

ester kočíčková
jeff beer
mimeo
sónar

S
VOICE
I
5 / 2002

Milí čtenáři,

období, v němž mám zaskakovat za Terezu Havelkovou, nezačalo nejšťastněji. Velká voda navštívila sídlo naší redakce i tiskárnu, a tak se k vám toto číslo dostává se zpožděním, za něž se vám omlouvám.

Tematické zaměření čísla jsme tentokrát opustili ve prospěch aktuálního dění, což v létě znamená především festivaly. Přečtete si tedy, co zajímavého bylo ke slyšení na festivalech v New Yorku, Barceloně i v Boskovicích. Aktuální je také osobnost Ester Kočíčkové a její nové CD, které si rozhodně zaslouží pozornost širšího okruhu posluchačů. Do své druhé sezóny se chystá soubor Tuning metronomes a Tereza Havelková ještě před svým odjezdem vyzpovídala jejich hlavního organizátora Michala Trnku. V minulém čísle jste si přečetli o vystoupení Jeffa Beera na brněnské Expozici, nyní vám přinášíme rozsáhlý rozhovor s touto významnou a mnohostrannou osobností.

Rád bych také upozornil na článek Pavla Klusáka, který představuje improvizaci „superskupinu“ MIMEO.

Kvůli povodním je tentokrát skromnější přehled koncertů, protože někteří pořadatelé – například divadlo Archa – museli plánované akce zrušit. U jiných je jejich konání nejisté.

Přeji vám příjemné dva měsíce, než se opět sejdem nad dalším číslem našeho časopisu, snad již bez přírodních pohrom.

Matěj Kratochvíl

Matěj Kratochvíl

Obsah

Proměny barové zpěvačky (Matěj Kratochvíl) rozhovor s Ester Kočíčkovou	2
Železný Jeff Beer (Ivo Medek) rozhovor	5
Vision (Pavel Klusák) reportáž z newyorského festivalu	8
Michal Trnka a Tuning Metronomes (Tereza Havelková) rozhovor	11
MIMEO – ruce improvizátorovy (Pavel Klusák) profil souboru elektroakustické improvizace	14
Boskovice (Petr Ferenc) reportáž z festivalu	16
Slnko Records (Petr Ferenc) profil slovenského vydavatelství	18
„Trstěnice“ pošesté... (Ivo Medek) Percussion Workshop 2002	19
Sónar 2002 (Hynek Dedecius) reportáž z festivalu	20
Ohně (Petr Kučera) recenze koncertu	22
Ze všech stran glosář ze světového tisku	23
recenze CD	24

HIS VOICE 5/2002,
ČASOPIS PRO SOUČASNOU HUDBU

Vydavatel:

Hudební informační středisko o.p.s.

Redakce:

Tereza Havelková
(šéfredaktorka),
Matěj Kratochvíl,
Ivo Medek,
Petr Ferenc
(redaktoři)

PR: Jan Vávra

Fotografie v tomto čísle:

Karel Šuster (titul, s. 2 – 6, s. 16, 17)
Pavel Klusák (s. 8 – 10, s. 14, 15)
archív HIS

Grafická úprava:
Martina Kacetlová

Ofsetové lithografie:
IDEA F

Tisk:
OTTOVA TISKÁRNA

Adresa redakce:
Besední 3,
118 00 Praha 1,
tel.: 02/57 31 24 22,
fax: 02/57 31 74 24,
e-mail: his@vol.cz
<http://www.musica.cz/hisvoice>

Předplatné šesti čísel včetně poštovného: 200 Kč,
studenti a důchodci: 100 Kč.

Cena jednoho výtisku: 30 Kč.

ISSN: 1213-2438

Časopis vychází s podporou
Ministerstva kultury ČR,
a **Nadace Český hudební fond**

Prodejní místa:

Praha: Divadlo Archa (pokladna), Na Poříčí 26,
Praha 1 / Unijazz, Jindřišská 5, Praha 1 /
Knihkupectví Prospero, Divadelní ústav, Celetná
17, Praha 1 / Volvox Globator, Opatovická 26,
Praha 1 / **Brno:** Knihkupectví Barvič-Novotný,
Česká 13, Brno / Indies, Koblížná 2, Brno / KIC
(Kulturní a informační centrum města Brna),
Radnická 12, Brno





proměny

MATĚJ KRATOCHVÍL

BAROVÉ ZPĚVAČKY

Dokud byla Ester Kočičková moderátorkou originální rozhlasové stanice Limonádový Joe, znal její jméno jen malý okruh příznivců.

Od chvíle, kdy se objevila v televizi,

nestačí dávat rozhovory.

Většinou v nich jde o to, zda je či není feministkou.

Jen málokdo se zeptá na její aktivity hudební. A přece je ona sama považuje za hlavní.

Nyní, po několika letech koncertování, vydala CD s klavíristou a skladatelem Lubomírem Nohavicou.

Jejich písně lze klasifikovat jako šansony, tedy něco, co u nás v poslední době „neletí“.

Na jedné straně ctí tradici francouzského šansonu, na straně druhé se k němu staví po svém – především v textech, v nichž se míchá humor i patos.

■ Původně jste vystudovala herectví. Jak jste se dostala ke zpěvu?

Obor, který jsem na konzervatoři studovala se jmenuje „hudebně dramatický“ a herci by se tam tedy měli naučit i zpívat. Pět let mi ale říkali: „vy nezpívejte, do toho sopránů stejně nedolezete“.

Nějakou dobu jsem dělala divadelní improvizaci, při níž mě doprovázel Martin Smolka, a tehdy jsem se často stylizovala do role barové zpěvačky, která se opírá o klavír a komentuje okolní dění. Potom mě kamarádi pozvali do svého klubu, kde jsem začala jako barová zpěvačka působit. A tam jsem se seznámila s Lubomírem Nohavicou. Měli jsme dělat písně, které by v tom baru nikoho nerušily – to, čemu já říkám „barová prostoná“ – Ježek, Hegerová, věci, které bych si dnes už vůbec nedovolila zazpívat. Tak se to postupně složilo, že Luboš přinesl svoje melodie, abych je zkusila otextovat, a tím jsme začali. Potom, když jsme měli svoje melodie i svoje texty, nám začalo být líto, že při nich lidé jedí a mluví. Do klubu třeba přišli hokejisti a začali soutěžit, kdo umí stát déle na rukou a podobně. A tak jsme se jednoho dne rozhodli, že bychom si možná zasloužili, aby nám lidé věnovali pozornost.

Přechodovým stádiem byla „barová opera“ Rumunským psům, což byla přiležitost, jak si dodat divadlem odvahy ke zpěvu. Ta se hrála čtyři roky a při ní jsem zjistila, že už chci jenom zpívat.

■ Je pro vás role barové zpěvačky stále zajímavá?

Určitě. Ale tehdy mě mrzelo, že když já jsem si na tu barovou zpěvačku hrála, lidi nebyli ochotni hrát se mnou. Hráť si na podnik, kde zpívá unavená ženská, která má leccos za sebou. Radši se poslouchali sami. Původní ideou našeho klubu byla ale právě taková hra. Byla jsem tam jako majordomus – povalovala jsem se tam v boá, znala téměř všechny štamgasty a zazpívala jsem jim „tu jejich“.



R O Z H O V O R S E S T E R K O Č I Č K O V O U

MIS



...Mám jedno přání.
Mít vlastní podnik jménem
„Falešná kočička“...

ester
K O Č Í Č K O V Á

Pak se někomu zdálo, že by přišlo víc lidí, kdyby se uspořádala diskotéka – samozřejmě to vyšlo. Ale pak už jsem tam neměla co dělat. Přišlo to ovšem přesně ve chvíli, kdy jsme si začali myslet, že si zasloužíme vnímavější publikum. Já bych si strašně přála, aby tu byl podnik, kde by seděla nějaká madam a kdyby se jí zachtělo, přešla by ke klavíru a zazpívala. Tady nic takového ovšem není. Mám jedno přání. Mít vlastní podnik jménem „Falešná kočička“, kde

bych vlastně bydlela a kdyby se vyskytl hudebník, tak bych si s ním dala nějakou píseň. A byla by tam dnem i nocí stejná atmosféra.

■ **CD jste si vydali vlastním nákladem. Chtěli jste tak nad ním mít úplnou kontrolu nebo prostě neměl nikdo zájem vám desku vydat?**

Tak i tak. Kdyby byl býval někdo měl zájem, šli bychom do toho. Až teď se ozval Supraphon, ale my už nechceme. Oni nám nabízejí buď licenci, což znamená prodej všech práv, nebo koprodukcí. To by pro nás bylo přijatelnější, protože tak by bylo možné dostat se do distribuční sítě, kam se malé vydavatelství těžko dostane. Ale uvidíme.

Tohle CD vlastně vzniklo z přetlaku. My máme v současnosti s Lubošem písní na tři další desky. A tak jsme si říkali, že by bylo potřeba některé písně dát pryč, abychom se mohli věnovat těm dalším. Taky si řada posluchačů začala o nahrávku říkat. Takže jsme to udělali pro ty svoje posluchače, kterých nebylo tolik – pro náš fanklub. Kdybych řekla, že máme tři stovky oddaných posluchačů, tak je to hodně. Za den a půl jsme desku natočili v naprosté psychické i hlasové indispozici. Na delší natáčení jsme neměli peníze. Přetáčení a opravování nebylo možné. Některé věci byly pod tónem, ale měly výraz, tak jsme je nechali. Asi dvě písně jsme opakovali dvakrát. Většinu jsme ale měli zažitou z jevišť.

■ **Jak to vypadá s distribucí desky?**

CD se nedá koupit v obchodě. Ty písničky si nemůže poslechnout nikdo, kdo nepřijde na náš koncert. Původně to byl záměr, ale teď se zdá, že by se slušelo, aby bylo normálně k dostání. A mně se pořád zdá, že jakmile nejsme etablováni na televizní obrazovce, tak to nemá smysl. A hrozně nerada bych viděla, že se CD, které jsme si vydali sami a půjčili si na něj, válí někde ve výprodeji. Končí takhle mnohem větší persony, často jen kvůli tomu, že vydavatelství udělalo nějakou chybu. Nevím, jak by pomohlo, kdybychom vyvinuli nějakou propagaci ani jak by něco takového mělo vypadat. Jestli se nechat prodávat někde v supermarketu u kasy...

■ **Ale teď se již v televizi etablovat začínáte. Alespoň jako moderátorka...**

...ale to ještě neznamená, že v tom dobrém smyslu. Přijala jsem účast ve feministickém, vlastně profeminním pořadu a první ohlasy jsou, jak jsem tušila, všelijaké. Všichni se děší jaká jsem feministka, že si to o mně nemysleli. Lidi neposlouchají, co tam říkám. Byl to ode mě tak trochu záměr,

doufala jsem, že by to mohlo desce trochu pomoci. Ale kdybych měla vlastní talk show, kam bych si mohla zvát lidi sama a mluvit na svá témata, vypadalo by to jinak.

■ **Dovedete si pro vaše písně představit i jinou podobu než jen s klavírním doprovodem?**

Já ano, ale je pravda, že kombinace klavír a hlas je obsazení, jaké tu teď moc není. Teď máme představu o práci s dalšími muzikanty a také se chceme pustit do méně zažitých písní, což už bude asi větší práce. My bychom chtěli na další desku pozvat jen několik kamarádů na dobarvení. Umím si představit některou z těch písní třeba jen s kontrabasem a nic víc. Nebo s akordeonem. Ale možná by se s tím ztratil jakýsi náš rukopis.

■ **Jak vypadá vaše spolupráce s Lubomírem Nohavicou?**

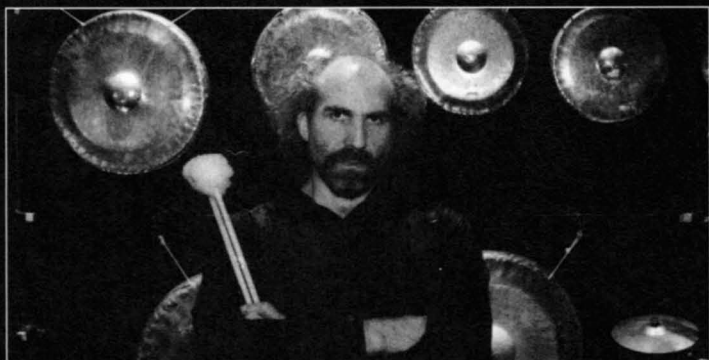
Zpravidla mi Luboš dodá kazetu, na které je několik motivů, a řekne: „dělej si s tím, co chceš“. Já někdy okamžitě něco otextuji – loni jsem mu z dovolené přivezla třináct textů, to jsem se zrovna nudila. Ale může to být i jinak. Teď jsem například psala kamarádům SMS na grilování: „zdravím vás a griluji vás“. A hned byla na světě píseň Grill Puškin: „Já vás griluji...“ Já si třeba i melodii vymyslím, ale Luboš ji ještě musí dotvořit. Já skládám jen to, co znám, on přemýšlí jako hudebník a je originálnější. Ale běda, když přijde Luboš s návrhem textu.

V některých věcech se hodně lišíme. Já tomu říkám „rozdl Southparku“. Lubomír Nohavica vůbec nechápe poetiku filmu Southpark, zatímco já, když se chci pobavit, si pustím Southpark: Peklo na zemi a je mi dobře. On je ten bodrý Moravák, který má svoji melodiku – patetickou a já jdu zpravidla proti němu, protože mě jeho kantilény rozcilují.

■ **Na CD je několik písní, jejichž názvy ukazují na inspiraci aktuálním děním ve světě (Hizbaláh čardáš, Kosovská demarkační), ale při poslechu se ukáže, že jde o jiná, obecnější témata. Má provokativní název přitáhnout pozornost?**

Jako textařka a zároveň notorická sledovatelka televize se tomu nemůžu vyhnout. Hizbaláh čardáš je třeba o psychologii teroristy, ne o řešení blízkovýchodního konfliktu. Je to také trochu lidem pro zasmání. Když se narodí taková patetická píseň, tak ji ten název má trochu zlehčit. Někdy je to ale trochu těžký humor. Už nás také někdo podezíral z politických záměrů. Takže druhé CD by mělo mít témata spíše pohádková. ■

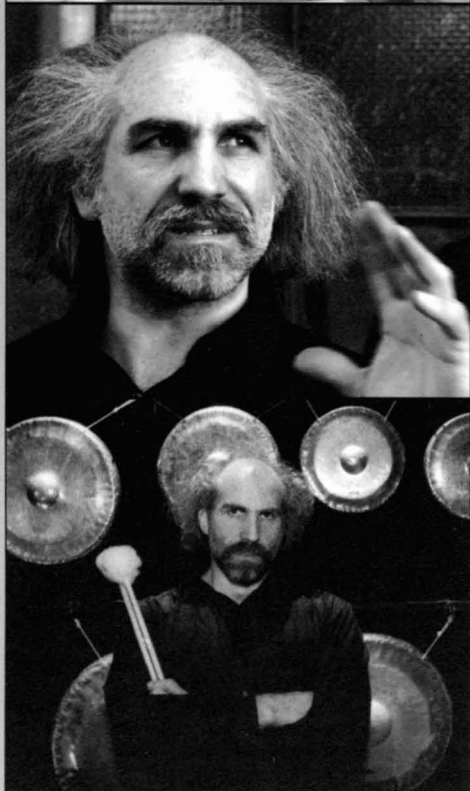
V České republice byl letos jako doma.
Vystavoval svoje železné objekty v Praze,
koncertoval na Expozici nové hudby v Brně,
vyučoval na Percussion Workshop
v Trstěnicích...



ŽELEZNÝ jeff beer

připravil IVO MEDEK

Jeff Beer – německý výtvarník, perkusionista a skladatel (ale pořadí těchto označení je možno dle jeho vlastních slov libovolně přehazovat, neboť nemají žádnou hierarchii) je rozhodně osobností, kterou lze bez váhání označit za renesanční, a rozmluvy s ním jsou vždy mimořádně zajímavé a vysoce inspirativní. Žije se svými dvěma dcerami v Gumpen, dědince, která i s jeho domem čítá celých pět čísel, obklopen železem, které využívá pro realizaci svých soch i jako významnou součást hudebního instrumentáře. Za svoje umělecké aktivity je nositelem celé řady ocenění včetně státní bavorské ceny, vystupoval i vystavoval na předních evropských i amerických scénách, ale to, co je na něm snad nejcennější, je jeho obrovské zaujetí spojené s velkou erudicí i zájmem předávat svoje zkušenosti začínajícího padesátníka dál. Tak jej znám již řadu let a tak jej znají i desítky účastníků mezinárodních kurzů pro skladatele a perkusionisty v Trstěnicích, kam jako stálý docent pravidelně přijíždí. Právě tady, na zápraží prastarého statku Vojnarka vznikl i tento rozhovor.



...od počátku
jsem vždy chtěl být sochařem,
když vytvářím sochy,
a hudebníkem,
zabývám-li se hudbou,
nikoliv jakýmsi „hybridem“
mezi oběma disciplínami,
který není „doma“ ani v jedné
a který vysvětluje hudbu
prostřednictvím malířství
nebo malířství prostřednictvím
hudby...

J E F F
beer

■ Jaká byla Tvoje cesta k soudobé hudbě, hraní a komponování?

Protože jsem se narodil daleko od velkých měst a strávil většinu svého mládí na venkově, dostal jsem se do styku s tím, co označujeme jako „soudobá hudba“ relativně velmi pozdě. Nicméně moje osobní hledání a hudební experimentování zpravidla s pár nástroji (klavír, Hammondovy varhany, elektrická kytara), které se brzy přeneslo i na pódia, a hlavně přemýšlení nad organizací hudebních struktur, což pro mne už tehdy znamenalo pokoušet se vytvářet různé nové formy organizace včetně precizovaných rytmických postupů, mne – k vlastnímu překvapení – dovedlo na Vysokou hudební školu ve Würzburgu, kde jsem studoval skladbu, bicí a klavír.

Můj příklon k Nové hudbě ovlivnily dvě skutečnosti – na jedné straně to bylo právě studium, které mně ji více a více otevíralo, její poslech, diskuse, ale i nacvičování – na straně druhé pak jsem měl štěstí, že jsem se brzy stal členem Würzburg Percussion Ensemble, které utvářel a dirigoval můj učitel prof. Siegfried Fink, který realizoval a natáčel prakticky vše, co v té době v této oblasti hudby spatřilo světlo světa. Tak jsem měl možnost pracovat osobně s Boulezem, ale i s Messianem, Eötvösem a dalšími osobnostmi. Zkoušení s nimi mne výrazně ovlivnilo jak ve způsobu strukturálního myšlení, tak i v oblasti celé filosofie zvuku.

■ Co Tě zajímá při kompozici každé nové skladby a je něco, z čeho přitom máš obavy?

To je vždy velmi různé a velmi to záleží na situaci a povaze objednávky nebo projektu s nímž začínám. Je něco jiného pracovat na objednávce pro zadané obsazení nebo vytvářet skladbu pro své vlastní bicí nástroje, které za ta léta už důvěrně znám, ale zároveň stále dále poznávám. To pak je něco velmi osobního, do čehož jsem vnitřně nucen vkládat veliké úsilí, abych dokázal realizovat svoji představu pro celý ten komplex barev a rytmů, celý ten znovu a znovu objevovaný nekonečný potenciál bicích nástrojů. Prostě nekonečný příběh...

Čeho se obávám...? Pracuji nyní velmi odlišně od toho, jak jsem pracoval dříve. Možná to souvisí s tím, jak žiji. Po létech studií a po životě ve velkých městech jako Paříž nebo New York jsem se odstěhoval na venkov, kde žiji a pracuji na velké usedlosti, daleko od jakékoliv scény a událostí. A určitě to souvisí s objevováním, hledáním a nalézáním i interakcemi a zkušenostmi s prací v těch ostatních uměleckých profesích, kterými se zabývám – sochařství, malířství, řezbářství,

fotografování i psaní. Uvědomuji si velký rozdíl v tom, jak nyní reaguji na otázky hudebního potenciálu, nebo dokonce bych řekl potenciálu a energie obecně. Pro mne je otázka, čeho se obávám při tvorbě, velmi spjata s pohledem na ni samotnou, s pohledem právě na použití energie, invence, práce s prostředky. Jsou to složité věci a raději je prožívám, než řeším teoreticky. Jde u mne o vztahy mezi různými situacemi a podmínkami – jak a kde a pro co pracuji – které ovlivňují strukturaci hudebního materiálu, hledání a shromažďování, tvarování, usazování a proměňování náčrtků a nápadů – je to jakési „předformátování“ každého díla.

■ Jak se navzájem ovlivňují Tvoje aktivity v různých uměleckých oborech?

V některých věcech se přímo střetávají – například v hudebním divadle, kde se setkávají vlastně všechna pole mého působení. Ale zajímavější – než v případě takového evidentního „Gesamtkunstwerku“ – by bylo ukázat, jak vlastně fungují mezidruhé interakce mezi všemi těmito poli u díla jen jednoho oboru. Je velmi obtížné to vystihnout jen pár slovy a já se v těchto otázkách snažím být co nejexaktnější. To vzájemné ovlivňování je totiž věc velmi komplexní, ale i velmi křehká. Dovolte mi malý příklad. Práce s jemnými odstíny barev, jejich formotvornými aspekty, to jsou situace, kdy se skladatel stává malířem a zároveň malíř skladatelem. Oba zde dělají vlastně to samé, protože se pokoušejí najít způsoby výstavby architektury díla prostřednictvím barev. Skladatel ušima, malíř očima. Ale působíte-li dosti dlouho v obou oborech, získáte zajímavé prostředky, jak zúročovat a využívat zkušeností z nich obou.

■ Jaké výhody Ti to přináší? Užíváš třeba svých soch jako hudebních nástrojů?

Ano, používám některých svých soch i hudebně, ale ne tím známým způsobem jako „Sound sculptures“, ale když jsem zjistil, že některé části soch mají úžasné zvukové kvality (to nejen slyšíte, ale jaksi i cítíte v rukou a vlastně celým tělem během procesu práce s kovem) a tak si z takových zvuků vytvářím samplý, kterých pak využívám ve svých elektroakustických skladbách. Ale od počátku jsem vždy chtěl být sochařem, když vytvářím sochy, a hudebníkem, zabývám-li se hudbou, nikoliv jakýmsi „hybridem“ mezi oběma disciplínami, který není „doma“ ani v jedné a který vysvětluje hudbu prostřednictvím malířství nebo malířství prostřednictvím hudby... To bych si nepřál. To si víc považuji, znají-li mne lidé nějaký čas třeba jen jako sochaře a jednoho dne

mne uvidí na pódiu jako hudebníka nebo naopak...

Co mi to přináší? Maximálně to obohacuje moji senzitivitu. Je to jako když se soustavně učíš různým jazykům, systémům, stále objevuješ fantastické světy... Co to znamená pro poetickou duši je zřejmé.

■ Hraješ v současnosti i skladby jiných autorů nebo jen skladby své?

Hrál jsem po dlouhá léta skladby jiných autorů, ale jak jsem se hlouběji a hlouběji ponořoval do – řekněme jakési esence – bicích nástrojů, začal jsem víc a víc snít o koncepci sólového vystoupení pouze z mých skladeb. I proto, že řada těch „cizích“ skladeb byla ztěžší na povrchu oné esence, kterou jsem hledal. Je to možná proto, že bicí nástroje snad nejvíce umožňují vytvářet různá klišé v současné hudbě. Nyní snad už vím, jak dosáhnout uspokojivých výsledků pro bicí. Člověk s nimi prostě musí žít. Ale každý nemá čas to skutečně studovat, nemám pravdu? Vše musíme udělat rychle. Ale s takovou filosofií se nedá dělat nic pořádně. V oblasti bicích rozhodně ne. Nikdo pořádně neví, co je to takový činel. Nebo obyčejný buben...

Deset let jsem vyvíjel techniku hraní pro svoji skladbu Warka pro velký buben sólo. Veřejně ji hrají od poloviny devadesátých let. Ale pořád to ještě není takové, jak bych si to představoval, ačkoliv už to začíná být uspokojivé. Vnitřně a hluboce uspokojivé. Ale pořád je tu potenciál pro další vývoj. Proto jsem odmítl skladbu natočit přesto, že jsem o to byl už několikrát žádán. To je asi ten důvod, proč teď hrají jen vlastní skladby. Výjimkou byl asi jen Stockhausenův Cyklus, o jehož provedení v Moskvě v rámci mého koncertu mne požádal Mark Pekarski před dvěma roky.

■ Do 80. let byla soudobá hudba v permanentním a dobře sledovatelném vývoji. Jak vidíš situaci nyní a jak do budoucna?

Cítím, že hlavně mladí skladatelé a „nová“ jména přinášejí novou kvalitu objevování a nalézání, nebo spíš bych měl říci osobního objevování, jehož výstupy jsou schopni s dostatečnou odvahou vkládat do tvorby i konfrontovat s vlastní zkušeností i se světem. To je velký vklad, který bude mít i velký dopad do nejbližší budoucnosti. Když si vzpomenu, jak úzké byly evropské hudební „Zeitgeist“ – diskuze do 80. let a jaké přístupy se přednostně objevovaly na festivalech, tak si myslím, že mnohé se změnilo a ještě změní. Vidím proto velký potenciál v daleko otevřenější situaci dneška, možná právě i z důvodů nárůstu zájmu o skutečně individuální pojetí, a v přístupu, v němž nemalou roli

hraje i nová senzibilita vyrůstající z pocitů daných stavem současného světa. A to se týká nejen tvůrců, ale i diváků a posluchačů.

■ V hudbě posledních desetiletí se vykrystalizovaly – řečeno velmi aproximativně a zjednodušeně – dvě tendence – hudba tónů a hudba zvuků. Jak cítíš tento protiklad?

Myslím si, že přestože máme mnoho děl na obou pólech – a často s pozoruhodnými výsledky, bude těžké pokračovat po cestě separace. Nepřekvapilo by mne, kdyby obě tato pole začala v blízké budoucnosti k sobě navzájem víc a víc konvergovat, protože vidím bohaté možnosti užití výsledků obou přístupů. Navíc už nyní jsme svědky toho, jak lidé zastávající dosud pozice „klasických“ tvůrců zvuků integrují do svých děl nové poznatky harmonických bádání. A to mě velice těší a vzrušuje. Tonalita osvobozená od tonality. Tonalita inspirovaná fenoménem nové zvukovosti objevená po desetiletích sofistikovaného výzkumu a výroby zvuku a naopak.

■ Rád používáš termín „klišé“. Jaký smysl pro Tebe toto slovo má v současném postmoderním světě?

Klišé je pro mne taková situace, kdy umělec nedokáže dosáhnout změny zažitého očekávání určitého přístupu v díle nebo některém z jeho atributů. Jeden příklad z oblasti bicích nástrojů – marimba hraná čtyřmi paličkami, protože chceme hrát akordy a psaná jako pro klavír. Proto je celá řada marimbových skladeb nepovedených přesto, že vypadají velmi virtuózně a jsou těžké pro nazkoušení. Je jediná cesta jak se klišé vyhnout – řečeno literárně – „zastavit svět, co jde okolo...“. Vždycky jsem chtěl napsat virtuózní marimbovou skladbu, ale všechny moje pokusy zkomponovat něco v Boulezovském stylu dopadly neslavně. Jakoby nástroj – alespoň pro moje uši – odmítal zvuky, které jsem vytvářel. Teď po mnoha letech jsem dospěl ke koncepci delší marimbové skladby, kterou už pár let koncertně provádím. Strukturálně řečeno to je velmi zredukované dílo, založené na pouhých čtyřech tónech a hrané dvěma paličkami určenými běžně pro velký buben. Ale co je pro mne důležité, to je nový pohled na nástroj, vycházející z porozumění, že při práci s marimbou se vlastně zabýváte dřevem jako výchozím materiálem. Co je to dřevo? Co lze s dřevěnými destičkami provést tak úžasného? Co je mimo marimbová klišé a co vás donutí na chvíli zapomenout, že to, co posloucháte, je marimba? Všechno začalo právě otázkou paliček. Protože když jdete

do obchodu a chcete paličky na marimbu, dostanete univerzální paličky na marimbu, a když zahrajete, co uslyšíte? Typické klišé zvuku marimby současné moderní konstrukce – daleko a daleko od jejich archaických kořenů a původní zvukové bohatosti a síly. Lidé se naučí na akademii, že na marimbu se hraje marimbovými paličkami a proto je používají. Samozřejmě, že ne všichni. Lachenmann, Messiaen nebo Boulez by tuto cestu zavrhl. Ale čím ji nahradit? Možná proto nemáme ani od jednoho z uvedených žádnou skladbu pro marimbu sólo. V roce 1986 jsem hrál jeden ze sólových partů v Messiaenově „Transfiguration“ a zkoušelo se za autorovy přítomnosti. Tehdy jsem se ho zeptal, kdy konečně napíše sólovou skladbu pro bicí, že všichni perkusionisté na to čekají poté, co hráli fantastické party bicích v jeho komorních skladbách. Hádejte, co mi tehdy řekl: „Sólo pro bicí? Velmi těžké, velmi těžké!...“.

■ Zájem skladatelů se stále častěji přenáší od materiálu „an sich“ k jakémusi „výrazu materiálu“ a jeho působení v kontextu dalších, zpravidla paralelně se odvíjejících materiálů...

Já bych to snad ani tak necharakterizoval jako přesun zájmu, ale spíš jako narůstající zájem a snahu objevovat nové cesty jak přimět inkohherentní materiály fungovat – konfrontací jejich mnohostranného potenciálu – uvnitř více či méně komplexních struktur nebo určitých poetických systémů. Tento přístup, myslím, se v poslední době objevuje v nejrůznějších podobách a modifikacích. Přitom tradice konfrontace materiálu citátů se vším ostatním uvnitř díla, ale i mezi jednotlivými druhy umění, je daleko starší, zejména vezme-li v úvahu sofistikované strukturální myšlení na poli vizuálního umění a literatury.

Nicméně jistě dnes můžeme mluvit o „novém“ jazyku, reprezentovaném v Nové hudbě třeba právě Helmutem Lachenmannem nebo Matthiasem Spahrlingerem. Rozhodně není bez zajímavosti podívat se i zpět na „pionýry“ těchto přístupů, na příklad na Albana Berga a další, jejichž nový pohled na tuto problematiku měl velký dopad na vývoj strukturálního myšlení i přístup k materiálu v obecném pojetí. Jsem zcela fascinován bohatstvím typů hudebních forem a nápadů, které nyní můžeme na celém světě nalézt, pluralitou individuálních přístupů a stylů, potřebou mnoha autorů rozvíjet svůj vlastní styl skladby od skladby, což se mi zdá jako zcela přirozené a dokonce velmi nutné pro to, abychom měli pocit, že naše věci, otázky a problémy jsou stále živé a v pohybu. A to je dobře. ■



vision

F E S T I V A L

PAVEL KLUSÁK

Na newyorský festival Vision
jsem se vypravil v domnění,
že dvoutýdenní akce
skýtá přehled
o vrcholných osobnostech
současné scény
černých improvizátorů
(především z New Yorku
a z Chicaga),
vlastně dnešní generace
free jazzu.
Při živém střetu s hudbou
však nenastal jen posun
v žánrovém povědomí:
jinak je to totiž
i s oním vrcholem.

Přes špičkové, často výrazně osobité muzikantství jde o scénu, která po deseti letech usiluje o přirozenou existenci, a funguje tedy rozprostraněně, mimo systém hvězd, často až v opozici k němu. Mísí se tu kánony z tradiční a „vážnohudební“ (skladatelské) scény: nejen v hudbě, ale také v přístupu k ní, její prezentaci; oba tyto póly však znamenají kontrast vůči marketingované pop-music. Osobnosti jako William Parker, Matthew Shipp či David S. Ware jsou pokládány za zdroje podstatné nové hudby, celý tenhle „jazzový underground“ má ale zároveň podstatnou historii – ukazující, že mnohé z černé hudby dnes spíš nově objevujeme. Přes konkrétní přínos osobností právě tato tradice klidně, byť už navzdory informační společnosti, trvá. Jako by se jí netýkala idea pokroku, který opouští jedno pro druhé, jako by aktuální svět jen málo vzrušil její biologickou paměť a vědomí věčnosti.

Kořeny dnešní „vizionářské“ scény sahají až k naprostému prvopočátku černé hudby, tedy do Afriky a ke stavu (nijak zasutě historickému), kdy hudba je tak běžnou součástí životních, duchovních a společenských aktivit, že nebývá

výrazně vydělována (na pódium, do koncertního provozu). Novodobý odraz ale vzešel z „Říjnové revoluce“: slovy October Revolution sami muzikanti pojmenovávají první, proklamativní festival, jímž se v první polovině 60. let ohlásil free jazz. Posun k improvizátorské volnosti, expresivnímu proudu hudby, netrvání na harmonických vztazích a budování „formy“ v reálném čase vzniku hudby, to všechno bývá občas dodnes vnímáno jako pád do chaosu. Opak je pravdou, sami muzikanti o tom svědčí dílem i slovy: „Celá ta otázka svobody byla nepochopena, a to nejen lidmi mimo, ale i některými muzikanty uvnitř „hnutí“. Hraje-li kdokoli delší dobu (stupnice, fráze, cokoli), nějaký řád vždycky přijde. Neexistuje hudba bez řádu, tedy jestliže vychází opravdu z lidského nitra. Ale takový řád nemusí splňovat kritéria zvěnce. Pak tedy nejde o svobodu a nesvobodu, ale spíš záleží na rozpoznání myšlenek a toho, jak se řád projevuje.“ Klavírista Cecil Taylor těmito slovy popsal potíž méně otevřeného publika s nástupem každého nového tvůrčího jazyka. O milníky volného jazzu se v 60. letech postarali Ornette Coleman a John Coltrane, ale také Albert Ayler, Archie

Shepp či Cecil Taylor. Sun Ra ve svém bigbandu uplatňoval kolektivní improvizaci, New York Art Quartet mísil tribální rituální zvuk s radikální poezií Amiri Baraky (čili LeRoi Jonese), k světlejšímu rituálu spojujícímu lidskou pospolitost s vesmírným vědomím mířila po smrti svého muže Alice Coltrane. V Chicagu vznikla v roce 1965 škola AACM (The Association for the Advancement of Creative Musicians), neocenitelná instituce pro další rozvoj černé hudby, zvláště její komplikovanější, hlouběji kompoziční linie (Anthony Braxton, Henry Threadgill, Wadada Leo Smith). AACM si založili samotní muzikanti. Dění v následujících dekáдах jen stvrdilo, že černí muzikanti se o sebe musejí postarat sami. Když se ukázalo, že nová černá hudba je (jako každé moderní umění) komodita pro užší publikum, stáhli se newyorští muzikanti v sedmdesátých letech do loftů. Tak se říkalo soukromým ateliérům, v nichž se koncertovalo především s ambicí setrvat v živém proudu hudby a tvorby (nejeden hudebník připomíná, že živá produkce je základem „řemesla“ a muzikantům ji nic nenahradí).

Jeden z nejpłodnějších prostorů, kde se dobrovolné vstupné házelo do krabice u vchodu, patřil saxofonistovi Samu Riversovi a jeho ženě jménem Bea. Právě ze Studia RivBea se zachovalo sugestivní rozsáhlé svědectví. Jako trojkompekt Wildflowers jej nedávno reeditovaly Knitting Factory Records: zní tu rozrůzněná hudba, jednou blízká spirituálu, jindy čerpající z coltraneovského modálního hraní nebo ornetteovské harmologie. Jako zralá se tu ohlásila další generace: Rivers, Threadgillovo trio Air, Bill Dixon, Randy Weston... Éra loftů se uzavřela koncem dekády: někdo se snažil expandovat a prorazit u nahrávacích společností, jiní muzikanti se orientovali na Evropu, kde byl větší zájem o jejich koncerty, vznikala tam paralelní improvizátorská scéna i vydavatelství jako švýcarský Hat Hut či berlínské FMP. Další historie je namnoze historií osobních poetik hráčů: zviditelnění jistě pomohl pohyb v downtownu od konce sedmdesátých let i pozdější vznik Knitting Factory, ale průlom přinesl až newyorský festival Vision. Kontrabasista William Parker ho poprvé uspořádal roku 1996: je tu místo pro improvizace i objednané skladby, pro komunikaci hudby s tancem i výtvarnými objekty. Snad právě Vision akcentovala ty, kteří se po letech na scéně začali objevovat na titulních stránkách hudebních časopisů a na vrcholech výročních anket. Je to však skutečný průlom? Saxofonista David S. Ware vydal (na přání dramaturga Branforda Marsalise) dvě alba u Columbie/Sony Music: ale po dvou albech (Go See the World a velmi vstřícném Surrounded) velké vydavatelství prohlásilo, že „neví, co s tím“. V klubech,

jež jsou pokládány za centrum oficiálního jazzového života (Village Vanguard, Iridium, Blue Note), tyto osobnosti nehrají. Je to další znamení, že nemá smysl trvat na jejich spojení se světem jazzu: postihl-li dnešní živé umění stylový „reset“, týká se to i této scény.

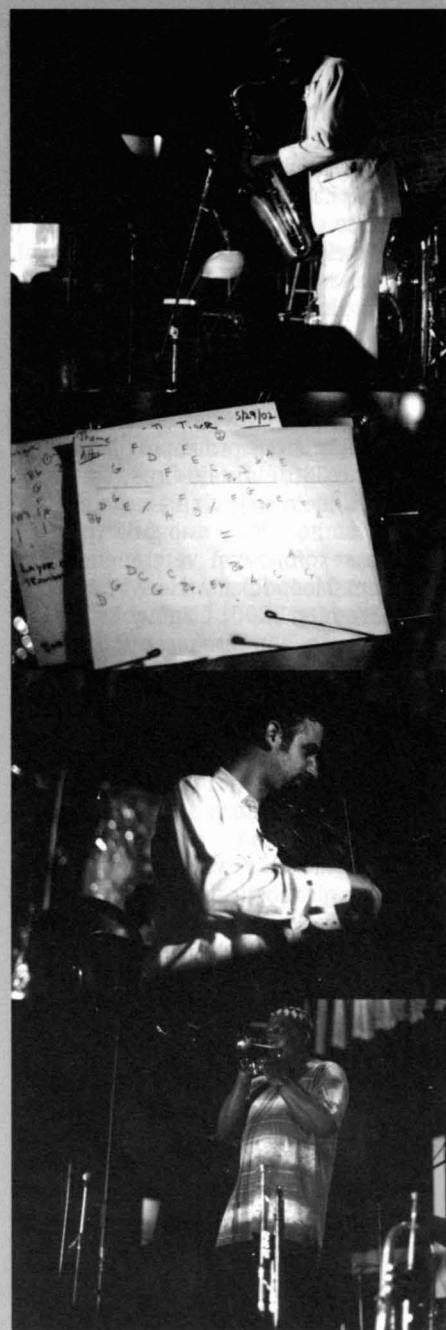
Kontrabasista William Parker má už delší dobu na scéně newyorského „ecstasy jazzu“ jakousi kolářovskou úlohu organizátora a podněcovatele: jeden čas se mu přezdívalo starosta Lower East Side. Za dnešní souhrou s některými spoluhráči je dobré čtvrtstoletí společné hudby a přátelství. Saxofonistu Daniela Cartera potkal v loftech v roce 1971, jeho kolegu Jemeela Moondoca v roce 1973, trumpetistu Roye Campbella v roce 1976. Se všemi hraje dodnes.

Parker je dobrým ztělesněním celé scény: jeho záběr je široký, realizuje se v mnoha seskupeních zároveň. Do jeho zemitého, vždy rozvázného hraní se promítá dost různých stylů: od afrických perkusivních rytmů přes moderní sofistikovanost až k vampům z rhythm'n'blues. Parker je také připravený odložit kontrabas a hrát na balafon, šakuhači, koru, bombard, bubínky. Nakládání s „primitivním“ materiálem je příznačné právě pro Parkerova nejkompornější seskupení. Duo s bubeníkem Hamidem Drakem, tak jak je zachycuje album Piercing the Veil (AUM Fidelity 2001), vede každou skladbou jinak: od společného motivu přes polyrytmy až k hledání melodie a zvukomalby ve spojitým kontrabasovém smyčcovém glissandu. O mnoho mladší Drake, žádaný spoluhráč nejen v domovském Chicagu, používá během hry na soupravu zároveň rámový buben, hraje i na indická tabla či zvony.

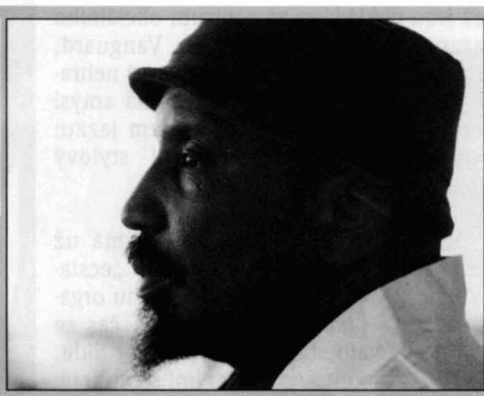
O stupínek jazzovější je spolupráce obou s trumpetistou Rayem Campbellem: Pyramid Trio (viz Ethnic Stew And Brew, Delmark 2001) je dráždivé chutí vyjít z jazzové balady a nevšedními souvislostmi se přehledně a přesvědčivě dobrat klimaxu v podobě kmenového bubnování a pokřiku. Triumfálním tažením napříč územím hudby je kvartet Other Dimensions In Music, v němž s třemi výše jmenovanými hraje saxofonista, flétnista a trumpetista Daniel Carter: souhra čtyř osobností je tu podle konvenčního vnímání občas volná, free forma se valí pořád dál, tu a tam něco připomene, je emocionálně žhavá a snad i informačně napěchovaná, tak jako naše doba. Nad toutle členitou spontánní tvorbou s mimořádným vnitřním spojitým tahem jímá písničáho komentátora bezmoc. Vystoupení či zafilá nahrávka (Time Is Of The Essence Is Beyond Time, + hostující Matthew Shipp, AUM Fidelity 2000) se totiž obsažností vyrovnají románu: kdo vstupuje do světa společně utvářené vibrace nově, je po dvaceti či šedesáti minutách obdařen

Vision

/1.
New York, 2002



Jemeel Moondoc;
partitura Williama Parkera
pro The Little Huey Creative Music Orchestra;
Mat Maneri;
Joe McPhee.



množstvím souvislostí, zrelativizuje se mu míra formální abstrakce, expresivity, hustoty sdělení i harmoničnosti. Snad má smysl zmínit charakteristiku kritika a básníka Arta Langea hudby Cecilia Taylora: střetává se tu – podle Langea – „tělesné versus intelektuální, osobní vs. univerzální, skupina vs. individuum, přesnost vs. svoboda, iluminace vs. tajemství, pohyb vs. postoj, primitivní vs. budoucnost“.

Ze současných Parkerových aktivit by bylo namístě zmínit ještě nejméně pět seskupení: orchestr pro improvizaci koncepty The Little Huey Creative Music Orchestra (nejnověji viz *Raincoat In The River*, Eremite 2002), duo s dávným přítelem a saxofonovým veteránem scény Jemelem Moondokem (*New World Pygmies*, Eremite 2000) či nový kvartet se zpěvačkou Leenou Conquest (*Raining On The Moon*, Thirsty Ear 2002).

Pro nahlédnutí do názorového zázemí, jež všechny zmíněné projevy spojuje, nabízíme úryvky z Parkerových zápisků, jež si vydal vlastním nákladem pod názvem *Sound Journal*, Deník zvuku. Přesvědčení, že hudba má odrážet to nejlepší v člověku a povznést se nad tiché dohody společnosti, by mohla být obecným alibi: Parker je však naplňuje hudebním tvarem i životní cestou, jakou si vybral. ■

William Parker: SOUND JOURNAL

Koncept improvizátora/skladatele v hudbě, které se říká avantgardní jazz (nebo av. hudba), free jazz, Černá hudba atd., je živý koncept, který se u každého hudebníka promítá jinak. Jak tomu říkat, to je neatraktivní spor, právě tak jako ona slavná otázka „co je to jazz“. Koho zajímá, co je to jazz? Jazz není nic. Jestli nás jazz činí lepšími a pomáhá nám vědět, pak má nějakou cenu. Pokud nás ohlupuje a připravuje o pravý život, je bezcenný. Zeptejte se hladového děcka, co je to jazz: třeba vám řekne, že plný talíř horkého jídla. Koho zajímá, co je to jazz? Dokud nemáme základní respekt k životu, co je komu po tom, že svět hyne? Hrajte hudbu a dávejte jí jaká chcete jména: nejdůležitější je, zda ta hudba probouzí vyšší a posvátné v těch, kteří ji poslouchají, i ve všech, kdo ji hrají.

Hudba má co do činění s duchy a nadpřirozenými silami, o nichž na Juilliardské hudební škole nebo na manhattanské konzervatoři nemají ponětí. Takové síly se nedají ovládnout a kolonizovat, proto musejí dostat přízviska jako „etnické“ nebo „lidové“. Naše hudba není pokládána za „vážnou“. Není to nic než forma rasismu, třídní a kulturní arogance.

Podzim 1985. Každé úterý a středu chodím učit hudbu děti z osmé třídy. V té době jezdím koncertovat do Evropy, ale v Americe ani nemám bankovní konto.

Když přijdu za dětmi do hudební dílny, první otázka, kterou jim položím, je: Co potřebujeme k životu ze všeho nejvíc?

Nejčastější odpovědi jsou jídlo, střecha nad hlavou a vzduch. Pak se ptám: co z toho vám dávají vaši rodiče? Říkají zase - obydli, jídlo, peníze, oblečení. Chvilí to různě probíráme a pak říkám: To nejdůležitější, co vám dávají vaši rodiče, je láska. Jen když vás má někdo rád, učíte se, jak máte sami milovat.

A zásobárnou lásky je lidská duše.

Pak vezmu pneumatiku od bicyklu a pum-

pičku. Vysvětluju, že lidské bytosti jsou ze dvou částí, z těla a z duše. A stejně jako pneumatika, tělo je to, co vidíme zvenčí, a vypadá, jako že to je celá věc. Ale přitom to celé funguje jen díky té věci uvnitř. Tak jako galuska musí být naplněná vzduchem, lidská bytost musí být napumpovaná láskou. A jednou z cest, jak nasytit duši láskou, je umění.

„Co je umění,“ ptám se.

1. Umění je naplňování života. To, jak se jeden k druhému chováme jako lidské bytosti.

2. Umění je život, který doplňuje přirozený řád vesmíru – jako stromy, květiny, hory. Všechno to je umění. Vedle toho máme umění hudby, tance, malování, poezie, vaření, vychovávání dětí – umění být dobrou lidskou bytostí. Jednoduchá odpověď pro děti je, že umění je cokoli, co v sobě má takovou krásu, že v nás vynáší na povrch naše nejvlastnější já.

Říkám dětem, že v každém dřímá jeho vlastní hudba. A já jako učitel hudby bych měl té hudbě pomoci probudit se. Ničí hudba není lepší než hudba někoho druhého. V přírodě je každý strom jiný, ale žádný není lepší než ostatní. Stejně jako lidské bytosti jsou všechny jedinečné. Jediný rozdíl je, že my jsme jedinečnosti odnaučováni a obecně se necení.

Abychom uspěli v odporu vůči antiživotní politice Ameriky, musíme být radikální v každé sféře života. Hudba, kterou vytváříme, to, jak chodíme, jak jíme, spíme a dýcháme, to všechno musí být součástí nové estetiky; systému, který každého člověka povzbudí k následování jeho vlastní vize, aniž by za to byl pokutován, systému, který staví život před zisk.

Klíčem k umění života je umění. Ale umění se nebere vážně. Válčné strategie, nafta, velký byznys, to všechno je bráno vážně. Nebere-li se v úvahu umění, není brán vážně ani život.

Slovo „umělec“ by mělo být synonymem pro termín „lidská bytost“. Umělec musí vyzrát do lidské bytosti.

Každý umělec, který zůstal jen umělcem, selhal. ■



Internet:

www.visionfestival.org;
www.eremite.com,
www.aumfidelity.com,
www.ThirstyEar.com,
www.delmark.com,
www.okkadisk.com,
www.ayler.com,
www.atavistic.com,
www.hathut.com



MICHAL TRNKA a tuning metronomes

TEREZA HAVELKOVÁ

Soubory soudobé hudby zpravidla zakládají hudební skladatelé, a nelze se divit, že jednou z důležitých pohnutek bývá i touha slyšet živě vlastní novinky. Skladatelé a interpreti ansámbly **Tuning Metronomes** však mají jiný – a navíc společný – zájem: hrát co nejlépe hudbu 20. století, především náročný světový repertoár.

Soubory soudobé hudby, zvláště ty „mladé“, často nepřežijí první rok své existence. Tuning Metronomes před sebou také mají teprve druhou sezónu. Hybatel souboru Michal Trnka však zatím nepodleh defétismu, kterému mnozí propadají v boji o granty. Za jeho ironií se skrývá energie a optimismus. A tak to vypadá, že „Metronomy“ ještě chvíli vydrží.

■ Když jste soubor zhruba před rokem zakládali, formulovali jste nějaké „programové prohlášení“? Co jste na počátku vnímali jako nejdůležitější? Které zásady jste chtěli dodržovat?

Něco jako Manifest ladících metronomů? Vidím, že je už podezřelý, že bychom rok jenom tak hráli a nic tím nesledovali. Ale při nenápadném zkouškovém a koncertním provozu se sprádají v našich hlavách myšlenky, které konečně pohnou usazeným hudebním životem a novináři už nebudou jen psát, že skladby byly prvotřídně zahrány, ale o společenském významu našich počinů. Víme, že v období voleb je veřejnost zvlášť netečná k závažným prohlášením, že reakce přicházejí a důsledky se dostavují skryté a vůči původci pamfletu nejméně férovým způsobem. Proto se tajná ideová podstata naší činnosti zatím přenáší jen orálně ze člena na člena, což má své kouzlo.

■ Které z těch myšlenek, které se ve vašich hlavách zrodily, se ukázaly jako utopické či v místních podmínkách nerealizovatelné? Museli jste na něco rezignovat?

Jako utopické v místních podmínkách se ukázal projekt koncertu k otevření Pyrenejského průplavu už proto, že je to ve Španělsku a španělská strana o tom nechce ani slyšet i přes naši nabídku, že bychom se osobně podíleli na průkopu. V principu se ale nevzdáváme těchto doprovodných akcí k našemu koncertování, neboť zajišťují širší společenský dopad titulům, které by jinak působily příliš elitářsky.



■ Vím, že jedním z vašich počátečních předsevzetí bylo co nejvíce zkoušet, aby skladby na koncertech byly zažité a „usazené“. Daří se to?

Zhruba měsíc před provedením si nechám od každého sepsat jeho volný čas a najdu společné průniky. Nebývá jich mnoho, takže nejprve škemrám o drobné posunutí časů, poté přemlouvám vypátrané partnery, aby zrušili domluvená rande a výlety a konečně sháním hlídání dětí. Nakonec nejen využijeme všechny časové průniky, ale zkoušíme, i když jeden nemůže. Snažím se, aby – když už – pokaždé nemohl někdo jiný. Jak jste si všimli, ubírám hráčům z jejich volna i osobního života, neboť všichni cítíme, že honoráře v Tuning Metronomes nás nesmí zhýčkat natolik, abychom šidili svá zaměstnání. Na zkouškách netlačím hráče k usazení a zažití, neboť se má skladba správně usadit a zažít až na koncertě. Není dobré, když se začne dílo zažívat na zkoušce, kde někdo chybí.

■ Hodně se u nás mluví o tom, že je pro soudobou hudbu obtížné získávat interprety, že o ni nemají zájem a neví, jak ji hrát. Myslíš, že v generaci, ze které se rekrutují členové souboru, je možné v tomto ohledu obecně pozorovat nějakou změnu, nebo se opět jedná o výjimky potvrzující pravidlo?

Zdá se mi, že když skladatel ví, jak hudbu psát, vědí i hráči, jak ji hrát. Vynoří se to samo, nesmí se na to tlačit. Je ztráta času, sáhodlouze vysvětlovat zásady interpretace, co je v notách má úplně stačit, aby na to hráči přišli sami. Musí mít v hledání svou svobodu. Myslím, že je chyba mít představu charakteristického zvuku souboru a bez ohledu na individualitu hráčů za ní jít. Pokud někdo hraje například více romanticky, je dobré si ho „schovat“ na skladbu, kde se to hodí a kus, kde se to nehodí, dát tomu, jehož výraz lépe pasuje a on sám o dílo obvykle projeví i větší zájem. Soudobá hudba je našťastí široký pojem, takže má každý dost prostoru.

■ Přesto, že jste souborem založeným skladateli, zdá se, že v souboru mezi členy-skladateli a členy-interprety panuje rovnoprávnost. Ovlivňuje to nějak fungování a repertoár souboru?

Rovnoprávnost skladatelů a interpretů je v našem souboru nevídaná. Dovolili jsme interpretům dokonce i pro soubor skládat, což našťastí zatím nikdo nevyužil, ale museli jsme jim to nabídnout kvůli mně, abych mohl hrát na housle. Interpreti mohou říkat, že naše skladba je hrozná a odmítnout ji hrát, skladatelé zase mohou říkat interpretům, že hrají hrozně a poškodit jim nástroj. Jediná drobná pozitivní nerovnoprávnost je v tom, že zatímco interpreti nosí pulty, skladatelé nosí míčky, na což zde mohu bez obav poukázat, neboť je to schválený 184. dodatek k našim stanovám.

■ Na koncertech na mě dechová sekce souboru působí sehnaneji – a patrně proto také sebevědoměji – než smyčcová sekce, čím to?

To se ti jen zdá, dechová sekce se předvádí a tak vyvolává pocit, že její souhra je jistější, když si mohou během hraní povídat, povykovat a vstávat, jak tomu bylo naposledy v Beriově kvintetu. Ale zkus mluvit s houslema pod bradou, nebo si opakovaně sedat a vstávat s violoncellem. I samotná souhra je u dechových nástrojů jednodušší, neboť strojky jsou těsně na rtech, zatímco my máme více než půlmetrové smyčce a dojet od jednoho konce k druhému chvíli trvá. Pravda, existuje tzv. bleskový smyk, který dokáže případné odchylky v souhře vyrovnat, ale hrozně přitom hřmí.

■ Jste souborem, který se nevyhýbá tomu vybrat ze svého „velkého“ obsazení jakoukoli nástrojovou sestavu – výjimkou nejsou ani dueta. V porovnání s tím je naopak skladeb pro celý soubor ve vašem repertoáru relativně málo. Je to součást koncepce souboru,

nebo spíše „z nouze ctnost“? Není trochu nevýhoda, že soubor nemá příliš příležitostí se sehrávat a „usazovat“ jako celek?

Je to z nouze ctnost, neboť zahraniční vydavatelé not vedou díla většinou od pěti nástrojů výše jako orchestrální materiál a cena zapůjčení na jedno provedení je mnohonásobně vyšší, než například cena partů dechového kvintetu, který si koupíme už jednou provždy. Jsme nuceni se dílům vydaným v tomto režimu vyhnout, k čemuž nás tlačí i fakt, že noty přicházejí na poslední chvíli a nebývá čas skladbu dostatečně nacvičit a celá investice se nevyplatí. Udělali jsme výjimku se Stravinského *Septetem*, který by jistě nejen byl naším souborem hrán každý rok, ale byl by hrán více ve světě jako takový, kdyby si mohl soubor party koupit jednou provždy. Mohli jsme dát přednost septetu nějakého místního autora, kde bychom měli party zdarma, ale Stravinského hudba stojí za překonání obtížných podmínek alespoň jednou. Vysoká režírovacího materiálu je důvodem, proč většina zdejších souborů dává přednost místní tvorbě. Je to praktické, neboť vysoké ceny zahraničních not stále nikdo z příspěvatelů nebere v úvahu, ba naopak, domácí tvorba, jejíž náklady jsou pro soubor nulové, neboť autoři si party ochotně vyrábějí sami, je dotována štedřeji.

■ Tvorbu „kmenových“ autorů souboru (Trnka, Nejtek, Smejkalová, Pták, Cígler) na koncertech konfrontujete s velkými jmény světové hudby 20. století, a to nejen té poválečné (Stockhausen, Berio, Ligeti, Feldman...), ale i tzv. „klasiků“ (Stravinskij, Šostakovič ad.). Česká jména se však – kromě těch vašich – na programech v podstatě neobjevují. Nenacházíte v Čechách autory, se kterými byste se chtěli konfrontovat, kteří by vás inspirovali?

Všímám si, že starší generace českých autorů se na svých koncertech se světo-



tuning metronomes

vou tvorbou své generace nekonfrontuje, své skladby si konfrontují navzájem či je prokládají klasikou, která je "od věci". My jejich pohnutky respektujeme – neradi bychom někoho z nich přivedli do rozpaků sousedními díly – a budeme vybírat jen ty, u kterých jsme si jisti, že jejich kusům vsazením do světového kontextu neublížíme. Už jsme úspěšně provedli kvintet Hanuše Bartoně a možná oslovíme ještě další autory. Nefíkám „možná“ nadarmo, neboť stále hrozí nebezpečí, že se na soubor vrhnou skladatelé jako kobyly na kukuřici a vytlačí tak nepřijemnou konkurenci světové literatury. Co se naší vlastní produkce týče, je na každém z nás, jestli své sousedy ustojí. Už bylo i odvoláno, nicméně všichni jmenovaní mají chuť psát dál. Nemyslím si, že bychom na své kusy měli hledět nějak shovívavě. Nerad bych preferoval mladou generaci jako takovou, jako oblast studentských, v pravém slova smyslu však dětských pokusů. Vnímám například Sylvu Smejkalovou a Michala Nejtku jako pádný důkaz toho, že nemusí být skladatel alespoň padesátník, aby dokázal vytvořit něco světoborného. Propast mezi úrovní jejich skladeb a hromadou konin z konzervatoří a vysokých škol je tak značná, že pojem mladá generace našťásti ztrácí svůj nejen výsměšně shovívavý podtón, ale i obsah, a chci, aby k tomu naše dramaturgie co nejvíce přispěla.

■ Je hudba „klasiků“ 20. století jen společnou zálibou členů souboru, nebo ji opravdu považuješ za nutný kontext, ve kterém by se soudobá hudba měla objevovat? Dá se konkrétně pojmenovat, jakým způsobem z ní čerpají například skladby členů souboru?

Nechce se mi věřit, že by někdo z nás ve volných večerech a prakticky zadarmo hrál něco kvůli nutnému kulturnímu kontextu. Překvapuje mě konsensus, jaký jsme v hudbě 20. století našli. Pro interprety se stává hudba 20. století zvláštní příležitost: Nedávno jsem slyšel myšlenku, že muzi-

kant buď hraje za skvělé peníze blbosti, nebo za mizerné peníze zajímavé kusy. Mezitím stojí standardní repertoár za střední peníze. Pro současný hudební život neplatí nic přiléhavějšího. Zajímavé je, že toto rozlišení v malém měřítku funguje i mezi skladatelskými přehlídkami. A zcela jasně vymezuje pozici našeho souboru, do značné míry k mé radosti. Vlivem čím dál komerčnějšího využití klasického repertoáru se tak posouvá hudba 20. století z roviny hudby nesrozumitelné do roviny hudby zajímavé.

■ Co mají vůbec „kmenoví autoři“ souboru společného? Je to jen generační uskupení, nebo jde o společnou estetiku, hudební vkus, ...

Prošli jsme akademickými semináři, kde každý kafrá do práce každého a kde se autoři paktují podle stylu své práce. Teď po škole vznikla mezi námi nějaká zvláštní shoda, že vzájemně respektujeme svou svobodu. To neznamena, že jsou debaty o našich počinech tabu. Naopak, jsou příjemnější, neboť nikdo od druhého neočekává, že se podle jeho rady zařídí, což byl smysl seminářů. V hudebním vkusu máme mnoho společného, myslím ale, že by na naše vztahy nemělo žádný vliv, kdyby se někdo umělecky zbláznil.

■ Změnila aktivní práce v souboru nějak tvůj přístup ke kompozici?

Nikdo nemůže hrát bez neustálé zvukové představitosti. Jakmile na chvíli vypne, není jeho hra k poslouchání. Z vlastní zkušenosti vím, že v kompozici se na větší či menší části pracovního procesu vypnout dá, alespoň se to jeví jako hudebně přípustné. Skladatele k tomu často vedou i historicky osvědčené kompoziční techniky, čímž nemyslím jenom ty přísně seriální, kde je sled tónů do značné míry předem dán, ale i klasickou harmonii. Jde obecně o techniky, které nějak předem organizují tzv. hudební materiál. Ve své práci jsem teď celou věc otočil. Mám pře-

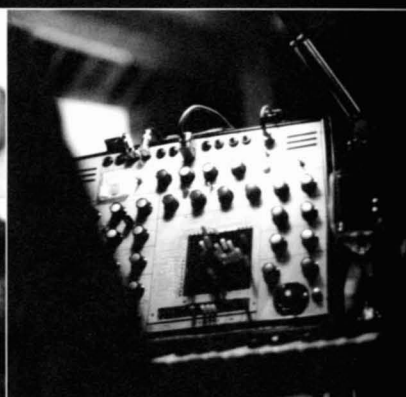
dem přesně vymyšlený pracovní proces do takových detailů, že mohu konkrétní noty volně nechat na své zvukové představitosti. Když už jsem u tónových výšek, vymyslel jsem techniku jakéhosi tónového řetězce. Rozdíl mezi řadou a mým podivným řetězcem je v tom, že řada je předem dána a je uzavřena, lépe řečeno limitována počtem tónů. Můj řetězec vzniká během práce, je sice členěn, ale toto členění je proměnlivé a v každém momentě mohu uplatnit notu dle svého ucha, aniž by se tím narušil seriální charakter práce. Jde vlastně o řetězec vytvářející nelimitované množství sérií, více či méně pomíjivých.

■ Co chystáte pro příští sezónu? Budou se koncerty zase konat v žižkovském Atriu?

Uprostřed prázdnin si vybavuji náš podzimní projekt, pro který jsme chystali komorní 5. symfonii Ustvolské, dva větší Xenakise, Lutoslawského kvartet, Rychlíkův Africký cyklus a naše už skoro orchestrální skladby. Co kdybych ti řekl, že nic z těchto věcí nebude, neboť jsou to plány příliš skromné a my jsme ode všech dostali mnohem více peněz, než jsme vůbec chtěli, na posledních koncertech nás navíc zaskočili sponzoři, takže bychom ty peníze vůbec stihli utratit, musíme objednat mnohem dražší noty a najmout zahraniční symfonický orchestr. Petr Cígler si na něm zkusí svůj nový nebezpečný experiment. Někteří členové orchestru po pokusu už nikdy nebudou hrát čistě. Ale nedopřejte to mladému autorovi! Já si zase zkusím posadit smyčcové kvarteto do vrtulníků. Po tom dnes touží každý skladatel. Hudebníci konečně dostanou maséry. Až vymyslíme, jak to všechno utratit, pak teprve sepíšeme konkrétní program. Do konce srpna ho každopádně všichni budou znát. Atriu na Žižkově bychom, myslím, z nostalgických důvodů měli zůstat věrní a nalít do něj trochu peněz. Máme tam již rezervované večery 10. října, 13. listopadu a 10. prosince. ■

Plně vyzbrojené MIMEO v Nickelsdorfu,
červenec 2002.

Zleva: Peter Rehberg;
analogový syntezátor Thomase Lehna;
na skupinové fotografii Christian Fennesz, Rafael
Toral, Keith Rowe, Jérôme Noetinger (vzadu),
Markus Schmickler a Peter Rehberg (vpředu);
Keith Rowe se svými nástroji.



mimeo

PAVEL KLUSÁK

RUCE IMPROVIZÁTOROVY

Pět písmen,
pět let existence,
dvanáct osobností.

Vzlety a pády
elitního tuctu
elektroakustiků,
který od svých
oscilátorů a laptopů přinesl
jednadvacátému století
první velký
klavírní koncert.

Po pěti letech různorodých aktivit se může zdát, že dvanáctičlenná superskupina MIMEO (tedy Music In Movement Electronic Orchestra) je vyvrcholením současné vlny elektroniky a improvizace skrze ni. Je to ale složitější: klíčovou postavou je tu hráč na kytaru Keith Rowe, člen britských AMM, kteří od 60. let prohlubují možnosti volné, nestylové improvizace bez nutné vazby na elektrifikaci, a kteří znamenají v tomto směru světový vliv. Po pár zaslechnutých sekundách by někdo mohl možná MIMEO pokládat za stoprocentně technologický spolek. Avšak je tomu jinak, a v tom tkví část kouzla: instrumentář dvanácti osobností, z nichž většina je na mezinárodní scéně už nějaký

čas uznávaná, se navzájem liší. Jedním pólem společenství jsou laptopisté (Christian Fennesz, Peter Rehberg, Markus Schmickler, Kaffe Matthews), proti jejich digitálnímu procesování zvuku pak stojí hráči se staršími nástroji a zvukovými médii: Keith Rowe (především s preparovanou kytarou, na kterou, jak říká po třiceti letech tvorby, nikdy necvičil), Thomas Lehn (s unikátním staříčským analogovým syntezátorem, viz fotografie), Gert-Jan Prins (elektronika, radio), Phil Durrant (housle, elektronika), Jérôme Noetinger (elektronika, magn. pásky), Cor Fuhler (klavír, elektronika), Rafael Toral (elektronika, kytara) a Markus Wettstein (syntezátor, elektronika).

MIMEO vznikalo v roce 1997 jako plod společné aktivity Keitha Rowea a několika evropských festivalů avantgardy (Nickelsdorf, Wuppertal). Tehdy musel znít jejich zvuk prolínávších se a navzájem atakovaných šumů, interferencí, oscilujících sinusoid a frekvenčních modulací jako hudba z Marsu: dnes už je o mnoho samozřejmější součástí hudebního života, a lehce proniká i do populární hudby. MIMEO, které nemá šéfa a řídí se „e-mailovou demokracií“, tedy permanentně všeobecnou rozpravou, zkouší hudebně koexistovat v tomhle nepohodlně vysokém počtu spoluhráčů.

24 hodin v Nancy

Roweova citlivost improvizátora a konceptualisty se uplatňuje mj. v proměnlivém rámci koncertů MIMEO. Jako by se skupina vydávala různými směry a prověřovala svá specifika. Jejich komplexní průzkum nastal v květnu 2000 ve francouzském Nancy, kde se odehrálo čtyřiašedesetihodinové vystoupení MIMEO. Rowe je označil spíš za instalaci nebo happening, ne koncert. Málokdo z hráčů prý zůstal vzhůru po celou dobu a některé úseky byly vlastně vystoupením užších skupin: přesto právě rozdílný temperament a různá míra účasti přispěla k hlubšímu rozměru koncertní vizitky. Přešlo se sedmdesát stran skladby Cornelia Cardewa *Treatise*, po níž se většina účinkujících zvedla a odešla z pódia, aby pokračovalo jen trio Fennesz-Schmickler-Durrant ve stylu dynamického noise vídeňského vydavatelství Mego. Všichni se o něco později sešli k provedení skladby *4 In 5*, v níž každý z jedenácti účinkujících mohl zahrát jen jednu čtyřsekundovou dávku během pěti minut: plocha plná napjatého ticha pomohla i k restauraci pozornosti. Odehrála se i pocta Marku Rothkovi: především ve vztahu intenzity barevných ploch v jeho plátnech, zvukově „přeložených“ do mohutné, téměř bohaté prodlevy. Jiná hodinová sekce (nad rámem) byla potenciálně taneční, včetně beatů, a místní opravdu reagovali odsunutím židlí a tancem. Chvilí se hrálo bez



mimeo

amplifikace, u laptopů jen s použitím vestavěných reproduktorů (zněla z nich chybová hlášení atd., hráči tedy zřejmě opustili hudební software a rozeznávali notebooky běžným provozem). Vydavatel Jon Abbey, který referoval o koncertu pro The Wire, byl v mnohých jednotlivostech kritický, ale vcelku příkl Mimeo schopnost zaujmout publikum čtyřicetihodinovou improvizací a ještě navodit dojem, že aktéři zdaleka nevystříleli všechen prach. A ještě jedna kontextuální informace: Události, která se zvolna stává legendární, bylo průběžně přítomno mezi stovkou a desítkou posluchačů.

ruce a tváře, světlo a stín

Letošní album *The Hands of Caravaggio* napovídá, že ve stejnojmenném projektu zatím vyvrcholila hudebnost improvizátorského tuctu. Už když Keith Rowe připravoval rámec téhle „tematizované improvizace“ pro dva koncerty v roce 2001, dělo se tak ve spolupráci s Jonem Abbeym a jeho vydavatelstvím Erstwhile – ve snaze připravit materiál, který by vyhovoval médiu nahrávky a ukázal silné stránky souboru. Ruce Caravaggiovy jsou vlastně klavírním koncertem: pokusem formovat dnešním a svým způsobem skladbu pro sólový nástroj a orchestr/soubor, pro exhibici nástroje a hráče v těžišti, obklopeného doprovazeči. Hostujícím klavírním sólistou je tu Roweův dlouholetý spoluhráč z AMM, John Tilbury: jeho hraní vede od „jiného“ používání nástroje až k bloudivým souzvukům, které mohou připomenout Mortona Feldmana, ale v zásadě (a navíc vedle prskajících elektronických syntéz) patří do romantického světa. Koncept klavírního hraní byl zosťaven rozhodnutím, že na tentýž nástroj bude uvnitř, ve strunném rámu, hrát Cor Fuhler: jeho úkolem bylo předvádět Tilburyho pohyby a komplikovat mu je rozezníváním a preparováním strun. Uvnitř dvanáctičlenné spolupráce se tak odehrává dílčí, ne zcela přiznaný souboj, který tlačí Tilburyho do poloh, které by při sólové hře asi nepoužil.

Rowe do programu koncertu v Nantes

napsal: „V Caravaggiových rukou lze sledovat mnoho sklonů, jež jsou MIMEO vlastní. Caravaggio tu portrétoval sebe sama někdy v letech 1602-03. Obraz byl pokládán za ztracený, našli ho v roce 1990 v Dublinu. Dřlo je překvapující pro animaci rukou a hlav, téměř jakoby řada zmrtvělých záběrů z filmu nebo tablo-momentka, pořízená z ruky s bleskem. Úvodní část vystoupení probíhá uvnitř v klavíru, kde Cor Fuhler rozeznívá struny vibrujícím stimulatorem, pak se k němu přidává John Tilbury. Tilburyho hraní je reflexí historie. Jak sám řekl – 'S každou notou, s každým akordem se k vám vrací historie klavíru. Není úniku!' Při hře napodobuje postavení rukou na malbě, otevřenou ruku učedníka, uzavřenou/přibitou/zvnitřnělou ruku Krista, Jidášovy ruce rozporuplné/svírající a otevřené/zrazující. Caravaggiova ruka, držící lampu (s blikajícím světlem se rozlévá i samotný obraz). Orchester se pohybuje okolo klavíru a vztahuje se k tvářím, nejčastěji profilům, sugerujícím jakousi přičinnost. Odkaz k filmu a k fotoblesku v malbě může vést k Jeromu Noetingerovi, který (ve skupině Cellule d'Intervention Metamkine i v MIMEO) používá techniku blesku a rádia. Obojí připomíná chiaroscuro, šerosvit, záměrnou práci se světlem a stínem. Světlo, které se odráží ve zbrani strážce, je jakýmsi ztuhlým bleskem moderních tištěných fotografií. Pro většinu souboru je tahle taktika přeložena do používaných technik „blesk a rádio“. I všeobecná potmělost obrazu je čímsi, co vystoupení bere na vědomí od samého počátku.“

Sestava (výjimečně s chybějícím Fenneszem, za kterého zaskočil chicagský laptopista Kevin Drumm) tu překonala svůj stín: padesátiminutová plocha, rozčleněná několika tracky jen pro lepší manipulaci, je plná sílcích a slábnoucích vrstev, bytostné souhry i ostrého kontrastu. Snad se pozornost síťové spojila do kolektivního vědomí: podařilo se sklenout formu, která může být nazvána první symfonií 21. století. Přestože se jedná o zachycenou improvizaci, účast na poslechu vrstevnatého výsledku je plně otevřena všem, kdo ji nezažili v reálném čase.

nickelsdorf 2002

V červenci se pachatel vrátil na místo činu: MIMEO koncertovalo na festivalu Konfrontationen v nickelsdorfské Jazzgalerii, pár kilometrů pod Bratislavou. Cesta za superskupinou vyústila v zážitek trochu překvapivý, i když ne planý. Koncert, v jehož průběhu se prý účastníci mnohdy téměř neslyšeli, byl nakonec pořádným hlukovým výplachem a samostatnými manipulacemi dvanácti aktérů, z nichž někdo reagoval na nemožnost souhry opatrnou drobnou prací, někdo se do toho opěl a takový Peter Rehberg, sedící vpředu na zemi, toho za celou dobu provedl naprosté minimum. Až zpětně jsem se dověděl, že MIMEO tu vůbec poprvé za celou svou historii vystupovalo bez smluvné koncepce. Nastaly tu bezesporu působivé momenty, k nimž přispěl i jediný výsledek dlouhých odpoledních příprav: reproduktory hráčů byly na různých místech dvora. V mišmaši, kde namáhavě odezíráte, odkud přicházejí které zvuky, vyniklo „sólo“ prskavého analogového syntezátoru Thomase Lehna, dlouhá kovová pružina Rafaela Torala, jejíž pohyby se převáděly do prohýbaných zvuků, minimální manipulace s houslemi (Phil Durrant) či vždy klidný a uvolněný Keith Rowe, na jehož kutilském stolku jsou rozloženy desítky předmětů nejasného účelu (těsně před koncertem si nastavoval vibrování mobilu, aby jím pak rozezníval položenou kytaru). Nedostavilo se nic podobného formě či hlubší souhře. Novější projekty členů MIMEO ale jsou často poutavým dokumentem cesty do hlubin nové improvizace: o vyčerpání a jednotvárných prostředcích tu mnoho nesvědčí. Snad se jen nevydařil večer – anebo se s delším úsekem uražené pouti „mimeovství“ rozcházejí do různých stran. Což je neuzavírá další spolupráci: ale bude se pro ni muset vymyslet nový rámec, nové východisko. V tom naštěstí Rowe a spol. nejsou nijak slabí. ■

Internet:

www.erstwhilerecords.com (Erstwhile Rec.),

www.churchofgrob.com (Grob Rec.),

www.matchless.com (AMM, tedy i Keith Rowe).



moskovice

PETR FERENC

Hudební program byl víceméně sestaven z opor unijazzovské stáje, po celém malebném městečku bylo navíc rozeseto množství výstav, filmových projekcí, divadel, samozřejmě i památek a milých občerstvoven.

Hlavní hudební scény (nepočítám-li taneční kemp pod hradem, odkud mnoho zúčastněných po celou dobu festivalu neslezlo) byly dvě. Odpolední koncerty se konaly na plácku před místním klubem Sklepy, o kousek dál, v letním kině, se odehrávala hlavní večerní vystoupení. Na malé scéně diváky ve čtvrtek přivítal **Jim Čert**, nešikovnost při stavbě půjčeného stanu ovšem způsobila, že jsem jej pouze slyšel z povzdálí. O den později byly Sklepy vyhrazeny třem boskovickým skupinám. **Apendyx** a **Hluboké bezvědomí** jsou představitelé nekončícího přílivu mladých bigbítových spolků a asi tomu tak zejména v případě prvně jmenovaných ještě dlouho bude. Zatímco Hluboké bezvědomí zdá se tápe u dveří tvrdšího projevu, saxofonem ozvláštněný Apendyx stále neví, jak by si své směřování představoval. S nezbytným množstvím kiksů nám proto servíruje nesebejistý výtah z domácích diskoték svých členů obohacený o tu komicky drsné, tu v náznu poetické texty. Ale kdo takhle nezačínal?

To **Hrdla na horách** představila hudbu zcela svébytnou. Sdružení kolem autora hudby, klavíristy a příležitostného hráče na housle Ondřeje Tasovského (tentokrát příležitost promarnil, housle mu spadly a upadl jim hmatník) a textaře a recitátora Tomáše Trumpeše vzniklo před dvěma a půl lety a od té doby se jeho členstvo z původního dua pěkně rozrostlo. Budoucí dirigent Tasovský své skladby tvoří na základě improvizací a poznatků ze studia vážné hudby, navíc jej, jak sám tvrdí, do značné míry ovlivňuje moravská lidová hudba. Jeho dlouhé pečlivě aranžované skladby se nesou převážně ve středním tempu a občas mohou připomenout Psí vojáky (jakkoli si uvědomuji, že tomuto vyčpělému přirovnání se žádná kapela s klavírem neubrání), on sám však tento vliv popírá. V několika mís-

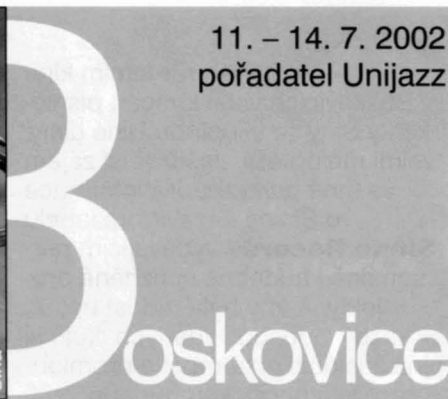
tech jinak zdařilého vystoupení se, možná i vinou zvuku, nepříjemně tloukla recitace se ženským vokálem, mám však pocit, že je zde zaděláno na objev.

Než se přemístíme do letního kina, stojí za to zmínit, že páteční odpoledne v kině Panorama patřilo vyprodanému vystoupení **Těch syčáků** a jejich punkové opeře SSSS. V HIS VOICE 6/2001 jsem premiéru tohoto pásma kritizoval za přílišnou délku a občasné vaření z vody. Nyní jsem odcházel s mnohem lepším dojmem. Trio zahrálo pouhý (asi dvouhodinový) průřez dílem, bylo pevnější v kramflecích a uvolněnější, bez vášňových zpěveckých manýr, které si pod frontmanovým vedením osvojili pánové Zavadil a Fröhlich. Inu, jsou teď přirozenější, i když jistě kouzlo to mělo.

Hlavní chod v letním kině odstartovala slovenská písničkářka, baskytaristka a vydavatelka **Šina** (o jejím labelu Slnko Records se dočtete na jiném místě tohoto čísla HV) se skupinou Dlhé diely. Jejich hudba tiše podmalovávající frontmančin civilní projev je lehce dotčena jazzem a, zejména díky stavbě zpěvových partů (volný verš bez refrénu) a důrazu na text, poetikou Deža Ursínyho. Jak Šina, tak později celá produkce Slnka, se pro mě stala největším festivalovým překvapením.

Preßburger Klezmer Band, **Ahmed má hlad** i následující večer hrající **Chorchestr** mi spadají do jedné kategorie. Klezmer, balkánskou hudbu a funky prostě hrají všichni, neboť je v kurzu, není třeba obtěžovat se s tvůrčí činností a mládež tančí a tančí. Jmenované soubory patří k průkopníkům těchto revivalových mód, proto je nelze nařknout z kalkulu, podobných zlatokopů je však již tolik, že se mi rovněž nikdo nesmí divit, když si místo hudebních zážitků dopřeji jiné. Všem to skvěle šlapalo a publikum bylo na vrcholu blaha. Nic jiného v tom nechce být a není.

Václavkovi **V.R.M.** představili své morbidně folkové písně pro jazzové hráče v amfiteátrově přitvrzené podobě, mezinárodní Klar se zvukem neodlišili od posledního alba (viz recenze v minulém čísle) a svůj příjemný set již tradičně zakončili coververzí Hendrixovy Hey Joe.



Prověřená značka **Už jsme doma** vystoupila, pro mé uši poprvé, bez svého zakladatele, „nejrychlejšího saxofonisty české alternativy“, Jindry Dolanského, který skupinu vloni opustil. Se ztrátou jedné z poznávacích značek se však Miroslav Wanek a spol. vypořádali celkem důstojně. Svůj tradiční playlist oděli do hávu sice punkového, na druhou stranu však překvapivě melodického. Saxofonové party si rozdělili Wanek, který je buďto zpívá, nebo hraje na klávesy, a kytarista Radek Podveský.

V sobotu odpoledne se před boskovickou zříceninou představila **Jones Benally Family**. Čtveřice Navahů, otec, dva synové a dcera, objíždějí svět s ukázkami šamanských léčebných tanců, k nimž na konci svého představení strhli i početné diváctvo, a s přednáškou, besedou a apelem k propuštění vězněného indiánského aktivisty Leonarda Peltiera. Hudební stránka indiánských tanců je, stejně jako tance samotné, zcela účelová a natolik minimální, že nemá cenu pokoušet se o její rozbor. Na prvním místě jsou zde totiž společný duch a touha po poznání odlišné kultury.

A znovu se podívejme na plácek před Sklepy. Sobotní odpoledne zde bylo veskrze podzemní. Zahájila jej čtveřice kolem neolopatelného zpěváka a baskytaristy Vaška Hrtana **New Kids Underground**. Ten se svým ansámblem propadl lásce k plastikovskému undergroundu, který na jedné straně obdivuje, na druhé paroduje a shazuje jeho vlastními zbraněmi. Texty písní Nových dětí jsou plné sarkastického humoru, v hudbě je tomu nejinak - nekonečné opakování jednoduchých basových motivů a saxofonových riffů dokáží dovést až k téměř nesnesitelnému extrému (Své svaly kluci ukazují rádi), vědí však, kdy přestat, a dokáží potěšit příjemným vtípkem (doorsovska klávesová mezihra v plastikovské coververzi, úvodní scénka v písni o akné Bedřich) občas až na hranicích dada (Kůžička). Tahle kapela mě koncertně dosud nezklamala. A jejich kouzelné prolnutí lásky i zrady považují za velmi originální.

Následující **Dřevěné pytlí v jutových uhlích** je především příležitostnou zábavou několika přátel (mezi nimi výše zmíněný

Hrtan a hudební publicisté Ondřej Bezr a Antonín Kocábek). Podle toho jejich produkce také vypadá. Z gymnaziální směsice poezie, blbého humoru a tápající hudby mě zaujaly pouze závěrečné tři kousky: coververze Anarchy In The UK, zhudebněná Krchovského báseň 24 a vzpomínka na novovlnné Odvážné bobřky v podobě kdysi slavné Všichni jednou umřem. Suma sumárum – veškeré zajímavé písně jsou téměř beze zbytku z cizích dílen. Následující **Skrytý půvab byrokracie** doplatil na začínající líjak a po pěti písních vyklidil scénu. Jejich debutové album Nic se nestalo mám docela rád, živě však zněli dosti křečovitě.

V krutém líjaku před publikum v letním kině předstoupili vítězové loňské Malé Alternativy **Budoár staré dámy**. Tento teenagerovský ansámbl v převážně dámském složení svým rafinovaně naivním projevem připomíná raný Dybbuk, hudebně ovšem brnká na rockovější strunu. Skupina je to pilná, často koncertuje a má obsáhlý repertoár chytlavých písní (závěrečné Stromy jsou zkrátka k zulbání), mnohé z nich jsou si však podobné jako vejce vejci. Mládí a entuziasmus Budoáru staré dámy ovšem vzbuzuje mnohé naděje.

Fru Fru Serious je skupina, kterou po odchodu Pluta založil zpěvák Václav Bartoš a která se ze začátku vyznačovala zejména množstvím bubeníků, které bylo nepřímou úměrnou počtu nápadů. Po boskovickém zážitku ovšem mohu radostně konstatovat, že na Moravě dožrá další zcela svěbytný soubor. Neustále se sice opírá o dvojici bubeníků a Bartošovy perkuse, ostatní členové skupiny však její zvuk obracejí spíše směrem k jazzu (hostující trumpetista František Kučera proto krásně zapadal), jehož přesnost v kombinaci s rytmičkou úderkou a alternativním Bartošem dává vzniknout hudbě umné, zcela taneční a velmi poetické. Jedná se o jakousi syntézu tradičních prvků z jazzu, rocku a taneční hudby ozvláštěnou nostalgickou esencí, kterou si Bartoš přinesl ze svého předchozího působení. Nejhezčím momentem vystoupení byla táhlá píseň Tajga, naopak bych si odpustil několik „chlapáckých“

(Elvis) pih na kráse. V Boskoviciích Fru Fru Serious svoji šanci předvést se na velkém pódiu nezhodili a sklidili zasloužené ovace.

Američtí **Blackfire** jsou sourozeneckou skupinou bratří a sestry Benallyových. Ti, když zrovna pod vedením svého otce netančí v krojích, koncertují v agresivním punkovém duchu jemně (aby se neřeklo) ozvláštěným indiánskými prvky, zejména ve vokálech (ano, hejahejahou). Koncert měl strhující tempo, dívky při pohledu na švarné Indiány šlely, ale podezíraly skupinu z bůhvíjaké originality bych si nedovolil. Nekonečné proslovy mezi písněmi (téma: naše energie, vaše energie, naše srdce, vaše srdce, fuj globalizaci, Leonard Peltier) a úvod za pomoci s prominutím užvaněné tlumočnice (téma: ahoj, jsme rádi, že tu hrajeme) byly k nepřežití. Rozhodně zde nehodlám snižovat váhu Peltierova případu, mám však pocit, že odpolední beseda spojená se čtením jeho textů stačila. Zmíněný úvod si druhý den vzalo na paškál HaDivadlo ve svém Komediografu.

Závěr sobotního večera patřil **Tata Bojs**, jedinému zástupci moderního popu se všemi jeho čtlostmi i nečtlostmi v Čechách. Živě jsou docela půvabní a jejich hudba prostě neurazí. Co k nim dál dodávat...

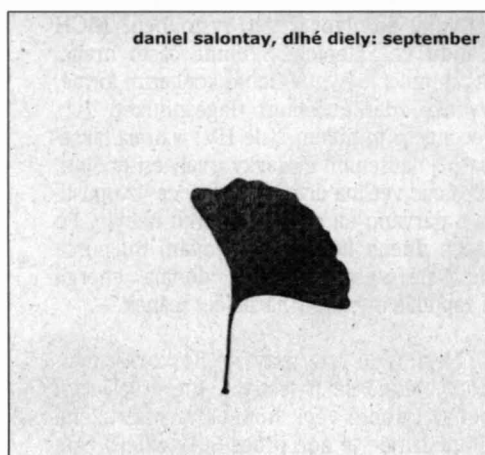
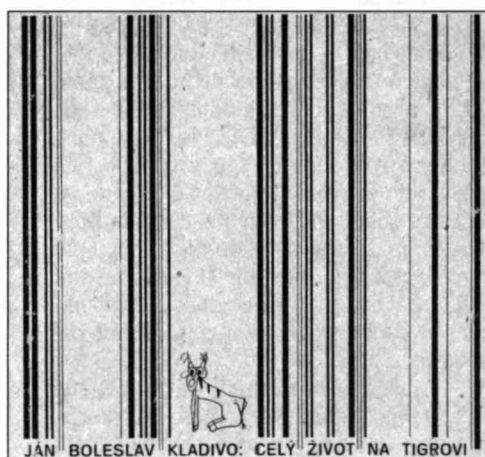
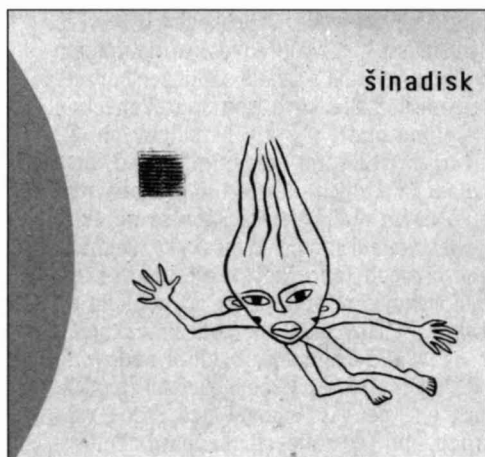
Prosluněnou neděli jsem trávil na hradě ve společnosti Buchet a loutek, HaDivadla, Divadla Kvelb a jiných veselých spolků, dolů se mi moc nechtělo a tak jsem z hudební nabídky absolvoval jen vystoupení **MCH Bandu** ve Sklepech. Skupina často hrající v zahraničí je nyní v dobré koncertní formě, vydala zdařilé album Tagesnotizen (viz recenze v minulém čísle HV) a hrála jaksepatří s nadšením. Přidávky trvaly asi hodinu, přestože většina diváků Boskovice již opustila a narváno na plácku vskutku nebylo. Po třech dnech lítání a objevování mi porce důvěrně známých písní dodala energii a zapudila myšlenky na stoletý spánek.

Nevím, do jaké míry lze Boskovice hodnotit. Jedná se o festival, který se snaží pomoci dobré věci, hudební a přidružená dramaturgie je zde přece jen vedlejší. Ale milá. ■

Když jsem v letním kině v Boskovicih viděl koncert písničkářky Šiny se skupinou Dlhé diely, velmi mě potěšil. Ještě větší zájem ve mně pak vzbudila informace o Šinině nezávislém labelu **Slnko Records** vydávajícím personálně i hudebně spřízněné projekty. A aby byla radost úplná, každý z dosud vydaných titulů si plně zaslouží pozornost a promlouvá specifickou hudební řečí.

slnko records

PETR FERENC



Slnko Records bylo založeno 1. dubna 2001 a na svém kontě má dosud sedm titulů. Původní profesí grafická designerka Šina byla při jeho vzniku inspirována labelem, který si po marném obhánění vydavatelských molochů založila Ani di Franco. Vzhledem k tomu, že v loňském roce na Slovensku citelně poklesl prodej předražených hudebních nosičů a stejně rapidně vzrostl počet vypalovaček, rozhodla se Šina přizpůsobit americký vzor středoevropským podmínkám a produkovat CDR. Výrobní náklady jsou nižší, není třeba lisovat pevně stanovený náklad a pak se děsit neúspěšného prodeje a lze je prodávat za podstatně nižší cenu. (Unijazzovský obchůdek nasadil krásných 199 Kč, jak je tomu na Slovensku, nemohu sloužit.) Zkušenosti s grafickým designem Šina navíc velmi pozoruhodně zúročila na obalech a bookletech cédéček, které jsou dílem z recyklovaného papíru, dílem z pauzáku a místo nepěkné krabičky jsou baleny do přeče jen subtilnější kapsy z průhledné fólie.

Prvním dítětem nové firmy bylo hodinové CD **Daniela Salontaye a Dlhých dielov** (Salontay, Šina - baskytara, Martin Zajko - kytara, Adži Sabo - bicí, perkuse, klávesy) *September*. Milovník starých kytar značky Jolana a člen Kaščákovy Neurópy na něm zúročil své bohaté zkušenosti z blues a jazz-rocku (studoval jazz v Clevelandu), jeho ambivalentní vztah k oběma žánrům však albu vtiskl výrazně písničkovou podobu. Rychlých lafů a všudypřítomné rytmiky se zde nedočkáme, jen občas problesknou jejich stopy pod uklidňující vrstvou pološepтанého zpěvu a netradičního kytarového hraní, jako je časté (a velmi funkční) použití smyčce a dobra. Hudebně nejpůsobivější mi připadá táhlá Jedna voda, nemá však valnou cenu z tak konzistentního alba cokoliv vypichovat. Texty jsou stručné, plné překvapivých zkratk a civilních témat a je z nich patrná snaha o skutečnou výpověď, nikoliv o „zdání a výrobu poezie“. V obsáhlém rozhovoru na www.slnkorecords.sk Salontay vypráví, že se jedná o jakousi kompenzaci nespokojenosti s vlastním hudebním směřováním, kterou pocítoval během clevelandských studií. Místo hudby k němu začala

přicházet slova, z nichž se později zrodily písně obsažené na *Septembri*. Do klidné, jakoby stojaté atmosféry Salontayových textů skvěle zapadá i jediný převzatý, totiž Rozhovor Kakinomoto Hitomary. Srovnáme si klid zenových mistrů s nejkratším původním textem alba: „Nad krajinou stúpa para / nad krajinou stúpa / pararara.“

Druhou z vlaštovek, hudbu **Slava Solovica** (rovněž Neurópa) k divadelní hře *Disco Pigs* mám bohužel možnost posoudit pouze na základě jediné ukázky z promo sampleru Slnka, povím vám proto jen, že se jedná o záležitost taneční, kde elektroniku doplňují ruchy a kytary. *Disco Pigs* zde zmiňuji jednak kvůli chronologii a jednak kvůli Solovicovi, který se na pozdější produkci firmy ještě významně podepíše.

Šestipísňové CD **Šiny a Martina Burlase** *Master a Margaréta* je dle slov protagonistky pokusem o netradiční vokální vyjádření. Velmi zdatná textařka Šina zde rezignovala na konkrétní význam slov a pocit z nich se pokusila přenést do (se dvěma výjimkami) onomatopoických vokálních linek. Materiál nahraný na minidisk (zpěv a občasný klavír) pak Burlas přidal do elektronického hávu volně plynoucího téměř tanečního střihu. Moc pěkně zní zejména triphopová Gou-Gou a závěrečná Ó Flouden, u které mě ovšem mrzí náhlý konec nedopřávající vynít zájímavému ruchu na konci. CD je rozhodně pozoruhodným pokusem o odlišnou formu vyjádření, má příjemnou chill-outovou atmosféru, jeho pětadvacetiminutová stopáž je však podle mého názoru zcela dostačující. Více by mohlo znamenat rozmělnění.

Koncem loňského prosince vyšel *Šinadisk*. Hrají zde opět Dlhé diely, produkci má na starosti Solovic, který albu dodal punc příjemně popové elektroniky, který písním dává jistý lesk hitovosti. Je však nutno podotknout, že živě a bez smyček znějí stejně plnohodnotně, což o tvorbě mnohých „progresivních“ souborů skutečně nelze říci. Ona chytavost elektronického základu navíc velmi chytře koresponduje s Šininým pěveckým a textařským proje-

vem. Šina má přirozený a pěkný dívčí hlas, je prostě vši exaltovanosti a její texty jsou vlastně jakýmsi velmi osobními úvahami ve volném verši, kterým Šina podřizuje formu obsahu. Refrény jsou zde výjimkou, občas je (coby Cimrmanovská „akustická konstanta“) střídme nahrazuje nepřetahované opakování slov a veršů. Konkrétněji bych zmínil dvě písně: jemně fungující Splavnou riekou pro její chytlavost a Po dlhých dňoch všednosti pro krásný text o dvojí tváři radosti. Možná je ale o něčem úplně jiném, textařka Šina je bytost velmi neuchopitelná, je si toho však dobře vědoma a rozhodla se proto na slnkovské www stránce některé z nich dodatečně komentovat.

Snad nejpozoruhodnějším objevem Slnka pro mě byl **Ján Boleslav Kladivo**. Pod tímto pseudonymem se skrývá zvukový technik Slovenského rozhlasu, ale zejména osobitý písničkář, multiinstrumentalista (kytara, baskytara, gamba, klávesy) a autor posmutnělých (pro někoho surreálných, pro autora samotného hyperrealistických) textů. Během devadesátých let vydal již dvě alba (*Nahá, Sovy v tme tancujú*), z nichž druhé najdeme i v katalogu Slnka. Přímo pro Slnko však připravil až svoji třetí kolekci – pětipísňové EP *Celý život na tigroví*, které považuje za jednoduší celek, jemuž by přidání dalších skladeb uškodilo. Kladivo je zpěvákem textů v pravidelném metru, přirozeně pracuje s vokální linkou a jeho hlas má cosi z neopakovatelné ursínyovské hebkosti. I on své písně obaluje elektronickým předivem a s výjimkou hostující vokalistky v písni Radioamatér si celé album nahrál sám. Přestože je ze slnkovské stále patrně tím nejostřílenějším harcovníkem s dávno vytvořeným rukopisem, skvěle mezi její protagonisty zapadá.

Asi nejzáhadnější akvizicí Slnka je jednočlenný elektronický projekt **Charon**. Na svém CD *SHCH* představuje devět minimalistických ambietních skladeb odvozených většinou od základní jen mírně doplňované harmonie. Až na závěrečnou čistě taneční Inipi téměř nepoužívá rytmy (když, tak velmi jednoduché kovové úderu na dobu) a kouzlí pomocí mnohavteřinových zvolna najíždějících smyček shodné barvy se základem, ticha a efektů jako jsou echo a ekvalizér. První dojem, totiž že je celé album jakési nedomrlé, po opakovaném poslechu mizí, pocit, že je místy nepřijemně přebásované, bohužel trvá. Škoda, není to sice CD pro každý den, potěšit však umí.

A to je z produkce Slnka zatím vše. Díkybohu ne nadlouho, již několik dní před uzávěrkou bylo dokončeno druhé album Daniela Salontaye, o němž vám budu, doufám, moci také referovat. Je to prý deska mnohem více instrumentální než September, což je podle Šiny docela komické, neboť „Dano... už raz povedal, že so sólováním skončil.“ ■



PERCUSSION WORKSHOP 2002 aneb „Trstěnice“ pošesté...

Jako již pětkrát
v předchozích létech patřil
poslední červnový týden
i letos mezinárodním kurzům
pro skladatele a perkusionisty.
Akci, která je stále považová-
na za celosvětově unikátní
svým pojetím daným společ-
nou prací mladých autorů
a hráčů na bicí nástroje
i realizací, neboť Hudební
centrum Urban se již stalo
pojmem známým nejen
hudebníky, ale i výtvarníky
nebo divadelníky celé Evropy
opět (ale vzhledem k chysta-
nému ukončení činnosti asi
i naposledy) zaštitila
Společnost perkusionistů ČR
a podpořilo MK ČR, NČHF
i HN OSA.

Letošní orientace na hosty, ale zejména na frekventanty byla velmi „východní“. Kromě českých studentů přijeli totiž účastníci z Estonska, Ruska a dokonce i z Kazachstánu. U lektorů byl západo-východní poměr vyrovnaný – k trojici stálých docentů (Jeff Beer(D), Tomáš Ondrůšek (CZ) a Ivo Medek(CZ)) přibylí vedle renomovaného českého autora Martina Smolky švýcarský skladatel Felix Baumann, německý perkusionista a pedagog Klaus Tresselt a jeho ruský kolega

Mark Pekarski. Zejména účast poslední dvou jmenovaných učinila letošní kurzy mimořádně lákavými pro hráče na bicí, neboť oba patří k legendám hry i výuky hry na bicí nástroje a ze svých působišť (Stuttgart a Moskva) učinili svým způsobem Mekky bicích, kam se stahují ti nejnadanější. O popularitě kurzů svědčí ostatně hned tři skutečnosti z letošního ročníku – bratři Vambola a Ulo Krigulové museli urazit při své cestě autem do Trstěnic a zpět hodně přes 3.000 kilometrů, několik studentů se zde objevilo již poněkolkáté a konečně vedení kurzů muselo rozhodnout, že pro příští ročník bude nutno výrazně zredukovat počet hostů, kteří na kurzy přijíždějí jen tak, ze zájmu, neboť kapacity prostě už nestačí. A to se – proti předchozím ročníkům – již podařilo Tomáši Ondrůškovi, coby majiteli, plně zprovoznit druhou velkou usedlost s poetickým názvem „Vojnarka“, kam se přenesly veškeré zkoušky, část nocležníků i stravování...

K programu jen velestručně – hlavní důraz byl opět kladen na společnou práci ve skupinách sestávajících se ze dvou studentů – skladatele a perkusionisty a dvou lektorů stejně zaměřených. Výsledkem týdenního úsilí pak byly vesměs velmi zdařilé skladby pro různé varianty multipercussion ať již od zmíněných Estonců, Markéty Dvořákové a Ondřeje Adámka, Jany Doleželové i od dalších frekventantů v pozoruhodně poučené interpretaci mladých interpretů, z nichž zejména vynikal ruský – teprve sedmnáctiletý – mladíček Andrej Kozijev. Práce na autonomních skladbách byla doplněna přednáškami lektorů a prezentacemi účastníků. Kromě jediného ze sedmi večerů se vždy konal – byť i jen krátký – večerní koncert, na kterých vystoupila japonská interpretka Mutsuko Aizawa, Mark Pekarski, Jeff Beer, Tomáš Ondrůšek a frekventanti – bicisté. Letos se opět vyučovala i ansámblová hra pod vedením M. Pekarského a individuálně – s Klausem Tresseltem – i speciální hráčské techniky.

IVO MEDEK

Sónar 2002

HYNEK DEDECIOUS

Pokud jste v polovině června zavítali do katalánského hlavního města a nechali se unášet běžným turistickým ruchem hlavní třídy La Rambla, možná jste vůbec nezaregistrovali, že se o přibližně 200 metrů západněji tísňí dav hudbymilovných zájemců o vstup do prostor Centra současné kultury (CCCB).

Ti, kdo mají co do činění s nejnovějšími proudy v experimentální a zejména pak elektronické hudbě – ať již se jedná o prosté pozorovatele, kritiky či jejich samotné hybné síly – ovšem v ten samý okamžik zažívali svátek a po ony tři dny a noci (ale jistě také dlouho před i po tom) jim před očima blikalo jen pět písmen: **SÓNAR**. Pod tímto názvem se totiž skrývá největší (celková návštěvnost se letos přiblížila hranici 90 000 duší) a patrně i nejvýznamnější (z celkového počtu téměř 3000 akreditovaných bylo přes 750 novinářů, a to z 33 zemí) světový festival progresivní hudby a multimediálního umění.

Jeho výjimečnost spočívá především v pozoruhodném odhodlání organizátorů průběžně zachycovat a prezentovat to opravdu nejčerstvější a zároveň nejoriginálnější a pro budoucí vývoj snad i nejpřínosnější dění v oblasti hudby, jak z obecného hlediska nových technik a pojetí tvorby, tak samotných individualit. Jejich vyhledávací „čichové orgány“ v průběhu let rozhodně získaly neobyčejný cit a nelze opomenout ani nebývalou odvahu stavět na mnohdy opravdu málo známých tvůrcích. Vedle určitého objemu „tutovek“ (převážně z řad DJských es + „zasloužilých umělců“) a pochopitelně i solidního počtu domácích jmen tedy v programu vězí spousta relativních nováčků a festival tak výborně sehrává i roli objevitelské výpravy. Stručně a bez přehnané nadsázky řečeno, touží-li člověk sledovat nejnovější větvičky posunující růst v této sféře a takřka „být v obraze“, těžko najde obsáhlejší a celistvější přehledku než tu, kterou předkládá Sónar.

malebnost

Ačkoli se Sónar zhruba omezuje na oblast, kde je nejsilněji znatelný posun kupředu, tj. převážně s elektronikou spojenou hudební scénu, stále zůstává dobře patrná snaha o maximální pestrost zúčastněných projektů. Letošní už devátý ročník se opět dělil na dvě části: na experimenty a představování nových talentů plus multimediálně zaměřenou akci za světla (Sónar de día), odehrávající se v již zmíněném komplexu v centru, a noční, převážně taneční scénou nasáklou masivní party akcí ve veletržních halách na předměstí (Sónar de nit). Ačkoli druhou jmenovanou, ze tří obřích scén sestávající a spíše zábavě věnovanou polovinu ovládala především DJská vystoupení (od klasiků typu Richie Hawtina po house/techno inovátory jako Soul Center či Luomo), slovo dostalo několik koncertních veličin dance music (Lamb) i živý hip-hop (např. Anti-Pop Consortium), nu jazz, electro atd. Paletu navíc díky šibalsky sympatické dávce nepatřičnosti pořadatelů rozšířili

i „zasloužilí“ sladkopopoví Pet Shop Boys či z kontextu dosti vybočující Arto Lindsay (s kytarovým folkem zdobeným laptopovou omáčkou). To nejzajímavější se ovšem zpravidla odehrávalo během festivalových dní, jejichž pojetí lze označit za více vzdělávací a poučnější než tomu bylo u Sónar de nit. V pěti až šesti různých prostorách bylo souběžně možné zaslechnout vše od naprosto tichých samostatných kytarových tónů (Oren Ambarchi) po hyperrychlý elektronický chaos (Kid 606), přičemž samozřejmě neexistovaly žádné limity a posluchači mohli být občas svědky i zvukově opravdu těžko snesitelných kousků.

stájový sound

Již tradičně jsou velice důležitou součástí programu festivalu bloky představující tvorbu specifických labelů, které se výrazně podílí na posouvání hranic a vyšlapávání nových cestíček v hudební elektronice. I v jejich výběru panuje obdivuhodná snaha o aktuálnost a zachycení těch nejnadanějších výhonků, takže proměnit se v sónarskou stálici se zdá být takřka nemožné. Prezentace probíhají dvěma různými způsoby. První se týká řekněme poněkud méně významnějších či jednoduše menších stájů a spočívá v přítomnosti (obvykle) někoho z jejich vedení či osazenstva, kdo s tvorbou labelu zájemce seznamuje formou DJingu. Letos tuto příležitost využili mimo jiné rakouští útržkovití podivíní z Domizil, prostor dostalo experimentální techno od Progressive Form, Traum, ale také oddychovější výlisky od Mr. Bongo a okošťovat bylo možné i výtečnou islandskou všehochuť se značkou Kitchen Motors (od indiepunku k experimentům). Druhý typ prezentací labelů sestával ze souhrnu několika vystoupení jejich stěžejních interpretů (především live a v pauzách zpravidla navíc DJ), čímž vznikaly jakési tematické podvečery. Vedle i u nás dobře známých Ninja Tune (živě se představili vynikající The Cinematic Orchestra a Bonobo) anebo The Leaf Label (živě Murcof

a Manitoba), dostali příležitost američtí všehoprznitelé z Tigerbeató a vizionáři od Plug Research, němečtí melancholici vydávající u Morr Music, City Centre Offices či Karaoke Kalk, experimentální koně Orthlong Musork, Staalplaat, Third Ear, ale také např. argentinský label Frágil Discos. Jelikož však v tomto momentu hrozí akutní udávení se jmény, navrhuji pro další informace navštívit webovou stránku www.sonar.es.

proudění

Kam nás tedy proud experimentální elektroniky zprostředkovaný barcelonským Sónarem unáší? Dá se říci, že po vstřebání maxima lze přeci jen vyvodit několik matných tendencí. Z letošních vystoupení oproti loňsku podstatně vyprchalo všeobecné nadšení z tsunami laptopové hudby (která sice skolila většinu světových figurek na šachovnici, ale naše kraje bohužel prozatím snad ani neprobudila...) a z tun na tuto vlnu vskočivších umělců se vydestilovalo jádro opravdu originálních tvůrců. Laptop samozřejmě zůstal u mnohých hudebníků hlavním „nástrojem“, nicméně shlédnout vystoupení odehrané výhradně s Powerbookem již bylo prakticky nemožné. Nijak překvapující snaha odlišit se od státě tedy navzdory stálým pokrokům v softwaru interprety vede k propojení počítače s nejrůznějšími jinými metodami umožňujícími vystavět osobitější produkci. Ve snaze o netradičnost (jak příznačné pro Gaudího působiště) proto někteří sázeli na využití dětských foukaček a piánek (Max Tundra), někdo do počítačových podkladů implantoval hlas (ničivě AGF, klasicky rapově Cex) a jiní jím třeba proháněli impulsy vycházející z manipulace s gramofony (GCTTCATT). Tito + Zbigniew Karkowski zase vystoupili s kostěným pseudocellem, z něhož jeden z nich vyloudil hlukový základ, který během jednotlé noiseové půlhodinky (při níž kolem interpretů pobíhal psík s visáčkou „Artist“) s příchodem rockového tria jen nabral na zničující síle.

Zmrtvýchvstání patrně zažívá atmosféra indie kytarovek počátku 90. let, což na Sónaru potvrdila četná přítomnost projektů spadajících do nové přihrádky s nápisem indietronica. Spojit kytarovou melancholii a částečně struny samotné s elektronikou dneška napadá řadu spolků kolem labelu Morr Music (představili se Lali Puna, Manual), plus projekty jako Donna Regina, Static či Dntel, jehož spojení kytaristy s živě modulovanou elektronikou hýřící nepravidelnostmi, „chtěnými poruchami“ a emocionálně nabitou na detaily zaměřenou projekci rozhodně patřilo k vrcholům. Tyto pokusy o implantaci výdobytků experimentálního rázu do klasické formy často završené zpěvem lze považovat za signály vedoucí k pojetí inteligentního, a trochu futuristického popu

a zdá se tak, že dnes již mezi hledači a konzumenty neteče až tak docela nepřekonatelná řeka.

Většina zúčastněných však očividně na rádiové ambice vůbec nepomýšlí a vrhala se spíše vstříc extrémním končinám. Proces „destrukturalizace“ již u některých vizionářů dospěl k hranicím únosnosti a stále častěji se v něm uplatňuje zvuková nahodilost či dokonce přenechání procesu skládání téměř kompletně technice. Jako příklad prvního lze uvést intenzivní vystoupení zástupce stále Tigerbeató jménem Wobbly. Sestávalo výhradně z nekontrolovatelného, leč zcela živého a neúnavného přepínání a (z velké části zcela náhodného) kombinování tlačítek skrývajících krátké nasamplované motivy, čehož výsledkem byl abstraktní tok nesouvisejících úryvků (něco jako přepínání mezi stanicemi kabelovky na několika televizorech zároveň). Oproti tomu Radio Boy (aka Herbert) večer živě sbíral samply z ničení různých globalizací pošpiněných předmětů (videokazet hollywoodských trháků, Coca Coly, hamburgerů...), přičemž se tyto pidizvuky prostřednictvím jeho aparátu víceméně samy městnaly do smyček a následně tracků.

Zmíněnou netradičnost však někteří pojali i jednodušeji a přitom mnohdy efektněji: kytarový ansámbl Yo La Tengo třeba odehrál naprosto strhující živý post-rockový soundtrack ke starším dokumentárním filmům Jeana Painlevého o životě mořských živočichů, které nad muzikanty běžely na obřím plátně s titulky ve třech jazycích...

oči

Návštěvníci Sónaru se ovšem nekrmí jen ušima. V sále věnovaném projekci klipů a hudbou doprovázeným filmům vládl další trend – nové experimentální soundtracky ke starým snímkům. Tentokrát zaujalo například pásmo bizarních grotesek Gustava Deutsche kořeněné hypermoderními zvuky Christiana Fennesze & spol., které, možná malinko překvapivě, funguje a obrázkům dodává nový rozměr. Komplex nabízel celou řadu výstav, od zvukových instalací podepsaných jmény jako Christian Marclay, Scanner, Coldcut apod. přes internetové designérství až k prezentacím multimediální sféry finských Helsinek (www.katastro.fi) anebo nejnovějšího hudebního softwaru a techniky. Na své si u desítek propagačních stánků labelů, časopisů a distribučních jednotek přišli rovněž jedinci pídící se po jinak nesehnatelných nahrávkách a informacích a profesionálové se měli příležitost realizovat v nejrůznějších diskusních setkáních. Co z nich vyplývá? Snad jen jistota, že Sónar stále sílí a bez debat se spolupodílí na další hudební evoluci. A budoucnost – jeho i elektronické hudby obecně – nevyhlíží nijak chmurně. ■

14. – 16. 6. 2002
Barcelona





OHNĚ

Dne 24. června 2002 se v rámci hudebního festivalu FORFEST 2002 uskutečnil neobvyklý multimediální koncert. Nesl název OHNĚ. Na celém projektu se podíleli tři brněnští skladatelé – členové Ensemble Marijan – pedagog hudební fakulty JAMU doc. Ivo Medek a studenti Markéta Dvořáková a Jan Kavan.

Koncert byl původně koncipován do prostoru malebné zahrady kroměřížského zámku. Vzhledem k nepříznivému počasí se nakonec celá akce přesunula do náhradních prostor

Salla Terreny, která původně sloužila jako vstup do zámecké zahrady.

V projektu autoři využili řady audiovizuálních prostředků – videozáznamu, který byl promítán na plátno, elektroakustické hudby pouštěné z pásu, různých forem ohně, improvizovaného tance a světelných efektů.

Koncert byl svým rozsahem náročný jak z hlediska samotného nastudování, tak i celkovým počtem účinkujících. Spolupráci přijali brněnský hudební ansámbl Ars Incognita pod taktovkou Pavla Šnajdra, taneční soubor

Filigrán, specializující se na taneční improvizaci, známý multiperkusionista Tomáš Ondrůšek, zpěváci Hana Šrubařová a Martin Křížka. Dětské role se ujal Lubor Medek.

Hlavní ideovou náplní projektu měla být dle autorů konfrontace světa dětských snů a představ s realitou. Nutno podotknout, že autoři měli při realizaci jejich záměru ztížené podmínky, protože původní scénář očividně počítal s umístěním do rozsáhlého prostoru zámecké zahrady. Vzhledem k prostorovému a akustickému omezení museli autoři, dle svých slov, vypustit prakticky veškeré epické prvky svého scénáře. V původním scénáři byly zahrnuty proměny ohně – od válečného, přes oheň v srdci až po jeho mystické hledání.

Projekt se skládal z osmi částí propojenými mezihrami. V podstatě se jednalo o nepřetržitý hudební tok. Dle programu byl koncert rozdělen do osmi částí s názvy Intro, Pohádka, Básník, Archetypy, Milenci, Válka, Slunce a Závěr. Trvání celého koncertu bylo kolem 70 minut.

Nastudování projektu se jednotliví aktéři zhostili s obdivuhodnou formou. I přes nepříznivé okolnosti se hudebníci i tanečníci dokázali rychle přenést a přizpůsobit svůj umělecký projev ztíženým prostorovým i akustickým podmínkám. Vysokou uměleckou úroveň v taneční improvizaci prokázal taneční soubor Filigrán. Svými tanečními kreacemi drželi publikum až do poslední chvíle v maximální pozornosti. Celkové vyznění po hudební a taneční stránce působilo velice přesvědčivě.

Po obsahové stránce byl projekt mírně poznamenán změnou prostoru a vyjmutím některých částí, což patrně způsobilo určitou dějovou inkonsistenci. Na druhé straně je však obdivuhodné, že koncert, jehož základní koncepce počítala s využitím prostoru zámecké zahrady, bylo možné uskutečnit na doslova několika metrech čtverečních.

Navzdory nepřízní počasí koncert přilákal hodně diváků dokonce i z řad mladého publika. Tento multimediální projekt můžeme nazvat vpravdě unikátním. Doufejme, že podobných uměleckých projektů budeme moci shlédnout více. Popřejme mladému ensemble Marijan mnoho úspěchů při jejich další tvůrčí práci.

PETR KUČERA



soutěže

SKLADATELSKÉ SOUTĚŽE

■ ACCADEMIA NAZIONALE DI SANTA CECILIA CONCOURS INTERNATIONAL DE COMPOSITION

Jaro 2003
Dosud nevydané skladby pro symf. orchestr
Další informace HIS nebo
Accademia Nazionale di Santa Cecilia –
Fondazione
Via Vittoria 6
00187 Rome
Tel. (0039 06) 328171
Fax (0039 06) 3611402
Email: attivita@datatiche@santacecilia.it
www.santacecilia.it

INTERPRETAČNÍ SOUTĚŽE

■ HONENS 2003

23. 10. – 7. 11. 2003
Obor: klavír
Pro interprety narozené mezi 24. 10. 1973
a 1983
Uzávěrka: 25. 10. 2002
Ceny: 100 000 CAD
Vstupní poplatek: 100 USD
Další informace HIS nebo
600, 610 Elhgt Avenue SW
Calgary, Alberta
Canada
Tel: 1 403 299 0130, Fax: 1 403 299 0137
Email: info@honens.com, www.honens.com

■ CONCORSO PIANISTICO INTERNAZIONALE ETTORRE POZZOLI

9. – 17. 9. 2003
Obor: klavír
Pro interprety narozené po 1. 1. 1971
Uzávěrka: 31. 5. 2003
Vstupní poplatek: 80 EUR
Ceny: 500 – 10 000 EUR
Další informace HIS nebo
Segreteria del concorso pianistico internazionale
„Ettore Pozzoli“
Citta' di Seregno
Via Paradiso 6
20038 Seregno (Milano)
Tel/Fax +39 0362/222 914
email: pozzoli@concorsoPOZZOLI.it
www.concorsoPOZZOLI.it

■ 8° CONCORSO INTERNAZIONALE DI DIREZIONE D'ORCHESTRA „ARTURO TOSCANINI“

14. – 25. 3. 2003
Pro účastníky narozené po 25. 3. 1968
Uzávěrka: 25. 12. 2002
Ceny: 1000 – 6000 EUR
Další informace HIS nebo
Fulvio Zannoni
Segretario del Concorso
Via G. Tartini 13
I-43100 Parma, Italia
Tel. +39 0521 274421
Fax +39 0521 272134
Email: segreteria@fondazione-toscanini.it
www.fondazione-toscanini.org

■ 5. International Competition Franz Schubert and Modernity

19. – 28. 2. 2003
Obory: zpěv a klavír (píseň), flétna a klavír,
smýčkové kvarteto
Vstupní poplatek: 110 EUR/220 EUR
Uzávěrka: 1. 11. 2002
Ceny: 4 500 – 18 000 EUR
Další informace HIS nebo
Univeristät für Musik und Darstellende Kunst
Leonhardstrasse 15
A – 8010 Graz, Austria
Tel. +43 0316 389 1900
Fax +43 0316 389 1901
Email: franz.schubert@kug.ac.at
www.kug.ac.at

GLOSÁŘ ZE SVĚTOVÉHO TISKU



připravuje Pavel Klusák

X Druhého července zemřel na předměstí New Yorku po dlouhé nemoci skladatel **Earle Brown** (1926-2002), člen cageovské society New York School. Významně včlenil do skladatelské práce manipulaci s náhodou, nabídl metodu časových údajů v notaci, inspiroval se objekty-mobily Alexandra Caldera. Stránka www.steve-earle.org přináší obsáhlé životopisné ohlédnutí. Brown měl vloni přijet do Ostravy na skladatelský seminář pořádaný kotikovským Centrem nové hudby, omluvil se však.

X Dobrou posilou mezi současná hudební periodika jsou americké **Grooves**, „experimental electronic music magazine“ který vychází třikrát do roka. Věnuje se jak hudebníkům, tak jejich technologickému zázemí. Vedle více než stopadesáti recenzí alb tu tedy lze najít poměrně srozumitelné texty o přístrojích a softwaru, jež dávají současné hudbě často významné impulsy. Aktuální osmé číslo mj. hodnotí asi nejvýznamnější hudební software dneška, program **Max/MSP**, jehož zvukové procesování je osou „laptopové“ scény. Hodnocení vyznívá podnětně, i když nepřekvapivě: program je silný svědce a není snadné znít jinak než většina jeho uživatelů (www.groovesmag.com). Grooves jsou něco jako „čistě elektronický Wire“: psaní s přesahy k esejím a hudební historii, vcelku důkaz, že elektronická scéna má vůli a schopnost k sebereflexi.

X „Hrajeme si se zvukem, komunikujeme jím a obdivujeme ho,“ říkají zástupci španělského vydavatelství Lucky Kitchen (www.luckykitchen.com), jež se věnuje sound artu a jiné manipulaci s reálnými zvuky. Internetové stránky přináší i „časopis“ **This Land Is Your Land**: poslední vydání obsahuje rozhovor s **Yasunao Tonem** (jehož kompaktdiskové scratchování inspirovalo mnohé ze současných elektroniků a přineslo skladateli Zlatou Niku na letošním lineckém festivalu Ars Electronica) a úvahy o závislosti hudby na technologiích nebo o počítačové hudbě a demokracii.

X Ačkoli současní progresivní tvůrci často přicházejí s etnickou inspirací, svět world music, soustředěný na autentické osobnosti daleko od tradice avantgardy, si od nich udržuje odstup. Platí to i pro **Froots** (dříve Folk Roots, www.frootsmag.com), které však teď učinily výjimku: obsáhle se věnují novému projektu kytaristy **Garyho Lucase**, který momentálně spojil své vymknuté hraní s principy z čínské hudby. Dalšími tématy Froots jsou senegalský rap, producent **Michael Brook**, resuscitátor tarantelly **Eugenio Bennatto** či „vintage music from Moravia“, čili kompilace z brněnského vydavatelství Gnosis *Proměny v čase*.

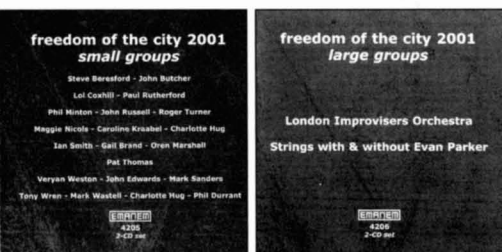
X Obsáhlý osobní rozhovor poskytl po nějaké době **John Zorn**. Internetový **Bomb** (www.bombsite.com) shromažďuje texty od samotných umělců, rozhovor se tedy odvíjí mezi Zornem a výtvarníkem Michaellem Goldbergem. V předchozích číslech psali mj. Marc Ribot o Billu Frisellovi nebo Arto Lindsay o Marise Monte.

X Plodným zdrojem více než stovky rozhovorů s progresivními hudebníky je anglicky psaná japonská stránka **Perfect Sound Forever** (www.furious.com/perfect/toc.html). Namátkově, někteří zpočátku: Christian Marclay, Robert Moog, Robert Ashley, Roscoe Mitchell, Ikue Mori, Elliott Sharp, Terry Riley, Matmos. A také Milan Hlavsa a Už jsme doma: druhé, poněkud zamotané interview se vyplývá hlavně na vysvětlení, že Wanek si váží Plastiků lidsky, ale jejich hudba nebyla jeho hlavní inspirací.

X Portrétem pětadesátiletého **Loua Harrisona** pokračuje **The Wire** (8/2002) v setkávání se skladatelskými legendami, jimž je radno naslouchat, dokud tu jsou. Harrison to při vzpomínání bere od rad svého učitele Schönberga („Nemá smysl studovat jen tak něco. Studujte jen Mozarta.“), mluví se však hodně o alternativním ladění, jež skladatel spojuje s perspektivou změn ve společnosti. Aktuálně vycházejí Harrisonova díla na značkách Hat Hut a New Albion. Blíže „mainstreamu“ je čtyřiašedesátiletý **Frederik Rzewski**: sedmialbový komplet mu připravuje vydavatelství Nonesuch (*The Wire* 7/2002).

X Z dalších témat stále doširoka rozevřeného **Wireu** (www.thewire.co.uk), který hledá ta uzlová místa dnešní hudby, jež se dotýkají současného světa, jeho charakteristik a proměn: Úvaha **Davida Toopa** o vztahu avantgardistů k písni u příležitosti vydání alba **Yoshihidea Otoma** *Dreams* (Tzadik); „alunderphonik“ **John Oswald**, jehož dlouholetá kompoziční a studiová práce s nahrávkami je příkladem vyhraněné, velmi původní tvorby, která je permanentně ve střetu s autorským právem; improvizátorský „gesamtkunstwerk“ **The People Band**, v němž vedle sebe v šedesátých letech působili Charlie Watts z Rolling Stones a filmový režisér Mike Figgis; chilští **Super Collider**, pracující, schematicky řečeno, s rozpadajícími se technorytmy; klasik japonské hudební performance **Keiji Haino**, a také tokijští avantgardisté **Boredoms**, kteří uspěli i komerčně; písničkář **Tom Waits**, jenž se během let tvorby proflal s Harrym Partchem, Williamem S. Burroughsem i Sylvestrem Stallonem; skladatel a jiný pozounista **Vinko Globokar**; **John Coltrane**, od jehož smrti uplynulo právě pětáct let.

(klusakp@quick.cz)



**freedom of the city 2001:
small groups**
**freedom of the city 2001:
large groups**
2x2 CD, Emanem.

Čtyři disky nahrávek z londýnského festivalu jsou skvělým úvodem jak do etablovaného a nezaměnitelného katalogu Emanem, tak do scény britské volné improvizace, která tu aktivně žije od šedesátých let. Je to úvod nekompromisní, ale i antiiluzorní: říká, že pro tuto hudbu je třeba odložit navykla měřítka z jakékoli jiné hudby, zároveň ukazuje, že přes všechnu otevřenost se celá věc za uplynulá léta zčásti ustálila do stylu.

Což naštěstí neznamená, že devět souborů (dohromady přes padesát muzikantů) hraje tutéž hudbu. Je tu však do určité míry společný přístup k nástrojům a struktuře hudební plochy. U nástrojů se pokud možno vynechává jejich obvyklá funkce: jsou to spíš rozezvučované předměty, jejichž historii prohlubovaná herní technika je ignorována. Společná hra pak je komunikací či skládáním zvuků do abstraktních obrazů: rozvíjený proud hry, růst okamžiku z předchozího, se pak vlastně v čemsi podobá hudbě elektronických procesů, kde nepřetržitý proud zvuku podléhá dalším a dalším modifikacím.

Large groups, tedy velké soubory, přináší šejši improvizace rozsáhlých skupin. Nevyšly tu jen festivalové projekty altsaxofonistky Caroline Kraabel: skladby pro 21 saxofonistů v pohybu (oblečených v bílém) a pro vokalistku Maggi Nichols (v černém) plus 11 saxofonů budou vydány zvlášť. Seskupení Strings with & without Evan Parker je ozvěnou úspěšného trojalba (!) z roku 2000. Název může evokovat alba, kde se jazzmani vydávali všanc nasládlé obloze smyčcového orchestru. Tady jde opravdu o strunné, nejen smyčcové nástroje (Phil Durrant - housle, Chris Burn - klavír, Peter Cusack -

buzuki a kytara, John Russell - kytara a další). První půlhodinová plocha je bez Parkera a v přelévání se tu střetává dvanáct škrcených kytar, perkusivně drážděných hmatníků, skřípějících flažoletů. Zkušenost přítomných pomáhá budovat formu a také přináší zvukové obrazy, jaké jsme dosud nepoznali. Jistěže znějí tóny, ale víc než k melodii je tu sklon k realisticke nepravdivosti zvuků na ulici, v dílně, v krajině. Svět zvuku, nikoli hudby, to je království téhle scény. Posun od prvotního světa strun je dvojí: když houslistka Sylvia Hallett vezme v druhé polovině skladby do ruky indické sarandží (také strunné, ale evokující jiný svět) a když se přidá v publiku sedící Kaffe Matthews s laptopem a samplováním přítomné hudby. V další, hustší ploše se přidá Parkerův soprán saxofon: hráči se namotají na jeho pár chaoticky, arytmiicky opakovaných tónů a výsledek zní jako přechod bicích Joeey Barona, instrumentovaný pro velký ansámbl v tisícere proměně.

Devětáct hráčů, to je dosavadní rekord i pro London Improvisers Orchestra. Osm ploch je (až na improvizované finále) opravdu skladbami, byť spočívajícími spíš v konceptech než v přesných partiturách: *Morton's Mobile* kontrabasisty Simona H Fella se zdvihá z pianissima temných klavírních klastřů a v napětí bez rytmu míří k vážné hudbě, *Double Rainbow* Philipa Wachsmanna má čtyři dirigenty, z nichž jeden stimuluje ke zvukovému projevu i publikum. Caroline Kraabel zkoumá v osmiminutové etudě potenciál glissanda, Steve Beresford sepsal *Koncert pro Sylviu Hallett*, tedy jiné možnosti houslí.

Namísto líčení dílčích principů menších souborů (2 CD *Small Groups*, Weston-Edwards-Sanders, Pat Thomas sólově, Minton-Rutherford a další) radši pár společných tázání, k nimž jejich dílo vede. K čemu vztahovat hudbu, pro niž nemáme zobrazující, metaforickou paralelu? Kde vzniká skladba, jejíž rámec či koncept naplňují improvizátoři a výsledek je tedy závislý na jejich hráčské a spontánně tvůrčí zkušenosti (někdo má sklon unikát do klišé Nové hudby, jiný jazzu...)? Vydavatel Martin Davidson připomíná, že londýnská scéna získává sílu v novém způsobu hraní, ale i v novém naslouchání. Na internetových stránkách www.emanemdisc.com lze najít Davidsonovy texty k improvizované hudbě: stejně jako ona sama nevybízejí k souhlasu, ale ke konfrontaci.

PAVEL KLUSÁK

**teodoro anzellotti:
leoš janáček**
Winter & Winter.

Vydavatelství Winter & Winter přináší další důkaz toho, že je Leoš Janáček autorem pro svět přitažlivým. Akordeonista Teodoro Anzellotti sestavil album z jeho klavírních skladeb, které upravil pro svůj nástroj. Cyklus *Po zarostlém chodníčku* je hlavní náplní nahrávky, kterou dále doplňují *Tři moravské tance* a dvě klavírní miniatury *Na památku* a *Vzpomínka*. Akordeonová verze *Chodníčku* není tak vzdálena originálu, jak by se mohlo zdát: Janáček cyklus komponoval na harmoniu a klavírní verze je tedy až druhá v pořadí. Nahrávku verze pro harmonium vydal Supraphon v řadě Janáček Unknown a při jejím poslechu zjistíte, že Anzellottiho akordeon má k původnímu zvuku (a tedy snad i k autorově představě) blíže, než mnohý klavírista, který se neumí vzdát práce s dynamikou, pedálem a vůbec snahy o originální výraz. Omezené dynamické možnosti akordeonu (podobné jako u harmonia) jsou tu vlastně ku prospěchu věci, může tak vyniknout krása skladeb a interpret zůstává dobrovolně v jejich službách. Celkově se Anzellottiho podání blíží lidové hudbě, Janáčkovu hlavnímu inspiračnímu zdroji (výrazné to je třeba u *Pojďte s námi*). Při poslechu desky se mi vybavoval jiný italský akordeonista, Gianni Coscia, který nahrál italské lidové a zlidovělé popěvky (společné album s Giovannim Trovesim In cerca di cibo, ECM, 2000) a jehož interpretace má k Anzellottimu blízko - jakkoli je Coscia vlastně pouliční naturščik a Anzellotti mator soudobé hudby, jehož spolupráce sahají od Cagea po Smolku. Navzdory tomu, že je celá deska postavena na zvuku jediného nástroje, neobsahuje ani chvilku nudy.

MATĚJ KRATOCHVÍL

**tom johnson:
the chord catalogue**
XI Records.

V jedné oktávě (13 tónů) lze vytvořit 8 178 dvou- a vícezvuků. Matematicky minimalista, publicista a teoretik Tom Johnson vytvořil skladbu ze všech těchto souzvuků - čímž jen pokračuje v charakteru vlastní dlouholeté tvorby.

Své skladby Johnson vnímá jako hudební interpretace matematických zákonitostí, které jsou tu odjakživa a byly objeveny,

nikoli vynalezeny. Sleeve-note obsahuje celkem standardní odmítnutí hudební skladby (jakožto prostředku pouhého sebevyjádření) a tvrzení o tom, že hudba založená na objektivních základech je jaksí lepší. Johnsonovou cestou není cageovská aleatorika, ale spíše mechanické převádění posloupaností, kombinatorických a aditivních operací apod. do hudby. To, co Johnson podle vlastních slov hledá, není „krása“, ale „pravda“. A „pravdivá“ je hudba založená na něčem, co je objektivní, jasné, vnitřně smysluplné a ležící mimo skladatelské vrtochy. Matematika. A Tom Johnson je spokojen jen tehdy, přehraje-li se taková hudba bez chyby, která by samozřejmě narušila systém.

Ačkoli existují verze *Katalogu akordů* pro mechanické piano a jiné stroje, které „nedělají chyby“ a výsledek je tudíž vždy „pravda“, je naše nahrávka hraná živě, Johnsonem samotným na piano. V tom spatřuji další význam jeho pojetí „pravdy“ - s principem skladby musí být sžitý opravdu dokonale (ostatně je prý jediný, kdo Katalog dokáže zahrát).

Skladba je vpravdě asketická: „nejobyčejnější“ nástroj, školometská jednočárkovaná oktáva, vše hráno v pořadí vyplývajícím z elegantně jednoduchého algoritmu, jednotvárný puls beze změn dynamiky, pauzy mezi skupinami akordů (vždy, když nejvyšší tón popoleze o půltón nebo začne další třída souzvuků), jinak bez členění. Akordy jsou hrané staccato a v dosti rychlém tempu, takže si je ani nelze dobře „prohlédnout“.

Ale tak jednoduché to zase není, neboť i Tom Johnson je jen člověk a žádné piano není úplně dokonalé. *Katalog akordů* zkrátka není o nic hůře nebo snáze poslouchatelný než jiné radikálně minimalistické skladby: soustředění na mikroudállosti (doporučuji hlasitý poslech se sluchátký), psychologizace vnímání.

Zjistíme, že některé akordy jsou hrané ostřejším staccatem, jiné méně, některé jsou hlasitější, jiné tišší. Víceméně náhodné jemné akcenty sugerují různá dělení, poslední akord série bývá silně akcentovaný (závěr!). Občas nějaký tón zůstane viset, ozvou se pazvuky. Zpočátku lze vysledovat chromatický pohyb vnitřních tónů; s tím, jak souzvuky mohutnějí, se vše začíná slévat v clustery lišící se jeden od druhého jen málo, ale přece jen - jasně slyšíme skupinky s různou světlostí. Zajímavé zážitky skýtá dozvuk a šelestění mechaniky. Změn doznává i tempo: čím jsou souzvuky bohatší, tím je pomalejší, občas kolísá i v rámci jednotlivých skupin. To je pochopitelné, neboť partitura má charakter slovního návodu a odvozovat akordy v i tak dosti rychlém sledu asi vyžaduje pekelné soustředění (dost jsem se navztekal i s pouhým vypisováním prvních několika pětízvuků z celkových 1 287). A jak je to s těmi chybami? V bookletu stojí, že na nahrávce záměrně zůstala drobná chyba v editaci, aby měl posluchač co hledat. Zápletka se komplikuje. PETR BAKLA

philip jeck:
stoke
Touch.

Aj DJing, teda narábanie s vinylmi, má svojich undergroundových hrdinov! Spoznáte ich podľa toho, že gramofóny pod ich ruka-

mi vás nenúti tancovať, ale počúvať. Bez barličiek pravidelného rytmu (a predpony pred menom) sa niekoľkí ľudia oddávajú manipuláciám s otáčajúcim sa tanierom, pôsobiacim v dobe módného laptopizmu pomaly nostalgicky. Je zaujímavé, že väčšina príslušníkov tejto komunity nepochádza z hudobného prostredia - ponúka sa paralela so 60. rokmi, kedy mnohí muzikanti tiež začínali ako výtvarníci či dizajnéri. Philip Jeck však stojí popri zvukových abstrakcionistoch typu Christiana Marclaya trochu bokom. Hoci väčšina jeho tvorby sa dá označiť ako sound art, stále je v nej výrazný hudobný rozmer. Tento rodák z Liverpoolu už od puberty zbiera staré šelakové platne a archaické gramofóny. Z pôvodných melódií si doma vyrába loopy (v duchu svojho low-fi prístupu jednoducho vinyly prelepuje páskou). Pomocou diktafónu a primitívneho syntiaku Casio ich sampluje a počas performance následne kombinuje v reálnom čase.



Philip Jeck

Výsledná koláž je do značnej miery dielom náhody - istý je len úvod skladby, kedy sa z ticha vynorí nejaký melodický fragment-loop. Ten je základom každého tracku. Jeck k nemu postupne domixúva obľúbené pasáže zo svojho bohatého archívu. Jeho obľúbenou metódou je spomaľovanie rýchlosti pôvodných nahrávok (vrcholom je skladba *Pax*, kde sa zo spievajúcej gospel woman stane „unavený“ tenorista), ktoré na ceste k poslucháčovi ešte rád spracúva aj delay efektom. Hoci stvorený zvukový svet existoval už predtým rozložený na jednotlivé svety, odrazu je skladaný v nových prekvapivých kontextoch. Inakosť Jeckovho prístupu spočíva v neustálom skúšaní, čo všetko spolu môže fungovať. Hoci je ročník 1952, veselo mieša prvky minimalu, ambientu, noise music, skúša čo sa ešte dá vyťažiť z viedenského valčíka (!!) alebo indického sitáru či japonského šamisenu. Ortodoxní priaznivci originálov by s takýmto narábaním určite nesúhlasili. Zostávajú však často znameňaná zostatá nudný. Jeckovi nehrozí ani jedno ani druhé. OLIVER REHÁK

nurse with wound:
man with the woman face
United Dairies.

Vždycky jsem si říkal, jak rád bych slyšel klasickou předehru podle Jára Cimrmana, tedy legendární práci pouze s hudebními přechody, mosty a výplněmi. Neustálé střídání prvku očekávání a prvku zklamání má dozajista potenciál učinit z posluchače dobrodružství. Britští Nurse With Wound mi toto přání splnili - a nejsem ani v nejmenším zklamán. Již téměř čtvrtstoletí působící soubor (nyní v sestavě Steven Stapleton a Colin Potter) totiž své chaotické skladby/koláže tvoří ve

jménu dada, to jest náhody případně klíče známého jen jim (ne nadarmo název jejich dávného debutu obsahuje slova deštník, šicí stroj a operační stůl). Stojí proto na okraji veškerých hudebních subkultur, nehlásí se k nim elektroničtí experimentátoři ani industrialisté, i když zvukové prostředky používané oběma scénami se od instrumentáře „zraněných chův“ příliš neliší. Důvod? Patrně nechuť NWW k jakýmkoli opěrným bodům, těžkým dobám a pravidelnosti, a také specifický humor navzdory všem zachmuřencům.

Dadaistický princip je nejpřatnější v první ze tří skladeb na albu, *Beware The African Mosquito (Ring Your Doorbell, Put You To Sleep)*. Ta sestává z ambientní smyčky, nad níž náhodně v houstnoucím tempu poletují krátké slepence suchých zvuků, tukání, pleskání, uskrípnutí, zvuk orientálního zvonku (asijský hmyz je horší evropského) a jemného bzukotu, které ke konci skladby houstnou, až ji celou zahltí. Dech ztichne, tělo je mrtvé, jen komáří chuchvalce poletují tichem a hledají další potravu. Jakožto každovečernímu ložnicovému bojovníku s hmyzem mi toto zvukové dobrodružství spolehlivě nahání husí kůži. Navíc je celé potměšile potichu.

Ag canad thuas sa spèir (v gaelštině Nahoře v nebi zpívaje) zjitřenou mysl nejprve uklidní příjemným přeléváním pokojně znějících vlnek. Občas některá z nich zazní nepatřičně falešně a strhne na sebe chvilkovou pozornost, posluchač však tato jemná varování díky iluzi klidu a porozumění přehlídí. Později si všimne, že oněch míst přibývá a připravuje se na disonantní teror. A bác, do uší mu jako velká voda vrazí nesrovnatelně hlasitější bigbítová stupa kytary a bicích (inu, zapomněli jsme, že oba pánové jsou zdatnými multiinstrumentalisty s dlouhým výčtem hudebních aktivit mimo NWW), tedy to poslední, co by očekával. A hned dvakrát, jen s několika vteřinami na vydechnutí uprostřed.

Nejdělejší z kompozic, *White Light From The Stars In Your Mind (A Paramechanical Development)*, na začátku pracuje s podobným zvukovým arzenálem jako kus předchozí, postupně jej však přetaví v téměř taneční kus, ovšemže ne ledajaký. Ale aspoň jeden vtip bych měl nechat nedovypřávený.

Tohle album je těžké hodnotit. Nurse With Wound představují latku hudební tolerance, kterou je jen málokdo ochoten přeskočit, neboť si není jist, zda se ještě jedná o hudbu. Podle mě jsou Nurse With Wound tuze sladci extrémisté. PETR FERENC



fennesz, o'rourke, rehberg:
the return of fenno'berg
Mego.

Návrat tria laptopových hráčů je překvapi-

vý: nabízí přístupnější, světlejší, transparentnější materiál - a větší zralost, k níž se zúčastnění proklíkali se svými Powerbooky během dvou let po debutovém albu. Tehdy průkopníci, dnes hvězdy své scény: vídeňský zakladatel vydavatelství Mego Peter Rehberg (protagonista projektu Pita), jeho kolega vnímaný jako apoštol laptopu Christian Fennesz, a jako třetí Jim O'Rourke, který si s podobnými principy začal pohrávat v Chicagu.

Tři toky zvuku byly v prvním vydání spíš drsné, agresivní, s poukazem na industrial, noise, punk či hardrockové kytary. Druhé album, na němž jako by ulpělo loňské Fenneszovo pohrávání s Beach Boys (viz album *Endless Summer*), skvěle připomíná, že tady jde o hudbu procesů, metody: a ta může být uplatňována na velmi různý materiál. Tentokrát, v koncertních záznamech z pařížského Centre Pompidou a vídeňského klubu Rhiz, znějí (ne po celou dobu) harmoničtější zvuky, jednou snad z rodu popových varhan, jindy smyčce. Zvukový svět FennO'Berg je vždycky poznamenán pitvou (švy v roztržených zvucích, drobení až k atomickým částicím, spirála roztáčená do scifisticky vysokých a nízkých poloh), ale nesoucí ještě pořád výsostné znaky původního prostředí. Letošní saalfeldenský festival má subtéma „umění rozpadu“: není lepší titul pro tuhle bytostnou dekonstrukci, která si nový materiál vydobývá rozdrásáním starého.

Čelní laptopisté jako Jim O'Rourke či berlínský Jan Jelinek mluví v poslední době o únavě z laptopu, jistě i proto, že tolik průměrných muzikantů dělá s tímž softwarem podobnou hudbu. FennO'Berg ovšem působí opačným dojmem: možnosti tu jsou. Zdá se nám, jako by odrážely situaci dnešního světa. Pochody uvnitř stroje jsou přísně kauzální: každý další okamžik vyrůstá z operace s předchozím okamžikem (b = proved' něco s a, c = proved' něco s b). Toto vězení bez úniku je však zároveň širší rozsáhlé: v přiznané nevůli (nebo nemožnosti, neschopnosti - zaměř dle přesvědčení) hledat platná řešení nechává muzikant způsob postupu na samotném stroji. Něco udělej, přibližně toto, podíváme se za chvíli, kam jsme se s tím dostali - praví, a tím pádem se tomu dá říkat i generativní hudba. Srdečně zdravíme Josefa Vlčka, který v rozhovorech vykládá, že v hudbě se dnes už nic neděje.

PAVEL KLUSÁK

**sonic youth:
murray street**
Geffen Rec.
**wilco:
yankee hotel foxtrot**
Nonesuch.

Ve snaze recenzovat také nějaké „písň“ přinášíme alba, která nakonec nejsou podstatná ani texty, ani melodiemi, ale zvukovou matérií, z níž se tu hnětlo a obalovalo. Společnou figurou obou alb je Jim O'Rourke: Sonic Youth ho přibrali (po dvaceti letech v neměnné sestavě!) jako nového člena nejspíš proto, že se v něm snoubí hledačský avantgardní producent se zkušeným „jiným“ kytaristou. O'Rourke s newyorskými klasiky tvůrčího přístupu k punkovým prostředkům hrával už dřív: nyní poprvé zapojil svou zkušenost s elek-

tronickými procesy zvuku. Kombinují se tu snímky z koncertu i studia: spontánní hraní se tak v jednu chvíli zasekne, zasní, kousne, abyste následující minuty zkoumali jediný zvukový detail. Ten se pak buď zas rozhybe, nebo se stane novým materiálem, jako kdybyste při stavbě domu přešli na práci s droboučkými úlomky cihel. Kapela, která pořád složité hraje jednoduché písničky, si do jedné pozvala i free saxofonisty ze slavných Borbetomagus. Uhnem muzika, jež může hrát na vlajkové lodi britského The Wire a názorových spřízněnců.

Podobně, ale veseleji vyznívá O'Rourkem produkané album skupiny Wilco. Tady je celá věc kontrastnější: bublavé a syčivé digitální procesy se tu pojí s příjemnými, superobyčejnými písničkami, jež by snad Beatles mohli psát někdy kolem Help! či Rubber Soul. Wilco, vedení písničkářem Jeffem Tweedem, jsou čím dál zajímavější. Začínali jako průkopníci stylů „americana“ či „alt.country“, nedávno si spolu s Billym Braggem vzali na starost nezhudebněné texty z pozůstalosti Woodyho Guthrieho. Album *Yankee Hotel Foxtrot* (v angličtině hláskovací slova pro Y, H, F) už vychází u Nonesuche: je tedy O'Rourke se svým notebookem přijat mezi obchodovatelné klasiky Glasse, Reicha, Kronos Quartet? Sónická plocha je jednou předebranou či dozvukem písničky, jindy ji průběžně prostupuje. Dřív měla elektronika zvukomalebnou funkci (ambient): tady cítíme, že její pásmo logicky vyroste z přítomného zvuku. I když se nový, zvukově méně „přírodní“ host třeba nezdá nejlíbezivější, „patří do rodiny“ a je na muzikantovi, aby mu dohledal místo. *Murray Street* i *Yankee Hotel Foxtrot* jsou jedněmi z prvních alb, jež toto příbuzenstvo přimkli k písničkám. Je to nejspíš jen začátek nových dobrodružství, takže: pokračování příště!

PAVEL KLUSÁK



**electrelane:
rock it to the moon**
Let's Rock Records.

Britská dámská čtveřice Electrelane spolu hraje teprve od roku 2000 a disk *Rock It To The Moon*, který si vydala na vlastní značce, představuje debut v nejčistším smyslu slova. Neobyčejně se tu odráží mladická svěžest, energie a nadšení, které z tvorby ostřílenějších hudebníků často dvakrát nevyzařuje. A právě v této přesvědčivosti, podpořené vynalézavým kombinováním hudebních postupů a schopností vysávat ze zdrojů či spíše vzorů to nejpodstatnější, tkví působivost nahrávky.

Tradiční (a tradičně využívaný) rockový základ bicí-kytara-baskytara doplňují zasloužilé farfisa klávesy, jejichž účast - spíše jako podklad než tvůrce melodií - místy hraničí až s naivní jednoduchostí. Tento řekněme „old skool“ přístup zcela

pomíjející nové trendy či jednoduše dnes používané prvky je patrný i u většinou velmi primitivních bicích, ale celkově to nijak nevadí. Síla převážně instrumentálních Electrelane tkví v neustálých změnách (bicím vyhovují rychlostní převody často přezazované i v rámci jednotlivých skladeb) i ve stylové pestrosti (punkem zavánějící bigbít, divoké kytarové hluky, mogaiovský postrock, ambient...), díky níž lze album *Rock It To The Moon* chápat i jako osobitou energickou rekapitulaci historie rockové hudby.

Čerstvější třípísňové EP *I Want To Be The President*, na kterém se pravděpodobně z velké části podepsal produkující Echoboy, vrhá Electrelane do zamýšlenějších a malinko elektroničtějších (avšak podobně jako projekt Peaches blízko letitého prostého stylu electro) končin, rukopis však zůstává. Šťve-li vás hypermodernost a studený hon na extrém, stačí naskočit na vlak Let's Rock. HYNEK DEDECIUS



instrumentals: staedtism 3
~scape Music.

Berlínské vydavatelství, v jehož čele je čím dál známější tvůrce Pole (čili Stefan Betke), se už pár let profiluje jediným výrazným směrem: snad se tak kříží přirozenost protagonistů s marketingovou taktikou. ~scape přináší hudbu nových zvuků kdesi na rozhraní digitálního „dichtung“ a skutečného „wahrheit“, aby z ní strukturovala plochy s rytmy jamajského dubu (dost často), ale i funku nebo break-beatu. Je to snaha ukázat, že zvuk aktuálního přirozeného světa lze sklepat do melodických a tanečních struktur, navíc za pomoci aktuálního technického vybavení. Zda to není jen efekt, ukáže čas: po prvním překvapení z Poleových nahrávek se pochopitelně začaly vyjevovat limity a omezení. Na třetí firemní kompilaci (sestavující spíš z programově blízké hudby, ne všechno bylo vydáno) Pole absentuje a na společnou nit se navlékají korále různého zvuku. Kit Clayton všechno změnil na perkusivní beaty, Andrew Pöckler propojuje atomizaci zvuku s útržky řeči, někdo míří až k industrialu, jiný se ohlednutím za hammondkami a soulem dobře pojí se žlutou barvou na obalu. Nemůžu si pomoci, ale nejvýrazněji se mi jeví Jan Jelinek, který v laptopu bez ohledu na pravidelný rytmus staví bohatě členěné krajiny z mikrosamplů ze starých jazzových vinylů: nebo je to tím, že Berlínčan Jelinek se letos konečně objevil v Praze, zašel pozdravit babičku, odehrál výtečný dlouhý set a promluvil o tom, že prostředí house music je pro jeho hraní názorově svobodnější než avantgardní galeristické seance?

PAVEL KLUSÁK

**palinckx:
momentum & wag**
Vonk/Lowland Distribution.

Chraplavé tóny pozauny a volne improvizované pasáže, plávajúce medzi zemitými hardrockovými riffmi - taký bol typický Palinckx-sound niekedy v polovici 90. rokov. Nazvať Palinckx (alternatívnu) rockovou kapelou je síce možné, ale nič to nevyrieši: zástupy hostujúcich hudobníkov v minulosti často rozšírili či zmenili zvuk ansámbľu bratov Palinckxovcov na klasický komorný súbor, alebo dodali rockovému základu strhujúcu nadstavbu skrečujúcimi gramofónovými sóľami či experimentálnymi vokálmi.

Palinckx je predovšetkým hravý retro-projekt. Vždy sa hral s minulosťou, akoby dokresľoval a nanovo dotváral to, čo klasici ako Pink Floyd či Beatles vo svojej dobe stihli ešte iba naskicovať. Všetci holandskí hudobníci, ktorých poznám, majú svojský zmysel pre humor, a aj zažiť Palinckx znamená z diaľky sa vyhnúť pásmu nudy a muzikantského krčca. Dokonca práve historicky zakonzervované hudobné postupy sú pre Palinckx zdrojom inšpirácie a odrazovým mostíkom - využívaním citácií a absurdných variácií nastavujú dejinám hudby krivé zrkadlo.

Medzičasom s Palinckx prestal hrať klávesista Cor Fuhler, namiesto Jima Menesesa obsluhuje bicie Škót Alan Purves a najmä - trombónistu Joosta Boisa vystriedal spevák Han Buhrs. Zrejme aj preto sa zvukové experimenty teraz musia vtesnať namiesto členitých koláží à la Zorn do pridelenej pesničkovej minútaže, aj keď často s netradičnou vnútornou štruktúrou, plnou štýlových zlomov a prevrpení. Palinckx zostávajú aj v pokročilom veku existencie verní zásadám free link music (teda hudby, prepájajúcej všetko so všetkým), no namiesto šialených cover-verzií je viac v popredí „vlastná“ tvorba. Aj keď je to vlastne jedno, lebo skúsené kvarteto doplnené o dídžeja menom Donotask sa hry na minulosť nevzdáva: tmelom heterogénnej a tak trochu nostalgickej zmesi, zloženej z tvrdého hard rocku, rockovo-soulovej balady, jazzu s francúzskym šarmom, fol-krocku, elektronickej tanečnej hudby s „vlezlým“ zvukom vokodéru (!) či Monteverdiho (!!) je v trinástich skladbách na *Momentum & Wag* hudobný vtíp a nadhľad.

SLÁVO KREKOVÍČ



**tujiko noriko:
i forgot the title**
Mego.
fennesz/ main
Fat Cat.

Troji tvorba na dvou dvanáctipalcových vinylech, vesmés elektronici, ktorí ustoupili

od divokosti a hluku, aby zkrátili procesy smerom k čemusi melodičtějšímu či aspoň usporádanějšímu. Noriko je zpěvačka, která sice podkládá svůj hlas klavírem či smyčci, ale vždycky přesamplovány, roztrhanými fragmenty motivů a zvuku. Pro ucho je tenhle kontrast starých zvuků a „antitradiční“ technologie nový (u nás nikdo nic podobného nepodniká), ale odpovídající obraz se rychle vynoří: narušená či nespolehlivá paměť, neschopnost udržet pohromadě víc než trochu kontinuity. Pět „písniček“ ukazuje, že Tujiko Noriko může znít dost různě: poslední záznam je koncertní a Noriko si tu k divoce rozpadajícímu doprovodu pustila nenápadný pravidelný rytmus - to aby se nerozpadlo úplně všechno. Noriko je pořád ještě underground - ale s postupy, které se přes převodní páky typu Björk mohou časem dobře dostat i do protivné komerční polohy.

Christian Fennesz se dělí o „split“, tedy dvě strany jedné desky s projektem Main. Ve Fenneszově nahrávce lze úplně na počátku rozeznat kytarové struny: pak už se cyklickou proměnou mění - souběžně, najednou - jejich tón, jasnost, rytmus... Chlácholíví tep doprovodného trsání (ale místo se sladkým dřevem jako by někdo seděl u ohně s notebookem) se v dalších plochách vytrácí, pod lupou se dostávají vedlejší příznaky kytarového zvuku. Tato činnost je čímsi mezi výzkumem a zábavou, přičemž obojímu lze přisoudit i duchovní dimenzi. Na každý pád zní výsledek nejen poutavě, ale i měkce a laskavě. Fennesz je výborný i poté, co se nebezpečně proslavil: asi proto, že je „zaostřený“ a nezahlučuje se všemocností softwareu.

Robert Hampson čili Main sune na vstup procesorů kytarové struny, smyčcem rozeznávaný činel či manipulaci uvnitř klavíru. Temné i průsvitné, zvolna valivé vrstvy snad pableskují vnitřním pohybem, prolínají se však mezi sebou zvolna a zpomalený orloj jejich těžišť vystačí na celou stranu desky, která trvá - nu, podle toho. Tyhle zvukové krajiny znějí podnětně na třiatřicet i pětáctýřicet otáček.

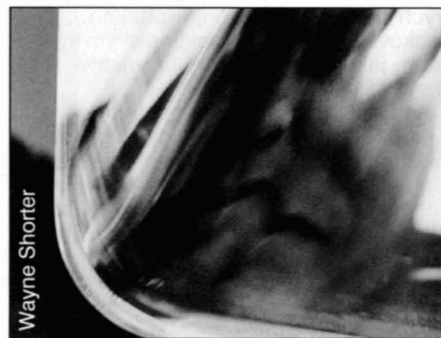
PAVEL KLUSÁK

**wayne shorter:
footprints live!**
verve/universal.
**hancock/ brecker/ hargrove:
directions in music**
verve/universal.

Oba disky mají více společného: za čtvrté nejvlivnější soudobé jazzové vydavatelství. Pro renesanci Verve měl koncem osmdesátých let startovní význam odkup licence téměř padesátiletého generálního katalogu japonským koncernem JVC. Za třetí audio-filskou kvalitu živého vystoupení, a za druhé fundament rytmičky John Patitucci/ Brian Blade. Ale hlavně hudební směřování od vnímavosti k tradici moderního jazzu, odkrývající hlubší souvislosti mezi přítomností a budoucností. Tato hudba zahrnuje uměleckou zpodobňování tří generací, jejich svědectví a poselství.

Tenorsaxofonista Wayne Shorter, od roku 1959 člen Jazz Messengers Arta Blakeyho, akustických i elektrických kvintetů Milese Davise, spolu s Joem Zawinulem zakladatel Weather Report, významný skladatel a pře-

devším jazzový improvizátor, je ročník 1933. Vyšel z hardbopu a projevu Sonnyho Rollinse, přitom zároveň od svého originálního, nikoliv postcoltraneovského stylu integroval prvky free jazzu. Společně s Hancockem, Freddie Hubbardem, Ronem Carterem a Elvinem Jonesem realizovali stylové album *Speak No Evil* (Blue Note, 1964) kde asymetrickou transformací bopového idiomu vytvořili dodnes obdivuhodný příklad nového vína ve starých lahvích. Brzy nato Shorter spolu s Hancockem nahráli kvartetní album *Adam's Apple* (1966, Blue Note), kde kromě titulní skladby zaznělo Shorterovo *Footprints*, jehož hypnotické téma pak během let - každý po svém - postupně rozvíjeli: Ahmad Jamal, John Patton, Chico Freeman, Jan Garbarek, Lee Konitz, Jerry Gonzalez a další. Loni se Shorter k *Footprints* a dalším svým dávným tématům vrátil. Přizval si k tomu původem panamského klavíristu Danila Pereze, kontrabasistu Patitucciho a a na bici Briana Bladea. Kdo má možnost porovnat obě interpretace, může konstatovat neuvěřitelné: s odstupem pětácti let Shorter nadále oplývá energií a ještě intenzivnější tvůrčí invencí.



Obdoba platí pro Herbieho Hancocka v nahrávce z newyorské Massey Hall, kde s Michaellem Breckerem, Hargrovem, Patitucci a Bladem oslavili odkaz Milese Davise a Johna Coltranea. Jako by zde kvintet překonal zdánlivou uzavřenost jejich díla syntézou skladeb svých předchůdců, a vlastním, svěžím přínosem. Způsob, jakým přednáší Michael Brecker a capella Coltraneovu skladbu *Naima*, aniž by na zlomek vteřiny ztratil během více než sedmi minut vysoké napětí, je pozitivně udivující. Originály zůstaly skvostnými originály. Jejich soudobé verze připomínají, že tato spontánní hudba, založená na pevném vnitřním řádu a otevřenosti inspirativnímu podnětům, je živoucí organismus.

PETR ZVONÍČEK

**the rough guide
to the music of okinawa/
island rhythms and songs:
sanshin and shima uta**
World Music Network.

Okinawa je úžasné místo a pohnutý osud malého národa, obklopeného mocnějšími sousedy, jako by nám z oka vypadl. Co však dělá okinawskou hudbu svěbytnou v dnešní éře world music? Především unikátní kombinace kulturních vlivů, daných polohou souostroví Rjúkjú: Japonsko, Čína, Korea, Filipíny a konečně Amerika. Díky přítomnosti amerických vojenských základů po 2. světové válce má v míře

a hloubce vlivu americké kultury Okinawa před ostatními oblastmi Japonska velký náskok.

Charakteristický drnkavý zvuk třístrunné loutny sanšín se zde křížil již od sedmdesátých let s elektrickým soundem kytar, klávesových a bicích nástrojů stejně jako monofonní zpěv plný jemných mikrotónových ozdob, opřádajících pentatonické melodie, s akordickou durmollovou harmonizací. Výsledkem je nová, opravdu svěbytná hodnota, mající mnoho tváří a podob. Disk z edice The Rough Guide se pokouší alespoň některé zmapovat. Je více pohledem na současnou a nedávnou scénu než přehledem historického vývoje. Při historickém pohledu by museli být zastoupeni průkopníci Šoukiči Kina a Sadao Čina, hudba a zpěv festivalů eisa či v devadesátých letech populární Rinken Band a Jukito Ara Parša Klub (některé z nich ovšem představil The Rough Guide na starším albu věnovaném Japonsku).

Editoři po právu neopomněli připomenout reprezentanty tradičního etnického projevu: veterány Rinšó Kadekaru a jeho ženskou soupeřnici Misako Ohširu. Ve výběru jinak převažují modernější fúze. Od folkovějších, respektive poutově dechových (Four Sisters, Rinji Kadekaru), přes rockové (Šisars) až k elektronickým výhonkům, jaké zde představují projekty Kenji Jana a Rjúkjú Underground.

Většina úprav, zastoupených na této kompilaci, vychází z neelektrických aranžů, přičemž v instrumentáli se může objevit opravdu jakýkoli nástroj - od steel kytary, respektive dobra (spolupráce Takaši Hirajasu s americkým kytaristou Bobem Brozmanem) přes akordeon (mladička a půvabná Rikki) až po basklarinet a gongy (v sólovém projektu Misako Koji, bývalé vůdčí zpěvačky i ve světě dnes velmi populárních Nenes). Kolekce je tak opravdu velmi pestrá, a konfrontace některých ukázek navíc nabízí zajímavá srovnání. Například Four Sisters jsou ve svém pojetí a přístupu přece jen o poznání tradičnější než jejich následovnice Nenes či sólové projekty Misako Koji. Podobně vyznívá i porovnání otce a syna Kadekaruových, byť i syn je věrným ctitelem tradice. Šima uta neboli ostrovní (rozuměj okinawské) písně jsou vynikajícím příkladem toho, jak folklórní tradice nemusí zůstat jen muzeální konzervou, jak mohou žít novým inspirativním životem, který rozvíjí jak samu tradici, tak i okolní podněty, se kterými se spojuje.

ALEŠ OPEKAR

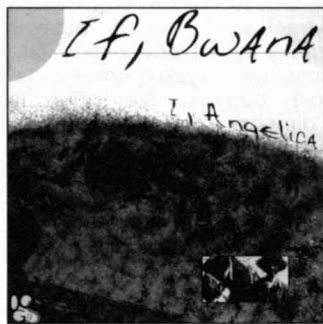
ellen band 90% post consumer sound XI Records.

Některá radikální alba znějí při prvním letmém poslechu tak prázdně, že vás úplně odradí. Tím absurdnější obrat nastane, vyhledáte-li doplňující informace: zjistíte, že máte před sebou cosi zcela unikátního, v čemsi pro vás myšlenkově blízkého, u čeho se o poslechové nudě nebo zaměnitelnosti naprosto nedá mluvit: ale protože jste předtím poslouchali navyklym, předpojatým způsobem, vlastně jste všechno podstatné přeslechli.

Skladatelka Ellen Band(ová) s jakousi demokratizační tendencí miluje zvuky reálného světa. Neuvažuje o hranici, před kte-

rou by zvuk nebyl hudbou: pro její naslouchání není třeba materiál (ovšem, dobře nalezené zvuky) upravovat nebo aranžovat do formy. Obojího se dopouští velmi jemně, spíš zvuky nechává opakovat, tu a tam je multiplikuje vícečetným záznamem, dává jim prostor. Jasným úvodem do jejího světa je desetiminutový *Railroad Gamelan*, radost ze zvonků na železničním návěští, kolem kterého projíždějí auta a příležitostně, po napjatém čekání, i vlak. O dimenzi víc má *Swinging Sings*: vzrjící zahradní houpačku velmi věrně napodobují dvojce housle. Dramatickým sestupem ke zvukovému detailu je *Radiatore* (tedy radiátor topení v chodu, dvacet minut), jeden kanár a několik playbacků stačilo k vytvoření skladby *Canary*. Vynikající je *Minimally Tough*, hraný pěticí osob rozezníváním tuhých záhybů kožených bund. Těžko přesně popsat, proč se mi album zdá tolik skvělé: asi že Ellen Band podává svou jinakost nakažlivě, s objevitelskou euforií - a že všechny plochy znějí unikátně. Stejně jako legenda americké hudby Pauline Oliveros, i Ellen Band svým akcentem na přirozený svět mění váš způsob poslechu: člověk sejme sluchátka a celý svět mu přijde jako koncert.

PAVEL KLUSÁK



if, bwana: i, angelica Pogus Productions.

Pod značkou If, Bwana se skrývá projekt, v němž muzikant a vydavatel Al Margolis po léta konceptuálně pokouší noiseovou múzu. Na aktuálním dvojbalu se mu daří zpola, čemuž se nemůžeme divit. Práce s nehuděbními, na harmonii a rytmus rezignujícími hlukovými bloky vyžaduje zcela specifický druh sebezářnosti, který školeným a „tradičněji se projevujícím“ hudebníkům nezdá chybí. Noise se jim totiž může jevit jako jistá forma oddechu, „při níž se tolik nenadřou“ a jejíž výsledek bude nepochybně a neproniknutelně avantgardní. Margolise z něčeho podobného nemůžeme podezírat: *I, Angelica* obsahuje nahrávky z poslední dekády, bylo tedy z čeho vybírat. Skladby jsou navzájem rozmanité, což je v noise ovšem dvojsečnou zbraní. V rámci žánru se mnohdy cení víc kompaktní atmosféra celku: a tu na *I, Angelica* nenajdeme.

Ze šesti opusů na prvním disku stojí za zmínku devatenáctiminutová *Satined Farms Far Piano*, v níž jsou nepravidelné hlukové erupce ukryty pod rytmicky uklidňující mnohostopou pípačící vrstvou. Ta se po jedné minutě ztratí, my zjistíme, že jsme si oddechli, a s nadšením se pouštíme do objevování převalujících se ruchů. Jediná zpívaná, *The Railway Station Fire*, udržuje napětí skřehotavým vokálem Adama Kleina

nad minimalistickým doprovodem ne více než pět druhů tichého bzučení.

Mnohem lepší druhý disk obsahuje čtyři čtvrthodinové plochy, které se oproti prvním šesti mohou zdát monotónní. Obsahují však více noiseové podstaty a atmosféra u nich stojí nad zvukovou přeprostostí. Jsou částečně tvořeny studiovou prací s field recordings (terénními nahrávkami), které se v Margolisově kuchyni mění ve zlověstně se blížící elektrickou bouří plnou vzdáleného hřmění a nejistoty. Nejzdařilejší *Fantastic Literature 3* se blíží industriálnímu podžánru death-ambient, zvláštnímu amalgamu erupcí hlukové brutality a podivně ulidňujícího oparu, mezi jehož představitel patří třeba Brighter Death Now.

Jako reprezentant noiseového žánru *I, Angelica* neobstojí. Dvojalbum prostrádá konzistencí a je občas neúměrně natahované, svěží místa mu však nelze upřít.

PETR FERENC



muziga: o lásce Indies Records.

Seskupení Muziga vzniklo v roce 2000, úpravami lidových písní se však Helena a Jiří Vedralovi zabývají již od roku 1992 a nechali za sebou i několik nahrávek (*Jaborové husličky*, 1995; *Hej lesem*, 1998). Na loňském titulu *Horská karavana* se spolu se zpěvačkou Feng-jün Song vydali za lidovou hudbou Asie. Kromě Vedralových v roli zpěváků a hráčů na všemožné strunné nástroje tvoří Muzigu kontrabasista Jan Dvořák a francouzská perkusistka Cécile Boiffin. Album *O lásce* čerpá svůj repertoár především z oblasti Valašska. Většinu písní je společný příběh - tedy příběh o lásce. Ten vystupuje do popředí i díky aranžím, které proměňují některé písně v malá dramata.

Vzhledem k přítomnosti hráčky na bicí nástroje je pochopitelné, že více vyniká rytmická stránka hudby. Nejvíce prostoru tu dostává marimba, nástroj Valašsku na první pohled vzdálený. Rytmické figury, kterými Cécile písně podkresluje, však nemají daleko ke hře cimbálu. Poněkud nešťastným případem je píseň *Ej hora* (ta zaujala i Zuzanu Lapčíkovou s Emilem Viklickým): táhlá rubatová melodie se na pravidelný rytmus přesvědčivě naroubovat nenechala. U většiny ostatních je zřetelný tep spíše ku prospěchu věci, ať už je divoký jako ve *Valaši*, *Valaši* nebo ukolébavající při *Vím já zahrádku trněnou*. Šťastný byl také výběr hostů. Třikrát přibavil nahrávku trumpetista Jan Doležal a jednou zpěváci Jan Dzurko a Roman Horváth, kteří do písně *Za horama za dolama* („sú tam cigáni“) vnesli dávku cikánského temperamentu.

MATĚJ KRATOCHVÍL