



Vážení a milí čtenáři,

Kdosi kdysi prohlásil, že psát o hudbě je jako tančit o architektuře. Není mi známo, zda již někdo zatančil o pražském Tančícím domě nebo zda se nová budova Národní knihovny dočká, když ne realizace, tak alespoň baletního zpracování, nicméně řada literátů všech možných žánrů před hudbou necouvla. Pocit, že je zhora nemožné převést zvukový zážitek do slov tak, aby někdo jiný na základě četby těch slov získal alespoň přibližnou představu o tom, co jsme slyšeli, známe, myslím, všichni, kdo máme tuto činnost v popisu práce. A to píšeme o hudbě, kterou za nás kdosi jiný složil a zahrál, nemusíme si ji tedy vymýšlet. Naproti tomu řada spisovatelů vytvořila hudbu, která neexistuje nikde jinde, jen v jejich slovech. A přesto na čtenáře často působí stejnou silou jako ta skutečná. V tomto čísle nabízíme několik variant toho, jak taková imaginární hudba může vypadat. Samozřejmě se na řadu autorů imaginární hudby nedostalo, a tak dva z nich připomeňme alespoň skrze zlomky:

„Ječení a kvílení té zoufalé violy bylo stále hlasitější a divočejší. Hráč byl promáčený zlověstným potem a zkroucený jako opice a stále přitom nepřičetně hleděl na zastřené okno. V jeho šílených melodiích jsem téměř viděl stínové satyry a bakchantky, bláznivě tančící a vířící v kypících propastech mračen, kouře a blesků. A pak se mi zdálo, že slyším ostřejší, klidnější tóny, které nepocházely od violy – klidnou, záměrnou, cílevědomou žertovnou melodií z dalekého Západu.“ (Howard P. Lovecraft: *Hudba Ericha Zanna*).

„Skladba trvala už půl hodiny, a ať jsem sebevíc zatajoval dech, nikde jsem neslyšel žádné tóny klavíru. Není těch zdí, za kterými sedí klavírista, tolik, že ze skladby, kterou hraje, neuslyším vůbec nic?“ (Michal Ajvaz: *Prázdné ulice*)

Příjemný imaginární poslech

Matěj Kratochvíl

— e k t u á l n ě —

Glosář Matěj Kratochvíl	2
Monarch Karel Veselý	4
Ser Un Peyjalero Petr Ferenc	5
Sindre Bjerga Jan Klamm	6
Matthew Herbert Petr Ferenc	7

— b ě m ě —

Hudba jako idealita Josef Fulka	8
Kafka na pobřeží Jan Faix	12
Hudba v Dhalgrenu Thomas Bailey	16
Hudba v komiksu Karel Veselý	18
Beda Folten Remixed Miroslav Pudlák	20
Imaginární hudba v ČSSR Petr Ferenc	22
Hledání zapomenutého jazyka Jozef Cseres	24
Z historie hudby budoucnosti Viktor Pantůček	28
Raymond Roussel Karel Kouba	30
Mingering Mike Petr Ferenc	32

— s o u č a s n á k o m p o z i c e —

Beat Furrer Daniel Ender	34
Jiří Kadeřábek Petr Bakla	38
Mai 68 Petr Bakla	40
John Hollenbeck Daniel Matoušek	42
Neu! Karel Veselý	44
Mathieu Chamagne Petr Vrba	46
Ryoji Ikeda Pavel Klusák	48

Recenze	50
----------------	----



Slavomír Hořinka na předávání cen OSA

Ochranný svaz autorský opět udílel své ceny, respektive oznamoval, koho si v roce 2007 nejčastěji volili rozhlasoví i koncertní dramaturgové či lidé stahující si mobilní vyzvánění. V oblasti populární hudby se nedělo nic převratného, politicky vyváženě působilo, že pro ceny v různých kategoriích si přišel Daniel Landa i Radoslav Banga z Gipsy.cz (ten v kategorii „Nejúspěšnější mladý skladatel populární hudby“). Došlo i na kategorie, u nichž nerozhodovala chladná řeč čísel, a tak v jedné z nich byl do tzv. Zlatého fondu OSA zapsán také Miloslav Kabeláč (1908–1979), jedna z nejvýraznějších skladatelských osobností české hudby dvacátého století. Dvě části z jeho *Osmi invencí pro bicí nástroje* v podání souboru bicích nástrojů z Hudební fakulty Akademie múzických umění vytvořily hudební doprovod první části předávacího večera, jenž se konal v prostoru La Fabrika v pražských Holešovicích. Rytmicky výrazná a nikoliv jednoduchá Kabeláčova hudba hezky kontrastovala s ostatními produkcemi, které byly během večera ke slyšení: 4TET, Precedens, Karel Gott (doprovázen jen klavírem a v evidentně dobré formě). A kategorie „nepopulární hudby“? Nejúspěšnějším skladatelem a autorem mediálně nejhranější skladby (*Sun set suite* pro smyčcové kvarteto) se stal Luboš Sluka, živě se v loňském roce nejčastěji hrál *Song for David* Štěpána Raka a nejhranější zahraniční skladbou byl – vcelku překvapivě, jelikož nejde o dílo kdovíjak líbivé – *Krzesany* Woj-

ciecha Kilara. Ale abychom se netvářili jako pozorovatelé z povzdálí: časopis HIS Voice se stal partnerem kategorie „Nejúspěšnější mladý skladatel vážné hudby“ a tato cena, spolu s finanční odměnou byla předána **Slavomíru Hořinkovi**. S ním, přesněji s jeho skladbou *Pour mon Berger*, se naši čtenáři mohli setkat na CD Komorního orchestru Berg, přiloženém k letošnímu prvnímu číslu HIS Voice.

Experimentální kultura ve Francii je v nebezpečí! Radní ne města pražského, ale Vandoeuvre les Nancy, se rozhodli postavit proti původní politice a vetovali již odsouhlasené rozhodnutí podpořit **Scène National de Vandoeuvre (Centre Culturel André Malraux)**, a svým rozhodnutím tak nyní vyvolali mezinárodní protestní akci. „Uříznout“ několik milionů z rozpočtu ze dne na den? Žádný problém, to umí zastupitelé nejen v Praze, ale i v Nancy. Dojde-li k naplnění aktuálního rozhodnutí socialistických předáků v Nancy, je v nebezpečí nejen národní divadlo, ale i největší francouzský festival jiné (či chcete-li neakademické) hudby Musique Action. Scéna, která ročně podporuje circa třicet původních inscenací a projektů s mezinárodním rozsahem, a dělá to už zhruba pětadvacet let, se tak najednou ocitá v krizové situaci. Komu není osud jakékoliv, jen ne stádní kultury lhostejný, nechť navštíví stránky <http://ccam.mollo.fr/> a případně svým podpisem podpoří bojující umělce proti

demagogickému diktátu komerčně orientujících se radních. Petici podepisují (nejen) hudebníci z celého světa, kterým není lhostejný osud srdce jiné hudby ve Francii. (Petr Vrba)

Globální oteplování dorazilo i do opery. To prosím není žert. Slavná scéna La Scala v Miláně oznámila, že pro sezónu 2011 objednala operu podle knihy Ala Gorea (respektive filmu Davise Guggenheima) *Nepohodlná pravda*. Globálního oteplování, které je oblíbeným tématem verbálních přestřelek politiků, vědců i všech ostatních, se chopí italský skladatel **Giorgio Battistelli**, v současnosti umělecký ředitel divadla Arena ve Veroně.

Ačkoliv během 20. století vznikly opery na dosti zvláštní náměty, *Nepohodlná pravda* je na první pohled skutečně neoperní téma. Ale Battistelli (ročník 1953) má s převáděním filmů do hudby své zkušenosti. V jeho katalogu najdeme zpracování Pasoliniova filmu *Teorema* i Feliniho *Zkoušku orchestru*. V sedmdesátých letech prošel kompozičními semináři Karlheinz Stockhausena a Mauricia Kagela a dědictví evropské avantgardy se nikdy nezřekl. Bude zajímavé vidět a slyšet, jak to všechno půjde dohromady. Objednávka již vyvolala reakce: John Tierney z New York Times sepsal fiktivní dopis, v němž Battistelli odpovídá Goreovi na jeho výtky k podobě opery. „*Líbila se mi vaše myšlenka, aby tóny árie odpovídaly grafům teplot a koncentrace CO2, výsledné melo-*



die ale nebyly zdařilé. A nepodařilo se mi nalézt žádného tenoristu ani barytonistu, který by některý z těch grafů byl schopen zazpívat.“

Léto je časem festivalů, byť za těmi zajímavými je třeba kousek popojet. Třeba do rakouského Nickelsdorfu, kde se bude konat další ročník festivalu **Konfrontationen** (15.–20. 7., www.konfrontationen.at) věnovaného především improvizované hudbě. Vystoupí například klavíristka Elisabeth Harnik s kontrabasistkou Joëlle Léandre a gramofonistou eRikm, saxofonista Roscoe Mitchel s velkým ansámblem, Yannis Kyriakides, The International Nothing neboli klarinetisté Kai Fagaschinski a Michael Thieke, další hráč na gramofony dieb13 v duu s hlasovým experimentátorem Philem Mintonem, Thomas Lehn nebo Otomo Yoshihide. Kousek proti proudu Dunaje, v Kremsu čili Křemži, proběhne **Glatt&Verkehrt** (17. 7. – 27. 7., www.glattundverkehrt.at) s programem citelně geograficky rozkročeným. Le Trio Joubran z Palestiny, Min-Wu-Xu – tři hudebníci kombinující čínské tradiční nástroje s elektronikou, švýcarský bubeník Pierre Favre, řecká zpěvač-

ka Savinna Yannatou či brazilský skladatel a klavírista Benjamin Taubkin.

Stále ještě v Rakousku, byť namísto dunajských břehů ve stínu alpských stráňí, se odehraje **Jazzfestival Saalfelden**. Na něm bude vedle „normálního“ jazzu ke slyšení i nemálo stylových úroků a slibných kombinací. Jednou z nich by mohlo být spojení skupiny Heaven And (zeitblom – basa, Martin Siewert – kytara, Tony Buck – bicí, Steve Heather – bicí, perkuse, marimba) s hostujícím Alexanderem Hackem z Einstürzende Neubauten. Trumpetista Dave Douglas zorganizoval poctu Donu Cherrymu a společně s dalšími (mimo jiné se objeví basista Henry Grimes nebo bubeník Hamid Drake) připomene jeho *Symphony for Improvisors* z roku 1966. Raz Mesinai s projektem Badawi přinese směs akustických nástrojů a elektroniky, orientálních názvuků i dubu, britsko-norsko-rakouská spolupráce svede dohromady saxofonistu Iana Ballamyho, bubeníka Thomase Strønen a laptopového kytaristu Christiana Fennesze.

Pokud se chcete podívat spíše na koncerty, při nichž se hraje z not, můžete

zamířit do německého **Darmstadtu** (www.imd.darmstadt.de), kde se budou konat již čtyřicáté čtvrté Mezinárodní letní kursy nové hudby a s nimi spojená řada koncertů. Program protíná dějiny moderní hudby za posledních pět desetiletí a nabízí řadu premiér autorů mladších i starších. Za skladatele: Isabel Mundry, Pierluigi Billone, Olga Neuwirth, György Kurtág, Brian Ferneyhough, Klaus Lang, Vykintas Baltakas. Za interprety: Ensemble Modern, Neue Vocalsolisten Stuttgart, Arditti-Quartet, Ensemble Recherche. Darmstadt možná již nemá pro hudební dění takový význam, jaký měl v šedesátých letech, ale stále toho tam je ke slyšení dost zajímavého.

Ve věku čtyřiceti čtyř let zemřel 14. června při potápění v moři nedaleko Stockholmu švédský jazzový klavírista **Esbjörn Svensson**. Jeho triu EST, v němž s ním působil kontrabasista Dan Berglund a bubeník Magnus Öström a které fungovalo patnáct let, se dařilo zasáhnout publikum za hranicemi jazzových kruhů a sklízelo úspěchy kritické i komerční. Recenzi alba *Viaticum* najdete v HV 4/05.

Kráska a netvorný zvuk

Monarch!

Text: **Karel Veselý**

Říká se o nich, že jsou nejpomalejší kapela v Evropě, a hudba Monarch! opravdu připomíná procházku po čerstvě rozlitém asfaltu. Francouzská odpověď na extrémně pomalý doom metal si libuje v monolitických riffech zahraných v hlemýždím tempu a nekonečných zpětných vazbách. U mikrofonu stojí drobná křehká dívka, která vydává skřeky, z nichž vám běhá mráz po zádech. A také nesmíme zapomenout na fascinaci postavičkou Hello Kitty z japonských animovaných seriálů.



Kvarteto z městečka Bayonne ve francouzské části Baskicka se dalo dohromady v roce 2004. Ve stejném roce vydali bezejmenný debut na španělské značce Thron Records. DvojCD se třemi skladbami jednoznačně udalo směr, kterým se Monarch! ubírají dodnes. Vítr inspirace vane od Earth, Thor's Hammer (první podoba pozdějších Sunn O))), Corrupted, Khanate či raných Boris, nicméně je třeba dodat, že jsou nesnesitelně pomalí i pro lecjakého otrlého fanouška avantgardního doom metalu. Akordy jsou skutečně tak daleko od sebe, že až zapomenete, že vůbec mají spolu tvořit nějakou melodii. Jejich koncerty jsou extrémním zážitkem, při němž se lavina zpětných vazeb pozvolna snáší na posluchače a utápí je v neprostupné temnotě. Poznávacím znakem Monarch! je drobná blondýna Emilie Bresson, která do tapisérie kytarových dronů vyluzuje démonické hrdelní skřeky. Kdo ji neslyšel, nikdy neuvěří, že zrovna tato křehká bytost vlastní jeden z nejděsivějších hlasů v extrémních metalových žánrech.

Až do loňského roku byli Monarch! více či méně kultovní kapelou pro hrstku posluchačů (jejich desky vycházely v nákladech 666 kusů). Vlny výrazně rozčeřil až jejich split s francouzskými kolegy Elysiüm. Zatímco grindcore úderka vtěsnila do šesti minut čtyři skladby, Monarch! potřebovali pro svůj příspěvek *Amplifire Death March* minut šedesát. Výrazný průnik do povědomí světového metalového undergroundu přišel poté, co se na americkém labelu Crucial Blast (Nadja, Grey Daturas) objevila kolekce alb *Speak Of The Sea* a *Die Tonight* vydaná pod názvem *Dead Men Tell No Tales*. O francouzských metalových „slimácích“ se začalo mluvit i v odlehlejších krajích a následovaly EP splity s Grey Daturas a Moss.

Jestli se Monarch! něčím vydělují ze zástupu současných drone/doom metalových zombií, je to určitě smysl pro humor. Klidně si dovolí první track z alba *Speak Of The Sea* nazvat ironicky *We Are the Musicians*, ještě dále jdou v designu obalů svých desek. Dětsky naivní malůvky srdíček, duchů, hvězdiček či lodí doplňují na obalech desek tradiční metalové propriety jako obrácené kříže, které ovšem v idyllických malůvkách působí velmi podivně. Zvláštní úchylkou je pak fascinace postavičkami japonské filmové společnosti Sanrio, která se specializuje na animované filmy (a následně reklamní produkty) s roztomilými kočičkami. Do jejich „stáje“ patří i snad nejznámější asijská animovaná postavička Hello Kitty, která prý má na tvorbu Monarch! největší vliv. Jak hrají zádumčiví metalisté zamilovaní do manga postavičky se můžete podívat 11. července v pražském klubu Chateau L'Enfer Rouge na ulici Jakubská. ■

Krátký návrat Ser un Peyjalero

Text: Petr Ferenc

Brněnská skupina Ser un Peyjalero vydala tři vynikající alba a získala status legendy. Nyní se u příležitosti dvaceti let od svého založení vrací na pódia. Dva ze čtyř comebackových koncertů jste již možná viděli, další dva nás teprve čekají.

Skupinu založil v roce 1988 zpěvák, kytarista, akordeonista a skladatel Jiří Pejchal, další oporou proměnlivé sedmičlenné sestavy byla klávesista a zpěvačka Mirka Hornová. Jedním ze členů skupiny v jejím raném období byl i Roman Truksa, nynější DJ Liquid A. Hudba Ser un Peyjalero rozhodně nezapřela své brněnské kořeny a její podstatnou složku tvořily řádně odsekávané elektrické kytary. Co však skupinu dělalo zajímavou a jedinečnou, byla kombinace alternativně-rockového gruntu s popovou citlivostí a odvahou zapojit trochu novoromantické rejstříky kláves a hutné harmonie akordeonu. Neobvyklé aranže nečekaně obcházející ustálený úzus verze-refrén ponechaly napětí i nejněžnějším pasážím skladeb, kombinace mužského a ženského zpěvu někdy měla skoro erotický účinek. Není divu, že si skupinu coby předskokany na své evropské turné vybrali Legendary Pink Dots.

Ser un Peyjalero debutovali v roce 1990 LP deskou *Joint Is Better Than Panzerfaust*, údajně prvním albem, které bylo v Československu vydáno vlastním nákladem. Trochu je na něm ještě cítit ovlivnění novovlnnou groteskností, na jiných místech, zejména v baladě *UT*, je cítit, že se skupina nebojí opustit pitvornost a mířit k vážnějším, atmosférickým polohám. O tři

roky mladší album *U* (Panton) je na některých místech ovlivněno zkušeností s hudbou Legendary Pink Dots a jejich mistrovstvím v objevování hranic křehkosti struktur těsně před rozpadem, jinde je zase trochu pompézní ve stylu laibachovského industrialu. V roce 1995 vychází vrcholné dílo skupiny, album *The Birthday's Ignorance*, na němž Peyjalero přichází s nejkompaktnější fúzí svých východisek: beze vší pochyby rockové písně v sobě mají znepokojivou jemnost a neuchopitelnost. Tajuplné vyznění alba podporuje i obal s velkým okem na pozadí koláže propletených mužských těl. Album sklídilo nadšené recenze, Peyjalero ale brzy po jeho vydání ukončilo činnost. Část sestavy s Pejchalem v čele pokračuje v činnosti coby Mare Nigrum a v roce 1997 natočila triphopem ovlivněné album *Grape*.

Od té doby se Ser un Peyjalero zjeví na pódích jen v rámci miniturné, které odehráli v roce 1996 při příležitosti CD reedice svého debutu firmou Black Point a jednorázově v roce 2004. Současné reinkarnace se odehrály a odehrají na festivalech Valašský špalíček a Krákor, na festivalu Unijazu v Boskovicích v pátek 18. července a 2. srpna v Soběšicích. Nenechte si ujít jednu z nejoriginálnějších skupin, jaká v Čechách a na Moravě kdy působila. ■



Sindre Bjerga

Nekontrolovaný průtok zvuku

Text: Jan Klamm

Uprostřed léta do Prahy zavítá norský experimentální hudebník a šéf labelu Gold Soundz Sindre Bjerga. Své pojetí drone music představí 1. srpna v podzemních prostorách žižkovského klubu Parukářka. Společnost mu budou dělat domácí projekty Birds Build Nests Underground a RUiNU.

Těžiště Bjergovy hudební i vydavatelské činnosti je spojeno s extrémně plodnou spoluprací s Janem M. Iversenem, která započala v roce 2003 a trvá dodnes. Duo Bjerga/Iversen má nyní na kontě téměř padesát nahrávek a k tomu je třeba připočít mnoho bočních projektů obou hráčů i společných kolaborací s dalšími hudebníky. Kromě toho, že hojně využívají vlastních značek – Gold Sounds a TIBProd., kterou vede Iversen – vydávají ještě u mnoha malých labelů po celé Evropě (mezi jinými např. Carbon, Ruralfaune, Digitalis Industries nebo Absurd). Diskografie pak vzbuzuje dojem monstrózního projektu vybudovaného na opravdu obskurních základech – jako by se snažili zespodu, klikatými podzemními norami obsadit celý vesmír, aniž by nad ním ovšem přebírali kontrolu, protože, jak říká Sindre Bjerga v interview z roku 2007: „*Naše nejlepší věci jsou ty, na které jsme téměř zapomněli, a občas se mi do rukou dostanou i disky, u kterých si říkám: „Tohle fakt hraje mě?“*“ V mnohém tento provoz připomíná situaci na americké noiseové scéně, zejména vydavatelskou hyperaktivitu cd-r labelů, jako jsou Gods of Tundra, American Tapes, Hanson Records a další. A právě mezi vyhroceným egocentrismem a pokročilou dezintegrací se občas dějí působivé věci.

Tvorba Sindre Bjergy i tvorba dua Bjerga/Iversen je sice různorodá, žánrově se pohybuje od ambientu až po noise (opravdu drsných poloh je však poskrovnu), ale minimálně dvě charakteristiky mají takřka univerzální platnost: jejich hudba je z 99% improvizovaná a je zpravidla založená na dronech. Přístupy obou protagonistů se vedle toho, že je spojuje nechuť k předpřipraveným hudebním podkladům, také v lecčem liší: Jan Iversen má

za sebou zkušenost tvůrce laptopové hudby a i při živém hraní pracuje především s elektronickými zdroji zvuku; naproti tomu Sindre Bjerga se specializuje na hru na ozvučené objekty, preparované nástroje a hudební hračky a dodává výslednému zvuku organičtější ráz. Bez ohledu na to, zda je soustředěný jedním směrem, anebo je naopak heterogenní a odstředivý, je to právě zvuk a jeho vlastní, byť třeba nahodilý vývoj, co je motorem Bjergových a Iversenových improvizací: oba performeři rezignují na vědomou organizaci v rámci tvůrčího procesu a nechávají ho pokud možno co nejvolněji plynout.

V Praze vystoupí Sindre Bjerga sám – očekávejme tedy osamělého muže, klečícího uprostřed změti kabelů a dolujícího přízračné zvuky nejspíš z omláčené elektrické kytary, sampleru, zachrchlého magnetofonu či několika kusů ozvučeného harpádí. Sindre rád omezuje své vybavení na naprosté minimum, což mu však nebrání v tom, aby jakýkoli zvuk oddaně následoval až na pokraj jeho možností. Co přesně se během jeho improvizace stane či nestane, se nedá předpokládat. Jisté je jen to, že pokud dojde k nějakému nečekanému sonickému „úniku“, Sindre Bjerga pro nápravu nehne prstem...

Sindre Bjerga (nor), Birds Build Nests Underground (cz), RUiNU (cz)

1. 8. 2008, 21:00, Bunkr Parukářka



Matthew Herbert zaútočí v čele bigbandu

Text: Petr Ferenc

Po koncertu Matmos přivítá Praha dalšího představitele konceptuálního samplingu, londýnského Matthewa Herberta.

Na svých stránkách se označuje za průsečík Karlheinz Stockhausena a Aphex Twina, jednomužné Radiohead a Briana Ena dvacátého století. Budiž mu přáno. Rovněž produkoval nebo alespoň remixoval jména, jako je Björk, John Cale, REM, Yoko Ono, Serge Gainsbourg či zpěvačka zaniknuvších popových Moloko Roisin Murphy.

Svůj první koncert tento klavírista a houslista odehrál se samplerem a pytlíkem chipsů. Objevování možností samplingu ho přivedlo k hlubokému zájmu o konkrétní hudbu, který se před deseti lety zhmotnil na albu *Around The House*. Pračka, myčka, zubní kartáčky a další předměty a výbava domácnosti vytvořily rytmické kolovrátky i ambientní zvukové krajiny. O čtyřicet let později a v jiné tvůrčí dílně se tak zhmotnil odložený sen Pink Floyd, kteří, nevědouce jak navázat na nečekaný úspěch alba *Dark Side of the Moon*, pracovali na albu s názvem *Household Objects* – něčem, co mělo být úplně jiné a skončilo bezradným spálením nahraných pásků.

Zpěvačka Dani Siciliano, která tvořila jednu ze součástí domácnosti na *Around The House*, byla Herbertem využita i na o tři roky mladším albu *Bodily Functions*, kde si kromě jí samé (kůže, vlasů, kostí...) zahrála i spousta drobností z její kabelky. Další tři roky, další monotematické album – *Plat du jour* sestávající ze zvuků jídla a jeho obalů.

V roce 2000 Herbert napsal manifest Personal Contract for the Composition Of Music (PCCOM), hudební ekvivalent filmového Dogmatu 95, v němž sám sobě zakazuje používat při kompozici již přednahrané, továrně vyrobené zdroje zvuku. Rovněž si zapovídá pracovat se syntetickými zvuky, které imitují skutečné nástroje. Zato má rád akustické chyby vznikající náhodně při nahrávání a s oblibou je nechává znít z hotových alb coby spontánní lidské intervence do sterilního světa elektroniky. Jeho „hudebně-teoretická“ činnost se projevila ještě v dalším ohledu. Nespokojen s tím, že pod jedno slovo „hudba“ se řadí vše od Verdiho *Requiem* po

vyzvánění mobilních telefonů, jal se vytvářet seznam pojmů jemněji diferencujících. Z jeho poeticko-kritických definic namátkou vybíráme: musicomm – hudba v komerčních projektech jako X Factor nebo Superstar, musicall – nenáročná hudba určená k tomu, aby si ji oblíbily miliony, např. dílo Andrewa Lloyd Webbera, musicart – hudba, která se snaží nebýt hudbou, musicamen – hudba s náboženskou funkcí, amusic – populární hudba...

I když se to nezdá, album *Goodbye Swingtime* (2003), nahrané ve studiích Abbey Road se šestnácti nájemnými muzikanty se rovněž striktně drží pravidel PCCOM. Z přítní pracovny se Herbert přenesl do koncertních sálů a na pódiá obřích festivalů, jako je například ten v dánském Roskilde. Následovník *Goodbye Swingtime* je ve stádiu zrodu, bude se jmenovat *There's Me And There's You* a vyjde letos na podzim. Čekání na něj si můžete zkrátit návštěvou koncertů Herbertova bigbandu 18. července na trenčinském festivalu Pohoda a o dva dny později, 20. července, v pražském Lucerna Music Baru.

www.matthewherbert.com ■



Hudba jako idealita

Postava hudebního skladatele u Thomase Manna a Marcela Prousta

Text: **Josef Fulka**

Cílem následujících poznámek je zmapovat v základní podobě (a samozřejmě pouze v některých rysech) literární zpracování tématu, které nacházíme u Thomase Manna a Marcela Prousta a které je odrazem starodávného motivu, procházejícího západním myšlením už od antiky: tématu hudby jakožto toho druhu umění, které má privilegovaný vztah k idealitě či inteligibilitě v tom smyslu, že konkrétní, smyslově vnímatelný hudební útvar je realizací – v jakém ohledu, to se právě pokusíme na těchto dvou odlišných případech ukázat – něčeho smyslově nevnímatelného, známkou převedení čehosi ideálního do sféry smyslovosti, přičemž ovšem v sobě uchovává stopu právě tohoto přechodu, takže nám dává zahlédnout idealitu přímo v nitru smyslovosti. To, že hudba je nejméně „hmatatelná“, nejméně „smyslově vázaná“ druh umění, je myšlenka, která je – na teoretické rovině – v moderní době spjata především se jménem Schopenhauerovým a posléze Wagnerovým (alespoň v těch teoretických textech, kde explicitně navazuje na Schopenhauera). Jak Marcel Proust, tak Thomas Mann příslušný topos pojednávají zcela originálním způsobem, způsob, jakým se k němu staví, je v obou případech velmi odlišný, stejně jako je odlišný i jeho statut v rámci jejich díla. Právě tyto zvláštní rysy nás zde budou zajímat.

LEVERKÜHN

Představa, podle níž je konkrétní hudební kompozice smyslově vnímatelnou fasetou něčeho, co se odehrává v mimosmyslové sféře, prochází Mannovým *Doktorem Faustem* jako červená nit od počátku až do konce románu. Osud skladatele Adriana Leverkühna je touto představou poznamenán již tehdy, kdy ještě není oním skladatelem, jímž se později stane; zvláště jednoznačně je tematizována, když Adrian a vypravěč poslouchají jako studenti přednášku Kretzschmara (pozdějšího Adrianova učitele), nazvanou nevině „Hudba a zrak“ a pojednávající o formálních hudebních hříčkách (ukáže se však, že právě tyto údajné hříčky vyjadřují více než co jiného samu podstatu hudby) typu kontrapunktického křížení hlasů, z nichž první je totožný s druhým, je-li čten pozpátku: „*Uvedl ještě více takových pythagorejských, spíš pro oko než pro sluch myšlených, sluch jaksi podvádějících žertů, v jakých si hudba odedávna libovala, a vytasil se s tím, že je v posledním jádru jader připisuje jakémusi vrozenému nedostatku smyslovosti, ba jakémusi antisensualismu tohoto umění, jakémusi tajnému sklonu k askezi. (...) Říká se sice, že hudba se 'obrací na sluch'; to však činí měrou jen podmíněnou, totiž jen potud, že sluch je – jako ostatní smysly – zastupitelským prostředkujícím a přijímacím orgánem pro duchovnost. Že opravdu je i hudba, která nikterak nepočítá s tím, že bude slyšena, ba která něco takového přímo vylučuje. (...) Snad, řekl Kretzschmar, je nejtajnějším přáním hudby, aby vůbec nebyla slyšena, aniž i jen viděna, ani také cítěna, nýbrž aby byla, kdyby to bylo možné, vnímána a nazírána v jakémsi zásvětí smyslu a dokonce myslí, v čiré duchovnosti.*“ Kretzschmar sice mluví o nizozemských polyfonních skladatelích, ale zároveň tu už jasně cítíme (třebaže zatím v implicitní podobě) inspiraci, ke které se Mann přiznává v závěrečné poznámce, přidané na Schönbergovu žádost, a kterou skutečně v četných teoretických pasážích nelze nerozpoznat, totiž atonalitu a systém dodekafonické kompozice. Bylo mnohokrát připomenuto, že princip rekurence, používaný nizozemskými skladateli („hudební převrácení časového toku“, jak říká Adorno, se později stal jedním z oblíbených postupů skladatelů Druhé vídeňské školy. V tomto moderním kontextu se s ním poprvé setkáváme u Schönberga: část *Měsíčního Pierota*, nazvaná „Der Mondfleck“ (přiznačně právě ona pasáž, kde se Pierot snaží takřka „obhlédnout“, podívat na svoje vlastní záda, kde mu na hábitu utkvěla měsíční skvrna, takže retrogradní pohyb zde zajisté není zvolen náhodou), je zkomponována právě na

bázi tohoto principu, jako dvojité kánon, který v jistém bodě – jmenovitě mezi slovy „richtig“ a „einen weissen Fleck“ – prochází jakoby přes plochu zrcadla a navrácí se retrogradním pohybem zpět; ve druhé větě Bergova *Komorního koncertu* najdeme rozsáhlý hudební palindrom dlouhý 120 taktů, které se vracejí jako zrcadlový obraz (jeho osou je takt 360, kde je dokonce „rozseknut“ na dvě poloviny jeden dlouhý tón v houslovém partu).

Co se týče onoho delšího citátu z *Doktora Fausta*, který jsme právě uvedli, nesmíme se nechat zmýlit tím, že v Mannově románu je prezentován jako záznam přednášky – ve skutečnosti jde o jedno ze skutečných teoretických jader tohoto díla. Zní to tím nezvykleji, že ony hudební „žerty“, jimiž jsou formální experimenty typu obráceného kontrapunktu, se již v průběhu těchto několika vět samotných pozvedají k tomu, aby vyjadřovaly hudbu v její podstatě, v jejím „nejtajnějším přání“, v jejím téměř by se chtělo říci nevědomí. Jen sotva bychom tedy pochopili Kretzschmarovu myšlenku, kdybychom trvali na tom, že je budeme považovat za pouhé žerty. Adrian, jak známo, si toto ponaučení vezme k srdci: princip, podle něhož „abstraktnost znamená ušlechtilost“, se stane základní hybnou silou celého jeho skladatelského projektu a jeho skladatelská genialita najde své nejvlastnější pole působnosti v tom, do čeho tato devíza takřka automaticky ústí: ve *formalizaci*.

Formalizace se pro Leverkühna v jeho vlastní tvorbě stane tím nejzákladnějším způsobem, jak činit neslyšnou inteligibilitu něčím smyslově postřehnutelným. Kupříkladu ona inverze, o které byla řeč v souvislosti s kontrapunktem, se navrátí v jeho oratoriu „Apokalypsa“, jednom z jeho vrcholných děl, kde pekelných smíchů, reprezentovaný sborem na konci první části (Mann mluví o „*Ďábelském chechtotu*“, o „*rozlohou padesáti taktů fičícím, chichotáním jednoho hlasu se začínajícím a přerychle se rozmáhajícím, sbor a orchestr zachvacujícím, za rytmických zvratů a protisměrností v tutti fortissimo příšerně se rozdávajícím, přetékajícím, sardonickým gaudiu Gehenny*“), je přesnou replikou dětského sboru na začátku části druhé, oné „kosmické hudby sfér, ledové, čiré, skleněné průhledné, přitom však nadané jakousi, řekl bych: nedostupně nadpozemskou a cizí, srdce touhou bez naděje naplňující spanilostí zvuku.“ Jako naprosto pozoruhodný formální výdobytek prezentuje vypravěč fakt, že obě sborové pasáže jsou důsledně vzato zcela totožné – velmi výmluvně je to nazváno „roztotožněním totožností“. Leverkühn zachovává tematiku, ale dojem naprosté rozdílnosti vzniká odlišnou instrumentací a rytmiizací.



Thomas Mann, Gustav Mahler, Klaus Pringsheim (1910)

Jde o postup známý jednak v souvislosti s principem tematických obměn u kompozice fugy, ale také zřejmě opět o Schönberga, o jeho techniku rozvíjejících variací a o způsob práce

s chromatickou řadou, neboť „*hrůza vyslechnutá předtím je sice v tom nepopsatelném dětském sboru přenesena do zcela jiné polohy, je sice naprosto přeinstrumentována a přerytmisována; ale v tom švířivém, svírávém, sférickém zvučení andělském není jediné noty, která by se, v přímé korespondenci, nevyskytovala také v té rozchechtanosti jícňů pekelných.*“

Pokud jde o další Leverkühnovy „vynálezy“, omezíme se jen na několik letmo zmíněných příkladů: v jeho skladbách (včetně posledních, totiž symfonické kantáty „Dr. Fausti lkání a naříkání“, koncipované jako jakási rouhavá výzva, výraz zoufalství po smrti Nepomuka Schneideweina) se často objevuje pětitónový motiv začínající tónem *h*, končící tónem *es* a vyplněná střídavým *e* a *a* uprostřed – „*znamená však ta zvuková šifra h-e-a-e-es: Haetera esmeralda*“. Esmeralda bylo jméno oné dívky, od níž se Adrian v mládí nakazil syfilidou, která pak zapříčinila v pokročilém stadiu jeho smutný konec (narážky na osud Nietzscheův jsou v *Doktoru Faustovi* všudypřítomné). I tato šifrovací technika se u Schönberga a jeho žáků těšila mimořádné oblibě: vzpomeneme si opět na Bergův *Komorní koncert*, tentokrát na jeho začátek, kde se setkáváme se třemi motivy vystavěnými z „hudebních písmen“, tvořících ve své souslednosti jména vídeňského trojlístku (Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern). Analogie s Leverkühnovým postupem je naprosto přesná, a stejně tak by bylo možné zmínit Bergovu avantýru s Hannou Fuchs-Robettin – jako *postillion d'amour* tehdy fungoval mladý Adorno –, jejíž jméno, přesněji jeho iniciála, se údajně objevila v poslední větě *Lyrické suity*, ve slavném tónu H v cellovém partu (takty 20 – 25).

Právě z tohoto nápadu, dovedeného do důsledků, Adrian vyvodí myšlenku přísné kompozice, která je už přímou literární transpozicí Schönbergovy dodekafonie. Jedná se ovšem o skutečnou literární transpozici: jestliže Schönberg vyžadoval, aby jeho jméno bylo zmíněno v závěrečné poznámce, Mann takový „vlastnický“ postoj pokládal za poněkud nevkusný: „Idea dvanáctitónové techniky ve sféře knihy, tooto světa paktu s ďáblem a černé magie, dostává zabarvení a ráz, které – pravdaže? – ve skutečnosti vlastně nemá a které z ní do jisté míry skutečně dělají vlastnictví moje, to jest vlastnictví knihy. Schönbergova myšlenka a mé osobité podání této koncepce se rozcházejí natolik, že nehledě na nestylovost, zdálo se mi téměř urážlivé uvést v textu jeho jméno,“ stojí v Mannově textu *Jak jsem psal Doktora Fausta*.

Adrian v jedné rozmluvě navrhuje „utvořit z dvanácti stupňů temperované půltónové abecedy větší slova, slova s dvanácti písmeny, určité kombinace a vzájemné relace dvanácti půltónů“, přičemž „každý tón úhrnné skladby musil by se, melodicky a harmonicky, prokázat co do svého vztahu k této předurčené základní řadě“. Tento postup se uplatní v poslední symfonické kantátě, v níž využití této techniky umožní

dodat dílu expresivitu, která by v rámci klasického tonálního systému byla nemyslitelná.

Další příklady snad není třeba uvádět. Již teď je v hrubých obrysech zřejmé, jaký statut hudba a její vztah k inteligibilnímu světu má. Hudba je „výpočet pozdvižený na tajemství“. Vztah mezi nesmyslovostí, oním nejskrytějším přáním hudby, a skladatelskou činností, převádějící tuto nesmyslovost, tuto idealitu do sféry vnímatelného, je téměř vztahem jakési stydlivosti. Jako by se hudba *styděla* za to, že se musí stát slyšitelnou, aby o ní jakožto o hudbě bylo možné vůbec mluvit. Činitelem tohoto převodu, který v Leverkühnově estetice spočívá v racionální organizaci celku, je právě skladatel.

Mannův skladatel, toto nové ztělesnění mýtu jedince-génia, má privilegiovaný přístup k tajemství, které hudba ve své nadsmyslové dimenzi skýtá, a jestliže si má i ve své vnímatelné podobě uchovávat alespoň stopu oné neslyšitelné čistoty, prostředek k tomuto uchování představují racionalizační postupy v oblasti formy. Jednak bychom si ovšem neměli představovat, že tato racionalizace probíhá na úkor expresivity – a zde nelze nepřehlédnout, že přesně takový byl případ Schönberga i jeho následovníků – a jednak Mannův obraz skladatele jakožto skutečného tvůrce nových hudebních světů, a nikoli hříčky v rukou nějakého neosobního nutkání k tvorbě, nám zabraňuje v tom, abychom vztah mezi inteligibilním a smyslovým aspektem hudby chápali jako vztah dvou paralelních světů, z nichž jeden (inteligibilní) by byl jakousi „nádržkou“ obsahující všechny potenciality hudební skladby a ten druhý (smyslový) představoval realizaci předem stanovených možností.

SWANN

S Marcelem Proustem se přesouváme do úplně jiného světa. Ne již do světa experimentů s formální organizací tónů, nýbrž do světa salónní – a zcela jednoznačně tonální – hudby. Namísto hlediska „vnitřního“, tedy hlediska skladatele, zde nastupuje spíše hledisko percepční, tedy hledisko posluchačské. Je nasnadě, že základním výchozím bodem se pro nás stane známá pasáž o větě z Vinteuilovy sonáty pro klavír a housle, kterou na jednom večírku u Verdurinových zaslechne Swann. Už sama textová konstelace je velmi odlišná od té, kterou nám předkládá *Doktor Faustus*. Swann nemá žádné hudební vzdělání a první setkání s touto skladbou je popisováno v termínech čisté „dojmologie“: „*Ale v jisté chvíli, aniž mohl jasně rozeznat obrys a pojmenovat, co se mu líbí, snažil se, náhle okouzlen, zachytit hudební větu nebo harmonii – nevěděl to sám –, která prchala a otvírala mu šířeji duši, jako některé vůně růží, kolující ve vlhkém podvečerním vzduchu, mají možnost rozšířit naše chřípí. Snad právě proto, že neměl hudební vzdělání, mohl zakoušet dojem tak zmatený, přesto však jeden z těch, které jsou možná jediné čistě hudební, bezrozměrné, zcela původní, nepřevoditelné do jiných rovin dojmů. Dojem tohoto druhu je na okamžik takřkajíc sine materia.*“ Takový poněkud „neumělý“ popis poslechu by mohl působit dojmem jisté naivity: od erudovaného charakteru Mannových rozborů jsme velice vzdáleni. To ale není těžiště proustovské analýzy, jež tkví ve způsobu, jakým je dojem z prvního poslechu Vinteuilovy sonáty včleněno do proustovské teorie citu a smyslovosti. Oba rejstříky jsou v popisu tohoto prvního dojmu přítomny – rejstřík smyslových vjemů (věta je popisována nejen s pomocí přirovnání k vůni růží, ale o dvě strany dál se mluví i o tom, že je „vzdušná a vonná“, o „košatosti

její vůně“) i rejstřík citu, jmenovitě přímo lásky („*Hned mu nabídla zvláštní rozkoše, o nichž neměl ani tušení, než ji slyšel, než pochopil, že mimo ni by je nikde jinde nemohl poznat, a pocítil k ní jakoby nepoznanou lásku*“; „*Byl jako člověk, do jehož života mimojdoucí žena, kterou jen zahlédl, právě vpustila obraz nové krásy, poskytující jeho vnímavosti větší hodnotu, on sám však ani netuší, spatří-li ještě někdy tu, kterou již miluje a o níž nic neví, ani její jméno*“). Tato „citová“ analogie skutečně velmi záhy nalezne své plné uskutečnění: Vinteuilova věta se stane emblémem, znělkou Swannovy lásky k Odettě, je to „jakási píseň jejich lásky“ (něco na způsob dnes ještě existujících stárnoucích párů, které si ve chvílích sentimentality přehrávají něco, čemu říkají „naše píseň“), a to i tehdy, když přinutí i samotnou Odettu, aby mu ji zahrála: „*Žádal ji, aby zahrála onu krátkou větu z Vinteuilovy sonáty, třebaže hrála velmi špatně, ale nejkrásnější obraz, který v nás zanechá umělecké dílo, se často vznesl z falešných tónů, vylákaných neobratnými prsty z rozladěného klavíru (...) Dával si ji od Odetty desetkrát, dvacetkrát přehrávat a požadoval, aby ho zároveň neustále líbala*.“

Někteří interpreti v tomto motivu navracející se hudební fráze viděli literární nápodobu wagnerovského leitmotivu. Jde o postřeh, jak se zdá, celkem náležitý, a to třeba již vzhledem k oněm synestetickým deskriptivním prostředkům (především olfaktorických metafor), jichž Proust při popisu dojmů z poslechu Vinteuilovy sonáty používá: už Olivier Messiaen upozornil na to, že wagnerovské leitmotivy se vyznačují specifickými *smyslovými kvalitami* (třebaže poněkud tradičněji mluví v termínech barev): leitmotivy „božských“ výšin v *Prstenu Niebelungů* mají lehčí, světlejší tón, leitmotivy související s Niebelheimem jsou naopak temnější. Proust sám takové srovnání činí: „*Tím se Vinteuilova věta, stejně jako kupříkladu ten či onen hudební motiv z Tristana, který pro nás zachycuje nějaký citový poznatek, přimkla k našemu smrtelnému údělu, nabyla čehosi lidského, co působí dosti jímavě*.“ Zároveň se ale jedná o analogii trochu zjednodušující potud, že mechanické srovnání motivu z Vinteuilovy sonáty by mohlo zakrýt mnohem složitější analogie, které se týkají struktury Wagnerova a Proustova díla jako celku. Leitmotiv u pozdního Wagnera nikdy nemá smysl jako izolovaná jednotka, ale jen jako součást složitějšího celku, rozsáhlé hudební „krajiny“. Leitmotiv není žádná „značka“ (jak se domníval Debussy), pevně vymezující postavu či situaci, ke které se má údajně vztahovat: má velmi silnou tendenci k samostatné evoluci, tendenci osvobodit se od scénického děje, který nakonec slouží spíše jako záminka k rozvíjení a prolínání leitmotivů, spíše než že by tomu bylo naopak. A totéž platí pro Prousta. V obou dílech se jednotlivé motivy – a to je samotný jejich smysl – vkládají do nesmírně rozsáhlého komplexu vztahů, v němž se vymykají čtenářově i posluchačově kontrole, zanikají a vynořují se mimo jakékoli předvídání a které jedinečným způsobem uvádějí do hry čtenářovu a posluchačovu paměť. Tuto „globální“ analogičnost nikdo nevyjádřil lépe než Pierre Boulez, kterého zde bude nutno citovat trochu obšírněji: „*V onom obrovském společenství, v němž jsme se naučili znát každý motiv, pozorovat, jak jistě z oněch motivů mizí a jak se znovu objevují jiné, sledovat jejich život a jejich transformace, jsme ve stejné situaci jako Proustův vypravěč, když se po mnoha letech ocitne na recepci u Guermantesů. Tyto motivy jsme dosud pokládali za mladé lidi, a najednou již mají bílé vlasy (...). K Proustovi nás ostatně nedovádí jen tento dojem, že je všechno náhle zaplaveno časem, ale také způsob, jakým Wagner velmi vědomě využívá paměť, aluzivní srážku okolností a příběh-*



hů (...).“ O něco dále Boulez velmi přesně tematizuje nejednoznačnost, již se leitmotivy v *Tetralogii* s postupem času stále více vyznačují, narůstající složitost jejich vzájemných vztahů a různých významů, takže „někdy se dokonce ocitáme na hranici rozpoznatelnosti a klademe si otázku, zda ten či onen rytmus nebo ta či ona harmonie skutečně náleží té či oné figuře nebo nějaké jiné; asociace se pak stávají pochybnějšími, nejednoznačnost se zmocňuje dokonce i samotné identity leitmotivů.“

Vraťme se ale k našemu tématu, jímž je vztah hudby a ideality: skutečnost, že Vinteuilova věta byla v předchozím vždy úzce spjata se smyslovými vjemy a „citovými poznatkami“, nijak nevylučuje, že hudební motiv si zachovává vazbu k něčemu nesmyslovému. Na rozdíl o Manna však u Prousta není přístupovou cestou k této idealitě žádná racionalizace, ba právě naopak: „*Ale už přes rok, od té doby, co se v něm aspoň na nějaký čas objevila láska k hudbě a odhalila mu mnohá bohatství jeho duše, Swann považoval hudební motivy za skutečné myšlenky* (anebo ideje – obojí interpretace je možná a tato dvojznačnost má, jak uvidíme, svůj význam; J. F.), *ač z jiného světa a jiného řádu, myšlenky zastřené temnotami, neznámé, rozumem nepochopitelné, přesto však jedna od druhé úplně odlišné a mezi sebou nerovné hodnotou i významem*.“ Na tomto místě nemůžeme nechat stranou osud, jehož se těmito pasážemi z Prousta dostalo na poli filosofie především v podobě slavné Merleau-Pontyho interpretaci této pasáže; Merleau-Ponty v těchto úvahách vidí vypracování nového typu ideality – ideality, kterou nelze oddělit od smyslových jevů, jako tomu bylo u klasického pojetí esence.

Taková interpretace zní velice důvěryhodně a přitažlivě, nicméně není prosta nejednoznačností. Na jedné straně umožňuje pochybovat o romantizující představě nějaké nesmyslové sféry idejí (uměleckých nebo jiných), která by se realizovala v konkrétních výtvorech (něco tak-

vého ovšem, jak jsme viděli, ze své strany podniká i Mann), na druhé straně však vyvstává otázka, zda Proust skutečně pojem smyslových idejí důsledně podržuje a zda Merleau-Pontyho výklad, podle něhož hudební ideje „jakožto ideje nám mohou být dané pouze ve zkušenosti z masa a kostí“ (jak píše v poslední, nedokončené knize *Viditelné a neviditelné*), není zavádějící potud, že si Prousta přizpůsobuje vlastním potřebám. Když Swann úporně poslouchá Vinteuilovu hudební větu a snaží se zjistit, čím přesně si ho získala, uvědomuje si, že tato přitažlivost se zakládá „na malých intervalech mezi pěti notami“. To by jistě podporovalo Merleau-Pontyho hledisko, podle něhož idealita existuje jen tak, že prosvítá skrze smyslové. Avšak následující pasáže se nesou ve znamení určité teorie anamnéze, která se jeví jako mnohem „platonštější“, než za jakou ji považuje Merleau-Ponty. Když Swann vzpomíná na okamžik, kdy tuto větu slyšel poprvé, „věděl, že i sama vzpomínka na klavír ještě zkresluje hledisko, z něhož nahlíží věci hudby, že rovina otevřená hudebníkovi není jen ta ubohá stupnice o sedmi tónech, nýbrž stupnice nesmírného rozsahu, skoro celá dosud neznámá, kde jen tu a tam několik velkých umělců objevilo některou z miliónů kláves něhy, vášně, odvahy, vznešenosti (...) tito umělci v nás probouzejí ohlas témat, která našli, a tím nám prokazují službu.“

Tady už se vše jeví jako podstatně problematičtější: jednak vzpomínka na klavír, tedy na smyslově vnímatelnou podobu hudební skladby (Swann neumí číst partituru) cosi *zkresluje* – to by znamenalo, že smyslové jsoucno je *degradací* jsoucna nesmyslového. A co je touto vzpomínkou zkreslováno? Při odpovědi u Prousta už dosti jasně vyvstává představa světa možností, které jsou výjimečnými umělci „vytahovány“ do smyslové oblasti. Rovina otevřená hudebníkovi není jen stupnice o sedmi tónech, nýbrž stupnice rozsáhlejší, jež je zatím *dosud* neznámá. Pouze několik umělců objevilo některou z miliónů těchto možností. Dalo by se uvažovat o tom, že ze strany Prousta se jedná o trochu idealizující metaforické vyjádření, nicméně následující stránka nás nenechává na pochybách: skladatel je ten, kdo má přístup do „božského světa“, odkud vyjímá z oné ideální oblasti ten který motiv, který v ní již byl: „Swann tedy právem usoudil, že ta věta ze sonáty skutečně žije. Z tohoto hlediska byla lidská, ale patřila ovšem přece k řádu nadpřirozených bytostí, které jsme nikdy neviděli, které však přesto s nadšením poznáváme, když se nějakému badateli o neviditelném podaří některou polapit, přivést ji z božského světa, kam má přístup, aby zazářila několik okamžiků nad naším. To právě udělal pro tuto větu Vinteuil. Swann cítil, že se skladatel se svými hudebními nástroji spokojil s tím, že ji odhalil, učinil ji viditelnou, bedlivě a s úctou sledoval její kresbu, a to tak jemnou, opatrnou, citlivou, jistou rukou, že zvuk každou chvilku slábl, matněl, aby naznačil stín, a ožíval, když měl sledovat stopu nějakého smělejšího obrysu.“

Zde už jsme ovšem podle všeho od Merleau-Pontyho interpretace dost daleko. Skladatel (a obecněji umělec) je už zde zjevně a explicitně pojímán jako někdo, kdo vyvádí na světlo smyslovosti ideje, které existují mimo ně, a co víc, existují předtím, než se stanou smyslovými, a budou existovat i potom. Umělcova nesmrtelnost je zaručena tím, že tyto ideje vyvádí k jejich smyslové existenci. Gilles Deleuze ve svém výkladu Prousta v knize *Proust a znaky* došel ke zcela opačnému stanovisku než Merleau-Ponty: „Jedině znaky umění jsou nemateriální. Věta Vinteuilovy sonáty zřejmě uniká klavíru a houslím. (...) Klavír je jakoby jen prostorovým obrazem zastupujícím klaviaturu naprosto jiné podstaty, noty jako-

by 'zvukovou podobou' zcela spirituální entity.“ Těžko si lze představit odlišnější perspektivy, nicméně nemůžeme se zbavit dojmu, že Deleuze je zde Proustovi věrnější než Merleau-Ponty. I již citovaný Nattiez nakonec dospěje k závěru, že „hudba náleží k transcendentnímu univerzu, které zůstává nepřístupné.“

Zdá se tedy, že Proustovy hudební a obecněji umělecké ideje jsou méně „smyslové“, než jak by se z jisté filosofické perspektivy mohlo zdát (Nattiez upozorňuje na velmi výrazné schopenhauerovské rysy, jimiž se Proustova estetika vyznačuje, a Schopenhauera ostatně můžeme z nějakého sensualismus podezírat jen těžko). Proust nakonec, jak se domníváme, míří svým způsobem podobným směrem jako Mann, a to přes všechny konkrétní odlišnosti. Jestliže Mannovi se v jeho monumentálním románu stává cílem „exaktnost“, s níž konstruuje hudební univerzum svého imaginárního skladatele, zatímco Proust se staví do perspektivy „percepční estetiky“ (a na této rovině je snad smyslový charakter uměleckých idejí možno obhajovat), z níž se ovšem posléze stává skutečná teorie umělecké nesmrtelnosti (na této rovině již ovšem nikoli), myšlenka, která těmito tak odlišnými literárními světy prosvítá, je nakonec jedna a táž. Hudba (s velkým H) není slyšet. ■



hudebniny
noty z celého světa

- notové materiály všech žánrů od českých i zahraničních vydavatelů
- několik tisíc titulů skladem přímo v naší prodejně
- monografie skladatelů, teoretické publikace
- notový papír, notové sešity a bloky z vlastní produkce
- specializované hudební časopisy
- starší notové materiály v hudebním antikvariátu
- objednávková a zásilková služba
- internetový obchod s nabídkou více než 300 000 titulů
- kompletní servis při objednávkách not pro organizace i jednotlivce
- individuální přístup k požadavkům zákazníků
- možnost odborných konzultací

Knihkupectví Barvič a Novotný, spol. s r.o.

Česká 13, 602 00 Brno

- Otevřeno denně: Pondělí–Sobota 8–19 hodin, Neděle 10–19 hodin
- Telefon: (+420) 542 215 040, fax: (+420) 542 213 611
- e-mail: hudebniny@barvic-novotny.cz
- www.hudebniny.com, www.notovypapir.cz

Těšíme se na vaši návštěvu v prodejně,
nebo v internetovém obchodu.

BARVIČ a NOVOTNÝ

KNIHKUPECTVÍ • 1883 • SPOL. S R. O. BRNO

Hudba je naprostá nutnost

Hudební motivy v knize *Kafka na pobřeží* Haruki Murakamiho

Text: **Jan Faix**

O tvorbě tohoto nyní již světoznámého japonského autora bylo napsáno velmi mnoho a díky kvalitním překladům Tomáše Jurkoviče se jeho díla stávají stále populárnějšími a diskutovanějšími i v Čechách. Ve svých prózách Murakami čerpá jak ze svého širokého kulturněhistorického vzdělání tak ze spontánní kreativity a každý text je ve výsledku uzavřen do logicky propracované sevřené kompoziční struktury. Murakami reflektuje jak klasickou japonskou tak i západní literární tradici od antiky po současnost.

Že hraje v Murakamiho dílech také velkou roli hudba, poznáme již ze samotných titulů: *Norské dřevo* inspirované písní Beatles, *Na jih od hranic, na západ od Slunce* dle jazzového standardu *South Of The Border* od Nata King Colea, nebo *Afterdark* vycházející ze skladby *Five Spot After Dark* Curtise Fullera. I název *Kafka na pobřeží* má hudební souvislost, jedná se o píseň zkomponovanou jednou z postav. Tento román vyšel roku 2003 v Japonsku a již o tři roky později jsme se mohli seznámit s jeho českým překladem.

Interpretovat smysl této rozsáhlejší prózy je věc dosti nesnadná, naši recenzenti a bloggeři se dle mého zběžného pátrání často neshodují ani v základním žánrovém vymezení a pohybuji se na širokém spektru od science-fiction, magického realismu a variací na Franze Kafku až k filozofickému románu a aktualizaci antického mýtu o Oidipovi. Žádná z těchto tvrzení nejsou nepravdivá a každý čtenář jistě potvrdí, že všechna označení představují určitou složku tohoto mnohovýrovnatého textu.

Ve stručnosti obsahuje kniha dvě základní dějové linie, které se teprve později začínou doplňovat a prolínat. Hrdinou prvního příběhu je „nejdrsnější patnáctiletý kluk na světě“ Kafka Tamura utíkající z tokijského domova před otcem i oidipovským prokletím. Po většinu času se pak ukrývá ve starobylé knihovně, postupně se symbolicky setkává se svou ztracenou sestrou i matkou dle antického mýtu. V závěru prochází katarzí při návštěvě jakéhosi mytologického světa mrtvých a změněn se vrací do reality, aby dále pokračoval ve své životní pouti. Postavou druhé, fantastičtější dějové linie je starý pan Nakata, který jako dítě za druhé světové války za zvláštních okolností ztratil paměť a vysokou inteligenci, ale získal jiné nadpřirozené schopnosti. I on se z Tokia vydává na cestu za posláním, které sám přesně nezná, a ač se s Tamurou osobně nesetká, je vlastně jeho pomocníkem.

Nejdůležitějšími vedlejšími postavami jsou „Tamurova matka“ a vedoucí knihovny slečna Saeki, zaměstnanec knihovny – bytost neurčitěho pohlaví, pan Ōšima, který představuje Tamurova rádce, pan Hošino, řidič kamionu a průvodce pana Nakaty, a přízračně se zjevující temný „Tamuraův otec“. Vedle dramatických dějů spjatých s těmito hrdiny nás mohou fascinovat též filozofické a estetické úvahy nebo i hororové či erotické fantazie.

Hudebním motivům je věnován v textu velký prostor. Na tuto skutečnost je vlastně poukázáno již na prvních stránkách, kdy Tamura utíkající z domova hází do batohu se základním vybavením také minidisc walkman s myšlenkou „*hudba je naprostá nutnost*“.

POLYFUNKČNOST HUDEBNÍCH MOTIVŮ

První rozsáhlejší pasáž věnovaná hudbě se týká Schubertovy klavírní sonáty D dur. O této skladbě diskutuje Tamura s panem Ōšimou, který ji s oblibou poslouchá v autě při rychlé jízdě po dálnici. Sonáta je charakterizována jako nedokonalá a její kompoziční vady se projeví i při sebelepší interpretaci, což v posluchači na rozdíl od hudby bezchybně vyvolává intenzivnější pozornost nutnou i při řízení auta. Co není nudné, člověka v tomto světě nejrychleji omrzí, ale Schubertova neuhlazenost působí jako „*útok na zaběhnutý řád věcí*“, čímž je pro pana Ōšimu ztělesněním podstaty romantismu. Po této úvaze sloužící jako prostředek charakteristiky Ōšimova originálního myšlení, se skladba ve zbytku textu stává v podstatě wagnerovským leitmotivem pro tuto postavu, především pro společné cestování s Kafkou Tamurou.

Základní skladbou pro román je fiktivní píseň Kafka na pobřeží, kterou v mládí napsala a natočila na desku slečna Saeki. Popis kompozice je proveden s důsledností podobnou například Thomasu Mannovi (Doktor Faustus): „*Melodie skladby je nejdřív skvělá. Hezká a bez jediného zádrhele a přitom to není žádná odrhovačka. Hlas slečny Saeki do ní naprosto harmonicky zapadá. Není možná tak plný jako u profesionálních zpěvaček, ani nemá jejich techniku. Člověku ale zato její zpěv doslova jemně omývá vědomí, tak jako jarní deštěk očistí kamenné dlaždice na zahradách. Slečna Saeki nejdřív zpívá s klavírem, potom se přidá decentní sestava několika smyčců a hoboje. (...) Nato přijde refrén se dvěma opravdu podivnými akordy. Doprovod zbytku skladby je úplně jednoduchý, skoro triviální, ale právě tyhle dva akordy jsou až nepříjemně nezvyklé. Rozhodně se nedají pochopit jen tak na pár poslechnutí. Zaslechnu je poprvé a na okamžik nevím kudy kam. Trochu nadneseně by se dalo říct, že si připadám podvedený. Náhlá cizost, která z nich zazní, mnou otře-se a zneklidní mne. Jako by na vás docela bez výstrahy ledově zavalilo z jakési skuliny. Jakmile je ale refrén u konce, přijde zas ke slovu původní krásná melodie a člověk se znovu octne v dřívějším světě domácké pohody a harmonie. Studený průvan ustal. Pak píseň dozní, naposled zazní klavír, smyčce tiše dotahují akord a poslední chvějivý tón hoboje skladbu uzavře.*“

Píseň představuje ideální dokonalou krásu a je to navíc žánr, který se pro použití v literárním díle možná hodí nejvíce. Obsahuje totiž také text, jenž není potřeba na rozdíl od hudebních kvalit abstraktně popisovat a který navíc pomáhá vložit do prózy naprosto přirozeně i básnické vsuvky. Poezii lze chápat jako umění na pomezí jazykového konkrétního a abstraktního zvukovosti. Symbolistní autorský text slečny Saeki je v díle také důležitý, umožnil Murakamimu naznačit tajem-



no následujícího vývoje románu v básnické zkratce a pro Tamuru je zároveň šifrovaným klíčem k dalším krokům.

Dalším reprezentantem evropské klasiky je v knize Beethovenovo *Arcivévodské trio* (jedná se o jeho poslední klavírní trio č.7, op. 92), se kterým se při putování s panem Nakatou setká Hošina v tradičně evropsky vypadající kavárně a s vedoucím tohoto podniku o něm delší dobu hovoří. Skladba se v ději podílí na proměně Hošina (muže z lidu s praktickým povoláním, rváče a fotbalového fanouška) ve vnímavějšího člověka respektujícího svět větších idejí a později, když si Hošina pořídí nahrávku na CD, se stává leitmotivem této postavy

V souvislosti s *Arcivévodským triem* je vedeno také nejvíce úvah o interpretaci. V kavárně zazněla nahrávka ve hvězdném obsazení Rubinstein – Heifetz – Feuermann, proti které se zdá Hošinovi jeho verze na CD poněkud těžkopádná. K tomu později přispěje při rozhovoru také pan Ōšima preferující interpretaci českého Sukova tria (!) jako krásně vyváženou. Právě v tomto dialogu zazní také myšlenka, jak se hudba podílí na změnách lidského charakteru.

Čtvrtý zásadnější hudební motiv v románu je pro změnu nositelem tajemna a temné mystiky. Magickou flétnou mající schopnost

vysávat duše disponuje přízrak Tamurova otce. Může jít o určitou transformaci mýtu o Krysařovi, v závěru Kafky na pobřeží však flétna i její majitel symbolizují vždy stále přetrvávající a nezničitelné zlo v našem světě.

MELODIE SLYŠENÉ I TUŠENÉ

Pro Kafku Tamuru jsou povětšinou charakteristické spíše modernější styly, jeho typickým leitmotivem jsou především alba *OK Computer* a *Kid A* od Radiohead, Prince a John Coltrane. Představu průběhu klasické nahrávky Coltranovy interpretace standardu *My Favorite Things* autor mistrně prolíná do popisu Tamurovy závěrečné cesty lesem do říše mrtvých. Album *Greatest Hits* od Prince zase hrdina poslouchá vždy při svých sportovních aktivitách, ale okolo Tamury zaznívá často také rocková a soulová klasika šedesátých let (Beatles, Cream, Beach Boys, Bob Dylan, Otis Redding, Stan Getz apod.). Ta slouží k dotváření jeho emocionálního rozpoložení či atmosféry aktuálního děje a prostředí.

Dalším nositelem významu jsou zde hudební technologie, ať už jde o docházející baterii v minidisku naznačující momentální odříznutí hrdiny od civilizace nebo o gramofon a staré desky navozující pocity historična a autentičnosti (Sgt. Pepper zní na LP lépe než na CD). Pan Óšima v této souvislosti pronese pochvalnou až reklamně znějící repliku o kvalitě i starších japonských audiotechnologií.

Drobnějších hudebních motivů je v textu ještě celá řada. Různá prostředí doplňuje ke zvýraznění nálady hudba komerční rozhlasové stanice i Mozarta či Haydna. Objevuje se hudební terminologie v tradičních i obrazných pojmenováních (např. „*repetice lesa*“), vzpomínána je také třeba funkce chóru v antickém dramatu. Hudba slouží i k podtržení kontrastu jak bizarního (např. přízrak otce hvízdajícího si melodii z Disneyovy Sněhurky při rituálním zabíjení koček nebo fráze „*V tvé hlavě bez přestání zpívá Prince jako nějaký slizký měkkýš.*“) tak komického (například když Hošinova neuměle improvizovaná píseň o cestě s panem Nakatou tvoří jakoby na dálku protiklad k eleganci Kafky na pobřeží).

Evropská klasika (od baroka po romantismus) ale i starší jazz a rocková šedesátá léta mohou navozovat dojem aristokratičnosti, jak ji v románu prezentuje například vznešená kočka Mimi pojmenovaná majitelem – fanouškem Pucciniho oper. Aktuální populární produkce vyvolává naopak častěji atmosféru úpadku a zbytečnosti, když zní například z rádia pouze jako nevnímaná nebo tolerovaná kulisa.

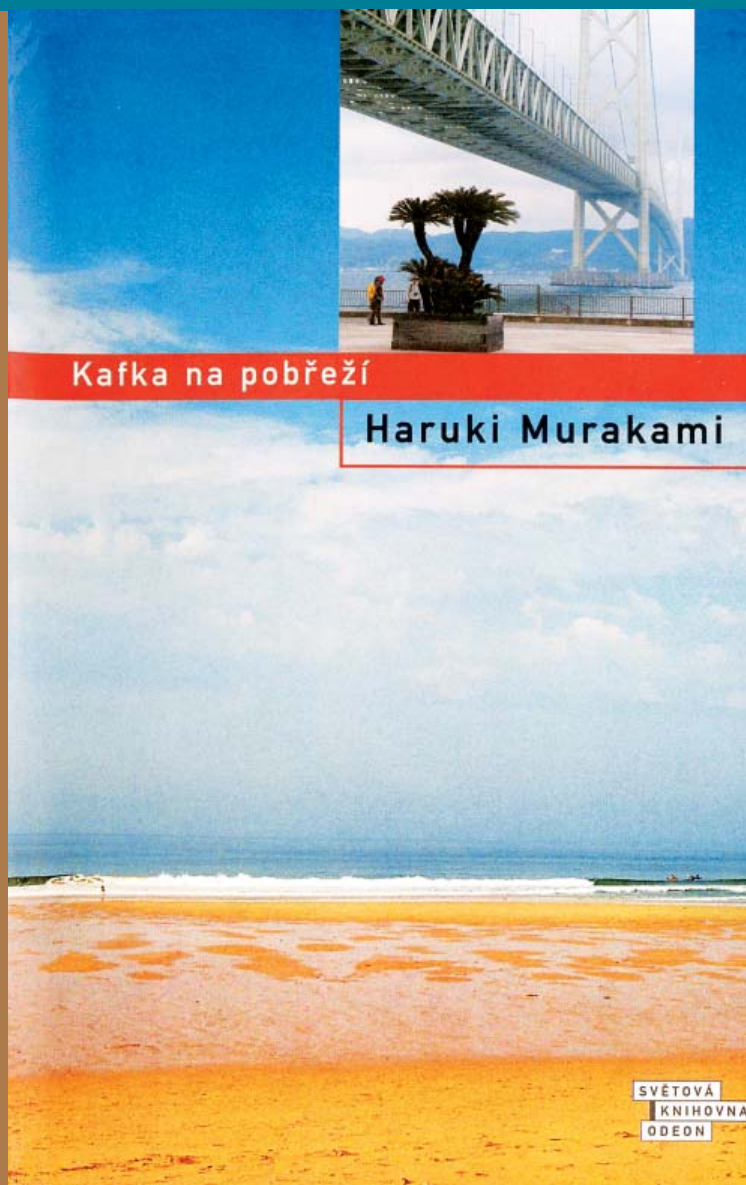
V určitých momentech nese význam i ticho jako absence hudby, ke kterému v románu dochází za různých příležitostí. Například když Tamura pouze neslyšně pohladí klapky klavíru, nebo pokud dozní nějaká poslouchaná skladba, nebo se třeba vybijí již zmíněné baterie v přehrávači. Hošinova úvaha o Beethovenově hluchotě pak spojuje absenci hudby i s její stálou přítomností.

HUDBA V TEXTU

Přestože je kniha Kafka na pobřeží doslova prošpikována ještě i mnoha dalšími zmínkami i rozsáhlejšími myšlenkami o různých tématech ze světa hudby a jejího vnímání, nelze říci, že by byla právě hudba jejím ústředním tématem. Podílí se sice na myšlenkové a faktografické bohatosti textu, ale je zde především prostředkem charakteristiky a slouží k vytváření vztahů a souvislostí mezi dalšími jednotkami ve významové struktuře díla. V menší míře tak Murakami používá i reálie z oblasti filmu, literatury či výtvarného umění.

Hudba je autorovi samotnému rozhodně blízká, ještě než se pustil naplno do spisovatelské činnosti, provozoval mimochodem v Tokiu i vlastní jazzový klub. Svým postavám tedy jistě dává do vínku i alespoň část ze svého uměleckého vkusu a jejich ústy formuluje též vlastní kritické názory.

Hudba je pravděpodobně nejabstraktnějším kódem pro umělecké sdělení a dopodrobna interpretovat smysl zmínek o ní v Murakamiho románu je nejspíš podobně bezvýsledné snažení, jako pokoušet se zodpovědět i ty velké otázky, které Kafka na pobřeží formuluje. „*K hudebním motivům je třeba přistupovat jako k součásti postmoderního textu, kde přispívají k jeho celkové různorodosti*“ (V. Matula). ■



Literatura:

Černý, Jiří – Holeš, Jan: Sémiotika (Portál, 2004)

Matula, Vlastimil: Hudební motivy v díle Jana Křesadla (Pedf, UK, 1998)

Murakami, Haruki: Kafka na pobřeží (Euromedia Group k.s. – Odeon, 2006)

Segi, Stefan: Oidipus na pobřeží

(<http://litenky.ff.cuni.cz/clanek.php/id-1880>, Praha, 2007)



www.radio1.cz

Volání Bellony

Hudba v Dhalgrenu Samuela R. Delanyho

Text: **Thomas Bey William Bailey**

Překlad: **Petr Ferenc**

Přiznávám, že můj zájem o hudbu byl v mnoha případech živěn nikoliv poslechem reprezentativních ukázek, ale četbou opulentních popisů hudby, která nikdy neexistovala. Důvody jsou příliš rozmanité na to, abych je zde obsáhl, ale aspoň jeden z nich za zmínku stojí. Když jsem se začal zajímat o hudební nahrávky, bylo mi deset let a coby človíček, který přitahuje zmatky jako magnet, jsem byl neustále pod bedlivým dozorem kohokoliv, u koho bylo lze předpokládat potřebnou autoritu. Hudba na mých několika zděděných praskajících singlech a kazetách vyzařovala obrázky světa, který jsem sice nedokázal pochopit, ale který mi nabízel spoustu zábavy. Ale kdykoliv jsem chtěl peníze na novou desku, musel jsem napsat div ne disertaci o tom, proč mě hudba na ní obsažená určitě nedožene k vraždění a kanibalismu. Za tu námahu to nestálo. Na druhou stranu knihy byly srdečně doporučovány pro svou vzdělávací hodnotu a nikdo neměl ani stín podezření, že četba, kterou si vybírám, může obsahovat něco subverzivního. Zjistil jsem, že kdokoliv, kdo měl tu smůlu a byl ten den určen za mého opatrovníka, mi koupí nebo půjčí jakoukoli knihu, o kterou si řeknu, jen abych se na něco soustředil a necoural kolem zaplivané bruslařské arény Funway – epicentra Satanovy předměstské říše. Cokoliv bylo lepší, než nechat mě padnout do tenat vlivu divokých dvanáctiletých kluků, kteří se tam poflakovali kolem kulečnickových stolů. Ti malí vandalové už měli ochmýřené tváře a kouřili jednu za druhou. Jejich starší sestry byly mračící se, plivající, provokující Valkýry, které se proháněly na kolečkových bruslích za zvuků italského diska linoucícího se z nabašeného PA systému.

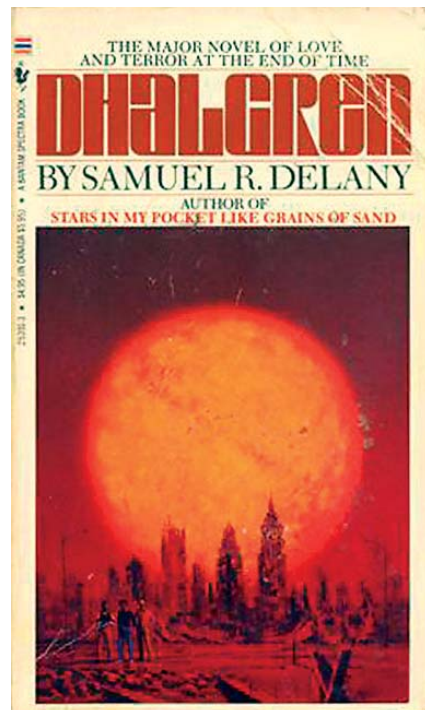
Nejraději jsem měl sci-fi paperbacky, které mou hudební představivost často povzbuzovaly povídáním o mimozemských instrumentech a robotích rytmech. Mou lásku k hřmotným opusům, od Skrjabinových symfonií po z formy vymknutou elektrickou zuřivost japonských Incapacitants, patrně částečně způsobil popis „plutoniové rockové kapely“ Postižená oblast v knize Douglase Adamse *Restaurant na konci vesmíru*. Postižená oblast byla „všeobecně považována nejen za nejhlasitější rockovou kapelu v Galaxii, ale i za nejhlasitější randál vůbec. Stálí návštěvníci koncertů soudí, že nej kvalitnějšího poslechu je možno dosáhnout v mohutných betonových bunkrech asi padesát pět a půl kilometru od pódia. Hudebníci sami hrají na své nástroje prostřednictvím dálkového ovládání z dobře izolované kosmické lodi, která zůstává na oběžné dráze planety (velmi často úplně jiné)“ (překlad Jana Hollanová).

Pak tu byly knihy jako *Neuromancer* Williama Gibsona, které nabízelý lákavé, malebné popisy existujících hudebních žánrů. Když jsem se svými umouněnými prackama poprvé dotknul výtisku Gibsonova archetypálního „kyberpunkového“ románu, neměl jsem ani tušení, že *dub* je žánr, který lze nalézt v regálech každého slušně zásobeného obchodu s deskami. Až do dospělosti jsem byl pevně přesvědčen, že jde o *lingua franca* kybernetického světa. Podle Gibsonova popisu šlo o hudbu, která „konstantně pulsuje v klastrech... smyslová mozaika uvařená z obsahu obřích knihoven digitálního popu. Bylo to vzývání... a pocit společenství.“ Představte si mé překvapení, když jsem zjistil, že *dub* nejen že existuje, ale dokonce pulsuje v podzemních tančírnách od Kingstonu po západoněmecký Kolín.

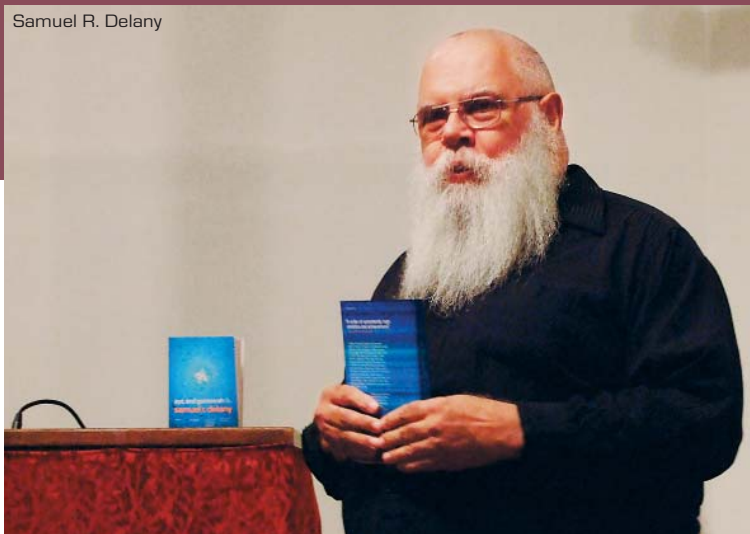
Postupně jsem se od nahlížení vesmíru přes zrcadlové brýle Williama Gibsona oprošťoval (také díky dvěma příšerným filmovým adaptacím jeho povídek z cyklu *Vypálit chrom*), ale stále obdivuji jeho schopnost začlenit do literárního díla hudební prvky: od holografického pop-idolu Rei Toei až po samotnou hudební kadenci jeho jazyka, jak je například patrné ze slavné první věty *Neuromancera* („*Nebe nad přístavem mělo barvu televize přepnuté na mrtvý kanál.*“), která v mé mysli vyvolává obraz i zvuk. Slyším něco jako neúnavný brum mísící se s tlukotem vln a vzdálenými vibracemi zařízení na hubení hmyzu... možná jsem ojedinělý případ, ale vybrané obrazy z *Neuromancera* mi poskytují podobné synestetické zážitky. Body navíc si Gibson zaslouží za svůj kouzelný název skupiny Chrome Koran v knize *Virtuální světlo* – heslo v encyklopedii neexistujících kapel je navíc doplněno názvem hitu *She's God's*

Girlfriend. Stejně jako tvůrci *dubu* a pochopitelně i většiny dobré hudby v této mlhavé postmoderní éře, je i Gibson autorem, jehož styl, jak říká v časopisu *Rapid Eye* Jack Sergeant, „oslavuje závratné možnosti postdualistického světa, v němž je radikální heterogenita prezentována jako nutná a atraktivní podmínka přežití.“

Totéž by se dalo říci o díle Samuela R. Delanyho, autora, kterého jsem objevil až mnohem později prostřednictvím jeho *tour de force* z roku 1975 *Dhalgren*, knihy, jejíž předmluvu shodou okolností napsal právě William Gibson. Posvátnou hrůzou zkoprnělý prorok kyberpunku knihu pregnantně označil za „*prózu-město, labyrint, obrovskou stavbou, do níž se čtenář učí vcházet kterýmikoli z mnoha dveří.*“ Tuto knihu bylo, alespoň pro mě, v dětství nemožné pochopit a podobně dílo dodnes mate i spoustu dospělých čtenářů. Osmisetstránkový svazek po okraj naplněný holografickými ulicemi, jimiž se prohánějí gangy vyzbrojené zbraněmi podivných tvarů čepelí nazývanými orchideje, spontánním a tu a tam lhostejným sexem, časovými poruchami, orientačními body, které zlomyslně mění svá místa... i Gibson přiznal, že knize neporozuměl a že si není jist, zda jí vůbec rozumět lze! Čím víc se snažíte popsat zápletku *Dhalgrena*, tím víc vám uniká. Jde o jednu z mála knih, která může být přirovnána ke sta-



Samuel R. Delany



vu snění. Hromada pomíjivých obrazů a nejasně povědomých postav *možná* skrývá velký příběh... a možná také ne.

Všechny výše zmíněné děje se odehrávají na izolovaném ostrově Bellona, velkém, převážně pustém městě nevysvětlitelně odříznutém od telekomunikačních sítí, které v noci osvětluje dvojitý měsíc a další anomální nebeské jevy. Apollónský ústřední hrdina Kid je schizofrenický básník a kniha často a zcela nečekaně přechází do nejrůznějších subtextů, jako jsou deníkové záznamy nebo novinové výstřižky. Jen strana 731 mého výtisku je složena z textů ze tří různých zdrojů včetně reklamní upoutávky na Kidovu sbírku poezie, k jejímuž přečtení potřebujete zrcadlo. Pokud se prokoušete celým textem (autorův kolega, spisovatel sci-fi literatury Harlan Ellison to nedokázal), zjistíte, že je psán coby kruh nebo, přesněji řečeno, Möbiova páska. Příběh tak nějak končí tam, kde začal, a čtenář má za sebou vysílající jízdu na horské dráze intelektuálního chaosu. Fanoušci Deleuzovy a Guattariho knihy *Tisíc plošin* (*Mille Plateaux*) si přijdou na své a stejně tak kniha potěší i hledače tajemné mlhavých hybridů Pynchona, Burroghse či Sada. Milovníci Wittgensteina a Chomského se zaradují, až se dočtou o tom, jak se jejich hrdiny postavy knihy obšírně zabývají. Stejně podstatné jako výše zmíněné je i to, že se v knize nacházejí pasáže, které budou lahodit hledačům nových zvukových vynálezů.

Kidova láska Lanya (postava, k níž je nejsilněji citově připoután, i když jeho obcování s ostatními libertinkami z Bellony je rovněž rozmanité) je v sáhodlouhé knize jednou z nejzajímavějších postav také díky svému jedinečnému zařízení pro manipulaci se zvukem, „čtyřkotoučovým magnetofonem s obvody přerušeny několika volicími knoflíky, dvojitými řadami tlačítek a mnoha shluky jackových zdírek lesknoucích se nad cívkami drátů“ – jakousi postapokalyptickou verzí vícestopých rekordérů. V roce vydání knihy (1975) takové věci nebyly ničím zcela novým, ale jejich relativní nedostupnost (ve srovnání s dneškem) z nich dělala vhodný objekt romantizování. Delanyho obšírný popis funkcí přístroje nám připomíná zázrak, jakým tato zařízení kdysi byla pro ty, kdo toužili experimentovat a oceňovali možnost udělat z jediného zvuku sbor a šťavnatě donekonečna vrstvit a smyčkovat jednotlivé stopy. Když už nic jiného, pasáže o Lanye předvídají světový boom „garážové elektroniky“, který byl v době vzniku knihy div ne na spadnutí. Když Lanya prožene přístrojem zvuk harmoniky, hraje na pozadí již nahaného dronu, zní výsledek nejprve jako melofon a varhany, pak rozkvétá do dalších a dalších halucinogenních efektů. „*Něco v její hře vrátilo [Kida] do stavu „tady a teď“... plastové cívky se otáčely, přitlaková hlava tepala uvnitř smyčky, jehly se pohupovaly, tři nebo čtyři kontrolky žhnuly jako cigarety. Hudba byla intenzivnější než paměť: fragmenty emocí, bez referencí, probleskovaly mezi křehkými, pomalými tóny.*“ Lanya požádá Kida a jeho přítele Dennyho, aby se k ní přidali tleskáním a bezeslovným zpěvem, takže vznikne frenetický rytmus, který „*chrstí jako hmyz*“ a který Lanya dál a dál vrství. Na Kida, který se stává čím dál respektovanějším bellonským básníkem, a je podporován neviditelným tiskovým magnátem Calkinsem, Lanyina

píseň funguje jako paján, který ho oslavuje a potvrzuje jeho místo mezi ostatními „nesmrtelnými“ na tomto podivném ostrově nekonečna.

Kus, který Lanya v průběhu děje románu hraje, by šlo nejlépe popsat jako odnož ambientu nesoucí spirituální konotace a odhmotněnou rozkoš stylu: když čtu stránky věnované Lanyině hudební tvorbě, myslím na magnetofonové experimenty se „snovou zbraní“ Anguse MacLise a generativní počítačovou hudbu projektu Oval, tedy hudbu, která překonává stigma „strojové výroby“ a rezonuje na vysoce osobní a emocionální rovině. Lanya svou na místě improvizovanou nahrávku po dokončení nazve *Diffraction* (difrakce – ohyb paprsků, odchýlení – pozn. pf), což je jméno, které by mohlo být metaforou pro způsob, jakým obyvatelé Bellony vnímají svůj domov. Město, v němž žijí, je – coby živá entita – určitým druhem percepčního „filtru“, který vychyluje čas a konsensus o realitě, takže je lze vykládat různými způsoby. „Časová difrakce?“, přemítá Kid, když si Lanya vybírá název po svou píseň.

Kidova a Dennyho účast na nahrávání rovněž stojí za detailnější zmínku. Když se slyší z nahrávky, tleskající a zpívající v mnoha navrstvených stopách, všimnou si, že „*jedna ze stop je výrazně upravena echem a tleskání zní, jako by bylo dilem tuctů rukou... plácání se vrší, přijde závěrečné tlesknutí a pak je slyšet desítky křičících hlasů – rozeznal mezi nimi svůj, Dennyho a Lanyinin, ale byly tam i mnohé další.*“ Tato pasáž by mohla být vhodnou zvukovou metaforou Kidovy rozpolcené osobnosti (a podivné role, kterou tato porucha může a nemusí hrát v životě celé Bellony) nebo způsobu, jímž každý občas Bellony, jak se zdá, reflektuje ostatní.

Další epizoda zase předvídá entuziasmus tvůrců elektronické hudby 21. století. Kid se spřátelí s bývalým astronautem Kampem, který v rámci tréninku podstoupil přetížení smyslu. Díky hodinám bombardování elektronickými pískoty, hluky a oscilacemi se dostane do stádia, kdy „*když jsem šel ven, do skutečného světa, byl jsem ohromen, jak... bohatě a složitě všechno najednou vypadalo a znělo: struktura betonu, kůra stromů, tráva, stín, který na nebi tvoří mrak. Bohatě ve srovnání s pokusnou místností. Bohatě... a pak jsem zjistil, že to, čemu ty děti říkaly přetížení smyslu, byla ve skutečnosti informační deprivace.*“ Kampův komentář jako by předvídá *modus operandi* extrémnější elektronické hudby, která je tak nelidská a plná prostorových a časových distorzí, že reaktivuje naše umrtvené smysly a naše každodenní prostředí znovu jako by „ožije.“

Pasáží, díky kterým lze *Dhalgren* doporučit coby knihu o hudbě, je více. Jeden recenzent vychytrale poznamenal, že více než polovina knihy je věnována dialogu a ne počínání typickému pro žánr science fiction. Dialogy sahají od intenzivních filosofických a poetických exkurzí k podstatě a přirozenosti stále se proměňujícího města až k hrdelním kletbám pouličních zabíjáků. Všechny tyto prvky se slévají v autentickou symfonii hlasů, provolávání, mumlání, nervózního smíchu, orgastického úpění... toto „sonické univerzum“ pomůže čtenáři překonat již poněkud vyčpělé pasáže, jako je „free freakovsky“ vzhled a hippie idealismus některých obyvatel Bellony. Téměř každá stránka obří poetické prózy ve vás může vyvolat myšlenky na hudbu coby inverzi beatnické poezie (jejíž volné výtrsky slov byly inspirovány jazzovým frázováním). Sémě Delanyho koncentrovaných prozaických riffů brzy přineslo ovoce: anarchická dystopie *Dhalgrenu* rezonuje s elektrickou dystopií *Neuromancera* a obě prózy rovnýma nohama vskočí zpět do reality inspirující hudbu kybernetických mistrů dubu a postindustriální davy naduživatelů MIDI.

A ještě jedna bizarní poznámka navrch. V *Dhalgrenu* se dočtete i o postavě, která se jmenuje stejně jako někdejší člen Beatles – George Harrison – a je samolibým sexuální násilníkem... chtěl nám zde Delany něco naznačit? ■

Hudba v komiksových bublinách

Text: **Karel Veselý**



Komiks je všepohlcující médium a jeho všežravosti neušla ani hudba. Příběhy muzikantů s bublinami u úst patří k časté výbavě komiksových autorů i přes jistou překážku v podobě nekompatibilních výrazových prostředků. A protože scénáristé a malíři „sekvenčního umění“ si nikdy s realitou příliš velkou hlavu nedělali, do jejich arzenálů patří i fiktivní hudebníci s fantastickými osudy.

KDYŽ POSTAVY OŽIJÍ

Spisovatel a teoretik populární kultury Norman Spinrad srovnává v esejí *Comic Books* médium komiksu s operou. Obojí je pro něj komplexní forma spojující několik dílčích uměleckých oborů v celek s výrazným komerčním potenciálem. Právě proto komiks „vstoupil do služeb braku coby komerční čtivo určené širokému publiku s nejnižším možným společným jmenovatelem“. Co když se k literatuře a kresbě přidá ještě film a hudba a namalované postavičky ožijí v reálném světě a začnou točit filmy a prodávat hudební nahrávky? Žádný div, že se komiks stal ve 20. století ideálním popkulturním médiem.

Dlouhotrvající komiksové série jsou ideální k sledování lidských osudů a teenagery máloco fascinuje tak jako životy jejich hudebních idolů. V komiksových archivech bychom našli tisíce sešitů o reálných popových interpretech. Jejich skutečné příběhy se však rychle vyčerpají, a proto je lepší přijít s jejich alternativní historií (jako například v případě skupiny Kiss, jež se stala hrdiny nespočtu sešitů) nebo rovnou s fiktivními interprety, jejichž osudy se mohou odvíjet těmi nejfantastičtějšími cestami.

Nejslavnější popovou skupinou všech dob, jejíž členové nikdy nebyli z masa a kostí, jsou The Archies. Zrzek Archie Andrews se narodil už v roce 1941 v hlavě Boba Montany a hned od počátku mu bylo sedmnáct let, měl svoji kapele a problémy běžného teenagera. Za šest a půl dekad se vlastně nic nezměnilo, pořád hraje na kytaru a zpívá a jeho příběhy stále vycházejí. V 60. letech dostal mimořádně populární komiks svůj animovaný seriál, který slávu The Archies ještě znásobil. Na vrcholu stanuli v roce 1969, když jejich singl *Sugar Sugar* vedl čtyři týdny americký žebříček. Píseň je dokonalým příkladem tzv. *žvýkačkového* popu (bubblegum pop) 60. let, ačkoliv Archieho tato nálepka pořádně irituje a v jedné epizodě kvůli tomu navštíví rockový magazín, který to o něm napsal. Na rvačku však nedojde, vždyť Archie je slušně vychovaný chlapec a nepere se.

Okolo Archieho příhod se během dlouhých let vytvořilo celé homogenní komiksové univerzum a The Archies v něm překvapivě nejsou nejpobulárnější skupinou. Jejich nedostupný vzor je totiž dívčí trio Josie and The Pussycats. Skupina vedená Josie McCoy měla seriálu pomoci u dívek a nakonec dostala vlastní komiksovou řadu, která vycházela mezi léty 1963 a 1982. Ačkoliv v prvních sériích animovaného seriálu kapela původně hrála soul, později se přeorientovala na rock a nepříliš úspěšná filmová verze z roku 2001 je dokonce představuje jako punk-rockerky.

Přesah komiksových hrdinů do reálného světa je svůdná myšlenka, na kterou vydavatelé rádi slyší. Úspěch Archie Comics chtěl na začátku 80. let zopakovat gigant superhrdinských příběhů Marvel Comics (Spiderman, X-Men, Fantastic Four). Společně s hudební společností Casablanca plánovali vytvořit zpěvačku, která by prodávala komiksy a zároveň desky. Postavu začínající disco hvězdičky Dazzler vpašovali Marvel hned do několika svých sérií, jejím pravým domovem ale byl svět mutantů X-Men. Dazzler má samozřejmě speciální nadání, v jejím případě schopnost proměnit hudbu v světlo různé intenzity, a v okamžicích, kdy nedobývá žebříčky, pomáhá partě mutantních kladasů profesora Xaviera. Na právě postavy se podílel také Stan Lee, nicméně v okamžiku, kdy Marvel konečně našel způsob, jak Dazzler představit svým čtenářům, nahrávací společnost od projektu odstoupila. Hrdinka ale ve světě X-Men už zůstala a dostala dokon-

ce vlastní řadu. Když disco horečka opadla, přeorientovala se na rock a v současnosti žije v Anglii, kde se účastní akcí superhrdinského týmu Excalibur.

Komiksovým scénáristům neušlo, že hudební nástroj může být ideální i k vraždění. V japonském seriálu *Trigun* vystupuje padouch jménem Midvalley the Hornfreak, jehož saxofon dokáže synchronizovat tóny tak, aby působily bolest lidským bytostem. Dalším virtuózem ve svém oboru je kytarista Axe McChord, jehož příběh vyšel v prvním a jediném čísle časopisu Rock Comics, jenž měl propojovat dva světy populární kultury. Na prvních stránkách se přeneseme do Las Vegas, kde kytarový superhrdina a jeho kapela právě hrají heavy-metalovou coververzi skladby The Meatles nazvanou *Turn over Beethoven*, již původně napsal Chick Berry. Kytary naneštěstí hrají v takové frekvenci, že probouzejí mrtvé, mezi nimiž nechybí ani jistý Ludwig Von Beethoven. („*Samozřejmě, že je ve skutečnosti pohřbený někde v Evropě, ale vždyť je to jen komiks*“ vzkazují autoři v poznámkách). Skladatel se příliš nelíbí, že Axe McChord przní jeho jméno, a vydá se ho potrestat. Pro jistotu s sebou vezme i Bacha, Čajkovského a další kolegy. Značně obskurní příběh končí masakrem, v němž metalový hrdina symbolicky svoji kytarou (říká jí Valkýra) ztrestá troufalé klasiky. Po krachu Rock Comics přešel Axe McChord do časopisu Star Fighter a v dalším příběhu jeho slibně vypadající dovolená s manželkou Penny Laine končí invazí mimozemšťanů a dalším masakrem elektrickou kytarou.

KOMIKS JAKO ŽIVOTNÍ STYL

Podobně jako nekonformní rockové hnutí se v 60. letech probouzí k životu nezávislá komiksová scéna. Undergroundoví autoři jako Robert Crumb či Harvey Pekar zaplňují své záměrně neumětelsky kreslené příběhy nikoli superhrdiny, ale obyčejnými lidmi s jejich každodenními starostmi. Jejich cílovou skupinou už nejsou dospívající, ale dospělí. Autoři si proto užívají absolutní svobodu a komiksy často obsahují otevřené zobrazení sexuality. Motto „sex, drogy a rock’n’roll“ naplňuje například syrový příběh rockového zpěváka v *Rockers* R. L. Crabba nebo sedm sešitů s komickými příběhy hippies kapely jménem *Not Quite Dead* Gilberta Sheltona, což není nic jiného než parodie na Grateful Dead.

Tradice undergroundového komiksu byla živá i v osmdesátých letech. Autoři s nulovou šancí vydat svá díla v nějakém větším vydavatelství si je sami tiskli, rozmnožovali a distribuci nechali na poště. Z této generace se zrodil fenomén nezávislého komiksu, který si během posledních let našel místo i ve velkých knihkupectvích. Ta ho ovšem raději řadí pod opatrnou nálepku *grafický román*, aby se odlišil od termínu komiks, jenž je spojen s oddechovým čtením a teenagerskou spotřební kulturou. Nejslavnější grafické romány už za oceánem bývají běžně řazeny i do *velké literatury* a jsou skvělým důkazem, že grafické médium unese i vážnější sdělení.

Jedním z typických příkladů revoluce alternativního komiksu je časopis *Love & Rockets*, který vznikl v týmu bratrů Gilberta a Jaimeho Hernandezových. Každý z nich přispíval krátkými povídkami, z nichž některé na sebe navazovaly a postupně vytvořily několik celků, jež později vydaly na samostatné knihy. Jaimeho *Locas* popisuje životní příběhy několika ženských postav (proto jméno, které v překladu znamená „bláznivé ženy“) ve fiktivním městečku Hoppas. Vévodí jim dvojice lesbických kamarádek Maggie a Hopey, jež se potkaly na kali-



fornské punkové scéně. Locas obsahuje spoustu výjevů ze života punkerů v 80. letech, Hohey hraje velmi mizerně na basovou kytaru v několika bídnych kapekách, jichž je Maggie fanyнка. Jak obě hrdinky stárnou, snaží se nějak uspořádat svůj život, ale alespoň nějaký pevný bod své existence hledají marně. Pokud jím ovšem není jejich oblíbená kapela Ape Sex, o které se v komiksu hodně mluví, nicméně nikdy není vidět.

Japonsko je komiksovým rájem a popularita užívá i alternativně zaměřené autory, kteří se nemusí bát experimentovat. Jedním z výrazných mladších tvůrců je Asano Inio, pro něhož je spojení komiksové kultury a hudby přirozené. Jeho kniha *Solanin* zachycuje střet mladých lidí s životní realitou v současném Tokiu. Zatímco dívka Meiko už má zaměstnání, její přítel Taneda ještě studuje a věnuje se své rockové kapele Solanin. Když kýžený komerční průlom stále nepřichází (také proto, že Solanin se odmítají podříditi pragmatickým pravidlům hudebního průmyslu), Taneda stojí před rozhodnutím, jestli se zařadit se do běžného života nebo se rozejít s přítelkyní a snít dál svůj rockový sen. Volbu nakonec nechá na náhodě, se zavřenýma očima projede na motorce křižovatkou a po havárii umírá. Ve druhé knize se Meiko snaží s jeho smrtí vyrovnat, což se jí nakonec podaří tím, že dá kapelu zpět dohromady a sama nahradí Tanedu za mikrofonem.

Hudebníci, kteří sahají po slávě, aby zjistili, že zase tak důležitá vlastně není, jsou oblíbeným motivem obřímých sérií, které vycházejí v japonských komiksových časopisech (ty nejúspěšnější se později dočkají sebraného vydání). Už osm let čtenáři mohou v manze *BECK: Mongolian Chop Squad* sledovat příběhy party teenagerů, kteří mají rockovou kapelu. Pro ságu Harolda Sakuisiho, jež zatím vyprodukovala 34 knih, je ale stejně jako hudba důležitá romance mezi hlavním hrdinou Koyukim a dívkou Maho. V aktuálních epizodách jsou už Beck pořádně slavní a na světových pódiích potkávají své hudební vzory, nicméně souvislost mezi kapelou a americkým písničkářem stejného jména zůstává nevysvětlena.

ROCK ZACHRAŇUJE SVĚT

Koho povolat na záchranu světa, když už selhaly všechny dostupné prostředky? Hrdinu s kytarou! V knize *Can Rock & Roll Save The World* popisuje Ian Shirley komiksový a rockový underground jako spojené nádoby. Proto nepřekvapí, že se v komiksu často odráží mýtus rocku jako autentické subkultury, která z nějakého důvodu vlastní klíč k řešení všech problémů lidstva. Spasitelský náboj rocku je dobře vidět v brakových komiksech, v nichž rockové kapely přejímají roli superhrdinů. V časopise *Eagle* vyšla v roce 1986 povídka o kapele Dawn Destructor, jejíž členové jsou přes den rockové hvězdy a v noci honí padouchy v podsvětí. Podobnou linii má komiks *Amazing Joe Buzzards* (od 2005), série o metalovém supermanovi *Thor The Rock Warrior* (2001) nebo příběhy kytaristy Savage Henryho, cestujícího ve stejnojmenném komiksu po vzdálených galaxiích. Předčasně ukončená série *Sonic Disruptors* autora Mike Barona podává bezútešný obraz budoucích Spojených států ovládaných despotickým tyranem podporovaným armádou. Jediným závanem svobody je pirátská vysílačka umístěná kdesi na zemském orbitu, která hraje rock'n'roll a burcuje občany ke vzpouře.

Patrně nejucelenější zpracování spasitelského mýtu rocku podává monstrózní manga Naoki Urasawy *20th Century Boys* (*Nijyusseiki Shonen*). I v ní podněcuje ke vzpouře proti diktátorovi pirátská vysílačka hrající pořád dokola jednu píseň. Její autor Kenji Endo na závěr stane v čele hnutí odporu a vrátí Japonsku svobodu. Příběh je však podstatně komplikovanější, jak se na komiks o pěti tisících stranách sluší a patří. Vlády v katastrofami sužovaném Japonsku se v našem čase ujme strana tajemného muže, který si říká

Přítel. Během několika let vybuduje v zemi tuhý totalitní režim severokorejského typu a chytrými triky si zaváže k poslušnosti většinu světových velmocí. Jeho vzestup k moci sledujeme očima neúspěšného rockového kytaristy Kenjiho, který se žije jako prodávač v rodinném obchodě s potravinami. O politiku se nezajímá, s hrůzou však zjišťuje, že metody, kterými Přítel kupí svoji moc, jsou stejné jako plány na ovládnutí světa, jež v dětství sepsal s kamarády. Svolává znovu svoji dětskou partu a iniciuje podzemní hnutí, které má za úkol svrhnout diktátora, kterého on sám pomohl stvořit.

Manga nese jméno podle skladby *20th Century Boys* od kapely T. Rex, nicméně poslední dvě kapitoly se už odehrávají v našem století, proto vyšly pod jménem *21st Century Boys*. Píseň znějící z pirátské vysílačky se jmenuje *Bob Lennon* a pro větší autenticitu byla dokonce přiložena na CD ke knižnímu vydání mangy. Její refrén „Ať si prší / ať přijde bouře / ať padají šípy / pojďme všichni domů / nikdo nás nemůže zastavit“ obrátí i poslední pochybovače proti diktátorovi, jehož vláda je symbolicky svržena na obřím rockovém koncertě. Rock'n'roll a svoboda zvítězily nad lží a nenávistí, chtělo by se vykřiknout na konci mangy, která vycházela dlouhých sedm let. Letos v srpnu bude mít v Japonsku premiéru první díl plánované filmové trilogie.

Naoki Urasawa, jenž je dnes patrně nejznámějším komiksovým autorem v Japonsku, rád umísťuje své příběhy do středu Evropy. Zatímco v sérii *Monster* japonský doktor v roli detektiva pronásledoval masového vraha až do velmi realisticky zobrazené Prahy, v *Pluto* (*Purūtō*) se ve vedlejší roli objevuje slavný skladatel filmové hudby sir Duncan, původem z Čech. Svoji rodnou zemi viděl naposledy v útlém mládí, poté, co ho – jak se domnívá – jeho matka zanechala v cizině. Jeho robotický sluha North # 2 cestuje do České republiky a vypátrá, že matka ho opustila jen proto, aby mohl na operaci, kterou by si jinak nemohla dovolit. Robot jako důkaz skladateli přehraje záznam lidové písně, kterou kdy si Duncan jako malý kluk zpíval s matkou. Místo skutečné hudby samozřejmě vidíme noty naznačené v bublinách. Chtěli bychom slyšet, jakou píseň to robot objevil, ale zůstává jen kouzlo naznačeného a nevyřčeného. A přesto je propast mezi komiksem a hudbou vlastně překročena, když se náš pohled zastaví na tváři hluboce pohnutého skladatele. ■

Beda Folten Remixed

Text: **Miroslav Pudlák**

*V té době utekla nějaká královská princezna s muzikantem;
byla to velká ostuda, a na muzikantech zůstalo
něco jako podezřelého a přitom drobet vznešeného.*

Život a dílo skladatele Foltýna je poslední a nedokončený román Karla Čapka; závěr dopsala Čapkova žena Olga Scheinpflugová v autorových intencích. Líčí život a neslavný konec jednoho uměleckého podvodníka jménem Bedřich Foltýn, člověka bez talentu, avšak posedlého uměleckou ctižádostí. Beda Folten, jak si nechá říkat, se prezentuje před světem jako nadějný skladatel a pěstuje vnější znaky salónního uměleckého bohéma: nosí výstřední oblečení a účes, pořádá večírky, obklopuje se společností obdivovatelů umění, vede bujarý společenský život a při každé příležitosti předstírá tvůrčí zápal nebo nadšeně líčí své velkolepé operní plány. K dokonání úspěšné celoživotní mystifikace mu však chybí alespoň jedno vlastní dokončené dílo. Protože sám nesvede nic napsat, rozhodne se využít práce jiných a snaží se sestavit operu z kousků cizí hudby. Libreto zkompileje z textů různých básníků a za peníze si je nechá zhudebnit od několika studentů konzervatoře. Výsledkem je nutně slátanina a pro hudebníky se Foltýn nakonec stane jen komickou figurkou.

Román je psán formou výpovědí různých lidí, kteří se s ním setkali. Někteří téměř uvěřili jeho lžím, někteří ho prohlédli, všem je ale čímsi nesympatický. Foltýn ze součtu těchto svědectví vychází jednoznačně jako bezskrupulózní lhář a darebák. Autor ho nevybavil ani jedinou dobrou vlastností, naopak ho obtížil všemi obvyklými hříchy umělců, na které si lze vzpomenout. Je to tedy postava nepravděpodobná, nevzbuzující žádnou empatii čtenáře. Čapek se nezajímal o subjektivní motivace, vnitřní rozpory a pochybnosti svého hrdiny, ale chtěl spíše prozkoumat situaci, kterou by takový extrakt špatnosti svou existencí vytvořil kolem sebe.

Příběh má dobrý konec: ničema se svým podvodem neuspěje a v závěru románu ho čeká trest. Provedení jeho slavné opery, které uspořádají muzikanti pro vlastní pobavení, je jen velká persifláž, v níž je tentokrát obětí mystifikace sám Foltýn. Poté co strašlivě prohlédne, že je všemi vysmíván, se už jen zblázní a zemře. Pro čtenáře se nekoná žádné překvapení na závěr, pochopil, že autor byl od začátku rozhodnut svého antihrdinu nenávisně zadupat do země a nedát mu šanci se jakkoli projevit v dobrém světle. Knihu lze tedy číst jako schematickou moralitu s jediným poselstvím: v umění se podvádět nevyplácí, lidé to poznají a podvodník nakonec dostane za vyučenou.

Námět nezvešel z Čapkovy hlavy, byl inspirován motivem z pamětí Karla Sabiny, kde se vypráví o jistém „skladateli“ Hornerovi, žijícím v 19. století v Praze, který jsa existenčně zajištěn sňatkem s majitelkou domu, obklopuje se literáty a muzikanty, dělal jim mecenáše a využíval jejich schopností pro své dílo. Čapek se rozhodl téma uměleckého vykradače zpracovat a skladatel jako exemplář umělce byl z literárního hlediska nejdělejší. Skladatelské umění je v mysli většiny čtenářů opředeno auroou zvláštní geniality, má v sobě něco velmi romantického: skladatel ovládá onen nepochopitelný svět stupnic a akordů a dostává se do hrozivého transu, když na něj přijde inspirace. (Představa geniálního Beethovena s rozcuchanou hřívou na někoho působí mocněji než samotná hudba.)

Proto Čapkův Foltýn velmi pracuje s tím, čemu se dnes říká „image“. V jeho době nebyla možnost tak širokého působení v masmédiích jako dnes, ale i tehdy mohl se svou pózou oslovit nemalý okruh lidí. Foltýn měl peníze a mohl pořádát domácí salóny, v jeho době stále velmi oblíbené. V rámci

nich si vytvořil své publikum, před kterým se prezentoval jako rozevlátý umělec svým vzhledem, způsobem života a řečmi o kumštu. Hledáme-li paralely v současnosti, našli bychom typ skladatelů, u nichž je vytváření image významnou částí uměleckého snažení. S Foltýnem se podivně shodují i ve vnějších znacích: dlouhé vlasy, dlouhý (černý) plášť, klobouk. Pěstují hlavně velké hudební formy (pokud možno orchestr, sbor a varhany), a skladebná technika není v popředí jejich zájmu, stačí jim, že široké publikum nejvíce ohromí c-moll akord rozepsaný do velkého orchestru.

Tito přece jen píší hudbu. Foltýn však na rozdíl od nich vlastní hudbu nepsal. Zní to překvapivě, ale na to, aby se spokojil se slabomyslností, měl příliš dobrý vkus. Raději předstíral, že je nadaný autor, o kterém se mluví, ale od kterého jsme pouze náhodou ještě nic neslyšeli. Až potud tedy Foltýn nečinil, z dnešního pohledu, nic tak zavrženíhodného. Jestliže „obraz umělce“ je velkou částí působivosti jeho díla, dá se říci, že vytvořil a rozvinul alespoň tuto část, což je samo o sobě uměleckou tvorbou svého druhu. Jeho dílem byla vlastně herecká role, které obětoval celý život. Pokud by se jeho ambice zastavily v tomto bodě, jednalo by se o zajímavý počín. On se však rozhodl tuto fikci o existenci skladatele doplnit o další rekvizitu v podobě dokončené opery, kterou ale sám neuměl napsat, a ocitl se tak na půdě plagiátorství.

Zmírně se ale ještě o jedné možnosti, kterou Foltýn nevyužil. Nabízí se zde totiž srovnání s jedním pozoruhodným samorostem české hudby, Janem Lukešem (1912–1977). Tento skladatel a spisovatel (jakož i všestranný vědec a myslitel), je údajně autorem 38 oper na vlastní libreto, 13 symfonií, dvou mší a jednoho rekviem. Potíž je v tom, že ze všech těchto děl (o kterých víme z korespondence s jeho psychiatrem), se část ztratila nebo se dochovala jen ve fragmentech a část nikdy neexistovala – šlo o plány nebo fikce. Navíc ani z dochovaných fragmentů nevíme, jak Lukešova hudba vlastně zní – autor použil svou vlastní notaci, která zatím nebyla dešifrována. U několika oper nelze rozumět ani libretům, neboť jsou psána v jím vymyšlených umělých jazycích. Lukeš si vytvořil pomyslný svět „své“ hudby, z níž velká část je fiktivní. (Více o tom viz Jan Lukeš: *Můj život v hudbě* s doslovem Vladimíra Boreckého, Petrov 2003).

Foltýn mohl zaujmout podobnou pozici a vytvořit zdání, že taková díla existují, nebo je v nějaké podobě i napsat a neusilovat o jejich provedení. Mohl si úspěšně zahrát roli neuznaného geniálního solitéra, oslavovaného malým fanklubem svých přátel. On však úporně usiloval o společenské uznání a pocty, jako kdyby sám uvěřil, že je autorem významných děl. Čapek prostě na svou postavu naložil tolik (neslučitelných) špatností, že v něm bezděčně vyličil případ těžkého schizofrenika.

Zastavme se teď u otázky Foltýnovy hudebnosti. Čapek mu totiž přiznává, když ne skladatelský talent, tedy alespoň schopnost hrát slušně na klavír a improvizovat. Svědčí o tom citát: „*Fricke hrál, přecházejí z melodie do melodie, s hlavou zvrácenou nazad a očima zavřenýma; pak se zase sklonil až ke klávesnici, jako by se zlomil, a jen taktak ševlel po klávesách. Jak melodie sílila, napřimoval se i on, jako by ho to forte zvedalo a neslo; pak jásavě, ze vsí síly zabouřil na klávesnici a pohodil hlavou nazad; tak zůstal, i když klavír dozněl, s blýdlyma očima vytržštěnýma jako do jiného světa, a těžce, zchvacene oddychoval.*“ Na autora tohoto svědectví klavírní improvizace mladého Foltýna zjevně udělala dojem, nemohla být tedy zcela nesmyslná. Můžeme

rekonstruovat i jakousi hudební formu: improvizátor začal expozicí několika melodií, pokračoval spojkou v pianissimu, ze které přešel do gradujících variací, dospěl k tektonickému vrcholu, po kterém následoval prudký antiklimax. Svědek si všímá hlavně řeči těla, která je důležitou součástí klavíristického projevu a která v tomto případě napovídá, že se jednalo o hudbu velmi expresivní, zakotvenou pravděpodobně v pozdně v romantickém stylu.

Jestliže Foltýn dovedl takto zapůsobit jako klavírní improvizátor a uměl noty, proč nedokázal něco málo i napsat, jako to dokážou dnešní skladatelé filmové hudby? Bránila mu v tom, jak už bylo naznačeno, jeho zvýšená autokritičnost. Na hudbu, pod kterou měl být podepsán, kladl poměrně vysoké nároky. Poté co se mu neosvědčila metoda skupování školních úloh studentů skladby, rozhodl se spojit své síly se skutečným talentem. Vypráví o tom kapitola, kde hlavní roli hraje hospodský muzikant Kanner.

Ten svůj život promrhává hraním na klavír po hospodách, protože je příliš skromný. Není jasné, co přesně hraje, ale Čapek naznačuje, že se jedná o vlastní improvizace, ve kterých semele kde co, od odrhovaček po parodie na slavná díla klasiků. Skrze tento žánrový guláš tak mocně projevuje svůj talent, že každý odborník v něm neomylně rozpozná hudebního génia. Jednou přivedli do té hospody světoznámého dirigenta, aby si ho poslechl. Zde je dirigentova reakce: „*Poslouchal tak napjatě a horečně, že dělal grimasy jako blázen, 'Človče, chraptil a mačkal mi ruku, ten chlap je geniální! Ježíšmarjá, to zvíře ani neví, co hraje! Počkejte, co to hraje? - Kristepane, to je prase! Slyšíte, ted, ted' - 'A Kanner rozhoupal svou barbarskou rapsódií nestoudným pulsováním a krákoravě se řehťal.*“ Dirigent se pak doslova skloní před geniálním talentem a zároveň odsoudí jeho majitele za to, jak s ním nakládá. Hospodská scénka končí tím, že dirigent Kanneru týrá, přehrává mu kousky z velkých klasiků, načež zkormoucený Kanner jen kňučí: „*Nejsem hoden!*“

Z této expozice nové postavy se dovídáme, že Kanner je pravý opak Foltýna, jeho negativní dvojník. Zatímco Foltýn má velkou ctižádost, ale žádný talent, Kanner má obrovský talent, ale nulové sebevědomí. Stane se to, co je nasnadě: Foltýn zkouší s Kannerem spolupracovat, financuje mu alkohol a snaží se využít jeho nápady. Odtud by se nabízelo dopsat román jinak: ti dva mohli vytvořit tvůrčí tým, ve kterém by se skvěle doplňovali – jeden by dodával hudbu, druhý osobní charisma a společenské styky. To mohlo fungovat a oba slušně žít, (dnes tak vzniká nejedna filmová hudba). Čapek však bohužel tuto zajímavou variantu nerozvíjí, Kannerovi raději přisoudí hrstku chudých, se kterou Foltýnovu ponižující nabídku odmítne, oba se pohádají a rozejdou. Verze s tvůrčím tandemem Kanner-Foltýn by totiž nevedla ke krachu a tragickému vyústění Foltýnovy kariéry, které pro svého antihrdinu potouchlý autor dávno připravil.

A abychom zloducha ani trochu nelitovali, musel být zcela demaskován jeho špatný charakter. K výčtu hříchů autor přidal jeden přímo dábský – zneužívání hudby. Následující citát odráží Čapkovo přesvědčení, že hudba má velkou moc a lze skrze ni i škodit lidem: „*Dyjada tráda, zpíval Foltýn a třískal do pianina tu napomádanou oplzlost, jako by to byl slavnostní pochod. Bá! jsem se, že bych mu takhle po tmě musel přirdousit ten jeho měkký, hédonický krk; nahmatal jsem vypínač a rozsvítil jsem. Foltýn na mne jen zamžoural oslněnými očima a hrál, hrál, hrál, komíhaje celým tělem, se zkřivenými ústy, s výrazem opojné rozkoše, to vzlykavé valčíkové sviřáctví. Věděl jsem, že tím špiní a pomlouvá Pavlu, že ji přede mnou svléká, že se mi vysmívá: byla tady, byla tady, a to ostatní se píská. Věděl jsem, že lže, že mne chce jenom zranit a urazit a že se přímo svíjí rozkoší své msty. Mohl jsem ho zaškrtit nebo co; ale člověk nemůže někomu vyrazit zuby za to, že tříská na klavíru valčíkové splaš-*

ky, 'Všiváku,' zařval jsem, ale než jsem mohl za sebou prásknout dveřmi, otočil se Foltýn ke mně s výsměšně přimhouřenými očima a malým, vítězným úsměvem a sebevědomě pohodil svou hřívou, jako by říkal: tak, tady to máš!“ Zdá se, že Foltýn musel mít přece jen jistý, i když zvrácený, hudební talent, když dokázal někoho urazit tak mocně pouhým hraním na klavír. Že by ovládal něco jako černou magii hudby?

Co ho však mělo zničit, byla chorobná ctižádost, která jediná motivovala jeho pokusy o tvorbu: „... v té době pořád něco psal a škrtal, přehrával si na klavíru a zase si to běžel zapsat; po celé noci jsem ho slyšela šramotit a chodit po jeho pokoji. (...) 'Ted' ukážu všem,' říkal, 'co ve mně je! Budete koukat, kdo je Beda Folten, vy všichni!' Při tom mu oči zrovna hořely, jako by i nás, co jsme mu jenom sloužili jako otroci, zuřivě nenáviděl.“

Takový člověk zasazený do Čapkovy doby neměl velkou šanci. Zkusme si jej však představit o pár let později. Jeho kariéra se mohla dále vyvíjet úplně jinak, kdyby se dožil komunistické totality. Tady už nemusíme fabulovat, ale vypomůžeme si textem Jaroslava Smolky nazvaným příznačně *Superfoltýn* (Opus musicum, 1991, č. 9-10). Nejde v něm o fikci, ale o životopis skutečného skladatele Josefa Stanislava. Poté co před válkou svými skladatelskými pokusy neuspěl, zkusil to jinak po r. 1948. Jako člen KSČ se vnutil do vysokých funkcí ve svazu skladatelů, kde si pak užíval moc nad jinými, nadanějšími. Když řekl, že napíše operu, dostal na ni ihned tučnou tvůrčí podporu a prošlo mu, že ji nikdy nenapsal. Podobně jako další jemu podobní si společenské postavení významného umělce vymohl silou stranické legitimace, když už to nešlo skrze tvorbu. Náš Beda Folten, jak jsme ho poznali, by se asi zachoval stejně a nepochybně by uspěl. Ve svém stáří (někdy v 70. a 80. letech) mohl být hmotně zajištěn, ověnčen řadou včetně titulu „národní umělec“ a příjemně trávit čas „tvůrčími pobyty“ v nějakém záměčku. Odhalení by se obávat nemusel, protože o kvalitě a původnosti tvorby takového funkcionáře bylo v té době zakázáno veřejně pochybovat.

Zajímavá paralela mezi těmito dvěma umělci je v úvahách o tom, co po nich vlastně zůstalo. Jeden ze svědků Foltýnova života říká o jeho opeře, že přece jen „*je tam jedno místo... tam je muzika čirá a čistá jako boží voda*“. To místo ale pochází od jednoho ze studentů, kterým Foltýn platil, a který mezitím zemřel. Čapek v závěru říká: „*Vidíš, tomu chlapci kdysi nikdo nechtěl uznat, že má talent, ale zůstalo to tu a to je hlavní*“. Jinými slovy: Foltýn zachránil jediný kus geniální hudby, který po tom studentovi zůstal, tím, že ho zařadil do „své“ operní slátaniny. Podobně dopadá hodnocení životního díla Josefa Stanislava. Jaroslav Smolka uvádí jako jeho jedinou úspěšnou skladbu masovku *Se zpěvem a smíchem*. Z té se ale, jak zjistil muzikolog Vladimír Karbusický, vyklubal plagiát. Melodie totiž pochází ze sborníku písní letců Wehrmachtu. Autorem byl tedy německý skladatel, jehož hudba měla být zapomenuta. Díky Josefu Stanislavovi však jeho melodie žila ještě několik dalších desetiletí při prvomájových průvodech a potěšila nejedno svazácké srdce. I takový plagiátor může sehrát pozitivní roli a zachránit pro svět kousek něčeho cenného.

Když už tak Bedu přenášíme v čase, zkusme si jej představit v naší době. Mezi skladateli koncertní vážné hudby bychom ho dnes nepotkali. Tento obor prochází u nás obdobím očištné askeze, a nelze z něj aspirovat mezi společenskou smetanou. Beda Folten by se spíše orientoval na ty masovější druhy umění, kde hudba úspěšně parazituje: film a divadlo. Možná by svůj vnější vzhled ještě vyladil nějakým piercingem. Ale co je hlavní: dnes by nikomu nevadilo, že si sem a tam něco vypůjčil, a i kdyby vadilo, rozhodně by se z toho nezbláznil.

Imaginární hudba v ČSSR

Text: **Petr Ferenc**

Z oken sálu se dralo splašené stádo ječivých decibelů. S povděkem uvítalo sebemenší skulinku, již by se mohlo dát na útěk z míst, kde už pro ně nebylo volného místa a kde praskaly ušní bubínky.

Kytary notně posilněné povzbuzujícími injekcemi elektrické-ho proudu řinčivě soupeřily s paličkami bicích nástrojů. Brumlavý baryton syntetizátoru bušil na okna sálu jako zoufalý pocestný, toužící po doušku čerstvého vzduchu.

*Nejsme hloupí, krásou zvadlí
život je jak koník s madly
hop, a skočíš, letíš vzduchem
lásku pustíš levým uchem
jééé, jééé, jééé...*

skřehotala pubertálním hlasem zpěvačka, snažící se s nevalným výsledkem přehlušit okolní rámus.

Na lavičce před sálem zmučeně vrtěl hlavou bělovlasý stařík a po několika marných pokusech odložil pádnou sukovici, s níž se snažil ťukat do rytmu o ohlazené kočičí hlavy.

Bolestně si zacpal uši. „A tady v tom sále hrával Vojan!“ vzdychl zkormouceným hlasem a rozhlížel se, komu by si mohl postěžovat. Nablízku ale nikdo nebyl. Jen auto se žlutavými jazyky reflektorů občas nevšimavě projelo kolem a zmizelo v ohbí silnice, vedoucí k hořínskému zámku.

Zdálo se, že v sále je už veškerý vzduch bezesbýtku vydýchán. Řady židlí byly plně obsazeny posluchači, jejichž plnoletost se zdála být ještě v mlhavém nedohlednu. Na dveřích do sálu se v mračnech unikajícího dýmu mihotal neumělý nápis:

**ZNÁMÁ PRAŽSKÁ BEATOVÁ SKUPINA VIKOMTI!
ČTVRTEK A PÁTEK! ZAČÁTEK VE 20 HODIN**

Na pódiu se svíjela čtveřice mladíků, nacházejících se očividně na vrcholu tvůrčí extáze. Dlouhé vlasy se jim lepily na zpoceaná čela a tmavé skvrny potu prosvítaly jejich koncertními úbory, sestávajícími z pestře pomalovaných triček s cizojazyčnými nápisy.

Dívka se pohybovala zcela zřetelně mimo rytmus a oči diváků byly upřeny na její blůzu, připomínající svými barvami státní symbol jisté ostrovní říše.

Řev vyluzovaný z nástrojů se stále více stupňoval. Baskytarista se zhoupł v kolenou jakoby v hypnotickém spánku a lehl si na prkenou podlahu. Kytaru přitom nepustil z ruky. S očima vytřeštěnými do omšelého stropu začal říčet do mikrofonu, který mu dívka ochotně nastavila k ústům:

*Jen se dej na cestu s námi,
čeká tě sex
pojď k nám, budem ho pít
plnou sklenici, na ex!*

Obecenstvo začalo nadšeně vřeštět a pískat. Zpěvačka roztáhla ruce, jako by chtěla všechny návštěvníky co nejsrdečněji obe-



jmout. Mnohoslibně se přitom předklonila, až se jí barevné pruhy vlajky na blůze rozvlnily jako v prudké vichřici.

Vzadu u dveří sálu zběsile tleskali dva výrostci. „Sem ti říkal, Bobe, že to bude v pohodě. Žlutý jsou klasa!“

„Žlutý?“

„Jasan, Žlutí vikomti. Tak se jmenovali dřív.“

Zpěvačka se opět chopila mikrofonu:

*Vem si prášek
zapij džinem
život je pak
lehkým vínem
jéé, jéé, jéé.*

Prolog detektivky Jiřího Marolda *Konec Žlutých vikomtů*, která vyšla v nakladatelství Magnet v roce 1978, myslím dostatečně ukazuje, o jaký druh imaginární hudby v tomto textu půjde. Jazykově úděsný příběh, prý podle skutečné události, o tom, jak problémová mládež (její problémovost se projevuje v provozování rockové hudby) spolupracuje se západními kšeftaři s historickými zbraněmi a vykrádá pro ně zámecké sbírky. Toužíte-li po troše té zábavy nad indolentní češtinou, skřípající, i když tak průhlednou zápletkou a dalším z neúspěšných pokusů o českého Steva Carellu, doporučuji knihu sehnat. Není to snadné, ideově kovaný Magnet přitahoval všemožné grafomany, kteří se při udržení správných třídních pozic mohli dočkat kýženého vydání, takže je nabíledni, že každá kniha vyšla jen jednou a s dotiskem či dalším vydáním se nepočítalo. (Jak dnes lituji, že jsem knihu před dvaceti lety neukradl na jakési podnikové chatě u Tanvaldu, nyní musím spoléhat na Městskou knihovnu.) Tak ještě jednu malou ochutnávku: achillovka bodala jako hejno vyznavačů akupunktury...

Kniha ovšem dokonale ilustruje falešné povědomí, které vládnoucí kruhy komunistického Československa vytvářely o rockové hudbě, tj. kultuře západních nepřátel a provokatérů. Je to vlastně snadné: upřímné zděšení starší generace (řvou a klátí se... kde je melodie?) v něm hraje nezastupitelnou úlohu, neboť do značné míry představuje jakýsi „hlas lidu“. Proto je tak snadné všeset na divné křiklouny psychiatrické rádobdiagnózy a nařknout je z opravdu podivných myšlenek

a životních stylů. Spousta rockerů na to reagovala po svém: rozvinula se móda tzv. somráctví (opak veksáctví – dnes bychom jim ovšem, co se důrazu na vzhled týče, říkali metrosexuálové) a kdejaká mánička se snažila vyhýbat vojenské povinnosti předstíráním duševních poruch či demonstrativními sebevraždami. Přečteme-li si výše otištěný prolog, zarazí nás jeho demence... ale na druhou stranu, pokud jsme trochu škodolibí, musíme autorovi přiznat několik zásahů.

Konec Žlutých vikomtů, příběh skupiny, která navíc ke své kriminální činnosti nemá přehrávky, je jen jedním z podobných pokusů o dehonestaci rocku, jehož popularity u mladé generace se komunističtí funkcionáři báli možná víc, než bylo třeba. Vzpomeňme na devěťadvacátý případ majora Zemana o skupině Mimikry. Soudní proces s Plastic People byl naroubován na o něco starší únos letadla do Německa, při kterém zahynul pilot. Netřeba snad dodávat, že nikdo z undergroundu neměl s tímto případem nic společného. (A připomenout můžeme i píseň Olympicu *Únos*, již Petr Janda o několik let předběhl Lauferův *Dopis Svobodné Evropě*.)

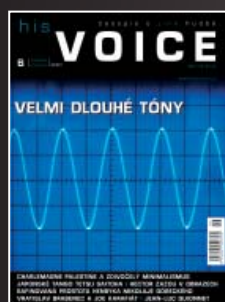
Imaginární hudba není v případě *Žlutých vikomtů*, ale ani parodických, odstrašujících textů o rocku (viz seriál o skupině Plastic Boys v *Dikobrazu*, který využil i text skupiny DG 307 *Antí*) kratochvilnou hříčkou fantazie, ale promyšleným úsilím o diskreditaci skupiny obyvatelstva pomocí kontroly médií. Mimikry, *Žlutí vikomti*, ale ani Plastic People, jak je prezentoval *Dikobraz* a pořady typu *Atentát na kulturu*, nikdy neexistovali.

inzerce

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

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.

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.

Hledání zapomenutého jazyka I.

Text: **Jozef Cseres**

Kdykoli jsem četl nějakého autora, vždycky jsem pod slovy rychle vystihl nápěv, u každého autora jiný, a při čtení jsem se ho nevědomky držel, zrychloval jsem a zpomaloval melodii nebo ji i přerušoval, abych zachytil její rytmus a spád, tak jak to člověk dělá, když zpívá a podle rytmu nápěvu někdy dlouho čeká, než slovo dořekne. (Marcel Proust)

STROJE NA ZRUŠENÍ ČASU

„Není a nikde nebyla lidská pospolitost bez vyprávění; vyprávění je mezinárodní, nadčasové, transkulturní, vyprávění je prostě zde jako sám život,“ napsal kdysi známý semiolog Roland Barthes. (Barthes 2002: 9) Jeho neméně proslulý kolega, ortodoxně strukturalistický antropolog Claude Lévi-Strauss, rozvinul tuto zdánlivě lapidární tezi do pronikavé a komplexní analyticky mytologické narace, jejíž neodmyslitelnou součástí vždy byla hudební tvorba, která je také přítomná ve všech typech lidské společnosti. Mýtus i hudbu lze proto nahlížet jako antropologické konstanty. V Lévi-Straussově poetické formulaci jsou to „dvě sestry zplozené jazykem, které se odloučily a každá se vydala jiným směrem – tak jako se v mytologii jedna postava vydá na sever, druhá na jih, a již se nikdy nepotkají.“ Zatímco první sestra se ubírala do světa významů, druhá došla do světa zvuků.

Ze strukturálně-komunikačního hlediska přirovnal Lévi-Strauss mýtus i hudební dílo k dirigentovi orchestru, „jehož mlčenlivými účinkujícími jsou posluchači“. (Lévi-Strauss 2006: 30) Obě příbuzné formy, ačkoli u posluchačů „využívají společných duševních struktur“, (Lévi-Strauss 2006: 40), čehož si všimnul již Baudelaire, jsou však přece jen rozdílné. „Mýty nemají autora: jakmile začnou být vnímány jako mýty, bez ohledu na svůj skutečný původ, existují pouze vtěleny do tradice. Když se mýtus vypráví, individuální posluchači přijímají sdělení, které vlastně nepřichází odnikud; proto se mu také připisuje nadpřirozený původ. Je tedy pochopitelné, že jednota mýtu je promítána do virtuálního ohniska kdesi za vědomým vnímáním posluchače, a mýtus zatím posluchačem jen proniká, až do bodu, v němž energie, již vyzařuje, bude strávena úsilím vynaloženým na nevědomé přepracování, které předtím začal vyvíjet.“ (Lévi-Strauss 2006: 31) Mentální podmínky hudební tvorby jsou podle Lévi-Strausse mnohem hlubší a složitější. „Avšak skutečnost,“ píše, „že hudba je jazyk, pomocí něhož jsou vypracována sdělení, z nichž alespoň některá chápe velká většina, zatímco jenom nepatrná menšina je dokáže vyprodukovat, a že ze všech jazyků pouze tento spojuje protikladné vlastnosti spočívající v tom, že je zároveň srozumitelný i nepřeložitelný, činí z tvůrce hudby bytost podobnou bohům a z hudby samé nejhlubší tajemství humanitních věd, na něž tyto vědy narážejí, tajemství, jež střeží klíč k jejich pokroku.“ (Lévi-Strauss 2006: 31)

A třebaže proces naslouchání mýtickým příběhům v aliterárních společenstvích nelze ztotožňovat s procesem hudební komunikace v kultuře s konvencionalizovaným světem umění, u obou temporálně organizovaných symbolických forem jsme svědky „dvojího kontinua: jednoho vnějšího, jehož látka sestává v jednom případě z okolností historických nebo za historické považovaných, tvořících teoretiky nekonečnou řadu, z níž si každá společnost vybere jisté množství relevantních událostí, a vytváří tak své mýty; ve druhém případě z rov-

něž nekonečné řady fyzicky realizovaných zvuků, z níž si každý hudební systém vybírá svou stupnici. Druhé kontinuum je povahy vnitřní. Nachází se v posluchačově psychofyzilogickém čase, jehož činitele jsou velmi složité: patří k nim periodicitu mozkových vln a organických rytmů, rozsah paměti a schopnost soustředění. Zejména aspekty neuropsychické nechává mytologie působit délkou vyprávění, opakováním motivů a ostatními formami opakování a paralel, které – má-li se v nich posluchač správně orientovat – vyžadují, aby jeho mysl takřka-jíc procházela pole příběhu sem tam, jak se před ním příběh postupně rozvíjí. To vše platí rovněž o hudbě.“ (Lévi-Strauss 2006: 29) Zkrátka, hudba a mýtus mají schopnost vytrhnout své posluchače z reálné plynoucího ireversibilního časového rámce a vnutit jim zdání jiného, subjektivního plynutí času: „jako by hudba i mytologie potřebovaly čas jen proto, aby jej popřely. Obě jsou totiž jakýmsi stroji na zrušení času.“ (Lévi-Strauss 2006: 28) Čas mýtu je cyklický, ahistorický, jeho mimochasovost je dána povahou příběhu, jež vypráví, i povahou svého jazyka nespoutaného lingvistickým základem, na němž se rozvíjí. Hudba ovlivňuje vnímání času především svou vnitřní metrrytmickou strukturou.

VZPOMÍNÁNÍ NA HUDEBNÍ VĚTU

Není divu, že jeden z nejvýstižnějších opisů psychologického a estetického působení hudby nachází Lévi-Strauss v prvním dílu Proustova *Hledání ztraceného času*, v části nazvané *Swannova láska*. Vypravěč Marcel zde líčí, jak je jeho přítel Charles Swann okouzlen tóny sonáty pro klavír a housle od skladatele Vinteuila, který byl výplodem spisovatelovy fikce. Z hudebně-estetického hlediska je pronikavá Proustova analýza Swannovy percepce směsíci kategoriálního aparátu psychologicko-fenomenologické estetiky, tvarové psychologie, hanslickovského formalismu a sémantické interpretace:

„Ale v jisté chvíli, aniž mohl jasně rozeznat obraz a pojmenovat, co se mu líbí, snažil se, náhle okouzlen, zachytit hudební větu nebo harmonii – nevěděl to sám –, která prchala a otvírala mu šířeji duši, jako některé vůně růží, kolující ve vlhkém podvečerním vzduchu, mají schopnost rozšířit naše chřípí. Snad právě proto, že neměl hudební vzdělání, mohl zakoušet dojem tak zmatený, přesto však jeden z těch, které jsou možná jediné čistě hudební, bezrozměrné, zcela původní, nepřevoditelné do jiných rovin dojmů. Dojem toho druhu je na okamžik takřka-jíc sine materia. Tóny, které slyšíme, patrně už směřují k tomu, aby podle své výšky a kvantity pokryly před našima očima plochy různých rozměrů, aby rýsovaly arabesky a dávaly nám pocity šíře, útlosti, stálosti, rozmaru. Ale tóny zanikají, než se v nás tyto pocity dostatečně zformují, aby nebyly zatopeny novými pocity, vzbuzovanými tóny pozdějšími nebo i současnými. A ten dojem by i nadále zastíral svou splývavostí a mizením sotva rozeznatelné motivy, které se

Claude Lévi-Strauss



ký; jejich erudovaná pojednání jsou prostě „vyprávění jako sám život“. A taková byla vždy i hudební nebo hudbou podněcovaná narace.

Proustova hudební obsese je dobře známa, dílo skladatele Vinteuila mělo zřejmě svůj reálný prototyp v některém z děl jeho oblíbenců – Césara Francka, Camilla Saint-Saënsa anebo Gabriela Faurého. Ať už byl ‘autorem’ Vinteuilovy *Sonáty pro housle a klavír*, jejíž jediná věta dokázala všemocně ovládnout Swannovo vědomí, kterýkoliv z nich, obdivuhodné je, že to dokázala dělat opakovaně, prostřednictvím vzpomínání. Swann, hudebně nevzdělán, dříve než zjistil jméno autora, si totiž dojímavé Andante nejenom pamatoval, ale úporně se snažil vybavit si po paměti jeho účinky:

„A tak jakmile pominula sladkost Swannova vjemu, paměť mu bez meškání dodala jeho stručný, provizorní přepis, na nějž se mohl podívat, zatímco skladba pokračovala, takže když se týž dojem náhle vrátil, nebyl již nepostižitelný. Představoval si jeho rozsah, symetrické rozvržení, písemný záznam, jeho výrazovou hodnotu: měl před sebou to, co už není čistou hudbou, co je nákresem, architekturou, myšlenkou a co dovoluje hudbu si pamatovat. Tentokrát jasně rozeznal větu zvedající se několik okamžiků nad zvukovými vlnami. Hned mu nabídla zvláštní rozkoše, o nichž neměl ani tušení, než ji uslyšel, než pochopil, že mimo ni by je nikde jinde nemohl poznat, a pocítil k ní jako-by nepoznanou lásku. Vedla ho volným rytmem nejdřív sem, pak tam, potom jinam k ušlechtilému, nesrozumitelnému a přesnému štěstí. A pojednou v bodu, kam došla a odkud se ji chystal následovat, po chvilkové pauze změnila směr a novým tempem, rychlejším, drobným, melancholickým, stálým a mírným, ho s sebou unášela k neznámým výhledům. Pak zmizela.“ (Proust 1979: 199-200)

Zmizela, aby se posléze v salónu u Verdurinových vynořila v klavírní úpravě jako nějaké mytéma a s ní i Swannova ztracená stopa po silném dojmu, její reprezentovala, jehož se stala symptomem. Z anonymity vyšel též její autor (Vinteuil) a jeho hudba se změnila na děj-otvorný činitel; jako wagnerovský leitmotiv provází Swannovu zničující lásku ke přitažlivé kurtizáně, od které si pak inkriminovanou pasáž nechával opakovaně přehrávat na klavíru:

„Na jejím klavíru nalézal otevřené některé kousky, které měla ráda: Tagliaficův Růžový valčík nebo Ubohého blázna (podle její závěti se měl hrát při jejím pohřbu), žádal ji, aby zahrála místo toho onu krátkou větu z Vinteuilovy sonáty, třebaže hrála velmi špatně, ale nejkrásnější obraz, který v nás zanechá umělecké dílo, se často vznesl z falešných tónů, vylákaných neobratnými prsty z rozladěného klavíru. Ta věta byla pro Swanna stále ještě spojena s jeho láskou k Odettě. ...jakmile ji slyšel, dovedla v něm uvolnit prostor, jaký pro sebe potřebovala, a rozměry Swannovy duše se tím měnily; bylo tam volné místo vyhrazené slasti, která také neodpovídala žádnému vnějšímu objektu, přesto však, místo aby byla čistě individuální jako láska, vnucovala se mu jako skutečnost nadřazená konkrétním věcem. Žížeň po neznámém kouzlu, tu v něm ona hudební věta sice vzbuzovala, jenže mu nepřinášela nic jasného, aby ji ukojil. Tak ty části Swannovy mysli, kde jeho hudební větička smazala starost o hmotné zájmy, o lidské a pro každého platné ohledy, a nechala je prázdné, nevyplněné, do těch mohl vepsat jméno Odettino, a co snad bylo v její náklonnosti trochu povrchní a klamné, to ta hudební větička doplňovala a stmelovala svou tajemnou podstatou. Kdo by viděl Swannův obličej, když tu větu poslouchal, myslel

z něho vynořují, aby se okamžitě zas potopily a ztratily, známé jediné zvláštním požitkem, který přinášejí, nepopsatelné, nezapamatovatelné, nepojmenovatelné, nevyjádřitelné, nebýt toho, že paměť, podobná dělníku budujícímu uprostřed proudu pevné základy, zhotovuje pro nás faksimile těch prchavých vět, dovolující nám srovnávat je s těmi, jež po nich následují, a rozlišovat je.“ (Proust 1979: 199)

Literární fikce zde slovy artikuluje jedinečné pocity z toho, co lze obvykle slovy artikulovat jenom stěží a na úkor estetické účinnosti. Jeden druh uměleckého symbolismu nahrazuje jiný, protože diskursivní výpověď je zde omezená: „Tam, kde jsou slova nejasná,“ napsala kdysi Susanne K. Langerová, „zjevuje se hudba, protože nejenže může mít obsah, ale též sama může být pominutelnou hrou obsahů. Dokáže artikulovat pocity bez toho, aby se na ně pevně vázala.“ (Langerová 1993: 243-4) Jedna z klíčových otázek pro naše úvahy tudíž zní: Může exaktní vědec svou verbální interpretací zážitků z poslouchání hudby adekvátně komunikovat estetická poselství tak, aby jeho čtenář nebyl ochuzen o dojmy, jež by prožíval jako (reálný nebo virtuální) posluchač, jak to dokázal spisovatel Proust? Etnolog Lévi-Strauss to dokázal a dokázali to též někteří další myslitelé – třeba již citovaní Roland Barthes a Susanne K. Langerová anebo později Gilles Deleuze s Félixem Guattarim – aniž by jejich sdělení upadla do povrchní deskripce, laciné ‘dojmologie’ či vyprázdněné frazeologie. Všichni jmenovaní totiž našli vyvážený ‘kompromis’ mezi diskursivním a nediskursivním typem symbolismu, máme-li použít Langerovo rozdělení symbolických forem. Jazyk, jež uvedení myslitelé použili k reflexi hudby, není rigidně teoretický nýbrž teoreticko-metaforic-

by, že právě polyká anestetikum, které mu uvolňuje dech. Jeho požitek z hudby, který u něho brzy vytvoří skutečnou potřebu, se v takových chvílích skutečně podobal požitku, jaký by měl, kdyby zkoušel různé vůně, kdyby navázal styk se světem, pro nějž nejsme stvořeni a který se nám zdá bez tvaru, protože naše oči ho nevnímají, bez významu, protože uniká naší chápavosti, se světem, jehož dosahujeme jen jedním smyslem. ... Začínal si uvědomovat, kolik bolesti a snad i skryté neuspokojenosti tají sladkost oné hudební věty, ale nemohl tím trpět. ... Dával si ji od Odetty desetkrát, dvacetkrát přehrávat a požadoval, aby ho zároveň neustále líbala. (Proust 1979: 222-4)

Zcela jistě by stálo za to zrekonstruovat podle Proustova líčení působivý hudební motiv (je velice pravděpodobné, že existoval ve spisovatelově vědomí, ať už v reálně slyšené nebo fiktivní podobě) a podrobit jej hudebně-sémantické analýze. Spisovatelovy fascinující popisy hudebních procesů i asociací, které jejich poslouchání budí, k tomu skutečně podněcují:

„... pod vlněním houslových tremol, chránících ji o dvě oktávy výše svou chvějivou výdrž – a podobně, jako když se v horské krajině ukáže za zdánlivou a závrtnou nehybností vodopádu o dvě stě stop níže drobná podoba procházející se ženy –, zjevila se v té chvíli ona hudební věta, daleká, půvabná, chráněná dlouhým dmutím průhledné a trvalé zvukové clony.“ (Proust 1979: 247)

Ke konci posledního dílu čtyřsvazkových *Mythologic – Nahém člověku* – se Lévi-Strauss snaží najít vysvětlení pro to, co Proust mistrovsky opsál a dokonale analyzoval, ovšem nevysvětlil, tj. „proč určitá melodická linie anebo kombinace harmonií poskytuje také ‘zvláštní rozkoše’, vyvolává ‘vznešený a přesný’ stav štěstí, který podle něho zůstává ‘nesrozumitelný’.“ (Lévi-Strauss 1981: 656)

Jeho popisy účinků hudby na posluchače jsou sice exaktnější než Proustovy, ale rovněž literárně působivé:

„Hudba dokáže v relativně krátkém časovém úseku uskutečnit to, co sám život ne vždy dovede, a když ano, trvá to celé měsíce, roky nebo dokonce celý lidský život: jednotu záměru a jeho uskutečnění, která umožňuje v hudbě splynutí kategorií smyslového a inteligibilního, simulující v zkratce takovou blaženost z totálního naplnění, jakou možno dosáhnout jedině za o mnoho delší dobu úspěchy v práci, společnosti nebo lásce, co si vyžaduje aktivitu celé osobnosti, která se ve chvíli zdaru zbaví napětí a zažívá paradoxní pocit ochabnutí, pocit štěstí, jenž, ačkoli je odlišný od pocitu nezdaru, také vyvolává slzy, jenomže slzy radosti.“ (Lévi-Strauss 1981: 657)

Ačkoli se Lévi-Strauss snažil hudbu uchopit ve strukturalistických schématech, uvědomoval si, zcela jistě i pod vlivem čtení Prousta, že ji nelze oddělovat od emocí, jež její poslouchání budí. Přes paralely s mechanismy smíchu dochází k přesvědčení, že „radost z hudby je radostí duše, která je zde přizvaná poznat samu sebe v těle“, že i v ní jde o „jednotu záměru a jeho uskutečnění, které umožňuje v hudbě splynutí kategorií smyslového a inteligibilního“. (Lévi-Strauss 1981: 657) Důležitou roli v tomto procesu sehrává „zásoba symbolické aktivity“, již naše mysl disponuje, a ta se pohotově stimuluje nejenom ve stavech veselí či úzkosti, ale též při poslouchání hudby, která je schopna simulovaně reprezentovat různé psychické stavy posluchače v jakési katarzní očistě, podobně jako smích či pláč, které nakonec sama dokáže vyvolat. „Každá melodická fráze nebo harmonic-



ké rozvinutí nabízí dobrodružství. Posluchač přitom svěruje svoji mysl a sensibilitu iniciativě skladatele; a jestli na konci roní slzy, je to proto, že dobrodružství, prožívané od začátku do konce v o mnoho kratším časovém úseku než při skutečném dobrodružství, bylo též korunováno úspěchem a završené štěstím, jaké u skutečných dobrodružství bývají zřídka. Melodická fráze se považuje za krásnou a dojemnou, když se její forma zdá homologická s formou existenciální fáze života (nepochybně proto, že skladatel svým tvořivým aktem udělal stejnou projekci, avšak v opačném směru), přičemž se ukazuje, že je schopna s lehkostí a na své úrovni řešit těžkosti jež jsou homologické s těmi, s kterými musí život, na své úrovni, marně zápasit.“ (Lévi-Strauss 1981: 659)

Proto Lévi-Strauss připodobňuje funkci hudby k funkci mytologie. Hudba podle něj není nic jiného než mýtus kódovaný ve zvucích a je rovněž schopna artikulovat naši prožitou zkušenost, poskytnout nám místo ní „utěšující iluzi, že protiřečení lze překonat a těžkosti vyřešit.“ (Lévi-Strauss 1981: 659) Hudba dokonce v dějinách západní civilizace převzala poslání mytologie, a to nejen její funkce, ale též struktury, což se snažil dokázat komparativní analýzou Ravelova *Bolera* (Lévi-Strauss 1981: 660-7), které zredukoval na „zúženou fugu“ aby tak dokázal oprávněnost své premisy a lépe obhájil strukturální analýzu symbolických forem člověka. Jejím prostřednictvím pak odhalil v mistrovském opusu, formálně vybudovaném na binárních a ternárních opozicích, naraci, odvíjející se simultánně na několika úrovních – na úrovni reálného, symbolického a imaginárního. Hudební forma fugy měla podle něj svůj prototyp v mýtických strukturách. Není proto náhoda, že se historicky objevila zrovna když literární narace, zejména románová forma, začala rezignovat na struktury mýtického myšlení, které ji kdysi zrodily. „Hudba, která se, počínaje Frescobaldim a pak Bachem, stává moderní, převzala jeho [mýtu; pozn. J.C.] formu, zatímco román, který se zrodil přibližně ve stejné době, si přisvojil formy zbavené zbytků mýtu a takto zbaven omezení symetrie objevil volné vyprávění jako prostředek svého rozvoje.“ (Lévi-Strauss 1981: 653) Hudba a mýtus však sdílí i další společnou funkci – obě se snaží rozlišovat protiklady. Mýtus se vyvíjí jako spirála, dokud se

jeho původní intelektuální impuls úplně nevyčerpá. Právě z tohoto pohledu analyzuje Lévi-Strauss Ravelovo *Bolero*. Jeho jakoby po spirále se vyvíjející crescendo přirovnává ke struktuře konkrétních mýtů, jelikož ho determinují protiklady vyjádřené v kompozici. V partituře *Bolera* objevil několik takových kontrastů, například mezi do sebe vklíněnými dvojitými a trojitými rytmy, mezi klikatou melodií a v podstatě monotónním rytmem, a pod. I proto vidí v Ravelově *Bolero* fugu stlačenou do jedné roviny. Fugami dokonce nazývá i některé formy indiánských mýtů, protože též vytvářejí jakési fugy, s tématy, responzemi, kontratématy a variacemi.

Strukturální příbuznost hudby a mýtu se promítá i do interpretační roviny. Jelikož se mytémata (vyšší konstituční jednotky mýtického diskursu) nekryjí se žádnými z konstitučních jednotek jazyka, musíme je hledat na úrovni vět. Aby nám neunikl celkový smysl analyzovaného mýtu, Lévi-Strauss ho doporučuje číst jako orchestrální partituru – horizontálně a zároveň i vertikálně, tudíž diachronně i synchronně. K tomuto návrhu ho inspiroval Wagnerův objev, že struktura mýtů se může odhalit prostřednictvím hudební partitury. V Lévi-Straussově případě má však analogie s hudební partiturou i další důvod a ten vyplývá z jeho přesvědčení o cyklické povaze mytologického diskursu, kde časově i prostorově izolovaní vypravěči vyprávějí vždy jenom fragment z jeho celkového obsahu, podobně jako hudebníci orchestru hrají jenom svůj dílčí part z partitury díla. Ani jedni ani druzí neovládají party přidělené jiným hudebníkům/vypravěčům, a tak jim pochopitelně uniká celkový smysl hudební kompozice/mýtu. Důslednější analýzu struktury mýtu i hudby podal Lévi-Strauss později v kratičké práci *Mýtus a význam* (1993), kde je porovnává s jazykem, rozkládajíc všechny tři formy na jejich elementární složky. Zatímco jazykový projev lze rozložit na věty, slova a fonémy, mýtus a hudba jsou o jednu z rovin ochuzeny – mýtus o fonémy (resp. sonémy) a hudba o slova. Jazyk se mu proto jeví jako východisková báze pro mytologii i hudbu – „dvě sestry zplozené jazykem“. Jedině lidská řeč je nositelkou současně obou atributů – zvuku i významu. Skutečnost, že řeč hudby postrádá význam, potom snadno vysvětluje, proč posluchač cítí potřebu vyplnit tuto mezeru vlastními významy. Analogickým způsobem se mýty mohou oddělit od svého verbálního základu, ke kterému nejsou připoutány tak těsně jako obyčejné zprávy. Proto můžeme hudbu i mýtus z hlediska jejich struktury považovat za navzájem velmi příbuzné diskursy.

Hudební strukturování si Lévi-Strauss bere za vzor nejen jako metodologický aspekt při objasňování povahy mytologického diskursu, ale též ho inspirovalo k formálnímu uspořádání tetralogie *Mythologica*, která začíná *Předehrou* a končí *Finále*. Jednotlivé kapitoly nazval a koncipoval podle evropských hudebních forem. Jeho postřehy dokonce podnítily některé skladatele aplikovat je přímo v kompozičním procesu. Prvním byl jeho přítel René Leibowitz, se kterým etnolog hudební problematiku svých výzkumů často konzultoval. Když pro některé mýtické struktury nenacházel hudební ekvivalenty, obrátil se na Leibowitze, aby mu poradil, a ten pak zkomponoval skladbu podle strukturního vzorce navrhnutého Lévi-Straussem. Jiná kompozice však vznikla už bez jeho přímé asistence. Luciano Berio zužitkoval ve známé *Sinfonii* pro 8 hlasů a orchestr (1968–69) textové fragmenty z Lévi-Straussovy knihy *Syrové a vařené*. Pocházejí z mýtů brazilských indiánských kmenů Bororo a Kayapo vysvětlujících původ pozemských i nebeských vod, tak jak je převyprávěl francouzský strukturalista, dávajíc ho do přímé souvislosti s mytématem

zabitého hrdiny (*héros tué*), které se vyskytuje téměř ve všech mytologických systémech. Úvodní část Beriovy skladby je hudebním ekvivalentem mýtických transformací, které Lévi-Strauss ve své knize popisuje, a skladatel se v ní důsledně přidržel strukturní předlohy – komparační matice juxtaponující příbuzné mýty obou indiánských kmenů.

Lévi-Strauss však opomíjí další potenciální vztah mezi mýtem a hudbou: nebere v úvahu skutečnost, že i hudba může získávat význam z mytologie, zrovna tak jako mytologie může získávat zvuk z hudby, k čemuž dochází třeba v rituálech. Tónové (respektive zvukové) struktury můžou, samozřejmě, nabývat v posluchačově mysli rozličné sémantické určení, to však vůbec nebrání silnému propletení mýtu a hudby v daném kulturním kontextu. Posluchač potom s instinktivní jistotou, podmíněnou ale kulturními konvencemi, asociuje určité mýtické figury s hudebními formami. Uvedená skutečnost je příznačná zejména pro kultury se silnými koherentními tradicemi. V některých z nich se dokonce setkáváme s případy kdy hudba úplně supluje mýtický text. Tyto významy pak lze považovat za mýtické, protože hudba v nich slouží jednoznačně ke zprostředkování transcendentální komunikace.

Vzájemný transfer mezi mýtickou a hudební strukturou je možný na základě skutečnosti, že mýtus a hudba mohou plnit stejnou funkci, což jim v některých případech dovoluje vzájemně se nahrazovat. V západní civilizaci, kde došlo k nahrazení mýtického myšlení vědeckým, byla podle Lévi-Strausse původní tradice mýtu rozdělena mezi hudbu a literaturu. Zatímco hudba adoptovala strukturální principy mýtu, literatura se zmocnila mýtického obsahu a narativní formy. Hudba tak v západní kultuře anektovala prostor, ve kterém v jiných typech kultur operuje mytologie. Podle toho, co Lévi-Strauss říká, by mělo poslouchání hudby v našem kulturním okruhu odpovídat naslouchání mytologickým příběhům v 'přírodních' společenstvích. Lévi-Strauss navíc tvrdí, že když přírodní člověk vypráví nebo poslouchá mýtus, upadá do fiktivního, mimohistorického času, podobně jako my, když posloucháme hudbu, čteme román anebo sledujeme film.

Citace a odkazy:

Barthes, Roland (2002): *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*. In: *Znak, struktura, vyprávění. Výbor prací francouzského strukturalismu*, Brno, Host. Orig.: *Introduction à l'analyse structurale des récits*. Přel. Jaroslav Fryčer.

Langerová, Susanne K. (1993): *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. Cambridge/Londýn, Harvard University Press.

Lévi-Strauss, Claude (2006): *Mythologica I: Syrové a vařené*. Argo, Praha. Orig.: *Mythologiques I: Le Cru et le cuit*. Přel. Jindřich Vacek.

Lévi-Strauss, Claude (1993): *Mýtus a význam*. Archa, Bratislava. Orig.: *Myth and Meaning*. Přel. Pavel Vilikovský.

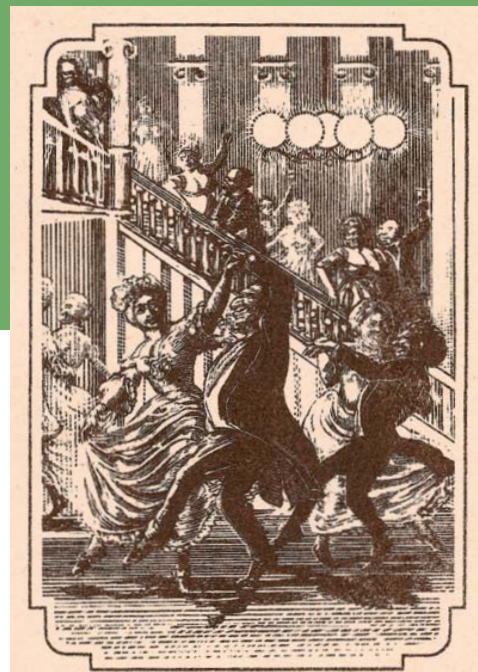
Lévi-Strauss, Claude (1981): *The Naked Man. Introduction to a Science of Mythology 4*. Harpers & Row, Publishers, New York. Orig.: *Mythologiques IV: L'Homme nu*. Přel. John a Doreen Weightmanovi.

Proust, Marcel (1979): *Hledání ztraceného času I: Svět Swannových*. Odeon, Praha. Orig.: *A la recherche du temps perdu I: Du côté de chez Swann*. Přel. Prokop Voskovec. ■

Historie hudby budoucnosti

Text: **Viktor Pantůček**

Hudba byla a je součástí lidské společnosti, plní funkci náboženskou, estetickou, ekonomickou, zábavní i mocenskou, a tak není s podivem, že se stala též součástí fikčních a utopických světů. Snad každému se vybaví nějaké dílo, ve kterém se setkáme s popisem zvuků, ruchů, skladeb, či koncertů. Od podob „nejlacinějších“, kde zabijáci či drsní detektivové ukájejí své choutky při tónech Beethovenovy *Deváté*, po vrcholná díla držitelů Nobelovy ceny. Adrianu Leverkühni tak „po Adornovsku“ našeptává ďábel v Mannově *Doktoru Faustovi* (1947), Josef Knecht se stává velmistrem ve *Hře se skleněnými perlami* (1943) Hermanna Hesseho a Bernhardův muzikolog Reger rozhořčeným kritikem nejen Tintoretova Muže s bílým plnovousem ve *Starých mistrech* (1989).



KAPITOLA, VE KTERÉ SE MOŽNÁ NĚCO DOZVÍME

V *Doktoru Faustovi* se nám dostává zasvěceného popisu schönbergovské dodekafonie. Na postavě skladatele, jenž se upisuje ďáblu, je demonstrován rozpad a likvidace německé kultury Goetheovy, Novalisovy, Bachovy či Brahmsovy. U Hesseho se v popisech „fejetonové doby“ dočkáme zdrcující kritiky společnosti čtyřicátých let dvacátého století a zidealizovaného popisu duchovní společnosti „Řádu“ bez individualit, kde systém světa je nastaven pomocí matematiky, hudební vědy a „Perlohry“. V posledním Bernhardově románu *Starí mistři* pak přijímáme zcela zdrcující odsouzení dnešního světa, včetně všech ikon a „klasických mistrů“, samozřejmě s výjimkou hudby Bachovy. Můžeme se věnovat slavným vizionářům, kteří, ať již samotnou tvorbou či jejím popisem, manifestovali svoji víru v změněnou budoucnost hudby. Ferruccio Busoni píše ve svém *Návrhu nové estetiky hudebního umění* (1907), že hudba se zrodila ze svobody a takovou by měla i zůstat, věří ve vytváření nových nástrojů, převážně elektronických. „*Náš celý systém tónů, stupnic a tónin jest jako celek jen částí a zlomkem rozložené-ho paprsku slunce hudby na obloze věčné harmonie.*“ Právě Busoni udělal velký dojem na Edgara Varèseho: „*Utvrdil mě v mých myšlenkách a dodal mi odvahy a kromě toho magií svých slov a duchaplností myšlenek způsobil, že se moje přesvědčení o nevyhnutelnosti vynalezení nových hudebních prostředků posilovalo, rozvíjelo a krystalizovalo.*“ Busoniho text též výrazně ovlivnil snahy futuristů, ať již to byl slavný *Manifesto dei musicisti futuristi* (1910), jehož autor Balilla Pratella vyzývá mladé skladatele, aby opustili školy, nehlásili se do skladatelských soutěží a hlavně aby se drželi stranou komerčních i akademických kruhů. Ještě známější je *L'arte dei rumori* (1913) z pera futuristického malíře Luigiho Russola, který stál u zrodu toho, co dnes nazýváme akustickým uměním: „*Každý projev života provází hluk. Naše uši jsou na něj zvyklé, hluk je schopný připomínat nám samotný život.*“ Míchejme ještě chvíli ty vizionáře, jejichž myšlenky zůstaly „pouze na papíře“, s těmi, kteří se pokusili své představy tu méně, tu více uplatnit v samotné tvorbě. Bylo by ostudné nezmínit se zde o *Musique d'ameublement* (1917–1920) Erika Satieho. „*Hudba má být přítomna v prostoru jako nábytek, permanentně a samozřejmě. Sám prostor se stává důležitou součástí kompozice. Prostor a čas, zvuk a prostředí jsou objeveny jako důležitý materiál pro další rozvoj hudby.*“ Alphonse Allaise (1854–1905), stejně jako Satie rodák z normandského Honfleur, na výstavě *Les Arts Incoherents* v Paříži roku 1884 vystavil bílé plátno s názvem *Chudokrevná mladá dívka při svém prvním setkání se sněhem* a plátno červené *Vzteklý kardinál sbírající rajčata v poledním slunci* a v tom samém roce zkomponoval *Marche Funébre composée pour les funérailles d'un grand homme*

sourd (Smuteční pochod zkomponovaný pro pohřeb proslulého hluchého člověka), jenž je složen z devíti prázdných taktů. Marcel Duchamp ve svém sborníku skic a úvah z let 1911–1920 *Boîte verte* popisuje následující „*Sculpture musicale*“: „*Trvající a z rozličných bodů vycházející zvuky vytvářejí „zvukovou“ sochu, která trvá.*“ V roce 1913 náhodně generuje své *Eratum Musical*, jehož druhá verze je určena pro „*nějaký budoucí nástroj*“. A abychom měli i nějaké tajemství, tak v roce 1916 Duchamp „schovává“ utajený zvuk do objektu *With Hidden Noise a Bruit Secret*. A co Cage? – je vizionářem?: „*Hudba už na konci není hudbou vlaků, nýbrž samotný vlak se všemi svými zvuky a všemi pasažéry se sám stává hudbou.*“ Po roce 1952, kdy Cage komponuje své slavné 4:33, se vše může stát hudbou a vše se jí rovněž stává, a tak se její budoucnosti nemusíme obávat.

KAPITOLA, VE KTERÉ SE NIC NEDOZVÍME, ALE PŘÍJEMNĚ SE POBAVÍME

Jistě bychom mohli pokračovat ve výčtu manifestů, idealizací, hypotéz i samotných projektů, ale opustíme již toto pole a pokusme se nyní podívat na poněkud odlišnou fiktivní hudbu, která není hlavní náplní literárního díla, která nemá upozorňovat na nešvary své doby, která „jenom“ má být součástí zobrazovaného života. Budou to zcela odlišní vizionáři, kteří v hudbě sice žili, ale ta se nikdy nestala jejich osudem či hlavní vášní; kteří byli pevně ukotveni ve světě literárním, a umělecká fikce hudby se stala „pouhou“ součástí jejich světů. Začneme na území našeho státu a užijme si kousek hrůzného snu pana Broučka, jak nám jej představil v roce 1888 Svatopluk Čech:

„*Toť bylo spíše představení Foitesů nežli koncert. Kapelník dával takt nejen hlavou a rukama, nýbrž i nohama a celým tělem, flétnisté tahali se za svými flétnami, jako by měli gumové krky, pianisté hráli tak divoce, že nejednou ruce jejich octly se na pedálech a nohy tancovaly po klávesách, houslisté třepetali smyčcem a hlavou jako posedlí, že dlouhé jejich vlasy a potřhané žíně jen jen se kmitaly kolem, zpěváci a zpěvačky kýklali hlavami, točili krky, zmítali sebou jako tančící hadi, svíjeli se hrozně, zkrucovali ústa a zraky nevidaným způsobem. – Zkrátka byl to gymnastický rej, že z něho přecházel zrak. A což teprve sluch! „Bouře“ se rozbírácela a byl to vřesk a třesk, skřípání a bouchání, klinkot a řinkot, halas a tartas bez míry a konce, chvílemi tak strašlivý, že pan Brouček zacpával si uši. Vzniklo v něm přesvědčení, že sluchové ústrojí měsíčanů musí být úplně jinak zařízeno nežli naše pozemské. Neboť nejen že posluchačstvo klidně snášelo tu pekelnou vřavu, nýbrž tvářilo se ještě k tomu, jako by poslouchalo hudbu andělských kůrů. Pan Brouček vida ty nadšené tváře a blažené slzy kolem, nadarmo snažil se zachytit v tom hlomozu špetku krásy. Vše zdálo se naopak vypočteno, aby natahovalo sluch na skřípec a ducha ubíjelo děsnou nudou. Byla to jediná zvuková poušť, nekonečná, úmorně jednotvárná, bez jediné zelené oasy.*“

Vydejme se ještě kousek zpátky do historie a pohlédněme na popis hudby dle Julese Verna, jak si ji představoval ve své *Paříži ve dvacátém století* z roku 1863: „– Dobře. Teď si sedni na klávesnici. – Cože? Myslíš... – Říkám, aby sis sedl. Michel dosedl na klapky nástroje a vyloudil drásavý zvuk. – Víš co jsi učinil? Zeptal se ho klavírista. – Nemám potuch. – Nevědomče, vytváříš moderní harmonii! – Aha, řek Jacques. – Hochu! Hudba se již nevychutnává, hltá se! (...) Trpně tedy nasloucháme buď ohavné melodii pralesa, fádní, rozvleklé, nekonečné, anebo zvukům tak harmonickým, jaké jsi před chvílí s citem sobě vlastním předvedl, když sis sedl na klaviaturu. (...) Co se orchestru týče, pokračoval Quinsonnans, dospěl k značnému úpadku od doby, kdy nástroj hudebníka neuživí. Je to nepraktické povolání, ach kdyby se dalo nevyužitě síly klavírních pedálů použít k čerpání vody v těžním průmyslu! Kdyby tak vzduch unikající z ophikleid sloužil zároveň jako pohon mlýnů Společnosti katakomb. Pokud by střídavý pohyb trombónů mohl být využitelný v mechanických pilách, och pak by výkonní hudebníci byli bohatí a početní. Při těch slovech se dotkl přístroje, klavír se zavřel a místo něho se objevilo rozestlané lůžko a toaletní stolek se všemi náležitostmi. – Tohle tedy, řekl, naši dobu ctil! Piano – postel – komoda – toaletní stolek! – A k tomu noční stolek! Řekl Jacques. – Pravda příteli, všechno tu je.“ U Verna se s hudbou setkáme na více místech, sám byl ostatně milovníkem velké francouzské opery. Víme například, že kapitán Nemo měl ve svém Nautilu velké varhany, na které po nocích s oblibou hrával. Kromě těchto mechanických popisů nám však Verne nabízí i docela malebný koncept. Ve své novele *Profesor Ox*, odehrávající se ve Flandrech, nám představuje průběh běžného operního představení: „Tempo vivace vyznělo jako adagio. Allegro se vleklo nekonečně zdoluhavě. Osmínové noty se hrály pomaleji než celé noty v jiných zemích. I nejrychlejší árie byly ve vkusu quiquendonských občanů změněny ve vážné hymny. Lehké trylky se protahovaly a zpomalovaly, aby nervalý sluch posluchačů. Tak například rychlá vstupní árie Fišarova v prvním jednání Lazebníka sevillského byla hrána na třiatřicet úderů metronomu a trvala padesát osm minut, byl-li zpěvák hodně temperamentní.“

Poněkud odlišně vidí budoucnost hudby ve svém „antiutopickém“ románu *My* z roku 1927 lodní konstruktér a revolucionář Jevgenij Zamjatin. Víze ideálního odosobněného světa kontrolovaného „Dobroditelem“ se odehrává mnoho let po „Dvousetleté válce“: „A pracně jsem zapjal pozornost, teprve když fonolektor přešel k hlavnímu tématu: k naší hudbě, k matematické kompozici (matematika je příčina, hudba následek), k popisu nedávno vynalezeného musicometeru. Stačí točit touto klikou, a každý z vás vyrobí až tři sonáty za hodinu. Ale co práce to dalo vašim předkům. Mohli tvořit, jen když se přivedli k záchvatu inspirace – neznámé formy epilepsie. A teď uslyšíte velice komickou ukázkou, jak ty jejich výtvořky vypadaly – Skrjabinovu hudbu z dvacátého století...“ „S jakou rozkoší jsem pak poslouchal naši současnou hudbu. (Byla zařazena na konec – pro kontrast.) Křišťálové chromatické stupně sbíhající a rozbíhající se nekonečných řad – a shrující akordy Taylorových a Mac Laurinových vzorců; celotónový, čtvercově monumentální postup Pythagorovy věty; smutné melodie umdlévavě kolébavého pohybu; výrazné takty střídající se s Fauenhoferovými čarami pauz – spektrálních analýz planet... Jaká nádhera! Jaká neochvějná zákonitost! A jak ubohá je ta svévolná, ničím než divošskými fantaziemi nevyhraněná hudba starověku.“ Jevgenij Zamjatin se s mladickým nadšením oddal myšlence socialistické revoluce, ale již poměrně záhy se stal jejím kritikem a velmi ostře se vyjadřoval coby novinář a spisovatel. Román *My* sice koloval v Sovětském svazu v opisech a kupříkladu u nás vyšel první překlad již roku 1929, v rodné zemi však mohl vyjít až v roce 1986 a to již byla společnost plná Orwella. Rovněž Zamjatin měl poměrně blízký vztah k hudbě, vždyť jeho matka byla uznávanou klavíristkou.

KAPITOLA, VE KTERÉ SE STANEME SVĚDKY NĚČEHO MIMOŘÁDNÉHO

Na závěr putování po hudebních fikcích se přesuňme opět do Československa a to do doby mnohem bližší. V roce 1975 píše Egon Bondy svůj román *Invalidní sourozenci*, který byl dokončen těsně před kriminalizací českého hudebního undergroundu a sehrál důležitou roli při vzniku Charty 77. Příběh se odehrává zhruba 1000 let po smrti Leonarda da Vinciho a je obrazem tehdejší „normalizací“ tvarované společnosti. „Koncert začal potichu šuměním vod, jež se stále zesilovalo a přibližovalo, jako by už skutečně byly vody vstoupily do města. (Možná že tomu tak skutečně bylo, ale to nikoho nezajímalo.) Za dunivého dopadání vln bylo slyšet křik tramvají a kvikot aut, povykávání lidí a pouličním rozhlasem chrchláná provolání důstojníků, jimž nebylo v tom hluku rozumět, jež ale každý poznal podle ubrebtaně rozkazovacího tónu hlasu, a obecenstvo poprvé vyprsklo smíchem. Sál se zatměl a na stropě se začal tanec barevných světél, současně na pódium vystoupili hudebníci, a lehnuvše si každý ke svému nástroji (nebo na něj nebo do něj) zanotovali nejprve, vzhledem k nastávajícímu státnímu svátku, známou báseň Egona Bondyho, Ranní ptáče dál doskáče, kterou všichni přítomní zpívali s sebou. Na stěny a na strop se promítaly fotografie důstojníků a postižených ve službě vzhůru nohama nakřivo přes sebe, jak to improvizovali promítači. A tu začala první skladba koncertu, elegie pro koto, šofar a housle na slova mladého básníka, který pravidelně pracoval se skupinou. Zvlněný profil melodie vedl šofar, který duněl tak, že vypadávaly poslední tabulky ve starých oknech, a i několikanásobně zesílené koto i housle, které vytvářely kontrapunkt, zněly drkotem skřipotem tak silným, že jistě i ti nejagilnější postižení, kteří by chtěli zasáhnout, se radši skryli. Ale v následující písni zněl jen divčí hlas bez zesilovačů a tiché, měkké magnetické bubínky v monotónním, jen spoře modulovaném recitativu vydolovaném kdesi ve sklepeních hudebního archivu Univerzitní knihovny – jak se pak A dozvěděl, byla to přes tisíc let stará skladba Leonarda da Vinciho. Byla pak uvedena skladba, na niž byli všichni již předem zvědaví, protože její autor experimentoval v tomto žánru stále odváženěji. Byla to „skladba ticha“. Když začalo ticho, byly současně zapnuty ultrazvukové generátory, s nimiž skladatel aleatoricky operoval u svého pultu, zesiloval či zeslaboval intenzitu, měnil frekvence, nechal je přecházet pozvolně a zase je prudce střídal, rytmicky i nerytmicky, takže mohl ovládat fyziologické reakce obecenstva, které se tím stávalo samo jedním z instrumentů kompozice, jedním z nástrojů skladatele. A v průběhu toho byly v rozmezí slyšitelných frekvencí v neočekávatelných okamžicích na zlomek vteřiny exponovány nejružnější syntetizované zvuky, jejichž doznívání v paměti bylo při současně tak podrážděné fyziologické senzitivě neobyčejně intenzivní a drásavé, jako při použití nesublimovaných halucinogenů. Skladba trvala krátce, málo přes tři minuty, a když současně zazněl poslední tónový výstřel a vypnuly ultrazvukové generátory, obecenstvo, zrudlé, zmáčené potem, s vychlými patry a s chvějícíma se nohama i rukama pocítilo nejprve úplnou bolest a pak pád do nepojmenovatelné hloubky, v níž snad sídlí smrt nebo věčnost – aby za vteřinu teprve a s otevřenými ústy si uvědomilo, že to byla jen hudba... Byla to již osmá autorova studie tohoto tématu a některé z předešlých, které navazovaly na Bacha a Johna Cagea, byly také vynikající (např. přetištěná Bachova Fuga C dur, v níž byly jednotlivé hlasy fugy transponovány o dvacet až padesát stupnic výš v ultrazvuku, nebo Cageovo ticho, v němž otevření a zavření klavíru bylo nahrazeno němým barevným výbuchem a skladba sama byla rozčleněna několika gesty hudebníka), ale tato osmá studie byla již zcela perfektní a účastníci nepochybovali, že tentokrát byli svědky premiéry díla, které je přežije o staletí...“ ■

Krkání, kosti a červi

Hrající věci Raymonda Roussela

Raymond Roussel je spolu s Lautréamontem největším hypnotizérem současnosti.

André Breton

Text: Karel Kouba

Francouzský spisovatel Raymond Roussel se narodil 20. ledna 1877 v Paříži, kde také jako nadaný muzikální talent vystudoval hudební konzervatoř. Pocházel z bohaté rodiny, obdivoval dílo Julese Vernea a celý život cestoval, ovšem jeho hlavní tvůrčí obsesí bylo psaní. Nejznámějšími knihami jsou *Locus solus* (1914) a *Africké dojmy* (1910), přičemž se věnoval i poezii a psaní dramát. Jeho bizarní texty však nebyly přijaty příliš pozitivně, což bývá vykládáno jako jeden z důvodů jeho psychické choroby. Rousselova tvorba, v níž s maniakálním zaměřením na detail konstruuje panoptikálním způsobem realitu jako neustálý sled věcí a roztodivných mechanismů, vzbuzuje spíš dojem jakési sbírky obskurit. Jeho dílo bylo objeveno a doceněno až surrealisty, posléze z poněkud jiných pozic literární skupinou Oulipo (ouvroir de littérature potentielle) nebo tvůrci francouzského nového románu.

Imaginativní vír Rousselových textů útočící na všechny čtenářovy smysly je zčásti vysvětlitelný jeho tvůrčí metodou, která spočívala ve formálním omezení: autor vršil a seskupoval podobně znějící slova a homonyma a text si předem rámcově vymezil jeho první a poslední větou. Tuto metodu ale přiznal až posmrtně ve svém posledním díle *Jak jsem psal některé své knihy*, po jejímž napsání v roce 1933 spáchal sebevraždu.

V Rousselově synestetickém světě hrají (i díky jeho hudebnímu vzdělání) podstatnou roli zvuky a hudba. V *Afrických dojmech*, z nichž zde přinášíme několik ukázek, konstruuje nejrůznější mechanické samohrající stroje, komplikované nástroje, které jsou součástí lidského těla (nebo naopak), pracuje se zvuky jako s halucinačními materiály a vytváří symfonie z konkrétních zvuků, buduje amplifikátory z dosud neznámých látek, nechává hrát náhodu atd.

Následující fragmenty jsme vybrali z mnoha hudby se týkajících pasáží Rousselova textu *Africké dojmy* v překladu Miroslava Drozda, který vyjde v nakladatelství Dauphin

KRKAČÍ CHŮR

Ve stejnou chvíli do středu esplanády dokráčely panovníkovy manželky. Vzápětí se k nim připojil Rao nesoucí těžkou hliněnou mísu, kterou mezi nimi položil na zem. Deset mladých žen se společně rozesadilo kolem nádoby plné hustého černavého pokrmu, který s chutí jedly, využívajíce ruky, aby jej vznesla k jejich rtům. Po několika minutách úplně prázdnou hliněnou mísu Rao odnesl a nasycené černošky se vydaly na náměstí, kde se pustily do *Luenn chétuz*, náboženského a po celé zemi uctívaného tance, vyhrazeného především pro velké slavnosti.

Zahájily několika pomalými obraty, smíšenými se svižnými a vlnivými pohyby. Čas od času nechávaly ze svých dokořán otevřených úst uniknout strašlivému řihnutí, které se brzy a nesmírnou rychlostí opakovalo. Místo toho, aby tak odpudivé zvuky spolky, nebránily jim, aby se vši silou šířily, jako kdyby mezi sebou soupeřily v třeskotu a zvučnosti. Tento sborový chór, doprovázející jako nějaká hudba klidnou a půvabnou pavanu, nám předvedl zcela zvláštní účinky neznámého jídla, jež právě strávily. Tanec se postupně oživil a nabyl na fantastické svéráznosti, zatímco ona řihnutí mocným crescendem bezustání zvětšovala svou frekvenci a intenzitu.

Nastal okamžik úchvatného vyvrcholení, v jehož průběhu ty suché a ohlušující třeskoty rytmizovaly jakousi dábelskou sarabandu; horečnatě bezuzdné baleríny, otřásané svým hrozným krkáním jako po úderech pěstí, se překřížovaly, vzájemně se následovaly a kroutily všemi směry, jako kdyby je zachvátilo nějaké závrtné delirium. Vše se pak rychle uklidnilo a balet po jednom dlouhém diminuendu skončil závěrečnou scénou oslavného rázu, zdůrazněnou korunou zvětšeným závěrečným akordem. Mladé ženy, ještě zneklidněné přetrvávajícím škytáním, se pomalým krokem znovu vrátily na své původní místo.

ČERV HRAJÍCÍ NA CITERU

Po krátké přestávce jsme spatřili Maďara jménem Skarioffszky, vyšňořeného červenou vestou a s policejním čepcem stejné barvy na hlavě. Jeho pravý, až po loket vyhmnutý rukáv nám umožnil spatřit silný korálový náramek, šestkrát obtočený kolem jeho obnažené paže. Pozorně sledoval tři černošské nosiče, kteří, ověšení nejrůznějšími věcmi, se před ním uprostřed esplanády zastavili. První negr nesl v náručí citeru a skládací stojan. Skarioffszky rozložil stojan, jehož čtyři nohy se pevně usadily na zemi. Na jeho tenký rámec s horizontálně rozloženými postranicemi pak položil citeru, jež se s nepatrným nárazem rozezněla. Nalevo od nástroje se po mírném zalomení vertikálně přimila kovová tyčka zasunutá do rámce stojanu a do stran rozdvojená v podobě vidlice; její přesný protějšek pak napravo činila druhá tyčka.

Druhý negr bez zjevné námahy nesl dlouhou průhlednou nádobu, kterou Skarioffszky položil jako nějaký můstek nad citeru, když její kraje uložil do kovových vidlic. Nový objekt svou formou tomuto způsobu uložení plně odpovídal. Vyroben jako nějaké koryto, sestával ze čtyř listů slídy. Dva základní listy, stejně obdélníkového tvaru, vytvářely ostrou základnu šikmým propojením svých ploch. Dále pak dva trojúhelníkovité listy, přiléhající proti sobě k tenkým krajům obdélníků, kompletovaly průhledné zařízení, podobající se neohebné a plně otevřené kapse obrovské peněženky. Jako hrášek široká rýha pak po celé své délce otvírala spodní hranu průhledného koryta. Třetí negr na zem položil velkou hliněnou mísu, jež byla až po okraj plná čiré tekutiny, a kterou Skarioffszky jednomu z nás nechal potěškat. La Billaudiere-Maisonnial, odebíraje hrstí nepatrnou dávku, náhle s výrazem živého překvapení potvrdil, že se mu ta zvláštní tekutina zdá být těžká jako rtuť. Současně s tím Skarioffszky zvedl k tváři pravou ruku a pronesl pár něžných pokynů. Vzápětí jsme spatřili, jak se korálový náramek, který nebyl nic jiného než dlouhý a jako ukazováček tlustý červ, od něj odvinuje svými dvěma prvními články a pozvolna se natahuje až k Maďarovi. Vzpřímený La Billaudiere-Maisonnial musil postoupit nový pokus. Na cikánovu žádost převzal červa, který se začal plazit po jeho otevřené dlaní; jeho zápěstí vzápětí ochablo nenadálým vyčerpáním z vetřelce, který jak se zdálo vážil jako masivní olovo. Skarioffszky stáhl červa, který se stále lepil k jeho ruce, a položil ho na okraj slídového koryta. Plaz dospěl dovnitř prázdné nádoby a za ním se sunul zbytek jeho těla, jež pomalu sklouzávalo s cikánovy pokožky. Živočich brzy zcela ucpal rýhu spodní hrany svým horizontálně se táhnoucím tělem, které bylo udržováno dvěma tenkými vnitřními krajnicemi obdélníkových ploch. Maďar nikoli bez námahy zvedl těžkou terinu a převrhl její obsah do koryta, jež se okamžitě naplnilo až k samému okraji. Pak si klekl na koleno, hlavu otočil stranou a prázdnou hliněnou mísu přemístil pod citeru na místo přesně určené pohledem mířícím nahoru ke spodní straně nástroje. Skarioffszky vykonal poslední úkol, svižně vstal a ruce si zastrčil do kapes, jako kdyby se od této chvíle chtěl věnovat roli diváka. Červ, odkázán jen na sebe, znenadání nadzvedl kratičký kousek svého těla a vzápětí ho nechal spadnout.

Jedna kapka vody, která stihla proklouznout spárou, těžce dopadla na vibrující strunu, která nárazem vydala jedno hluboké, čisté a zvučné *do*. O kousek dál pak nový záškrub ucpávajícího těla nechal uniknout druhé kapce, která tentokrát třpy-



tivě rozezněla *mi*. Další *sol* a potom ostré *do*, tóny vyvolané stejným způsobem, završily dokonalý akord, jež červ ještě jednou vytrousil po celé oktávě. Po třetím a posledním *do*, pak sedm libozvučných not, vydaných ve stejnou chvíli, dodalo k tomuto zkušebnímu úvodu jakýsi závěr. Rozcvičený červ spustil pomalou maďarskou melodii, plnou něžné a unylé sladkosti. Každá kapka vody, vypuštěná odpovídajícím škubem jeho těla, udeřila s přesností na určitou strunu, která ji rozřízla na dvě stejné části. Plstěný potah, přilepený v odpovídajícím místě na dřevo cittery, utlumil pád těžké tekutiny, která by jinak způsobila nepříjemné praskliny.

Do okrouhlých loužiček akumulovaná voda pronikala do nástroje dvěma kulatými otvory vyřezanými v ozvučné desce. Každá z oněch dvou předpokládaných kaskád se v tichosti přelévala na úzký plstnatý potah, uvnitř přichystaný k jejímu přijetí. Jemný a průzračný proud, pronikající jedním izolovaným vyústěním, se vzápětí objevil pod citterou, odkud s přesností zamířil k přepadu teriny, pečlivě umístěné Skarioffszkym. Voda stékající spádem úzkého a rovněž plstí potaženého kanálku, nehluchně sklouzávala až na dno obrovské nádrže, která zemi chránila před možným provlhnutím.

Červ stále vykonával svá muzikální zkroucení, rozeznívaje občas současně dva tóny po způsobu profesionálních citteristů, jejichž obě ruce jsou vybaveny trsátkem. Po úvodní kantiléně následovalo bez přerušení několik nářkavých a radostných melodií. Potom se plazivec, zcela mimo rámec obvyklého repertoáru nástroje, vrhl do polyfonního provedení zvláště tančivého valčíku. Cittera, všeobecně omezená skromnou produkcí dvou simultánních zvuků, se současně rozechvěla doprovodem a písní. Aby hlavní části dodal na výraznosti, červ se dostatečně nadzvedl a uvolnil tak přítok co největšího množství vody na mocně se chvějící strunu. Lehce váhavý rytmus celku diskretně poukázal na originální osobitost cikánských orchestrů. Po valčíku pak tance všeho druhu postupně vyprázdnily průhledné koryto.

SPĚTE BRATŘE JAKUBE

Představení skončilo a na prknech se objevil umělec, korektně oblečený do černého oděvu a se skládacím cylindrem v rukou s bílými rukavicemi. Byl to Ludovic, proslulý pěvec se čtyřoktávným hlasem, jehož ústa svými kolosálními rozměry okamžitě přitáhla všechny pohledy. S příjemným tenorovým tónem Ludovic začal zvolna slavný kánon *Bratr Jakub*; avšak byl to pouze levý okraj jeho úst, který se pohyboval a pronášel známá slova, zbytek olbřímí pasti zůstával nehybný a zavřený.

Ve chvíli, kdy se s prvními tóny ve vysoké tercii rozeznělo slovo „Spěte“, spustila druhá polovina úst ve stejné tónině „Bratře Jakube“; Ludovic díky dlouholeté práci dospěl k tomu, že svá ústa a jazyk dokázal rozštěpit do na sobě nezávislých částí tak, aby mohly ve stejnou chvíli jednoduše artikulovat několik propletených částí, odlišující melodii a slova; celá levá polovina se nyní pohybovala a odhalovala zuby, aniž by do svého vlnění zatahovala pravou část, která zůstávala zavřená a nehybná. Do hry však brzy vstoupila třetí retní frakce, kopírující přesně své předchůdkyně; druhý hlas teď zanotoval „Spěte“, což okamžitě zpestřil ten první, který do celku vnesl nový prvek skandování „Zvoňte matutinum“ v čilém a argentinském rytmu. Slova: „Bratře Jakube“ odezněla počtvrté, byvše nyní pronesená pravou částí, jež přerušila svou nečinnost, aby doplnila kvartet; první hlas tak kánon zakončil slabikami: „Bim, Bam, Bim“ sloužícími jako podklad pro „Zvoňte matutinum“ a „Spěte“, nuancované dvěma prostředními hlasy.

Strnulé oko a roztažené víčko, to vše svědčilo o tom, že Ludovic musil procházet jakýmsi trvalým napětím ducha, aby podal bezchybný výkon nenapodobitelné síly. První hlas převzal melodii v jejím začátku a retní části rozličného pohybu se dělily o text kánonu, jehož čtyři simultánně provedené věty se kouzelně slučova-

ly. Ludovic krok za krokem zdůrazňoval svůj tónbr, aby zahájil svižné *crecendo*, jež vyvolávalo představu nějaké vzdálené družiny, blížící se rychlými kroky. Zaznělo několik taktů *fortissima*, během něhož se v opakujícím se cyklu a přecházející z jednoho retního pole do druhého mocně a v lehce zrychleném tempu rozvíjely čtyři hmotné a znělé motivy. Pak znovu zavládl klid a imaginární družina se vzdalovala a ztrácela v záhybu cesty; poslední tóny se proměnily v jakési ztišené mručení a Ludovic, vyčerpaný tím strašlivým duševním úsilím, odcházel otíraje si čelo.

TKLIVÉ BALADY Z KOSTI

Brzy poté, mávaje na pozdrav svým kulatým čepcem, vstoupil Bretonec Legoualch, oblečený do legendárního kostýmu svého kraje, a prkna jeviště se rozezněla úderem jeho dřevěné nohy. V levé ruce držel vydlabanou kost, zřetelně provrtanou otvory jako nějaká flétna. Nově přichozí, vyprávěje hotové třesky plesky, nám se silným bretaňským přízvukem o sobě podal následující podrobnosti.

Legoualch se ve svých osmnácti letech věnoval rybářskému řemeslu a každý den se na své malé bárce plavil podél břehů, sousedících s jeho rodným městem Paimpoem. Jako vlastník bretonských dud byl mladý muž pokládán za nejlepšího hráče kraje. Každou neděli se na veřejném prostranství shromažďovali lidé, aby poslouchali, jak se zcela osobním šarmem hraje sadu bretonských písní, jichž jeho paměť chovala nevyčerpatelnou zásobu.

Jednoho dne, na svátek Paimpolu, vylézá na vrchol slavnostního stožáru, Legoualch spadl z výšky na zem a zlomil si stehno. Protože se styděl za neobratnost, již byla celá vesnice svědkem, vstal a znovu se pustil do výstupu, který vlastní silou zvládl. Pak se jakžtakž sebral a vrátil se domů, nepřestávaje pokládat za věc cti skrývat své utrpení. Když až po příliš dlouhém odkládání k sobě nechal přivolat lékaře, děsivě rozvinutý úraz už přivodil gangrénu. Bylo rozhodnuto, že amputace je nezbytná.

Poučený Legoualch nahlížel situaci s odvahou a chtěl z ní vyjít s tím nejlepším, poprosil operátora, aby mu zachoval jeho holeň, s níž počítal pro jakýsi tajemný účel. Jeho přání bylo vyhověno a nešťastný amputovaný, vybaven jednou čerstvě novou dřevěnou nohou, se tak jednoho dne odebral k houslaři, jemuž s náležitými informacemi předal zabalený balíček. Měsíc poté Legoualch obdržel v černém, sametem potaženém pouzdře, kost vlastní nohy, proměněnou v zvláště znějící flétnu. Mladý Bretonec se rychle naučil novému prstokladu a zahájil lukrativní kariéru, hraje písně své země po kavárnách a cirkusech; bizarnost nástroje, jehož původ byl vždy objasněn, přitahovala dav zvědavců a zároveň napomáhala jeho příjmu. Od amputace uběhlo více než dvacet let a zvuk flétny se bezustání zlepšoval podobně jako zvuk houslí, který se s postupem času zušlechťuje.

Skončiv své vyprávění, Legoualch pozvedl svou holeň ke rtům a začal hrát jednu bretaňskou melodii, plnou pomalé melancholie. Ony čisté a sametové zvuky se nepodobaly ničemu známému; tónbr, současně zanícený a křísťalový, plný nevyslovitelné průzračnosti, zázračně odpovídal zvláštnímu šarmu klidné a zpěvné melodie, jejíž podmanivé kontury unášely naše myšlenky do širé Armoriky. Po první romanci následovalo několik refrénů, radostných nebo patriotických, milostných nebo tanečních, ale zachovávajících obrovskou jednotnost, z níž se linula živá barevnost místa. Po sladkém závěrečném žalozpěvu se Legoualch hbitým krokem stáhl, klepaje opět dřevěnou nohou po prknech.

Doporučená četba:

Raymond Roussel: *Locus Solus*. Dauphin, Praha 2002. Přeložil Miroslav Drozd
Michel Foucault: *Raymond Roussel*. Hermann & synové, Praha 2006. Přeložil Josef Fulka.

Mingering Mike

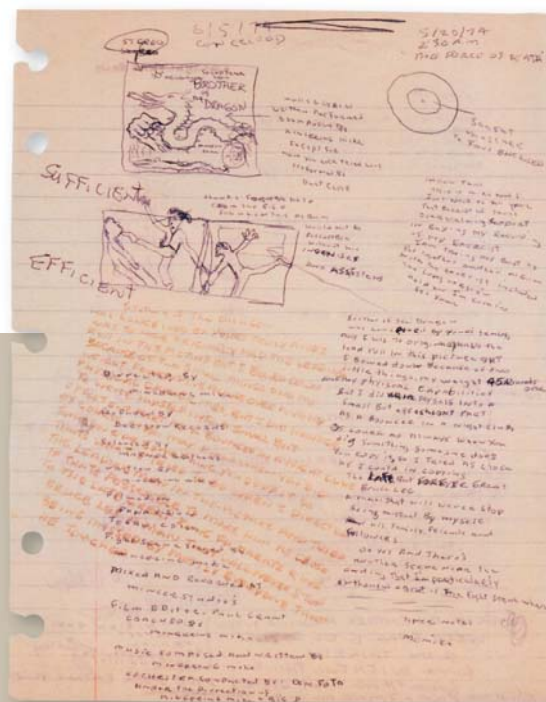
a jeho lepenkové impérium

Text: **Petr Ferenc**

Jako hudební publicista jsem si už mnohokrát pohrával s myšlenkou vypustit do světa fiktivní hudebníky, opatřit je svůdnou aureolou a „kultovní“ proslulostí a vyhnat z úst sběratelů obskurností hektolitry slin marnosti. Hudebníků, kteří nebyli, nakonec po světě (ne)chodilo tak málo. Jejich duchovní rodiče mohla k plození imaginárních potomků vést touha parodovat, jak tomu bylo v případě tvrdých rockerů Spinal Tap, nebo zajistit si pozdější zájem, jak učinil například Visací zámek, jehož členové se věnovali důkladné šep-tandě dávno předtím, než je napadlo začít zkoušet. Jak se asi nyní povede muži, který se teprve přednedávnm vynořil z neznáma a říká si Mingering Mike?

Mingering Mike není zdatným kalkulátorem, ale mužem, který zůstal vlast-ně náctiletým klukem. Kdo říká, že to nedělal, dělá to pořád: nebo jste netan-čili s imaginární kytarou před zrcadlem a nezkoušeli si malovat loga nejružněj-ších kapel, vypjaté postavy hrdinských pódiových existencí a nevymýšleli si ty nejlepší kapely všech dob – které pochopitelně zůstaly jen na papíře? „Mé“ skupiny a jejich diskografie šly do stovek, občas se jednalo o personálně dokonale propletené scény, v čemž svou roli patrně sehrál Pete Frame a jeho dokonale „rodokmeny“ rockových skupin. Zábava, k jejímuž provozování byl potřeba papír, tužka a nekompletní sada hracích kostek, neboť život je plný náhod, nikdy nevíte, co vás potká a příliš hvězdná kariéra je kýč, mi vydržela přibližně deset let. Kam jsem se ale hrabal...

Mike, Afroameričan z chudých poměrů, který tají své celé jméno, se narodil kolem roku 1950 a od mládí miloval soul. Psal texty, které si zpí-val a capella v obýváku či na ulici, občas v duu se svým bratrancem. Jak pokročit směrem k profesionální kariéře ale nevěděl. Tu a tam se zasta-vil v půlce práce, zjistiv, že má například krásný ústřední slogan písně, část textu a touhu dát život celému tematickému albu. Spousta slov a melodií mu ale chyběla.



Netrvalo dlouho a začal své sny konzervovat v podobě desítek „desek“ s ručně malovanými obaly a všemi detailními informacemi, které mají na desce být. Fiktivní zdravotní Jamese Browna, údaje o nahrávání, neexistující loga vydavatelství, útržky textů či politických proklamací, údaje o fanklu-bu či dalších albech ke koupi, nezbytné anotace typu „Including the hit sin-gle...“ Tu a tam bylo „album“ dokonce zabaleno do stahovací PVC fólie stažené z jiné, skutečné desky a ozdobené samolepkami oznamujícími zvý-hodněnou cenu. Návrhy obalů si Mike původně chtěl věšet na zeď své-ho pokoje a případně se k nim jako k rozpracovaným nápadům vrátit. Ale ouha, obaly se ohýbaly. Mike uvažoval o tom, vkládat do nich skutečné LP desky, ale vadilo mu, že počet skladeb na nich by neodpovídal počtu skla-deb na obalu. Nezbylo než začít vyřezávat kartónová elpíčka, vkládat je do pracně vyrobených vnitřních obalů a ty pak do malovaných vnějších. Občas i s nějakým tím letákem. Některá Mikova unikátní alba jsou, jak již bylo zmí-něno, zatavena v PVC a tudíž jejich vnitřek není znám.

Mingering Mike, který se vyhýbal branné povinnosti a odmítl narukovat do Vietnamu, se po značnou část sedmdesátých let musel víceméně skrý-vat, i když nepříliš důkladně. Vydělával si v sezónních zaměstnáních a jinak



přiliš neopouštěl svůj pokoj. Jeho unikátních alb proto vzniklo tolik, že to i na neúnavného hudebníka s darem od Pánaboha bylo moc. Považte, tucty hitových singlů, písňových alb, koncertních záznamů i soundtracků k filmům s názvy typu *On The Beach With The Sexorcist*, *Hot Rodd Takes Revenge* či *Brother Of The Dragon*, v nichž navíc stihl odehrát nejednu hrdinskou roli, dají zabrat. Mike se proto inspiroval šéfem vydavatelství Motown Berryem Gordym a přizval do svých stájí (jedno vydavatelství je málo) další postavy, často inspirované jeho skutečnými příbuznými. Své desky v jeho produkci vydali Joseph War, Big D, The Outsiders, Audio Andre, Rambling Ralph a další.

Mike byl znalcem scény, již ve svých snech dobýval – jeho angažované texty a názvy písní nepřekrásleně hovořily o situaci černošské komunity, problémech s drogami, pacifismu ale pochopitelně i o milostných problémech. Sen o blýskavém komfortu, který po Jamesi Brownovi nejúspěšněji realizovali současní hiphopeři, je pochopitelně přítomen také, i když ne v tak opu-

lentní podobě. Minging Mike je nefalšovaným příslušníkem svého etnika. Brownovské „*Say it loud: I'm black and I'm proud*“ se v něm občas zaleskne zlatem, jindy bílými zuby pouličních hrdinů s noži.

Svá díla i svou velkou sbírku skutečných desek měl Mike uloženou ve skladišti, jehož majitel mu tu a tam posečkal s placením nájmu. Jeho nástupce tolik pochopení neměl a při prvním zpoždění Mikovy věci prodal. O znovunalezení se postarala náhoda, která je na washingtonské burze se soulovými nahrávkami přehrála hudebnímu publicistovi Dorimu Hadarovi. Ten nadvakrát koupil celou sbírku a jal se Mika hledat. Výsledkem setkání je kniha *Minging Mike: The Amazing Career Of An Imaginary Soul Superstar* plná barevných reprodukcí Mikových děl, životopisných kapitol a příslibu pokračování Mikovy kariéry. Jak bude vypadat, si netroufám domyslet. Že by snilek konečně zahájil pěveckou kariéru? Nebo svá výtvarná díla zpeněžil? Z textu knihy se zdá, že by se mohl stát vděčným objektem zájmu sběratelů art brut a outsider artu – udivující puntíkářství ve všech detailech by „diagnózu“ ostatně potvrzovalo. A bude role Doriho Hadara podobná té, jakou má kurátor Roman Buxbaum v příběhu objevení inzitivního fotografa Miroslava Tichého?

Stejně jako v minulém čísle, i v tomto vám představuji dílo výtvarníka, který se shlédl ve „výrobě“ unikátních desek a umělecky tak vyjádřil fetišismus a výtrsky očekávání, které někteří z nás zažívají, když drží v ruce novou, ještě neslyšenou desku. Švýcar Frédéric Post své špatně znějící lepidlové odlitky elpíček jiných autorů přehrává na koncertech a sofistikovaně rozvíjí koncept „nejhoršího vydavatelství na světě“ (hlavně že se vydává a jde o ultralimitovanou edici), Minging Mike si ve skrytu plnil své sny a nepočítal s jejich odhalením světu. Proto je jeho příběh, alespoň pro mě, romantičtější. Prohlížejte si obrázky a přemýšlejte: chtěli byste hudbu, která Mikovi běžela hlavou, slyšet, nebo vám stačí si ji představovat?

Knihu vydal Princeton Architectural Press (www.papress.com) ■



Nezadržitelné šíření nových zvuků

Skladatel Beat Furrer

Text: **Daniel Ender**

Překlad: **Matěj Kratochvíl**

Beat Furrer patří k současným skladatelům s největším dopadem a vlivem. Snad od všech důležitých festivalů a institucí pořádajících koncerty nové hudby dostal objednávku na skladbu. Kromě toho působí jako dirigent a vedoucí souboru na scéně nové hudby, jejíž podobu spoluvytvářel – nejen svou skladatelskou činností, ale také pedagogickým působením ve Štýrském Hradci a později ve Frankfurtu nad Mohanem a Basi-leji. Rovněž byl vždy zdrojem nových impulzů a pomáhal vytvářet instituce, které podporují mladé interprety a skladatele.

Když Beat Furrer (*1954) přesídlil v polovině sedmdesátých let ze svého rodného města, švýcarského Schaffhausenu, do Vídně, bylo rakouské hlavní město v oblasti nové hudby skutečně spícím místem. Po duchovním vymýcení národního socialismu začaly cestu k oživení hudební moderny prošlapávat některé iniciativy, především soubor „die reihe“ založený v roce 1958 Friedrichem Cerhou a Kurtem Schwertsikem. Navzdory jejich zásluhám se ale ani po dvou desetiletích práce a tvorby repertoáru nedařilo napojit se na tehdy aktuální kompoziční proudy, takže skutečná nová hudba v jejich specializovaných koncertních programech nadále chyběla.

Konzervatismus určoval nejen celkový kulturní život alpské republiky, ale poznamenal i těch několik málo skladatelů, kteří ve větší míře pronikali na veřejnost, jako tehdy dominujícího Gottfrieda von Einem. Pro odvážnější komponování naproti tomu neexistoval téměř žádný prostor, takže právě významná díla jako *Spiegel I–VII* (1960/61) Friedricha Cerhy musela na své úplné provedení – po částečných provedeních, která se konala především v cizině – čekat více než deset let. Došlo k němu teprve v roce 1972: v rámci festivalu Musikprotokoll „Štýrského podzimu“, který ve Štýrském Hradci, městě zdaleka ne tak provinčním, již od roku 1968 vysílal osamělé impulzy. Není proto náhodou, že to byla právě tamní Kunstuniversität, na níž Beat Furrer získal v roce 1992 profesuru v oboru kompozice.

V předchozích dekádách zůstávalo průbojnějším skladatelům širší uznání na domácí půdě zapovězeno. Takže například Furrerův vídeňský učitel skladby Roman Haubenstock-Ramati, jenž byl mezinárodně uznávaný jako významný exponent avantgardy a již v roce 1959 vyvolal obdiv v Donaueschingen svou výstavou grafických partitur, pracoval jako lektor u vídeňského vydavatelství Universal Edition a jako profesor hostoval v Buenos Aires, Stockholmu a na Yale. Teprve v roce 1973 se dočkal profesorského místa na vídeňské Musikhochschule. O tři roky později konečně získal profesuru i Friedrich Cerha.

Navzdory jistému zlepšení nadále určoval situaci nové hudby v Rakousku rozpor mezi tvůrčí produkcí a možnostmi získávání veřejné pozornosti, stejně jako úzké spektrum repertoáru prezentovaného na koncertech. Bylo tak tomu i v letech, v nichž Beat Furrer studoval kompozici na vídeňské Musikhochschule (1979–1983). Musel vyvinout vlastní úsilí k tomu, aby bylo možné provést jak jeho vlastní díla, tak ty cizí skladby, které chápal jako výrazně novou hudbu.

Tuto iniciativu projevil Beat Furrer poprvé v roce 1985, kdy se stal spoluzakladatelem „Société de l'art acoustique“, souboru, jenž se chtěl věnovat výhradně soudobému repertoáru. Cíl, který si stanovili, tedy vypořádat se s onou obrovskou mezerou, je možné srovnat s tím, o co usiloval o čtvrt století dříve soubor „die reihe“. První místo k pravidelnému hraní bylo nalezeno symbolicky ve vídeňském pavilonu Secese, v němž Gustav Klimt spo-

lu s dalšími umělci zahájili přelom ve výtvarném umění. Již za pár let se ale podařilo dát souboru jistější základ: Od sezóny 1988/1989 byl přejmenován na Klangforum Wien, dostal pevnější řád a od roku 1990 zahájil ve vídeňském Konzerthausu vlastní koncertní cyklus.

Nová hudba neměla do konce osmdesátých let v Rakousku téměř žádné institucionální zázemí. Situace se měla výrazněji zlepšit teprve se založením festivalu Wien Modern v roce 1988 – inicioval jej Claudio Abbado, který byl tehdejší hudebním ředitelem vídeňské Státní opery. Beatu Furrerovi byla hned v prvním ročníku festivalu věnována portrétní řada koncertů. Také za premiérou opery *Die Blinden* v roce 1989 v produkci Státní opery byla objednávka Claudia Abbada.

I v jiných ohledech se Beat Furrer od ukončení svého studia stále výrazněji profiloval. Například již v roce 1984, rok poté, co obdržel skladatelský diplom, dostal za *1. smyčcový kvartet* cenu v mezinárodní skladatelské soutěži Junge Generation in Europa, v jejíž komisi byl také Luigi Nono. V roce 1992 získal Furrer nejen profesuru ve Štýrském Hradci, ale také stipendium od nadace Ernst-von-Siemens-Musikstiftung. Rovněž místa provádění a objednatelů jeho skladeb patří mezi prominentní: Štýrský podzim si u Beata Furrera objednal hudebně-divadelní kus *Narcissus*, který byl uveden v roce 1994; o dva roky později byl Furrer „composer in residence“ festivalu Luzerner Festwochen a také zástupcem „Next generation“ na Salzburger Festspielen, kde byla představena jeho skladba *Nuun* pro dva klavíry a orchestr. V roce 2001 pak následovala skladba *Orpheus' Bücher* na objednávku festivalu Donaueschniger Musiktage a koncertní uvedení hudebního divadla BEGEHREN na Štýrském podzimu, kde bylo dílo o dva roky později uvedeno i scénicky. Pro operu v Curychu vznikla v roce 2003 skladba *Invocation*, roku 2005 opět pro Donaueschingen *FAMA* a pro operu v Basi-leji píše v současnosti Beat Furrer další scénický kus, který by měl být uveden v roce 2009.

Od mládí měl Furrer velmi blízko k výtvarnému umění; jako mladík stál před rozhodnutím, zda se věnovat malířství, nebo hudbě. Vnějšíkové spojení mezi těmito dvěma oblastmi umění můžeme lehce identifikovat, třeba v tom, že konkrétní podoba notace tvoří u Furrera často podstatnou část skladatelské koncepce. Důležitější než tyto skutečnosti, důležitější než odkazy na výtvarnou terminologii ve skladbě *Studie – Übermalung* (1989/1990) nebo spolupráce s malířem na velkém skladatelově portrétu pro projekt *ABBILD* v roce 2005 v rámci festivalu Wien Modern se zdá být Furrerův způsob myšlení, analogický postupům výtvarného umění. Vychází z práce s vrstvami, podobně jako třeba výtvarník Iannis Kounellis, a ty se stávají významným aspektem kompozičního procesu. Jednotlivé skladby tak třeba osahávají opakovaně určitou strukturu a přibližují se k ní různými cestami.



Během svých prvních vídeňských let se Furrer objevil v různých jazzových formacích. Ačkoliv jeho hudba neobsahuje žádné bezprostřední reflexe tohoto stylu, existují skryté spojovací linie k volnějšímu způsobu hry, například když interpretům nechá v jejich partech určitý stupeň volnosti. Bylo by přehnané mluvit o vedení k improvizaci, nicméně zřeknutí se přesného určení díla, jeho jediné definitivní podoby je podstatnou částí Furrerovy estetiky, kterou lze sledovat od prvních skladeb až po „znějící sochu“ (*Mobile*) v opeře FAMA.

Furrer mluví mnoha jazyky a má živý a široký zájem o literaturu, což často bezprostředně ovlivňuje jeho skladby. Kromě toho si svá libreta píše většinou sám a používá i vlastní překlady, především antických textů. Text mluvený nebo přednášený *Sprechgesangem* (na pomezí mluveného a zpívaného, pozn. překl.) u něj také hraje významnou roli. Důležitější ovšem je, že „řečovost“ Furrerovy hudby je pevně zakotvena v jejích gestech: Zde by mohlo stačit poukázat na přednesová označení jako „sprechend“ (mluveně), „flüsternd“ (šeptaně).

První díla jeho oficiálního katalogu, která zahrnují i některé kusy vzniklé na konci studia, jsou zvukově rozmanitá, po formální stránce nápaditá a esteticky rozhodně nikoliv jednotvárná. Zatímco skladby jako *Illuminations* (1985) podle Arthura Rimbauda nebo *Dort ist das Meer – nachts steig' ich hinab* (1985/1986) s textem Pabla Nerudy jsou, zvláště ve vokálních partech, formovány vyloženě expresivně, vznikají současně studie věnující se nejjemnějšímu možnému diferencování zvuků, gest a formálních postupů: *Music for Mallets* (1985) nebo *Retour an dich* (1986) pracují s navzájem se překrývajícími instrumentálními party, v nichž některé nástroje hrají tytéž notové systémy v malém časovém odstupu, přičemž použitý materiál zahrnuje především malé vzdálenosti mezi tóny, úsporná gesta a pestrou škálu způsobů tvorby zvuku. Tak vznikají vlny velice úzce provázaných zvukových událostí, které nechávají vnímání oscilovat mezi (zdánlivou) identitou a odchýlením, instrumentální barvy a změněný kontext tak staví téměř identické věci do nového světla. Podobným způsobem jsou v ...y *una canción desesperada* proti sobě stavěna podobná gesta hraná na tři kytary přeladěná navzájem o čtvrttóny.

Ale také rozměrnější díla, zachycená v podstatě kompletně v partituře, přinášejí od počátku prvky neurčenosti: Téměř vždy najdeme vedle synchronně organizované hudby „nezávislé“ hlasy jdoucí proti metru udávanému dirigentem, které se ovšem zároveň místy rozvětví do hustých textur, trpytivá zvuková pole vyvstávající z drobných útvarů opakovaných v daném tónovém prostoru. Proti těmto bohatě diferencovaným technikám se opakovaně staví náhlá a výrazná gesta s výrazem někdy téměř jakoby z jiného světa.

Na první pohled je těžké najít společného jmenovatele pro tyto metody, jež jsou často vršeny přímo jedna na druhou. Je tedy možné si pomoci metaforou, která dala název Furrerovu prvnímu orchestrálnímu dílu, napsanému v roce 1983 na konci studia a důkladně přepracovanému v roce 1986: *Chiaroscuro*, technika z výtvarného umění vycházející z ostře kontrastující konfrontace světlého a tmavého způsobené střídáním světla a stínu, může posloužit k tomu, abychom mohli posuzovat estetické spektrum skladeb z doby, kdy bylo napsáno *Chiaroscuro*, ale také děl pozdějších.

To platí i pro dílo představující působivý důkaz raného talentu, *1. smyčcový kvartet*. Je to dílo plné ostrých kontrastů. První věta nejprve staví vedle sebe dva protikladné elementy: do dlouhých položených tónů přicházejících jakoby odnikud a pomalých glissand – u nichž partitura předepisuje „téměř neslyšné nasazení“ – vpadají přerušení v podobě repetitivně-motorických bloků. Po prvním střetnutí obou těchto sfér se ale protiklady začnou jevit jinak a navzájem se přibližují: Již druhé přerušení se díky tlumenější dynamice může jevit stejnou měrou jako dozvuk prvního nebo jako přiblížení k vrstvě glissand, která se rovněž začíná proměňovat. Zatímco máme pocit, že klouzavé linie se znovu vynořily ze stínu přerušení, v němž jinak pokračovaly, změní svou barvu rychlými pohyby smyčců a flautatem. V dalším průběhu se začnou ležící tóny vzdouvat a také ona přerušení procházejí modifikací, při níž se jejich neměnná repetitivnost dynamizuje crescendo a glissandy: To, co bylo nejprve exponováno bez jakýchkoliv spojitostí, se spolu dialekticky propojuje.

Ve Furrerově skladatelském díle probíhá zpravidla vícero vývojových linií vedle sebe. Jedna linie děl začínající u *In der Stille des Hauses wohnt ein Ton* (1987) přes *Risonanze* (1988), *a un moment de terre perdu* (1990) a *Face de la chaleur* (1991) až po *Narcissus* (1994) tak sleduje postupnou diferenciaci ruchů a hluků. Vedle toho se několik skladeb zabývá především problémy rytmu a metra a zkoumají vzájemně se kombinující časové struktury: V klavírním kuse *Voicelessness. The Snow has no Voice* (1986) je vrstvení čtvrtvých not v poměrech 12:13 nebo 13:14 pro interpreta usnadňováno přesným prostorovým umístěním not, v *Ultimi cori* (podle Giuseppe Ungarettiho) pro dva sbory a bicí nástroje je přesný metrický vztah mezi skupinami díky rozdílnému stanovení taktů nejasný. Skrze použité harmonické struktury a jejich rozcházení se v čase se z komunikace hudebníků stává samotné téma kompozice.

V hudebně-divadelním kuse *Die Blinden* (1989) podle Maurice Maeterlincka stojí na jedné straně rytmicko-harmonické rastry, které jsou organizovány do bloků, a na straně druhé nejružnější hluky pocházející z instrumentálních i vokálních zdrojů. Nejprve se tyto prvky vyskytují izolovaně, později jsou ale v jakési montáži řazeny za sebe a nakonec úplně propojeny. Rozdílné hudební prostředky jsou přitom propojeny libretem, které skladatel vytvořil jako textovou montáž za použití Platóna, Friedricha

still für Ensemble

Beat Furrer, 1998

Hölderlina a Arthur Rimbaud, přičemž literární vztahy mají paralelu v propojení hudebních vrstev.

Madrigal für Orchester (1992) a *Lied für Violine und Klavier* (1993) vedou šifrovaný dialog se starší hudbou, v němž skrytě a sotva slyšitelně reagují na předobrazy Monteverdiho a Schuberta.

Furrerovo druhé hudební divadlo *Narcissus* (1994) vychází ze slavného příběhu z Ovidiových *Proměn*. Postavy Narcise a Echo ovšem nejsou postaveny na pódium tak, jak se objevují v původním textu, ale do jisté míry jsou převedeny na estetické principy. Zvláště to platí pro nymfu Echo, která jako postava v díle zcela mizí, ale je „přítomná“ v hudbě. Part Narcise, rozdělený mezi dva recitátory, se zpočátku točí kolem problému řeči, respektive vzniku jazyka z jednoduchých hlásek a zvuku dechu, což se projevuje fragmentací textu na fonémy a jejich postupným spojováním do slov. Během toho začínají vystupovat stále slyšitelněji rytmické rastry, které měly již v dřívějších Furrerových skladbách velký význam, nicméně určovaly spíše skrytou strukturu kompozic než jejich slyšitelný povrch. Paradoxně by bylo možné říci, že právě v díle reflektujícím ztrátu řeči se Furrerova hudební řeč ustálila na nové úrovni.

S postupem času se ve Furrerových partiturách množí prvky souvislého pohybu. Po dlouhou dobu se objevovaly jen na izolovaných místech skladeb a měly často formu neznělých pasáží pohyblivých se na hranici zřetelné slyšitelnosti nebo jen občasných motivických fragmentů. Trio *Aer* (1991) poprvé zkoumá dynamiku souvisle se pohyblivých linií, jejich zesilování a mizení.

Nuon (1996) naproti tomu dosahuje nových dimenzí zvukového zahuštění, které bude od té doby pro Furrerovu hudební řeč určující, ač bude jinde s těžší stáť tak výrazně v popředí jako v této skladbě. Skladba pro dva klavíry a ansámbl dvaceti šesti hráčů přináší i pokračování jiné-

ho již dříve přítomného fenoménu: tónové centrum, které ovšem představuje něco jiného než ukotvení v nějaké tónině. Oba aspekty, pohyb i organizace tónových výšek se navzájem propojují a jsou neoddělitelně spjaty. Počáteční hustá textura je vytvářena pohyblivými procesy, které jsou na sebe navrstveny a z nichž ten nejvýraznější má centrum v tónu h – tento tón nejen vytváří rámec celého díla, které do něj také nakonec ústí, ale zdá se být neustále přítomný, i tehdy, kdy tomu tak ve skutečnosti není. Spíše se ústřední zvuk, zpočátku neustále přítomný, pozvolna a sotva znatelně chromaticky posouvá vzhůru: tento princip určuje i mnohé menší hudební děje. Pohyb vzhůru se táhne v různých podobách celou skladbou: jako jednoduchý chromatický vzestup probíhající více či méně pravidelně, jako stupnicové postupy nebo z nich odvozené figurace. V průběhu kusu se tyto procesy postupně zpřehledňují; po jednom z klimaxů skladby a zastavení žije hudba ze vzpomínky na bouřlivé procesy, jejich struktura vystupuje nyní odhalená najevo, nejvyhraněněji v poslední části, v níž sled akordů hraný oběma klavíry znovu ústí do úvodního zvuku.

Procesuální postupy jako v *Nuon* určují podobu instrumentálních skladeb, jako je *Presto* (1997) a *still* (1998) nebo *aria* (1999) pro soprán a malý soubor. Po zde nastoupené cestě od elementárních hlasových projevu až ke zpěvu pokračuje také další hudební divadlo. V centru skladby *Begehren* (2001) spojující zpracování orfeovského mýtu podle Ovidia a Vergilia s moderní interpretací Cesare Paveseho stojí místo Orfea a Eurydiky anonymní „on“ a „ona“. Skutečnost, že mužskou roli znázorňuje recitátor, je jiným uchopením nemožnosti vyjádřit se: Zatímco „ona“ zpívá, „on“ své možnosti rozvíjí jen primitivně – tento proces ani nestihne dojít ke svému naplnění, když divadlo končí. Ztráta řeči je také tématem opery *invocation* (2003) podle románu *Moderato cantabi-*

Otevřený přístup Jiřího Kadeřábka

Text: **Petr Bakla**

Skladatel Jiří Kadeřábek je bytostně tvůrčím člověkem mnoha talentů, širokých zájmů a nevšední schopnosti překračovat sebe sama – málokdo je ochoten netrvat na dosaženém tak jako on. Překvapuje. Jeho hudbu můžete slyšet například 22. listopadu v podání Fama Quartet na festivalu Contempuls, který u Kadeřábka objednal novou skladbu pro smyčcové kvarteto a elektroniku.

Kudy vedla cesta od tvých prvních „opusových“ skladeb k tomu, co tě zajímá teď?

Předně nemám pocit, že bych měl nějaké „opusové skladby“. Naopak pořád čekám, kdy něco takového přijde a moje hudba bude v dokonalém souladu s mou představou o ní. Ta představa se samozřejmě sama vyvíjí, ale některé její součásti zůstávají. Nejde to do detailu popsat slovy, ale můžu říct, že zahrnuje zejména dokonalé uplatnění a vzájemný soulad prvků přejatých z hudby různých žánrů a nehudebních zvuků, zbavení se závislosti na příliš explicitním formálním členění skladby (části, bloky, úseky) a vymaňování se z určité „koncertní“, možná i vůbec výhradně hudební podoby skladeb.

Přeci jen bych rád, abys své představy konkretizoval – pod přejímáním prvků z různých žánrů si lze představit leccos, stejně tak pod snahou překračovat formát standardního koncertu. Jak je to tedy ve tvém případě?

Od dětství jsem se dost intenzivně zabýval výtvarnou tvorbou, psaním divadelních i filmových scénářů, a dokonce jsme tyto scénáře s přáteli několikrát realizovali. Postupem času se moje tvorba samovolně zúžila na hudbu, která mi nejvíc vyhovuje a snad mám pro ni i nejsilnější dispozice. Nicméně komplexní přístup mi v jádru zůstal a v myšlenkách zcela automaticky pracuji s hudbou graficky, využívám metod filmového střihu a intenzivně se zabývám dramatickostí nebo spíše psychologičností hudby – jakoby jednotlivé elementy skladby byly postavy na jevišti. No a používání prvků hudby různých žánrů, ať již v podobě přímých citátů nebo ve formě určitých principů a postupů, je jen další rozšiřování a zdokonalování tohoto „otevřeného“ přístupu, stejně jako uplatňování nejružnějších nehudebních zvuků, ať přímé či nepřímé – v tomto případě hlavně pomocí spektrální analýzy. Zajímá mě hledání nových vztahů mezi různorodými, třeba i velmi známými až zprofanovanými prvky a vytváření jejich nového společného jmenovatele – ale samozřejmě nejen to. Často vidím své skladby doslova jako mnohoúhelníky s vnitřními stranami ze zrcadel, díky nimž se dá na každou stranu znovu a znovu pohlížet pokaždé z jiné perspektivy. To nezahrnuje jen čistě hudební vztahy, ale právě i komplexní dění na pódiu při koncertě, tedy divadelní prvek. Často při tvorbě zcela spontánně zapojuji do svých skladeb určité teatrální, excentrické momenty a není výjimkou, že si ke skladbám průběžně vytvářím i určité výtvarné objekty – ty si ale zatím nechávám pro sebe.

Když zůstaneme v oblasti autonomní, řekněme „umělecké“ hudební tvorby, je zde nějaká poloha (technologická, estetická, koncepční...), která tě naopak neláká, nezajímá?

Myslím si, nebo aspoň doufám, že v současnosti nemám potřebu se vůči nějakému přístupu a priori negativně vymezovat. Příliš mockrát se mi totiž v minulosti stalo, že podobné vymezení jen ve skutečnosti znamenalo odmítnutí mého vlastního směřování – nekompromisního pohledu do zrcadla. Když jsem při svém pařížském pobytu v roce 2005 viděl v Centre Pompidou obrazy Andyho Warhola, přišlo mi to jako vysloveně prázdné efektní gesto, možná taky v mimořádném kontrastu k hudbě na koncertech IRCAMu o několik pater níže, i když už tehdy jsem na ní nácházel něco sterilního a zakonzervovaného. Před dvěma měsíci jsem se v Palazzo Reale v Miláně znovu setkal s několika Warholovými díly a jen na ně s otevřenou pusou zíral. Cítil jsem tentokrát přesně to, co se vlastně snažím zachytit ve svých skladbách. No a jinak můžu říct, že mě obecně neláká to, co už jsem si vyzkoušel a čím jsem dostatečně prošel, tj. zejména čistě intuitivní, spontánní metoda skládání. I to ale možná znamená nic jiného, než že mě tento přístup čeká ještě v budoucnosti!

Aniž bychom zabíhali do technických detailů, mohl bys pohovořit o těch ne zcela intuitivních a ne zcela spontánních metodách, které tvá předchozí odpověď implikuje?

Pominu-li používání modality a řad ve svých starších skladbách, od čehož jsem dost záhy upustil, týká se to především zapojení počítače do tvůrčího procesu. Od prvního kontaktu s ním (což bylo mimochodem poměrně pozdě, teprve před osmi lety) jsem pocítil, že je zde něco, co mě hodně zajímá. Lákaly mě především náhodné procesy, možnosti snadných a přesných permutací a exaktní propojení detailu s celkem skladby. Tyto operace jsem zprvu prováděl výhradně prostřednictvím notačních programů, zkrátka proto, že jsem nic jiného neznal. V této době jsem ovšem současně zaznamenal neblahou změnu svého hudebního myšlení – mé skladby začaly obsahovat tradiční nešvary nedostatečně uvědomělého komponování na počítači. Začal jsem znovu hledat, jaké jsou vlastně mé hudební představy a co od počítače konkrétně chci. Pak se tento stav srovnal, nebo se aspoň domnívám. Zcela jiná kapitola pak po letech nastala díky mému

zájmu o IRCAM, díky podrobnému proniknutí do konkrétních technologií a skladeb, které je využívají. Právě díky softwaru z IRCAMu jsem začal mnohem sofistikovanějšími metodami provádět veškeré matematické operace a do určité míry i zapojení stylově nebo žánrově různorodých prvků (zvláště pokud jde o zapojení neexplicitní, např. jen melodického či dynamického obrysu, způsobu rozvíjení tématu apod.). Mimořádný zájem pak ve mě vyvolala počítačová spektrální analýza a možnosti uplatnění jejích výsledků ve skladbách. Měl jsem pocit, že mám doslova možnost navázat na téměř celoživotní zájem o nehudbní, přírodní zvuky a dokonce i v určitém smyslu na hudbu Leoše Janáčka. To zní sice troufale, ale otázka, jak odkaz tohoto mého prvního a stále možná největšího skladatelského vzoru ještě „vědoměji“ a „techničtěji“ vstřebat a snad i rozvinout, se mě do té doby držela jako klíště.

S tím Janáčkem to budeš muset nějak rozvést...

Jakkoliv to pokaždé vyvolá úsměv zvláště mezi janáčkovskými interprety, vzývajícími syrovost, pravdivost a silnou emocionalitu této hudby, trvám na názoru, že je Janáček jedním z předchůdců tzv. spektralistů. Jeho způsob zacházení se zvukem (samozřejmě v kontextu tehdejších zvyklostí), neomylný cit pro jeho nástup, průběh a doznění, což se projevuje zejména v rámci pozdních orchestrálních a operních děl, vypovídá o silném zvukově-akustickém zájmu a analytické schopnosti. Svědčí o tom také některá jeho pověstná nehratelná místa v partech, která podle mého názoru imitují přírodní zvuky nebo jsou jimi minimálně silně inspirována, viz také jeho komentáře typu „hrajte to jako vítr!“ Nechci se pouštět do hypotéz „co by Janáček dělal mít dnešní technické možnosti“, ale domnívám se, že použitím těchto možností spolu se základními Janáčkovými tvůrčími ideami je opravdu možné docílit určité smysluplné návaznosti. Je jasné, že pouhé přejmutí charakteristických znaků nebo postupů jeho hudby nemůže vést k dobrým výsledkům, ale jen k opakování toho, co už tu bylo a v dokonalé podobě.

Narazili jsme na věc, která je pro mě dost diskutabilní. Není tenhle přístup „mimetického spektralistu“ (mám na mysli analyzování nahraných zvuků a jejich instrumentální re-syntézu) vlastně jen sofistikovaný kýč? Není to jako malovat západ slunce podle fotky z dovolené?

Pro mě je to momentálně způsob, jak vytvářet přirozeně, nebo spíše „přirodně“ znějící, i když třeba

Basic Prague

for sampler and ensemble

Jiří Kadeřábek, 2007



i dost složité, souzvučky (akordy), používat mikrointervaly a docilovat přesvědčivého propojení elektroniky s živými nástroji (obě složky tak totiž můžou mít stejný původ a je s nimi možno i stejným způsobem pracovat). Ostatně, bavíme se tady o metodách – je-li skladba nakonec dobrá jako celek, je přece otázka ještě něčeho úplně jiného, ale to by tvoje citlivé antiromantické ucho jistě nechtělo slyšet. Mimochodem, malovat západ slunce podle fotky z dovolené pro mě taky neznamená nic kvalitativního.

Připadá mi, jako by se tu hledalo nějaké objektivní zdůvodnění něčeho, co je podle mě čistě estetické, respektive co je věcí stylu – narážím na onu „přirozenost“, „přírodnost“ souzvučků. Navíc se tu skoro zavádí jakási kritéria morální – sugeruje se existence nějakých „nepřirozených“ a „nepřirodních“ souzvučků, které jako by měly mít i záporné etické znaménko. Čím je pro tebe dána „přírodnost“ souzvučku, co to znamená, jakou to má hodnotu? Mohl bys dát několik příkladů, jaké zvuky používáš v roli „modelů“ a co se s nimi ve tvých skladbách děje?

To, že souzvučky vyvozené ze spektrální analýzy znějí známě a vlastně konsonantně, je fakt. Poslechněš-li si třeba skladbu *Le Partage des Eaux* od Tristana Muraila, kde je bohatě a téměř výhradně využita technologie spektrální analýzy a re-syntézy přírodních zvuků, nemůžeš jí tyto vlastnosti upřít – mimo jiné, samozřejmě. Ale to neznamená žádné obecné hodnotící kritérium! Nikdo přece nebude vyčítat např. Louisi Andriessenovi jeho disonance a kritizovat „nepřirozenost“ souzvučků...

Co se týče mých posledních skladeb, u jejich zrodu stála idea, většinou nehudební nebo přinejmenším ne ve smyslu konkrétních not, v rámci které jsem pak vyhledal, případně sám pořídil určitou zvukovou nahrávku. Ve skladbě *Coltrascension* jsem například použil úryvek z Coltraneovy free-jazzové desky *Ascension*, ve skladbě *Basic Prague* zase ruchy z turistickým byznysem zohavěných míst Starého Města. V případě *La Riemersione di Venezia* jsem spřáhl zvuky vody se závěrečnou árií Monteverdiho opery *Korunovace Poppey*, takže se vlastně jednalo o kombinaci obou předchozích přístupů. Na základě vybraných „objektů“ z těchto zvukových zdrojů a jejich spektrální analýzy pak teprve vznikla partitura. Některé „objekty“ se zároveň v podobě samplů nebo zvukové stopy staly součástí skladby, dodatečně ještě ořezané o určité frekvence svého spektra tak, aby je tónový materi-

ál ze spektrální analýzy doplňoval, zvýrazňoval, případně k nim vytvořil určitou kontrapozici. Důležité přitom je, jak jsem již naznačil v minulé odpovědi, že při vlastní práci na skladbě jsou si pak už obě složky naprosto rovnocenné a plně se podřizují tomu, co si forma sama vyžádá, jinými slovy – intuici. V současné době nicméně přemýšlím, iniciován právě svým novým setkáním s pop-artem, že bych od spektrální analýzy a celého „artificiálního“ zbytku své dosavadní skladatelské práce upustil a zapojil pouze ony „objekty.“

Ty objekty by nicméně byly přepisovány pro normální hudební nástroje? Jaký je vlastně tvůj vztah k čistě elektroakustické hudbě?

Z aktivní i pasivní zkušenosti musím říct, že mě čistě elektroakustická hudba plně neuspokojuje. Není to zvukový problém, protože například amplifikace živých akustických nástrojů na koncertech mi často tolik nevadí (u určitého druhu hudby). Zřejmě tedy prostě schází lidský element – neopakovatelná a bezprostřední interpretace a rovněž přítomnost hráčů na pódiu, tj. divadelní prvek. Navíc jako skladatel mám rád práci s interprety, libuji si ve fázi, kdy se skladba mění pod jejich vlastní imaginací a vzniká výsledný kompromis (toto ovšem platí jen při interpretaci kvalitními hráči, jinak může být proces zkoušení z hlediska skladatelovy představy zavádějící – zvláště v případě premiéry, kdy se tato představa sama ještě utváří). Takže ony „objekty“ by zřejmě byly opět kombinací živých nástrojů a elektroniky, ale toto vše je opravdu zatím ve stadiu zrodu.

V současnosti jsi doktorandem na pražské HAMU. Co je vlastně náplní takového programu u skladatelů? Jaké jsou tvé „projekty“?

Především průběžně pracuji na své disertační práci. Její prozatímní název je „Otevřená kompozice – neomezené možnosti inspirace za pomoci počítače“. To znamená, že na oblast počítačem podporované skladby pohlížím hlavně jako na nástroj ke zpracovávání dat ze spektrální analýzy a prostředek pro sofistikovanější využití vnější – cizí hudby (ať již ve zvukové nebo notové formě) a pro práci s grafickým znázorněním hudebních procesů (grafy, křivky). Součástí disertační práce bude samozřejmě i skladba, o tom ale ještě nedokážu mnoho říct – stále ještě čekám, jak se vyvíjí situace ohledně možnosti jejího mimoškolního provedení. Jednalo by se o poměrně náročný, multi-mediální projekt a bohužel není v moci HAMU ho finančně zajistit.

Jinak náplní mého doktorandského studia je také výuka na katedře. Vytvořil jsem osnovy mého vlastního kursu, který opět úzce souvisí s tématy, kterými se poslední dobou intenzivně zabývám. Podle těchto osnov výuka probíhá více či méně – studenti mají možnost průběžně předkládat vlastní návrhy použití probraných postupů a sami tak do určité míry určovat náplň hodin. Důležitou součástí je při tom úvod do problematiky počítačem podporované skladby, včetně poslechu klíčových děl a praktické seznámení se s OpenMusic, v současnosti nejpoužívanější softwarovou aplikací v rámci tohoto oboru.

Jiří Kadeřábek (*1978 ve Zlíně) vystudoval skladbu na Konzervatoři Jaroslava Ježka v Praze (2002) a Akademii múzických umění v Praze (2006), kde v současné době pokračuje v doktorandském studiu a vede kurs počítačem podporované skladby. V roce 2005 absolvoval tříměsíční pobyt La Sacem v Paříži, díky kterému se seznámil s nejnovějšími skladatelskými technologiemi a aplikacemi. Od té doby se pravidelně účastní workshopů pařížského IRCAMu a zároveň i jiných kursů a soukromých konzultací (Marco Stroppa, Tristan Murail, Helmut Oehring, Lasse Thoresen, Stefano Gervasoni, Adriano Guarnieri, Jeff Beer, Marek Kopelent, Martin Smolka aj.) Získal ceny ve skladatelské soutěži Generace (2003, 2004, 2006, 2007), byl navržen na Cenu Gideona Kleina (2006) a byla mu udělena Cena Českého rozhlasu (2006) a Cena děkana HAMU (2006). Spolupracuje se Symfonickým orchestrem Českého rozhlasu, Filharmonií Hradec Králové, Severočeskou filharmonií Teplice, Filharmonií Bohuslava Martinů Zlín, Národním divadlem v Praze, Slovenským filharmonickým sborem a komorními soubory jako jsou Rainbow Quartet, Ensemble Martinů, Ensemble MoEns, Ensemble Calliopée a Ensemble Intrasonus. Některá jeho díla jsou nahrána a vydána Českým rozhlasem a vydavatelstvím Gold Branch Music. Příležitostně se věnuje rovněž filmové a scénické hudbě (FAMU, Česká televize, Divadlo Na zábradlí, Divadlo Komedie, Národní divadlo aj.).

www.jirikaderabek.com

Mai 68

Text: **Petr Bakla**

20. června premiérovalo Národní divadlo Brno operu *Mai 68*, pod níž jsou jako autoři svorně podepsáni Petr Kofroň, Zdeněk Plachý a Jiří Šimáček. Ačkoli to nikde není explicitně uvedeno, je zřejmé, že hudebně se jedná o dílo Petra Kofroně (který též diriguje), Plachý operu režíroval. Představení uvedlo v jediném pražském provedení (23. 6.) ve Stavovském divadle i Národní divadlo pražské, od jehož bývalého ředitele Daniela Dvořáka, taktéž autora scény, vyšel popud ke vzniku opery.

Mai 68 je třetím útvarem na poli hudebního divadla z dílny autorské trojice Kofroň – Plachý – Šimáček. Zatímco (podle mě vynikající) *Fantom, čili Krvavá opera* (2005) byl žánrově značně neuchopitelný a *Magickou flétnu* (2006) označují sami tvůrci jako muzikál (bohužel jsem neviděl, nemohu sloužit), v případě Mai 68 se jedná o čistou operu, se všemi náležitostmi: milostnými duety, sborem, masovými scénami, baletní vložkou, to vše vystavěno kolem syžetu, který se točí kolem velkých myšlenek, lásky a tragédie a je sice velmi jednoduchý, ale synopse zabydlená postavami spadlými z nebe vám k jeho pochopení nepomůže ani po třetím přečtení. Pouze příbuzenské vztahy mezi protagonisty jsou trapně přehledné, jsou zde všehovšudy dva bratři a ke konci se neukáže, že ten první je vlastně matkou toho třetího. Až na tuto smělou licenci tedy opera, jak má být.

Jenomže autoři Mai 68 nešli cestou podobně laciného ironizování, jehož jsem se právě nejapně dopustil já, ačkoli příležitostí měli bezpočet. Dostali prakticky všem žánrovým konvencím (to v žádném případě není míněno pejorativně) a příběh o lásce, mládí, revoluci a zmařených nadějích pojali a zinscenovali zcela vážně. V kontextu toho, co se s podobnými náměty u nás obvykle děje, je to poměrně překvapivé a vlastně až těžko uvěřitelné. Díky šťastně zvolené stylizaci se tvůrcům podařilo vyhnout se komice nechtěné a protivnému patosu. Škoda, že v některých momentech je téma traktováno poněkud prvoplánově.

Děj Mai 68 se odehrává na ploše již vypuknuvší studentské revolty v Paříži v roce 1968. Hlavními protagonisty jsou JPB („student a milovník“), jeho dívka a též studentka Edith a „student a revolucionář“ Danny. Probíhají potyčky s policií a deklamace revolučních frází, na scéně se objevuje Jarmila, studentka, která přišla s rodiči z Československa, a tudíž má na pařížskými studenty vzývaný socialismus poněkud odlišný názor. JPB se do ní zamiluje, čímž se komplikuje jeho vztah s Edith. Na konci prvního dějství je v boji s policií zabit bratr JPB. Jeho smrt je pro studentské radikály zosobněné Dannym vítaným impulsem pro další stupňování revolučního úsilí, zatímco JPB se pod vlivem bratrovy smrti začíná od revoluce odvracet. Mezitím Jarmila odjíždí „na prázdniny“ zpět do Československa, kde prožívá euforii ze společenských změn a posléze ji čeká smrt z rukou okupantů. De Gaullovy vyhrané předčasné volby a posléze především ruské tanky a Jarmilina smrt znamenají konec iluzí a revoluce.

Mimo těchto hlavních postav se v opeře zjevují též postavy historicky reálné, ale zde vlastně v roli symbolů: J. P. Sartre, Che Guevara, Mao Ce-tung, Jane Fondová, Ježíš Kristus. Takto vypsáno to působí dosti bizarně, ale ve skutečnosti se skoro žádný „surreální“ dojem a karikatura nekonají, i když třeba Mao zpočátku zpívá „čínsky“ (nebo možná opravdu čínsky, to nevím) a Jane Fondová je vsutku jako živá, jak



z opravdové umělé hmoty. Tyto postavy zapadají do opery zcela přirozeně a zejména Sartre (Jan Hladík) je po všech stránkách mimořádně vyvedený. V čem je tedy jaký problém?

Libretu opery Mai 68 vládou fráze. Frázemi jsou charakterizováni především revoltující studenti a značnou část opery tvoří různé návraty a permutace frází (trochu to upomíná na poetiku V. Havla). Jenomže bud se frázovitost a naivní deklamování velkých myšlenek vetřelo i tam, kde být nemělo, nebo naopak tvůrci nebyli důslední, a to především v roli Jarmily a posléze i JPB. Jejich postavy se mezi frázovitostí a normální řečí normálních lidí potácejí podivně. JPB pod vlivem osobní tragédie sice prodělá jakýsi vývoj ve směru od frází k lidštině, ale topornosti se jeho repliky nezbaví skoro nikde. Není mi též jasné, zda např. Jarmilino varování před socialismem má působit dojem omílaných frází, nebo nemá. Pakliže má, zůstává tato poloha v celkovém pojetí postavy nedopovězená. Jestliže nemá, pak je to dosti velký lapsus, protože působí dojem, jako když je dnešní teenager u tabule zkoušen z totáče („V atmosféře všeobecného podezírání se lidské hodnoty, jako je přátelství, čest, humor, slušnost, spontánnost, upřímnost stávají výstřednostmi.“ apod.). Dávalo by smysl, kdyby odpovědi na fráze byly zase fráze, stojící v cestě vzájemnému pochopení, ale spíš se zdá, že to tak být nemělo.

Nabourávání proklamovaných jistot tak funguje pouze jednosměrně. Poměrně polopaticky (a tady skutečně až ke karikatuře) je akcentován fakt, že pařížští studenti, planoucí pro socialismus, nemají tušení, po čem vlastně volají. Chybí ale symetrický moment, totiž ten, že ani Jarmila se svou tolik odlišnou zkušeností nemůže chápat, co vlastně chtějí oni studenti, nerozumí jejich motivacím, které se v Mai 68 nijak neřeší (to pouze konstatují, nekritizují). Její postava neabsolvuje žádné pochybování, je jen objektem a obětí sil přicházejících zvějšku, je příliš jednoznačně protipólem světa naivních revolučních ideálů, aniž by vypadala o to méně naivně – koneckonců je vybavena plyšovým medvědem. Neříkám, že to tak nejde (možná měla fungovat jako bytost poněkud mytická, která se nastrčena vyšší silou zjeví, varuje a není vyslyšena, a až teprve její oběť otevře ostatním oči; konečně i její jméno má minimálně dvě symbolické roviny) a ani nechci v opeře hledat to, co tam být nemělo, ale uspokojivé mi to nepřipadá, protože další scény, kdy Jarmila „dospěle“ konejší zkormouceného JPB a snaží se rozumě řešit milostný trojúhelník (a přestane mluvit frázovitě), nejsou s plyšovým medvědem moc kompatibilní. Snad jen v jediném okamžiku, kdy Jarmila, propadnuvší v letní Praze nadšením z vyhlídek na lepší příštítí, opakuje v telefonním rozhovoru s JPB tytéž fráze, které Sartre bulíkuje studentům, se postava Jarmily problematizuje a ztrácí jednoznačnost. Respektive – bylo by možné to takto chápat: okamžik totiž proběhne bez toho, aby byl inscenátory jakkoli nasvícen a zmizí, aniž by měl

sílu ovlivnit onu disproporci, o které píše. Opera je tak zbytečně ochuzena o potenciálně objevný moment. Co se naopak povedlo, jsou jakási „vykročení jinam“, například když Jarmila místo konvenčních slov smutku zpívá botanické názvy květin, aby jimi byla posléze sama oplakávána, nebo kdy ve finále celá scéna pozvolna přejde ve sborovou deklamací fragmentu z Máchy (kupodivu ani toto nepůsobí parodicky).

Co se Kofroňovy hudby týče, jedná se o osobitou a dobře fungující verzi minimalismu. V husté sazbě se kratičké melodické útvary sekvencovitě, zadržávaně pohybují po tonálních akordech, celek působí dojmem nějakého hodně temného bigbandu (žestě dominují), zasmyčkováného po jednotlivých dobách. Rytmus je rozostřován složitými synkopami, tečkováním, jemnými posuny protihlasů, což právě způsobuje onu hutnost a v dobrém slova smyslu zašpiněnost zvuku, který místy lehce připomíná laciný syntezátor. Občas vyplave na povrch, že hněteným materiálem je nějaká již existující hudba (Smetana?). Kofroňova partitura má sympaticky pokleslou monumentalitu a elegičnost, je strašidelná jako rej gumových upírů cca třiceticentimetrových, ovšem ve skutečném, patřičně zpustlém zámku. Pokud si chcete udělat představu, pusťte si na webových stránkách PK úryvek ze skladby Magor – stejná hudba je použita i v Mai 68. Samozřejmě se najdou i plochy výra-

zově odlišné, mám na mysli zejména velmi působivý začátek druhého dějství (pohřeb bratra JPB). Hudbu komorního orchestru (asi 30 hráčů) místy doplňují elektronické zvuky, doprovázející např. anděla sestupujícího z nebe (ve druhém dějství sestupuje co pět minut, což je pěkná otrava), které jsou svou určitou naivitou a archaičností osvěžující (kdo máte představu o tom, jak dnes vypadá elektronická hudba na tzv. nejvyšší technologické a umělecké úrovni, víte, o čem mluvím). Co mi vadilo, je deklamační stylizace postav, kdy každé druhé slovo je rozděleno na dvě poloviny a repliky z postav lezou dočista jako z chlupaté deky. Titulkovací zařízení, jinak usnadňující divákovu orientaci, se tu stává trochu danajským darem – zatímco si titulky přečtete za pět vteřin, postava zpívá dotyčné dvě věty nápadně zdlouhavě a vzniká pocit neustálého „zaostávání za dějem“, kdy vy už víte, jak se věci mají pohnout dopředu, ale ono stále nic. Zatímco zpěváci zpívali přes mikrofony a byli zesíleni někdy až moc, orchestr mi přišel chvílemi nezaslouženě upozaděný. Myslím si, že mohl být také lehce zesílen, jak je obvyklé např. na koncertech Agonu a Kofroňově hudbě to vyloženě prospívá.

Nemyslím si, že by mělo smysl rozebírat, co mohlo být v jednotlivostech zahráno, zazpíváno, zrežirováno či vymyšleno lépe. Mai 68 je počín výrazný. Opera se vymyká a měla by být dále prováděna. ■



John Hollenbeck

Na ose mezi Stevem Reichem a Gilem Evansem

Text: **Daniel Matoušek**

Během několika posledních let se z nenápadného newyorského bubeníka stala pozoruhodná osobnost současného jazzu. Mnozí recenzenti si často nevědí rady, kam jeho projekty zařadit, přesto proniká ve velké míře především do mainstreamových jazzových periodik. Sám ale označení jazzman odmítá, přijde si spíš jako syntetik. Oporu a duchovní posvěcení své tvorby vidí ve východních filosofiích a podrobné vysvětlování skladeb během jeho koncertů vypovídá o tom, že svou hudbu sám vidí jako novum, jako křížence několika hudebních světů, pro jehož správné pochopení je potřeba dát posluchačům určitý klíč.

„Miluji jeho hudbu, speciálně rané skladby jako ‚Come Out‘. Ale řekl bych, že je jednoduché znít zvnějšku jako Reich, i když se člověk k tomu výsledku dopravuje svou vlastní cestou. Jinými slovy, on miluje mollové akordy, já miluju mollové akordy, on miluje africkou hudbu, já miluju africkou hudbu, on miluje opakované rytmy... a tak dále. A ještě jedna věc. On používá bicí nástroje, já používám bicí nástroje, to je řekl bych důležité. To samé ovšem pasuje třeba na hudbu Tortoise.“ Hollenbeckova reakce na jednom z fór serveru All About Jazz patří snad nejfrekventovanější otázce, kterou lidé pokládají, když přijde na jeho jméno: co vy a Steve Reich? Reichovské vlivy jsou u něj totiž pozorovatelné do té míry, že se pro jeho tvorbu ujalo označení minimalistický jazz. Ostatně Reich byl zpočátku takéž jazzový bubeník, takže paralel by se jistě našlo víc.

Hudební snahy Johna Hollenbecka se v současné době rozprostírají do několika projektů. Ty, i když se od sebe mnohdy dost liší, mají rozpoznatelný skladatelský rukopis. Hollenbeck není typem postmoderního umělce, který bere odevšad, místo toho si vybírá jen z pár nesourodých zdrojů a hněte si z nich osobitou fúzi. Na jazz neobvyklé harmonie a rytmicky opakované formule se blíží onomu reichovskému minimalismu, nepodchytitelné pasáže bez jakýchkoliv zřetelných melodií hledají barvy namísto souzvuků. V hustých a pomalu se přelévajících zvukových plochách potom zní model, s nímž přišel v padesátých letech aranžér Gil Evans, známý především svou spoluprací s Milesem Davisem. (To poslední ovšem není nic tak ojedinělého, evansovský trend je na dnešní scéně cítit často a vychází z něj celá plejáda mladých jazzmanů.) Ruku v ruce s tím vším pak přichází i proces redukce sóla jako prostředku, který není pro hudební vyjádření zas tak nezbytný.

S CLAUDIÍ A LUCÍ

Jako sideman začínal už na začátku deváté dekády, jako autor se ovšem prosazuje teprve osm let. Začal sólovou deskou *No Images*, na níž mimo řady hostů z newyorské klubové scény zazněl i nasamplovaný Martin Luther King, ale od té doby se věnuje především skupinovým projektům. Má za sebou dvě zaznamenaníhodné kolaborace: s Theo Bleckmanem, newyorským zpěvákem, který kromě technik hrdelního zpěvu používá i mixážní pult, megafon a různé modulátory zvuku, a amsterdamským saxofonistou Jorritem Dijkstrou, který se svým nástrojem zachází obdobně volnomyšlenkářsky. V oblasti menších těles pak vystávají ve spojitosti s Hollenbeckem dvě: Quartet Lucy a Claudia Quintet. V obou lze spatřit kromě záliby v ženských jménech i zálibu v podivné instrumentaci.

Přestože Quartet Lucy hudebně nejvíc odpovídá tomu, co o sobě v rozhovorech hlásá – o meditacích mluví jako o jediném správném receptu k dosáhnutí vyrovnaného života a zajímají ho cizí hudební kultury – má za sebou jen několik dávných koncertů, které z něho dělají spíš jednorázový projekt s nejistou budoucností i současností. Jediná eponymní nahrávka, kterou vydali, je navýsost meditativní a plná vlivů world music

z různých koutů světa. Nutno ale podotknout, že počáteční záměr využít písňovou formu, klasický zvuk Americany a posunout country do jiných, východních dimenzí se v ní zvrhnul až k nepoznatelnosti. Ke slovu se tady dostává i jako multiinstrumentalista, když kromě perkusí hraje především na piáno a housle, které zbytek kapely doplňuje violoncellem, lesním rohem, pedal-steelovou kytarou a éterickým Bleckmannovým zpěvem.

Jestliže Hollenbeckovy duchovní principy vystihuje Quartet Lucy, jeho hudební tvář pak vyznívá nejreprezentativněji v kombi, s nímž stále intenzivně koncertuje a nahrává v kvintetu Claudia. Stihli vydat už čtyři alba v rozmezí šesti let, poslední a zatím zřejmě nejpestřejší, nazvané *For Ioni*. V osmi skladbách, z nichž každá je někomu věnovaná, na ní zaznívá všechno typické, co Hollenbeck vpracovává do svých kompozic. Rocková rytmika, free-funk, sonoristické a ambientní texture, polyrytmy i napodobování elektronických zvuků pomocí akustických nástrojů. A opět v sestavě mající do klasického jazzového komba daleko: bicí, marimba, akordeon, kontrabas a klarinet občas střídáný saxofonem v ruce asi jediné známější osobnosti kapely, Chrise Speeda, jenž má za sebou kromě několika povedených sólových nahrávek i dlouhodobou spolupráci s Davem Douglasem, kratší se Satoko Fujii, Johnem Zornem a jinými.

JEDNOTLIVEC KONTRA CELEK

„Ve většině případů nejsou moje skladby zamýšlené kolektivně, ale individualisticky. Chci aby každá věc, kterou napíšu, byla slyšet vedle ostatních souběžně probíhajících. Třeba začátek skladby RAM: každý hráč má svůj zvukový prostor a je hrozně důležité, abyste všechny tyhle jednotlivosti mohli slyšet. Pokud chcete poslouchat šestnáct věcí zároveň, jsou tam.“

Výčet umělců, s nimiž hrál, neoslňuje jiskrnými jmény, nýbrž stylovou šíří sahající od volné improvizace, přes swing a klezmer až k tangu. Nad všechny ční hlavně jména Meredith Monkové a především trombonisty Boba Brookmeyera. S ním a jeho příležitostnými bigbandy procestoval Hollenbeck snad celou západní Evropu a díky němu také našel druhé útočiště hned kousek za našimi hranicemi: v Berlíně, kde vyučuje hru na bicí nástroje a improvizaci v Jazzovém institutu. Ve středoevropském ovzduší, jímž se táhnou dozvuky dnes už téměř legendárního bigbandu Vienna Art Orchestra a jazzovými kritiky adorovaného orchestru Marie Schneiderové a zároveň proznívají výboje současníků, jakým je podobně laděný jazzový minimalista Nik Bärtsch, začal hrát s kdekým a osnovat nové autorské projekty.

Po prvním americkém pokusu o zvládnutí velkého hudebního organismu, který nazval John Hollenbeck Large Ensemble, se v Rakousku dočkal i druhého a zatím posledního velkokapelního alba *Joys And Desires* s Gradským bigbandem. Rozdíl v nich spočívá v tom, že osmnáctihlavému Large Ensemble se dostalo obrovské odezvy a dokon-



ce i průniku s nejširšími masami, když ho před třemi lety nominovali na Grammy, zatímco experimentálnější laděné Joys And Desires prošumělo bez větších reakcí veřejnosti. Co je ale spojuje, je snaha o nadžánrovou hudbu v bigbandovém obsazení a, což je zajímavé, také recyklace vlastní tvorby. Spolu s novými skladbami se na nich totiž vrací k několika dřívějším a přepracovává je do nových podob. Jeho nejoblíbenější existují už dokonce ve třech verzích a dvě z nich vyšly i v úpravě pro německé chrámové sbory na deskách, kde se objevují ve společnosti kompozic Stravinského a J. S. Bacha.

Do Hollenbeckova přístupu k hudbě a živému hraní se silně promítá fakt, že je přesvědčený buddhista. Ve skladatelské rovině sice přemýšlí individualisticky, obecně ale věří v to, co Nietzsche nazval dionýským hudebním módem. Hudba má podle něho sloužit ke spirituální jednotě s ostatními, jako nástroj psychologického propojování, jako přechod od individuálního ke kolektivnímu. Nešetří přitom výrazy jako „otevírání srdcí“ a „otevírání myslí“, a když říká, že stále zkouší hledat nové textury, které mají svůj vlastní zvukový vesmír, rozhodně mluví o nejvyšší formě komunikace, která člověka smyslově i rozumově přesahuje. ■

inzerce

letenky.cz



Nejrychlejší vyhledávač letenek na trhu!

letenky

- ▶ snadno
- ▶ rychle
- ▶ bez zprostředkovatele

Rezervujte nyní!

www.letenky.cz



Starý a přesto pořád Neu!

Text: Karel Veselý

„Že jméno Klausa Dingera není běžným oběživem u většiny ortodoxních hudebních fanoušků, je jedna z velkých tragédií rock’n’rollu – protože tenhle chlápek by si zasloužil být obrovská hvězda,“ říká v knize *Krautrock sampler* Julian Cope nad odkazem hudebníka, který se do dějin rockové avantgardy zapsal jako jedna polovina skupiny Neu!. Bubeník kapely Klaus Dinger zemřel na konci března, těsně před svými 62. narozeninami. Uzavřela se tak jedna významná kapitola z dějin alternativního rocku 70. let.

Když Cope svoji knihu o německé kosmické hudbě v roce 1995 dopisoval, rozepru mezi Dingerem a druhým členem Neu! Michaelem Rotherem blokovaly vydání tří klasických alb skupiny na CD nosičích, o společném koncertování ani nemluvě. Tehdy se zdálo, že z trojlistku krautrockových klasiků – Can, Faust, Neu! – se posledně jmenovaní vytráčí z pozornosti posluchačů nejrychleji a v hudební historii zůstanou navždy jen šmouhou. Oproti kovaným avantgardistům Can a Faust či vizionářům, jako jsou Kraftwerk nebo Tangerine Dream, disponovali Dinger a Rother docela obyčejnými kvalitami jako propulsivní beat, cit pro ambientní obrazce a punkový přístup ještě předtím, než punk vůbec existoval. Je to málo? Naopak, více než dost.

ŠICHTA V KRAFTWERKU

O dekádu později Neu! naštěstí nejsou zapomenuti. Semínka volnomyšlenkářského propojení rocku, výrazného rytmu a ambientu (jakkoliv to zní nespojitelně), která v první polovině 70. let zaseli, dnes sklízí celá řada kapel překračujících žánrové škatulky. V tom byli Neu! vždy nejtýpističtějším ztělesněním německého krautrocku 70. let. Tedy ovšem za předpokladu, že se shodneme na tom, že něco jako krautrock opravdu existovalo. Někteří hudební historici (a mezi nimi i zmíněný Cope) totiž přiznávají, že krautrock byl více než cokoliv jiného konstrukt anglických hudebních publicistů, kteří přes hranice se zájmem (a úžasem) sledovali, jak mladá generace německých hudebníků bez problémů kříží rock s postupy hudební avantgardy a překračuje přitom unavené koncepce „zlatých“ šedesátých let. Už samotné slovo *kraut* (zelí) nezní z úst anglicky mluvícího člověka Němcům příliš libě – takto je za války hanlivě pojmenovávali američtí vojáci. V Německu se pro tento fenomén používá spíše termín Kosmische Rock, nicméně jeho protagonisté vůbec jakékoliv souvislosti odmítají. „Kapely, které jsou zařazovány do této škatulky, jsou úplně odlišné. Nikdy jsem neměl pocit, že jsem s nimi nějak spojený. Vždy jsem chtěl být jiný,“ tvrdí v nedávném rozhovoru pro The Guardian Michael Rother.

Jestli mnozí existenci „krautrockové scény“ rázně popírají poukazem na neexistenci vazeb mezi kapelami, pak počátky Neu! jsou důkazem o opaku. Klaus Dinger a Michael Rother se totiž potkali v rané podobě jiných düsseldorfských legend, Kraftwerk. Dvojici zakladatelů Ralf Hütter a Florian Schneider (a další hudebníky) doplňovali v období nahrávání prvních dvou desek (Kraftwerk a Kraftwerk 2), tedy v době, kdy Kraftwerk ještě byli nijak originální psychedelickou rockovou kapelou. Dinger a Rother se na čas stali hybnou silou uvnitř Kraftwerk, obzvláště v době Hütterovy půlroční absence, a chtěli ji vést směrem k přímočařejšímu vyznění. V období, kdy Kraftwerk hráli pouze v triu, se jejich hudební vize začala konsolidovat do podoby něčeho nového. Neu! Výtečným důkazem je legendární živé vystoupení v německé televizi v srpnu 1971, při kterém si Dinger, Rother a Schneider (hrál na flétnu) vystříhli jedenáctiminutový jam *Rückstopp Gondoliero*. Po elektronickém úvodu se naplno rozjela Dingerova rytmická mašina doplňovaná Rotherovými kytarovými *licky*, a před očima zděšených televizních diváků tak vzniklo něco, co sloužilo jako předzvěst věcí budoucích. Dinger a Rother nechali Kraftwerk

svému osudu (brzy je čekal přerod do elektronického hávu) a už jako Neu! si pronajali studio v Hamburku. Tam na ně čekal studiový technik Conrad Plank, guru německé psychedelie, jenž je podepsaný pod drtivou většinou klíčových desek té doby. S ním natočili v rozmezí let 1971–1975 tři desky.

VÝLET PO DÁLNICI

Říká se, že Dinger a Rother se vzájemně nemohli vystát a mluvili spolu, jen když pracovali na nahrávkách Neu!. Zatímco Rother byl konzervativnější milovník delikátních melodií s přesahy do ambientu (jak se později naplno ukázalo na jeho společném projektu s členy Cluster nazvaném Harmonia), bubeník Dinger představoval živočišný element. Fanoušek soudobé avantgardy bral často LSD a bezhlavě se vrhal do neprobádaných teritorií. Spojnici mezi dvěma póly Neu! tvořil Conrad Plank, neoficiální třetí člen kapely, který dokázal Dingerovy neotřelé nápady přetavit do podoby nahrávek. „Všechno, čím se Neu! zapsali do historie, je moje zásluha,“ tvrdil v pozdějších letech sebevědomě Dinger. Úctu k mrtvým nechme stranou, měl vlastně pravdu.

Poznávacím znakem Neu! vždy byly Dingerovy bicí. Jeho typicky primitivní a ničím nezdobený rytmus udržoval kosmické úlety Rotherovy kytary v pohybu vpřed. Hudba Neu! jako kdyby díky tomu vytvářela zvláštní kinetickou utopii mimo čas a prostor – písně postrádají čitelnou strukturu, texty – pokud jsou – neobsahují žádné poselství a dominantním vjemem je to, že písně ubíhají dál a dál. „Hudba Neu! nemá žádný zřejmý účel kromě touhy ztratit se v rychlosti,“ popisuje desky Neu! Biba Kopf v eseji *The Autobahn Goes On Forever* a společně s Kraftwerk je prohlašuje za „německé drogfomanatiku“. Dingerovu slavnému 4/4 beatu se začalo říkat „motorik“, protože připomínal pravidelný kolovrátek motoru, v němž je ukryta hybná síla. Pár měsíců po vydání debutu Neu! na něm Kraftwerk postavili svoji slavnou poctu německým dálnicím – dvacetiminutovou skladbu *Autobahn* a od nich jeho kouzlu propadli první techno producenti v Detroitu. Dinger ale z termínu motorik nebyl příliš nadšený, protože rytmus neměl evokovat stroj, ale naopak hluboce lidskou zkušenost. „Je to jako jako pocít jízdy autem po nekonečné cestě. Je to metafora života, toho jak člověk musí jít pořád dál a nikdy se nezastavit.“ Sám beatu říkal „apache“ a nijak se netajil tím, že si ho vypůjčil z desek Velvet Underground.

Dinger nebyl nijak výjimečný bubeník a vystačil si s minimem výrazových prostředků. Svůj motorik/apache beat příliš neměnil a na zběžný poslech se může zdát, že všechny písně Neu! jsou si velmi podobné. Spodek obstarává mohutný techno-funkový groove, nad nímž se klelou Rotherovy plochy kytarových přílivů, náznaků melodií a nedokončených riffů. Přesně takhle zní *Hallo gallo*, první skladba eponymní desky Neu!. Ve své době musela působit jako zjevení (a neznalému posluchači tak působí dodnes) – to není obyčejný rock, ale něco ještě svobodnějšího a odvážnějšího. Desetiminutový epos udal tón německé scéně a díky Johnu Peelovi zaznamenal ohlas i v Anglii, jejíž alternativní éter byl hlu-



boko ponořený v prog-rockových fantaziích o sbratření rocku a velkému umění. Ještě dlouho trvalo, než se tento domeček z karet podařilo zbořit, *Hallogallo* byl určitě první úspěšný zásah. Místo virtuozity a bombastičnosti aplikovali Neu! pop-artovou strohost, kterou ještě podtrhoval minimalistický obal desky, na němž se skvělo pouze jméno kapely.

Album ale s *Hallogallo* nekončí. Pokračuje podivným industriálním ambientem *Sonderangebot*, který nastolí pravidelné střídání rockových jamů a abstraktních zvukových obrazců bez zjevného smyslu (*Im Glück, Lieber Honig*). Do první kategorie patří také další techno-funkový jam s apokalyptickými podtóny *Negativland* (název si pro své jméno vypůjčili slavní kulturní teroristé) i delikátní *Weissensee*. Deska slavila nečekaný úspěch (prodalo se jí přes 30 tisíc kusů), a Dinger s Rotherem si proto chtěli dát s jejím následovníkem pořádně záležet. *Neu!2* zahajuje „*Hallogallo verze 73*“ neboli *Für immer* s Rotherovými kytarovými drony a první stranu ještě doplňují dva zvukové experimenty s bohatou škálou studiových efektů. Závěrečná skladba A-strany *Lila Engel* je pak prvním náznakem budoucích zběsilých proto-punkových vypalovaček.

REMIXY – Z NOUZE CTNOST

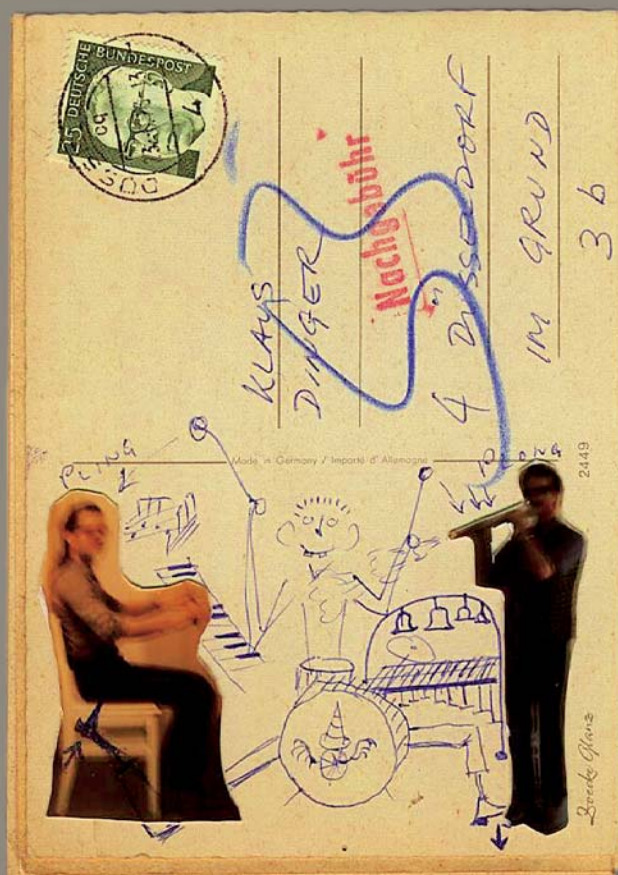
Zatímco první deska vznikla víceméně ze spontánních jamů, na natáčení té druhé se Neu! pečlivě připravili. Do studia přinesl obskurní nástroje jako jedenáctistrunnou kytaru, japonské banjo nebo sitár. Sotva ale byla hotová polovina alba, přišla z vydavatelství zdrcující zpráva o nekompromisním škrtu v rozpočtu. V nastalé panice dostal Dinger spásný nápad, který vstoupil do dějin hudebních bizarností. Neu! vzali pásky se skladbami *Neuschnee* a *Super* (které předtím nahráli na singl) a začali s nimi po vzoru avantgardy manipulovat. Jednou je pustili rychle (*Super78*), podruhé pomalu (*Super16*, která se o tři roky později stala titulní skladbou kultovního kung-fu filmu *Mistr létající gilotiny*), potřetí nechali rychlosti měnit (*Hallo Excentrico!*). Nejradikálnější skladbou druhé strany je pak *Cassette*, jež zní jako když si přehráváte pomačkanou magnetofonovou pásku a takto ve skutečnosti také vznikla.

Z Neu! se nedobrovolně stali pionýři remixových metod a po vydání alba také psanci. Hudební kritika se skoro jednotně shodla na tom, že Dinger a Rother si z posluchačů jen dělají blázny a druhou stranu *Neu!2* prohlásili za neposlouchatelnou. Dvojice, která se pod tlakem ve studiu stihla znovu pořádně rozhádat, se usmířovala celé dva roky. Michael Rother stačil natočit dvě desky se skupinou Harmonia, zatímco Dinger řešil osobní život a svoji nešťastnou lásku k dceři švédského velvyslance. V roce 1975 se znovu sešli ve studiu, aby natočili poslední klasické album *Neu!75*. Ačkoliv jsou pod skladbami podepsáni jako skupina, není potřeba detektiva, abychom rozešli, že kontemplativní pastorální melodie *Isi*, *Seeland* a ambientní *Leb' Wohl* z první poloviny alba jsou z dílny Rothera a druhou – rockovější polovinu – obstaral Dinger. Bicí vyměnil za kytaru a na místo rytmické sekce povolal hned dva bubeníky – mezi nimi svého bratra Thomase, s nímž v té době založil La Düsseldorf. Pupeční šňůrou spojené skladby *Hero* a *After Eight* z B-strany *Neu!75* zachycují punk v jeho inkubačním období s rebelantským vokálem Dingera v pozici Johnnyho Rottena v plenkách.

Po třetí desce šli Neu! podle očekávání každý svou cestou. Dinger kormidloval La Düsseldorf, jejichž první bezejmenné (1976) i druhé album *Viva* (1978) si také zaslouží zařazení do panteonu krautrockových alb. Velký komerční úspěch kapely inspirující mimo jiné anglický glam rock znamenal zároveň její hořký konec, při kterém oba bratři Dingerové proti sobě

stanuli před soudem. V roce 1985 přišel pokus o znovuoživení Neu!, ale Rother rozpačitou session předčasně opustil. Nahrávky se proti jeho vůli přesto dostaly na veřejnost v podobě alba *Neu!4*, které Dinger vydal na japonském labelu Captain Trip o jedenáct let později. Tam také vyšlo koncertní album *72 Live!*, které je vyhledávanou kuriozitou sběratelů, přestože nabízí jen zcela neposlouchatelný záznam z diktafonu. Tyto sabotáže ještě podtrhly dlouhotrvající rozpory mezi dvojicí protagonistů, které bohužel na dlouhou dobu blokovaly reedice tří klasických alb na CD nosiči. Až do roku 2001 tak byly tyto zásadní artefakty avantgardního rocku k dostání jen jako bootlegy. Pouze v Japonsku také vycházely desky, které Dinger v 90. letech natáčel pod hlavičkou improvizačního týmu La! Neu?

Vliv „krautrockových“ kapel na angloamerický rock sedmé dekády je nepopíratelný. Nejsilněji rezonuje u hudebníků, kteří cítili potřebu překročit klíše rocku a vydat se novým směrem. Brian Eno v jednom rozhovoru prohlásil: „V 70. letech jsme měli tři skvělé rytmy: afrobeat Fela Kutiho, funk Jamese Browna a Dingerův *Neu!beat*.“ Vliv, jaký měli Neu! na klíčového producenta 70. let, je slyšet na jím produkováných Bowieho západobohémí albech *Low* a *Heroes*. Opomenout se nedá ani ohlas na albech *The Idiot* a *Lust For Life* Iggyho Popa. B-strana *Neu!75* je místo, kde se z Johna Lydona stal Johnny Rotten a frontman Sex Pistols se později z lásky k Neu! víceméně nedobrovolně vyznal. Maskovaní Sonic Youth jako Ciccone Youth jim složili poklonu na *Two Cool Rock Chicks Listening To Neu!*, zvuk Neu! na *The Whitey Album* více, než je zdrávo, okopírovali Stereolab, inspirovali se jím Tortoise, Mouse On Mars, Pram a současní post-punkoví revivalisté Fujiya & Miyagi, Strategy nebo Holy Fuck. Ti jsou snad důkazem, že diskontinuita v recepci Neu! způsobená opožděnými reedicemi se uzavřela. Jejich nahrávky zůstávají šokujícími *neu!* i po třiceti letech. ■



Mathieu Chamagne & Musique Action

Text: **Petr Vrba**

Festival Musique Action ve Vandœuvre-les-Nancy si již od roku 1984 udržuje tu nejpřísnější uměleckou linii: maximální estetická otevřenost při plném nasazení bez ústupků či repetič. Během pětadvaceti ročníků řízených Dominiquem Répécaudem festival představil vše, co se ve světě neakademické hudby stalo nového a převratného. Od Aperghise (či AMM) po Zorna (či Zekriho). Od soudobé hudby Ensemble Aleph po problematický punk Père Ubu. Musique concrète, katalánský pop, evropská improvizace, akustická poezie, sibiřská tradice, aktuální elektronika, berlínský minimalismus, neurčitý noise.

Letošní jubilejní ročník kromě délky festivalu (dva týdny) nebyl oproti některým předchozím ročníkům programově výraznější a řekl bych, že svůj díl na tom nesou i zkracované finance a těžké boje s momentální kulturní politikou, již odstartoval monsieur Sarkozy, nicméně kvalitní nabídkou si udržel vysokou laťku. Nebudu zde popisovat koncerty různých uskupení jedné z hlavních hvězd letošního ročníku Otoma Yoshihideho (v projektu Sora i se saxofonistou Alfredem Harthem – exCas-siber, jenž byl snad jediným účinkujícím, který se zúčastnil i prvního ročníku v roce 1984) ani pro mě nejsilnější zážitky (Cellule d'Intervention Metamkine se čtyřmi 16mm projektory a zvukovým mistrem Jérôme Noetingerem či duo performerů-mimů s bubeníkem Rogerem Turnerem, vokalistou Philem Mintonem a pianistkou Sophií Agnel). A vynechám i divácky bezkonkurenčně nejúspěšnější koncert nové kapely Freda Frithe Cosa Brava (FF – kytary, zpěv; Zeena Parkins – klávesy, akordeon; Carla Kihlstedt – housle, zpěv; Matthias Bossi – bicí, perkuse, zpěv), plný písniček odkazujících někam ke Skeleton Crew.

Místo toho nabízím profil mladého hudebníka, který byl festivalem Musique Action přímo ovlivněn, a dá se říct, že i sveden na cestu *jiné* hudby. Mathieu Chamagne původně sice studoval hru na klavír, ale někdy před dvanácti lety, po setkání s volnou improvizací na MA, se oddal elektronice a klavír pro něj zůstal, jak říká, *nástrojem, na který se hraje především jazz a podle not*. Když navíc bydlí neda-leko Nancy, bylo přirozené, že s lidmi jako Dominique Répécaud začal spolupraco-

vat. V roce 1999 (ve svých šestadvaceti letech) se na pódiu MA objevil prvně, a to s kytaristou Jean-Marcem Monterou (mimo jiné to byl rok, kdy za celou dobu poprvé a naposled na festivalu vystoupil někdo z Čech – Iva Bittová a Vladimír Václav-ek, nepočítáme-li předloni vystoupivšího česko-dánského Martina Klappera). Od té doby hrál Chamagne na MA každoročně. S jedním z hudebních projektů Domi-niqua Répécauda, Soixante Etages se podílel na dvou posledních albech, dal-ším uskupením, ve kterém můžeme Chamagneho slyšet, je Kwartet (Bruno Fleu-rence – akordeon, a dvě vokalistky pracující s texty ukrajinské „Sapfó 20. století“ Anny Achmatovové: Marie-Noëlle Brun a Françoise Klein). Zde Mathieu modulu-je zvuk nejen vlastní, ale i ostatních spoluhráčů. Vloni vystoupil mimo jiné i s Timem Hodgkinsonem, sibiřským pěvcem Gendosem Chamzyrynem a Marí-Noëlle Brun při zahájení její výstavy z cest po Sibiři.

TRADICE VS TECHNOLOGIE

Z jazzového pianu tedy přešel Chamagne k improvizaci tvořené elektronikou (sample-ry, syntezátory...), avšak později převládla touha po vlastním systému tvoření zvuků a hry. Proto se sám začal učit programovat a bez jakéhokoli institucionálního vzdělání se nau-čil tomu, co dělá dnes. Velmi brzy poté si začal stavět nástroje sám. Nejdříve různé elek-tronické a později softwarové za použití grafického programovacího prostředí Max/MSP



Ceci-cela



(více o této „virtuální dílně“ viz HV 1/06). Příkladem jednoho takového nástroje je *Espaces Croisés*. „Nejzajímavější na tomto nástroji je, že pracuji s pohybem, s energií. Spíše zkoumám, jak zvuk tvořit, než že bych se zabýval zvukem samotným. Nejdřív vytvořím rozhraní. To, co vidíte na plátně (v případě *Espaces Croisés*), je můj nástroj, který ovládám obdobně, jako hráč na piano používá klaviaturu. Každá barva reprezentuje určitý zvuk, náraz kuliček, rychlost etc. to vše tvoří nějaký konkrétní zvuk, který ale rozhodně není náhodný, přestože je to chaotický systém. Jediná dopředu připravená věc je určitá mapa prostředí, např. nadefinovaný zvuk pro konkrétní barvu.“ Představme si kulečnickový stůl, po kterém jezdí koule, které jsou ozvučené, stejně jako i stěny a různé překážky, které kulečnickový architekt klade do drah jednotlivých koulí. „Všechny věci (kuličky, spirály, linky...) stejné barvy mají stejný zvuk a kontaktem se svým okolím vytváří nový zvuk.“ V podstatě jde o předdefinované mantinely, v jejichž rámci se pak během živého provedení Chamagne pohybuje. Je to spíše kompozice než improvizace a, jak říká tvůrce, „je těžké s tímto aktuálním provedením živě interagovat s ostatními hráči, ale pracuji na něčem, co by to umožňovalo. Prozatím má nástroj příliš velké množství parametrů, které se nedají dostatečně rychle, tak jako při volné improvizaci, ovládat.“ Neměli bychom ale uvažovat o Chamagneho umění jako o vizuálním, i přesto, že ukazuje na plátně barevné „obrázky“: primárním účelem tohoto aktu je ukázat nástroj. „Tak jako když na pódiu stojí hráč na violu, všichni vidí, na co hraje.“ Obdobně Chamagne ukazuje na plátně rozhraní, které on sám vidí na monitoru, aby bylo jasné, že toto je nástroj. Nejde o exhibici počítačového designu.

Když začal pracovat na *Espaces Croisés*, bylo to na základě grantu od GMEA (Groupe de musique electroacoustique d'Albi – institut pro elektroakustickou hudbu v Albi). To byl vlastně první vstup do světa institucionální elektroakustické hudby. Setkání se skladateli pracujícími v IRCAMu a podobných institucích bylo oboustranně zajímavé, neboť Chamagne přichází s netradičním způsobem tvorby hudby. Když v elektroakustické kompozici chcete vytvořit zvuk výbuchu, použijete různé triky na to, abyste dosáhli požadovaného výsledku, kdežto Chamagne pracuje s reálným fyzikálním výbuchem. Dnes s některými lidmi z elektroakustické scény zkoumá nejen improvizaci, ale právě i tyto možnosti, s nimiž experimentuje např. v galeriích. Přestože je vlastně samouk a neprošel procesem akademického vzdělávání, otevřely se mu tím dveře do světa, který neznal.

Jiným provedeným nástrojem je ten, který Mathieu Chamagne používá při představení *Ceci-cela*, jednom z mnoha dalších projektů zmiňovaného Dominiquea Répécauda. Jde o poctu psychedelie šedesátých let, kdy podvědomě i notoricky známé melodie dostávají ve sborovém provedení nebyvalou rockovou energii. Ansámbl je tvořen čtveřicí bicích, několika kytarami, baskytarami, akordeonem, sedmi zpěvačkami, softwarovým uměním Chamagneho (a jeho kolegy Francka Collota), a to celé pod taktovkou částečně improvizujícího dirigenta Ana Bana (alias Dominiquea Répécauda). Jádrem Chamagneho nástroje opět tvoří Max/MSP, nicméně s naprosto odlišným výsledkem než u „barevných ozvučených kuliček“. Zde je totiž nástroj ovládán pomocí dvou joysticků od herní konzole Nintendo a umožňuje velmi rychlé manipulování se zvukem. „Joystick slouží jako spouštěč zvuku, který reaguje na pohyb ve trojrozměrném prostoru a jednotlivými spouštěmi umožňuje modulaci zvuku. Joystick jako takový by se dal přirovnat k těreminu, který ovládá zvuk, amplitudu, výšku a intenzitu tónu. Kdežto samotný nástroj je v tomto případě mnohem „širší“. V každé ruce máte malý 3D ovladač, je to mnohem komplexnější.“

ART VS CRAFT

S výsledkem své práce je Chamagne vlastně nespokojený, neboť je to nekonečný proces. „*Espaces* je částečně ukončený proces, nicméně během vytváření jsem měl další a další nápady. Vytvářím rozhraní, způsoby vytváření zvuků, různé ovlada-

če, joysticky, ale když něco vytvořím, celkem rychle mě to přestane bavit. Hodí se to vždy pro určitou situaci, ale nemůžu s tím dělat vše, takže přejdu k něčemu jinému. Kdežto s *Espaces* je to něco jiného, u toho chci ještě zůstat, to mě uspokojuje a nabízí ještě další možnosti vývoje.“ Možnosti se nabízejí např. při snímání těla tanečnicka pomocí videokamery, kdy se vhodným zapojením do systému může tanečník svým pohybem podílet na výsledném zvuku. Virtuálně se může pohybovat na plátně jako již zmiňované kuličky, úsečky atd.

Před několika lety měl Chamagne období, kdy chtěl spolupracovat s mnoha hudebníky, a tak hrál s perkusionistou Lê Quan Ninhem, saxofonistou Michélem Donedou, bubeníkem Rogerem Turnerem, klarinetistou Xavierem Charlesem či s Otomem Yoshihidem, ale poslední dva roky je spíše zaujat samostatným hledáním, vytvářením nástrojů. „Samotný proces výroby, který mě velmi baví, mi zabírá zhruba osmdesát procent veškerého času. Je to obdobné jako klasické řemeslné vyrábění hudebních nástrojů, třeba houslí. Toto „mé“ řemeslo přirozeně využívá nejen hudebníci, ale i multimediální umělci, galeristé, pořadatelé festivalů apod. V takových případech vytvářím software a nezabývám se uměleckou stránkou, blíží se to čistě řemeslné technice, která mě ale také nesmírně baví. Na druhou stranu bych si přál mít více projektů, kde bych se mohl věnovat čistě té umělecké rovině, jelikož často je spojení řemesla a umění velmi náročné.“ Mathieu Chamagne se též hodně angažuje v divadle, kde pracuje jako improvizátor či jako skladatel, ale zároveň musí technicky promýšlet propojení zvuku s pohybem herců apod. A právě ta řemeslná část je v jeho případě velice zdoluhavá.

Užívání „virtuálních dílen“ Max/MSP, Pure Data anebo Reaktoru je stále ještě moc nové, než aby lidé obecně začali vnímat počítače jako osobitý hudební nástroj, rovnocenný akustickým nástrojům. Nicméně přednost právě zmiňovaných pomocníků pro vytváření vlastních hudebních nástrojů spočívá v přístupnosti každému, aniž by nutně musel umět programovat. To otevřelo další rovinu moderního hudebního světa a uvidíme, zda a jak budoucí antropologové či sociologové tuto devizu zhodnotí či zapojí do širšího kulturního kontextu.

www.mathieuchamagne.com

www.maxobjects.com

www.musiqueaction.com

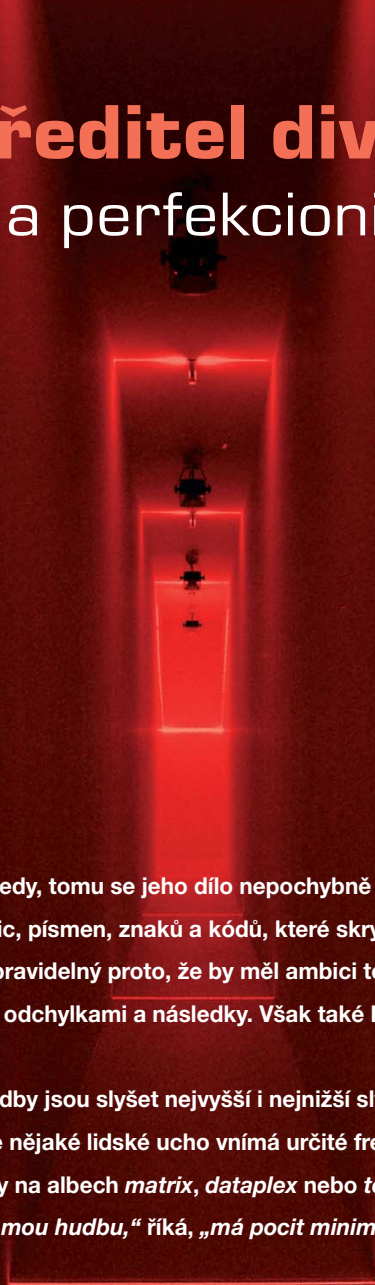
www.gmea.net

www.ircam.fr



Kde je ukrytý ředitel divadla

Datamatik, solitér a perfekcionista Ryoji Ikeda



Text: **Pavel Klusák**

Kdo kdy viděl multimediální vystoupení Ryojiho Ikedy, tomu se jeho dílo nepochybně vrylo do paměti jako proud dat. Jako reakce na svět, kde všechno lze znázornit jako tok informací, číslíc, písmen, znaků a kódů, které skrytě tvoří podstatu všeho, věci i jejich pohybu a proměn. Dynamický rytmus Ikedových skladeb není pravidelný proto, že by měl ambici techno nebo house skladeb: je jako rozlehlá matematická struktura se svými pravidelnostmi, násobky, odchylkami a následky. Však také Ikeda říká, že sám sebe pokládá víc za matematika než za umělce.

V mikrozvucích, beatech, dunění a sykotu jeho hudby jsou slyšet nejvyšší i nejnižší slyšitelné frekvence – jako by tvůrce říkal: promiňte, ale nemohu stavět hranici násobkům jen proto, že nějaké lidské ucho vnímá určité frekvence jako hraniční nebo je dokonce musí přenechat k zaslechnutí ptákům či psům. Energie hudby na albech *matrix*, *dataplex* nebo *test pattern* je daleka pouhého studeného propočtu: v téhle ambivalenci je Ikedova magie. „Kdo slyšel mou hudbu,“ říká, „má pocit minimalismu. Ale když pak vidí můj audiovizuální koncert, říká, že jsem maximalista.“

Když se Ryoji Ikeda, ročník 1966, zjevil v Londýně v roce 1994, jeho hudbu ještě nikdo neznal. Ikeda tam sbíral materiál pro album *Silence*: esejisticky pojatou kompilaci, kde filmař Derek Jarman mluvil o tichu jako o zámce, klavírista Paul Bley přesně umísťoval jednotlivé tóny do ticha, David Cunningham nechával doznívat vazby až na nulovou úroveň, japonští hráči tiše operovali s bambusovými varhánky šó a zněl cirkulující klid Cagovy skladby *In The Landscape*.

Během příchodu Ikeda vytvořil hudbu a obrazy, které oscillovaly mezi prázdnotou a plností, bílou na bílé, která se však mohla úzce pojit se zaplněným prostorem. Sympatie k tichu se projevy i odklonem od médií. Dlouho neposkytoval rozhovory ani komentáře k dílu, patrně neexistuje jediná jeho propagační fotografie.

Na rozdíl od jiných japonských umělců se Ikeda nebrání přiznat vztah k zenu („chápu je, zen je hluboký a nevyslovitelný právě jako hudba, zen je zen a dál se o něm nedá diskutovat“). Někakého tvůrčího vyznání či interpretace se od něj nedočkáme. Ale když se ohlížíme zpět jeho životem, něco jako souvislosti či motivace se vynořuje.

Vyrůstal na venkově mezi Nagoyou a Kjótem, bez kontaktu s uměleckým prostředím. Je samouk a má rád tvůrce-samouky, třeba skladatele Toru Takemitsu. Neumí hrát na žádný nástroj, neumí zapsat partituru: také proto jsou jeho díla interdisciplinární. „Možná mám z toho podvědomý komplex.“

Studoval mikroekonomiku. „Vím všechno o marketingu, reklamě a podobném mediálním vlivu. Má to pro mě cenu jako pro umělce, díky

tomu vím, v jakém systému a struktuře se pohybují. Ale mám z toho užitek i jako producent: Dokážu si určit parametry publika.“

V Tokiu se stal producentem hudebního a filmového programu v galerii, klubu a baru Aoyama. „Během dvou let jsem uspořádal přes čtyři sta akcí, programoval, psal smlouvy s umělci, propagoval kapely, vydával alba, rozesílal pozvánky, promítal umělecké filmy, třeba Dereka Jarmana.“ O letech 1993–94 mluví jako o nejintenzivnějším období života. Brzy se zahltil a vyčerpal. Odřizl všechny komunikační kanály. „Potřeboval jsem klid a ticho. Udělal jsem si ho ve své tvorbě. Tak to je.“

Léta v Aoyamě se zúročila ještě na jeden způsob. Ikeda se tehdy potkal se scénickým souborem Dumb Type: v jejich politicko-abstraktních představeních, instalacích a publikacích se začala rozvíjet jeho hudba. Příležitostně s Ikedou spolupracovali, byli si blízcí. „Pak jednoho dne přišel fax: Čekáme na letišti v Lublani! Žádné vysvětlení, jen kód rezervované letenky. Sbalil jsem se, druhý den už jsem účinkoval v představení. Turné trvalo dvanáct let. Všechno se tím pro mě změnilo, poznal jsem svět mimo Japonsko a udělal klíčové zkušenosti.“ Dumb Type vystoupili v roce 2006 v pražské Arše (už ne tak technologicky radikálně jako v londýnském Barbicanu, kde pro hlasitost místní technici vyhlásili bojkot). Precizní styl, čistá scéna a LED svítlny prozradily, jak silně Ikedu společné roky ovlivnily. Dodnes se pokládá za duchovního člena skupiny. „Je to ambivalentní, jako v rodině. Občas je skutečně nesnáším jak vlastní bratry.“



Ikeda, chirurgicky přesný a uzavírající motivy, je na současné scéně výjimkou: snad všichni ostatní Japonci z jeho generace improvizují, v čele s Yoshihidem Otomem. „Mám rád Johna Zorna, Freda Frithe i jinou improvizaci; ale cítím, že to není má věc. Mám pro své instalace a koncerty dost přesný záměr a potřebuji mít nad věcmi úplnou kontrolu. Představuje nejkratší cestu k výsledku. Život je krátký a já toho chci stihnout co nejvíc. Taky jsem trochu líný.“

Mezi jeho příležitostnými spolupracovníky jsou architekt Toyo Ito, fotograf Hiroshi Sugimoto a elektronik Carsten Nicolai, ale jádro vytváří Ikeda sólově, ba osamoceně. V jeho škole života, Dumb Type, záměrně neexistoval vedoucí a ředitel. „Byl to koncept. Jako by byl ředitel divadla skrytý. Žili jsme v totální demokracii, takže herec mohl mít námítky proti hudbě a přicházet s návrhy pro choreografii nebo svícení. Pro vztahy je to velmi zdravé. Když jsme měli na scéně přesunout židli, diskutovali jsme o tom tři večery.“ Ikeda má dnes asistenta (pro animační technologie), tvoří a rozhoduje však sám.

Je smyslová slast z nižších sfér než umění? Zvuková čistota a intenzivní přívál Ikedovy hudby (stejně jako jeho kolegů z labelů Raster Noton, Touch, dubstepu nebo třeba dua Haswell & Hecker) si přímo říká o vnímání na vlastní kůži, z první ruky, co nejbližší k prameni vzniku. „Potýkal jsem se s neodbytnou otázkou: co je to koncert? Normálně se lidi chodí na koncert 'podívat'. Ne poslouchat hudbu, ale podívat se, co se to tam děje. V tomhle směru jsem byl mimo – neumím tančit, nezpívám, neumím lidi pobavit, takže jsem úplně vážně řešil, co s tím. Vyřešil jsem to plátnem a obrazy.“

David Toop, jehož poutá Ikedovo dílo po léta, si všiml, čím je Ryoji Ikeda originální. Na svých „živých“ koncertech je nepřítomný: respektive sedí u mixu a počítačů, ale ne před publikem. Nechává je sledovat obraz a zvuk, sám kdesi stranou. Mimoděk tím vystihuje situaci, kdy konzumujeme z webu data izolovaná od lidí, opuštěná svými původci.

Kde je ukrytý ředitel divadla?

Dost zajímavou reflexi napsal (na server Brainwashed) vědec John Kealy. Při Ikedově živé performanci C/I sledoval na plátně zahlcení čísla z burzovních zpráv, prostřihávané s reportážními záběry současných válečných konfliktů. Ekonomická fakta tu patrně (přinejmenším zčásti) mají souvislost s ozbrojenou mocí, ale Ikeda prezentuje proud obrazů paralelně s mikrozvuky, v tak bleskových prostřizích, že detaily a fakta nemůžeme zaznamenat. Pro Kealyho to není alibistické, naopak to vnímá jako odraz čehosi zcela reálného: „Ve svých filmech Ikeda opakovaně ukazuje, jak mnoho toho jako společnost víme – ale taky jak nedostupné a nepoužitelné jsou tyto informace pro většinu lidí.“ Samotný název představení vychází z armádních „pětí pě“ pro zacházení s informacemi a vnitřní strukturou: Command, Control, Communications, Computers and Intelligence (příkazy – řízení – komunikace – počítače – tajné zpravodajské služby).

„Jakožto vědec trávím velkou část probdělého času nad grafy a tabulkami ve snaze vytáhnout z oněch čísel příběh. Poodstoupit na chvíli od dat a přepnout na estetičtější úhel pohledu, to je pro mě osvěžující změna.“ Pro Kealyho je zajímavé sledovat, jak ne-vědec jako Ikeda nahlíží na gra-



fy a modely, co z nich vyvozuje. Takových pokusů není v umění málo, často jsou ale výsledky mělké a nicneříkající. Ikeda, který hledá těsné paralely, v nichž se estetika a technika doplňují, překračuje přesné znění svých dat, katapultuje se s nimi k fantastičnu – ale nakonec vlastně neopouští jejich ducha.

Film/koncert *Datamatics* [ver.1.0] se zdá být nejvýraznějším počinem japonského tvůrce za poslední léta. Obraz i zvuk jsou tentokrát kompletně vytvořené digitálně: přesto výsledek míří pryč od abstrakce a mikročástice (připomínající zase data) se skládají do čehosi skutečného. Z rychlé „rolované“ čísel a znaků se zprvu usadí body, linie a roviny: pozvolna narůstají do krajinného obrazu, který sugeruje i hloubku. Je to třírozměrný model vesmíru i s hvězdami (v jedné části filmu se obraz zahltí jejich popiskami). Ikeda, podobně jako v performanci *Matrix*, „skenuje“ model ve všech rozměrech, tři osy rozeznávají různé zvuky podle toho, jakých objektů se dotýká. Ve finále *Datamatics* se celý výsledek vrstevnatého procesu prohne a zakříví – přechází do další dimenze. Najednou tady cítíme skvěle vyjádřené sepětí dvojího dobrodružství: vzrušení jak z dynamického vypočítaného pohybu, tak z velkých vědeckých teorií, které za ním stojí.

„Chtěli jsme Ryojiemu vydat jedno album a on k nám přešel nadobro,“ říká mi do telefonu Carsten Nicolai, elektronik, multimediální výtvarník a šéf labelu Raster Noton. „To mě úplně šokovalo. Spolupracujeme s Ryojiem už dlouho a zároveň jsme se hodně spřátelili, pomalu se snažíme dokončit druhé album našeho dua Cyclo. Spojuje nás náhled na hudbu a technologie. Sice nás zajímají fyzické vlastnosti zvuku a prostředí, ale oba radši pracujeme s digitálními prostředky, které by se mohly zdát hmatatelné skutečnosti vzdálenější. Čím to? V digitálu dosáhnete svého záměru s mnohem větší jistotou, přesněji, podrobněji. A to je pro nás oba podstatné.“

Předposlední Ikedovo album *dataplex* obsahovalo v příloze poznámku: některé přehrávače si nedokážou poradit s posledním trackem, příliš podrobná datová (bitová) struktura jednoho místa je pro ně nečitelná. (Extrém vznikl překlepem: Ikeda zadal místo obvyklé sámkovací frekvence 44 100 herců číslo 441 000: příkaz byl realizován, ke zmatku některých čteček.) I další album, nové *test pattern* (Raster Noton, 2008) se neobešlo bez poznámky: tentokrát na přelapce, kterou nemůžete ignorovat, chcete-li album vůbec otevřít. Upozornění zní: *Toto CD obsahuje specifické zvukové vlny, impulsy a explozivní data, která vystavují reproduktory a sluchátka hraničnímu testu. Hlasitý poslech poslední skladby může poškodit vaše přístroje a ušní bubínky.* Autorovi těchto řádek se poslechem našťěší nic neporouchalo, dokonce měl pocit, že smýkání šumy nad pravidelnou strukturou probíhá v první polovině alba ještě divočeji.

Hudba, která „tam je“, ale nelze ji reprodukovat. Hudba, která nesmí být slyšena (dost nahlas). Autor, který je nepřítomný. Pozice matematicky propočtené skladby, které lidské ucho nezaznamená. To všechno jsou aspekty díla Ryojiho Ikedy, který má rád čísla v umění, od Bacha po Merzbowa. „Fenomén neviditelnosti zvuku, to je pěkné,“ říká. „Výsledná data vidíme na svých monitorech. Ale na abstraktní koncept, který za nimi stojí, si nikdy nesáhneme.“

<http://www.raster-noton.net/>, <http://www.ryojiikeda.com/>,
<http://www.touchmusic.org.uk/> ■

Ze života a díla pana Gauguina

Fabrizio Carlone: *Bonjour M. Gauguin*

Contemporary Soundworks Ltd. (www.contemporarysoundworks.com)

Distribuce: RCD (www.russiancdshop.com)

Text: **Vítězslav Mikeš**

Tradiční operní domy jsou přežitkem, tvoříme hudebnědramatická díla, která lze situovat do různých prostor, vybírá svou dvouaktovou komorní operou *Bonjour M. Gauguin* italský skladatel Fabrizio Carlone. V jeho hledáčku jsou „muzea, galerie, univerzity a další místa, která nemusejí být nutně spjata s uváděním hudby“. V souvislosti s tímto záměrem omezil obsazení na pět zpěváků a devět instrumentalistů (flétna, klarinet, anglický roh, fagot, saxofon, akustická kytara, klavír, violoncello a kontrabas; pro užší než zúžené podmínky však existuje i verze, kde spolu se sólisty účinkují pouze klavírista a kytarista) a zvolil téma, které se právě do galerií náramně hodí. V minimalistickém duchu při přípravě představení postupovaly i režisérka Anna Cianca a scénografka a autorka videoprojekce Christina Clar, takže celá produkce může být skutečně snadno přizpůsobivá jakémukoli prostředí. DVD obsahuje záznam premiéry opery, která se uskutečnila v roce 2005 na nevelké scéně benátského moderně nasměrovaného divadla Teatro Fondamenta Nuove, mezi jeho malebně nedbalými, neomítnutými cihlovými zdmi.

Carlone si pro svou operu vybral za látku život a tvorbu Paula Gauguina. Sám si vytvořil libreto, a sice formou volně poskládaných výpovědí Gauguina i jeho současníků a úryvků z monografických prací o Gauguinovi, vše v původním znění, tzn. ve francouzském originále a v próze. V průběhu opery se střídají dva narativní postupy: první je statický, synchronní, založený na „rozhovorech“, druhý lze označit za dynamický, diachronní, neboť sleduje proslulé (tahitský pobyt, vztah s van Goghem apod.) i méně známé události z Gauguinova života. Hlavní postavě Carlone přidělil dvě role – v opeře vystupuje Gauguin a také jeho Vnitřní hlas (zpívaný sopránem!). Zbylí tři zpěváci představují Vypravěče, jejichž partie zahrnují citáty (z dopisů, rozhovorů atd.) například Vincen-

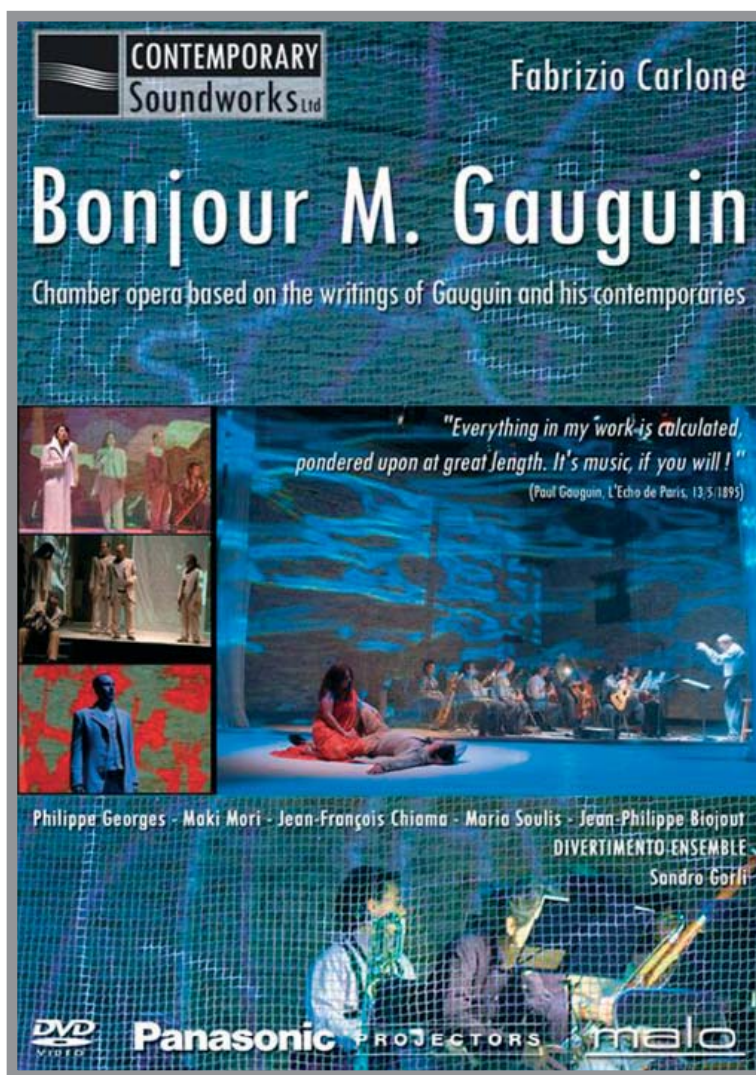
ta van Gogha, Clauda Moneta, Camilla a Lucien a Pissarrů, Stéphana Mallarméa, novináře Eugène Tardieua či pasáže z gauguinovských životopisných pojednání (z pera Charlese Chasséa, Charlese Moricea, Bengta Danielssona ad.). Libreto je chytře sestavené, má spád a nechybí mu vtip.

Hudební zpracování je spíše tradiční. Carlone dle vzoru opery comique kombinuje zpěv s mluveným slovem.

Pěvecké party jsou napsány v duchu pozdně romantických oper, instrumentální složka vystupuje především jako decentní doprovod, který ovšem svou pestrou barevností dotváří dění na jevišti. Ačkoli *Bonjour M. Gauguin* trvá dvě hodiny, divák se nenudí, a to hlavně proto, že do jednotlivých rolí Carlone obsadil nejen kvalitní zpěváky, ale i výrazné herecké typy: Gauguina ztvárnil barytonista Philippe Georges, malířův Vnitřní hlas půvabná japonská sopranistka Maki Mori, coby Vypravěči se představili tenorista Jean-François Chiama, mezzosopranistka Maria Soulis a basista Jean-Philippe Biojout. Dobře se uvedl též milánský Divertimento Ensemble pod vedením Sandra Gorliho (škoda jen, že hráči nejsou zapojeni do akce – vzhledem k tomu, že po celé trvání opery sedí na pódiu, jim režisérka mohla nějaký herecký prvek přiřknout). Efektivní je i videoprojekce, která si pohrává s Gauguinovými obrazy a jejich barvami;

spolu s převážně bílým oblečením zpěváků navozuje svůdnou atmosféru umělecké Francie druhé poloviny devátého století. Není těžké této atmosféře podlehnout a užít si ji.

DVD kromě záznamu opery obsahuje bonus v podobě dvacetiminutového dokumentu *A propos Bonjour M. Gauguin*, který vedle úryvků z představení přináší ukázky ze zkoušek a rozhovory s umělci; na disku lze nalézt též informace o sólistech a libreto ve čtyřjazyčné mutaci. ■



Muž z budoucnosti

Scott Walker: 30th Century Man

Stephen Kijak, Missing In Action Films (www.scottwalkerfilm.com)

Text: Karel Veselý

Scott Walker je bezpochyby jednou z nejpозoruhodnějších postav současné hudební alternativy. Teenagerský popový idol z 60. letech nepřestává vzrušovat svým hlasem, jeho hudba ovšem posluchače spíše děsí. Jeho kariéru mapuje dokumentární film *30th Century Man*.

Průměrné hvězdy z popových žebříčků zazáří, zhasnou a odejdou a za pár let si je už nikdo nepamatuje. Kdo dnes zná The Walker Brothers, o nichž novináři v roce 1966 psali, že to jsou „noví Beatles“? Trojice lamačů dívčích srdcí z Kalifornie v následujících dvou letech vydala několik úspěšných cukr-kandlových písní, kterým dominovaly bombastické orchestrální aranže a sytý baryton Noela Scotta Engela alias Scotta Walkera. „*Děláme to jen pro prachy*“, přiznávají na černobílém archívním záznamu z 60. let dva z Walkerových bratrů, kteří ve skutečnosti vůbec nejsou příbuzní. Třetí bratr Scott sedí v koutku a oči má schované pod černými brýlemi: „*Peníze mě nezajímají. Dělám to z kreativních důvodů. Chci psát a natáčet hudbu*.“ Každému z The Walker Brothers se sen splní. Scott Walker o čtyři dekády později natáčí ve studiu zvuky pleskání do čerstvě zbouraného masa a píše píseň o posledních minutách života družky Benita Mussoliniho. Udělat desku mu trvá v průměru deset let, což je také přibližně doba, ve které jsou posluchači schopní jeho nahrávky vstřebat. Walker nekonzertuje, rozhovory dává velmi výjimečně a je všeobecně považován za podivína, s nímž se obtížně komunikuje. O to větší překvapení je, že amerického dokumentaristu Stephena Kijaka nechal před třemi lety nahlédnout pod pokličku natáčení jeho zatím poslední desky *The Drift* a ochotně se před kamerou rozpovídal o své minulosti. Výsledkem je dokumentární film, jenž letos získal nominaci na britskou filmovou cenu BAFTA.

Scott Walker má mezi hudebními novináři pověst enigmatického a komplikovaného génia a také tak o něm často referují. Je to částečně vina jeho současných nahrávek, které mají daleko k průzračné jednoduchosti šlágrů The Walker Brothers. Klamou tělem, Walkerův majestátný hlas pořád vládne stejnou silou, kolem něj se však na povrch derou nevábné industriální šrumpy a disharmonické smyčcové plochy. Mýtus psychotického hudebníka klepajícího na dveře bláznince se kolem Walkera vznášá už od sólové desky *Scott 4* (1969). Aby tento dojem dokumentarista Kijaka podtrhnul, ukazuje divákům báseň, kterou Walkerovi poslalo na konci 60. let čtrnáct fanoušků roztrpčených z jeho depresivních nálad. Tento obraz však během filmu dostane několik povážlivých trhlín. Čekali bychom roztržitého neurotika, Walker se však v dokumentu představuje jako notorický perfekcionista, který má celou desku do posledního detailu připravenou už v okamžiku, kdy poprvé vchází do studia. Zvukaři i hudebníci se proměňují v pouhé loutky jeho vizí, což je pro mnohé z nich – jak přiznávají v rozhovorech – značně frustrující zážitek. Historka, v níž Walker vynadal kytaristovi slovy: „*Opovaž se mi tady ještě jednou hrát nějakou melodii*“, dokresluje, že jednotlivé instrumenty musí ustoupit vyššímu cíli – pečlivému budování atmosféry písně, která je pro Walkera vším.

Jeho autorský rukopis se příliš nezměnil od okamžiku, kdy na A straně *Nite Flights* (poslední desky The Walker Brothers z roku 1978) převzal autorské otěže. Skladba *The Electrician* otevřela před třiceti lety Pandořinu skříňku: úpěnlivé smyčcové plochy, paranoidní skoky mezi harmonií a dishar-

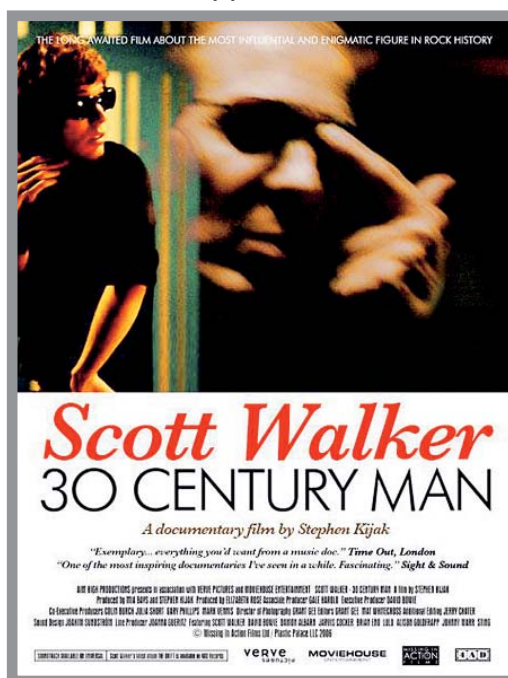
monií, zdánlivě rozladěné držené tóny, a nad tím vším se klene Walkerův pseudooperní baryton se znepokojujícím textem o muži zasaženém elektrickým proudem. Je vážně autorem ten nejistý muž, který se do kamery dívá plachým pohledem a mluví tichým civilním hlasem? Jeden by těžko uvěřil.

Není divu, že Walker se i nadále drží jména, které mu v polovině 60.

let *přišli* manažeři. Pokud jeho skladby obsahují odkazy na jeho osobní život, klíč k jejich odhalení je skryt více než dobře. Walker odmítá mluvit o sobě a pečlivě volí slova, která by mohla jen poodhalit něco z jeho soukromí. A tak *30th Century Man* alespoň vychází z toho, co už známe. The Walker Brothers vznikli v roce 1964 v Los Angeles, ale o rok později se přestěhovali do Anglie, kde právě zuřila beatová horečka. Měli zde mít podle manažerů lepší výchozí pozici k tomu, aby se přiblížili svým vzorům – Beatles. Scott Walker si deštěm smáčený Londýn zamiloval a adaptovaná britskost, obzvláště zesílený smysl pro melancholii, je jednou z možných cest k pochopení jeho hudby. Další je jeho záliba v dramatických gestech Jacquese Brely, kterou dokreslují archívní záběry jeho provedení skladby *Matilda* v televizní show Dusty Springfield. Ačkoliv The Walker Brothers slavili úspěchy na obou stranách Atlantiku, Walkerova soukromá hudební odysea rezonuje více v Británii. Kijak povolává jako důkaz slavné britské hudební-

ky jako jsou Brian Eno, David Bowie, Damon Albarn (Blur, Gorillaz), Marc Almond, členové Radiohead, Jarvis Cocker (Walker v roce 2001 produkoval poslední album Pulp *We Love Life*) a další, kteří se vyznávají z lásky k Walkerovi. Snad měla tato část dokumentu vzbudit dojem, že Walker je oblíbený muzikant divákových oblíbených muzikantů, defilé mluvících hlav (jakkoli pomazaných) ale nudí. Tedy až na upřímné přiznání fanouška orchestrálních aranží raných Walkerových desek od Marca Almonda (Soft Cell): „*Nenávídím Tilt, je to otravné album. Nedá se poslouchat*“.

Jako mírně rozpačitý vyznívá nápad natáčet muzikanty, kteří poslouchají Walkerovu hudbu a snaží se ji komentovat. Kijak tak alespoň našel způsob, jak do filmu dostat více Walkerovy hudby, neboť o ní je dokument především. Stačí několikavteřinová ukázka, a ta zastíní všechny zpovědi mluvících hlav. Zatímco staré skladby doprovází archívní fotografie, ty z posledních let dostaly neobvyklý kabát v podobě psychedelických digitálních koláží s náhledy textů. Walkerova neotřelá hudba by mohla leckterého filmaře svádět k stejně halucinačnímu pojetí filmu, Kijak se naštěstí tohoto nápadu vyvaroval a hudebníka představil v konvenčním lineární příběhu. Těm, kteří zatím Walkerovu hudbu obcházeli, vysílá dokument jednoznačné poselství, že udělali chybu. Pro ty, kteří naopak jeho současnou podobu znají, dodává alespoň syntézu jeho kariéry. Hlubší vhled do zákoutí jeho hudby nás ale nejspíše teprve čeká. „*Chtěl bych natáčet více desek*“, říká na konci dokumentu letos dvaadesátiletý Walker a dává nám naději, že čekání na další studiové album bude tentokrát kratší. ■



Příběh diska Throbbing Gristle

Drew Daniel: 20 Jazz Funk Greats

Continuum Books (www.continuumbooks.com)

Text: Ondřej Parus

Bicí automat. Basová linka. „Yeah.“ Synták. Kornet. Valivý rytmus. „Nice.“ Nájezd vysokého syntáku v pravém kanálu. Kornet. Valivý rytmus a úder elektronického virblu. „Mine.“ „Tonight.“ „Jazz.“ „Yeah.“ Zpožděný kornet. Opět najíždějící synták. „Jazz.“ „Jazz.“

Edici 33 $\frac{1}{3}$ newyorského vydavatelství Continuum Books, věnovanou zásadním rockovým deskám (post)historie, provází takový ohlas odborného tisku i posluchačské veřejnosti, že si může směle dovolit vykročit směrem k periférii a k jedné z nejpervnějších skupin, které kdy o tzv. „rock“ lehce zavadily svými nečistými úmysly. A samozřejmě není náhoda, že další kapesní přírůstek, který jako by byl stvořený k tomu, aby v knihovně sousedil s dotyčným cédečkem, a který je vždy zároveň exkluzivní osobní poctou umělcům, má na svědomí Drew Daniel. Daniel je především členem dua Matmos, pro něž měli britští Throbbing Gristle klíčový význam jako radikální předchůdci současných elektronických a hlukových experimentů, zároveň přednáší na Hopkinsově univerzitě a v neposlední řadě byl jedním z těch, kteří jakmile tuhle skupinu na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let poprvé slyšeli, definitivně se jim potvrdilo dosud spíš nejasné tušení, že punk je vlastně směšný a vůbec nevyjadřuje prázdnotu a nihilismus, které bylo třeba nejen popsat, ale i provokativně intenzifikovat.

To ale není hlavní důvod, který ho přivedl k nejpodivnější desce kapely, *20 Jazz Funk Greats* z roku 1979. Když se totiž ztotožnil s pohybem perverze na oficiální prvotině *Second Annual Report* (rané kazetové nahrávky s názvem *First Annual Report* vyšly v roce 2001 na značce Get Back), totiž když pochopil její „špatnost“ a jako takovou si ji užíval, přišla další neočekávaná rána v podobě industriálu, který nebyl industriálem, a popu, který nebyl popem. První dojem z desky plné syntetických rytmů, náznaků diska, delayovaných linek a rozmanitě se převlékajícího zvuku baskytary a syntezátorů, ale také z meta-kyčovitěho obalu se dal vyjádřit jen barrettovským „V čem je přesně vtip?“.

Klíčem k albu je Danielovi právě mnohočetně subversivní obal, což sice není postup nijak originální, ale z hlediska *20 Jazz Funk Greats* naprosto legitimní. Od faktu, že Peter Christopherson (jeho autor) pracoval tehdy pro grafické studio, které produkovalo okázalé pseudosurrealistické obaly pro Pink Floyd, Paula McCartneyho či Led Zeppelin, je pak už jen krůček ke „čtení“ desky coby rozvíjení nejrůznějších forem zneužívání. Zneužita byla P-Orridgova matka, která si přála, aby TG konečně nahráli nějakou pěknou desku s pěkným obalem, zneužito bylo očekávání fanoušků jejich dosavadní „továrny na smrt“, nemluvě o těch, kteří se s kapelou měli teprve seznámit, zneužit byl bicí automat Dr. Beat a další tehdejší výtvarné hudební elektroniky, zneužito bylo samotné studiové nahrávání – po EP *United/Zyklon B Zombie* se TG vydali cestou prvního hitu, aby natočili celou zvukově „zaoblenou“ desku v příkrém kontrastu s jejich tehdejší brutálním koncertním projevem. Zneužity byly dále: útes sebevrahy jménem Beachy Head, industriální rytmika a londýnský přízvuk ve *What a Day*, pravidla striptýzu v *Hot on the Heels of Love*, kalhotky v *Persuasion* či zvuk funkové baskytary v *Tanith* – a taky kornet v titulním tracku, se vši rozpačitostí, která patří k nástroji, do něhož je třeba foukat a z něhož se line tak příznakový zvuk. Původně na něj měl hrát Chris Carter, ale nebyl toho schopen a stydl se, že přitom vypadá trapně. Cosey se to zalíbilo, ale zase se musela vyrovnat s tím, že se jí při koncertech rozmazává rtěnka (a Genesisovi P-Orridgovi ne).



Drew Daniel zvolil ve své knize spojení osobního zaujetí, profesionální deformace, zasvěcené kontextové interpretace a rozhovorů se členy skupiny. Nemusel se o nic snažit – z hlediska psaní o nějaké desce je to vlastně ideální cesta a na Throbbing Gristle jsou samozřejmě nejzajímavější jak tzv. historiky a demystifikování legend, tak podrobné analýzy toho, proč mohl jejich vlastní přístroj „Box of Tricks“ fungovat jako páskový Mellotron i sekvencer a s pomocí kterých dalších úprav jakých nástrojů docílili toho kterého zvuku. Bezmála 170 stran věnovaných jedné vyšinuté desce, kterou si koneckonců vybral i Simon Ford na obálku své knihy *Wreckers of Civilization: The Story of Coum Transmissions & Throbbing Gristle* z roku 1999, není nijak přehnaný prostor. Hledisko

jiné výrazné osobnosti (navíc soustředěné v knize) je v době, kdy jsou všechny desky veškeré hudby plně k dispozici a kdokoliv si může ke každé uhníst „sekundární obal“, důležitá forma zklidnění. A kdo jiný inspiruje Cosey Fanni Tutti k zavzpomínání, při jakých přesně skladbách a z jakého oblečení se před třiceti lety svlékala v barech, než bývalý go-go tanečník v gay klubech? „... striptéři z praktického, ekonomického hlediska pečlivě přemýšlejí o tempu (načasování) a náladě. Je to prosté: svléknutí při té pravé písničce obrovsky zvyšuje vaši odměnu. Píseň, při které se cítíte sexy (která je sexy), je píseň, jež vás nutí tancovat s nasazením a větší jistotou, a takový druh performance dá publiku najevo, že si to, co děláte, užíváte, což zase dává ostatním jakožto členům publika povolení vstoupit do vaší scény, jít trochu blíž. Tehdy dolarové bankovky míří za vaše prádlo...“, píše Daniel na okraj písně *Hot on the Heels of Love*.

V oné dusné kombinaci stereotypů na hranici svádění a sofistikované hudební alchymie pravděpodobně spočívá „pop“ téhle desky. Pop znamená vědět přesně, jak něco udělat, aby to způsobilo něco jiného. V čem „pop“ na druhou stranu nespočívá, je třeba přístup Throbbing Gristle k jazzové, intelektuální improvizaci: „... bylo hodně důležité, aby si lidi nemysleli, že jsme chytří...“ (Peter Christopherson). Sekvencí, kdy se těsně pod syntetickou fólií a gumovými údery (nezapomínejme, že na konci sedmdesátých let už byl jazz-funk dalším mainstreamovým asimilátem) sune hrozivá primitivnost šumu a probleskují stíny předchozího *D.o.A.* (1978) i budoucí temné improvizace *Heathen Earth* (1980), je dostatečně mnoho, aby se perverze tohoto alba převracela dalším směrem a nikdy nenadešel důvod jeho význam jakkoli uzavírat. Takovým slepým místem desky je určitě její vrchol v podobě *Persuasion*, ale také vždy alespoň jeden nemístný zvuk v každé z jedenácti písní. Album se stalo jak inspirací pro vlnu „divného diska“ v osmdesátých letech, tak potvrzením nekompromisního přístupu extrémních inovátorů. Proto se také *20 Jazz Funk Greats* nikdy nemohlo usadit v žádném kánonu (jak by mohl zavádět kontext celé knižní edice) – udělat desku tohoto typu, pokud lze o nějakém typu vůbec mluvit, si ani dnes leckdo nedovolí. Pokud totiž perverzní nejste, začnete přemýšlet, jestli být nebo nebýt, a pokud moc přemýšlíte, zjistíte, že jste se ocitli na špatné straně. ■

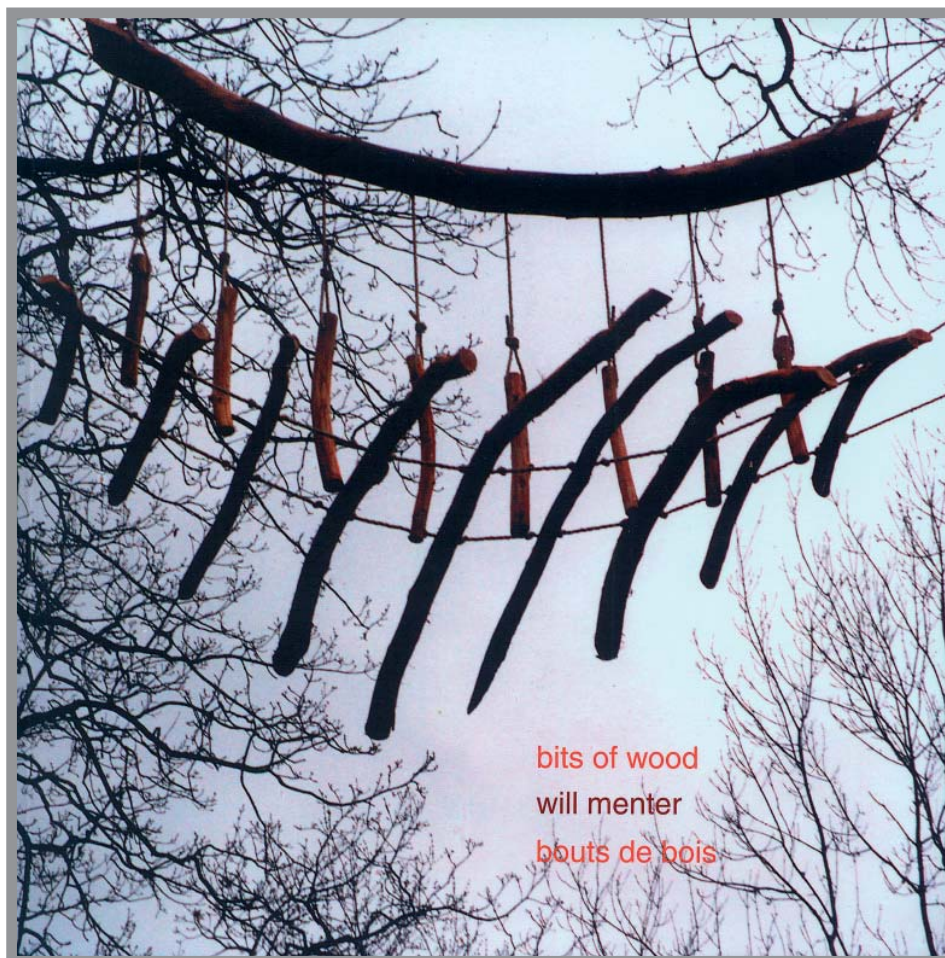
Půvab kusů dřeva

Will Menter: Bits of Wood

Vlastní náklad [www.willmenter.com]

Text: **Petr Ferenc**

Ve Francii žijící britský skladatel a sochař Will Menter miluje dřevo. Věnoval mu i knihu *Bits of Wood / Bouts de bois*, kterou vydal vlastním nákladem a která kromě přibližně stovky obrázků obsahuje i sedmdesátiminutové audio CD.



Will Menter byl v sedmdesátých letech členem sdružení Bristol Musicians' Co-Operative, které se snažilo hledat nové přístupy k neidiomatické improvizované hudbě. Působil ve skupinách Bullit, Wind and Fingers, Community, Both Hands Free And Overflow a v dalších. Jeho hudba se čím dál víc protínala se sochařstvím, ve skupinách Slate a A Wider Resonance je prolnutí dokonalé.

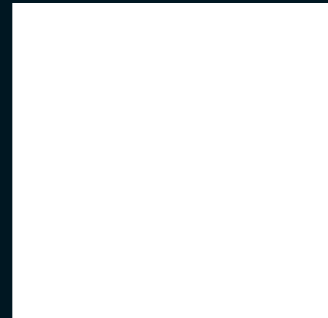
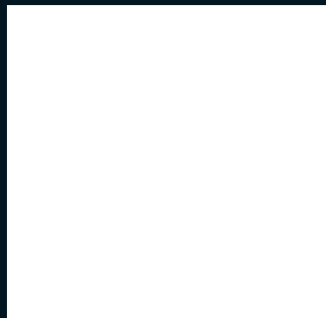
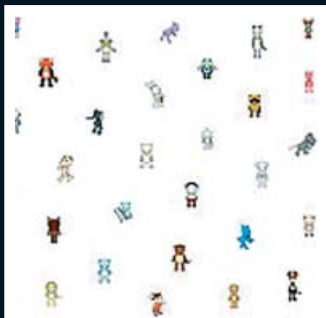
Zvuk dřeva pro milovníka hudby nemůže být úplnou neznámou, každý už někdy slyšel vycizelované a vznešené zvuky houslí, marimb či klarinetů. Willa Mentera ovšem zajímá dřevo ve stavu, kdy je možné vnímat ho stále spíše jako surovinu. Jeho kniha, kterou nemáme považovat za katalog či popis díla, ale za dílo samo, prostřednictvím mnoha fotografií a krátkého textu v angličtině a francouzštině vypovídá o lásce k samotnému materiálu. Kusy dřeva válející se u lesních cest, vykotlané stromy, klády naskládáné v hranicích a barevně označené dle kvality a místa původu bývalých stromů, detaily trouchni-

vějších kmenů a naplavených větví... patos televizní Paměti stromů se seberozplakavším Ludkem Munzarem a smrtící dávkou folkového hororu v titulcích díkybohu zůstává nevyhřeznut. Menter hovoří o dřevu coby materiálu k topení a odhaluje příběh, jehož prozatímním vyvrcholením je přítomná kniha.

Když žil Menter s rodinou na anglickém venkově, zajímalo ho dřevo pochopitelně především jako topivo. Při řezání, štípaní a odhazování polen si začal všimnout, jak jednotlivé kusy dřeva zní, když odpadnou od větší klády, jak znějí stromky, jsou-li poráženy, jaký shluk tónů vydá hromada polen, když ji poslední dopadnuvší celou srazí. Odtud už byl jen krok k výrobě znějících instalací a skulptur z nepříliš opracovaného dřeva. Některé z nich dosahují obrovských rozměrů, jako například ta na hoře svatého Vincenta v Saône et Loire, lomený „pavouk“ z drátů, z nichž visí desítky dřev určených ke hře lidí i větru. Většina Menterových instalací je závěsná, aby dřevo znělo s hezkým dozvukem. Dá se říci, že *Bits of Wood* rozvíjí stále jednu myšlenku, různorodost zpracování a vzhledu jednotlivých skulptur je ale obdivuhodná. Vysoce zavěšené „můstky“, na něž živý hráč nedosáhne, „bludiště“, v němž se můžete prodírat stovkami těsně u sebe zavěšených dřev a „hrát“ svou cestu na druhý konec, sáhodlouhé „prádelní šňůry“ i malé branky připomínající zahradní prolézačky, tlustá polena –houpáčky zavěšené nízko nad zemí, na něž se hraje srážkou s houpajícími se sousedy, podsvícené baldachýny... Z trochu jiného soudku je pečlivě opracovaná a ladící spirálovitá *skylar k marimba*, instalovaná na několika do země zapuštěných kulech. Každopádně to Menterovým pracím sluší v přírodě i v galerii. Buď mají neokázalý vzhled ladící s okolím, nebo svou kvalitu zdůrazňují v umělém prostředí.

Příložené CD se skládá z osmi skladeb-improvizací-zvukových dějů. Zahraje si vítr i erudovaní hráči, sám Menter provede několik improvizací i kompozic, v jednom případě hraje v duu se zpěvačkou, v dalším nahrál zvuk rozebírání velké instalace. Barevná škála zvuků je nemalá, původní surovina je ale vždy přiznána a rozpoznatelná. *Bits of Wood* je krásným příkladem znázornění lásky k přírodnímu materiálu a prohlubování zdánlivě úzkých výrazových možností. ■

54 His Voice 04/2008



totiž spolu s významným ruským režisérem a dramatikem Markem Rozovským a básníkem Jurijem Rjašencevem předložili plastické libreto, které zachovává v hrubých obrysech dějovou osu románu i jeho filozoficko-psychologický rozměr a dokonale splňuje požadavky hudebnědramatického oboru.

Zločin a trest se pohybuje na hranici muzikálu a rockové opery, způsob zacházení s hudebním materiálem (leitmotivická práce, důsledná prokomponovanost apod.) ovšem prozrazuje, že podkladem posloužily principy tradiční velké opery (proto také autor nazval své dílo *operou*). Artěmjev do grandiózní šíře rozvinul metodu, jakou použil například už ve své kantátě *Rituál (Óda na posla dobrych zpráv)* z let 1980–87 (recenze vyšla v HV 5/03): postavil vedle sebe velké množství zdánlivě neslučitelných žánrů a hudebních prvků, jejichž funkčním provázáním docílil životaschopného a dynamicky se rozvíjejícího tvaru. A tak tu zazní pouliční písně flašinetáře pozorujícího a komentujícího dění, rockové vypalovačky, romantický duet, pravoslavný raspěv, straussovský valčík, estrádní či bardská píseň, prostřídají se různé folklórní útvary (pláče, častušky...) atd. atd. Všechno to však drží pevně pohromadě, každý prvek má ve *Zločinu a trestu* své místo a opodstatnění.

K realizaci nahrávky si Artěmjev pozval také adekvátně objemný aparát: Vedle sólových zpěváků (v roli Raskolnikova se představil Vladimír Jabčaník, Soňu Marmeladovou ztvárnila Natalija Sidorcova atd.) se na ní podílel Ruský státní symfonický filmový orchestr, sbor Akademie sborového umění, Ansámbl lidových nástrojů, vokální lidový ansámbl První květ, cikánský soubor Růže na sněhu, vokální skupina A capella ExpreSSS, Soubor bicích nástrojů Marka Pekarského a řada dalších hudebníků včetně Artěmjeva a jeho elektroniky.

Je to na efekt a není. Artěmjev přesně ví, co chce, přestože pompézností a patosem nešetří. Skvělé teatralizované výkony interpretů a zvukově vycizelovaný záznam dávají jenom vyniknout jeho záměrům.

Zážitek skýtá nahrávka i bez vizuální složky. Koneckonců, musíme se smířit s tím, že opera svou scénickou podobu, která se má stát dílem Končalovského, zatím postrádá. Plány jsou velké, sám Artěmjev tvrdí, že je to otázkou budoucnosti, protože chce *Zločin a trest* pojmout jako „mysterium, které je schopno mocně působit na lidi, regulovat jejich city a vědomí, přetvářet je v přímé účastníky probíhajícího dění. K tomu bude zapotřebí výpravné technické síly.“ To bude teprve událost. Snad se čekání na ni neprotáhne na dalších třicet let...

Vítězslav Mikeš

John Zorn: The Dreamers

Tzadik [www.tzadik.com]

Letošní březnové album Johna Zorna a jeho klanu přináší opět mnoho nového, a to přesto, že na první poslech nového vlastně nenabízí nic. Mohlo by se zdát, že tento guru světové avantgardy, hudební extremista, který ve své produkci publikum vždy šokoval neotřelými hudebními postupy, mixem většiny běžných i neobvyklých žánrových prvků a zajímavými kooperacemi s dalšími umělci, své fanoušky už ničím nemůže překvapit, ale na základě ohlasů různých recenzentů se mu to zřejmě opět podařilo. Svou deskou *The Dreamers*, natočenou s tradičními hvězdnými spoluhráči (Marc Ribot – kytara, Trevor Dunn – baskytara a kontrabas, Joey Baron – bicí, Jamie Saft – klávesové nástroje, Kenny Wollesen – vibrafon a Cyro Baptista – perkuse), totiž své posluchače, očekávající opět nějakou zběsilost, vystavil hezké a příjemné melodické kombinaci instrumentálního jazzu a jazzrocku à la sedmdesátá léta, čímž některé z nich opět pozlobil. V něčem tak vlastně navázal na svou nahrávku *The Gift* (Tzadik, 2001), *The Dreamers* je ale přesvědčivější a kompaktnější.

Základní nálada, ve které se nese téměř celé album, je nám sdělena již prvními takty úvodní *Mow Mow*, kde dominuje zasněná paleta barev tvořených surf-rockovou kytarou, vibrafonem a jemnou, ale velice kreativní rytmikou. Při poslechu následující svižnější *Uluwati* se mi vybavily klasické nahrávky *Caravanserai* a *Abraxas* Carlose Santany. Rytmicky se většina skladeb pohybuje právě mezi santanovskými latin-rockovými rytmy a groovy připomínajícími hudbu například Zornovy Masady. I Ribotova kytara jako hlavní sólový nástroj (např. v *Anu-likwutsay*) svým zvukem i frázováním připomíná některé Santanovy výrazové prostředky. Samotný Zornův altsaxofon se ozývá jen velice sporadicky v některých tématech, jeho typická agresivní freejazzová hra se objeví pouze na chvíli v kompozici *Toys*.

Jedinou skladbou, která z koncepce alba vybočuje, je *A Ride On Cottonfair*. Jedná se o naprosto klasicky pojaté jazzové klavírní trio s docela obyčejnou formou téma – sóla – téma. Skladba je tak od ostatních odlišná ale především zvukově, je i jediná čistě akustická.

Vedle celkové uvolněné a pohodové atmosféry se posluchačům vryjí do paměti především nápadité melodie hrané kytarou nebo Rhodes piánem často v unisonu s vibrafonem. Skladby, jako jsou třeba *Mystic Circle* a *Nekashim*, jsou vedle takovýchto melodických linek postaveny především na volné kolektivní hře bez zbytečných exhibic nebo na chytrých a funkčních instrumentálních sólech.

Mně osobně tato roztomilá a zvukově perfektně zpracovaná kolekce velmi potěšila. Přestože na ní autor i celá kapela pracují s již jím i jinými nesčetněkrát zahraničními klišé, je na ní stále poznat Zornův originální autorský rukopis, což je fakt, jenž z *The Dreamers* činí další plnohodnotnou položku v jeho široké diskografii.

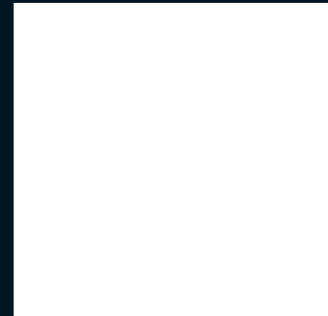
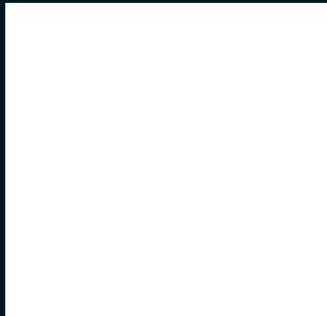
Jan Faix

Lars Åkerlund: Ur / Volt

Fylkingen [www.fylkingen.se]

Švédský skladatel narozený v roce 1953 se na CD představuje ve dvou přibližně půlhodinových, zcela odlišných skladbách. První z nich, *Ur*, vznikla před deseti lety coby hudba k tanečnímu představení choreografa Pera Jonssona. Je založena na samplovaném rytmu basového bubnu a rušících a hlucících vzniknuvších na syntezátoru Buchla. V době psaní skladby Åkerlunda zajímala dehumanizace hudby, proto, aby zanikly „lidské“ finesy hráče, pracoval pouze s krátkými samplami zvuku bubnu. Předpona *ur* znamená *pra* a nese s sebou mnohé konotace týkající se rituálních prožitků a cyklického vnímání času, skladba sama je v tomto směru sdostatek ilustrativní. Ponuré rytmy se vynořují z ticha decentních šumů (občas úplného ticha) v různě dlouhých blocích, pokaždé v jiném, bez jakékoli změny udržovaném tempu. V poslední čtvrtině skladby se protilehlé zvukové světy, rytmus bubnu a ambient elektronických šumů, sejdou v poměrně nepřekvapivé, ale působivé, skoro tranceové syntéze, úplný konec patří jednoduchosti bubnu vytloukajícího stejný rytmus, jakým skladba začínala. Åkerlund je, podle svých vlastních slov, inspirován světem psychoakustických jevů, hypnózou a extatickými stavy a *Ur* tyto zájmy dokonale odráží.

O sedm minut delší a šest let mladší *Volt* je také hudbou k tanečnímu divadlu, tentokrát choreografa Björna Elissona, a zrcadlí pro změnu skladatelovu fascinaci elektrinou, udivující silou, která nás obklopuje na každém kroku, může na sebe vzít opravdu dáblské podoby a – jak Åkerlund říká v bookletu alba – je spojnicí mezi starobylým a hypermoderním. Východím zvukem pro další studiovou práci ve *Volt* je půlminutový záznam bzučení nezapojeného konektoru. Pravidelných



rytmů se tentokrát nedočkáme, zato se můžeme šestatřicet minut opájet vlnami příjemně zrnitého zvuku, který v poslední době nacházíme především ve škatulce čistě elektronického noise. Åkerlund nám připomíná, že bez postindustriální tékové agrese může takový zvuk znít velice příjemně a působit až uklidňujícím dojmem.

Jak vypadaly *Ur* a *Volt* na pódiu, kde zněly k výrazovému tanci, nevím – booklet CD nabízí dvě ilustrační fotografie, z těch si ale přesnější dojem vytvořit nelze. Pokud tím chtěl skladatel naznačit, že jeho dílo není jen programní hudbou, ale může znít i samostatně, nezbyvá než souhlasit.

Petr Ferenc

Bill Dixon with Exploding Star Orchestra

Thrill Jockey (www.thrilljockey.com)

V roce 2007 obdržel Bill Dixon, klíčová postava ve vývoji (nejen) free jazzu, cenu Vision Festival Lifetime Recognition a v témže roce složil a spolu s Robem Mazurkem a jeho novým souborem Exploding Star Orchestra nahrál dvoudílnou skladbu *Entrances*. K ní přidal Mazurek *Constellations for Innerlight Projections (for Bill Dixon)* jako poctu svému obdivovanému učiteli. Obě skladby jsou také náplní recenzované nahrávky.

K premiérovému (a pro Mazurka možná osudovému) setkání s mistrem došlo o rok dříve na semináři vedeném Dixonem, který po návštěvě koncertu Mazurkových Sao Paulo Underground osobně tlumočil své nadšení. Je zřejmé, že právě tvorba Billa Dixona ovlivnila dnešní světovou špičku trumpetistů, kteří jsou doma především v neidiomatické improvizaci (Axel Dörner či Franz Hautzinger). Ale komu z nich se poštěstí to, co Mazurkovi, kterého si Dixon pozval ke společnému projektu ve svých dvaosmdesáti letech?!

Entrances/One: bicí sekce spolu s tympanem, vzápětí dunivý kontrabas, lehounké perkuse a postupem času dechy. Ale dechy ne jen tak ledajaké: Bill Dixon na trumpetu, Rob Mazurek na kornet; v ten moment jsme vtaženi do úžasné kompozice. Kytarista Jeff Parker (právem oceňovaný už na debutu ESO, vydaném vloni taktéž u Thrill Jockey) je dobře slyšitelným kontrapunktem. Citlivě ztlumená intenzita v závěrečné třetině Dixonovy skladby dává vystoupit především bublající dechové sekci, avšak i ta se na několik momentů stáhne úplně, a dojde tak i na ticho, které je pak postupně zaplňováno lehkými tóny vibrafonu a tympanu. Posledně zmiňované nástroje tvoří jakési pozadí či kontext pro závěrečný dialog kytary a kornetu, jenž se metamorfuje ve sborové „hlasy“ dechů a kontrapunkující piano s vibrujícími bicími.

Mazurkova skladba začíná filosofujícími instrukcemi hudebníkům typu „when you push from the centre you create your own universe“, „you can do anything you want“, „the centre is you“, což se zhruba po dvou minutách zvrhne v neskutečný nářez evokující velký třesk, ale též aluzi na Sun Ra Arkestra. Po klidném období několika minut se ke slovu dostává rytmika, která projde nádherným přechodem okolo devatenácté minuty. Na závěr skladby se dočkáme i Mazurkova excelentního sóla, kterému předchází hlas známý z počátku skladby: „you are an orchestra of the cosmos, play this“. A závěr desky, *Entrances/Two*? Jedním slovem nádherna! Recenze na All About Jazz končí konstatováním, že „*moené a mnohvrstevnaté album Bill Dixon with Exploding Star Orchestra je klasikou, která bude studována roky*“. A abych nezapomněl, pánové Dixon a Mazurek se podělili i o design alba. Celý ten projekt mi připomíná pohádkové setkání mistra s žákem, kde mistr ví, že žák má potenciál časem ho překonat.

Petr Vrba

Helena Tulve: Lijnen

ECM New Series (www.ecmrecords.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

S mladou skladatelkou Helenou Tulve (*1972) Manfred Eicher rozšířil okruh estonských autorů vydávaných na jeho značce ECM. Zatímco však Arvo Pärt, Erkki-Sven Tüür, Veljo Tormis nebo Heino Eller byli zahrnuti do katalogu tohoto mnichovského vydavatelství již coby známé osobnosti, profilové album s názvem *Lijnen* představuje teprve se rozvíjející tvůrčí talent. Výběr skladeb (citlivě nahaných NYJD Ensemble, Stockholmským saxofonovým kvartetem a Slezským smyčcovým kvartetem) přitom reflektuje oblast, která je Heleně Tulve z žánrového i formálního hlediska nejbližší: komorní hudbu v podobě poetických skladeb pro nevelké ansámby různého složení a s duratou pohybující se kolem deseti minut. Album obsahuje celkově šest takových kompozic (z let 1997–2004), z nichž je patrné, že právě v tomto formátu autorka našla úrodné pole pro seberealizaci.

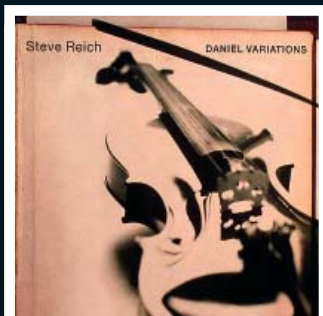
Tulve absolvovala tallinskou Hudební akademii pod Tüürovým vedením a následně pokračovala ve studiích v Paříži – zkušenosti sbírala u Jacquese Charpentiera, prošla i kurzy Györgye Ligetiho a Marca Stroppy, v IRCAMu se věnovala mj. studiu elektronické hudby. Stopy přímého vlivu hudby jejího učitele z tallinských studijních let nesou skladby na albu *Lijnen* minimální. Tüür se mi vybavil snad jen ve druhé půlce úvodní skladby *à travers* z roku 1998, kde mi ho připomněly dramaticky vystavěné zvukově masivní vlny v hlubších rejstřících, a také při občasných vstupech pestré škály nápaditě zakomponovaných bicích nástrojů (například ve zmíněné *à travers* nebo v *cendres* z roku 2001, kde v této funkci částečně vystupuje i klavír).

Mnohem silněji v tvorbě Heleny Tulve rezonují ohlasy „pařížské továrny na experimenty“ (a to dokonce už v nejranější skladbě zahrnuté na album – v saxofonovém kvartetu *Öö* z roku 1997), především spektralistu, ovšem se zjevnou tendencí nepoddávat se jim za každou cenu, nepodřizovat jim vlastní obsah skladeb. Hudba Tulve je asi natolik *spektrální*, jako třeba tvorba finské skladatelky Kaiji Saariaho, a to přesto, že zaměřenost na kvality tónu je jejím základním rysem. Právě rysem, nikoli experimentem v pravém slova smyslu.

Mimoходом, když už byla zmíněna Saariaho, s ní má Tulve společnou i zvýšenou pozornost k flétně (viz např. *abysses* pro flétny a ansámbl z roku 2003). Titulní skladba *Lijnen* pro vokál a ansámbl (2003) či *nec ros, nec pluvia...* pro smyčcové kvarteto (2004) mi zase svým lyrickým nábojem, podpořeným v prvním případě čtyřmi melancholicky zaměřenými texty vlámského básníka Rolanda Joorise a ve druhém starozákonním citátem ze Druhé knihy Samuelovy coby programním názvem („...ani rosa, ani déšť...“), připomněly poetiku litevské autorky Onutė Narbutaitė.

U Tulve, alespoň co se skladeb na albu *Lijnen* týče, téměř nezaslechne otisky určujících trendů estonské hudby starších skladatelských pokolení – „duchovního“ či „pohanského“ minimalismu (Pärt resp. Tormis) nebo echa progresivního rocku, estonského fenoménu sedmdesátých a osmdesátých let minulého století (Tüür, Peeter Vahi). Její myšlení se zdá být nasměřované na čistě západoevropský soudobý kontext. Zda je to plus, nebo minus, těžko zatím odhadnout. Osobitost vyjádření této skladatelce ovšem rozhodně nechybí.

Vítězslav Mikeš



Steve Reich: Daniel Variations

Nonesuch (www.nonesuch.com)

Distribuce: Warner Music (www.warnermusic.cz)

Steve Reich je skladatel s téměř ukázkově plynulým vývojem stylu. Jak vzdálené jsou doby, kdy budil nadšení i odmítání svými radikálně zjednodušenými hudebními procesy roztaženými do dlouhých ploch. Dnes si jeho hudba nevystačí s jednou frází omílanou na klavíru nespočetněkrát dokola, na druhou stranu od prvního taktu je slyšet, že autor *Daniel Variations* je také autorem *Drumming* nebo *Eight Lines*, ač je od sebe dělí několik desetiletí. Reichův styl a zvuk jsou vysoce osobité, což s sebou ovšem nese i nevýhody: V jistých chvílích se totiž může zdát, že skladatel, dobře zabydlený ve svém hudebním světě, píše stále dokola totéž. Při psaní recenze předchází Reichovy nahrávky *You Are* (HV 1/06) jsem měl právě takový dojem. Na první poslech by se taková myšlenka možná vnucovala i u nové nahrávky, druhý poslech však odhalí přeci jen něco navíc.

V roce 2002 byl v Pákistánu unesen a posléze zavražděn Daniel Pearl, reportér listu *Wall Street Journal*, v roce 2006 složil Steve Reich skladbu věnovanou jeho památce. Skladba je napsána pro Reichovu oblíbenou sestavu zahrnující několik klavírů a vibrafonů, smyčcové kvarteto, dva klarinety a čtyři zpěváky. I texty jsou typicky reichovské: každá ze čtyř částí pracuje s krátkým sloganem, přičemž dva pocházejí z biblické knihy *Danielovy*, v níž Daniel v babylónském zajetí vysvětluje králi Nabuchodonozorovi jeho zlé sny, dva patří přímo Pearlvi. Nad pulsujícím základem bicích a klavírů se rozvíjejí melodické motivy zpracováváné v kánonech různě proti sobě posouváných, zkracovaných a zase prodlužovaných. Až potud tedy nic nového.

Nové jsou tu emoce. V počátcích minimalismu byla jejich absence jedním z hlavních příkazů a i v pozdějších letech, kdy Reich začal pracovat s texty a tématy nezdíka nabitými emocemi (holokaust v *Different Trains*, vztah Židů a Arabů v *The Cave*, technologie a katastrofy v *The Three Tales*), si nechával slyšitelný odstup nestranného pozorovatele. Snad k tomu měl nakročeno již v předchozích skladbách, ale právě v *Daniel Variations*, jistě i s ohledem na téma skladby, vpustil do své hudby subjektivitu a rozjitřenost. Housle, které tvoří hlavní melodický protipól zpěvákům (snad jako připomínka skutečnosti, že Pearl byl také houslista), se pohybují v expresivních liniích jakoby vypůjčených od Bély Bartoka, klavíry často dunivě sbíhají do nejhlubších poloh, kde se k nim přidává velký buben. Steve Reich jako by „na stará kolena“ dal průchod romantické části své skladatelské osobnosti a dodal tak své hudbě nový prvek.

Těžko říci, co přesně odlišuje „romantismus“ Reichův od toho, jímž minimalismus kontaminoval třeba John Adams, proč třeba Adamsova pocta obětem teroristických útoků na New York působí méně přesvědčivě než Reichův hold mrtvému reportérovi. Možná je to napětí mezi strojovým rytmickým základem a hudbou odehrávající se nad ním, možná je to prostě zdařilé balancování mezi odstupem a ponořením. A jak již bylo řečeno, nemalou roli v tom hraje příběh stojící za skladbou. O rok starší dílo *Variations for Vibes, Pianos and Strings*, které nahrávku doplňuje, zdaleka nepůsobí tak silně – při jeho poslechu se opět ozývají myšlenky ohledně spoléhání se na osvědčené modely. Steve Reich stále pracuje na nových skladbách, bude tedy zajímavé slyšet, zda a jak bude vývoj pokračovat.

Matěj Kratochvíl



Michael Maksymenko: Businesscide

ReR Megacorp (www.rermegacorp.com)

CD obsahuje reprezentativní výběr nahrávek souborů, ve kterých působil Michael Maksymenko v letech 1977 až 1991. Nevíte kdo je Maksymenko? Narodil se v roce 1956 ve Stockholmu ukrajinským rodičům, ve čtrnácti letech mu zranění nohy překazilo nadějnou kariéru hokejového hráče, pustil se tedy do hry na bicí, komponování a psaní textů. Svou hudbu prezentuje jako jiný způsob realizace dynamičnosti ruského hokejového stylu.

Jako zajímavý hráč působil v řadě souborů až do roku 1991, kdy se začal především z ekonomických důvodů věnovat jiným profesím od publicistiky až po trénování dívčího fotbalového týmu. V roce 2007 se vrátil na hudební scénu s kvartetem *The Reference Group* a při té příležitosti vyšlo i toto CD.

Prvních osm tracků mapuje Maksymenkovu slavnou kapelu *Kräldjursanstalten* (1977–81) – trio s dvojčaty Thomasem a Stefanem Agatonovými (baskytara, kytara), v jehož hudbě slyšíme spřízněnost s hnutím *Rock in Opposition* (Henry Cow), ale i s tvorbou *Captaina Beefhearta*, *Massacre* a s některými polohami *Franka Zappy*. Nahrávky jsou plné energie a důležitá je i dávka lehce absurdního humoru. Oproti ukázkám z prvního singlu jsou skladby z alba *Woodooboogie* (1981) podstatně jistější a obsahují i více punkové agresivity. Řada stylově podobné hudby zní podle mého názoru v dnešní době již poněkud zastarale, ale skladby i interpretace *Kräldjursanstalten* na mne zapůsobily svou svěžestí. Jsou postavené především na různých komplikovaných rytmických strukturách, ve kterých občas překvapivě zazní vtipná melodie. Improvizační části střídají pasáže přísně zkomponované.

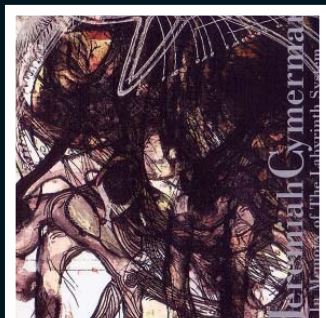
Maksymenkovo sólové album *Nu kan det sagas* (1985) obsahovalo také materiál z nerealizovaného druhého alba *Kräldjursanstalten*. Dle písni vybraných pro *Businesscide* soudím, že bylo o něco blíže k „normálnímu“ rockovému projevu tzv. *new wave*. Je zvukově uhlazenější, písně jsou přímočařejší a větší roli získal také Maksymenkův sytý a znělý vokál. Bravurní hra na bicí dělá ze skladeb opět něco, co vybočuje z dobového průměru. Při fagotovém sólu nad rockovým podkladem v písni *En Pansarfjant* jsem si vybavil často zapomínané české Kombo FH, na jejichž albu *Věci* (1980) jsem tento aranžérský prvek slyšel poprvé. Skladby z *Nu kan det sagas* zajisté ocení každý fanoušek Zappovy tvorby z osmdesátých let.

V odlišné stylové poloze se Maksymenko ukazuje na vybraných nahrávkách ze spolupráce s fenomenálním kytaristou Henrym Kaiserem. Ve formaci *Crazy Backwards Alphabet* spolupracovali na autorských kompozicích, avantgardní volně improvizaci a nápaditých coververzích mimo jiné například s basistou Andyem Westem (ex *Dixie Dregs*) nebo s bubeníkem Johnem „Drumbo“ Frenchem (*Captain Beefheart's Magic Band*). Dominantní je zde přes dvacet minut dlouhá improvizací plocha *Beneath The Walley Of The Dropped D* obsahující mimo jiné úžasný strhující bicí duet Maksymenka a Frenche. Kolekci pak uzavírá rozverná interpretace skladby *Ghosts* Alberta Aylera.

Za zmínku stojí i booklet, který vedle decentního designu a všech formálních informací velmi pomáhá náhledu na tuto hudbu. Obsahuje totiž Maksymenkovu stručnou autobiografii a zajímavé autorské komentáře ke každému tracku. Občas se rozepíše o hudbě samotné, občas o okolnostech vzniku písně, zábavné jsou i historky ze života, které ho ke skladbám inspirovaly. Nechybí ani citát jeho oblíbeného ruského hokejového trenéra Anatolije Tarasova.

Náhoda při psaní této recenze mne přivedla i k osobnímu doporučení. Pusťte si toto CD ke sledování přenosu kvalitního hokejového zápasu. *Businesscide* hraje překoná rétorické výkony jakéhokoliv komentátora, výsledný zážitek bude zajisté úžasný a trvalý.

Jan Faix



Ryoji Ikeda: Test Pattern

Kangding Ray: Automne Fold

Raster-Noton (www.raster-noton.net)

Rozdíl dvou letos vydaných alb Japonce Ryoji Ikedy jasně charakterizuje, kam se tento hudebník za více než deset let působnosti na hudební scéně dostal. Zatímco čerstvě připomenutý debut *1000 Fragments* ukazuje v New Yorku usazeného experimentátora na křižovatce mezi avantgardou v duchu cut and paste, tanečním undergroundem a čistě digitálními výboji, novinka *Test Pattern* jej už zastihuje jasně vyhraněného ve třetí škatulce z původní nabídky. Album navazuje na vlastní zaujetí daty všeho druhu, jimž věnuje multimediální projekt Datamatics. Informace, které Ikeda přijímá jak v tištěné, tak v audio či video podobě, převádí do podoby čárových kódů – binárního proudu nul a jedniček. Hrubý pruhovaný materiál pak přetváří do chaotického zvukového řečiště, jež vytváří zcela náhodný hlukový soundtrack. Ten je pak základem Ikedova kouzlení. Jednou si vezme z dlouhého toku za hlavní objekt zájmu shluky „melodicky“ seskládaných hluků, podruhé se zaměří na rytmickou kvalitu určitých částí přepsaných dat. Ikeda ví, jak s ostrými minimalistickými zvuky nakládat a i toto album je důkazem, že jeho cesta je úspěšná. Audiovizuální představení by mělo správně zaznít v surround podobě šestnácti reproduktorů přehrávajících ve stereu osm proudů různých čárových kódů (viz obal alba). CD přináší smíchané jednoduché stereo, které je i tak nezvyklým testem, a to jak pro posluchače, tak pro hi-fi sestavu. Navíc nálepka na obalu desky varuje, že hlasitá reprodukce plná tónů na obou krajích lidského vnímání může poškodit přehrávací zařízení i ušní bubínky.

Když David Letellier, Francouz žijící v Berlíně, vydal před dvěma lety na značce Raster-Noton coby tajemný Kangding Ray svou prvotinu *Stabil*, uzmul pro sebe ihned nálepku nejrychlejšího projektu mikroelektronického impéria. Ke klasické click'n'cutové matematice totiž neváhal namíchat větší než malé množství melancholické melodické náplně spolu s něžnou submisivní mlhovou. Ta ho posunula mezi takové „snivce“, jakými jsou My Bloody Valentine nebo Ulrich Schnauss. Není tedy divu, že se na letošní nahrávku čekalo s velkým napětím. Hned první poslech čtrnácti nových skladeb naznačuje, že se v projevu Kangding Ray mnohé změnilo. Výchozí melancholie na většině míst stále určuje základní ráz kompozic, zmizel však jednodušší, čistě elektronický tok z debutu. Letellier jej narušuje hned několika způsoby. K nenápadným náznakům zapojení dalších nástrojů přidává mnohem zásadnější akustické příspěvky. Hosté do skladeb propašovali kontrabas, rozladěné piáno, kytaru (na níž se preludovalo smyčcem) a dokonce housle, jež vyšperkovaly především křehkou *Parallel*. K tomu všemu se do nahrávek dostaly i texty a s nimi hostující Lene Toje a Andrew Cannon doprovázející mnohdy zamračenější hrubozrnný materiál. I když je deska skryta v elegantním šedivém digipacku, můžeme o ní s klidem prohlásit, že se jeví jako v pozitivním slova smyslu barvitá. Letellier nasál mateřské click'n'cutové mléko, ale když vyrazil do světa, drobné střípky poznání proměnil v nenápadně proměnlivý meandr vlastní imaginace.

Pavel Zelinka

Jeremiah Cyerman: In Memory of the Labyrinth System

Tzadik (www.tzadik.com)

Mezi evropskými hudebními nástroji, tedy nástroji, které najdeme v symfonickém orchestru, patří klarinet k těm, jež disponují největšími možnostmi. Necháme-li stranou klavír, varhany a gramofon, už jen violoncello se může pohybovat ve srovnatelném rozsahu tónových výšek a dynamiky. Ty

možnosti hrát hodně vysoko, hluboko, potichu nebo nahlas pak ještě různí experimentátoři rozšířili o široké spektrum divných zvuků, klapotů a šumů. A vlastně není divu, když se pak někdo rozhodne ze vši té nepřebornosti využívat jen zlomek. Takový přístup ke klarinetu má třeba německý improvizátor Kai Fagaschinski (viz HV 3/07), který ze dřeva klarinetu loudí především syčení, šumění a tukaní. A podobným směrem se vydává i Newyorčan Jeremiah Cyerman. Normálních tónů ze svého klarinetu vyloudí jen pár, soustředí se na všechny ty zvuky, které jsou „na okraji zájmu“ a které se zvukaři v běžných nahrávacích studiích pracně snaží z nahrávek odstraňovat. I on se sice improvizaci často věnuje – na newyorských pódii se setkává s řadou hudebníků tamního downtownu a jeho ložská nahrávka *Big Exploitation* je řízenou kolektivní improvizací –, na aktuální desce se ovšem staví do jiné role. Nejde tu o volný proud improvizace, Cyerman ze zvuků promyšleně staví kompozice nazvané podle jednotlivých částí vnitřního ucha. A zvuková iluze labyrintu se mu za pomoci počítačové editace docela daří. Při poslechu (ideálně do sluchátek) vzniká pocit, že jsme uvnitř systému různých velkých a zakroucených tunelů, z nichž každý hučí na jiné frekvenci, v každém cosi neznámého čvachtá, chroupe nebo pobíhá. Někdy jsou to hypnotické prodlevy, jindy chuchvalce neuroticky poskakujících zvuků, na náznaky melodie či pravidelnějšího rytmu dojde v několika málo případech a jen na okamžik, na několika místech se rozvine až romanticky znějící harmonie z několika na sebe navrstvených klarinetů. Tyto zvukové děje trvají většinou docela krátce, takže se ani nestihnou oposlouchat a už jsme v další zatáčce labyrintu. Výjimkou je závěrečná část, v níž je šum dechu na devítiminutové ploše pozvolna digitálně zkreslován až k úplnému rozpadu na agresivní bzučení. Tato studie na téma „jak dostat nové zvuky ze starého nástroje“ samozřejmě není nějakým osamoceným výbojem, Jeremiah Cyerman v ní ale osvědčuje schopnost nejen divné zvuky z nástroje vyloudit, ale také je poskládat do zajímavého celku.

Matěj Kratochvíl

Dans les arbres

ECM (www.ecmrecords.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Název norskoo-francouzského kvarteta Dans les arbres v souvislosti s pojmenováním osmi skladeb prvního alba pro ECM působí dojmem zrcadlení literárního zpodobnění lidské samoty v moderní společnosti, nahlížené ovšem s až láskyplným nadhledem a klidem, jak to umí Truman Capote – třeba právě v osmi příbězích souboru *Strom noci a jiné povídky*. Tato podobnost je však buď čistě náhodná, nebo záměrně nepřiznaná. Kvarteto podepsané kolektivně pod jednotlivými tituly coby kompozicemi – spíše však improvizacemi cílevědomě sevřenými tématy, pojmenovávajícími průvodní jevy této osamělosti (*Ospalost, Lhostejnost, Nehybnost, Otupení, Odloučenost, Bezcitnost, Netečnost, Zdrženlivost*) – se svým hudebním vyjádřením obrátilo hluboko k minulosti muzikální avantgardy; ovšem s novátorským přístupem, čímž se řadí k té části umělecké obce dneška, která si říká: *už dost srandy s postmodernou, začněme dělat něco pořádně*. A Dans les arbres dokazuje, že tudy cesty vedou. Podstata návratu spočívá v přiznané inspiraci Johnem Cagem, která je velmi čitelná hned od první skladby (*La Somnolence*). Součástí tohoto posunu je obdaření Cageova přístupu prvky jazzové improvizace, spjaté nutně a celistvě s rytmitizovaným pulsem. Pianista Christian Wallumrød (*1971) je zde echem Cageovy klavírní tvorby padesátých let. Kytarista Ivar Gryde-



land (*1976), zde převážně hráč na pětistrunné banjo s úpravami na strunách, rovněž inspirovaný Cageovým preparovaným piánem, přispívá ke zvuku zvláštní „plechovostí“ (jakou slyšíme i u Stiana Carstensa, rovněž Nora). V úvodní skladbě se hudba propadá někam do časů gotiky, což Wallumrød v závěru projasní romantizujícím popěvováním piána. Klarinet Xaviera Charlese (*1963) slouží jako barva atmosféry, často tvoří pod strunnými údery a tóny jen dlouhý hluboký podklad s přefuky, někdy přispěje „vytím“, znějícím tu divokou přírodností, onde strojírenskou průmyslovostí (*L'Indifférence*). Wallumrød je podobně jako Cage přirozeně melodický, místy až folklórně, disonantní zcela výjimečně. Vlastně je zde jediným tvůrcem melodičnosti. „Cirkulárkový“ úvod, pro změnu vrčení klarinetu, pak basový buben perkusisty Ingara Zacha (*1971) dokážou vytvořit rituální naléhavost, nad níž pronásí své litanie Charlesův klarinet (*Le Flegme*). Zvuk této nejdramatičtější skladby je však v rozporu s jejím názvem. Snivý závěr se zvukem rozechvělých misek a ozvěna zpomalující a mizející hudby gamelanu v *L'Engourdissement*. Harmonika se v Charlesově použití stává generátorem zvuků nevyžadujících umělo syntetickou cestu elektronikou (*La Froideur*). O co více se nahrávka Dans les arbres vzdaluje jazzu, ba i uvolněnému pojetí jazzové edice ECM, o to blíže má ke „cageovské“ avantgardě, k improvizaci hudbě obecně, k průkopnickému soundu industriálu, zde bych však pro něj nabídl kategorii „něžného“, až „meditačního“. Skvělá hudební lázeň k znepodstatnění času, určeného hodinami na každém rohu, na každém displeji. **Vladimír Kouřil**

Atlas Sound:

Let The Blind Lead Those Who Can See But Cannot Feel

Kranky [www.kranky.net]

Vzácnou nemocí zkroušený vychrtlý frontman kapely Deerhunter Bradford Cox je možná provokatér i nestyda a můžete si o něm myslet své, od nynějška mu ale už těžko odepřete talent. Jeho první regulérní sólová kolekce (Atlas Sound ovšem existuje déle než zmíněná kapela) se totiž hemží nápady, nástroji a přístupy a za vším tím různorodým materiálem a zvukovými zdroji stojí jen a jen on, bez spásné pomoci širého světa samplů (dobře, s jednou výjimkou), hostů a výpůjček. Cox hudbou žije, má-li chvilku, spíchne song, a výsledky benevolentně poskytuje zájemcům. Stačí jen navštívit jeho blog.

Deska *Let The Blind...* je nadstylová a nadčasová sbírka, která by mohla sloužit jako učebnicový příklad moderního alternativního popu. Jedná se o reprezentativní průřez bohatým portfoliem nastřádaných výtvorů, které sice nepřekvapují zásadními zvraty ani košatým vývojem a jen výjimečně zabloudí do kraje komplikovaných struktur, tato skutečnost však vzhledem k nadprůměrné nápaditosti a chytlavosti jednotlivých kusů a jejich adekvátní kratší stopáži (jen výjimečně nad čtyři minuty) není vůbec na škodu. Cox se úspěšně snaží ze svých hudebních myšlenek vytěžit maximum a projevuje neobyčejný cit pro správnou volbu zvukové náplně, která mnohdy bývá nekonvenční kombinací zdánlivě nepřilíhající kompatibilních zvuků. Jejich paleta je v kontextu alba velice široká. Skladby samotné se ovšem často blíží spíše k jednolitým črtám, jež nicméně zdařile plní svůj účel. Deska je plná „hitů“ (*Recent Bedroom*, *Quarantined*, *Cold As Ice* atd.) osazených nerušivým a dobře padnoucím vokálem autora. K zajištění jejich soudržnosti Bradford využívá ambientnější polohy, které nejvíce zviditelňují hypnotický charakter kolekce. Vedle dětsky bezstarostné hravosti a zasněnosti z alba emanují především halucinační plochy spoutané ve smyčkové repetici, která ústí až v nečekaný příklon k techno prvkům (*Winter*

Vacation až *Scraping Past*) v jinak spíše na kytarách a jiné akustice postavené produkci. Na druhé straně nechybí ani stopy „obyčejného“ garážového rock'n'rollu (*Ativan*, *River Card*), což naznačuje, že pro Coxe, podobně jako pro příbuzné soubory Caribou nebo Animal Collective (s nimiž mimochodem už pětihlaví Atlas Sound podnikli jarní evropské turné), neexistují ploty. A po všech těch zahrádkách běhá zcela suverénně. **Hynek Dedecius**

Brainville 3: Trial By Headline

ReR Megacorp [www.rermegacorp.com]

Legendární představitelé canterburské scény přinášejí další společné album. Australský rodák, básník, kytarista a zpěvák Daevid Allen, který letos oslaví již sedmdesáté narozeniny (!), se spolu s baskytaristou Hughem Hopperem sešel již v roce 1963 v Daevid Allen Triu a později v začátcích slavných Soft Machine. Pod názvem Brainville spolupracují od roku 1999. Začali jako kvarteto (Pip Pyle – bicí, Mark Kramer – klávesové nástroje) s albem *The Children's Crusade*, od roku 2004 vystupují jako trio, ve kterém brzy Pylea nahradila další velká stylotvorná osobnost, bubeník Chris Cutler.

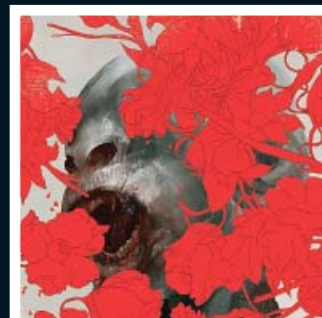
Výběr z koncertních nahrávek této sestavy, pořízených v průběhu let 2006 a 2007 v Berlíně, Londýně a Tel Avivu, uspořádal Cutler do vyváženého hodinového celku, v němž slyšíme všechny atributy canterburské produkce, avantgardní jazz, progresivní rock i volnou improvizaci se správnou dávkou staré dobré psychedelie.

Albu dominuje expresivní vokální a instrumentální projev Daevida Allena a invenční Cutlerova hra. Právě Cutlerovu kreativitu a perfektní techniku jsem při poslechu ocenil asi nejvíce. Hopper ve většině kompozic zůstává spíše v pozadí jako nenápadný Cutlerův sekundant kromě několika pasáží, kdy jeho baskytara zaburácí přes zkreslení ve výraznějších melodických motivech. Hodnotit podle tradičních měřítek Allenovu produkci by asi nemělo smysl. Tento charismatický světoběžník s bohatou hudební minulostí, blíže spřízněný s americkou beat generation, je zkrátka svůj. Allenovy skladby na *Trial By Headline* převládají, poslechl jsem si je s radostí, přestože jsou dost často známy již z jeho dřívější diskografie.

Při rozjezdu titulní písně, která album otevírá, se mi vybavil Miles Davis z období okolo *On The Corner* (1972), po chvíli je dominantní spíše bluesový feeling, závěr zní rockověji, tyto stylové prvky ale v podání tria rozhodně nepůsobí jako nějaká kliše. Následující kompozice jsou postaveny především na básnických textech, a tedy na Allenově naléhavém vokálu, občas bluesově zdvojeném kytarou. *Mother Ocean* je složitější symbolický text o smyslu lidské existence a důvodech pro hudební tvorbu samotného autora, jenž končí dramatickým voláním po smrti, zatímco *Who's Afraid?* představuje typickou báseň – výčet lehce komickým způsobem a jednoduchou formou stále opakované textové fráze sdělující mnohé o běžném životě každého člověka.

Atmosféra se změní při zvukově experimentální improvizaci *Basement Suite*, která nám připomene spolupráci Cutlera s Fredem Frithem, vzápětí se promění opět při *I bin Stoned Before* s folkovým tématem a zběsilým psychedelickým pokračováním. Jinou náladu přináší také duet baskytary a bicích nazvaný *Return To Basement*. Album pak graduje již rychlejšími a rockovějšími skladbami až k závěrečné živelné *Didditagin*, kde Hopper nenápadně zacituje i basový groove z Claptonovy *Sunshine Of Your Love*.

Trial By Headline je zkrátka deska hezky vystavěná a mladší generace těmto notoricky známým interpretům mají stále co závidět. **Jan Faix**



Napalmed: iii

vlastní náklad [www.napalmed.virtualserver.cz]

Řadová číslovka v názvu nového disku mosteckých hlukových improvizátorů, kteří aktuálně fungují ve dvoučlenné sestavě, je trochu matoucí – rozhodně se nejedná o třetí album v diskografii Napalmed. Leda bychom vynechali četné výpalky, vinyly, kazety a split s japonskou legendou Merzbow a počítali jen alba, která Radek Kopel a spol. vydali ve formátu CD; pak by trojka odpovídala. Album vypadá opravdu luxusně, složitý booklet, jehož barevné, textem neposkrvněné listy mají soustředný tvar trojúhelníkových výsečí, je převázán tenkým drátkem, který se sice brání zpětnému zavázání, ale vzhledem k tomu, že jinak disk v obalu nedrží, má posluchač vlastně dvě možnosti: nikdy neotvírat, potažmo, když už k prvnímu došlo, nikdy nezavírat (také se osvědčuje vázat drát na mašličku, ale je to, řečeno s Robinsonem Crusoe, „práce piplavá“).

Zvuková kapacita disku je využita téměř bezvýbytku, jediný dlouhý track má bez pár vteřin osmdesát minut a jeho základ se zrodil při improvizaci v dubnu loňského roku. Výsledný tvar vznikl po dodání několika dalších, o rok starších zvukových stop. Milovníci boosterovaného zvuku, kovu a řevu, jakými Napalmed už léta jsou, rozhodně nemilují pevně daný rytmus či příliš dlouhé přešlapování na jednom místě. Úspěch jejich alb tedy závisí především na spontaneitě nahrávací session. Neustále se přelévající masa bílého zvuku s dostatkem prostoru pro permanentní mikroděje a „sypající se“ zvuky si berou stejnou měrou z noise i z neidiomatické improvizace. Hudba Napalmed je, na rozdíl od tvorby všech ostatních industriálních projektů v Čechách, výhradně hudbou touhy zaznamenat okamžitý prožitek.

iii se vyhýbá nebezpečím podobným přístupem rukou v ruce, dokáže si udržet energii po celých osmdesát minut, během nichž zprvu odlišitelné zvuky postupně houstnou v hustou mříž s nepravidelnou osnovou a oky. Zdařilé album končí rychlým střihem; katarzí, k níž se stále blížilo, je následné ticho. **Petr Ferenc**

signal to noise vol. 6

Martin Baumgartner: Shoot's huft
FOR4EARS (www.for4ears.com)

Závěrečná část šestidílné série *signal to noise* přináší oproti předchozím „japonským“ dílům záznamy z koncertů švýcarských hudebníků v Soulu. Kromě osvědčených a známých Švýcarů (Kahn, Korber, Möslang a Müller) najdeme na aktuálním disku šestici představitelů inovativní korejské scény volné improvizace: jsou to Hong Chulki (zpětné vazby), Ryu Hankil (budíky, laptop), Choi Joonyong (CD přehrávače), Bae Miryung (laptop), Jin Sangtae (rádio, laptop) a Sato Yukie (kytara, elektronika). Minuciózní práce se zvukem všech zúčastněných je podtržena producerským zásahem Güntera Müllera, který výslednou „korejskou“ mozaiku poskládal. Vezmeme-li album jako celek, setkáváme se s rukou architekta, který dopředu uspokojuje všemožné nároky budoucího uživatele/posluchače a skrze sedm různorodých skladeb představuje sedm různých sestav (čtyřikrát trio, třikrát duo) výše zmíněných deseti hudebníků. Různorodost však není myšlena roztržitostí, naopak, album je vysoce kompaktní a je snadné podlehnout dojmu regulérní studiové práce zkušeného kvarteta, kdy není nutné přesně vědět kdo a na co hraje. Nad album svou zajímavostí lehce vyčnívají čtvrtá a šestá část, ve kterých zní amplifikované vnitřnosti budíků ovládané Hankilem. Důstojná tečka za „signální“ sérií.

Günter Müller, šéf labelu For4Ears, říká, že *Shoot's huft* je doposud nejintimnější album Martina Baumgartnera, ale kdo tento tvůrce je, to už neříká. A stejně jako je deska skoupá na jakékoliv informace, tak analogicky prostě

jsou i názvy skladeb (*0.0.0*, *0.1.0*, *0.0.1*). Ano, ničím jiným než nulami a jedničkami tvořené album. Úvodní část „nulové“ skladby tvoří zvuky připomínající amplifikovanou mbiru, případně (pro romantické duše) po vydatném dešti líně dopadající amplifikované kapky. Jemný hukot v pozadí a občasné brum se však po sedmi minutách změni v ostrý noise, který posléze ustupuje robotickému dialogu tvořenému (tak jako celé album) těžko identifikovatelnou elektronikou a laptopem. Opravdu, chvílemi může (nejen) tato první část sloužit jako citlivě komponovaný soundtrack k *Vesmírné odyseji*, případně klasickým *Star Wars*. Závěr této triadvacetiminutové suity tvoří pulsující noise, který ale (a to opět platí pro celé album) není tak syrový, bolestivý, jak by mohl někdo snad očekávat. Druhá skladba začíná ještě jemněji než první, ale cvakání a praskání je zde vytvářeno na pozadí vysokých frekvencí a vzdálených hlubších drones. Na ploše téměř celé *0.1.0* dochází ke ztišení skoro všeho a slyšitelný zvuk se skládá jen z občasného probublávání a lehkého brumu. Závěrečný track bude pro tichomilce hutným soustem, neb z naprosté většiny ho tvoří elektronický noise evokující vesmírné písky vybuchující s přirozeností sobě vlastní síly, která drtí vše, co se jí postaví do cesty. A nezbývá než poslechnout Müllerovo doporučení *listen loud!*. Martina Baumgartnera můžeme najít v projektu The Lunchbox (spolu s Dj. Olivem a Brunem Amstadem) a na pódíích vedle hudebníků jako Uri Caine, Sylvie Courvoisier, ErikM, Ikue Mori atd.

Petr Vrba

Gavouna: Falling

Batfinks: Towards The Pipet

Kid Twist: A Bionic Yell

Gablé: Seven Guitars With A Cloud Of Milk

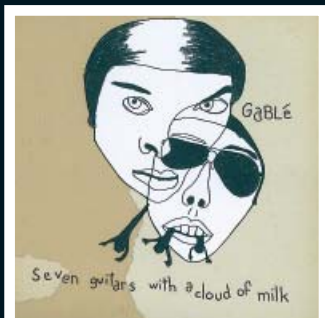
LoAF (www.l-o-a-f.com)

Zavedené nezávislé vydavatelství Lo Recordings se nedávno dočkalo mladšího sourozence LoAF (A Lo Quality Label), který přišel se čtyřmi novými EP, vyšperkovanými exkluzivními výtvarnými doplňky.

Projekt Athanasios Argianase s názvem Gavouna předkládá čtyři křehké miniatury postavené na akustických nástrojích. Klavír, kontrabas, akustická kytara, violoncello a různá jemná cinkátka dokážou posluchače během chvilky uklidnit a přivést ho k melancholickému zasnění. Delikátní příspěvky Gavouny jsou kombinací zhmotnělé něhy a anglického smyslu pro eleganci a člověk si snadno při jejich poslechu vzpomene na Penguin Café Orchestra či filmovou hudbu Zbigniewa Preisnera. Je to typ hudby, který si umím představit v restauraci – hodí se tam tisíckrát víc než produkce většiny českých komerčních rádií.

Obdobně pohodově začíná i příspěvek Jima Noira aka Batfinks. Melancholii ovšem brzy střídá nezvladatelně chorobné hračkovství, při němž se akustické nástroje dostávají do opozice vůči dominantní elektronice, vzápětí click'n'cutová hra na honěnou ústí do výrazné pozitivní melodie. Vzpomínky na dětství, hrát v babiččině apartmánu s typickou atmosférou starých dobrých časů, se střídají v rychlém sledu s potouchlostmi nezávislé hudby dneška. Banjo se zpívajícím děvčátkem je naporcováno na malé kousky, nahrubo promícháno s ostrými rytmickými segmenty, a nad tím vším se nese duchařsky roztřesená linie prastarého analogového nástroje. Blues, swing, alternativní pop příznačný pro Morr Music, breakcore z království Planet Mu, to vše se vejde do čtyř skladeb EP *Towards The Pipet*.

A Bionic Yell je pozvánkou na taneční parket. Skot Colin Bailey, rodák z rybářské vísy Oban, je vyhlášený elektrohouseový DJ, který drtí tančírny celého světa coby Drums of Death. Pseudonym Kid Twist je jeho „převlek“ pro odpolední tanečky převážně ve středním tempu. Vzpomeňme na vlnu diska 80. let, funkovou basu,



poctivé soulové vokály, a vše doplníme o současné elektronické rytmické podklady. Chytlavý je zvláště svižný instrumentální kus *Canada Day*, který se nachází v centru pětiskladbové nahrávky.

Roztomilý eklektický příspěvek *Seven Guitars With A Cloud Of Milk* pochází z dílny francouzské party Gablé. V osmnácti skladbách je ke slyšení swing, blues, nezávislá elektronika a rock à la Pixies, pop, folkrock, hip hop... Velice barevná deska, jejíž kompaktnost zajišťuje vokál, provázející posluchače jednotlivými skladbami a přednášející jeden ulítlý příběh za druhým. Gablé se šibalstvím spojeným s žánrovou všežravostí stávají klasickým produktem vydavatelství: Pokud si vzpomenete na dadaistické punkery Violent Femmes, The Vaselines, brněnské Květy nebo pražské Dřevěné pytlí v jutových uhlích, víte, co mám na mysli. Anarchie, nadhled a trhlé písničky, to jsou ve zkratce Gablé v roce 2008.

Pavel Zelinka

Our Sleepless Forest: Our Sleepless Forest Resonant (www.resonantlabel.com)

Bezbrhého vrstvení je jednou z osvědčených metod maskování neumětelství. Do bobtnajících eintopfových vřavy se dá vrazit všelico, to nepadnoucí se potopí a něco zajímavého třeba naopak nečekaně vypluje. Jen zbytečně neusměrňovat a nekažit příliš výraznými prvky!

Trojice Purcell-Rothberger-Jawara z jižního Londýna sebevědomě přehlíží tamní beaty posedlou scénu a raději hromadí, kupí a slepuje. Maskuje vskutku výtečně, člověk by až skočil na to, že snad umí. Pozoruhodný osmidílný debut projektu *Our Sleepless Forest* charakterizuje strhující zahuštěnost zmítající se mezi drone ambientem, noise, polním, pouličním i lesním lomozem a postrockovou melancholií. Decentně načasované, rozmazané a měňavé zvukové valy provází hladivá jemnost i děsivá naléhavost a bezbranného posluchače kosí neodolatelnými emočními náboji. Neprostupná špinavá psychedelie, prostá zvukových stereotypů, se přirozeně převztěluje v intimní prožitek, aniž by jakkoli ubírala na síle. Cílem je zcela pohltnout, omámit a nepustit. Přesto nelze tvrdit, že by se *Our Sleepless Forest* sunuli vlastní cestou. Deska je zdařilou ukázkou recyklace či spíše stmelení snah předchozích, vylisovaným extraktem, nejbližší snad katalogu americké značky Kranky (čitelnou inspirací mohli být Tim Hecker, Tomorrowland, Windy&Carl a další). Paralel, a to různorodých, se však najde více: zatímco úvodní *Nomads* pracuje s neobvykle milými nánosy hluku v kombinaci se skočným rytmem, egejskou kytarou a basovou minilinkou (připomene tvorbu projektu Reuber), předposlední *The Clarion* se z temného dna vysouká v mohutný downtempový humbuk hodný metalových inovátorů Nadja. O solidní dávce osobitosti na druhou stranu přesvědčuje například zřejmě nekomplikovanější kus *The Tinderbox*, kde se jasný počáteční kytarový motiv ztrácí v cinkavém zvukovém multišumu, z něhož se časem napůl vyklube ještě působivější kolega. Kroky vedle se na albu nevyskytují a hlavně díky tomu jde o jeden z nejvýraznějších ambientních počínů roku.

Hynek Dedecius

Pyramids: Pyramids

Hydra Head (www.hydrahead.com)

ASVA: What You Dont Know Is Frontier

Southern Records (www.southern.com)

Jeden se tomu zdráhá uvěřit, ale i zarputilý metal má svoji ambientní odnož. Kapely jako Alcest nebo The Angelic Process udaly svojí fascinací zasněnými

kytarovými plochami *My Bloody Valentine* směr podžánru, který vlastně metalem už vůbec není (na obal desek patří upozornění: testosteron free).

Se svou troškou do ambientního mlýna přichází debutující američtí Pyramids. Deset epických skladeb se vznášejí na pomezí snu a bdění a krásné melodie se pod nánosy kytarových riffů proměňují v noční můry. Mátožné kytarové hluky bez ladu a skladu podkresluje pumelenice (automatického?) bubeníka podobně jako u severoevropských pionýrů temného ambientního metalu Burzum a Xasthur, ale androgynní zpěvák je už ze zcela jiného světa. Mimořádně pozoruhodný je i druhý disk, který nabízí v případě daného žánru netradiční sbírku remixů. Fanoušci ambientu *Lovesliescrushing* či Jesu byli „bezpečná volba“, James Plotkin (*Phantomsmasher*, *Khanate*) či Blut Aus Nord přidali agresivní podtóny a vrátili Pyramids zpět do žánru, z něhož vyšli. Či lépe řečeno: z něhož chtěli na svém debutu utéci.

Kvarteto ASVA si s principem „hudby, která není“ hraje po svém. Jeho pomalé, rozvázné a značně dlouhé skladby se propadají do zvukového pozadí a posluchače nenápadně skrývá pod deštěm nízkofrekvenčních kytarových tónů. Až v jeden okamžik zjistí, že je v jejich moci až po krk (či uši). Druhé album příležitostného projektu ASVA (potkali se v něm bývalí členové *Burning Witch*, *Mr. Bungle* a *Earth*) navazuje na tři roky staré *Futurists Against The Ocean*, jež suverénně vydrželo test času jako jeden z nejlepších příkladů kreativního vzepětí hlemýžďího metalového podžánru. Novinka vychází ze stejné gramatiky – teskné drones à la ranní Earth jsou zbavené ramenaté pózy a generují hustou atmosféru, v níž se dá hůře a hůře dýchat. Alespoň do okamžiku, než klávesy označí okamžik katarze, nebo chcete-li: proměny posluchače v psychickou trosku. *What You Dont Know Is Frontier* má v sobě přes všechny smutné podtóny nakonec jistou dávku optimismu a jejímu kouzlu znovu rádi podlehnete.

Karel Veselý

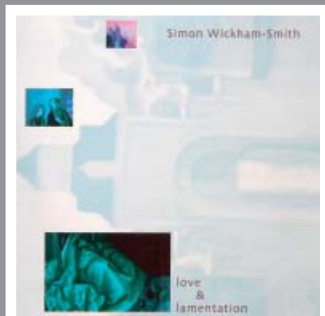
Kiko C. Esseiva: Sous les étoiles

Hinterzimmer (www.hinterzimmer-records.com)

Vloni založený švýcarský label vydal počátkem letošního roku dvě nová alba. Vedle ironického jídelního *Mahlzeit* (značí *jídlo*, *dobrou chuť*, ale v určitém kontextu i *no potěš pámbu!*) – kolaboraci Ralfa Wehovského (RLW) spolu s Trans Industrial Toy Orchestra (TITO) – i *Sous les étoiles*, což je po čtyřech letech druhý dlouhohrající počín švýcarsko-španělského skladatele a squattera Kiko C. Esseivy. Jeho album, využívající field recordings, DIY i klasické akustické nástroje či hlasy, je kompaktní a (alespoň pro mě) nečekaně příjemnou elektroakustickou kompozicí, která se nebojí experimentovat s lidskou psychikou. Promyšleně vkládané zvuky pojídaného jablka, střihajících nůžek, různých rotujících motorků nebo naopak houslových či klavírních motivků, to vše umně prokládané hlasem Kirsten Gigase, občasnými perkusemi a ke konci alba i trombónem, činí z desky mefistofelského (a tedy chvilkami nervy napínajícího) společníka do temných osamocených nocí. K docenění emoční či psychologické stránky *Sous les étoiles* doporučuji poslech přes kvalitní sluchátka nebo reprosoustavu, která zaznamená i Esseivovu hru s prostorem upomínající na jeho živá vystoupení (a debutové album *Musique pour haut-parleurs*) s mnoha různými reprobodami, na pódiu živě ovládanými autorem za mixážním pultem.

Sous les étoiles stejně jako všechna dosud alba vydaná na Hinterzimmer se vyznačuje vkusným kartónovým obalem s zajímavým grafickým provedením. Je to švýcarsky precizní dílo, které je nutné konzumovat celé, se všemi zákoutími říše divů.

Petr Vrba



Simon Wickham-Smith: Love & Lamentation Pogus (www.pogus.com)

Vpravdě religiózní opus, ideální do výhně turistického pekla v centru města. Především úvodní část *Love & Lamentation* britského hudebníka, učenice a buddhistického mnicha tibetské tradice splňuje tyto nároky. I samotný název *Sandokai* (harmonie rozdílnosti a rovnosti) tomu odpovídá. Základem této skladby je páska, kterou Wickham-Smith získal od mnišky, na níž je záznam recitace modlitby z jejího kláštera. V závěru skladby jsou slyšet i varhany vypůjčené od Erika Satieho. Wickham-Smithův cit pro jazyk můžeme ocenit v *Kin-kindness of Beforehand*, kde autor používá několik smyček s jednoduchými krátkými větami namluvenými spisovatelkou Rachel Becker. (Vztah k literatuře má Wickham-Smith obecně velice vstřícný: za překlad knihy Ochirbatyna Dashbalbara *The Battle for Our Land Has Begun* z mongolského originálu dokonce získal letos ocenění amerického PEN klubu.) Deska *Love & Lamentation* vydaná na značce Ala Margolise je dalším jedinečným vydavatelským počinem tohoto „mistra pásek“.

PV

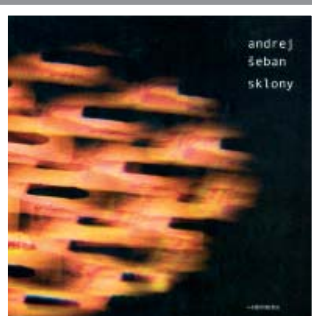
Y-Ton-G / Asmus Tietchens / Kouhei Matsunaga: YAK Monochrome Vision (www.monochromevision.ru)

Ruské vydavatelství orientované na industrial, noise a podobné má ve svém katalogu leccjaké hvězdné jméno. Mnohdy jde pohříchu o studiové zbytky hostin hrdinů, juvenilie či ad hoc spolupráce šité poněkud horkou jehlou. Německo-japonská trojice notorických kolaborantů dala osmi kusům společného alba vzniknout metodou dělby práce. Jeden ze zúčastněných vytvořil kompozici, další dodali materiál, a jednotlivé skladby se proto – ve shodě s názvem alba – jmenují například *KA*, *AYK*, *YAK*, *YA* atd. Poslech elektronických frekvencí a téměř hmyzích vibrací, digitálních pšouků, kovových šelestů a trochy terénních nahrávek je veskrze příjemný, vše zní libě a netouží akusticky šokovat ani vyděsit. Akustické pohlazení tří veteránů je důvěrně hezké, ale poměrně snadno na něj zapomenete.

PF

Andrej Šeban: Sklony Hevhetia (www.hevhetia.com)

Slovenský kytarista, spolupracovník Pavola Hammela, Deža Ursínyho, Mariána Vargy nebo Richarda Müllera, natočil sólovou desku, na níž rozvíjí



jemné plochy jako Brian Eno, vrství kytarové smyčky jako Robert Fripp, ale v jiných ohledech tvoří velice osobitě. Buduje koláže z různých zdrojů, mezi nimiž nechybí ani fujara a terénní nahrávky či propěvování v jakémsi neidentifikovatelném jazyce. Vedle ambientních ploch stojí neuroticky improvizované miniatury a kontrasty doplňují úvodní a závěrečná část, v níž Šebana doprovází Štátní komorní orchester Žilina s dirigentem Peterem Breinerem. Za deskou lze tušit hodiny osamělého pohrávání si ve studiu a množství nápadů, které nakonec skončí v podobě miniatur. A možná je to tak nejlepší.

MK

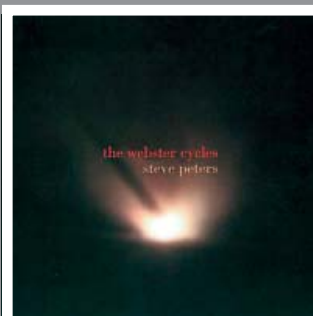
Steve Peters: The Webster Cycles Cold Blue Music (www.coldbluemusic.com)

Label Cold Blue Music ze západního pobřeží Spojených států přichází s dalším nosičem střední stopáže, vyhrazeným jediné kompozici, již je druhý příspěvek Stevea Peterse. Ten po čtyři roky staré ukáže z divadelně-tanečního projektu *Shelter* pro klavír a hlas přichází s půlhodinovou skladbou určenou pro libovolnou šestici dechových nástrojů či vokálů. Výsledné provedení – tak, jak jej prezentuje CD nosič – padlo na trombón, jehož jednotlivé party přednesla dlouholetá opora americké avantgardní scény J. A. Deane. Jakmile se rozezní táhlé tóny nástroje, jež se navíc chvíli třepotají rozsáhlejším prostorem, vzpomene si na melancholii prodchnuté desky Stuarta Dempstera. Byl to právě tento pionýr táhlých žesťových tónů, který ukázal řadu tradičních instrumentů v netradiční komorní podobě, a není divu, že je mu tato kompozice dedikována. Pozoun zde totiž, podobně jako violoncello, v osamění a ze široka přináší okamžiky osudové melancholie snoubící se s osobitou elegancí.

PZ

If, Bwana: Radio Slaves Monochrome Vision (www.monochromevision.ru)

Newyorský hudebník Al Margolis, skrývající se za značkou If, Bwana, je sice činorodým vydavatelem, na jehož značce Pogus vychází všelicos od terénních nahrávek přes fónickou poezii, postindustrial až k soudobé elektroakustické hudbě, vydání *Radio Slaves* ale bylo svěřeno péči ruského labelu Monochrome Vision. Margolis, který se od punku a vydávání kazet s všelijak „divnou“ hudbou přesunul směrem k zajímavějším zvukovým krajinám, v nichž spolu organicky koexistují terénní nahrávky, improvising a elektronické manipulace, se ve dvacít-



ce převážně krátkých skladeb z let 1981–1986 ukazuje ve své spíše industriální podobě. Častá rytmi-zace zvukových fragmentů, ready-mades ze zlatých časů avantgardy i rocku, spousta šumů, tu a tam varhany... všechno to zní trochu juvenilně a dobově, hutné barvy zvukových vrstev (použity byly především LP desky a jednoduchý sampler Casio SK1) a nerozvládná chytlavost z alba ale dělají velice příjemný posluchačský zážitek.

PF

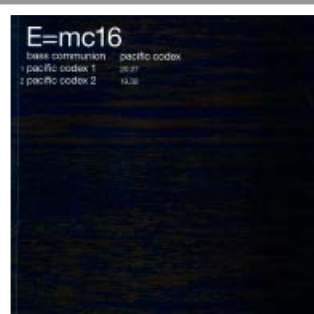
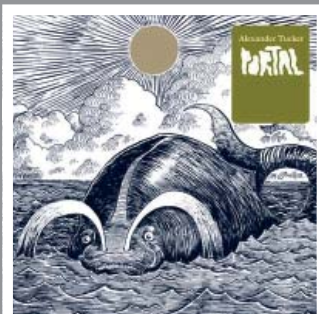
Nikola Kodjabashia: The Most of Now ReR Megacorp (www.rermegacorp.com)

Makedonský klavírista a skladatel nabízí na této nahrávce suitu poskládanou z nespočetných prvků: barový klavír, orientální perkuse, trocha jazzu, něco neoklasické harmonie, napínavé atonální plochy smyčců. To všechno má dohromady spojuvat jedna melodie mutující z jednoho stylu do druhého. Nedá se ovšem říci, že by se to množství nálad a zvukových barviček dařilo nějak držet při sobě. Výsledkem je nespořádaný chaos s občasným zajímavým místem. Skutečnost, že autor absolvoval skladatelské kurzy Györgye Kurtága, Györgye Ligetiho nebo Harrisona Birtwistla, nějak není poznat. Spíše je znát, že má rád spoustu různé hudby a chtěl by ji dělat všechnu. A tak dělá.

MK

Officerfishdumplings: Officerfishdumplings Finds Your Way Home Notenuf (www.officerfishdumplings.com)

Debutová deska projektu Officerfishdumplings se zpoza Atlantského oceánu dostává k evropským posluchačům sice až po dvou letech od data vydání, její obsah ale určitě neokoral. Hatim Belyamani, jenž za veškerou produkci projektu stojí, pochází z Maroka, ale většinu produktivního věku strávil ve Spojených státech. Jako chorobně eklektický skladatel má štěstí, že se narodil v dnešní době, kdy si může své vize pomalu vrstvit do počítače v klidu svého domova. Je to rozený melodik, mistr plnokrevných kompozic s veskrze pozitivním nábojem, který ve své všežravosti nezná žádných hranic. DJ Spooky, Susumu Yokota, Hans Appelqvist nebo kolega z dnes již neexistujícího vydavatelství Notenuf Records, Jon Sheffield, ti všichni se vydali mapovat multikulturní realitu světa hudební cestou, stejně jako Officerfishdumplings. Instrumentální skladby sají svou energii z útržků melodií, které už jsme jistě někde slyšeli, z click'n'cut a world music. Tu a tam se



objeví kytarový riff, klavírní ornament či jen rytmicky potrhá bláznivina. Následovník velmi povedeného debutu je prý na cestě! **PZ**

Ljudbilden & Piloten: One hundred fifty-five **Nosordo (www.nosordo.com)**

Ljudbilden znamená švédsky „zvukový obraz“ a *piloten* je jasné. Už jen z těchto slov by se dal popsat jak projekt, tak i deska. Pilotem je zde švédský výtvarník a hudebník Kristofer Ström, který svou sólovou obrazovou desku vytváří doslova a do písmene. Patnáct (povětšinou) instrumentálních písniček s převládajícími jednoduchými kytarovými a klavírními motivy je často doprovázeno všemožnými perkusivními zvuky. Nicméně celá tato dlouhohrající prvotina je přeplněna (v dobrém slova smyslu) smyčkami a samplý různého původu, sklenic, kráječů na vejce a Strömovým psem počínaje a citerou, basou, trubkou atd. konče. Ke každé skladbě je vyvedena jedna originální koláž a je jen na fantazii posluchače, najde-li v útržcích zvuků či obrázků souvislosti. A aby toho nebylo málo, může ještě kontextu lačný zájemce shlédnout klipy na YouTube, které potvrzují oprávněně oceněný talent (soutěže v Londýně a Stockholmu) v oblasti animace. *One hundred fifty-five* je hodně pestré a inspirativní album, které však není bezúčelným hloupým mišmašem všeho možného. Stejně jako Ström precizně skládá mozaikovitě koláže, tak pracuje i s jednotlivými detaily svých hudebních kompozic, které ve svém celku tvoří povedený debut, jenž nezapře severskou melancholickou, nebo chcete-li, zamyšlenou atmosféru. Šíré lesy, jezera... a dlouhé zimy. **PV**

Alexander Tucker: Portal **ATP (www.atpfestival.com/atp-recordings)**

Hustý psychedelický mrak pomalu bobtná a zvolna pohlcuje další a další muzikanty všech koutů indie scény. Veselé období pominulo a je třeba se znovu ponořit do temnot. Dokonce i ve folkových a bluesových vodách je náhle chladnější, vstoupí-li tam taková osobnost, jako je mrazivý introvert Alexander Tucker. Ten se od zaujetí Fugazi a Swans přes kolaboraci se Stephenem O'Malleyem (Sunn O))) dopracoval ke zcela specifickému soundu, na který by portovský Lochotín nereagoval tak bouřlivě, jako na jiné kotlíkáře. Nestíráme rosu na kolejkách, ale spíše se brodíme nekonečnými mokřinami ústí řeky Temže, abychom následovali hypnoticky psychedelické črty akustické kytary podpořené další nekonvenční instrumentací. Z ní vyčnívají houslové party upomínající na první éru Velvet Underground,

rozostřené kytarové zátahy zavěšené někde mezi americkou freakfolkovou scénou a nekonvenčním minimalismem. Právě repetitivnost naroubovaná na tradiční písničkářské vypravěčství dělá z Tuckerovy hudby nevšední zážitek. **PZ**

Savage Republic: 1938 **Neurot Recordings** **Distribuce: Southern Records** **(www.southern.net)**

Kalifornští experimentální punkeři milovali zvuk kovů a přeladěných kytar a začínali bok po boku Sonic Youth a Einstürzende Neubauten. Po odmítnutí se vrátili s kytarovými instrumentálkami táhlejších temp a téměř postrockového vybrnkávání. Přežily těžké doby bicích, trocha kovových úderů a ruchů, jinak z punku mnoho nezbylo – většina skladeb studiové novinky s vyobrazením Hradčan je navíc instrumentální. Třináct skladeb má téměř osudovou atmosféru, vybrnkávané repetice pochmurně a beze změny plynou, v názvech skladeb *1938*, *Marshal Tito* či *Breslau* tušíme temné dějiny dvacátého věku. Na téměř sedmdesát minut stopáže je toho přece jen trochu málo. Možná stálo za to vzdát se sedmáctiminutové skladby *Caravan*, jejíž jednoduché vyvolávání orientální atmosféry připomíná *Strašlivou vojnu s Turkem* Tří sester. Škoda této pihy na jinak vskutku sugestivní kráse. **PF**

Bass Communion: Pacific Codex **Equation Records** **(www.chronoglide.com/equation.html)**

Tohle basové soudružství opravdu důkladně otestuje nižší frekvence vašich reprosoustav. Album vyšlo jako box se dvěma disky, audio CD a audio DVD, z něhož si nahrávku můžete vyslechnout ve formátu 5.1. Booklet obsahuje jen fotografie vodních hladin, hudba samotná je ale výsledkem elektronických manipulací s nahrávkami kovových znějících skulptur britského světoběžníka, sochaře a perkusisty Steva Hubbicka, jehož díla v sobě mají trochu gotické estetiky netopýřích křídel a delikátně ostrých rohů. Dvě dvacetiminutové skladby alba ale s gothicrockovou manýrou nemají zhora nic společného. Steven Wilson (všudebyl známý z především jako duše alternativně rockových Porcupine Tree) a freejazzový saxofonista a skladatel Theo Travis vytvořili husté vrstvy přelévajících se zvukových vln, jejichž metalický původ problematizuje jen tu a tam zadunění nebo typickým zvukem kapek dopadajících na kovový plát. Latentní

majestátnost kovu a jen díky asociacím přítomná síla vod se střetávají v ambientu hustém tak, že by se dal krájet a dost možná ještě dál. **PF**

Ressonus Net Vol. 1 **Ressonus (www.ressonus.cz)** **Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)**

Kompilace *Net Vol. 1* je třetím počinem českého labelu Ressonus a už její balení na vás dýchne sympatickou vůní malého obchůdku v zadní ulici, kam se rádi chodíte skrýt před supermarketovou kulturou. Do podomácku vyráběného obalu (což se ovšem automaticky nerovná neprofesionálnímu!) s netradičně řešeným bookletem umístil šéf Ressonu David Rambousek nosič s dvanácti skladbami projektů z celého světa. Poznávacím znakem obou zatím vydaných CD labelu byl neobvyklý elektroakustický ambient na hraně nervového zhroucení a do této škatulky spadá i většina skladeb z kompilace. Ať už na sebe necháte působit paranoidní výboje italských Armacia nebo stoický tón britských Landschaft či Kora et le Mechanix nenápadně atakující ticho, vždy budete připraveni stát se součástí hudebního procesu a investovat do pozorného poslechu. A je čemu naslouchat. Sibiřský projekt Stuzha vás v *Here is No Life Without a Fire* pozve k ohni a Alessandro Fiorin Damiani nechá rozehrát náhodu rádiových emisí. Příjemným zjištěním je také to, že české projekty (Selectone, Gurun Gurun, Strangelet, Metheora a Kora et le Mechanix) za kolegy ze zahraničí nezaostávají. Nicméně v této hudbě hranice nehrají žádnou roli. *Ressonus Net Vol. 1* je skvěle domyšlená kompilace, propracovaná do posledních detailů. **KV**

Yasushi Yoshida: Little Grace **Noble (www.noble-label.net)**

Permanent Yesterday, úvodní skladba dubnové desky Yasushiho Yoshidy, začíná klavírem, který nápadně připomíná *Für Aline* Arvo Pärta. Ke klavíru se následně přidávají housle a něco málo perkusí, aby přispěly k romantické atmosféře. Yoshida si na *Little Grace* složil a nahrál veškeré instrumenty sám, přičemž vytvořil dokonale promyšlený, krystalicky čistý pop. A ať už aluze na Arvo Pärta či na jiných místech na starší desky Mika Oldfielda jsou vědomé či nikoli, myslím, že skladby z jeho alba mohou směle aspirovat na žebříčky hitparád některých rádií. **PV**

PV – Petr Vrba, **PF** – Petr Ferenc, **MK** – Matěj Kratochvíl, **PZ** – Pavel Zelinka, **KV** – Karel Veselý

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, Karel Veselý, Petr Vrba, Jaroslav Šťastný, Petr Slabý

Produkce a inzerce: Petra Hníková (+420 777 153 212), hnikova@hisvoice.cz
Informace o inzerci: www.hisvoice.cz/inzerce.pdf

Distribuce – ČR: Mediaprint & Kapa Pressegrosso, 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.kramerova@seznam.cz), Tomáš Sedláček (tomas.sedlacek@volny.cz)

Tisk: Tiskárna Macik, Zberazská 1128, 264 01 Sedlčany, www.tiskarnamacik.cz

Fotografie: Karel Šuster (s. 5), Kateřina Ratajová (s. 46-47)

Časopis vychází za podpory Ministerstva kultury ČR, Nadace Český hudební fond

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 ACA-DEMIA**, Václavské nám. 34, Praha 1, **Knihkupectví Seidl**, Štěpánská 26, Praha 1, **Knihkupectví Maťa - Aurora**, Opletalova 8, Praha 1, **Knihkupectví Kosmas**, Perlová 3, Praha 1, **Kaaba**, Mánesova 20, Praha 2, **Capriccio**, Újezd 15, Praha 5, **Updull Ibn Carculcah**, Vojtěšská 2, Praha 1, **TORST knihkupectví**, Ostrovní 17, 110 00 Praha 1, **TALACKO** - hudebniny, Rybná 29, 110 00 Praha 1, **Day After**, Karlova 25, Praha 2, Polí pět, Dittrichova 13, Praha 2, **Brno:** **Knihkupectví Barvič-Novotný**, Česká 13, Brno, **Indies**, Koblížná 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**, Hálkova 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.

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 složanky 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.