší nahrávka *Eien no houga saki ni te o dashitanosa* z roku 1978 dokonce až v roce 2003. Vydání archivního záznamu, pořízeného v prvním roce existence kapely, i přes svůj převažující dokumentační charakter překvapuje. Už od počátku byl totiž téměř dokonale definován hudební jazyk kapely a vzájemná provázanost mezi hudebníky byla na stejné úrovni jako na albech z devadesátých let. Asi nejreprezentativnější ukázkou tvorby tria, sdružující ve sto čtyřicet minutách jeho vysoce výbušnou esenci, je záznam živého vystoupení z roku 1993, označovaný jako *Live 2*. Tato nekomplikovanější a zvukově „nejtěžší“ nahrávka je destilovanou temnou smršť, vzdáleně připomínající zběsilost Sharrockových či Brötzmannových projektů ze šedesátých a sedmdesátých let (*Machine Gun* či společný *Last Exit*), některé z pozdějších poloh freak-outových psychedeliků Acid Mothers Temple nebo experimentálnější noiseové polohy Sonic Youth. Sám Haino ale tvrdí, že hudební tvar této kapely vznikl poskládáním z pestrých úlomků hudby Jimiho Hendrixe, Velvet Underground nebo japonského noise-freejazzového kytaristy Masayuki Takayanagiho.

Mezi další významnější skupinové projekty patří skupina **Vajra**, jejíž podstatně křehčí zvuk je způsoben přítomností „písníkáře“ Kana Mikamiho – legendy japonského undergroundového folku –, kterého kromě Haina doprovází bubeník Toshiaki Ishizuka. Mikami se od sedmdesátých let proslavil v prostředí japonské undergroundové scény díky své nezaměnitelné interpretaci amerického folku a blues, což se v hudbě Vajry prostřednictvím jeho narativního, procítěného zpěvu a tradiční kytarové hře dost výrazně odráží. Tato skupina je pokračováním jednorázového dvoudílného projektu *Live in the first year of the Heisei*, který vyšel v roce 1990 u PSF.

Keiji Haino je pověstný tím, že sbírá nejrůznější nástroje, včetně etnických nebo historických. Tato záliba, společně se zmiňovanou fascinací středověkou hudbou a osobitě interpretovanou mystikou, našla realizaci v tvorbě „středověkého“ projektu **Nijiumu**, tvořeného ovšem pouze Hainem. V hudbě této „starobylé drone music“ těží z interpretace mnohohlasých chorálů bez využití vícehlasu. Zní zde pouze jeden vokál proplétající se s činely, plechy, velkými



bubny a nejrůznějšími dechovými a strunnými nástroji. Po navrstvení vytvářejí subtilní masiv pulsujícího zvuku, složený z temných akustických dronů, dunění, skřípů a Hainova přednesu, kolísajícího mezi zpěvavým deliriem a obsedantním šepotem.

EXCESIVNÍ SÓLO

O Hainově sólové tvorbě lze říci, že s každou vydanou nahrávkou nastavuje posluchači další z odlišných tváří svých trýznivých hudebních vizí a překračuje tím další hranici extrému. I přes konstantní udržování osobitého rukopisu, unikajícího většinou možnostem konkrétnější charakterizace, jsou jeho alba pestře proměnlivá: dají se zařadit k tvorbě temně ambientních improvizátorů nebo noisových titánů, jindy je východiskem blues, minimalismus nebo trhlina v tkáni ticha. Při poslechu Hainových desek si až na výjimky nejsme jisti, zda má jeho hudba kořeny spíše v geniálním primitivismu, detailně promyšlené prvotní jednoduchosti nebo v zuřivosti zaslepené dokonalosti. Jeho instinktivní multiinstrumentální tvorba zahrnuje kromě kytary a hlasu také bicí, dechové nástroje, syntezátory, tónové generátory, tereminy nebo třeba niněru.

Prvním Hainovým sólovým počinem bylo enigmatické album *Watashi Dake* vydané v roce 1981. Černá mše pro hlas a minimalisticky úsečnou, ale přesto hlučně vazbíci kytaru představila Haina v trýznivé podobě přímo na kamenitém dně, od něhož už se ale neodráží. Spojení kytary a vokálního projevu zůstane i nadále polohou, v níž ho lze zastihnout nejčastěji. Niterné hrdelní zvuky jeho hlasu často nepotřebují artikulaci ani slova, v nejhektičtějším okamžicích se mění v afektovaný jekot, pištění, výdechy či dávení. Kytara, využívající prvky rockové hry, primitivních rytmizovaných celků i jednoduchého hluku, je mučená a ve hře na ní je až něco niterně fyziologického.

Na albu *Tenshi No Gijinka*, které je zahrané pouze za pomoci tradičních bubnů, zvonců, gongů a činelů, Haino vědomě navazuje na tradiční japonský způsob hry na bubny taiko, který staví na stejnou úroveň roli ticha i zvuku. Dlouhé, vibrující dozívání úderů na velké gongy, alikvótní tóny protkané afektovaným řevem a rytmizovanými údery do menších perkusí vytváří téměř mystickou atmosféru. Album pro sólovou bicí soupravu *Konokehai fujirareteru hajimarini* je uzavřenější, koncentrované a méně excesivní. Jemné hraní zde střídá náhlé rytmickými výbuchy, ale i tiché pasáže bez znatelného zvuku, přecházející do strohých, minimalistických vzorců.

I s elektronikou zachází Haino v intencích své tvorby – chová se k ní neuctivě, destruktivně, znásilňuje ji svým hlasem a svrchovaně si ji podmaňuje. Děje se tak s tónovými generátory, vytvářejícími mohutný vibrující brum na albu *So, Black is Myself*, s bicím automatem na „C'est parfait“ *endoctriné tu tombes la tête la première* nebo s digitálními tereminy na *Uchu ni Karamitsuiteru Waga Itami*. Za zmínku také stojí kuriózní alba s elektrizovanou niněrou (*Twenty-first Century Hard-y Guide-y Man*), která představují komornější obměnu projektu Nijiumu.

Další (a o nic méně důležitou) součástí Hainovy tvorby jsou četné spolupráce, v jejichž rámci konfrontuje svůj osobitý styl s inspirativními osobnostmi improvizované hudby z celého světa. Klíčovými spoluhráči jsou především powerjazzový saxofonista Peter Brötzmann (Haino s ním používá pouze svých

hlasivek), avant-jazzový basista Barre Phillips a japonský bubenický veterán Sabu Toyozumi, bubeník skupiny Ruins Tatsuya Yoshida (spolupracovali mimo jiné v rámci projektů Knead a Sanhedolin), s japonskými alt-metalisty Boris, s kytaristy Derekem Baileyem, Thurstonem Moorem nebo Eugenem Chadbournem a mnoha dalšími.

Hainova cesta k hudbě je skrze sebe samého, je identická s jeho životem, což ho přímo spojuje s jeho duchovním vzorem Antoninem Artaudem. Jediný styl jeho hudebního výrazu by se dal přirovnat k americkému písničkáři Jandekovi tím způsobem, že vlastně tvoří jeho pravý opak: oproti Jandekově nesmělé, uzavřené bolestnosti staví Haino její agresivní prožitek, extenzivní proud hudebních fraktur, artikulující bolestivý prožitek tvůrčí slasti, který suggestivně tlumočí zasvěcenému posluchači. Expresivní hudebně-teatrální jazyk plný hysterických póz a útočných křečovitých gest se zároveň – v jednom okamžiku – dokáže prolnout s prožitkem intimního vnošení, obrácení do ticha, které má formu jakési litanické modlitby. V Hainově díle se tak spojuje zdánlivý protiklad okamžiku prokletí v závratí absolutní nekontrolovatelné hereze individuálního se suverénním odevzdáním univerzálnímu.

Oficiální stránky Keiji Haina (JP):

<http://www.5e.biglobe.ne.jp/~haino/contents.html>

Neoficiální stránky Keiji Haina (EN):

<http://poisonpie.com/sounds/haino>

Vydavatelství:

<http://psfrecords.com/new.html>

Doporučené nahrávky:

Sólo:

Watashi Dake. PSF 1993.

Tenshi No Gijinka. Tzadik 1995.

I Said, This is the Son of Nihilism. Table of the Elements 1995.

Twenty-first Century Hard-y Guide-y Man. PSF 1995.

Abandon all words at a stroke, so that prayer can come spilling out. Alien8 2001.

Uchu Ni Karami Tsuite Iru Waga Itami. PSF 2005.

Yaranai ga dekinai ni natte yuku. PSF 2006.

Skupiny:

Lost Aaraaff. PSF 1991.

Fushitsusha: Live 2. PSF 1991, 2 CD.

Nijiumu: Era of Sad Wings. PSF 1993.

Vajra: Tsugaru. PSF 1995.

Spolupráce:

Barre Phillips, KH, Sabu Toyozumi: Two Strings Will Do It. PSF 1994.

KH and Peter Brötzmann: Evolving Blush or Driving Original Sin. PSF 1996

KH with BORIS: Black: Implication Flooding. INOXIA 1998.

KH and Derek Bailey: Songs. Incus 2000.

Podržíme vám dveře

Expatrioti v japonské soundartové komunitě

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

„*Kimarimašita* – tak bylo rozhodnuto.“ Pro cizince přijíždějící do Japonska ze Západu se toto slovo může rychle stát jednou z nejméně iritujících částí slovní zásoby. Je to pevně zakořeněná fráze, která osvobozuje mluvčího od povinnosti vysvětlit platnost bizarního zákona nebo veřejného nařízení a umožňuje mu pohodlně umlčet všechny otázky, které by mohly následovat. Je to taková trochu pokročilejší verze situace, kdy rodič dítěti na otázku „proč nemůžu ...?“ odpovídá „protože jsem řekl“. Tato deklarace zatvrzelosti a neflexibility, která v minulosti nejspíš dokonale fungovala ve prospěch Japonska, může obrovsky znesnadňovat život četným Evropanům a Severoameričanům, vychovávaným ke spontánnímu řešení problémových situací a vědoucím, že „problémy“ se mohou den ode dne měnit a tudíž je nutné a účinnější řešit je s jistou dávkou improvizace spíše než s instruktážní příručkou. Když si na něj zvyknete, zdá se přístup *kimarimašita* být fungujícím způsobem komunikace při běžných obchodních transakcích, meziměstském cestování a směšně komplikované metodě, jak se zbavit nepotřebných recyklovatelných předmětů, má-li ale fungovat jako platforma pro jakoukoli skutečně kreativní činnost, je prostě nesnesitelný. Je přirozené poněkud složitě kritizovat *kimarimašita*, když si uvědomíme, že to obrovské množství přísných kulturních pravidel pomáhá redukovat míru každodenních zmatků, chaosu či kriminality. Japonská zločinnost, například, je tak dobře lokalizována, že si všechny *kouban* (policejní stanice) na tokijských předměstích mohou dovolit vyvěšovat u vchodů „přehledy kriminality“, cedule uvádějící, kolik nezákonných činů se odehrálo v té které oblasti v určitém časovém úseku (pokud vás to zajímá, nejčastější jsou krádeže bicyklů). Ale občas ta kultivovaná dokonalost, jakkoli jindy může být milá, dokáže pěkně lézt na nervy, nebo alespoň ponoukat kreativní mysl k občasným „odvetným“ přestupkům. Autor tohoto článku jednou trochu pozměnil jeden „přehled kriminality“ – ke každému číselnému údaji přidal pět nul, čímž zvýšil míru zločinnosti za poslední týden do statisticky nemožných výšin. Cedule zůstala nedotčena několik dní. Zvukový experimentátor John Duncan mi svěřil svou historku o tom, jak si udělat hračku z japonských neflexibilních sociálních norem. Jednou večer, když viděl skupinu zaměstnanců kanceláře připravovat se na odchod z budovy, podržel jim dveře. Je místním zvykem, že po celou dobu, co jsou dveře otevřené, si musí odcházející říkat na shledanou a vzájemně se klanět. Až po několika minutách úžasně absurdních orgií klanění hraničícího s gymnastikou ho někdo konečně požádal, aby zavřel.

Během svého pobytu v Japonsku jsem se setkal se širokou škálou cizozemských muzikantů: s novozélandským sochařem spleťtých dronů Eso Steelem, s Jetem Velem a jeho extatickým mezinárodním Empty Orchestra, plným jedinečných jazzových hráčů, a pochopitelně s nekonečným množstvím dychtivých DJů a rockerů. Každý z nich reagoval na konfrontaci s japonskou nepružností jinak – někteří se vrátili domů, i když si od Japonska slibovali zviditelnění a alespoň malý úspěch. Ostatní prostě ignorovali iracionálnější aspekty svého prostředí a stáhli se do léčivého světa zvuků. I když jste součástí toho, čemu se říká „underground“ nebo „alternativní scéna“, neznamená to nutně, že se rodilí Japonci rozhodnou ve prospěch cizince porušit časem posvěcené tradice. Některé z těchto tradic jsou ale docela milou změnou – například skupiny, které z pódia oslovují publikum tou nejdvořilejší formou

místo té nejlidovější. Jiné, například téměř nábožné uctívání vizitek, patří spíše do nezměrné říše japonského byznysu.

Jakkoli ohromně srdeční jsou obyvatelé Japonska při jednání s cizinci, většina z nich je přesvědčena, že se cizinci nemají míchat do veřejných záležitostí a že většina západních cizinců opustí zemi po vykonání vojenské služby či vypršení roční učitelské smlouvy lektora angličtiny. Kontroverzní výtvarník Trevor Brown, hudební veřejnosti asi nejvíce známý jako autor obalů alb Whitehouse a Venetian Snares, potvrzuje obtížnost stát se akceptovaným členem japonské společnosti v rozhovoru pro časopis *Pixelsurgeon*: „*I když jsem tu už skoro deset let, jsem pravděpodobně stále oficiálně veden jako turista a navždy označován coby gaijin* (fašizující japonský výraz pro kohokoli, kdo není Japonce)“. Brown ovšem nad označením *gaijin* mává rukou snadněji než mnozí jiní a dodává: „*Vyhovuje mi to. Rád jsem mimo proud. Dezorientace a nenávnost mi jdou k duhu. Tahle izolace a nestrannost uprostřed chaosu pomáhá umělecké kreativě*.“ Tuhle představu ideálního života patrně sdílí i John Duncan, který přijel do Tokia začátkem osmdesátých let a okamžitě se stal „multižánrovou továrnou na umění“: režíroval erotické filmy, podnikal rádiová i televizní pirátská vysílání a – last but not least – představil japonskému publiku zcela nový katalog zvuků. John Duncan prohlašuje, že v Tokiu často zůstal vzhůru až do čtyř hodin ráno, popíjel kávu a komponoval hudbu pro nástroj svého srdce – krátkovlnné rádio. Nejen že je průkopníkem používání rádia jako hudebního nástroje, některé z dráždivějších kusů, které na něm zkomponoval, přispěly k formování moderního japonského hudebního undergroundu stejně, jako tvorba japonských hudebníků samotných. Album *Riot*, založené na zvuku krátkých vln, svou explozivní intenzitou ovlivnilo mnohem více hudebníků než jen ty, kteří byli později (neprávem) nacpáni do kategorie noise music.

Nespokojený s rolí osamělého pionýra, trvá Duncan na tom, aby i ti, s nimiž sdílel estetickou senzibilitu, dostali šanci být viděni a slyšeni. Ve sleeve-note společného CD s Carlem Michaellem von Hausswolffem *Our Telluric Conversation* (23five 008) zmiňuje začátky své pirátské televizní stanice TVC 1:

„*TVC 1 vznikla za účelem vysílání na frekvenci NHK 1 (stanice podobná britské BBC). Věděl jsem, že mnoho lidí má zvyk pozdě v noci přepínat mezi televizními programy včetně těch, o nichž věděli, že zrovna nevysílají. Cílem bylo poskytnout těmto divákům obrazy, které jsem sám chtěl vidět a které by žádná oficiální japonská televize nikdy nedovolila odvysílat. Dokumentární záznamy tokijských nepokojů, dílo Rudolfa Schwarzkoglera (jehož práci tehdy v Japonsku viděli úplně poprvé), pár po souloží, který si hraje se svými podobami na obrazovce před videokamerou, o níž si myslí, že je soukromá, jednoduché, krásné experimentální video natočené v jednopokojovém bytě elektrikářem, který nevěděl nic nebo skoro nic o vizuálním umění... to všechno bez vysvětlení, kontextu, jako by se zjevovalo odkud a jevílo se zpočátku jako náhoda nebo technická chyba, která se při sledování stává víc a víc zajímavou.*“

Duncan je stále jedním z mála cizinců, kteří se v Japonsku pokoušejí o experimentální či „pirátskou“ televizi. S vědomím, že oficiální televize



Jim O'Rourke

je stejně naočkovaná *kimarimašitou* jako všechno ostatní v Japonsku, rozhodl se používat svůj univerzální smysl pro neposlušnost jako ideální formu reakce na místní politiku. Jeho FM vysílání pod značkou Radio Code nabídlo dosažitelným posluchačům šanci narazit na psychedelický nářez skupiny Fushitsusha i na improvizované konverzace středoškolských studentů.

Pokud srovnáme Duncanovy japonské vědomě ilegální akce s renomé, které má ve Spojených státech, nejsou vlastně ničím mimořádným. Neblaze proslulá akce Schůzka naslepo, v níž Duncan nejprve před kamerou souloží s ženskou mrtvolou a pak prodělá vasektomii, vyvolala takové reakce, že musel opustit Spojené státy a prchnout do Japonska. Při další performanci nazvané Děs a popsané jako „odpověď“ na bezdůvodný útok ze strany neznámých lidí“ držel Duncan své přátele v šachu pistolí a střílel po nich slepé náboje, když prchali. Von Hauswolff (rovněž ve sleeve-note k *Our Telluric Conversation*) říká, že přesně tohle je ideální sound-artový kus. Tradiční instalace v galerii by nikdy nemohla být více, řekněme, přímá.

Jim O'Rourke, který svou patrně neomezenou a nekonečnou produkční prací a rolí „najatého zabijáka“ spoluurčoval parametry chicagské experimentálně-rockové scény, nedávno také prchnul z New Yorku do Tokia, kde soustředí svůj tvůrčí potenciál na herectví (nikdo z mých přátel v této oblasti ovšem dosud nehlásil, že by ho kde viděl hrát). O'Rourkeův jednorázový partner v Hafler Triu, Zbigniew Karkowski (také spolupracovník Johna Duncana) si také našel domov na pulsujícím okraji tokijské čtvrti Shinjuku. Neustálá turné po Číně, Jižní Americe a Evropě ho sice dlouhodobě drží daleko od domova, o Japonsku však mluví jako o ideálním kotvišti pro toulavé umělce (a líbí se mu zejména neomezená nabídka dostupného jídla, piva a cigaret). Karkowski se v Japonsku poprvé usadil v roce 1992, poté, co se na berlínském festivalu Urban Aborigines seznámil s mnoha klíčovými postavami japonského undergroundu. Jeho společná CD s Tetsuem Furutadem *The World As Will* jsou zničujícím nápoem symfonické majestátnosti a teatrálních

vyžaduje robustní PA systém (několik již odrovnal) a dostatek prostoru, který by pojal vskutku fyzickou zvukovou zteč. Nemnoho japonských klubů může posloužit oběma požadavkům. Karkowského konstantní návštěvy cizích zemí z něj v očích celních úředníků udělaly podezřelého, alespoň v jednom případě. Když se ho celník zeptal, kde pracuje, ukázal Karkowski na jeho hlavu a řekl: „Tady!“, což problém pochopitelně nevyřešilo.

Synestézie neboli prolínání smyslů je, jak se zdá, společným prvkem v díle Karkowského, Duncana a dalších vyslanců soundartu v Japonsku, jako například Carstena Nicolaie (pracujícího na poli vizualizace zvuku, tj. korelace mezi slyšitelnými a viditelnými vlnami). Jejich hudba chce být vnímána tělem a všemi jeho smysly. Karkowského impozantní hlukové konstrukce, Duncanovy důvěrně i strašidelně znějící krátkovlnné skladby i Nicolaiovy řízné a stimulující „koláže elektřiny“ perfektně fungují mimo jakékoli odkazy na specifickou kulturu či konkrétní bod v časoprostoru. Tuto hudbu formuje osobní kontakt autorů s okolním světem více než kolektivní zkušenost kmene, národa či státu. Nezdůrazňování kolektivního názoru tyto tvůrce sice nepřiblížilo masám, získalo jim však respekt japonské umělecké elity. Například Nicolai se nedávno podílel na sérii oceňovaných projektů s Ryuichim Sakamotem.

K dosažení tak vznešeného cíle, jakým je rozostření hranic smyslů, je, pokud má být dílo prezentováno na prvním místě, nutno poznat a zrušit ještě další hranice. Hranice mezi japonským tradicionalismem a novým západním náboženstvím neustálého pokroku není tou nejmenší. Zvukové médium, když už nic jiného, poskytlo čisté plátno, na nějž obě kultury často malují pozoruhodně podobný obraz: obecná témata intelektuální izolace, neschopnosti člověka odpoutat se od přírody a touhu zanechat před smrtí trvalé dědictví a dokázat si, že jsou důležitější věci, než jak a kdy se správně klanět. John Duncan se zdá, navzdory svému neklidnému životu, být optimistou: „*Pevné hranice mezi různými formami tvůrčího vyjádření, jak jsem se o nich učil jako dítě, se hrouť opravdu rychle. A tak to má být.*“

Věty k přeřikávání

Text: **Ivan Palacký**

Bylo by jistě pěkné vyvinout a mít v zásobě sadu technik, pomocí kterých bychom mohli ve vteřině zrušit čas nebo jej alespoň zmást, např. sednout si před koncertem a přeřikávat si:

1/ že Afričané prý vnímají budoucnost jako něco, co máme za sebou, a sice proto, že budoucnost je nepoznatelná a my ji nemůžeme vidět, a je to tedy něco za našimi zády, a minulost mají naopak před sebou, protože (logicky) ji znají, a tak se jim rozprostírá před obličejem.

2/ že musíme najít něco starého, co tady ještě nebylo.

3/ že máme před sebou například čtrnáct libovolných předmětů, ale ony to snad ani nejsou předměty, jako spíš předměty zájmu, přeřikáváme si tedy: „To snad ani nejsou předměty.“ Znovu a znovu, zkoušíme i jiná podobná cvičení a jako: zkus si říct stokrát za sebou „matračka“, na konci nevíš co to slovo znamená, tak se i naše předměty zájmu začínají pohybovat. Ale nepředstavuj si, prosím tě, žádný halucinační, chaotický pohyb, tady se jen trochu povytáhne jeden rozměr, zbytek zůstane, jak byl, jen se roh stolu, například, pomalu ohne určitým směrem, sleduje jakousi neviditelnou elegantní křivku, dosáhne jí téměř a v takovém nedokončeném gestu setrvá. Nebo police se suvenýry, budeš tak laskavá a otočíš se, ta police povystříčila zase jiný roh, počkej – otočím tě sám, a zahnula jej opravdu jen nepatrně, jakoby ses dívala skrze vzduchovou bublinu ve skle, ale tento pohyb – přehlédněme naše předměty – je podroben jistému skrytému řádu, něčemu, co stojí mezi prohnutími.

4/ (v rychlém sledu) sobota, pondělí, středa, neděle, čtvrtek, úterý, pátek apod.

Kritici volné improvizace si často stěžují, že hráči používají omezený rejstřík tzv. „rozšířených“ technik hry na hudební nástroje. Pravda. Ale nehleď na to, že existuje spousta hráčů, jejichž rejstřík nekonvenčních technik se neustále vyvíjí a vypadá tedy jako neomezený, tohle, myslím, není to, oč v současné improvizaci jde. Používání „nehudebních“ hluků je jen prostředkem k dosažení neobvyklé situace, ve které jako by se čas v určitých momentech „povytahoval“ a „zatáčel“ od stran.

Čímž není řečeno, že zvuk samotný je nedůležitý, ale stojí až za nejpoužívanějším „zaklínadlem“ současné generace improvizátorů, které zní: „timing“ (načasování). Řada hráčů často tvrdí, že ve „zvukovém umění“ není paradoxně nejdůležitější přijít s inovativním zvukem, ale právě schopnost jej používat v kreativních proporcích a vyslat jej do prostoru ve správném momentu. A náhodou se ještě chvilku pokyvuje hlavou a pak se trošku rezignovaně prohodí, že osvojit si tuhle dovednost „trvá léta“.

Andrea Neumann, berlínská hráčka na „inside piano“ (preparovaný vnitřní rám z pianu) napsala v odpovědi na anketní otázku pro *Blocks Of Consciousness And The Unbroken Continuum*¹, knihu o současné volné improvizaci: „Spoustu času strávím převážením svého hudebního vybavení z jednoho místa na druhé. Někdy se cítím, když tak táhnu jeden nebo i dva vozíky se svým nástrojem po ulici, jako starý člověk, který se může pohybovat jenom velice pomalu. Čas se vleče, tempo v hlavě se zpomaluje. To jsou skvělé okamžiky v mém životě hudebníka.“

V polovině osmdesátých let minulého století jsem týden co týden dojížděl autobusem z Uherského Hradiště do Brna. Asi ve třičtvrtině cesty, v Bučovicích, mě vždycky podivně přitahovala poměrně tuctová budova hasičské zbrojnice v zatáčce před náměstím. Když už jsem se nějakou dobu snažil přijít tomuto záhadnému magnetismu na kloub, upozornil mě někdo, jestlipak prej jsem si všimnul, že tahle hasičská zbrojnice je identická se zbrojnicí v Uherském Hradišti, která stojí jen pár desítek metrů od mého rodného domu. Říkal: „Člověče je to úplně stejný barák, mockrát už mě to trklo, stejná věž, stejná okna, detaily, prostě sakumprásk to stejné, jenom posazené o šedesát kilometrů dál!“

„Jasně, je to ono“, řekl jsem tehdy, „jenom zrcadlově obrácené, věž nemá modré prosklení, jiná je typografie nápisů a celé to stojí v tak odlišném prostorovém kontextu, že je to vlastně něco úplně jiného.“

Lidské vnímání se pohybuje jakoby „ve skocích“, vynechává detaily i celé bloky, které ze své předchozí zkušenosti nemá nacvičené. Vypadá to, že naše percepce prochází sítím s nestejnými oky, jímž propadáva v prvním plánu již slyšené. Všechno ostatní v sifonu uvízne a uvolní se později. Ne? Jednou mi jeden posluchač po koncertě řekl: „Ve chvíli, kdy jsi udělal *ten a ten* zvuk jsem se chytl, do té doby jsem nevěděl, o co se mám opřít.“

Tenkrát mě napadlo zkusit něco, co je improvizované hudbě protivné: sérii koncertů, v nichž bych se snažil hrát stejné zvuky, ve stejných proporcích, jak si je pamatuju z posledně, a pak porovnat nahrávky. Myslím, že je téměř jisté, že by byly diametrálně odlišné, protože do hry vstupuje nejen neovladatelnost nástroje, na který hraju, respektive jeho nevypočitatelnost, ale i vnímání, které si pamatuje, kdy se posledně „chytilo“, a tyto momenty, zdá se, akcentuje (plus prostředí sálu, počet posluchačů, akustické podmínky atd.).

Myslím, že bych nahrál sérii stejných, ale úplně odlišných „požárních zbrojnic“, z hlediska posluchače ještě prohnáných sítím jeho předchozích zkušeností.

Když jsem se cca před čtyřmi lety pokoušel proniknout do tajů 3D modelování na počítači, uvědomil jsem si, že to, co hodiny a hodiny provádím s virtuálními objekty (základní modelování probíhá skrze dokola opakovanou funkci „union“, „subtract“ a „intersect“, tedy „spojování“, „odečítání“ a „prolínání“ objemů), se vlastně docela podobá mému vnímání manipulace s abstraktními zvuky.

Jednotlivé prostorové objekty lze v počítači chytit za uzlový bod a posunovat libovolně po lineární ose nebo je uspořádat s různými odstupy v prostoru. Děláme tak něco velmi podobného úkonům improvizátora, který na místě vytvoří zvukový objekt, aby jej v zápětí s rozmyslem umístil do probíhající zvukové situace.

Začal jsem tehdy hledat nástroj, s nímž bych mohl tento „3D“ přístup k manipulaci se zvukem nejlépe rozvíjet. Nejdříve jsem začal různě upravovat, co jsem měl v té době nejvíce po ruce – akustickou kytaru. A dostal jsem se až do bodu, že vlastně už neměla se svojí původní funkcí nic společného a začala fungovat jen jako rezonátor předmětů na ni pokládaných, pomocí nichž jsem zkoušel ony akustické objemy vytvářet.

Od té chvíle ale už mohlo být tím rezonátorem cokoliv.

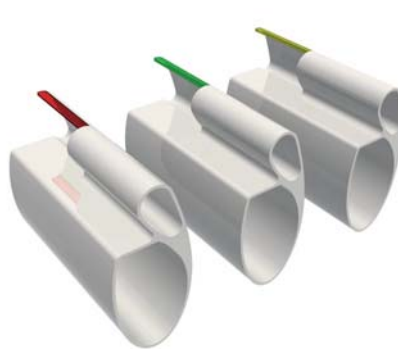
Čas od času jsem si vzpomněl na záhadný přístroj, který se objevoval nepravdělně po celé mé dětství a který byl pro mě předmětem neukojeného zájmu – ruční jednolůžkový pletací stroj Dopleta 160. Tehdy v sedmdesátých letech minulého století to byl výstřelek moderní techniky, který neměl doma jen tak někdo (později naopak snad každý), a teta, když na něm pletla nejdříve čepice a potom i svetry, něžně jej vyjímala z hnědého lepenkového kufru a pak vymezila pomyslný kruh, za který jsme s bratřenci nesměli. Přístroj se mi tehdy zdál obsahovat neuvěřitelné množství malých špičatých, pro děti velmi nebezpečných předmětů. Pletař dvakrát přešel srandovně rukojetí přes vroubkovanou kolejnici tam a zpátky a kousek svetru se nepatrně posunul a nahnul přes okraj.

Pletací stroj je slušný rezonátor se spoustou jehel, výstupků, pružinek a nabídkou různých druhů ploch, vhodných pro rozvíjení spektra „rozšířených“ technik od šumů a ruchů, vyluzovaných pomocí smyčce, přes „zastydlé“ neurčité tóny až po perkusivní sekvence.

Exemplář, který se mi podařilo sehnat (ten rodinný zřejmě uplaval při povodni v roce 1997), jsem přeřizl napůl kvůli skladnosti, ozvučil dvěma kontaktními mikrofony a přes volume pedál připojil k mixážnímu pultu. Lákalo mě, že můžu začít vyvíjet osobní jazyk hraní úplně od nuly. V první chvíli totiž člověk pocho-



Poměrně tuctová hasičské zbrojnice.



Prostorové objekty lze v počítači chytit.



Pletací stroj je slušný rezonátor.

pitelně stojí nad přístrojem, zkouší plést, zesilovat a upravovat zvuky, které jsou s tím spojené. To mi časem připadlo jako polopatická slepá ulička. Končil jsem pokaždé v podobném bodě, jako jsem začal, než mi svítl, že se na stroj musím začít dívat z jiného úhlu jako na neobjevený rezonanční hudební nástroj a úplně zapomenout na jeho původní účel. Od toho okamžiku se breviář nových zvuků začal rozrůstat, protože jsem se přestal rozpakovat pokládat na přístroj nové předměty, upravovat jeho některé části a některé naopak vyřazovat ze hry. Elektronicky zesílené zvuky stroje jsou velmi slabé a dalo velkou práci najít vhodný typ mikrofonů, který umožnil, abych mohl se „zvukovými objemy“ vůbec začít pracovat. Ještě i dnes, po dvouletém vývoji, je řada technik naživo velmi těžko proveditelná a je možné je použít jen v klidu nahrávacího studia.

Postupně jsem začal ze škály objevených zvuků rozeznávat: „lehké“ (šumy), „těžké“ (hluboké dróny), „prostupné“ (perkusivní), „řetězivé“ (zvuk řady jehel) nebo „izolované“ (zvuky přiložených předmětů) a začal je používat v kontextu onoho subjektivního systému „3D“ zvuku = vnímat zvuky jako samostatné objemy, které se dají mezi sebou spojovat, odečítat a prolínat. Pokládám je na pomyslnou časovou osu koncertu v různých intuitivních intervalech a v rozmanitých „prostorových“ vzdálenostech od ní.

Tento typ prostorového vnímání času se objevuje v několika filmech, v nichž hraje jednu z hlavních rolí architektura. Napadá mě Resnaisův film *Loni v Marienbadu*, kde kamera projíždí monumentálními prostory šlechtického sídla a za každou přepážkou se objevují jiné situace v různé vzdálenosti od pozorovatele, mění se jejich dynamika, někdy se překrývají, jindy zůstane celá společnost na nepatrnou chvíli „štronzů“. Nebo Godardovo Pohrdání v hlavní roli s BB a prosulou vilou Casa Malaparte na Capri. Časová osa je v tomto případě několikrát prostorově zalomená a pohybuje se spolu s Brigitte terasou domu, interiérem a sestupuje po příkrém schodišti ve skále až k molu v zátocce. Herci se kolem této osy posunují jako tanečníci po předpřipravených značkách.

Naše vnímání prostoru je úzce spjato s naším pohybem v něm. Jinak prostor vnímáme, stojíme-li nehybně v jeho středu, nebo se mírně posunujeme, začínající nesmělými úkroky do stran až k horlivým tanečním figurám.

Stůj na balkóně při Prodloužené a všimni si, že prostor tanečního sálu se mění současně se změnou tance. Passo doble přechází na pokyn tanečního mistra Zimáčka ve waltz a foxtrot a cha-chu. Taneční páry vytvářejí kolem sebe neviditelné „předměty“, vzniklé dynamikou jejich gest.

Podarí-li se nám tyto ztuhlé „zbytky pohybu“ přenést reálně do architektury, můžeme nově definovat prostor a zároveň částečně předurčit i chování jeho uživatelů. (Nebo alespoň vytvořit k němu jisté skryté předpoklady.)

Někdo stojí ve frontě u šatny, paži omotanou dvěma kabáty, druhou rukou loví v boční kapse drobné, udělá krok k výdejnímu pultíku zcela vlevo v rohu, před ním se otevře anatomická oblina zakončená špicí přiléhající ke stěně, odevzdá kabáty a žlutým očíslovaným papírkem opiše oblouk kolem pultu, otočí se a zastaví ve foyer, kde vše vypráví dvěma ženám a vzrušeně gestikuluje směrem k okénku.

Volný prostor má smysl jen je-li vymezen určitými závaznými fixními prvky – svoboda vyplývající z nesvévůle, jako nutné taneční pozice uprostřed jinak volně proudícího tance, kameny uprostřed nespoutaného vodopádu.

Načrtni si teď, prosím, v rychlosti obrázek – půdorys tanečního sálu: malé podium s tanečním mistrem a jeho ženou, máš tužku?, obdélník parketu a prozatím jeden taneční pár, který znázorní jenom otisky jejich nohou na podlaze, ano... a raději, pro větší přehlednost, zdůrazni jenom tanečnicka – vodiče.

Tanečník dává té části sálu, ve které se zrovna nepohybuje, svými kroky tvar. Ukrajuje do vzduchu rameny, zadkem jakýsi „zbytek pohybu“, který kdyby-

chom převedli do stěn nebo do skříní, kdybychom tedy vyrobili skříně ve tvaru tohoto „zbytku“, vznikl by pravděpodobně pokoj, v němž by pohyb náhodného návštěvníka vzdáleně připomínal tanec, podle kterého prostor vznikl.

Totéž, prosím tě, vyzkoušíme i jinak:

Držíš už lupenkou pilku a před sebou máš slabounký plátek překližky. Do ní vyřízneš stejná schémata tanců jako v předešlém případě a pustíš do takto vzniklých drah skleněnku, kuličku, která při pohledu proti světlu vypadá, jakoby měla uvnitř negativní měsíc se všemi krátery a suchými moři. Vidíš přece snad, že s pohybem kuličky se deska mění. Vyroba si několik takových drah a můžeš je zasouvat do černé papundeklové krabice na víčku opatřené starým objektivem z Exakty nebo Flexarety, a tak vše daleko lépe pozorovat. Připevni tam i dvě ploché baterie a osvětli to zevnitř!

Jistěže – nepotřebujeme nutně vidět někoho tančit v pokoji vynucený foxtrot či tango, ale víme-li, jak pevně je tvar stěn a zařizovacích předmětů spojen s pohybem návštěvníka, využijme to tam, kde opravdu budeme chtít, aby se dav, projde-li „naším“ místem, malinko sklonil, aby se pootočil a opsal bezděčně oblouk kolem vitríny, aby jej tvar zahnal do kuřárny, tohoto pána zase ven k východu domů a obě dívky do salónu.

A teď, protože vidím, že už spěcháte, promluvrme si ještě heslovitě i o několika jiných strategiích současné improvizace, jak jsem je pro Vás v uplynulých letech zaznamenal:

a/ „porézní“ S (strategie) – častá při manipulaci s terénními nahrávkami. Pracuje s širokým stereem, do kterého rozmísťuje jednotlivé zvukové stopy. Základem je „houbovitý“ zvukový materiál, jehož póry propadává prach „glitchů“ a útržky rytmů. (Věta k přetřívání /VKP/: *Můžeš jet, samozřejmě, ale co kdyby ses někdy i pokusil sundat nohu z plynu?*)

b/ „transfokační“ S – improvizátor „na číhané“, vyčkává, strádá materiál v mixážním pultu a ve vybraném okamžiku jej „mute“ ovladačem vypouští ven. Vzniká tak efekt bleskurychlého vyzoomování na detail zvuku. Velmi obtížné. (VKP: *Pokud nenaleznesh ten správný okamžik, nemusíš hrát vůbec.*)

c/ lineární „krájení“ času – výrazná redukce výrazových prostředků, často až na samotný zdrojový zvuk. Zpravidla rezignuje na prostorové uspořádání zvuku a pohybuje se s jeho manipulací jenom po jedné lineární ose.

(VKP: *Pokud se ti zdá, že jsi uvolněný a necháváš zvuk jeho osudu, uvolni se ještě víc.*)

d/ simultánní „vrstvení“ zvuku – navazuje v mnohém na „musique concrète“ – útržky rozhovorů, manipulace s rádiem, magnetickým pásem. Často několik základních zvukových zdrojů najednou důmyslně navrstvených podle své převládající zvukové charakteristiky. (VKP: *Neznepokojuj se, pokud není jeden konkrétní zvuk jasně čitelný ve skupině. Nadejde chvíle v překrývání zvuků, kdy se objeví.*)

Jako se tráva narovná za chodcem, až když on už je jednou nohou v sousedním revíru, a jako vlny na řece nedokáží plout s lodí, ale uskakují do stran do rákosí, tak i našich čtrnáct předmětů (viz bod 3/ úplně nahoře) se stejně malátně otáčí ve směru nejfrekventovanějšího pohybu v pokoji. Vedeny svými tajnými čidly hrají neplnou „chudou melodii“ (několik samotných tónů), která má moc pohyb zachytit.

Řekni však „matračka“ po sto prvé, pochopíš tak znovu podstatu toho veselého slova a celý jev zmizí, tykadla jsou zpátky, energie šla, je pryč, pokoj se uklidnil.

¹, Brian Marley and Mark Wastell: *Blocks Of Consciousness And The Unbroken Continuum*, kniha + DVD, Sound 323, Londýn 2006, www.sound323.com

Mary Halvorson

Text: **Petr Vrba**

Kytaristka Mary Halvorson působí na první pohled jako plachá hudebnice. Pozoruje-li ji člověk na pódiu vedle nekompromisního, chvílemi až frenetického bubeníka Chese Smithe a kontrabasisty Trevora Dunna (oba mají bohaté zkušenosti z divočáren à la Theory of Ruin či Mr. Bungle), říká si, co tam ta dívenka dělá? Ale když pak vidí, že je rovnocenným partnerem i kytaristovi Nelsu Clineovi, sklapne a poslouchá a dívá se (a diví se). To bylo předloni. Když jsem ji viděl potřetí, vloni na podzim, hrála křehké skladby s violistkou Jessicou Pavone, o jejím mnohotvárném talentu jsem již nepochyboval a byl jsem rád, že jí mohu položit pár otázek.

Jak se vám daří s takovou lehkostí balancovat mezi „ostřejší“ a „jemnější“ muzikou, kterou například hrajete s Jessicou Pavone?

Snažím se vždy přistupovat k hraní způsobem, který mi připadá vhodný pro danou situaci. S některými skupinami ze mě srší energie, oheň. S Jessicou je adekvátnější jiný přístup – ráda si to představuji jako prolínání našich nástrojů i našich duší. Jsme velmi blízké kamarádky, známe dobře i naše hraní a jsme určité někde hluboko propojené. Energie, kterou společně tvoříme, je jiná než ta, kterou tvořím sama, nebo když hraji v jiných skupinách. Nemyslím na sebe jako na jednotlivého hráče, který je součástí skupiny, s Jessicou se stáváme jedním hlasem namísto dvou.

Máte tedy jasnou představu o tom, co Jessica v příštím okamžiku zahraje?

Není to tak, že bych věděla, co bude hrát, nebo že by ona přesně věděla, co budu hrát já, spíš předvídáme, co nastane. Jakmile jednou začneme hrát, jsme schopné snadno anticipovat směr, kterým se ta druhá vydá, a můžeme se snadno sejít. Ve vzájemné interakci se můžeme velmi snadno ponořit do skutečné hloubky. Nemáme strach se otevřít, neboť si plně důvěřujeme. Je to jako by se jeden instrument přeléval do druhého. Je to naprosto jiné než hrát s někým poprvé, kdy nemáte tušení, co se může stát. Může to být samozřejmě vzrušující a vytvořit naprosto odlišnou energii, ale potenciálně to obsahuje vzestup i pád.

Na druhou stranu často hrajete s lidmi, jako je Trevor Dunn či Ches Smith, případně Nels Cline, co vás přitahuje na jejich hudbě?

To, co mám na Trevorově hudbě nejradši, je, že dokáže kombinovat prvky rocku, jazzu a improvizace naprosto přirozeným způsobem a tvoří z nich jednotlivý celek, v kterém si přesto každá část udržuje dostatečně silnou pozici. Musela jsem se naučit kombinovat jednotlivé prvky jeho hudby smysluplným způsobem prostřednictvím protikladných úseků a úrovní energie. Vyžadovalo to hodně poslouchání a reagování. Další náročnou zkušeností bylo

improvizovat noc co noc na stejných skladbách a udržovat je svěží. Trevor i Ches jsou oba úžasní hráči a je pro mě velmi inspirující pracovat s nimi.

S Nelsem jsem předloni hrála poprvé, ale musím říct, že to je jeden z mých nejoblíbenějších kytaristů. Jeho neuvěřitelná energie a fantastický způsob hraní... má opravdu jedinečný zvuk... těžko se to popisuje.

Zároveň máte ale bohatou zkušenost se „školním“ jazzem a navíc hrajete i s Anthony Braxtonem, který používá velmi složité partitury. Jak jste se k němu dostala?

Jeho partitury? Jsou neuvěřitelně komplexní, je v nich obsaženo tolik úrovní informací! Snažím se obsáhnout co nejvíce úrovní najednou, aby žádná z nich nezůstala stranou. Neaktuálnější





partitury, s kterými jsem pracovala, byly z jeho poslední *Ghost Trance Musics*. Jsou barevně kódované, každá série taktů může mít jinou barvu, která ve spojení s notami, rytmy, tvary a symboly na dané stránce dodává úseku partitury další význam...

Začala jsem s ním hrát proto, že učil na Wesleyan University, kde jsem studovala. Hrála jsem v několika jeho ansámblech a spřátelili jsme se. Dodnes je pro mě studnicí inspirace.

A svou roli sehrálo taky to, že Anthony Braxton potřebuje ve svých souborech padesátiprocentní zastoupení žen, aby dosáhl ideální rovnováhy energií. Má na to celou teorii „femininních vibrací“...

Hraje ve vaší tvorbě nějakou roli humor?

Určitě! Myslím, že hodně humoru se najde v naší rockové kapele People. Máme vtipné

texty, i když taky hodně temné texty! Myslím, že je dobré kombinovat humor s dalšími emocemi. A taky některé aspekty mého hraní, např. extrémní repetice, by šlo brát jako humorné, i když ne nutně. Jsem ráda, když jsou věci otevřené různým interpretacím.

Označujete kapelu People jako rockovou, jaký máte vztah k rocku?

Vyrostla jsem na jazzu a rock jsem poslouchala úplně minimálně. A byl to navíc klasický rock nebo třeba Beach Boys... Až ve dvaceti jsem začala objevovat rockovou muziku, o které jsem přišla během dospívání. Tím pádem mám k rocku dost jiný vztah, než lidi většinou mívají, protože jsem si ho oblíbila až v dospělosti. Doma jsem poslouchala hlavně rock, ale na kytaru jsem hrála hlavně jazz a improvizace. Postupně mi začalo vadit, že poslouchám něco

úplně jiného, než co hraji. A proto vznikli People, abych spojila oba tyto aspekty. Samozřejmě to ale není úplně typická rocková kapela... Kevin Shea bubnuje naprosto nepředvídatelně a zběsile, píše bizarní filozofické texty, často těžko srozumitelné, které já co možná rockově zhudebňuji. Chvilími jsou ty jeho texty trochu přebujelé, což je asi to, co je dělá vtipné. Pro mě je důležité, že tam nejsou žádná klišé, nemluví o lásce atd. Taky je beru vážně, ale je hezké uchovat si i ten humor...

Ve vaší tvorbě má své pevné místo improvizace. Čím pro vás je?

Skládám na způsob improvizace. Většinou vezmu kytaru a jen si hraji, než najdu něco, co se mi líbí, a to si zapíšu a dál s tím pracuji. Obvykle nemám dopředu žádný jasný koncept. Oba postupy chápu jako vzájemně propojené, pro mě je kompozice založená na improvizaci. Ve svých projektech chci mít vždycky aspoň částečně kompoziční prvky. Ačkoli občas si užiji i volnou improvizaci, je-li to se správnými lidmi. Kompozice je skvělá v tom, že tvoří ovladatelnou bázi, na které se dá postavit to nepředvídatelné. Ráda skladby promýšlím a baví mě trávit čas vybrušováním konkrétních nápadů.

Říkáte, že skládáte na způsob improvizace, co by bylo protikladem?

Nejdříve vytvořit větší koncept, vše strukturovat a pak vyplňovat ty mezery.

Přijde mi, že dáváte přednost menším uskupením, duům, triům, hrajete i sólově?

Mám ráda intimitu a úroveň interakce v malých skupinách. Sólově jsem ještě nehrála, ale vlastně v lednu budu mít premiéru! Nejsem si moc jistá, jak to bude vypadat... Velké soubory mám ale taky ráda, poslední dobou hodně uvažuji o tom, že bych něco složila pro větší ansámbl, možná s lesními rohy.

Ještě něco chystáte do blízké budoucnosti?

Připravuji trio s Chesem na bicí a jedním basistou. Ještě jsme nehráli, ale stále pro nás skládám hudbu. Baví mě to. Už dlouho jsem chtěla psát pro kytaru, basu a bicí.

Mary Halvorson je kytaristka, skladatelka a zpěvačka žijící v Brooklynu. Vyrosla v Bostonu a studovala na Wesleyan University a New School. Hraje v mnoha uskupeních, jako Anthony Braxton 12tet, Taylor Ho Bynum Sextet, Trevor Dunn's Trio Convulsant, MAP, People, MPTHREE a mnoho dalších. Její diskografie zahrnuje: MAP: *Six Improvisations for Guitar, Bass and Drums* (H&H Production, 2003); Trevor Dunn's Trio-Convulsant: *Sister Phantom Owl Fish* (Ipecac, 2004); Mary Halvorson & Jessica Pavone: *Prairies* (Lucky Kitchen, 2005); People: *People* (I & Ear, 2005); Anthony Braxton Quintet (London) 2004: *Live at the Royal Festival Hall* (Leo, 2005); Ted Reichman: *My Ears are Bent* (Skirl, 2006).

www.maryhalvorson.com
www.myspace.com/peopletheband
www.myspace.com/maryandjess ■

Přátelství v undergroundu

mezinárodní festival
experimentální hudby
a filmu, Helsinky
17. – 19. listopadu 2006

Text: **Pavel Klusák**

Helsinský listopad není žádná procházka růžovým sadem. Lze předpokládat, že místní pořádají festival experimentální hudby a filmu v tomto období proto, aby se uprostřed šera a lezavé zimy aspoň trochu povyrazili. Sedmý ročník největší skandinávské přehlídky svého druhu v tomto ohledu nezklamal: ať už jako svědectví o živé finské scéně, anebo pro silnou přehlídku newyorského undergroundu.

Začneme Američany, a rovnou tím nejsilnějším. Nikdy jsem na živo neviděl Sonic Youth, takže se můžu jen dohadovat, z čeho vychází jejich legenda. Projekt *Drift*, kde dvě 16mm promítačky filmařky Leah Singer doprovází Lee Ranaldo, pomáhá pochopit. Padesátiletý Ranaldo ovládá svou kytaru s lehkostí a plynulostí starého samuraje, dobývá z ní šumy, jemně a uvážlivě ji rdousí, nosí ji na ruku. Když dojde s nástrojem ke combu a nastaví kytaru vazbě, není v tom žádné úsilí nebo odměřování – přesto je zvuk tak jasný, jako by se Ranaldo zastavil na milimetr přesně. Práce s punkovým zvukem a chrčivými šumy je opovážlivá i pokorná zároveň. Kytarista čte své básně, použité papíry pouští na zem: podobně lpí na přítomnosti i v hudbě. Zacházet takhle láskyplně s médiem elektrické kytary jsem už dlouho neviděl. Dva proudy obrazů vedle sebe, které k tomu nabízí Leah Singer, jsou dobrý kontrast, ale hloubka zkušenosti, s jakou Ranaldo třebas jen osahává prskající vypojený konektor, zastíní leccos.

Všichni byli nadšení, že pozvání přijal muž, který stál u kořenů mnohého, Tony Conrad. Šestašedesátiletý Tony v růžových kalhotách po tři dny usměvavě plul areálem, chodil na projekce ostatních, dost podnětně hostoval na koncertě finské improv-songs kapely Lau Nau. Jeho vlastní koncert připomněl, co Conrad rozvíjel už s minimalistou LaMonte Youngem a první (nepísňovou) sestavou Velvet Underground. Hraje sólově na housle, zvuk si smyčkuje do vršící se závěje: používá přirozené ladění a permanentně ho překračuje, vedle tónů dobývá z houslí i šumy. Nemyslím, že by v disonanční a neuspořádané cestě napříč laděním nástroje byl matematický koncept (který Conrad občas uplatňuje). Hraní si zjevně užívá, v polotmě tančí jako v lehkém transu, ale hudba mě dost tahala za uši, dostavilo se podezření z určité bohorovnosti, neoslovilo mě to. On sám působil sympaticky.

Newyorskou linii festivalu oslabilo, že skandinávské turné odvolali očekávaní Black Dice (z aktuálního „diskopunkového“ labelu DFA). Také z avizovaného Jima O'Rourkea se vyklubala jen objednaná elektronická skladba, poslech jejíž nahrávky jsme si odbyli v naprosté tmě na Sibeliově hudební akademii. Je to zvolna klenutý drón ze zvuků kytary. Když připočteme téměř hodinové tepání spojitého zvuku na elektronicky filtrovaný gong a preparovanou harfu (londýňští Mark Wastell a Rhodri Davies), ukazuje to na pevnou pozici – různě uchopených – drónů v současné hudbě.

AVANTO

Tomutonttu



O řadě noisových vystoupení na Avantu jsem už napsal text pro týdeník A2 (Hudba pro otužilce, 49/2006, i v internetovém archivu). Není v něm však zpráva o triu Nash Kontroll, kde se sešel norský hlukař Lasse Marhaug se švédskými free saxofonisty Matsem Gustafssonem a Dorem Feilerem. Není to zvláštní? Vedle Wolf Eyes a Rafaela Torala další čerstvý projekt, kde se šum a hluk zasubuje s dechovými nástroji. Ze všech noiserů na festivalu měli ocelově nejblyštivější zvuk, asi jako zkušení výrobci zbraní, kteří v tom jedou už dlouho. Nelitostné, bez emocí, soustředěné, fyzická muskulatura protagonistů = žádná náhoda. Špunty do uší k vyzvednutí v šatně.

A pak „přátelství v undergroundu“, jak nadepsali kurátoři text o mladých finských kapelách. Mají v krvi písně i experiment, psalo se už o nich obsáhle v *The Wire*, na webovém Boomkat i v naší Á Dvojce. Skvělá alba kapel Es, Paavoharju či dívky jménem Islaja dodala základní renomé v posledních letech, Avanto ukázalo, že už je zas leccos nového. Jan Anderzén (duch projektu Kemialliset Ystävät) hrál pestré a barevné sólo z noisů a field recordings, klečel na zemi mezi desítkami efektů a filtrů zabalený v prostěradle coby skřítek jménem Tomutonttu. Sámí, šéf klíčového labelu Fonal, hrál v nové šestičlenné kapele Islaji: robustní rytmy překvapily všechny, kteří čekali ambientní vrstvy z jejího alba, pořád to má ale velkou působivost. Lau Nau je taky kapela s mladou frontmankou (Laura Naukkarinen), navíc se jí podařilo prorazit k chicagským Locust Records zaměřeným na aktuální semiakustickou avantgardu („new weird america“). V triu je zastoupená i stará finská lyra, jež se po písňových úsecích přidává k divokým improvizacím. V jednu chvíli měla Laura před sebou tibetskou misku, na ní položený diktafon a na něm kastrol na vaření.

Ať už zůstaneme u klíčového labelu Fonal nebo propátráváme příbuzné dění na finské scéně, najdeme civilní osobní jednání, často v samodomu stylu D.I.Y., které ústí do vizí s mezinárodním ohlasem. Avanto jako aktuální přehlídka, příležitost a setkání nepochybně pošťuchuje probuzenou finskou scénu k ještě větší bdělosti. Vypadá to, že tam mají šťastné období odvahy a inspirace.

P. S.: Kiitos pro Romanu, Pekku, Ninu a Ellu za bydlení!

Natura Renovatur

Giacinto Scelsi v podání Frances-Marie Uitti

Text: Jaroslav Šťastný

Jaroslav Hašek prý říkával, že každá dobrá známost má začít pořádným trapasem...

Bylo to v roce 1974. Při generálce na koncert v Římě, kde měla americká violoncellistka Frances-Marie Uitti hrát Webernův op.11, se k jejímu pultu přitočil drobný stařík v kožichu a brokátové čepičce posíté drobnými zrcátky, nakoukl do not a zeptal se jí poněkud impertinentně: „To umíte zahrát?“ Dotčená umělkyně odsekla: „Budete na to mít minutu a půl, abyste to posoudil!“

Kratinké trvání Webernových *Drei kleine Stücke für Violoncello und Klavier* nakonec stačilo a po koncertě následovalo pozvání do honosné vily na Via San Teodoro 8. Hostitelem byl hrabě Giacinto Scelsi (viz text v minulém čísle). Pustil překvapené violoncellistce svoji skladbu *Anahit* pro housle a komorní orchestr – hudbu, s jakou se dosud nesetkala. Potom jí ukázal noty tří extrémně obtížných skladeb pro sólové violoncello s otázkou, zda by je chtěla premiérovat. Tak začala intenzivní čtrnáctiletá spolupráce, která trvala vlastně až do Scelsiho smrti v roce 1988. Tak se Frances-Marie Uitti dostala do úzkého okruhu Scelsiho spolupracovníků, kteří znali jeho tajemství: Scelsi totiž nepsal svoji hudbu sám, ale nechával zapisovat svoje improvizace zaznamenané na magnetofonovém pásku. Frances-Marie Uitti pak s ním procházela tyto nahrávky a jejich přepisy, korigovala party smyčcových nástrojů a některé nahrávky přepisovala sama. Každopádně skladba *L'âme ouverte* pro sólové housle je prokazatelně zapsána její rukou. Violoncellový cyklus *Voyages* vznikl společně: Scelsi jí dal jednak dva téměř prázdné pásy jako základ a potom ji slovními pokyny vedl k tomu, aby sama našla odpovídající zvukové ztvárnění. Zkoušeli spolu a vybírali různé možnosti, které pak ona zapsala do finální podoby. Společně také vyvinuli speciální kovové dusítko, které dodávalo dvěma nejhlubším strunám nepříjemně drčivý zvuk – odraz Scelsiho záliby v tibetské hudbě. Tento skladatel se nikdy nespokojoval s běžným tónem, ale požadoval vždy zcela specifické barvy a tónové nuance. Frances-Marie Uitti samozřejmě také premiérovala a mnohokrát hrála Scelsiho violoncellové skladby. Na rozměrné *Trilogii: Tři stadia života člověka (Trilogia: I tre stadi dell'uomo)* spolu pracovali deset let! Po Scelsiho smrti byla pak pověřena digitálním přepisem a katalogizací pásků z pozůstalosti; zdá se, že tedy patří k nejpovolanějším a nejzasvěcenějším interpretům Scelsiho hudby.

Na CD nazvaném podle jedné ze skladeb *NATURA RENOVATUR* se střídá zvuk smyčcového orchestru se sólovým violoncellem. Toto pravidelné střídání ex-

teriority a intimity je vtipným dramaturgickým tahem, neboť vytváří vlastní „přírodní rytmus“, odkazující někam ke střídání dne a noci. Z posluchačského hlediska přijemně člení relativně nekontrastní hudbu a umožňuje vnímat její vývoj i rozdíly mezi skladbami. Vstupní *Ohoi* (I principi creativi) pro 16 smyčců (1966) rázem vtahuje do specifického Scelsiho světa „tónů zbavených veškeré materiality“ a působí svými „tekutými harmoniemi“ dojmem jakéhosi nadzemského, levitujícího objektu.

Ave Maria (ze *Tří latinských modliteb* pro sólový hlas), verze pro sólové violoncello (1970) naopak přenáší do důvěrně známého světa prosté diatoniky. *Tři latinské modlitby* jsou poněkud netypickým dílem, neboť zde chybí charakteristické mikrointervaly, ale ukazují zase jinou facetu Scelsiho díla: nevztahoval se jen k Orientu, ale i ke středověké křesťanské mystice a gregoriánskému chorálu.

Anâgâmin (Colui che scelse di ritornare o no) pro 11 smyčců (1965) odkazuje zase k buddhistické nauce o nirvāṇě. *Anâgâmin* je sanskrtský termín, označující „toho, kdo se nevrací“ a vyjadřuje třetí stadium „Cesty ke konečnému Vyvanutí“. Münchener Kammerorchester pod taktovkou Christopa Poppa dává tomuto dílu onu zvláštní naléhavost, která je pro skladatele typická. Orchester zní neobyčejně barevně – ani se nechce věřit, že to je jen 11 smyčců.

Třídílná skladba s názvem *Ygghur* je závěrečnou částí velké *Trilogie* pro sólové violoncello (1961), kterou Frances-Marie Uitti premiérovala v roce 1976 a neustále ji se Scelsim vylepšovali. Z nahrávky je cítit, že toto je její vlastní svět, že je s touto hudbou hluboce ztotožněna – jemné nuance jen mírně se obměňujících tónů udrží posluchače v napětí, ačkoliv se tam – z hlediska tradiční kompozice – téměř nic neděje. Ve skutečnosti je zde však velice bohatý průběh neustálého „obkružování“ centrálního tónu a „přelévání“ zvuku z jedné struny na druhou. Ať už si o Frances-Marie Uitti myslí kdo chce co chce, tato nahrávka ji ukazuje v tom nejlepším světle.

V *Natura renovatur* (1970) zní znovu jedenáctičlenný smyčcový orchestr s fascinující barevností. Ačkoliv Scelsiho skladby pro smyčce mají vždy podobnou fakturu, jejich charakter je pokaždé odlišný. Zde zaujme především jemnými přechody v instrumentaci a také nečekaným durovým akordem, výrazně kontrastujícím s témbrovými postupy.

Alleluja (opět ze *Tří latinských modliteb* pro sólový hlas), ve verzi pro sólové violoncello (1970) desku zklidněně uzavírá. Po předchozích zvukových avantýrách zní velmi pokorně a Frances-Marie Uitti tuto prostou psalmodii přednáší cudně a s vytříbeným citem pro tento typ hudby. Během těch několika minut posluchači zvolna dochází, co vlastně slyšel a s posledními tóny pocituje lítost nad tím, že tento neobyčejný zážitek končí. Nejspíše pak pustí desku znovu (alespoň u mne to tak bylo).

Při sestavování CD *NATURA RENOVATUR* měl Manfred Eicher mimořádně šťastnou ruku: podařilo se mu vyprodukovat nahrávku, kde výběr skladeb působí neobyčejně konzistentně a kromě - pro jeho značku charakteristického - krásného zvuku nabízí silný posluchačský zážitek skutečně neobyčejných skladeb a poskytuje vhled do díla jednoho z nejpозoruhodnějších tvůrců dvacátého století. Předností je i vzorně vypravený booklet, vybavený podrobnými informacemi od samotné Frances-Marie Uitti a také od známého pianisty a muzikologa Herberta Hencka. Podle mého skromného soudu se zde Eicherovi podařilo posunout standardně vysokou laťku ECM ještě o něco výše...Pro zvukové gurmány je tato nahrávka lahůdkou, pro zájemce o Scelsiho hudbu je nepostradatelná. ■



Tonus Records

Strohá a čistá estetika

Text: Patrik Hronek

V roce 1993 otevřel skladatel, producent a multiinstrumentalista Don Li ve švýcarském Bernu Tonus-Music Labor, což je místo, kde lze nalézt koncertní sál, nahrávací studio a další prostory sloužící pro různé workshopy a hodiny. Svou příležitost si zde najde každý, kdo má zájem se něco dozvědět, přijmout a popřípadě i dále rozvíjet hudební koncept založený na redukci a opakování. Hudební vydavatelství Tonus-Music Records se potom zaměřuje na vydávání nahrávek vzniklých na této platformě nebo na spřízněných konceptech.

Hudební záběr se pohybuje od čistě akustické hudby až po čistou elektroniku. Na jedné straně tak stojí např. Andreas Stahel se svým albem *Helix Felix*, na kterém je možné slyšet několik druhů fléten. Za pomoci cirkulačního dechu vytváří jeden dlouhý proud zvuků oscilující mezi meditací přinášející klid a hypnotickým stavem navozeným opakovanými rytmy. Na druhém konci se vyjímá Marco Repetto s *Pure electronic works*. Najdeme tady i takové rarity jako nahrávku *New Ballet for Xala*, což je kompozice pro první stepxylofon na světě. Ania Losinger na něm tančí a pomocí bot používaných při flamencu a dvou tyčí vytváří zvuky. Při vystoupeních, která připomínají balet nebo nějaké meditační cvičení, jako třeba tai-či, a na nahrávce je doprovázena smyčcovým kvartetem.

U většiny alb se dá vyzorovat jistá minimalistická tendence založená na výrazných, opakujících se rytmech. Groovový přístup častokrát tvoří základ, ke kterému se dále přidávají další vrstvy tvořené rozličnými nástroji. Od prvních tónů je tak posluchač vtahován do prokomponovaného hudebního světa, který by mohl být obrazem pulzujících měst se vším jejich ruchem. Jako se ve městech život zrychluje a zpomaluje v návaznosti na konkrétní denní či noční hodinu, i zde je umně zacházeno s tempem. Často dochází k překrývání různých temp.

Kupení mechanicky opakovaných motivů s menšími či většími změnami má hypnotický účinek. Tady je potřeba upozornit, že při nahrávání a také na koncertech se nepoužívá smyček, pokud se nejedná o elektroniku. Výsledná atmosféra se tak nachází někde mezi meditací a strhující vřavou. U některých umělců je ono meditační zaměření inspirováno zen-buddhismem a některá z alb jsou dokonce doporučena jako vhodná k zenové meditaci.

To však neznamená, že by zde nebyl prostor pro improvizaci. Živá vystoupení jsou toho dokladem. Jednotliví hudebníci však slouží celku, nikdy se tedy nejedná o bezuzdou exhibici. Většina skladeb má deset či více minut. Často se však stává, že na albu se objevuje pouze jedna dlouhá, i hodinová skladba. Umělci používají pro své kompozice jednotlivé názvy (*Ladung*, *Part*, *Modul* apod.), ke kterému přidávají číslici. Některé koncertní programy zase dosahují délky dvanácti a více hodin. Pár projektů představených v Tonus Music Labor bylo zaznamenáno a následně vydáno jako Tonus Music Labor Research Result.

Mohlo by se zdát, že takový v jistém směru okleštěný a nalinkovaný přístup je dost svazující. Vydaná alba nebo množství koncertů hudebníků vycházejících z tohoto konceptu nás přesvědčují o opaku. Zatím jedinou příležitostí si to v ČR ověřit bylo miniturné Nik Bärtsch's Ronin v roce 2004 (Praha, Pardubice, Opava, Ostrava).

Nejvýraznější osobností stále zůstává zakladatel Don Li. Tento autodidakt napsal svou první kompozici v šestnácti letech. V současné době se především zaměřuje na hru na klarinet, saxofon, programování elektronických podkresů, komponování i pro jiné umělce a každodenní záležitosti

spojené s běžným provozem vydavatelství. Don Li kolem sebe shromáždil skupinu hudebníků, kteří se různě mísí a nahrávají spolu v různých sestavách nebo vystupují živě.

Další výraznou osobností je pianista Nik Bärtsch, jenž svou hudbu charakterizuje jako Ritual Groove Music. Po šesti vydaných albech jeho jednotlivých projektů (sólové hraní na piano či s formacemi

Ronin a Mobile) se jejich cesty rozešly. A Bärtsch odešel k mnichovské společnosti ECM. Jeho poslední album *Stoa* (Nik Bärtsch's Ronin, Ritual Groove Music 7, ECM, 2006) tak může představit takto zaměřenou hudbu daleko většímu počtu posluchačů, což zpětně může pomoci TMR i dalším umělcům. V současné době se Nik Bärtsch zaměřuje především na hraní s kapelou Ronin, jejichž styl přibližuje jako zen-funk. V jistých skladbách (např. *Modul 22* z alba *REA*, *Ritual Groove Music 5*, TMR, 2004) se jim tento koncept podařilo dovést k jedinečnosti a dokonalosti. S minimálními prostředky tak dosahují maximálního efektu.

Ale i bez Nika Bärtsche má TMR stále co nabídnout. Výše zmiňované album *New Ballet for Xala*, vydané na CD i DVD, je velkým počinem. Do popředí se také dostává další mladý pianista Mik Keusen, který nejdříve spolupracoval na několika albech jiných hudebníků (např. Zimoun – Na) a v roce 2003 si založil svůj vlastní kvartet Blau, jehož stejnojmenné album vydané v roce 2005 úspěšně navazuje na to nejlepší z produkce TMR.

Velkým příslibem by mohl být i jeden ze zakladatelových žáků – hráč na klarinet Sha. Ten se podílí jak na albu *Blau*, tak i na albu *Stoa*, při jehož nahrávání se stal právoplatným členem Ronin. To se týká i talentovaného hráče na bicí a dalšího člena Bärtschových kapel, Kaspara Rasta. Již v roce 2003 mu vyšla velmi odvážná nahrávka *Part 52* (57 minut dlouhá skladba složená Donem Li). A také je tady ještě spousta bezejmenných-neobjevených, kteří se na různých projektech podílejí a jejichž čas teprve přijde.

Každý, kdo by měl zájem se o takto jasně zaměřené hudební produkci něco dozvědět, je bohužel zatím odkázán pouze na internet. Může tady však pronikat do hudebního světa muzikantů strohé a čisté estetiky ústící v extázi.


<http://www.tonus-music-records.com>
<http://www.nikbaertsch.com> ■

Zóna opus posth aneb Zrození nové reality

Vladimir Martynov: Zona opus posth ili Rožděniye novoy real'nosti
Klassika-XXI (www.classica21.ru), Moskva 2005

Text: **Vítězslav Mikeš**

Vladimir Martynov (*1946) patří v současnosti k předním ruským skladatelům. Paradox. Je totiž také mimo jiné autorem knihy *Konec doby skladatelů* (Koněc vremeni kompozitorov, Moskva 2002). A že skládá zajímavá „díla“? Další paradox. Jeho nejnovější spis totiž nese název *Zóna opus posth aneb Zrození nové reality*. Skladatel je mrtev, mrtvé je i hudební dílo. Ať žije nová, „posmrtná“ hudební realita!

Martynovy knihy mají povahu kriticko-filozofických zamyšlení (s kulturologickými, sociologickými, teologickými aj. přesahy) nad současným stavem hudby, kterou jsme si zvykli označovat jako „vážnou“. Jestliže v prvním zmíněném titulu autor konstatuje „smrt“ skladatelského principu jako takového („smrtí“ však není myšlen náhlý zlom, nýbrž proces, který může trvat ještě řadu let), pak v *Zóně opus posth* logicky dospívá k tvrzení, že ve stejném stádiu se nachází i rezultat skladatelské činnosti – hudební dílo neboli opus.

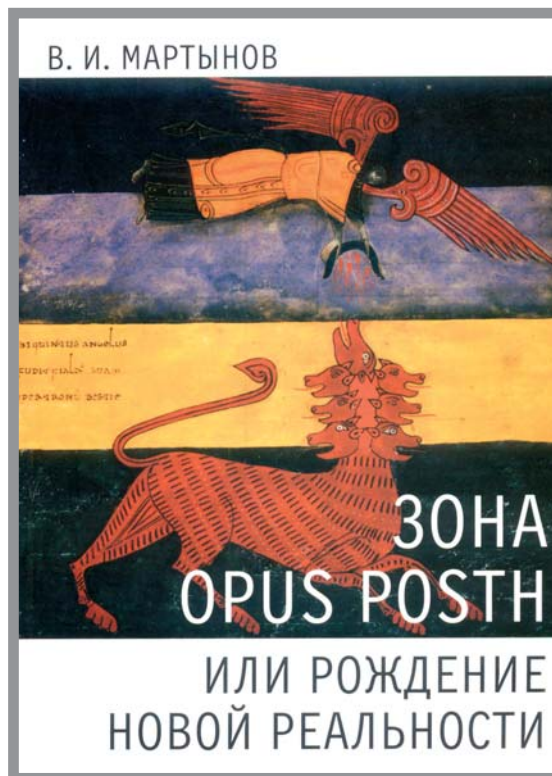
Toto stádium v případě díla Martynov označuje jako *opus posth* (zkrácená verze od opus posthumum). Tradiční chápání tohoto výrazu se sice vztahuje obecně na dílo vydané a provedené po smrti jeho autora, Martynov ho však používá v přeneseném významu: aplikuje ho na nový typ hudby, který střídá hudbu založenou na *opusu*.

Opus jako výsledek lidské činnosti je realizován v *uměleckém prostředí*, v němž přebývá člověk, který *prožívá*. Formou existence opusu je *publikace*, průvodním charakteristickým rysem se pak jeví být *koncert*. Všechny tyto kategorie se však – stejně jako skladatelský princip – v dnešní době vyčerpaly. Opus je nahrazen opusem posth, který je realizován v *prostředí výroby a spotřeby*; konečně člověka prožívajícího zaměňuje člověk *manipulující* (a manipulovatelný). Přechod z prostředí uměleckého do prostředí výroby a spotřeby přitom zůstává prakticky nepostřehnut. Většina tvůrců žije v domněn, že píše „starou dobrou opus-hudbu“, netuší však, že produkují vlastně již opus posth-hudbu, která ztrácí autonomii a stává se objektem výrobně-spotřebních manipulací. Proměnu nezaznamenali ani interpreti a konzumenti. Ostatně, nepostřehnutí tohoto přechodu bylo jednou z nezbytných podmínek zrodu prostředí výroby a spotřeby, které může existovat pouze tehdy, simuluje-li umělecké prostředí a vytváří-li iluzi jsoucna umění ve vědomí člověka manipulujícího. Fundamentálním principem nového prostředí se tak stává *simulace*.

Nepoznání smrti samotného principu uměleckého vyjádření a prožitku má na svědomí vznik celé řady quasi opusů – *simulaker*; naopak poznání může posloužit stimulem ke vzniku nových forem „posmrtné existence hudby“, opusů posth, proměněných ve svébytné projevy postumění (za jeden z prvních takových uvědomělých opusů posth Martynov považuje cyklus *Tiché písně*

Valentina Silvestrova z let 1974–77, viz recenzi v HV 1/05; řadí sem však i skladby Arvo Pärta, Eduarda Artěmjeva, Alexandra Rabinoviče-Barakovského, konečně i své vlastní ad.). Opus posth-hudba představuje řadu operací a procedur se zdaleka nevyužitými možnostmi opusu. Její prostředky jsou omezené, a proto i její potenciál se musí nutně brzy vyčerpat. Na základě toho Martynov usuzuje, že se v případě opus posth-hudby jedná pouze o přechodné stádium, které – ovšem teprve jako námi

zcela poznané – bude stát na prahu nové reality, jejíž podstatou už nebude simulace, ale nemožnost střetu s realitou.



Martynovy myšlenky i jeho slovník v Rusku rezonují, a to jak v hudebních, tak i nehudbních kruzích. Namátkou: skladatel Alexandr Bakši v bookletu svého profilového alba *Umírající Hamlet* (Long Arms, 2000) píše: „*Počítám s lidmi vyznávajícími ZVUKOVÉ DIVADLO stejně jako já, a současně s lidmi nevyznávajícími koncert – poslední baštu odumřelé velké epochy skladatelů.*“ Podobně se vyjadřuje klavírista Anton Batagov o své recitálové nahrávce se skladbami soudobých autorů, kterou příznačně nazval *Včera* (Long Arms, 1998): „*Tento disk byl nahrán v březnu 1992 (...). Jak se ukázalo, bylo to mé osobní rozloučení s postmodernismem, konceptualismem a současně s ideou „nové interpretace“.* (...) *Tehdy jsem se chystal na dráhu zdatného interpreta soudobé hudby, na sestavování konceptuálních programů z děl různých skladatelů a jejich zveřejňování v podobě koncertů i kompaktních disků (...). Netrvalo to však dlouho. Brzy jsem se přestal odvolávat na nálepku „Klavírista“, a mým hlavním*

posláním se stalo psaní hudby. Poslání, ostatně, ne méně idiotické. (...)“ A dále – filozof Fjodor Girenok prohlásil: „*Po přečtení Zóny opus posth jsem pochopil to, co jsem nemohl pochopit při poslechu Martynovy hudby. Co že jsem pochopil? Že se hudba plodně spojila s myšlením a vznikl z toho Martynov (...). Také jsem pochopil, že jestliže nastal konec doby hudby skladatelů, tak to nikdo nezpozoroval. Stejně jako nikdo nezpozoroval, že nastal konec filozofie, neboť ti, co vykládají filozofii, úspěšně vytvářejí iluzi její existence.*“

Otázka smrti hudby a umění obecně není samozřejmě nová. Martynov však předkládá podnětný koncept s pádně formulovanými úvahami, které vybízejí k dalším zamyšlením. Kniha, jež by spolu s předchozím Martynovým spisem *Konec doby skladatelů* stála za překlad...

Iva Bittová & Bang on a Can All Stars: Superchameleon

Indies Scope Records (www.indiesrec.cz)

Text: **Eva Velická**

Indies Scope Records ve spolupráci s Českou televizí uvádí na trh první DVD umělkyně světového renomé – Ivy Bittové. DVD obsahuje tři bloky: první tvoří záznam koncertu z 26. března 2006 v pražském Paláci Akropolis, další je hodinovým blokem 18 písní z televizního archívu, který předvádí Bittovou v různých kreacích mezi lety 1984–2004; poslední část přináší bonus pěti krátkých videokoláží, které ukazují Bittovou v mnohdy raritních záběrech, např. v její první filmové roli ve snímku *Růžové sny*. Lákavý název DVD označující Bittovou jako superchameleona se zdá být již jenom podle tohoto výčtu naprosto oprávněný. A zhlédnutí celého materiálu nás v tom ještě více utvrdí. Všechny podoby Bittové – od lidové přes improvizачní, minimalistickou až po rockovou a řadu dalších, které lze těžko pojmenovat – nesmírně obdivuji, ale ne všechny mám stejně ráda. A právě v tomto svém subjektivním pocitu nacházím určité specifikum v přijímání Bittové. Každý posluchač či její obdivovatel má v rámci jejího lavírování mezi žánry své oblíbené polohy, a také takové, které považuje za méně originální či dokonce za ústupek z cesty nezávislé umělkyně.

Superchameleon ukazuje, jak mnoho zaleží na tom, s kým Bittová spolupracuje. Do každého stylu, ke každé spolupráci je schopná přidat něco nového, ne vždy však takového fúze fungují tak dobře, jako v případě spolupráce s Vladimírem Václavkem (na DVD záznamy ČT z roku 1998, např. písně *Sirka v louži*, *Huljet*, *Stolet*). Ke klasické poloze Bittové již patří také komorní výstupy s Pavlem Fajtem, (např. *Ples upírů*, ČT 1990), kde se Bittová představuje coby originální skladatelka-interpretka, jurodivá houslistka i zpěvačka v jedné osobě. Jako slabší a méně zajímavé se mi jeví písně, kde Bittová vystupuje společně se skupinou Dunaj (písně *Kaše*, *Dunaj*, ČT 1996). Uznávám však, že zvládá i tuto rockovou polohu s přehledem.

Nezávislé projekty a vystoupení umělkyně jsou částečně popřeny záznamy z komerčních akcí, např. záznamem z Koncertu Miroslava Donutila v Lucerně s jinak výbornou, již legendární baladou Miloše Štědrone *Zabili, zabili*. Hudebním omylem je pak např. píseň *Zvon (Zpívání na Petrově*, ČT 1997), kde se na rádoby lidové poloze podílí spolu s Bittovou i Vladimír Václavěk a Jiří Pavlica. Za pozoruhodný pokus, který však ne stoprocentně vyšel, považuji pojetí Janáčkových úprav lidových písní *Moravská lidová poezie v písničkách* (2004). Tyto „úpravy úprav“ působí uměle (stejně jako zpěv hráčů smyčcového kvarteta) a typický pěvecký projev Bittové plný skřeků, výskotů a různých deformací hlasu – jindy tak podmanivý – zde najednou zní nepatřičně a rušivě; předchozí spolupráce se Škampovým kvartetem na jiných projektech je mnohem inspirativnější. Naopak velmi zdařilou shledávám spolupráci s holandským dechovým souborem Nederlands Blazers Ensemble (2002). Přestože se většinou jedná o úpravy starších písní (např. *Divná*

slečinka), zvukový výsledek je zcela jiný a neméně poutavý. Jistá ztuhlost velkého dechového souboru hrajícího přesně podle notového zápisu stojí v krásném, až dojmavém kontrastu k neuvěřitelně spontánně a uvolněně se pohybující Bittové.

Nejnovější trendy i neustálou mnohohvrstevnatost umělkyně ukazuje stejně dobře záznam koncertu z Akropole. Patnáct písní na ploše devadesáti minut dává tušit, že přítomnost na živém koncertu Ivy Bittové musí být velký zážitek – po hudební i vizuální stránce. Úvodní výstupy využívá Bittová ke zvukovým hrátkám, během nichž si sama svým hlasem a hrou na housle či na různé bicí nástroje podmaňuje publikum v sále. V domácím prostředí u obrazovky nás momentální atmosféra koncertu a charisma Bittové tolik nezasáhnou, jsme odkázáni hlavně na sledování způsobů vytváření těchto výstupů a stavby poměrně dlouhých hudebních ploch. Umění, jakým Bittová ovládá svůj hlas, je ojedinělé, po několika minutách však někdy takové exhibice působí až bezúčelně; posluchač pak může marně

zatoužit po formě či jakési stavbě celku, která by dodala celému tomu gejzíru jasné směřování a záměr. Více než kaskády skřeků a pištělání mě oslovují minimalistické plochy, které Bittová rozvíjí často při pomoci motivů v houslích. Na koncertu se po několika písničkách přidají k Bittové skvělí muzikanti amerického sdružení pro soudobou hudbu Bang on a Can All Stars, kteří i přes improvizace na pomezí vážné hudby, jazzu, blues apod. dodávají celku žádanou pevnější formu.

Stejně jako zmiňovaná spolupráce s holandským dechovým souborem, i tato přináší zvukově i stylově nové polohy Bittové, ať se jedná o její vlastní písně, nebo ty, které vytvořila spolu s Richardem Müllerem či Vladimírem Václavkem. ■



Poperu se s popem

The California EAR Unit with Julius Fujak: transPOPsitions – intermedia wrestling
Hevhetia (www.hevhetia.com)

Text: **Matěj Kratochvíl**

Julius Fujak patří k nejčinnorodějším postavám slovenské experimentální hudby. Působí jako pedagog i teoretik (recenzi jeho dvou knih najdete v HV 4/06), dramaturg festivalu Hermovo ucho, ale především jako skladatel a člen různých hudebních uskupení: Teória odrazu, Teória otrasu, Kysucký komorný orchestr. Podílel se na hudbě k filmu *Nosferatu* F. W. Murnaua i k prvnímu slovenskému němému filmu *Jánošík*. V roce 2005 si Fujaka ke spolupráci pozval soubor The California EAR Unit, který již od osmdesátých let získal vysoké renomé v oblasti interpretace soudobé vážné hudby. Záznam výsledku jejich spolupráce vydala košická značka Hevhetia.

Klíčovým slovem v mnohém, co Fujak dělá, je intermediální, tedy vzájemné ovlivňování různých médií. Můžeme to chápat jako další krok po multimedialitě, kde různé prvky prostě stojí vedle sebe. Program *transPOPsitions* tedy chce být něčím více než koncertem, při němž se za muzikanty promítá cosi na plátno. A Fujak interakci mezi oběma vrstvami podkládá skutečně důkladnými úvahami. Zamýšlí se nad vztahem hudby a obrazu v populární kultuře a dochází k závěru, že dnes není důležité, jak pop zní, ale jak vypadá, a snaží se najít cestu, jak tento stav věcí nahodit či alespoň využít k vytvoření něčeho zajímavého. Hledá paralelu k tradici doprovázení němých filmů v kinech na počátku století a vytváří zvukový doprovod k pohyblivým obrázkům (a částečně také podle nich). S tím rozdílem, že ony obrázky původně měly vlastní hudbu: promítá se totiž sestřih klipů z MTV, občas různě barevně deformovaných a upravovaných. Zhlédneme Michaela Jacksona, Robbieho Williamse, Scooter a další symboly popových velkochoťů.

Hudba je částečně komponovaná, částečně improvizovaná, a jakýmsi vizuálním impulzem pro improvizaci mají být právě promítané klipy. Kromě tipování podle sluchu tak můžeme improvizované pasáže poznat podle toho, že muzikanti začnou sledovat projekci. Části komponované (nebo minimálně částečně předurčené) pak představují směsi citátů či stylových aluzí doplňovaných kontrastujícími disonancemi a nečekanými zvuky. Hráči Unitu (obsazení: bicí nástroje,

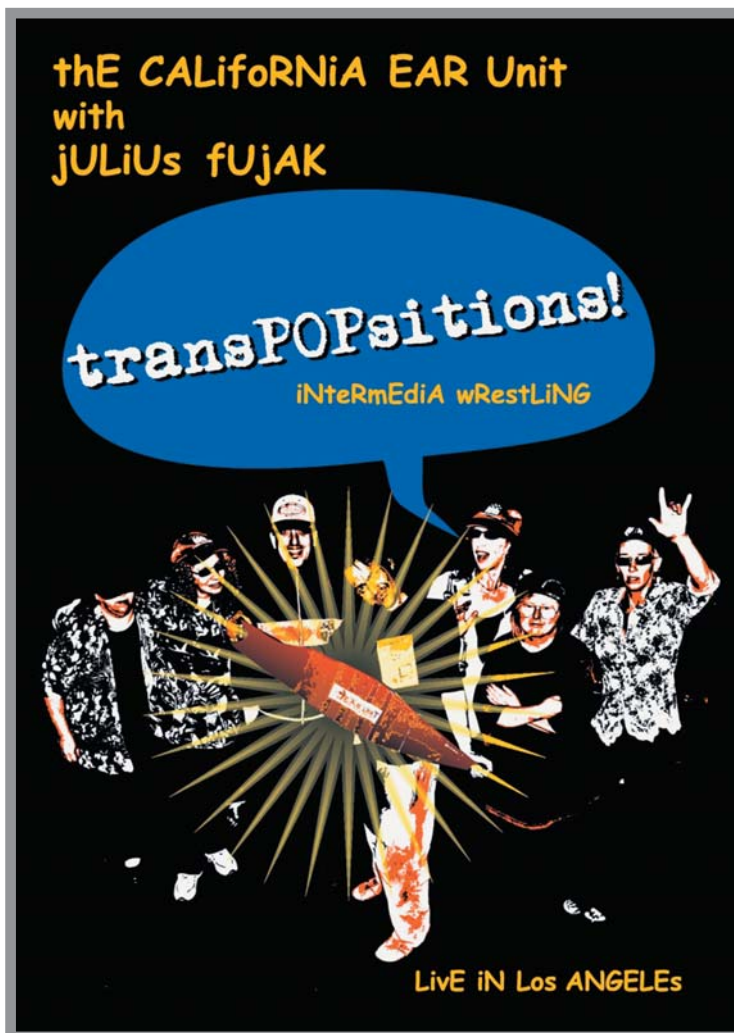
klavír, flétna, housle, violoncello, klarinet a saxofon) jsou dost všestranní na to, aby po „novohudebním“ výrazivu přesvědčivě přešli do barové jazzové nálady. Fujak na scéně působí jako záměrně rušivý element, který ve žluté baseballové čepici

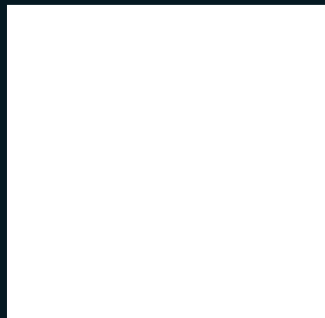
(ostatní mají červené) přebíhá od syntezátoru ke klavíru nebo k bicím (na ty jinak hraje vedoucí souboru, skladatelka Amy Knoles) a plete se spoluhráčům. Celkově hudební výsledek nezní tak docela nezajímavě, nicméně bez vizuálního doprovodu a možnosti popřemýšlet o vysoké a nízké kultuře by to byla hudba zaměnitelná s jinými postmoderními díly.

Další ideovou vrstvu dodává *transPOPsitions* wrestling. Přesněji esej, kterou o této typicky americké zábavě napsal francouzský filozof a literární teoretik Roland Barthes. Ve wrestlingu nachází paralelu k antickému divadlu, kde rovněž nejde o zachycení reality a nějakou pravdivost, ale o jasnost gest (ta se proto musí přehánět) a přehlednost děje (kdo je padouch, kdo hrdina). Není tedy důležité, že výsledek zápasu je předem dohodnutý, ale musí být zřetelně vidět, jak jeden silák druhému kroutí ruku, a ten při tom dělá zběsilé grimasy.

Můžeme se dohadovat, jak paralelu s wrestlingem aplikovat dle Fujaka. Je pop music takovou

show, která nabízí přehlednost a pochopitelnost výměnou za ztrátu kontaktu s realitou? Nebo jsme svědky zápasu mezi hudbou masovou, spotřební a uměleckou, experimentální, kdy soupeřům ve skutečnosti nejde o to, aby jeden druhého zlikvidovali, ale aby ze stylizovaného boje udělali zábavu pro diváky?





Svarte Greiner: Knife

Type Records (www.typerecords.com)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Chlupy ježící skřípot, vrzání, občasné hrábnutí do strun, vznášející se ženský hlas. Tmavé, nevlídné, pomalé... Rytmičké brnkání a kolem poskakující improvizovaný rachot, znervózňující hluboké smyčce, pískající konvice, přelétávající letadlo... Zbloudilé neidentifikovatelné pseudoperkusivní úder, hlučné krysy kdesi v podlaze, líný vracející se kytarový motiv s mohutným dozvukem, zvláštní lomoz... Strojové echo utopené v šumu, tlusté struny ze sklepení, rachtaující kov... Nic neútočí, ale z těch neznámých prostor rezonujících podivnými zvuky se line tísnivý znepokojivý pocit, který ovšem zároveň probouzí zvědavost a časem namísto strachu přináší nečekané uklidnění. Zvuková klaustrofobie ve velmi přesvědčivém balení. Jednobarevné, soustředěné album z akustických, převážně neregulérních hudebních prvků, plné citlivým mikrofonom snímaného rachtání a praskání, zneužívaných nástrojů, nosných smyčců bez užších strun a špetkou field recordings. Strašidelný, ale nikoli strašný nebo děsivý noční bezeslovný příběh s vůní dřeva, ukončený křehkým světlem (vokál Kristin Evensen Giaver), které paradoxně ukládá k spánku, dost možná bez naděje na procitnutí. Sugestivita zprostředkovaná odměřenými dávkami hrstky přísad. Filmové atmosféry bez zapojení zraku, zvolna plynoucí soundtrack k nenatočenému nadpozemskému psychologickému dramatu. Omamující pravidelnost pro polární noc.

Nor Erik K. Skodvin alias Svarte Greiner je známý především jako polovina ambientního projektu Deaf Center. Jeho sólové album *Knife* dostává neprávem nálepku akustický doom a bývá umísťováno kamsi na úsečku ohraničenou Angelem Badalamentim a ospalými noise metalisty Sunn O))), v jistých chvílích ale může být vnímáno třeba i jako hrozivější a rozvláčnější mužský protiklad naléhavosti Tara Fuki. S receptem zahrnujícím prvky avantgardy, improvizace i klasiky produkuje úsporný experimentální tmavý (vzhledem k nevhodící se konotaci se záměrně bráním označení „dark“) ambient, který zkušeně kombinuje smyčkové části s nezvladatelným a nekontrolovaně se vrvívá pod kůži. Těžko odolatelné půlnoční nálady.

Hynek Dedecius

Uri Caine Ensemble Plays Mozart

Winter & Winter (www.winterandwinter.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

I ty, Uri Caine?, napadne člověka, když zjistí, že skladatel a klavírista známý svými dekonstrukcemi Gustava Mahlera, Richarda Wagnera nebo Johanna Sebastiana Bacha vydává desku „toho, jemuž jeho Pražané rozumí“, v roce, kdy je Mozart všude ještě více než obvykle. Nebylo by lepší k mozartovskému roku přispět předělvkami Salieriho? Ale budiž. Již loni v květnu měl v Los Angeles premiéru Cainův *Koncert pro dva klavíry a orchestr*, který se snažil najít spojnici mezi světem klasicismu a jazzu; skladba byla vložena mezi dva koncerty Mozartovy. Nová deska, která byla natočena živě v Amsterdamu, je logickým pokračováním. Nabízí se různé paralely k analyzování: Mozart byl ve své době znám jako výtečný improvizátor, který by se možná podobnému přepracování svých skladeb ani nebránil. Propojování tzv. vysoké a nízké kultury tehdy bylo rovněž běžné – lidové tance se stávaly součástí symfonií.

Caine si vybral z Mozartova katalogu především známé kusy. Instrumentální varianty árií z *Dona Giovanniho* a *Kouzelné flétny* (ano, i Královna noci zde zuří), části ze *Symfonií č. 40 a 41* nebo *Rondo à la Turca* ze *Sonáty A dur*.

Jakousi kostrou nahrávky se stala *Klavírní sonáta C dur*, jejíž tři věty tvoří začátek, střed a konec desky. A patří také k tomu nejlepšímu materiálu na ní. Caine se v ní představuje sám a dokazuje, jak si umí se svým nástrojem pohrát. Plynule přechází od „čistého Mozarta“ přes ragtime až k polyrytmickým zběsilostem, v nichž slyšíme experimenty Conlona Nancarrowa (každá ruka hraje jinou rychlostí, což se na poslech zdá technicky nemožné). Ze zbytku desky je ale až příliš cítit rutina špičkových hudebníků. Předělávání Mozarta do jiného hudebního jazyka je zdánlivě snadné, ale je třeba tomu dodat cosi navíc (a od Uriho Cainea jsme byli zvyklí brát to skoro jako automatickou věc). Skupina skvělých hráčů (Joyce Hammann – housle, Chris Speed – klarinet, Ralph Alessi – trubka, Nguyễn Lê – kytara, Drew Gress – basa, Jim Black – bicí a DJ Olive – gramofony) jamuje na známá témata, ale nedostavuje se pointa. Naopak, místy vše sklouzává až k jazzovému mainstreamu. To, co nadchlo v případě Mahlera, zde najednou nemá takovou sílu. Ve srovnání s předchozími počiny tu v tomto směru také chybí aranžérský vtíp. V zasněných meditacích nad Schumannem, Beethovenových *Diabelliho variacích* jen se smyčcovým orchestrem nebo naopak Bachových *Golbergovských variacích* s mnohžánrovým zástupem muzikantů nastavil Caine latku vysoko.

Pro člověka, který není zmlsaný jeho předchozími alby, může být to mozartovské dobrým vstupem do krajiny Uriho Cainea. A až pozná ta ostatní, bude alespoň příjemně překvapen.

Matěj Kratochvíl

Huntsville: For the Middle Class

Rune Grammofon (www.runegrammofon.com)

Distribuce: Ambient (www.ambient.cz)

Jména pachatelů známe: kytarista Ivar Grydeland a perkusionista Ingar Zach jsou čelní norští představitelé nové improvizace, zároveň vedou label Sofa. Třetí člen Huntsville, kontrabasista Tony Kluften, s nimi tvoří jádro stěhovavého improvizčního sdružení No Spaghetti Edition, kde za poslední léta hostovali třeba Maja Ratkje nebo Phil Minton. Mintonovská sestava koncertovala i v Praze na Alternativě v roce 2002.

Iniciativní Grydeland se dostal v poslední době k velmi abstraktní hudbě (viz jeho duo s Yumiko Tanakou, která podrývá japonské tradice volnou hrou na šamisen). Ale v Huntsville všichni tři uchopili svou zkušenost z nové improvizace a provedli úrok „zpátky“ k hudbě se zřetelnější harmonií a rytmem, což je moc zajímavé. Na počátku dají všemu impuls bubínky tabla: Zach používá jakési indické mechanické strojky na rytmus a na prodlévající tón. „Lokomotivní“ klapot rytmu místy podporuje kontrabas, do toho syčí z neidentifikovatelného nástroje pára a houká píšťala. Všechno je v pohybu, ale také jaksí mrzne a rozkládá se do prodlévání. Groove se stává ubíhající osou (železniční kolejí), kolem které se postupně dějí události. Někdy je to, jak bychom čekali, nekonkrétní zvuk ze světa elektroakustické improvizace, jenomže pak spustí akustická kytara ve zcela tradičním modu: akordická arpeggia. Patnáctiminutová první skladba končí melodickým kontrabasovým sólem! Vespod se nabalují a přelévají vrčivé vrstvy dlouhých prodlev, ale všechno je zpečetěno vědomím o melodické hudbě.

První track s bubínky tabla má dobrý efekt: ucho dál předpokládá či tuší rytmický tep, i tam, kde je ve skutečnosti přítomen leda v pulsaci dlouhých zvuků. V mlhavějším či konkrétnějším náznaku tu proznívají momenty jako slide kytara v bluesovém ladění, vazbící rockové sólo, mihne se popěvek. Když Ivar Grydeland začne pikovat na banjo, uvědomíme si, že tu vlastně systematicky zní reflexe



tradičního, lidového hraní. Skupina se na webu opravdu hlásí k zájmu o country a indické rágy, ale taky o Mortona Feldmana.

Příchod moudrého dítěte, Vážný jako papež, Přidej kód humanity, Meloun: čtvrtá skladba je řídké křehké hraní, první tři jsou v tom hlavním „huntsvillovském“ stylu, který – ačkoliv neustále poznamenáván nějakou prodlevou – je čerstvý, živý (ze strany Zacha místy odedřený frenetickým hraním), intenzivní a nabitý událostmi. Huntsville pro sebe našli šťastný koncept, který jim dává dost prostoru. O téhle hudbě se dá říct nejen to, že je podnětná a v čemsi souzní s dobou, ale taky že je fakt pěkná.

Pavel Klusák

Zuzana Lapčíková / Josef Fečo: Černobílá

Indies MG Records (www.indiesrec.cz)

Folklórní znalec Jiří Plocek si před časem postěžoval na skromné postavení moravské lidové hudby v proudu dnešního zájmu o etnickou hudbu pro její introverzi, v níž jsou potlačeny prvoplánové strhující prvky. Zuzana Lapčíková, její spoluhráči a samozřejmě i produkce dokázali, že existuje možnost, která do proudu soudobého uchopování etnické muziky z moravského prostředí vstoupit. Výchozím podnětem bylo setkávání Lapčíkové s romskou muzikou na Moravě a poznání, že na Slovákku existovaly romské osady už před druhou světovou válkou, tedy ještě před násilnou komunistickou domestikací. V regionu tak docházelo ke zcela přirozenému ovlivňování hudby obou etnik. Osady sice po válce zmizely, zrozená hudební fúze však zůstala zakotvena v místní hudbě.

Zpěvačka a cimbalistka Lapčíková však šla v tomto projektu mnohem dál. Zatímco nálada, melodika a barva jejího hlasu zůstávají pevně zakořeněny v lidové hudbě moravského Slovácka, s muzikanty a zpěvačkami rodiny Fečů nechala vzniknout dobře slyšitelné fúzi cikánsko-slovácké muziky. Ale ani to muzikantce srdcem a duší, obdařené přízní jazzmanů, jakými jsou například Jiří Mráz nebo Emil Viklický, nestačilo. Svůj významný vklad přinášejí další s různorodými kořeny a muzikantskými zkušenostmi, rovněž ovlivnění činností ve vážné hudbě: ve Francii usazený a po celé Evropě působící Petr Růžička, houslista s moravskými a maďarskými kořeny, člen prestižních těles v Paříži, Bilbao, Provence nebo amerického New World Symphony Orchestra; a rodák z Burgundska Emmanuel Rey, jehož činnost je rozprostřena od pařížské národní opery přes athénskou Cameratu až k malajské filharmonii v Kuala Lumpuru, od filmové hudby až k účasti na koncertech Charlese Aznavoura. Do podání Lapčíkové vnáší nové zvukové barvy a žánrové posuny hrou na hoboje, anglický roh a klavír. Růžička se vedle svých vážnohudebních aktivit zabývá folklórní hudbou středoevropského regionu, kterou hrává také se svou matkou Irenou Mrázkovou. Ta je vedle primáše, violisty Erika Holuba, další houslistkou tohoto alba, na němž těší se synem četnými úžasnými duety. Samostatnou kapitolou jsou dva střídající se basisté, oba jazzově vystudovaní v Praze: letitý člen tria pianisty Karla Růžičky Josef Fečo a mladší Martin Fečo z Opočna. Josefova sestra a jejich matka, obě Eriky, jsou zde romskou pěveckou složkou.

Obsahem osmidílné suity (v každé je zahráno nejvýše osm, převážně po čtyřech písničkách) je muzika na hony vzdálená stylizovanému folklóru, nejedná se ani o jazzovaný folklór, dokonce ani o všeobjímající stylovost mainstreamu world music. Slyšíme ryzí folklórní hudbu v podobě, jakou vtiskly slováckým písničkám citlivé duše – výteční instrumentalisté, hráči s žánrově širokým, prakticky uplatňovaným rozhledem muzikanta dneška. Shrnuji to stručně na závěr v osmé suitě nazvané *Volnost*, uzavřené instrumentálkou *Moje milá*.

Vladimír Kouřil

4 Women No Cry Vol. 2

Monika Enterprise (www.monika-enterprise.de)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Čtyři ženy – jedno CD. A podruhé. Po loňské premiéře pokračuje série berlínského labelu Monika Enterprise dalším dílem, který stejně jako první naplňuje cíl mapovat současné podoby experimentální hudby z ženského pohledu. Aktivita je o to chvályhodnější, že představuje doposud nepřilíh známé projekty. Kvarteto interpretek spojuje snaha experimentovat nad žánry a vplétat do sebe svět chladné elektroniky a vroucnost lidského hlasu. Hypotetická (a problematická) „ženskost jako žánr“ je sice hlavním konceptem alba, ale bylo by příliš jednoduché udělat z ní jednoznačnou výhodu.

Výběr začíná příspěvkem Dorit Chrysler, v Rakousku narozené a v New Yorku žijící vokalistky a instrumentalistky. Jako vyhledávaná studiová i koncertní klavíristka už natáčela s Elliottem Sharpem nebo skupinami Ultra Vivid Scene či Halcion; label Plag Dich Nicht jí pak před dvěma lety vydal výběr *Best of Dorit Chrysler*. Nedávno se Dorit přiklonila k těreminu, jehož táhlé zvukové plochy jsou také poznávacím znakem pětice jejích skladeb na recenzovaném albu. Chrysler se pohybuje na pomezí popu, elektroniky a ambientu; její část CD končí poněkud překvapivě temnou skladbou *Animoso*. Japonská umělkyně Mico, momentálně žijící v Londýně, už byla ke slyšení na společném albu Tesri Barbary Morgenstern (další z „klientek“ Monika Enterprise) a Roberta Lippoka. Ve třech skladbách se jí daří spojovat proměnlivý vokální projev s tvrdými elektronickými pulsy. V harmoničtějším kusech připomíná kombinaci Herberta a Dani Siciliano, v těch rytmičtějším (singl *Signal Found*) třeba londýnskou soupeřnici M.I.A. Asi nejvýraznější a nejnadějnější působí čtveřice skladeb pod nálepkou Monotekktoni – sólového projektu berlínské laptopistky jménem Tonia Reeh. Ani ona se neobejde bez vokálů, ale přebíjí je emocemi nabitou energickou variací na současné berlínské techno. Pomalý elektronický soul *Pappel* s výrazným klavírem je určitě jedním z vrcholů kompilace. Výběr uzavírá barcelonská Iris, jejíž občas deformovaný zpěv doprovází melancholické clicktronické skladby. Tento žánr už dostatečně hluboko vytěžily projekty jako Múm nebo Gustav; Iris do něj ale vnáší velmi silný cit pro výstavbu písničky.

Druhý díl *4 Women No Cry* nepřekonal první, rozšířil ho však o další čtyři kapitoly. Bude zajímavé sledovat, jak se hudební kariéry čtyř sólistek vyvinou dále.

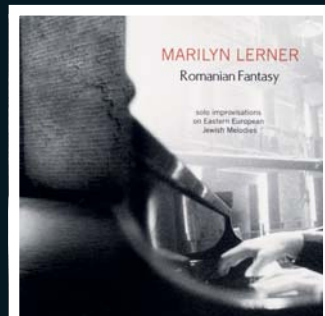
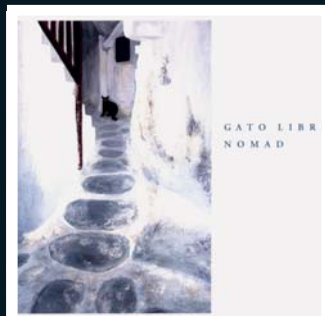
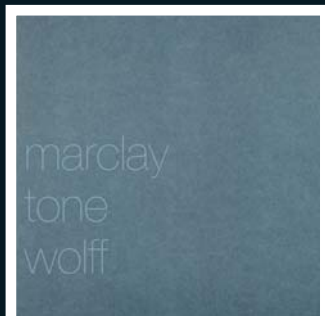
Karel Veselý

The Moglass: Sparrow Juice

Nexsound (www.nexsound.org)

O ukrajinském vydavatelství Nexsound, které vypustilo do světa recenzované album, se čtenáři HV mohli dozvědět v minulém čísle v rámci rozhovoru s hudebníkem a vůdčím duchem této značky, Andrijem Kiričenkem.

Vrabčí džus je podivný název pro desku, navíc tak jemnou a hezky zabalenou. Trio Moglass (Jurij Kulišenko a Oleg Kovalčuk – kytary, počítače, syntezátory, hlas, field recordings, produkce, Vladimir Bovtěnko – altsaxofon) vzniklo po letech domácího experimentování a nahrávání v roce 1997, dosud připravilo šest dlouhohrajících alb a zúčastnilo se přehrále hudebních kolaborací. U kolébky skupiny stál zájem o free improvizaci, který se postupně obohatil o estetiku postrockové táhlosti, jež se podepsala na mlhavých konturách chytlavého zvuku. V rámci těchto kontur Moglass i nadále improvizují a svá alba sestavují z živých nahrávek, patrně s mohutným podílem postprodukce.



Sparrow Juice obsahuje devět delších skladeb obklopených a proložených deseti kratičkými intermezzy sestavenými z fragmentů terénních nahrávek a zvuků rádia. Z těchto několikavteřinových změtí vyrůstají pomalé instantní kompozice, vždy s výrazným a opakujícím se základním motivem. Někdy, jako zřejmě v nejlepším tracku *Maya Britanova*, je hrán na kytaru, jindy se odvíjí od harmonizovaného samplu patrně dětského zpěvu (*Revisited With R.*) nebo bohatých vrstev varhanního měkkého zvuku (*Krevelok Gëgkiy Riad*). Drobné zvukové děje kolem této základní páteře jsou skvěle vyváženou kombinací plnosti živého zvuku a záměrně trochu anachronické elektroniky i s jejími drobnými chybami – tak oblíbený termín glitch se zde oklikou vrací k roli zvukové chyby, poučen o tom, jaké to je být stavebním kamenem. Největším pozitivem Moglass je přirozenost, s jakou dokáže tvořit lehce romantické, sladce plynoucí melodie a přetavit výdobytky clicků, free i rocku v nekaširované půvabnou a zároveň sofistikovanou hudbu. V Praze lze toto CD pořídit v novém bodě na řídké mapě kvalitních hudebních prodejen – v obchodě Polí pět v novoměstské Dittrichově ulici.

Petr Ferenc

Marclay / Tone / Wolff: Event

Asphodel Records (www.asphodel.com)

Album *Event* je výjimečně silným koncepčním střetem tří osobností, reprezentujících svou tvorbou různorodé hudební i technologické přístupy. Christian Marclay, s jehož jménem je spojen vznik konceptuální turntablistické scény, zde obsluhuje gramofon a preparované vinyly. Japonec Yasunao Tone, který je od roku 1962 členem hnutí Fluxus, manipuluje s preparovaným přehrávačem CD, který k hudební produkci používá už od konce osmdesátých let (přelomovým albem je však až jeho tzadikovské *Solo for Wounded CD* z roku 1997). Christian Wolff, „hrající“ na rádio, magnetofon a sporadicky také na baskytaru a perkuse, je známý především jako skladatel soudobé vážné hudby.

Padesátiminutová performance *Event* vznikla v roce 1998 jako živá improvizace k tanečnímu představení Merce Cunningham Dance Company. Ze jmen zúčastněných je ale dostatečně jasné, že tradiční hudbě k tanci bude obsah alba na hony vzdálený... Během konfrontace tří hudebníků s odlišnými východisky, kteří jsou vybaveni elektronickými médii tří generací (těsně spjatými s vývojem populární hudby), se v pestrém sonickém ataku rozpouští hudební historie. V krátkých úryvcích, smyčkách a citacích můžeme rozeznat cokoliv od mlhavých ozvuků opery přes jazz až po populární písně padesátých let – vše je přitom spojeno s přirozenou grácií a citem profesionálů.

Nejvýraznější zvuková složka nahrávky pochází z Toneova preparovaného přehrávače, jehož vysokofrekvenční přeskokování, způsobené mechanickou úpravou digitálních nosičů, připomene doby počítače Commodore-64 nebo přehrávání datového CD ve starším přehrávači. Asi v patnácté minutě se pisklavý skřípot „zraněného kompaktu“ na chvíli přelije v agresivní hlukovou vrstvu, pod kterou je produkce tišších spoluhráčů spíše jen pociťována. Marclay na svůj emblematický nástroj vytváří pomocí upravených vinylů náznaky rytmu, místy se objeví i temně zahalený beat s vystupující původní melodií, avšak z větší části převládá abstraktní poloha tvořená sekundárními zvuky gramofonu a rychlými tahy jehly přes drážky desky. Wolff má spíše komentující funkci, když obstarává souvislejší hudební citace, náhodně extrahované z kazetových pásek a rádia.

Materiál alba, operující s chytrým chaosem, představuje boj o prostor pop music, její urychlenou erozi a konečnou destrukci. Klíčové setkání!

Karel Kouba

Die Resonanz Stanonczi: Live at Jazzit

Gato Libre: Nomad

No Man's Land (www.nomansland-records.de)

Marilyn Lerner: Romanian Fantasy

Socan (www.marilynlerner.com)

Společným jmenovatelem tří recenzovaných alb je evropská hudba, ať už hraná záměrně, nebo jako spontánně navozená atmosféra. V prvním případě je zvuk středo- či východoevropské hudby veden touhou po integraci diatonické harmoniky do širšího hudebního spektra a předvedení nových možností, které tento lidový nástroj skýtá. Školený akordeonista Johannes Steiner se rázně chopil heligonky a se třemi kolegy rozehrál impozantní koncert v salzburském klubu Jazzit. Skladbám *Ge-Zeiten* (vrchol alba) a *First Step* vévodí hlas americké zpěvačky, saxofonistky a klarinetistky Amy Denio, v některých momentech připomínající vokální projev Ivy Bittové. Jenže vysoká laťka nasazená prvními pěti skladbami je horizontem, přes který se už kvarteto nedostane. Invence se zdá být v polovině alba vyčerpána. Zajímavé momenty z prvních kusů (mj. několik sóliček saxofonu a harmoniky ve skladbě *Leila Palma* nebo dialog bicích a klarinetu v *Andersso*) se ve druhé polovině stávají repetitivními klišé a ani vynikající hlas Amy Denio, ani příjemný zvuk chalumeau vyváženost alba již nezachrání. K tomu ještě posluchač CD dostane ránu třívteřinovým tichem během mohutného aplausu (zřejmě došla energie i technikům), a tak rychle sáhne po šnapsu, aby zapomněl na původní ambice desky a spokojil se s nadstandardní tancovačkou doprovázenou zkušeným heligonkářem.

Imaginativní jižanský svět, evokovaný akordeonem Satoko Fujii a kytarou Kazuhika Tsumurua, je oproti tomu více než přesvědčivý. Přitom tak hudba nebyla zamýšlena, jak říká duše kvarteta Gato Libre, trumpetista a skladatel Natsuki Tamura: „*Chtěl jsem vytvořit obyčejné jazzové písničky, už jsem byl přesycen hlukem, jenž mě obklopoval.*“ Atmosféra Wendersova filmu *Lisabonský příběh* je jednou z možných představ, kterou tato deska dokáže snadno vyvolat, avšak oproti hlavnímu protagonistovi filmu zde hudebníci nehledají sami sebe. Výjevy v leccems připomínají ty z Tamurova sólového alba *Ko ko ko ke*, nicméně zde se o ně přičinili všichni muzikanti rovným dílem. Nahrávku vytvořilo čistě japonské kvarteto bez záměru hrát evropskou hudbu či jakoukoliv aluzi na ni (i názvy vznikly *a posteriori*), nicméně daří se mu to s lehkostí lépe než mnohým jiným, kdo se snaží o recepci vlastních kořenů. Slyšet jsou procítěné pomalé rytmy, prostor je dán i improvizaci, a tak například v jinak velmi jednoduché písničce *In Glasgow, In May* je původně křehká melodická skladba nabourávána Tamurovou rozvášněnou trumpetou a ataky akordeonu. Po debutu *Strange Village* vydaném před rokem, což byla vůbec první deska, na které vystupuje Satoko Fujii v roli akordeonistky, představuje album *Nomad* manželský pár Tamura-Fujii (viz profil v HV 2/06) v méně časté roli „ukázněnějších“ muzikantů, než jak ho známe z alb *Hada Hada*, *Exit*, *Zephyros* a mnoha dalších.

Kanadská pianistka Marilyn Lerner si svou nahrávku *Romanian Fantasy* vydala sama a nezávisle ji i distribuuje. O tom, že nejen klezmer je židovská hudba, nás Lerner (sama Židovka) dostatečně přesvědčuje již hezkou řádku let. Jde již o třetí album, na kterém se vydává na pole židovské tvorby. Po zhudebněné jidiš poezii a ukrajinském klezmeru si za téma nové desky zvolila tradiční lidové písně. Zkušenosti, jež čerpá z mnoha klezmerových souborů (mj. Flying Bulgar Klezmer Band) a zároveň z avantgardnější laděných projektů (mj. Queen Mab Trio), jí dovolují reinterpretovat vlastní hudební tradici neotřelým způsobem. I přesto, že Lerner pracuje



se stejným materiálem jako současné klezmer bandy, dochází díky vlastním aranžím a improvizacím k naprosto odlišným výsledkům. Na albu samozřejmě rozpoznáváme staré známé melodie, ale invence, s jakou Lerner lidovky interpretuje, je zcela aktuální. V některých skladbách hraje i na vnitřek svého nástroje (*Romanian Fantasy*), na jiných místech zní preparovaný klavír (*Fun Tashlikh* – tato skladba je jedním z nejsilnějších momentů celé desky). Daří se jí dostat charakteristickému principu židovských písní, v nichž se prolíná radostná hravost s tragikou. Meditace nad vlastními hudebními kořeny přinesla citlivé album plné krásných melodií, které překvapí, ale zároveň potěší i ty, co znají Marilyn Lerner jen jako avantgardní pianistku aktivní na poli volné improvizace.

Petr Vrba

Peter Brötzmann / Michael Zerang: Live in Beirut

Al Maslakh (www.almaslakh.org)

Peter Brötzmann si za více než čtyřicet let své kariéry freejazzového saxofonisty a klarinetisty vydobyl pozici jedné z vůdčích osobností nejagresivnější a nejradikálnější odnože jazzu. Ani ve svých pětadesáti letech neztrácí na síle, inspirativnosti a ochotě hrát s každým. Je až s podivem, jak elastický, a přitom osobitý hudební jazyk, jímž se vyjadřuje v různých hráčských konfiguracích, během své kariéry nalezl. Brötzmannův explozivní a pokroucený rukopis se za dobu jeho kariéry ustálil na poměrně charakteristickém zvuku i způsobu výstavby dlouhých sól. Také americký perkusista syrského původu Michael Zerang významnou postavou světa freejazzové improvizace. Na záznamu z bejrútského koncertu se nesetkává s Brötzmannem poprvé; je totiž členem saxofonistova chicagského souboru.

Patrně důkladná vzájemná znalost tvorby obou hudebníků přispěla k tomu, že na bejrútských koncertech vznikl silný a radikální materiál. Oba umělci vystoupili v Libanonu vůbec poprvé, a to na základě pozvání trumpetisty Maze-na Kerbaje, který je pořadatelem (pro Blízký Východ jediného) festivalu Irtijal, zaměřeného pouze na volnou improvizaci. Záznam druhého bejrútského koncertu trvá hodinu a takřka nepolevuje ve svém zbesilém tempu, které evokuje spíš grind core než jazz, což je však pro Brötzmanna typické. Ale například oproti v agresivitě podobnému bubeníkovi Peeteru Uuskylvi, s nímž vystoupil v Praze, je Michael Zerang kontrastnějším a provokativnějším partnerem, neboť se kromě šílené půlhodinové litanie *Illusion of Progress* nepřizpůsobuje v energii, tempu ani komplikovanosti drastickým a rychlým saxofonovým sólům. Zerang vytváří jednodušší rytmy (než obvyklé košaté jazzové struktury) prosté vši exhibice a zaměřuje se i na sonoristické ohledávání zvukového potenciálu jednotlivých bicích nástrojů. Dokonce se nechává inspirovat východními rytmickými strukturami a hraje na libanonskou darbuku, aby tak vznikl dobře fungující spletec dvou kulturních kontextů. Zerang si jakoby buduje paralelní hudební svět, který však se světem dechových nástrojů koresponduje. Avšak namísto toho, aby Brötzmanna po celý čas plně podporoval v jeho zacykleném hudebním monologu a svou hrou tak ještě zvyšoval stupeň násilného napětí, nutí jej často změnami tempa a delšími pauzami proměňovat způsob hry. Vynucuje si tak dialog, vyvolává jiskření a neustálé smlouvání o společném jazykovém kódu.

Zerangovou zásluhou se celý záznam stává velmi lehkým a zábavným materiálem, v němž slyšíme i velmi pomalé lyrické a swingové pasáže, jaké Brötzmann hrál naposledy pravděpodobně ve svých učenických letech; ale nebyl by to on, kdyby je po chvíli nerozemlel opět do své freejazzové informelové kaše.

Lukáš Jiříčka

O. Lamm: Monolith

Active Suspension / Audioreg (www.activesuspension.org)

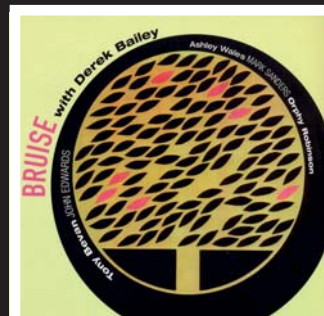
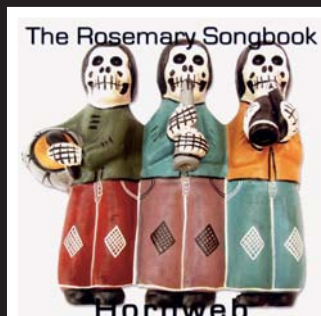
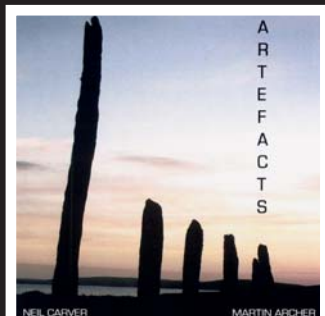
Cornelius: Sensuous

Warner Music Japan (<http://wmj.jp>)

Kde končí pop? Je jednou z jeho charakteristik záměrná neoriginalita? Pak by oba recenzované tituly musely stát venku za plotem, poněvadž této podmínce rozhodně nevyhovují. Invenčí a neotřelostí naopak přetékají. A přeci se to krátké slůvko nad nimi vznáší jako domnělá nálepka přístupného a povědomého.

Může ale být pop nesnesitelný? Francouzský elektronik Odot Lamm (www.olamm.tk), patrně nejvýraznější i nejvýstřednější osobnost značky Active Suspension, po dvou letech od výtečné pestrobarevné sbírky *Hello Spiral* přichází s albem *Monolith*, které se nedá doposlouchat. Extrémně roztěkaná smršť zhuštěných paranoidních směsí s nemile nestabilní strukturou jednoduše posluchače nenechá odychnout a po určité dávce je nezbytně nutné ji z preventivních důvodů přerušit. O. Lamm je na hony vzdálen hitparádovým ideálům a nerochne se v širokosáhlé popularitě, svou produkci nicméně chápe jako plod popkultury, svůj vlastní, veskrze osobitý odvar. Snaží se být (a vlastně svým způsobem je) milý a klidně až dětinsky naivní, což dokazuje vokálními party (hostující Yoshimi Tomida, Kumi Okamoto, Nobuko Hori, Midori Hirano, Momus či Zoe Wolf), ale i zvukovým rejstříkem, který se nevyhýbá notorickým pre-set zvukům zavánějším překonanou syntetikou i letitými PC hrami, jeho nezkrotná hravost a sklon k hyperenergickému štípání jej ale odsuzují k posezení na samém okraji poslouchatelnosti. Tato dvanáctiskladbová kaleidoskopická odysea vnáší čerstvý vír do univerza mash-upů a překotných cuts. O. Lamm je schopen v několikasekundovém úseku nikoli nesmyslně zkombinovat umělé retroelektro s akustickou jímavostí violoncella či skorometalovou vložkou a v jediné skladbě promístit nespojitelné, a to vše pak naprosto nečekaně a nemilosrdně protřepat. Z vystopovatelných paralel lze uvést rané experimenty Dat Politics, divočinu s podpisem Jason Forrest nebo Ježíš táhne na Berlín, zejména však jiné zásadní pokusitele popkoridoru – Mouse on Mars. Právě od jejich nezkrotné zhýralosti a svérázných post-pop-produkce (viz především desku *Radical Connector*) jako by se O. Lamm odrážel k ještě odvážnějšímu skoku – směrem k podstatně méně soustředěné a hlouběji všudybylské zvukomalbě kdesi mezi kýčem, zvráceným rachotem a, bez prominutí, hovadinou. Strašlivé momenty (jako klimax v podobě gradovaného elektrobrajglu dvou posledních kusů) způsobující bolestivý točohlav ovšem vykupují chvilky geniality a kusy udivující nikde neslyšenou komplexností a mnohobarevností, v nichž old skool prvky pokořují třetí tisíciletí. Doporučovaná konzumace v malých dávkách hrozí vybudováním návyku.

Je velmi pravděpodobné, že O. Lamm dostane nejvíce šancí v zemi bizarností zaslíbené, Japonsku (jeho *Monolith* vlastně do jisté míry japonský je – vedle japonštiny z úst zpěvaček se pyšní „mangaoidním“ spojením odvahy a roztomilé naivity), kde však ale sotva obstojí v konkurenci domácí poloikony zvané Cornelius. Cornelius, projekt kytaristy Keiga Oyamady (www.cornelius-sound.com), podle dostupných referencí v Japonsku patří k předním postavám j-popu, nutně však alternativnějšího ražení, protože ani jeho produkce dost dobře nesnese označení standardní pop. I on to rád pokroucené, zvukově nebojácné a zvláště porcované a vyniká hravostí, všeobíjajícím záběrem a originalitou. Oproti O. Lammovi však zůstává přeci jen mnohem stravitelnější. Všestranný Cornelius se vrací po dlouhých pěti letech od obdivuhodné desky *Point* (neznáte-li, doporučuji vyhledat), jejíž zábavnosti, vynalézavosti a pozitivní rozptýlenosti se poněkud klidnější, soustředěnější a snad o něco méně výrazná



novinka *Sensuous* sice nevyrovná, leč i tak rozhodně visí vysoko nad běžnou produkcí v přístupných vodách. Ponechává si specificky „nasekané“ krátké kytarové tóny (jakýsi kytarový mikro-funk), rytmickou neokoukanost, řemeslně dokonalé plastické rozložení zvuků v prostoru, vrstvení slabikových slov do sborového efektu, několik chytrých chytlavých „singlovek“ i divoké noiseové momenty kytarového i digitálního původu. Přidává však i leccos navíc: *Omstart* bloudí až někde v teritoriu melancholických Low, *Like a Rolling Stone* nabízí enovské ambientní pinkalinky, *Toner* kombinuje zvuk tiskárny s čistým klavírem, jacksonovská *Beep It* překvapivě čerpá spíše z přímočarosti Billy Jean a závěrečná vokodérová ukolébavka *Sleep Warm* klepe na království Franka Sinatry. Cornelius dokáže bavit rozpustilé japonské školačky i izolovaného avantgardistu, což je kumšt. Jedna z dosud nejpřesvědčivějších a nejvyváženějších ukázek harmonického soužití chuti experimentovat, invence, pozitivita, čitelnost, neoposlouchanosti a zároveň všeobecné přijatelnosti.

Hynek Dedecius

Neil Carver & Martin Archer: Artefacts

Hervé Perez & Martin Archer: The Inclusion Principle

Hornweb: The Rosemary Songbook

Discus (www.discus-music.co.uk)

Sheffieldské vydavatelství Discus je jednou z těch značek, které si pro svou potřebu zakládají sami hudebníci. V tomto případě se o to přičinili Mick Beck a především Martin Archer, jehož jméno spojuje trojici recenzovaných alb.

Archer působil v osmdesátých letech coby freejazzový saxofonista ve skupině Hornweb, v devadesátých letech se ale začal čím dál víc soustředit na svět studiových kouzel a elektronické improvizace v nejrůznějších kombinacích. Vzniknuvší hudební jazyk si bere to lepší z obou sfér.

V duu s Neilem Carverem, dalším jazzmanem využívajícím elektroniku, Archer na albu *Artefacts* vytvořil čtveřici dlouhých skladeb (doplněných dvěma miniatuрами) volně vycházejících ze zvuku britské neidiomatické improvizace, speciálně z metody, které se někdy říká *insect music* – hudba tichého hemžení, drobných zvuků a rozostřených forem. Elektrická kytara či dechy na pozadí ruchů drobných perkusí a trochy elektroniky ostýchavě krouží kolem jazzových melodických linek, vždy jsou ale příliš opatrné na to, aby sklouzly do neomylné žánrové určitelnosti-pasti. Žánrovější podobu dvojice nalezneme v dialogu klarinetu a „hmyzího“ cvrkotu *Forgotten Things*, skrumáž drobných dějů *Retrieving* naopak staví akustickou kytaru na roveň drobným šumům; triadvacetiminutový blok je – uprostřed poměrně tichého alba – oázou ještě většího ticha. O málo kratší *The Hau of the Forest* vyvolává zvukem gongů, vábniček a vody nostalgickou představu preindustriálního světa, závěrečná *Second Artefact: Material Flow* se zvukem motorů je potom trochu drsným přistáním na současné hlučné a průmyslové zemi. Výhradně improvizátorská dvojice svým eskapádám tentokrát dala pevnější kompoziční rámec, zvuk alba je velmi zdařile ilustrován fotografií na obalu: řada kmenů mrtvých stromů se černě tyčí na pozadí vybledlých červánků. Podmanivost neokázalého jazyka plného skrytých konotací.

The Inclusion Principle je již třicátým prvním albem, na němž se Archer sešel se skladatelem elektronické hudby, tvůrcem zvukových instalací, improvizátorem a lovcem terénních nahrávek Hervém Perezem. Album je postprodukčně velmi jemně upraveným záznamem úvodní hodiny studiové improvizací session; pak již prý nebylo co dodat. Zvuk dvojice se opět blíží hmyzím principům a stírá rozdíl mezi přírodními zvuky a digitálními glitchi. Svou barvou sice není nijak ojedinělý,

improvizační a jazzový fundament obou hráčů však dokáže udržet potřebné napětí po celou délku disku.

Freejazzové kvarteto (později kvinteto) Hornweb s Archerem coby sólistou fungovalo deset let od roku 1983. Současná reinkarnace se odehrává v podobě tria, v němž kromě Archera (saxofony, klarinety, flétna, basová harmonika, housle, smyčky) a dalšího zakládajícího člena Dereka Sawa (trubka, tuba, tenor- a barytonsaxofon) působí i Charlie Collins – saxofonista přesedlavší na vibrafon a přehršel orientálních perkusí. Cílem comebackového alba věnovaného stříbrné svatbě dvojice blízkých přátel bylo vytvořit množství skladbiček nepřesahujících tři minuty a dovolit publiku přehrávat si je buď v náhodném pořadí, nebo tak, jak velí booklet. Preferuji první možnost. Díky větší míře kontrastu mezi tracky a prodlouženým pauzám (než si stroj náhodně vybere) hudba získá na překvapivosti i plasticitě. Dechové nástroje kouzlí zářivé melodie, perkuse vesele pulsují a každá skladbička uplyne dřív, než začne být klišovitě nudná. Je-li album *Artefacts* žánrově spíše stydlivé, novinka tria Hornweb je učiněná nestyda. Kavárenská romantika i „nefalšovaný“ orient, krátká sólová intermezza, chrčivý zvuk neworleanských dusítek, laskavá hravost v každém okamžiku. Pěťadvacetkrát malý zázrak.

Tak tedy také hříčka: značka Discus je pro mě bez diskusí jedním z nejpříjemnějších objevů loňského roku.

Petr Ferenc

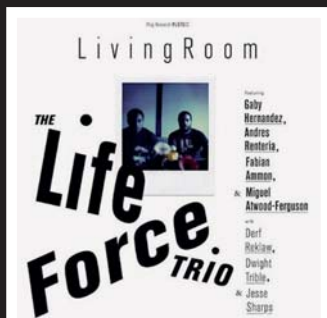
Bruise with Derek Bailey

Foghorn Records (www.foghornrecords.co.uk)

Na záznamu posledního britského koncertu, který dal rok před smrtí na své domácí půdě kytarový novátor Derek Bailey spolu s londýnským improvizačním kvintetem Bruise, je ve skupinové formě koncentrováno vše podstatné, co Baileyho výjimečnou tvorbu charakterizuje již od konce šedesátých let. V době vystoupení byl již tento hudebník stížen zdravotními komplikacemi omezujícími jeho herní možnosti (nemohl například uchopit trsátko), což však kupodivu na jeho hráčské schopnosti nemá žádný vliv. O generaci mladší muzikanti z tělesa Bruise jsou představitelé „tvrdší“ větve volně improvizované hudby vzešlé z jazzu, na jejímž vzniku se Bailey spolupodílel – a touto spoluprací se vracejí přímo ke svým hudebním východiskům. Kapelníkem Bruise, hrajících ve složení kontrabas, saxofony, perkuse, elektronika a bicí, je bassaxofonista Tony Bevan, jehož dominantní úloha ve zvuku skupiny vhodně doplňuje Baileyho přerývaný styl hry plný odmlk, aleatorických stupnic a náhlých sólových vznětů.

Album tvoří tři skladby, které svými názvy naplňují Baileyho životní a tvůrčí krédo: *Search*, *Locate*, *Destroy*. Jejich přímý vztah ke zvukovému vývoji alba je poněkud volnější, avšak zcela evidentně souvisejí s postupným zkoumáním možností jednotlivých hudebníků v průběhu koncertu a s „hledáním“ řeči jejich společné improvizace. A dá se říci, že bylo toto hledání úspěšné – plodný dialog se zpočátku nese spíše v duchu tišších intuitivních ploch s výraznou převahou kytary, jejíž hru narušují nápadité erupce bassaxofonu. Role elektroniky je sporadická, slouží spíše k decentnímu přibarvení souhry akustických nástrojů a k vytváření upozaděných šumů. Její roli ale zastupují kovové perkuse Orphy Robinsona, které často rezonují vibrujícími drony či ostřejšími skřipavými výpady. Vnitřní dynamika alba vrcholí zhruba ve dvacáté minutě poslední skladby *Destroy*, kdy se všechny nástroje potkají v dramaticky vznětlivé a rytmicky explicitnější souhře, která s minimálními pauzami trvá až do konce skladby.

Hudebníci z Bruise si se svým hudebním vzorem porozuměli dobře. Nahrávka je chytře strukturována a rafinovaně vypointována a její přitažlivě komplikovaná



nahodilost rozhodně patří k tomu nejlepšímu, co Bailey v posledních letech svého života nahrál. Po letošním vydání Joseph Holbrooke Tria je tak album *Bruise with Derek Bailey* dalším z přínosných archivních překvapení. **Karel Kouba**

Life Force Trio: Living Room

Plug Research (www.plugresearch.com)

Distribuce: Starcasic (www.starcasic.cz)

To, že dvojice losangelských hudebníků Carlos Nino a Dexter Story tvoří Life Force Trio, se ví už od loňska, kdy vydali společné album *Love Is the Answer* s legendárním jazzovým vokalistou Dwigthem Tribblem. Nino si spolupráci s multiinstrumentalistou Dexterem Storym užíval natolik, že se rozhodl udělat s ním ještě jedno společné album pod hlavičkou Life Force Trio, přičemž pozici třetího jim vždy supluje někdo z přizvaných hostů. Na desce *Living Room* (nahrané podle legendy v obývacím pokoji Carlose Nina) je to v každé z osmi skladeb někdo jiný.

Oba hudebníky spojuje láska ke kosmickému jazzu 70. let, ve kterém se kříží spirituální rozměr a hudební vizionářství. Ačkoliv se občas dotýkají i postrockového nebo indie-rockového teritoria, *Living Room* se nese hlavně v duchu poklony velkým vzorům, jako třeba v *Alice!* věnované nepochybně Alice Coltrane a v následné *Orbit* (*Spaceways Radio Theme*, *Forever*) dedikované Sun Ra. Pozornější posluchači najdou odkazy i na Sly & The Family Stone nebo Inspiration Information. Proti Life Force Trio bohužel stojí příliš velká přesila velkých osobností jazzové minulosti a také fakt, že v kategorii volnomyšlenkářského jazzu už bylo vlastně všechno důležité řečeno. Často se jim také možná mimovolně daří sklouzávat do domácké atmosféry poklidné „obývákové“ hudby, proti které pravověrní jazzmani vždy bojovali. Sevřenější a temnější Triosk dosahují na *Headlight Serenade* přesvědčivějších (třebas více znepokojujících) výsledků. I přesto je to další důkaz, že Carlos Nino se už etabloval mezi smetánkou originálních hudebních vizionářů; vždyť kromě Life Force Trio tvoří i polovinu Ammoncontact nebo třetinu – v současnosti hudebními odborníky velmi obdivovaných – Hu Vibrational. **Karel Veselý**

Peeping Tom

Ipecac Records (www.ipecac.com)

Osobností, které umějí překročit Rubikon jednoho či dvou stylů a pohybovat se na několika rozmanitých frontách zároveň, je poměrně málo. A jen pár tvůrců dokáže propojovat výboje popu a písničkářství s neaktuálnějšími avantgardními trendy takovým způsobem, aby je respektoval jak mainstream, tak i sféra „jiné“ či „minoritní“ hudby. Mezi tyto umělce s neobvyklým darem zpřístupňovat složité a periferní kontexty širšímu publiku a vsadit je do formy tradičnější písně patří například Björk, David Sylvian, Barry Adamson nebo také zpěvák a hudebník Mike Patton.

Nový projekt Mika Pattona, slavného frontmana skupin Faith No More, Mr. Bungle, Fantomas či Maldoror, se jmenuje Peeping Tom. A skutečně má v sobě značnou dávku šmíráctví, především ve smyslu nakukování do různých hudebních kuchyní a zákoutí, z nichž jsou vybírány (za asistence neméně slavných hudebníků) ty nejdivočejší přísady; ono šmíráctví se projevuje i v textech plných brilantních vulgarit a oplzlostí milovníků pornoprůmyslu. Výsledkem je divoké avant-popové album, v němž poznáváme stopy nejen různých stylů – rocku, turntablismu, metalu, popu, disca, barových cajdáků a hip hopu, ale i náznaků možných citací

z již známé hudby. První část stylové pestrosti alba vychází z Pattonovy kaleidoskopické hudební minulosti, kdy byl schopen coby majitel jednoho z nejsilnějších hlasů současné hudby procházet vodami od rockových balad až k noisovému běsnění či jazzmetalové agresi. Část druhá je ovlivněna lidmi, kteří jsou buď přímou součástí skupiny Peeping Tom, anebo jejími exkluzivními hosty. Paleta těchto jmen je ohromná: Kid Koala, Amon Tobin, Norah Jones, Massive Attack, Rahzel, Odd Nosdam. V podstatě je to celé jedna velká hra, projekt vzniklý z nutkání bavit se a žonglovat známými znaky, schémata a strukturami. Pattonova genialita se v případě bezejmenného alba projevuje naplno: nejenže střídá hlasové polohy snad stokrát více než jednotlivé hostující hudebníky a různé cynické hudební žerty, ale – a to je nejdůležitější – dokáže ze zdánlivě heterogenních stylů a téměř protipólných tvůrců vykresat neobyčejně jednotlivé album, které drží jakousi nadstylovou čistotu a bravuru. Patton umí činit zázraky a z těchto jednotlivých příměsí vykresat neobyčejně přístupnou nahrávku, jakou patrně od dob Faith No More nenatočil, album, na němž se setkává křehká Norah Jones s ostrými chlapci Kidem Koalou či Rahzelem, aniž by si nějak vadili a svými odlišnými poetikami vytvářeli násilná spojení či nepochopitelná napětí.

Recept Peeping Tom na skvělý debut je jednoduchý: vzít co nejvíc různé a divoké hudby, jako nádivku použít pop a poměrně tradiční písničkářství, opeřít to výboji avantgardy a celé dát do mixéru. Výsledkem je jedna z nejzábavnějších nahrávek tohoto mistra hlasových výletů, jehož osobní obsesí je odedávna pornografie a perverzní zábava.

Lukáš Jiříčka

Wander: Wander

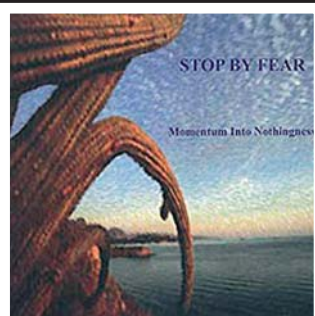
Small Voices (www.smallvoices.it)

Arc: The Circle Is Not Round

A Silent Place / Small Voices (www.smallvoices.it)

Frans De Waard spolu s Freekem Kinkelaarem tvoří známý projekt Beequeen, ale vzhledem k tomu, že na přelomu milénia došlo v této formaci k žánrovému posunu z hlukových vod směrem k přístupnější elektronice, musel vzniknout nový projekt Wander, kde získaly záhy postrádané hluky znovu výsadní postavení. Wander se řídí několika jednoduchými pravidly: 1/ žádné názvy nosičů a skladeb, žádné informace v bookletu alb, 2/ pro hudbu Wander pokaždé pokud možno jiný zvukový formát.

Po sérii split i sólo nosičů kratších stopází přišlo na řadu konečně debutové dlouhohrající CD, jež obsahuje čtyři rozsáhlé skladby postavené na archaických syntezátorech ze 70. let a varhanách Philicordia. Všechny kompozice jsou maximálně úsporné, soustředěné a velmi ukázněné; jejich atmosféra je kumulována třeba jen za pomoci několika tónů či prostých souzněních řídkých statických zvukových ploch. Wander, to je hluková modlitba pro dlouhé zimní večery postindustriální doby. Kanaďanu Aidanu Bakerovi evidentně není nekončící přívál sólových alb postačující, a tak se realizuje i v přehršli kolaborací, mj. i v triu Arc, do něhož přizval dva hráče na rytmické nástroje – svého bratra Richarda (bicí, perkuse, zvonky) a Christophera Kukiela (djembe, tabla). Mohlo by se tedy zdát, že Baker své táhlé ambientní kytarové výlety vymění za jinou, hybnější muziku. Opak je však pravdou. Dlouhé kytarové snění zůstalo Aidanovi i v tvorbě Arc. Je navíc doplněné o neméně klouzavé party flétny a magnetofonových smyček, stejně jako o rytmické spodní proudy. Ty na sebe díky postprodukci a studiovým trikům vzaly celou škálu chameleónských nenápadných převleků. Každá ze čtveřice skladeb překročí deseti-minutovou stopáž, ale vzhledem k zajímavé práci především s rytmickými



mi detaily, jež nahodávají atmosférický monolit ze všech stran, udržují posluchače neustále ve střehu. Jasný důkaz toho, že ambient nemusí být automaticky natahovaná nuda.

Pavel Zelinka

Chris Watson / BJ Nilsen: Storm

Touch (www.touchmusic.org.uk)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Jsou nahrávky závažných skladeb, jsou nahrávky závažných setkání hudebních osobností. Je dobře, že se někdo stará také o záznamy závažných bouří. Klientům vydavatelství Touch netřeba nic vysvětlovat, ty méně zkušené zhypnotizuje kvalita zvuku a drama, kterému Chris Watson a BJ Nilsen nastavili svoje Sennheisery. „Benny mi v roce 2000 oznámil,“ píše Watson, „že nahrál několik velkých baltických bouří. Navrhl, abychom spolupracovali na projektu, který odráží náš společný zájem o rytmy a hudbu, jež vznikají při střetu živlů nad pevninou a na moři.“ Jestliže na společných albech *Wind* a *Land* zněly jakoby jednotlivé zvukové barvy a rejstříky, pak tohle je už rozpohybovaný „akčňák“ s dějem. Watson: „*Během dalších let jsme shromažďovali nahrávky z pobřeží a ostrovů. Točili jsme v aktivním větrném období kolem podzimní rovnodennosti a zimního slunovratu.*“ Britský i švédský muzikant natáčeli každý ve své krajině, výsledek je ve všech případech (neznatelně) smontovaný do trestí, fikce zvukového příběhu. Některé terénní nahrávky posloucháme jako svědectví, „co se to tam dělo“. Toto je jiný případ: doklad o síle skutečného světa jako zdroje zvuku. Už křičící hejna ptáků na počátku mají krásu, jakou vidíme v něčem „neřízeném“, a přece impozantně strukturovaném. Ale to jsou jen předskokani, hudba přichází, teprve když živáči vyklidí scénu: pomalý nárůst vln v neskutečně širokém frekvenčním rozpětí, záchvěvy hlubokých rážů, jakoby rychle tlukoucí srdce Země. Jistota, že nic se neopakuje a všechno navazuje. Když Ryoji Ikeda produkuje nejvyšší a nejnižší možné zvuky, máme pocit uměle vyráběného, více či méně nepříjemného prostředí. Tady se díky mistrnému záznamu také atakují hranice slyšení, cítíme to však spíš jako návrat někam, kam je vzácné a obtížné zavítat.

„*Není svět trojrozměrný i tak?*“ namítá Stéphanie v Gondryho filmu *Nauka o snech*, když jí Stéphanie nabízí brýle k plastickému vidění. Podobně můžeme namítnout: neodehrávají se vánice a vlnobití už celou věčnost, a nebude tomu tak i dlouho poté, co se rozpadne poslední výtisk His Voice? Ano, ale obhajme tvůrce dvěma poznámkami. Uvádějí své metelice do hudebního kontextu, což je inspirativní třeba ve smyslu úvah o struktuře skladby nebo motivu: obojí tu lze jasně sledovat. A pak nás *Storm* prostě znovu pobízí vůči pozornosti ke skutečnému světu: pokud vás toto bavilo poslouchat, nechodte hledat podobné tituly do obchodu, ale v ližáku na kopec! Je to tak prosté, milý Watsoně.

Pavel Klusák

Tom Recchion: Sweetly Doing Nothing

Schoolmap (www.schoolmap.org)

Stop by Fear: Momentum into Nothingness

Tequa Productions (stopbf@yahoo.com)

Když se zaposloucháte do jedenáctiminutové úvodní skladby alba *Sweetly Doing Nothing* pojmenované *The Elephant God*, zeptáte se asi, čím si zvukový experimentátor Tom Recchion vydobyl svoje uznání: z beden (nebo ze sluchátek – podle vaší volby) se totiž line dosti jednotvárná, jen mírně variovaná melodie, připomínající nepříliš nápaditý ambient. Jenže potom posloucháte dalších pět kompozic a uvědomíte si, že tento hudebník z Los Angeles, který

má na svém kontě spolupráci s Orenem Ambarchim, Christianem Marclayem, Davidem Toopem či Keijim Hainem, přesně odvažuje, jak ztvárnit určitá témata, z čeho vyjít, co použít a jak kterou záležitost zaokrouhlit. Na rozdíl od svých kolegů, používajících nahrané pásky, laptopy nebo počítače, nerezignuje na vtíravou poslouchatelnost, a tudíž se pohybuje na ostří nože mezi hledačstvím a obligátností, aniž přepadne na tu či onu stranu. Svá témata pojímá jako soundtracky k (zatím) neexistujícím filmům (nad jeho předchozím albem se jeden kritik dokonce zmínil, že mu hudba připadala, jako by byla určena k „*nikdy předtím nespátnému filmu Davida Lynche*“!), pohybuje se od minimalistické zadumanosti k nenápadně krocenému chaosu, není halasivý, doveďe podat hlukovou melanž s taktem, umírněností a rozvahou, je futuristický, nikoli však přehnaně, je temný, nicméně svůj zahloubaný ponor prosvětluje drobnými eskapádami až popových vložek anebo dokonce cvrkáním ptáků. Ve dvou skladbách mu při tom pomáhá Max Eastley.

Nikoli nepodobně vyznívá album *Momentum into Nothingness*. I tady „ambientně jazzové konsorcium“ Stop by Fear, složené z kytaristy L. A. Jenkinse, basisty Phila Maneriho, trumpetisty Martina Rippleho a hráče na ewi Steva Willise (plus tři střídavě účinkujících bubeníků), podává poslouchatelnou melanž, sestávající ze sférického rozevlávání, tajuplné mystičnosti, odlesků jazzové fúze s popovou (nikoli rockovou) melodičností, přehráší harmonických gejšlení. Jeden zásadní rozdíl tu ovšem je. Zatímco Recchion se ke ztvárnění svých témat dobývá a k určité jednoduchosti se prodírá leckdy skrze složité hledačství, plyne Jenkinsovi a jeho druhům všechno až příliš samozřejmě, což znamená i méně nápaditě.

„*Stoprocentní zasnoubení nové hudby s avantgardou*“ – jak praví slogan, který má Stop by Fear charakterizovat? Ani zdání. Spíše ambientní easy listening.

Z. K. Slabý

Still: Remains

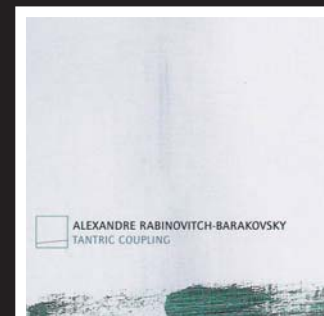
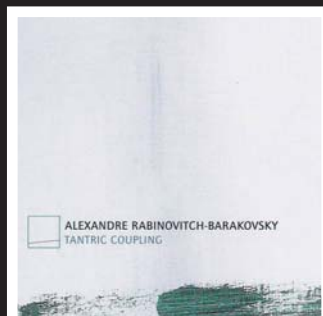
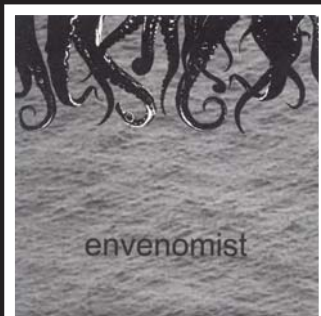
Magicicada: Everyone Is Everyone

Public Guilt (www.publicguilt.com)

Umělců, kteří za svůj hudební nástroj volí gramofony s jiným úmyslem než řádně rozpálit návštěvníky klubu na tanečním parketu, je čím dál tím více. Hsi-Chang Lin alias Still v bookletu alba hrdě uvádí, že celá nahrávka byla vytvořena pouze za pomoci gramofonů Technics 1200 a soustavy pedálů. Hsi-Chang, donedávna ještě třetina hiphopové kapely Dálek, už přestal považovat rodnou formaci za dostatečně alternativní, a tak se vydal na sólovou hudební dráhu.

Hutný a pocitově vazký sound mnoha hlukových rovin desky *Remains* se jen pomalu plazí nejprve ve své agresivnější podobě, postupně ale obrousí hrany sonické agrese ve prospěch melodie (ano, slyšíte dobře) a atmosférické, takřka ambientní prosvětlenosti. Nahrávka je vystavěna na efektech smyček, většinou umně obalených soustavou držených hlukových ploch ve Stillových pedálech. Spíše než pražským Birds Build Nests Underground se tedy blíží klidné síle Phillipa Jecka kombinované s řadou nigramofonových spolků (Les Joyaux de la Princesse, Toroidh). Zvuková stopa je doplněna osmnáctiminutovým videem Todda Boebela, který vynikajícím způsobem doplňuje hudební složku o Super8 černobílý vizuální vjem.

Christopher White je zvukový inženýr, fotograf, ale i hudební dobrodruh konající své výpravy do neprobádaných krajin pod pseudonymem Magicicada. Je to i živel, který zastavuje čas svou ambientně industriální hudbou. Poprvé tak učinil v roce 1999; loňská deska *Everyone Is Everyone* je již jeho pátou v pořadí. Základem jsou sice držené sonické plochy, které však Magicicada dopl-



ňuje elektroakustickými vrstvami. Christopher k dosažení svých cílů používá vše, co se mu dostane pod ruku (sampler, kytaru, klávesy, cello, melodiku, plechovky, hračky, kontaktní mikrofony, harmoniku, celofán, papír a desítky dalších předmětů). Výsledkem je deska na způsob čiperného hippie života, který probleskuje skrz dřavý základ táhlých melodií. Že by další květinová generace, tentokrát se samplerem v ruce?

Pavel Zelinka

Envenomist: Abyssal Siege

Damion Romero: Negative

PACrec (www.iheartnoise.com)

Hollywoodský label je oddán extrémním podobám noise. O tom, do jaké míry je zaměření značky reakcí na blízkost továrny na sny, lze jen spekulovat. Poslechnout si však vzorek jejího početného výstupu a najít přitom v levém horním rohu přiložené tiskové zprávy adresu sídla firmy je mile pikantní. Jména vydávaných umělců jsou pevně zakotvena v undergroundu – mimo širší povědomí jiné než lokální industriální komunity; setkat se však můžeme i s hvězdnějším bonbónkem, třeba se záznamem koncertu holandských Kapotte Muziek na festivalu Alternativa v prosinci 1995.

David Reed alias Envenomist do světa brutálního noise vstupuje s pochodní darkambientu. Ve čtveřici devítiminutových skladeb podniká sestup do houstnoucích vod zvukových moří, a to tak hluboko, že i chapadla shluků chobotnic (které díky svým rosolovitým tělům dokáží žít v nemalých hloubkách a extrémním tlaku) se mu jeví jako roztřesený oblak kdesi v nadhlavíku – viz krásný obal EK Deubella. Kompaktní plochy hlubokých zvuků, občas (možná) zahuštěné zkreslenou kytarou a několika dalšími ruchy, pomalá repetitivnost na hranici nehybnosti a neproniknutelnost zvukové masy jsou sice v rámci žánru docela tradiční, v Reedově případě však neobyčejně působivé. Zajímavě namíchaný poměr ruchů, rozprostraněnosti a drones, stejný záměr evokovat posluchači dojem pomalého ponořování se. Milovníkům výše zmíněných Britů a temné odnože ambientu lze Envenomist doporučit coby nový objev.

Damion Romero nás přivede do zcela jiných, méně fantazijních končin: nehostinných losangeleských předměstí, části aglomerace, která tvoří nutný protipól profláklého Hollywoodu, Beverly Hills či Venice Beach. Stříbrně nejasná fotka bouračky odkazuje k Warholovým sítotiskům nehod nebo rozostřenému obrazu dosluhující černobílé televize. Půlhodinová skladba je zvukovou paralelou druhé z obou možností. Ruchy města spíš jen tušíme pod neúnavným, místy se zajímavým „audiozrněním“, které překrývá celou kompozici jako elektronická mlha. Drones a zpětné vazby se ozývají odkudsi z pozadí. Jestli je děj dramatický, nám televizní odstup těžko zprostředkuje. Patrně velké množství použitých terénních nahrávek dává celku živost, jejich povahu jakož i přesné obrysy skladby lze ale těžko odhadnout. Krátké, rafinovaně extrémní a neotřele záhadné konceptuální album.

Petr Ferenc

Alexandre Rabinovitch-Barakovskij: Tantric Coupling

Megadisc (www.megadisc.be)

Distribuce: Euromusica (www.euromusica.cz)

Skladatel a dirigent Alexandr Rabinovič-Barakovskij (*1945) je představitelem rusko-židovské emigrace; Sovětský svaz opustil v roce 1974 a momentálně žije ve Švýcarsku. V centru jeho tvorby stojí otevřený cyklus skladeb nazvaný *Dávné rituály – Pátrání po středu*, do kterého patří i obsah kompaktního disku

Tantric Coupling sestávající ze dvou orchestrálních kusů: *Maithuna* (2005) a *Jiao* (2004). Jak vysvítá z názvů, „střed“ hledá Barakovskij především ve východních filozofiích.

Obě skladby v sobě inspiraci rituály nezaprou. Příznačný je pro ně neustávající pohyb posilovaný komplementárním rytmem, energie, která povolí jen při několika cesurách, ale hned se zase rozeběhne v plné své síle. Kratičky a velice dynamický motivek figurativního rázu je jednou dvakrát repetován, ovšem dále nikterak nerozvíjen, protože na něj vzápětí navazují další, povahou mu blízké. Nejasný je začátek i konec skladeb – připomínají divoké řeky bez pramene i bez ústí. Trans může nastat kdykoli během jejich plynutí neznámo odkud a neznámo kam. Přestože má každý kus odlišné obsazení (první je psán pro symfonický orchestr, druhý pro orchestr smyčcový, doplněný několika dalšími amplifikovanými nástroji: vibrafonem, zvonečky, celestou a klavinovou), svým zvukem i výsledným efektem si jsou oba velice podobné, jako by šlo o jednotlivý proud. A jako by se tu hudba odpoutala od estetické funkce a vrátila se ke svým funkcím pradávným. Autor nás však uvědoměle vodí za nos: žánrově totiž skladby vymezil jako „koncertantní symfonie“! A najednou v nich skutečně zase slyšíme principy převzaté z baroka (polyfonie, basso ostinato), raného klasicismu (terasovité změny dynamiky), hudby dvacátého století (minimalistické techniky) atd., uvědomíme si i instrumentální virtuozitu orchestrů (Orchestra di Padova e del Veneto pod taktovkou autora resp. ansámbl Musiques Nouvelles řízený Jean-Paulem Desysm), která neslouží jako prvoplánový prostředek. Ne nadarmo se v případě tvorby Barakovského hovoří o „hudební antropologii“... A zřejmě ne náhodou ji Vladimir Martynov (viz recenzi knihy v tomto čísle HV) uvádí jako jeden z příznačných projevů opus-posth hudby.

Vítězslav Mikeš

Peter Katina: Flashing

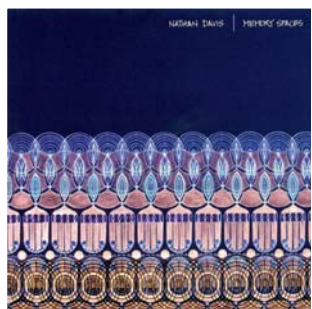
Hevhetia (www.hevhetia.com)

Akordeon bývá dosud mnohými považován za nástroj, který je ve vážné hudbě hostem přicházejícím z jiného žánru. Většina skladatelů k němu přistupuje opatrně, nebo se mu vyhýbá, ať už proto, že existuje v mnoha variantách lišících se v technice hry, rozsahu i v notaci, nebo proto, že je v povědomí lidí spojován s lidovou hudbou. Ti, kteří si akordeon (nebo příbuzné koncertní nástroje – bajan, bandoneon) oblíbili, dokazují svou tvorbou, že jde o koncertní nástroj obrovských technických možností, který má ve vážné hudbě své místo. Díky nim vzniká také okruh interpretů specializovaných na soudobou hudbu. Mezi nimi patří přední místo slovenskému akordeonistovi Peteru Katinovi, který je bezesporu interpretem mezinárodního formátu.

Peter Katina po studiích v Bratislavě – kromě toho, že posbíral mnohé zahraniční ceny a těšil se četným pozváním – studoval ještě v Dánsku, kde se definitivně začal orientovat na interpretaci soudobé hudby. Možná i proto těžiště jeho koncertního repertoáru tvoří severští skladatelé. To se projevuje i na jeho recitálovém CD *Flashing*, které je kromě technicky dokonalé a tvořivé interpretace cenné skvělou dramaturgií. Katina předvádí nástroj v celé škále zvukových i výrazových odstínů. Jsou zde skladby od sónických kompozic (Jokinen, Graugard) až po díla s komplikovanou polyfonií a rytmikou (Kayser). Z nich vynikají zejména dvě skladby: *Nine Friends* Pera Nørgårda, cyklus devíti charakteristických miniatur, a titulní skladba *Flashing* Arneho Nordheima.

Kdo nevěří, že akordeon může jiskřit záplavou proměnlivých zvukových barev a dynamických odstínů jakož i okouzlovat expresivitou hry, ať si schválně pustí Katinu!

Miroslav Pudlák



Nathan Davis: Memory Spaces
Mytoeses Music (www.mytoeses.com)

Debutové CD newyorského skladatele a perkusionisty pracuje s bicími, elektronikou i terénními nahrávkami. Davisovy skladby jsou zajímavé myšlenkovou koncentrací a zvukovou úsporností. Úvodní *Diving Bell* zjišťuje, co všechno lze vytěžit ze zvuku jednoho podceňovaného nástroje – triangu. Uslyšíme i etudu pro zesílenou mechaniku počítače nebo říční kameny. Davis mezi vlastní skladby vložil i sérii známé Finky Kaiji Saariaho *Six Japanese Gardens*, která je sice zvukově bohatší, ale sklouzává téměř k exotické zvukomalbě v duchu new age.

MK

Rosy Parlance: Jessamine
Touch (www.touchmusic.org.uk)
Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Zdá se mi, že dronová hudba, kdy se během dlouhých minut jen pozvolna proměňuje nonstop uplývající zvuk, se na světové progresivní scéně poslouchá čím dál víc. Je to součást přijaté hry „tumáte, uši, a zapněte fantazii“. Novozélandský Rosy Parlance nabízí na druhém albu pro Touch docela proměnlivý materiál, pořád jsou to ovšem zvolna uplývající dvacetiminutovky. Ve zvuku lze zaslechnout reálný svět, šumy, rádio a především nekonečný slitý hudební souzvuk. S mírným překvapením čteme v bookletu bohatý Parlanův instrumentář (kytary, klavír, housle, pozoun, virbl, domácí potřeby...) a drobné koncepty. V *Part 2* je totiž použita hra Tetuziho Akiyamy samurajským mečem na kytaru, do *Part 3* bylo poskytnuto osm kytarových příspěvků (Lasse Marhaug, Anthony Guerra a další). Právě *Part 3* s nejdramatičtější vývojem od éterické harmonie k šumové bouři je jasný vrchol alba. Světové recenze jsou hodně odvázané (viz web labelu Touch), zdrženlivý český recenzent je buď trochu pozadu, nebo by potřeboval dražší bedny.

PK

Venetian Snares: Hospitality
Planet Mu (www.planet-mu.com)
Distribuce: Maximum Underground (www.maximum.cz)

Nic mechanického není cizí kanadskému breakcoreovému desperátovi Aaronu Funkovi alias Venetian Snares, který s novým EP *Hospitality* pokračuje v zásobování hudebního trhu. Dvacetiminutové šestipísňové CD vychází jen několik měsíců po *Cavalcade of Glee and Dadaist Happy Hardcore Pom Poms*, také na značce Planet Mu. Pokud jsme se na loňském albu *Rossz Csillag Alatt Született* těšili z pozoruhodné fúze kinetických breakbeatů a Bartóka, jeho dvě letošní nahrávky jsou návratem k čistému

IDM nervního breakcore. Je to bohužel také cesta zpět, do sfér předvídatelných kompozic. Lze v nich sledovat větší inklinaci k melodiím, což ovšem v jeho případě určitě neberme jako snahu o popovější zvuk.

KV

Adrian Klumpes: Be Still
Leaf Label (www.theleaflabel.com)
Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Sólový odskok člena australského souboru Triosk se točí téměř výhradně kolem jeho klavíru. V kontrastu k čistým tónům se však rád noří do všemožných způsobů digitální manipulace a zpracování klávesových zvuků a buduje chvějivé a pozvolna plynoucí komorní ambientní laptopově-vážnohudební skladby s detailně propracovanou strukturou. Posluchače oblévají v hypnotizujících vlnách, a přestože si uchovávají určitou atmosféru neznáma, nestálosti a nejistoty, bezpečně ho vtahují a konejší. Jemné dotyky kláves se proplétají jako chaluhy a výsledkem je zpomalená, filmově dojemná něžná klavírní lázeň.

HD

Daniel Menche: Concussions
Asphodel (www.asphodel.com)

Dvojalbum amerického zvukového experimentátora, často pracujícího s výrazovými prostředky industriálu a noise, je monumentálním opusem pro perkuse a elektroniky generované perkusivní zvuky, jejichž rachot si můžeme užít hned ve dvaceti rytmických kombinacích – bezjmenných skladbách. Původ úderů těžko určit, některé znějí jako přidušené bubny, jiné připomenou například modifikovaný zvuk gongů. Album začíná jednoduchým rytmem, k němuž se postupně přidávají další a další vrstvy, výraznější změny nepřerušeno sonického toku jsou trackovány. Umanutá pocta industriálnímu šamanství, odosobněný hlasitý tep a chřestot kostí, jedinečná, přesně definovaná atmosféra, trefa do černého.

PF

Novel 23: Fly Through the Feelings
Shaped Harmonics (www.shapedharmonics.com)
Distribuce: Tamizdat (www.tamizdat.org)

Romana Bělousova lze považovat za duchovního otce ruské indie-elektronické scény. Jeho projekt Novel 23 prorazil ve druhé polovině 90. let na evropské scéně a vydání nosičů na renomovaných značkách City Centre Offices nebo Bip-Hop na sebe nedala dlouho čekat. Na vlně úspěchu Roman založil navíc label Shaped Harmonics, na němž propaguje následovníky z řad široké indie-elektronické domácí rodiny. Jeho čtvrtá dlouhohrající deska obsahuje melodicky projasněný materiál. Bělousov neexperimentuje, neuzavírá se introvertně do sebe, ale rozhazuje pozitivní

energii kolem sebe. Podobný pocit jsem mívával svého času ze známějších Orbital. Co ztratili na progresivitě, hravě dohnali melodickou potencií. Nasedněte do sobího spřežení a přes sněhobílé horské pláň si do sluchátek pusťte Novel 23. Nebudete litovat.

PZ

The International Nothing: Mainstream
Ftarrri (www.ftarrri.com)

Japonský label Ftarrri, odnož Improvised Music from Japan, vyslal do světa první vlašťovku, ovšem pod číslem 222. Jelikož *futari* znamená „dva lidé“ a v edičním plánu na příští rok je plánováno vydání dua Nakamura / Dörner, je zřejmé, jakým směrem se tento nový label vydává. Dvojice berlínských klarinetistů Kai Fagaschinski a Michael Thieke tvoří na většinu části *Mainstreamu* minimalistické kompozice v duchu *Passing Measures* Davida Langa. Krystalicky čisté barvy tónů nabírají na výškách i naléhavější dynamičnosti ve čtvrté skladbě (*Feathered Machine Song*), hned v následující jsou zabarveny hlasem a kytarou hostující Margareth Krammerer. Poté se posluchač opět ponoří do jemných vln tónů protahovaných až na samotný okraj možností, jež klarinet skýtá, aby v předposlední skladbě (*Lovetone*) prošel basovým stereem přizvaných kontrabasistů. V závěru alba se k duu přidává se svým laptopem i hlasem dlouholetý spolupracovník Christof Kurzmann. K vysoké kvalitě zvuku desky přispívá také technická spolupráce Martina Siewerta. Pro milovníky mainstreamové hudby pak už jen zůstane otázkou, proč čtyři tlustokožci na obalu?

PV

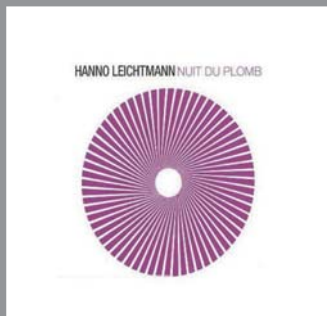
Feng-yün Song & Trio PUO: Wild Flower
Indies records (www.indies.cz)

Feng-yün Song si v Čechách vyzkoušela již několik spoluprací; tentokrát se spojila s triem ve složení Michal Nejtek (klavír), Petr Tichý (kontrabas), Tomáš Herian (bicí). Poprvé se představuje také jako skladatelka a textařka, nezapomíná ovšem zařadit lidové písně čínské, ujgurské a dokonce jednu moravskou. Někomu může česká výslovnost Feng-yün Song připadat nedostatečně „asimilovaná“, jiný to naopak může považovat za důkaz nadhledu. Ačkoliv deska připomíná jazzově-folklórní fúze Emila Viklického, je výsledek mnohem přehlednější, méně exhibicionistický a jaksí asijsky uměřený.

MK

Hanno Leichtmann: Nuit Du Plomb
Karaoke Kalk (www.karaokekalk.de)
Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

K elektronickému ambientu se už z jeho podstaty nehodí přílišná aktivita, což je bohužel v posledních letech



také charakteristické pro dění na této scéně. Jako velký návrat stejného působí i nové album berlínského producenta Hannu Leichtmanna *Nuit Du Plomb*, které je vůbec prvním, jež vydal pod svým jménem. Hudebník, známý svými projekty Vulva String Quartett a Static, se tu vrhá do vln nevzrušivého ambientu s jemnými prvky glitche a znepokojujícího noise. Plochy jemných pulsací, šumů a střídmych melodií navozují snivou atmosféru cest po fantastických místech. Album nejsilněji připomene první či druhý díl *Selected Ambient Works* Aphex Twina, nepochybně milníky svého žánru. Pamětníci dají k dobrému vzpomínku na 90. léta, kdy se v progresivnějších klubech hrála podobná hudba v místnostech pro chill-out, tedy k oddechu z hlavního pódia taneční horečky. Dnes na stejných místech uslyšíte nejspíše Mobyho nebo jiný elektronický pop, *Nuit Du Plomb* je už pro tento účel až příliš znepokojující. I tak v sobě má určitou účelnost – *Nuit Du Plomb* totiž bylo původně scénickou hudbou doprovázející čtení románu Hanse Hennyho Jahnna *The Night of Lead*. **KV**

8rolek: Umpomat

Mik musik (www.mikmusik.org)

Jsou díla, která vás od počátku drží a fascinují svojí heterogenitou na poli stylů, nálad a kompozičním chaosem. Touha taková díla rozplést a porozumět jim nutí posluchače k opakovaným návratům k albům, neboť chaos forem posiluje naši nervozitu ze světa a uvádí nás do nejistoty. Zkrátka: chceme klubko rozplést, abychom ho pochopili. Album *Umpomat* je přesně takovým případem, zčásti cynickým a povzneseným, kde Bartek Kujawski alias 8rolek míchá do zacyklené změti pestré hudební styly, jejichž jediným spojovníkem je elektronika. *Umpomat* připomíná zaseklý automat, který žváká minimal techno s noisovými šelesty, vřetivými drones a samplers s původem v záznamech zvuků orbitálních stanic nebo rozbitých domácích přístrojů. **LJ**

Organum: Die Hennen Zähne

Die Stadt (www.diestadtmusik.de)

Čtveřice skladeb na třípalcovém disku je pomníkem dvojice plánovaných, ale nikdy nevydaných vinylových desetipalců. Protagonista skupiny David Jackman, stylově spřízněný s improvisingem okruhu AMM, industriálem, scénou Skrytého rubu Anglie i elektronickým conceptualismem (však se na jeho albech potkávají tak odlišní tvůrci jako Eddie Prévost, Z'ev, Steven Stapleton i – jako zde – Michael Prime) nás v osmnácti minutách nechá nahlédnout do své dílny minu-

lých dvou dekad. Úvodní skladba *Die Kralle* z raných osmdesátých let je chytlavou kombinací industriální smyčky a troubení na tibetský roh (trochu připomene rané 23 Skidoo), který se objeví i v následující titulní kompozici, kde jej doplňuje třeskot rozbíjeného skla. Nejdelší *Maus* je tišší propletenou strukturou a asi nejtypičtějším příkladem Jackmanovy tvorby. Závěrečná živá improvizace *Kazi* napínavě střídá ticho a ojedinělé rány perkusí. Kompilace ze singlových nahrávek (i když zde se o ni vlastně nejedná) mají nespornou výhodu: každá skladba zde stojí sama za sebe a výsledek bývá mnohdy pestřejší než v případě dlouhohrajících řadových alb. Pestrá miniatura *Die Hennen Zähne* může dokonale posloužit jako stručný úvod do hudebního světa Davida Jackmana. **PF**

KTL

Editions Mego (www.EditionsMego.com)

Tvrdá a temná scéna prožívá velké oživení a osvobození od dosavadních klíšé (HV 6/06 mu věnoval několik textů). V jejich znamení probíhá i spolupráce mezi vídeňským noisovým laptopistou Pitou (Peterem Rehbergem) a kytaristou Stephenem O'Malleyem z pověstných zpomalených post-blackmetalistů Sunno)). Začíná se staticky, v paradoxní klidné hlubině temnot, ale záhy se ukáže, že tohle nebude dronové album. Oba muži střídají jemné a hrubé rastry svých chrčivých zvuků, dlouhé abstraktní plochy pomáhají zbavit se banálních konotací (apokalypsa, bezútěšnost). Údery v pomalém rytmu připomínají kyvadlo a zvony, což podporuje atmosféru nezvratné osudovosti (pokud ji tu tedy chcete slyšet). Jednou se sólově svíjí sykot Vídeňanova šumu, jindy Američan túruje struny jako motor, který má utáhnout víc, než dokáže. Závěrečná dvanáctiminutová plocha je nejtišší, plná pohybu; ukazuje, že Pita & O'Malley jsou suverénní antistylóvi improvizátoři. KTL (čili zkratka z mahlerovského názvu Kindertotenlieder), to je nový kontext pro starý zvuk, cesta kamsi dál – se vším rizikem, které výprava do neznáma obnáší. **PK**

Kode9 / The Spaceape: Memories Of Future Hyperdub

(www.hyperdub.com)

Dubstep roste. Z několika klubových doupat a ložnic převážně jiholondýnských podivínů se v roce 2006 pracoval k prvním koncepčním dlouhohrajícím nosičům. Deska šéfa zásadní značky Hyperdub Kode9 patří vedle nepřekonaného debutu projektu Burial určitě k tomu nejpodnětějšímu. Jeho pomalé potměšilé rytmy s minimalistickou nadstavbou

totiž netradičně počítají s rovnocenným přispěním hlubokého karibského (?) hlasu chlapíka jménem The Spaceape, který basové experimenty posouvá za hranice strašidelného downtempo dancehall / dubu (*Backward, Sine*). Body sráží 2-step/popové uklouznutí *Curious*, a naopak přidává *Victims* (taneční skladba roku?). **HD**

Move D: Kunststoff

City Centre Offices / Source rec. (www.city-centre-offices.de, www.source-records.com)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Frankfurt a přilehlé okolí platily v první polovině 90. let za silnou elektronickou líheň, shromážděnou především okolo labelů Fax (Pete Namlook a spol.) a Source (zakladatelem David Moufang). Hudebníci tu tíhli k tvorbě, v níž pojili vše čerstvé, co bylo tou dobou k mání: inspirovalo je detroitské minimal techno, které zjemňovali acidjazzovými náznaky, IDM elegancí, downtempovou rozvahou nebo dokonce hladivým ambientem. Všechny tyto ingredience obsahuje i debutová sólová deska Move D (alias zmiňovaného Moufanga) *Kunststoff*, která se letos dočkala reedice po dlouhých 11 letech. Album je sice zvukově poplatné době vzniku, nicméně jeho vnitřní vyrovnanost a elegance jsou hravě přenosné i do dnešních dnů. **PZ**

Tod Dockstader: Aerial 1-3

Sub Rosa (www.subrosa.net)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Tod Dockstader patřil v šedesátých letech k první generaci manipulátorů s pásky a elektronických experimentátorů. Nikdy však nezapadl do prostředí akademických elektronických studií a na více než dvacet let se z hudebního dění stáhnul a věnoval se jiným uměleckým aktivitám. V devadesátých letech se vrátil a potvrdil, že k současné elektronické scéně má co dodat. Cyklus *Aerial*, který byl letos uzavřen vydáním třetí části, je ódou na krátkovlnné rádio a jeho magii. Od roku 1990 zaznamenal na kazety více než devadesát hodin událostí v éteru, střety několika rozhlasových stanic, atmosférické poruchy atd. Z tohoto materiálu pak vybral a v počítači sestříhal 59 epizod, jejichž zvuk sahá od téměř neslyšitelných šumů přes rytmicky pípající fráze po překvapivá zjevení zvuků „z reálného světa“. Velice působivá a šumivě lyrická kolekce. **MK**

MK – Matěj Kratochvíl, **PK** – Pavel Klusák, **KV** – Karel Veselý, **HD** – Hynek Dedecius, **PF** – Petr Ferenc, **PZ** – Pavel Zelinka, **PV** – Petr Vrba, **LJ** – Lukáš Jiříčka

his VOICE

časopis o jiné hudbě

1 | leden | 2007

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., Štěrboholská 1404/104, 102 00 Praha 10, tel.: +420 267 009 111, www.mediaprintkapa.cz

Distribuce – Slovensko: PressMedia s.r.o., Liběšická 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, s. 8-11), Kateřina Ratajová (s. 12, 46-47),

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
časopis o jiné hudbě
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.