

Hudba nového věku

Hudba „nového věku“ měla být a dnes i je hudbou, která dokáže člověka mentálně i tělesně zklidnit a harmonizovat, a navíc, pomoci mu rozšířit vědomí. Nastartována byla psychedelickými experimenty mladých rockerů, kterým se do rukou dostaly syntezátor, kniha *I-ting* a *Tibetská kniha mrtvých*. Smícháním „kosmické“ hudby, indických rág, meditativního folku a jazzu a především také transformativních zážitků samotných hudebníků pak začalo počátkem sedmdesátých let na několika frontách vznikat to, čemu se dnes všeobecně říká *new age music*, hudba nového věku.

Tři věci ovlivnili hudbu v polovině šedesátých let hlubinněji, než se tehdy zdálo. Beatles navštívili Indii (George Harrison se začal učit hrát na sítár a později pozval na Západ Ravi Šankara), jazzový klarinetista Tonny Scott navštívil Japonsko (a byl tak zaujat zenovým buddhismem, že se v roce 1964 vrátil a s japonskými hráči na tradiční nástroje natočil průkopnické a dodnes vydávané album *Music for zen meditation*) a objevily se nové nástrojové a nahrávací technologie.

V tvorbě skupin, jako byli Pink Floyd, King Crimson (kytarista Robert Fripp a hráč na klávesy Brian Eno pak zásadním způsobem ovlivnili další hudební vývoj v oblasti, které se dnes říká ambientní hudba), Hawkwind a německá skupina Tangerine Dream začal probleskávat „kosmický rock“. I rockový kytarista a samouk Japonec Kitaró se zamiloval do možností syntezátorů a nastartoval svou hvězdnou kariéru právě tak, jako tehdy začátečníci Vangelis, Jean Michel Jarré či Mike Oldfield.

V polovině sedmdesátých let pak začali vydávat své desky i lidé, kteří se vrátili z Indie, kde se naučili hrát na sítár nebo zpívat s tamburou: Peter Michael Hamel, Michael Vetter, jazzový flétnista Paul Horn, ale také minimalista Philip Glass. Američan Steven Halpern, první autor skutečné hudby new age, začal také jako jeden z prvních studovat vliv hudby na člověka. Počátkem 80. let se už pramen new age hudby začal rozlévat do dalších a dalších potůčků, takže dnes existuje v širokém, majestátním veletoku nejméně sedmnáct jejích typů: hudba new age, která byla ovlivněna dálněvýchodními filosofiemi, jazzem, rockem nebo folkem, new age elektronická (počítačová), environmentální (se zvuky přírody), lidová (keltská, etnická), hudba k meditaci, new age pop, progresivní new age (delší práce, symfonie), sólově instrumentální, hudba pro léčbu zvukem, hudba prostoru (syntezátory, počítače, samplery), typická new age hudba, world music, ambientní (pro očistu sonického prostředí), smart music (využívající kombinací hudby s mozkovými vlnami) a hudba spřízněných autorů.

Uvědomuji si, že výčet jmen nikomu, kdo není v obraze, moc neřekne, a tak se spíše podělím o dojmy z jakési mé Top twenty, nejlepších dvaceti titulů hudby new age.

Tonny Scott: Music for Zen Meditation (1964)

Pro amerického jazzového klarinetistu Tonny Scotta byla návštěva Japonska a zvláště krátký pobyt v zen-buddhistickém klášteře transformativním momentem jeho života. Následující rok se do Japonska vrátil a s pomocí naivního zápalu mládí se mu podařilo přemluvit dva japonské hudebníky a natočit album, jehož uměleckou a zvláště duchovní hodnotu ani on sám už nikdy nedosáhl. Setkání mladíka, který byl do té doby zvyklý hrát co nejrychleji, se světem pomalé meditativní hudby na koto nebo šakuhači přineslo velmi zvláštní výsledky. Scottova dokonalá hráčská technika, včetně neznatelných glissand nalezla adekvátní partnery v tradiční hudbě Japonska. Potíž byla jen v tom, že japonští interpreti tradiční hudby nikdy neimprovizují. Přesto se Scottovi podařilo dva hudebníky k tomuto pro ně tak riskantnímu kroku přemluvit. Na desce, která byla natočena analogově, je zřetelně slyšet z jednoho kanálu

západní nástroj a západní, i když velmi zklidněný styl hry, odpovídající hudebnímu pojetí, a z druhého kanálu exotické zvuky japonských hudebních nástrojů, koto nebo šakuhači, podané s japonskou precizností a ukázněností. Z nahrávky je přímo slyšet onen první magický okamžik setkání dvou kultur. Přesto, nebo právě proto, že šlo o první setkání relativně mladých, i když hudebně již vyspělých hudebníků, podařilo se. Došlo k navázání téměř mystického hudebně lidského dialogu.

Tonny Scott se několik let poté pokusil zopakovat něco podobného v případě setkání s indickou kulturou a natočil album *Music for yoga meditation*, které ale nedosáhlo úrovně jeho prvního alba.

Robert Fripp, Brian Eno: No pussyfooting (1975)

Kytarista Robert Fripp posunul hranice ve své době běžné úrovně hry na elektrickou kytaru až někam k okultním tradicím dávnověku. (Až později jsem zjistil, že Fripp je celoživotním sběratelem okultních a alchymistických knih.) Experimentoval především se zvukem kytary. Hráč na syntezátory a především zvukový hledač (původním povoláním výtvarník) Brian Eno zase začal experimentovat s opakujícím se zvukem zvukových smyček. Když v roce 1975 vydali desku *No pussyfooting*, bylo to určitě nejen pro mne zjevení v mnoha úrovních. Sám obal neuvěřitelně korespondoval s prapodivně se válející, a opakujícími se zvukovými vrstvami, z nichž jedna se rodila v druhé a třetí zrcadlila první, jen s malými, téměř nezatelnými odlišnostmi. Čtyři strany složeného obalu také vypadaly zdánlivě stejně. Brian Eno (resp. Robert Fripp) sedí na židli uprostřed zrcadlové místnosti. Na stěnách místnosti byly připevněny různé poličky, na nichž byly uloženy nejrůznější drobné předměty. Teprve při podrobnějším prozkoumání si pozorný člověk mohl všimnout, že každá strana obalu se v něčem maličko liší. Krabička cigaret na první, třetí či čtvrté straně byla stejně umístěná, vždy šlo ale o jinou značku cigaret. Totéž se týkalo knih, drobných neužitečných předmětů, polohy ruky nebo prstů hudebníka atd.

O totéž šlo i v hudbě. V době, kdy všichni používali co nejmodernějších technologických zařízení na úpravu zvuku, co nejvýkonnějších zesilovačů a zvukových aparatur, tu najednou dva rockeři vydali hudbu prakticky bez vnějšího rytmu. Pomalu se odvíjející a velmi nezatelně se měnící zvukové Enovy vrstvy byly postupně navštíveny boosterovanou Frippovou kytarou. Táhlé a glissandovitě se rozvíjející nikdy nepřerušované tóny se ve smyčce sami sebou zahušťovaly. Původně dvě hudební vrstvy tak byly neustále složitější a náhodné pulsy stále hudebnější. Posлуhač tak byl téměř živým svědkem něčeho, co se takto jakoby náhodně zcela jistě odvíjelo i před Frippem a Enem – vzniku hudby.

Vzpomínám si, jak jsem tuto desku několikrát pouštěl na různých tajných setkáních lidí, kteří se znali tzv. černé burzy desek v Praze, a kteří v té době sbírali jen typické rockové skupiny. Tato hudba pro ně byla absolutním zjevením a rozdělila je na ty, kteří tvrdili, že to jsou prázdné experimenty a na větší tábor těch, kteří byli, právě tak jako já, nadšeni. Cítili jsme, že tady někde leží podstata fenoménu, který v druhé polovině dvacátého století změnil naši společnost. Někde mezi smyčkami syntezátorových zvuků Ena a kytarových sól Frippa byla skryta podstata hudby a hudební tvořivosti.

Brian Eno pak začal na své vlastní značce od roku 1975 vydávat tzv. ambientní hudbu, tedy hudbu, která má sloužit jako jakési hudební, či jen zvukové pozadí. I názvy alb, např. *Hudba pro film*, *Hudba pro letiště*, či *Apollo*, naznačují obsah: dlouhé tiché nerytmické zvuky. Teprve nedávno muzikologové a psychologové zjistili, že hudba, která nemá žádný rytmus, pomáhá navodit mozkové vlny théta, spojené se stavy hlubokého uvolnění.

Steven Halpern: Spectrum suite (1976)

Hráč na saxofon a klarinet Steven Halpern po několika letech vystupování zjistil, že mu to, co hraje, nepřináší takové zadostiučinění, které od hudby očekával. Z literatury ovšem věděl, že hudba by měla být tím nejdokonalejším uměním a že by také měla léčit. Začal sbírat informace o léčivé hudbě a pořídil si elektrické piano, jehož kovový zvuk mu poskytoval nejrychlejší tělesné i psychické uvolnění. Souběžně začal cvičit jógu a meditovat. A pak to přišlo – v roce 1969 uslyšel hudbu, která byla úplně jiná, než cokoliv předtím slyšel, prsty se mu zklidnily a aniž by je racionálně ovlivňoval, začaly se jen tak jakoby náhodou mazlit s klávesami nástroje. Vznikla Spektrová svita. Sedm skladeb, které svou tónikou korespondují se sedmi čakrami. Halpern objevil svou hudbu, která léčí.

Za prvé, kovové nástroje, v tomto případě kovový zvuk elektrického pianu (které zní trochu jako vibrafon) poskytuje dlouhou řadu harmonických (aliquótních) tónů. Za druhé, Halpernova hudba je sice v jistém velmi pomalém tempu rytmická, ale nedá se přesně změřit její tempo. Jinak řečeno nedá se zapískat nebo zazpívat. Muzikoterapeuti dnes velmi dobře vědí, že jedním z důležitých aspektů léčivosti hudby je její schopnost udržovat vědomí člověka v přítomnosti. Hudba je vždy jen a jen přítomná. Neexistuje v minulosti ani v budoucnosti. Mysl člověka posluchače se nemá čeho uchytit, nelze nic předvídat. Neplatí zažité stereotypy. Halpernova kazeta a později i deska (a ještě později i CD) byla pro tisíce západních hledačů duchovnosti koncem 70. let darem spadlým přímo z nebe. Najednou měli důkaz, že kromě psychedelických a celé hodiny trvajících zvukových orgií kapel jako Grateful Death nebo Pink Floyd, existuje i druhá, tišší a daleko jednodušší strana těžce mince. Dokonalé tělesné zklidnění a následná harmonizace mysli jaksí rozšířila vědomí zkušenějšího posluchače. Steven Halpern vydal desítky dalších titulů, napsal také knihu *Tuning up the Human Instrument* (Vyladit lidské tělo) a dodnes vydává svou hudbu i v rámci subliminálního programu. Pracuje také jako konzultant celé řady nemocnic.

Wolff, Hennings: Tibetan Bells II (1978)

Pro ortodoxní posluchače rockové hudby to musela být skutečně rána jako hrom: místo zvuků kytar a bubnů, místo nepřetržitého hukotu a rytmu slyšeli z desky jen občasná cinknutí zvonečků, zadunění gongů a prapodivné dlouhé, velmi neurčité zvuky. Nancy Henningsová s Henry Wollfem byli typickými dětmi květin, které jejich spirituální hledačství zavedlo i do oblasti Himálaje. A tam objevili zcela jinou hudební, a především zvukovou kulturu. Z cest si přivezli velké množství tibetských činelků, mís, zvonů a gongů. V roce 1971 natočili v Londýně a vydali první desku (Tibetan Bells), která ovšem tehdy nikoho než znalce nezaujala. Po sedmi letech vyšel tento titul, natočený v San Francisku, a rázem vyvolal malou posluchačskou revoluci. Dlouhé meditativní plochy jemného cinkání otevřely pro zvukové a duchovní hledače brány do nového světa. Západ objevil zvukovou meditaci.

Hudba na tomto albu je jakousi zvukovou básní, zdrojem „zvuků mezi sférami“. Mnoha posluchačům prý zvuky tibetských zvonů a mís připomínaly nějakou novou elektronickou kytaru. Wolff a Henningsová na tibetské kovové nástroje samozřejmě hrají západní hudbu a jejich koncerty prý fascinovaly jak posluchače v USA a v Evropě, tak samotné Tibetány. O tom, že album, vyšlo ve správnou dobu, svědčí i to, že zvukoví technici již zvládli věrně natočit velmi vysoké frekvence některých zvonečků, což bylo v době natáčení prvního alba ještě technicky nemožné.

Podobným zjevením (přesně se pamatuji, jak jsme s vytřeštěnými očima seděli u cívkového magnetofonu a těla nám vibrovala tajemnými zvuky) byla i podobná hudba Franka Perryho (Deep Peace) na zvonky mísy a hlavně gongy.

William Ackerman: In search of turtle's navel 1976

Vyučený tesař Will Ackerman, který se narodil v Německu a byl pak adoptován americkými rodiči, hrával přátelům u ohně na kytaru. Protože byl ale tvrdohlavý, odmítal se naučit noty, a odmítal hrát a dokonce i ladit kytaru tak, jak by se to patřilo. Jeho zcela ojedinělý styl zaujal přátele, ti se složili a Ackerman natočil svou hudbu na kazety, které začal rozprodávat mezi přáteli a jejich přáteli. Kazety s jeho hudbou byly velmi úspěšné a nějak se dostaly i na několik rozhlasových stanic. Zaujaly posluchače tak, že rozhlasoví moderátoři začali sami pátrat, kdo že je ten Ackerman. Ten za pár let založil společnost Windham Hill Records, která změnila zvukovou tvář Ameriky. S přáteli začal vydávat alba jen s hudbou jediného nástroje (piana, kytary), zato tak pečlivě produkovaná, a na tehdejší dobu zvukově tak dokonalá, že se ze všech stali milionáři.

Ackerman se vždy snažil být „čistý, neintelektuální“ a komunikovat na emoční úrovni. Nestará se o vývoj své hudby, snaží se zůstat sám sebou. V roce 1992 prodal svůj podíl ve společnosti a znovu žije více v přírodě než ve městě a pravidelně jezdí s batohem do Himálaje. Přesně tak jednoduchá, ale unikátní a neopakovatelná je i jeho hra. Cinkavé zvuky strun jeho různě přeladěné kytary jen tak uplývají a člověk si teprve po chvíli uvědomí, že je odpočatý a harmonizovaný. Jeho skladby se jaksi „vylopnou“ samy, v rámci zkoušení a přeladování. Ackerman si jen tak „hraje“ a jak radost ze hry, tak jakési magické spojení s intuicí je v jeho hudbě velmi dobře slyšet.

Kitaró: Silk road 2 (1980)

Ze svého dvouměsíčního pobytu v Japonsku jsem si přivezl také jednu desku (Full Moon Story) autora, který je dnes téměř synonymem hudby new age. Japonský rocker a kytarista, který do té doby, od svých sedmnácti let hrál běžný rock'n'roll, se v Německu setkal s jedním hráčem ze skupiny Tangerine Dream, který mu ukázal nejnovější syntezátor. Kitaró byl zvukovými možnostmi nové technologie tak zaujat, že si syntezátor pořídil, jako samouk (noty neumí a tvrdí, že je spíše tesař zvuků) okamžitě natočil a vydal své první album a začal skládat hudbu pro televizní dokument Silk road (Hedvábná cesta), kterou se proslavil definitivně.

Tehdy ale také začal meditovat a cvičit jógu a objevil v hudbě „magii“. Zjistil jak na svých koncertech, tak při každoročním celonočním bubnování na posvátné bubny taiko, že když do své hry, kromě instrumentální dovednosti, přidá „duši“, když hraje pro nějaký cíl, stane se zázrak, je cítit jakési kouzelné propojení hráče, s nástrojem a posluchači a hráč pak může bubnovat celé hodiny, aniž by se na něm projevila tělesná únava.

Kitaró své skladby „slyší“ nejprve v rámci svých meditací a vyzkoušel i „automatické“ skládání, kdy mu hudba sama přejde do prstů a do kláves nástroje. Je přesvědčen, že pomocí hudby mohou lidé změnit své životy.

Album Silk road 2 jsem pouštěl nejprve na kazetě a přímo jsem trpěl, když se pásek začal vytahovat a ony dokonalé zvuky byly každým přehráním méně jasné a dokonalé. Proto jsem si pak tento titul koupil na CD, i když jsem v té době neměl CD přehrávač, a tvrdím, že pokud by digitální bezdotyková technologie neexistovala, musela by vzniknout už kvůli takovému titulům. Silk road 2 tedy pouštím celé ty roky na každém semináři, děkuji Bohu a novým technologiím za neustále dokonalý zvuk, a pokaždé v něm slyším další a další zvuky a barvy. Na posluchačích přímo vidím, jak se uvolňují, jak otevírají tak dlouho zabeďněná okna své fantazie a jak začínají zářit.

Mike Rowland: Silver wings (1985)

Mike Rowland je nejtypičtějším představitelem intuitivního přístupu k hudbě. Jako dyslektické dítě byl tehdejší společností i rodiči považován za jakéhosi odpadlíka, on ale žil ve svém vnitřním světě plném zázračné hudby. Když dospěl, objevil buddhismus a v něm věci, které už z dětství znal. Meditace pro něho byla jako návrat domů. Začal amatérsky hrát na piano a jednou, při procházce lesem v téměř mystickém zjevení slyšel dokonalou hudbu. Rychle se vrátil domů, sedl si k pianu a na kazetový magnetofon si tuto hudbu rychle nahrál. Zrodilo se tak něco, co převrátilo dosavadní styly hodnocení hudby.

Když se kohokoliv, kdo je i dlouhodobě angažován v hudebním průmyslu, a zná tedy z první ruky ty nejúspěšnější nahrávky těch nejslavnějších autorů, zeptám, jaký titul poslouchají nejčastěji, většina z nich se přizná – Mika Rowlanda. Zdánlivě jednoduchá hudba složená vlastně jen z pomalého brnkání na piano na pozadí samplovaných smyčců, má v sobě mystičnost a tajemství prazákladu působení hudby na člověka.

Mike Rowland nikdy nehraje své věci dvakrát. Snaží se být vždy autentický, vyladěný na daný okamžik a konkrétní místo, náladu publika a svůj úmysl. Jeho hudba je vždy jakýsi hudebně pocitový záznam všeho toho, co existuje jen v konkrétním okamžiku.

Jsem přesvědčen, že síla Rowlandovi hudby tkví také v tom, že nemá žádné hudební vzdělání. Neumí noty. Tempo jeho hudby volně plyne mimo jakýkoli pravidelný rytmus. Přesto všechno, nebo právě proto, v sobě má něco téměř pythagorejského.

David Hykes: Harmonic chants (1989)

V roce 1991 jsem měl ojedinělou příležitost zúčastnit se šestitýdenního semináře s Rupertem Sheldrakem. K mému překvapení se ukázalo, že jeho žena je Jill Purceová. Té jsem již před lety napsal, protože jsem se dočetl o jejích šamanských kursech a především o tom, že sama vyučuje alikvótní, vícehlasý, šamanský zpěv. Poslala mi svou instruktážní kazetu. Teprve ale při osobním setkání v Anglii jsem zažil na vlastní uši neuvěřitelně magickou slast při poslechu dobře zazpívaného alikvótního zpěvu. Jill se tomuto původně šamanskému umění naučila od svého učitele K. Stockhausena a přímo od tibetských lamů.

Po návratu do Prahy jsem začal intenzivně pátrat po jakýchkoli nahrávkách tohoto tak unikátního vokálního mistrovství. Kromě několika kazet na nichž mi vadila ještě nízká úroveň reprodukce, jsem pak zcela jistě ne náhodou narazil na nahrávky Davida Hykese. Věděl jsem okamžitě, že toto je přesně ta Cesta zvuku, ke které jsem směřoval od prvních pokusů vyjádřit se ne rockovou hudbou a zvuky bicí soupravy, ale hrou na akustické bubínky, indická tabla nebo gongy a tibetské mísy. Když se pak za pár let David Hykes objevil v Praze, zažil jsem kouzlo zvukové práce v prostoru (kostela sv. Šimona a Judy) spolu s několika sty dalších nadšených posluchačů a pochopil, jak hlubinné mohlo a muselo být setkání středověkých návštěvníků kostela s duchovní hudbou a zvláště gregoriánských chorálem. Člověk se přímo bez jakéhokoli prostředníka, jakoby dotýká něčeho vyššího, a cítí, že ona mystiky všech věků tolikrát popisovaná Jednota není jen imaginární koncept, ale skutečnost. David Hykes s přáteli vydal několik nahrávek, které realizoval v akusticky dokonalých prostorech středověkých katedrál. Posluchač z nich může vychutnat neuvěřitelné mistrovství Davida Hykese, který dále rozšířil původní vokální techniku tibetských mnichů a mongolských a tuvanských šamanů. Jeho zpěv je tak dokonalou metaforou informačního věku, na jehož počátku stojíme. Jeden člověk, jedny hlasivky a „know-how“ – milimetrová změna postavení jazyka v ústech zpěváka jako mávnutím kouzelného proutku změni barvu a emoci obrovského prostoru celé katedrály. Protože zpěvák „ví jak“, protože už má onu správnou informaci (šém, startovací příkaz programu počítače), nemusí pracovat s hmotou – rozhodující je informace.

Mimochodem, v roce 1998 a 1999 jsme i my v Česku měli možnost „živě“ slyšet tuvanské zpěváky skupiny Huun-Huur-Tu, tedy jiný než tibetský alikvótní zpěv. Opět unikátní zážitek.

Ravi Šankar: Chants (1998)

Na prvních nahrávkách indické hudby, ke kterým jsem se v podobě elpíček vydaných firmou Melodia dostal, jsem se jako i ostatní přátelé a zcela jistě i další západní posluchači, po chvíli ztratil, přestože to byla zcela jistě vynikající. Teprve záznam vystoupení Ravi Šankara na koncertu pro Bangladéš mne přivedl k řešení tohoto problému. Tento koncert je známý také tím, že po dvou minutách, kdy Šankar ladil svůj nástroj, obecenstvo začalo tleskat. Hudebník překvapeně komentoval toto kulturní nedorozumění slovy: „Když se vám tak líbilo pouhé ladění, doufám, že o to víc se vám bude líbit samotný koncert.“ Tehdy jsme o indické hudbě nevěděli téměř nic. Dnes vím, že tehdejší technické omezení délky hudebního záznamu na klasickém LP (maximálně 40 minut), donutilo producenty nahrávek z obvyklého několikahodinového koncertu klasické indické hudby obyčejně vybrat jen finále, tedy onu nejrychlejší, nejhlasilivější a instrumentálně nejdokonalejší část. Indové ale nejprve sami sebe a své posluchače třeba dvacet minut ladí pomalým přehráváním stále stejných tónů, aby se všichni společně vyladili a sjednotili, a konkrétní rágu začnou hrát teprve tehdy, když cítí, že jsou všichni na stejné vlně. Teprve pak si později mohou dovolit ukázat publiku i svou instrumentální dovednost.

Ravi Šankar byl jeden z prvních Indů, kteří se na delší dobu dostali do Evropy a do USA. Jako dítě byl ve třicátých letech součástí dlouhodobého turné taneční a hudební skupiny svého o mnoho let staršího bratra. Proto byl v šedesátých letech v době Beatles a náhlého ohromného zájmu západu o indickou klasickou hudbu jediný, kdo mohl odkaz indické hudby adekvátně nabídnout západnímu publiku. Na rozdíl od jiných slavných indických hráčů na klasické hudební nástroje, kteří oprávněně namítali, že Evropané jsou hudebními barbary, a že vůbec nejsou schopni jemnosti a duševní odkaz této hudby pochopit, Šankar znovu a znovu nabízel mladému západnímu obecenstvu možnost dosáhnout stavu extáze či rozšířeného vědomí ne pomocí drog, ale jen a jen pomocí hudby.

Evropané začali postupně rozeznávat příslušné kvality indické klasické hudby a s nástupem digitálních technologií stále více oceňovat i strukturu koncertu, včetně delší úvodní meditativní části. Těm citlivějším se pak rázem zjevilo skutečné mistrovství Ravi Šankara. Dnes je možno koupit dlouhou řadu rág, hraných jak Šankarem, tak i jinými a dnes už i mladšími indickými sítáristy. Před dvěma lety Šankar oznámil konec své hudební kariéry a na přání vydavatele sestavil kompilaci nahrávek svých koncertů za několik posledních let. Titul měl jako obvykle velký úspěch a vydavatel naléhal na Šankara, aby natočil ještě další desku. Ten odmítl, ale pak se rozhodl natočit svou vlastní podobu klasických védských manter, jakéhosi prapočátku indické hudby vůbec. Právě dlouholetá Šankarova zkušenost nejen jako instrumentalisty, aranžéra, interpreta, ale i skladatele se na této nahrávce také výrazně projevila. Pro termín chants (zpěvy) neexistuje odpovídající český termín. Jedná se téměř výhradně o zpěvy v duchovním slova smyslu, protože původní mantry (bhadžany, kirtany) byly vždy hudebním pokusem o spojení člověka s bohem.

Tato deska je i ve své zdánlivé jednoduchosti mistrovským dílem. Pro Ravi Šankara je jakýmsi posledním rozloučením s neuvěřitelně plodnou a dlouhodobou kariérou hráče i duchovního učitele. Pro nás může být začátkem dobrodružného objevování tajů a krás indické hudby.

Western Spaces (1989)

V jednom větším obchodu v Amsterdamu jsem při prohlížení regálů naplněných zajímavými tituly uviděl obal, který mne přesvědčil. Ani jsem si CD nenechal přehrát a také bylo první, které jsem si pustil na čerstvě zakoupeném CD přehrávači. Bylo to tak, jak jsem čekal – nádherná hudba prostoru a rozšířeného vědomí. Tři mladí američtí hudebníci spolu odjeli do jihozápadní Kalifornie, aby se pokusili zvukově ilustrovat dojem z nádherné otevřené krajiny. Autoři Steve Roach, Richard Burmer a především Kevin Braheny s použitím především elektronických klávesových nástrojů a počítačově nasamplovaných zvuků smyčců přímo namalovali zvukovou krajinu. Samotné názvy skladeb, např. Dýchající kámen, Procházka pouští, Příběh deště, Modlitba v poušti nebo titulní skladba celého alba Western Spaces (Prostor krajiny západu) evokují hudební a imaginativní obsah.

Psychologové znají potíže lidí, kteří strávili delší dobu ve vězení. Takový člověk, přestože je už na svobodě, s sebou pořád nosí své vězení v omezeném prostoru svého vědomí. Není delší dobu schopen „rozšířit“ své vědomí. Ukázalo se, že právě nerytmická hudba s táhlými tóny a delším průběhem velmi efektivně pomáhá přeprogramovat stávající omezení a pomocí jednoduchých vizualizací vrátit člověku v tomto smyslu imaginární, ale přece tak skutečnou svobodu. Posluchačova představa, že se jeho mysl či vědomí s každým nádechem a s každým dalším tónem „hudby prostoru“ rozšiřuje (takže např. pokrývá nejen oblast místnosti, sálu či budovy, ve které je hudba poslouchána, ale také plochu celého města, kraje, státu, kontinentu atd.) záběr jeho vědomí. Důsledkem je nejen daleko efektivnější schopnost orientovat se v časoprostoru komunity, společnosti a doby, ale také zbavit se iluzorních bariér ve vědomí samém.

Zapamatujte si i jméno Novozélandčana Davida Parsonse, jehož alba (např. Dorje Ling) jsou podobně prostorová.

Stephan Micus: To the evening child (1992)

Stephan Micus je Němec, který od počátku 70. let hodně cestoval do orientálních zemí. Tam si vždy koupil nějaký nový nástroj, naučil se na něj hrát, a natočil desku. Jeho první LP vydané u jinak jazzové společnosti ECM jsme my, kteří jsme tady v Praze hráli hudbu, o které se teprve za pár let začalo říkat, že je to new age, přímo hltali. Původní etnické nástroje, instrumentálně zvládnuté, exotické zvuky, dlouhé skladby. Lákaly střídme a zároveň tak všeobsažné názvy alb (Implosions, Koan, Till the end of time, Wings over water, Ocean, Twilight fields atd.) i střízlivá, ale o to víc působivější grafická úprava obalů.

Když pak vyšlo album Music of the stones (ECM 1384), byl jsem v sedmém nebi. Hudba na zvláštní kamenné bloky! Takhle nějak musely znít kamenné bloky před mnoha tisíci lety v Číně!

Těšil jsem se na další Micusovo album, a opět jsem byl nadšen: Micus, který se mezitím oženil s Japonkou, natočil své další album nejen na pro něho typické v mnoha vrstvách natočené flétny *nay* a *suling*, ale také na *steel drum*! Tedy vyklepané a vyladěné vrchní části kovového barelu.

Steel drum je podle mne jakási nádherná metafora o možné transformaci negativního v pozitivní. Barel od nafty – co může být, z hlediska ekologie, více odsouzeníhodné? Vyklepat dno barelu a především v tom dnu vyklepat další menší plošky, boule, na které se pak hraje, a především je vyladit, je téměř nadlidský výkon. Přesto to lidé umí. Steel drum přitom nezní, leží-li na zemi nebo na podložce. Musí volně viset na stojanech. Musí být svobodný. Při úderu na konkrétní plošku zní steel drum celý, ale my slyšíme jen odpovídající vrchní část harmonického spektra původního zvuku celého barelu v té které notě. Jednota v mnohosti. V jednom tónu celá řada alikvótů, včetně jakéhosi harmonického závoje, který je v každém zvukovém prostředí trochu jiný. Zvuk steel drumu tak symbolizuje jakýkoliv

hudební tón, který je ovšem složen, především pro toho, kdo je schopen to slyšet, z celé řady alikvótních tónů (tak jako je bílé světlo vlastně složeno z barev duhy).

Stephan Micus, stejně jako přítel Jorn Raeck, od kterého jsem koupil svou sbírku tibetských mís a který mne pře lety upozornil na možnost koupě pentatonicky naladěného steel drumu, na který dodnes hraji, je šťastný člověk, který cestuje, a hraje, aby žil.

Klaus Wiese: El Hadra (1991)

Jako nadšený sběratel tibetských mís a samozřejmě i odpovídajících nahrávek jsem se kdysi dostal k titulu Klause Wieseho Neptun. Na desce zněly jen stále stejné, i když různými náhodnými pulsacemi pomalu se vyvíjející, dlouhé proudy zvuků tibetských mís, obtáčených dřevěnými paličkami. Bylo to jedno z prvních cédéček, na kterých byly jen dvě skladby, a přesto obsahovalo více než hodinu hudby. Doufal jsem, že Klaus Wiese někdy natočí v podobném mysticko-meditativním duchu nejen hudbu na tibetské mísy, které v této podobě dokáže poslouchat jen skutečný nadšenec nebo zkušený meditátor, ale také hudbu pro poněkud širší posluchačskou vrstvu.

El Hadra je súfijský termín, označující mystický tanec. Zatímco my bychom si představovali pod pojmem „trans“ něco velmi rychlého a hlasitě rytmického, tančící derviši a hudebníci mystického řádu súfí vědí velice dobře, že i zde je méně více. Jemné tóny citery na pozadí téměř monotónních kláves, ozdobené velmi pomalými údery na indická tabla na této nahrávce posluchače spolehlivě uvedou do mystického tance uvnitř jeho samotného. Posluchač je nenásilně pozván a vtažen do světa, který pro sebe objevily v různých dobách různé kultury na celém světě. Šamani a mystici všech dob věděli především z praxe velmi dobře o způsobech a metodách, jak pomocí hudby a monotónního rytmu dosáhnout stavu rozšířeného vědomí. Toto umění nezávislé na politickém, společenském a technologickém vývoji západu neustále udržovali a my dnes pomalu objevujeme, že náš způsob hudební produkce možná není správný, nebo alespoň ten jediný. O co se často snaží stovka hráčů symfonického orchestru, je zde spolehlivě dosaženo vlastně jen několika tóny.

Mickey Hart: Planet Drum (1991)

Bubeník legendární sanfranciské kapely Grateful Death je dnes asi nejznámějším sběratelem bubnů celého světa. Kromě svého rockového nebo jazzového hraní se učil hrát u bubeníků Afriky, Latinské Ameriky. Celé roky sbíral všechny dostupné informace o bubnech, ale ani v těch nejtlustších encyklopediích nenašel informace o tom, proč je rytmická hra na buben tak extatická a proč ji používali šamané všech kultur všech dob. V roce 1990 už měl nashromážděno tolik materiálu, že z toho vznikla první kniha a deska *Drumming at the Edge of Magic* (Bubnování na okraji magie) popisující počátky jeho zkoumání historie bubnů (včetně vlastních životopisů slavných bubeníků Babatunde Olatundžih a Airto Moreiry) a vzápětí, o rok později, po třech letech společného velmi intenzivního, každodenního několikahodinového bubnování s bubeníky z Indie (Zakirem Hussainem), Brazílie (Airto Moreirou a jeho ženou zpěvačkou Florou Purimovou), Nigérie (Babatunde Olatundžim a Sikiru Adepodžem), vydal Hart album *Planeta buben* zároveň s druhou, všeobecnější a více ilustrovanou stejnojmennou knihou. Po sedmi letech vyšla *Supralingua*, jakési volné pokračování Planety buben (*Supralingua* je jakási super řeč). Ještě před deseti lety by si asi těžko někdo dokázal představit s výhradně bubenickou hudbou. Přesto se projekt Mickey Harta okamžitě prosadil. Všichni hráči dokonale ovládali jak své nástroje, ale zvládli také mnoho ostatních. Pozornější posluchači mohli kromě běžných chřestidel (šekere, tamburína,

mušle) a bubnů (džembe, ašiko, ngoma, gudugudu, bata, ale také tabla, mridangam, dholak, ghatam) slyšet také balafon, berimbau, brumli, bambusové tyče, píšťalky, indické náramky a nákotníky atd.

Global Meditation (1992)

Různé výběry a kompilace nemají v našich zemích právě dobrou pověst. V případě záslužné vydavatelské činnosti americké firmy Ellipsis arts... jde ale o něco docela jiného. Když jsem poprvé tuhle krabičku se čtyřmi CD a brožurkou uviděl a přečetl podtitul – Autentická hudba meditativních tradic světa - okamžitě jsem zajásal: v jedné krabičce tolik původních nahrávek, a ještě ze světa duchovnosti!

První CD (Duchovní písně) přináší ukázky balijského kečaku, australské didžeridu, transovní hudby východní Afriky, arménského duduku, čínské meditační flétny, japonské šakauhači i skotských dud. Druhé CD (Harmonie kapely) zase gnawa hudebníky z Maroka, indonézký suling, hudbu z Gambie, Surinamu, hudebníky z Jajouky, ukázkou zpěvu stylu qawwal, a súfijský zpěv. Třetí CD (Puls života) zase ukázky rytmických skladeb souboru Farafina z Burkina Faso, tablového souboje a dialogu z Indie, rytmus voodoo, královské bubny z Ghany, rytmus z Marakéše, krátkou ukázkou rituálu sekty santeria a zvuk velkého japonského bubnu taiko. Čtvrté CD (Melodie) pak přináší písně keltské, súfijské, korejské, indické, skotské, japonské i čínské.

Pro každého začátečníka je to přímo terno! Dozví se z jednoho CD a z jednoho výběru o etnické hudbě světa víc, než zatím stačil vyposlechnout z veřejných sdělovacích prostředků za celý život! Pro rozhlasovou práci je to také přímo ideální – technik v režii je rád, že nemusí neustále přehazovat další a další CD, pořad je pestrý, zajímavý.

Henry Marshall: Mantras II (1995)

Americký psycholog Henry Marshall začal cvičit jógu a potkal svého gurua. Objevil neoddělitelné spojení těla a duše, vliv toho, co jíme a jak myslíme na mentální a psychický stav a také neuvěřitelnou sílu zpěvu indických manter. Se svým mantrickým guruem Sant Kešavadasem pak Marshall od poloviny osmdesátých let začal umění zpívat mantry intenzivně studovat jak v USA, tak v Indii. Po několikaletém zpívání původních indických verzí manter se Marshall rozhodl, že pro přátele některé mantry upraví tak, aby byly melodičtější a i co do výslovnosti nebo délky snadno zapamatovatelné a zazpívatelné. Postupně tak vzniklo několik manter, které se začaly v tamnějších komunitách pravidelně zpívat. Začaly se postupně dostavovat, k překvapení všech, i účinky manter. Jak se pak zvyšovala kvalita zpěvu i duševního stavu, do kterého se skupiny lidí, zpívajících tyto mantry, dostávaly, vznikla myšlenka mantry natočit, aby si je lidé mohli zpívat i doma, sami. Původní mantry nazpívané amatérsky na kazety pak zaujaly i další lidi a tak v roce 1992 natočil Henry Marshall s přáteli dvojalbum Mantry, písně kouzelných možností. I ve studiu se podařilo udržet nádhernou atmosféru a když se dvojalbum dobře prodávalo, vzniklo i druhé album Marshallových úprav klasických indických manter, Mantry II (Abyste mohli změnit svůj svět) a poté i třetí - Mantry III (Kousek nebe).

Marshalllem upravené, zmelodičtělé mantry se objevily v pravý čas. Stovky a tisíce lidí v Evropě tak mohou denně, v každodenním životě, zpívat. Já osobně si mantry puštím jako každý jiné CD, celé, a nechávám se tak energeticky „dobíjet“. Když cítím, že na mne „leze“ případné nachlazení, puštím si konkrétní mantru (jako obranu proti nemocím), několikrát si ji zazpívám nahlas a pak nechám CD puštěné na „repeat“, tak, aby se mantra neustále opakovala stále dokola. Mantry si zpívám když jedu vlakem nebo autem, když jsem večer unaven, když

jde po ulici nebo do schodů eskalátoru v metru. Pomáhají mi překonat chvílky únavy i pesimismu. Spolehlivě dodají energii a optimismus.

Díky těmto nahrávkám se dnes mantry aktivně i skupinově zpívají v mnoha městech České republiky právě tak jako v mnoha městech Německa, Holandska, Belgie, Norska atd.

Smiles Makama: The Source (1996)

Jihoafričan Smiles Makama hrál a skládal své léčivé písně, tak jako jeho otec a děd, ale v době apartheidu, kdy bylo zakázáno provozovat hudbu, která povzbuzuje sebevědomí lidí, se rozhodl, že nebude dělat protestní hudbu. Několik let žil sám v horách a skládal další hudbu a vyráběl si nové vlastní nástroje. Měl tak možnost postupně objevit, že záleží na tom, v jakém duševním rozpoložení sází do země semena tykve, ze které pak za rok vyrobil rezonátor svého nového nástroje. Sám na svém těle zkoušel účinky některých melodií a rytmů. Postupně se jak v kvalitě hudby, svého zpěvu, svých nástrojů a vlastních písniček dopracoval neuvěřitelného mistrovství. Když potom před několika lety mohl konečně vycestovat, způsobil v Evropě obrovský šok. Holandský producent tohoto alba ho náhodou uslyšel na nedělním trhu v Amsterdamu. Byl totiž překvapen tím, že lidé, místo aby kupovali v přilehlých stáncích, stáli ve velkém davu kolem hudebníka tmavé pleti a nehnutě celé dlouhé minuty naslouchali jeho písním. Makama nejprve nabídku natočit album odmítal a do studia ho přilákala pouze možnost natočit několik hlasů nebo nástrojů najednou. Název alba *The Source* (Zdroj, pramen, původ) plně odpovídá obsahu. Neuvěřitelně kvalitní zvuky tradičních afrických nástrojů, jako jednadvacetistrunná *kora*, prstové kovové piano *mbira*, Smilesův vlastní vynález „smilerphone“ (jakýsi xylofon s tykví) a především *berimbau* (drátěná struna na luku s tykvovou ozvučnicí) a přesvědčivý Smilesův zpěv jsou ukázkou dokonalé současné a přitom tradiční mystické hudby. Titulní instrumentální skladba na *berimbau* je pak jakousi sedmiminutovou ódou na radost, protože z neuvěřitelně kvalitního nástroje, tedy z jedné kovové struny, na kterou udeří kouskem proutku, Makama dostane, ve smyslu indického Óm, všechny zvuky světa.

Return to the source: Deep Trance (1996)

Toto dvoualbum, zvláště na druhém CD, věnovaném pomalejším transovním skladbám, je jakýmsi splněným snem kohokoli, kdo je tvořivý a chce zůstat svůj. Nezávislý na velkých společnostech a bohatých producentech. Je důkazem možnosti vydat si svou hudbu na svém CD, navrhnout si k němu obal a postarat se i o distribuci.

Navíc jde o zvláštní fenomén, jakýsi návrat do doby, kdy hrát hudbu znamenalo hrát vždycky „live“ naživo, teď a tady. Nikdo tehdy nehrál hudbu, kterou napsal někdo, kdo už nežil. V tomto případě jde o hudbu mladých DJ's, kteří využívají veškeré dostupné techniky k tvorbě i uchování neopakovatelného zážitku při celonočních tanečních událostech (z jednodušeně a všeobecně se jim říká *rave parties*). Pomocí počítače, seqencerů a speciálních programů, lze přímo na místě, podle nálady tančícího publika, jeho reakcí a atmosféry v sále vytvářet z naprogramovaných rytmů a v databance uložených zvukových záznamů autentické teď a tady vytvořené dílo. Protože ale vše probíhá v paměti počítače, zůstane to tam taky uchováno a pak není problém skladbu vypálit na CD a na věky tak zachovat. Je to tedy zároveň hudba živá, vznikající za podvědomé spoluúčasti publika, které taky cítí, že něco vzniká přímo před jejich očima a ušima a předem připravená – aniž by musela být napsána do not. Technologie pomohla eliminovat levohemisférové zpracování (a tedy nutné zúžení a otupění), jinak tak intuitivní, pravochemisférové záležitosti, jako je zvuk a hudba.

Několik nadšenců z Londýna sestavilo kompilaci ukázek toho, čím rezonují současní mladí. Včetně vnějšího zpracování: papírový (ekologický) obal, dokonalá počítačová grafika, vložená brožurka nacpaná informacemi, rozhovory, fotografiemi, to vše v mladém a moderním grafickém zpracování. V hudbě i liché rytmy prakticky v každé skladbě nasamplovaný zpěv z různých etnických kultur, nejhlubší basy i nejvyšší výšky, skladby nejméně sedmiminutové – tedy vše, co má fungující hudba obsahovat.

Terry Oldfield: Spirit of India (1996)

Terry Oldfield (bratr slavnějšího kytaristy Mikea) již celá léta skládá a nahrává hudbu k dokumentárním filmům. V tomto oboru také získal několik mezinárodních ocenění. S léty se ale vypracoval na jednoho z nejlepších skladatelů a interpretů té nejtýpicetější hudby new age. Soukromě této hudbě říkám new age čtvrté generace. V první generaci (od poloviny sedmdesátých let) šlo o seznamování se s možnostmi. Mladí hudebníci byli uchvázeni možnostmi syntezátorů (Kitaró, Jarré) nebo prostoru – i co se týče délky skladeb. V druhé generaci začali západní hudebníci zkoumat zvukové možnosti pro ně exotických nástrojů a přístupů (Vetter, Micus, Horn). Třetí generací pak byla vzájemný syntéza – hudebníci se už přestali předvádět, zvládli exotické nástroje, ale zároveň přestali jiné kultury imitovat. Terry Oldfield z vlastní zkušenosti velmi dobře ví, že nestačí jen zvládnout hru na určitý hudební nástroj a natočit album. Pozitivní motiv a jakési nutkání předat pomocí hudby určitou emoci je vždy založen na autentickém zážitku. Člověk nemůže složit hudbu o Indii, i kdyby naposlouchal sto ukázek – musí do Indie jet a nějakou dobu tam žít. Takto tedy Oldfield pobýval v Tibetu, Nepálu a v Indii. Zkušenost pobytu v jiné kultuře pak umožňuje svým vlastním způsobem pocít setkání dvou odlišných světů vyjádřit pomocí vlastní hudby v rámci vlastní kultury.

Oldfield si každou cestou a každým dalším podobným vydaným albem uskutečňuje své sny. Mnohé kulturní odlišnosti a nedostatek vzájemné tolerance je vždy způsoben nedostatkem informací a obavou z cizího prostředí. Každý takový autentický zážitek, zakódovaný v hudbě, která je občas zpestřena živou nahrávkou autentické indické zpěvačky je dalším otevřením dveří k jiné kultuře. Hudba vede k toleranci.

Ch.McMahon: Tjilatjila (1997)

Tjilatjila (česky čti čilačila) znamená v západoaustralském aboridžinském nářečí pomalý a něžný pohyb. O tom je i hudba na tomto výjimečném albu. V dokonalé zvukové kvalitě tu máme současnou a všem srozumitelnou hudbu, jejíž každá část, včetně rytmických podkresů didžeridu, je rovnocennou součástí celku.

Charlie McMahon se na didžeridu jako Australan učil samozřejmě hrát u domorodců a není to žádný nováček – vydal již šest alb. Hraje již více než čtvrtstoletí a o jeho absolutní odevzdanosti nástroji, tedy australské didžeridu svědčí i to, že svou protézu (v šestnácti letech o část své ruky přišel) má zakončenou dvěma speciálně ohnutými háky, aby tak mohl držet právě didžeridu. McMahon již celá léta propaguje hru na didžeridu a jednou dokonce hrál pro sto dvacet tisíc lidí najednou.

Zvuk didžeridu Aboridžincům a dnes už i nám symbolizuje rozlehlost a všeobsažnost australské krajiny. Stejně jako Indové, kteří tvrdí, že ve zvuku mantrické slabiky Óm jsou obsaženy všechny zvuky světa, by Aboridžinci mohli tvrdit totéž. Ve zvuku didžeridu jsou zcela jistě slyšet, pokud se člověk umí otevřít nebo si někdy zkusil na didžeridu zahrát, obsaženy vibrace celého, nejen jejich světa. Aboridžinci se ale, na rozdíl od nás, dokázali o svůj svět postarat bez jakéhokoli poškození po dobu nejméně čtyřicet tisíc let.

Charlie McMahon z vlastní zkušenosti tvrdí, že pokud budete hrát na didžeridu a navíc se naučíte tzv. cirkulární dech, naučíte se správně dýchat, vyčistíte plíce, posílíte bránici a břišní svaly, každou hrou budete vibračně masírovat nejen tělo, ale i mozek, překvapený lékař vám naměří neuvěřitelných čtyřicet osm tepů za minutu a vy už nikdy v životě nebudete mít rýmu.

Max Folmer: Smart Music 5 (1998)

Projekt Smart music je vydařeným pokusem na osmi titulech vždy do každého CD vměstnat několik základních úrovní hudby a zvuků tak, aby výsledek pomohl lépe se učit, klidně spát, získat další energii, relaxovat nebo vyladit své tělo a mysl. Max Folmer, který vystudoval sonologii (vědu o zvuku a akustice) na Utrechtské universitě, včetně renesanční evropské a holandské hudby, ale také hru na sítár, byl vydavatelstvím požádán, aby pro účely tohoto projektu zkomponoval hudbu ke třem albům a pomohl pěti dalším autorům, aby každé album mělo odpovídající stupnici a určité vyzkoušené struktury hudebních pasáží. Folmer pak všechno postupně v počítači skládal dohromady a dodával každé nahrávce odpovídající vibrace, korespondující s mozkovými vlnami alfa, delta a theta. Šlo zde o vytvoření hudebního a psychologického prostředí pro snadné dosažení konkrétní odpovídající nálady či emoce. A také aby byla pomocí počítače a nejmodernějších technologií vytvořena hudba, kterou by si na přání mohl posluchač zvolit. To podmínilo i použité zvuky, např. na albu pro hlubší spánek by samozřejmě neměly být překvapivé tóny a jsou zde použity zvuky moře. Nahrávky byly samozřejmě testovány a dokonale fungovaly. Jinak řečeno, neznám člověka, který by doposlouchal album Dobrý spánek až do konce. A když jsem právě toto album nechal pustit v rozhlase beze své přítomnosti, technikům v režii i moderátorce se zřejmě „relaxovalo“ tak dobře, až zcela zapomněli, že už bylo osm hodin a měl začít nový pořad. O plné tři minuty, snad poprvé v historii vysílání stanice Vltava, přetáhli. Byl jsem právě na chatě v Jizerských horách a přímé vysílání jsem zprostředkoval i účastníkům kursu tak, že jsem rozhlasový přijímač vystrčil z okna.

Takhle nějak budou vypadat CD blízké budoucnosti: v rámci jednoho titulu se nám dostane nejen příslušné hudby v příslušných stupnicích, ale i řada dalších informací a především frekvencí, které naše těla tak potřebují.