časopis pro současnou hudbu

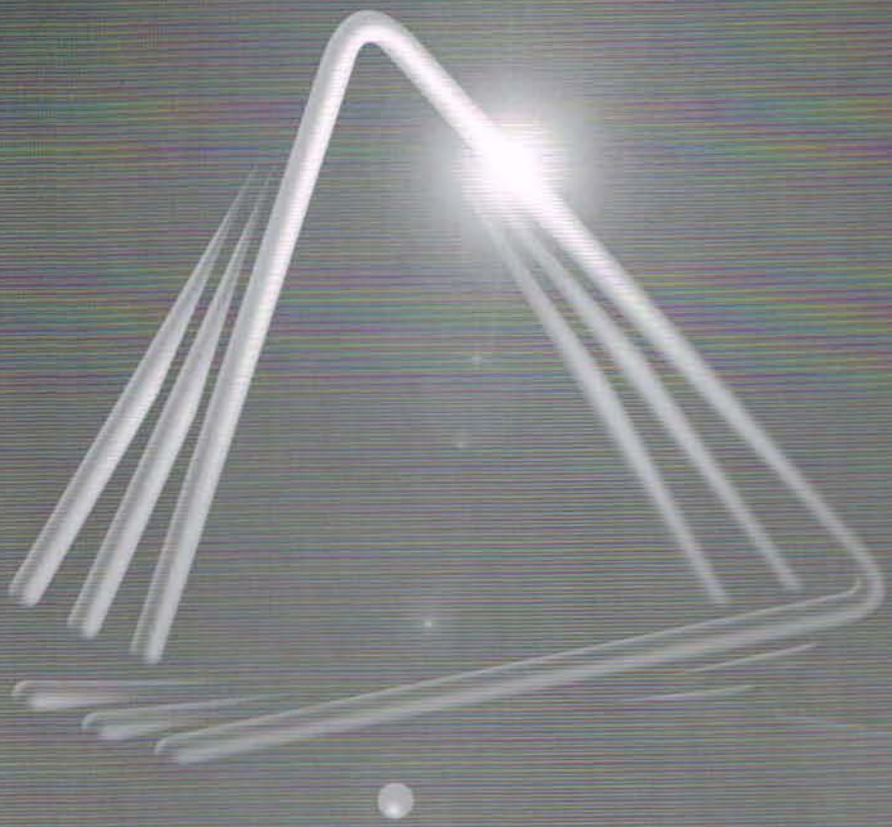
his VOICE

2 / 2004

KOLÁŽ, CITÁT, PLAGIÁT

Einstürzende Neubauten, Column One, Nurse With Wound, Miroslav Pudlák

www.hisvoice.cz cena: 49 Kč



česká hudba | 2004

nedílná součást evropské kultury

BEDŘICH SMETANA

SMETANŮV KLAVÍR
– putovní klavírní cyklus v podání českých klavíristů několika generací

1.3.2004, 19:30, Praha 1
Rudolfinum, Dvořákova síň
Čeští klavíristé hrají Smetanu, zahajovací koncert cyklu

1.2. - 15.3.2004, Praha 1
Městská knihovna, Mariánské nám.
Bedřich Smetana, Ikona české hudby 19. století - výstava

2.3.2004 - 31.12.2005
Praha 1, Muzeum B. Smetany, Novotného lávka 1
Podoby Bedřicha Smetany - výstava

24. SMETANOVSKÉ DNY
1.3.2004, 19:00, Plzeň
Komorní divadlo
B. Smetana: Prodaná nevěsta, aneb pojď domů ona brečí - inscenace

4.3.2004, 19:00, Plzeň
sál Peklo, Pobřežní ul.
B. Smetana: Má vlast - koncert

3.3.2004, 19:00, Plzeň
DJKT
B. Smetana: Prodaná nevěsta - opera

7.3.2004, 19:30, Plzeň
sál Peklo, Pobřežní ul.
Závěrečný galakoncert

OSKAR NEDBAL

28.3.2004, 17:00, Brno
Městské divadlo Brno - foyer
Oskar Nedbal v roce České hudby 2004 - vernisáž výstavy

28.3.2004, 19:00, Brno
Mahenovo divadlo
Nedbaloviny aneb Pocta Oskaru Nedbalovi - koncert, premiéra

KAREL KRYL

13.2. - 12.4.2004, Praha 6
Centrální katolická knihovna, Thákurova 3
Karel Kryl – Stvořil Bůh ratolest - výstava

3.3.2004, 15:00, Praha 1
Národní knihovna, Klementinum 190
Cesta je prach a štěrk a udusaná hlína, vernisáž výstavy

6.3.2004, 18:00, Praha 6
Břevnov, Kostel sv. Markéty
Zádušní mše k uctění památky Karla Kryla

9.3.2004, 19:00, Praha 1
divadlo Inspirace, Malostranské nám.
Karel Kryl: Slovíčka – inscenace, premiéra

Program vyhlášený Ministerstvem kultury ČR na podporu projektů s tématem významných hudebních výročí roku 2004, s důrazem na prezentaci České republiky v roce vstupu do Evropské unie.

Pod záštitou prezidenta České republiky pana Václava Klause a paní Viviane Reding, členky Evropské komise zodpovědné za vzdělávání a kulturu

Patroni: Gabriela Beňačková, Petr Eben, Sir Charles Mackerras, Jiří Stivín, Josef Suk, Miloš Štědroň

INFORMAČNĚ-KOORDINAČNÍ CENTRUM
Divadelní ústav, Celetná 17
110 00 Praha 1
Tel.: +420 224 809 195
Fax: +420 224 811 452
Internet: http://www.czechmusic.org

Hlavní partner:

ČESKÁ TELEVIZE

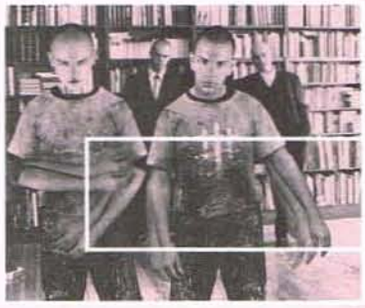
Mediální partneři:

ČESKÝ ROZHLAS, MEZZO, Zlaté stránky MEDIATEL, UPC, THE PRAGUE POST, Prager Zeitung, RESPEKT, Kantýna, HARMONIE, un, czech music, TIME IN, Czechtourism, PRAGUE EVENTS

Partneři:

JCDecaux, české soy, místní kultura, ČESKÁ KULTURA, ČESKÁ CENTRA, sat, rencar, AVENIR

obsah



2 **Ze všech stran**
Glosář ze světového tisku [Adam Javůrek]

4 **Písně proudícího vzduchu**
Einstürzende Neubauten stále nacházejí nové zvuky
[Matěj Kratochvíl]

6 **Aký požičaj, taký vráť!**
Zvukový vandalizmus 20. storočia
[František Dezorz]

8 **Transference...**
[Jaroslav Šťastný]

12 **Ukradené hlasy**
Hudba celého světa je k dispozici...
[Matěj Kratochvíl]

14 **Column One**
[Lukáš Jiřička]

17 **Mužná Donna Summer**
[Hynek Dedecius]

18 **Nurse With Wound**
Zraněná chůva, šicí stroj a deštník na operačním stole
[Petr Ferenc]

20 **Hudba jako předmět autorského práva**
[Petr Ostouchov]

24 **Miroslav Pudlák riskuje, že bude trapnej**
[Tereza Havelková]

26 **neČeši**
Jirku, Jelinek, Suchy
[Hynek Dedecius]

28 **transmediale.04**
[Hynek Dedecius]

29 **recenze CD**

HIS VOICE 2/2004, Časopis pro současnou hudbu, Vydává Hudební informační středisko o.p.s • **Redakce:** Tereza Havelková – havelkova@hisvoice.cz (šéfredaktorka) • Matěj Kratochvíl – kratochvil@hisvoice.cz • Ivo Medek – medek@jamu.cz • Petr Ferenc – ferenc@hisvoice.cz • Adam Javůrek – javurek@hisvoice.cz • Hynek Dedecius – dedecius@hisvoice.cz (redaktoři) • Jan Vávra – vavra@hisvoice.cz (produkce a PR) • **Fotografie v tomto čísle:** Karel Šustr (4, 5 – malé, 24, 25) • archiv • **Grafická úprava:** Daniela Kramerová a Pavel Křivka • **Tisk:** První dobrá s.r.o. • **Adresa redakce:** Besední 3, 118 00 Praha 1, tel.: 257 312 422, fax: 257 317 424, e-mail: redakce@hisvoice.cz, www.hisvoice.cz • **Cena** jednoho výtisku: 49,- Kč • **Předplatné** šesti čísel včetně poštovného: 280,- Kč, studenti a důchodci: 180,- Kč • Časopis lze objednat telefonicky, poštou nebo prostřednictvím našich webových stránek. • **ISSN: 1213-2438** • **Časopis vychází s podporou Ministerstva kultury ČR, Nadace Český hudební fond a Hudební nadace OSA.**

PRODEJNÍ MÍSTA: PRAHA: Hudební informační středisko, Besední 3, Praha 1 • Divadlo Archa (pokladna), Na poříčí 26, Praha 1 • Roxy, NoD, Dlouhá 33, Praha 1 • Tamizdat Record shop, Jindřišská 5, Praha 1 • Knihkupectví Prospero, Divadelní ústav, Celetná 17, Praha 1 • Knihkupectví Fraktály, Betlémské nám. 5a, Praha 1 • Centrum pro současné umění, Jelení 9, Praha 1 • Knihkupectví Mata - Aurora, Opletalova 8, Praha 1 • Knihkupectví Kosmas, Perlová 3, Praha 1 • Jazzcentrum Agharta, Krakovská 5, Praha 1 • Volvox Globator, Opatovická 26, Praha 1 • Café RYBKA, Opatovická 7, Praha 1 • PJ Music, Dittrichova 11, Praha 2 • Black Point music, Vacínova 5, Praha 8 • BRNO: Knihkupectví Barvič-Novotný, Česká 13, Brno • Indies, Kobližná 2, Brno • Kulturní a informační centrum města Brna, Radnická 12, Brno • OSTRAVA: Knihkupectví Artforum, Puchmajerova 8, Ostrava • PLZEŇ: HOUDEK - hudební nástroje, Divadelní 1, Plzeň • OLOMOUC: Knihkupectví Velehrad, Wurmova 6, Olomouc • HRADEC KRÁLOVÉ: VH Gramo, Hálkova 309, Hradec Králové • Antikvariát „Na Rynku", Malé nám. 129, Hradec Králové • ČESKÉ BUDĚJOVICE: Knihkupectví a antikvariát TYCHE, Česká 7, České Budějovice • PARDUBICE: Kamala, Dům techniky, nám. Republiky 2686, Pardubice • HRANICE: Knihy Honzík, Jiráskova 429, Hranice • LITOMYŠL: Muzika KALIBÁN, Smetanovo nám. 16, Litomyšl

Vážení čtenáři,

Na jedné straně umělecká praxe, která považuje za přirozené pracovat s citáty, výpůjčkami či imitacemi, na druhé straně autorská práva, která podobné počínání více méně znemožňují. Jedni spekulují o smrti autora (tímto slavným výrokem Rolanda Barthese si autoři v tomto čísle poslouží hned několikrát), jiní přemýšlejí, jak na copyrightu ještě více vydělat. Tlak a protitlak. Takový je výchozí bod tématu tohoto čísla.

Přesto že citáty, výpůjčky a nápodoby nejsou v hudbě nic nového, nelze se zbavit dojmu, že poslední čtvrtina 20. století přeci jen v tomto směru přinesla určitou změnu. Můžeme diskutovat o tom, zda se opravdu proměnila umělecká praxe, nebo zda se jen změnil způsob, jak ji vnímáme. Je však zřejmé, že kategorie nedotknutelného a výsostně originálního „autora" a autonomního a jedinečného „díla" byly jednou provždy zpochybněny.

Naším cílem však není nosit dříví do lesa postmoderních debat. Jejich zvuk k uším zákonodárců a právníků velkých vydavatelských firem stejně nedolehne. A vlastně tolik nezajímá ani muzikanty, kteří si tuto „postmoderní" praxi přirozeně osvojili – stejně, jako je často nezajímají ani autorská práva, která prostě „neřeší". Šlo nám především o to, podívat se na živou praxi, v jejích konkrétních projevech i širších souvislostech: František Dezorz shrnuje dějiny samplingu, Matěje Kratochvíla zajímají výpůjčky z mimoevropské hudby a Jaroslav Šťastný si nad hudebními „transferencemi" klade obecnější, filozofující otázky. Za konkrétní příklady slouží Column One, kteří ve svých kompozicích vrství výseky z cizích skladeb, Donna Summer, který si od jiných hudebníků půjčuje nejen hudbu, ale i jméno, a Nurse With Wound, kteří sestavují podivné dadaistické hudební koláže. Hlasem z opačného břehu je pak článek právníka Petra Ostrouchova, ze kterého je mimo jiné zřejmé, jak odlišná a nesouměřitelná jsou východiska umělecké praxe a práva. O tom, že jde o praxi skutečně široce rozšířenou, svědčí i rozhovor, který do tématického bloku vlastně už nepatří – Miroslav Pudlák v něm mluví o tom, jak si zahrává s „šarží", konvencí a kýčem.

Z ostatních materiálů čísla bych ráda upozornila především na titulní rozhovor s legendami industrialu Einstürzende Neubauten, kteří 12. března vystoupí v pražské Arše. Den předtím, ve čtvrtek 11., se v Alternatiff Gallery na Starém městě (Karlova 25) odehraje další přehrávka HIS Voice in Sound. Těšíme se, že vás tam uvidíme.

Tereza Havelková, šefredaktorka

ze všech stran

[Připravuje Adam Javůrek]

Skladby se stále více podobají počítačovým programům s takzvaným otevřeným kódem (volně upravovatelným). Hudebník dá svůj výtvor k disposici a zájemci jej mohou rozebrat na nejdrobnější součástky. Různé díly z různých skladeb použijí jako přísadu do vlastní kompozice, již stejným způsobem nabídnou veřejnosti. Proces tvorby je nekonečný a všem otevřený. Samozřejmě ne všichni umělci si nechají na svá dílka sahat, a proto se ti progresivnější potřebují nějak výrazněji odlišit – dát najevo, že neomezují vaši kreativitu a že s jejich hudbou můžete svobodně nakládat. K tomu slouží projekt **Creative Commons** (creativecommons.org). Umělec si na stránkách vybere vhodnou licenci a na svůj web dá odkaz k jednoduchému prohlášení, jež říká: s mou hudbou si dělejte, co chcete, ale a) odkažte na mě, b) nevydělávejte na mě, c) svůj výtvor dejte také k disposici.

Jedním z umělců, kteří takto zpřístupňují svou hudbu, je ideová souputnice Johna Oswalda a spol. Vicki Bennett, známá spíše pod jménem **People Like Us**. PLU velmi brutálním způsobem mixuje například německou verzi rádiového hitu Pátá právě teď odbyla, Girl from Ipanema, bavorské hospodské odrhovačky a na to s velmi svébytným smyslem pro humor nanáší další a další vrstvy obskurních zvuků, ruchů, slavných písní i jejich špatných předělávek. Všechna její hudba je volně ke stažení na stránkách peoplelikeus.org (včetně úžasné session z kultovního pořadu Johna Peela na BBC Radio 1, nebo loňského bilancování Recyclopaedia Britannica – 10 Years of People Like Us). Na stránkách rádia WFMU.org si můžete poslechnout její pořad Do or DIY, který každou sobotu reprizuje i londýnské rádio Resonance FM.

Na principu Creative Commons je postavený internetový label **opsound.org**. „Opsound odpovídá na nynější pozdvižení v hudebním průmyslu tím, že chce vytvořit alternativní strukturu pro hudebníky a umělce manipulující se zvukem, kteří si přejí sdílet a vydávat svou hudbu na základě copyleftu nebo otevřeného kódu," píše se v úvodním prohlášení. Náš tip z katalogu Opsoundu: ultra lo-fi elektronika skrytá pod jménem _aa_. Za vydavatelstvím stojí experimentální politická organizace Open Copyright Action (Opcopy.org).

Za zajímavými internetovými vydavatelstvími, které nabízejí svou hudbu zdarma ke stažení, můžete chodit také na adresu **archive.org** nebo na web magazínu **phlow.net**, kde vznikla nová sekce The Netlabel catalogue. Existuje předsudek, že produkce podobných labelů není zajímavá. Hledání kvality je sice opravdu trochu náročnější, ale dobrou hudbu nakonec rozhodně naleznete – jako třeba Stadtgruenlabel.net nebo autres directions in music (www.autresdirections.net/inmusic).

Firma Apple představila nový program **GarageBand**, který dává hudebníkům k disposici sofistikovaný a přitom cenově dostupný software (49 dolarů). Jedná se o další nenápadný posun v amaterizaci hudby – a už má své první výsledky: na serveru **MacBand.com** si lidé vyměňují vlastní skladby i krátké smyčky. Upřímně řečeno: zatím jsme žádnou zajímavou skladbu nenalezli, ale to vůbec nezpochybňuje potenciál tohoto začínajícího serveru.

Najděte lepší důkaz o amaterizaci médií! Prezidentský kandidát **Howard Dean**, rozvášněn volebním kláním o přízeň voličů Demokratů, ze sebe při projevu vydal těžko popsatelný skřehot. Toho se okamžitě chytili jeho odpůrci i fanoušci a internet byl za chvilku plný nejroztodivnějších remixů: Howard Dean konfrontovaný s technem, Howard Dean v hypno-dubovém hávu i „Howard Dean and his D-Funk All-Stars". Kolem pětašedesáti spontánních výtvorů si můžete postahovat na bleskurychle založeném serveru „Deanovi šáblo" (www.deangoesnuts.com). Yeeeeeaaarrrrrhhh!

Když jsme u toho stahování... Pokud zatím nejste předplatitelem HIS Voice, vězte, že za roční předplatné obdržíte sampler zdarma. Na ochutnávku můžete zajít na náš web hisvoice.cz, kde si můžete stáhnout skladby od **Michala Rataje**, dua **Durman/Posejpal** a **Mickey Mouse**™.

„Je to, jako kdyby knižní nakladatelé plakali, že už nemohou prodávat ukázky z knížek. Ti ale pochopili, že se vyplatí dát jednu kapitolu z každé nové knihy na Internet ke stažení zdarma," reagoval internetový analytik Martin Kopta na serveru Lupa.cz na to, že **The British Phonographic Industry** opět štkala nad poklesem prodejnosti hudebních singlů. Článek deníku The Scotsman dodává, že více na odbyt jdou i vyzvánění do mobilních telefonů... BPI pomalu sbírá odvahu k jedinému možnému řešení: uznat, že prodej singlů paradoxně není vůbec v krizi, pouze odzvonilo jejich hmotné variantě a nahrazuje je placené stahování hudby, nebo nabízení písní zdarma coby lákadla ke koupi alba. Že britští vydavatelé nejsou v takové krizi, jak se neustále říká, dokazuje fakt, že prodej dlouhohrajících kompaktních disků vzrostl o 5.6 procenta.

Co je dobré vědět: „**Stažením MP3 z internetu** (lhostejno, zda z webové stránky, peer-to-peer sítě či z jiného zdroje) dojde k rozmnožení tohoto díla podle § 13 AZ. Avšak na rozdíl od zpřístupnění

ze všech stran

Výtvarné kreace People Like Us

MP3 je v naprosté většině případů stažení MP3 kryto výjimkou uvedenou v § 30 odst. 2 AZ. Podle této výjimky je možné si pro osobní potřebu zhotovit rozmnoženinu (kopii) souboru MP3 i bez udělení licence (souhlasu) od autora či jiné oprávněné osoby. Je však třeba ctít požadavek pouze jedné rozmnoženiny, vytvořené výhradně pro osobní potřebu (tj. například nikoliv pro vnitřní potřebu právnické osoby nebo pro potřeby podnikání fyzické osoby) a dále dodržovat ustanovení § 30 odst. 4 AZ, které připomíná, že taková rozmnoženina nesmí být užita jinak než pro výše uvedené účely (např. nesmí být CD se staženými a vypálenými MP3 následně půjčováno, prodáváno atp.)". Tolik Jiří Čermák v článku ze serveru ITpravo.cz.

Hudební server **Dotmusic** ve své stávající podobě skončil. Není to web, kam by běžný posluchač HIS Voice často zamířil, ale zpráva je přesto důležitá. Dotmusic totiž nabízel také placené stahování hudby a byl koupen americkou firmou Yahoo!, jež se zabývá tímtéž a ráda by v tom pokračovala i v Evropě. Jedním z nejspolehlivějších způsobů, jak se zbavit konkurence je – koupit si ji. Na konferenci MidemNet ve francouzském Cannes své plány poodkryla i firma CocaCola, která chce při prodeji stahované hudby v Evropě spolupracovat s firmou **Petera Gabriela**, a pikle kují i další firmy. Do roka a do dne se možná zcela změní i způsob, jak si hudbu pořizujeme i my.

Kdo je nejvlivnější osobnost na britské kulturní scéně? Realisté by tipovali autorku Harryho Pottera, my bychom tam rádi viděli třeba zrovna výše zmíněnou Vicki Bennet, ale výsledek ankety **BBC 3** byl úplně jiný – a originální. Vítězem se stal designer kapesního hudebního přehrávače Apple iPod **Jonathan Ive**, který je rovněž nositelem ocenění Designer of the Year.

Britská **BBC** se ohlíží za svou kontroverzní minulostí: DJ Mike Read před dvaceti lety odmítl dohrát píseň Relax od Frankie Goes to Hollywood, poněvadž její text shledal „otevřeně oplzlým". BBC skladbu stáhla z vysílání kvůli zastřené narážce na homosexuální pohlavní styk. Skupině to přirozeně udělalo reklamu, ale BBC asi trápí svědomí ještě dnes, takže její vystoupení v Top of The Pops označilo za nejlepší ze všech dílů pořadu. Editor Radia 1 zároveň slibuje, že takové cenzury se snad BBC už nedopustí. Je totiž strategicky nevýhodná.
Ovšem pochopitelně neplatí, že by BBC nedohlížela na to, co pouští do éteru. Dnešní praxe je propracovaná: rádio na jedné straně problematické pasáže „vypípává" (nebo je přehrává pozpátku) a problematické interprety posouvá do nelukrativních časů. Hudebníci či jejich vydavatelé, vědomi si, jak je pro ně přítomnost v rádiu důležitá, na druhou stranu předem vyrábějí „snesitelnější verze". BBC má každopádně odvahu připomínat si i nepříjemná (a velmi netypická) výročí.

Některým hudebníkům už asi přijde notebook příliš velký a neohrabaný... Může v tom ale být i nostalgie po dětských hrách nebo únava dokonalými technologiemi. Utěšeně se totiž rozvíjí komunita, v níž je hlavním hudebním nástrojem **Gameboy** či podobná elektronická hra. Gameboyzz Orchestra Project z Polska slavili úspěch na Ars Electronica v Linci a na Internetu vznikají na toto téma specializované stránky. Objevily se také programy určené k tvoření hudby na herních konzolích: Nanoloop, Little Sound DJ nebo Black Music Box.

V Česku přibyly další tři hudební internetové deníčky (weblogy). První naleznete na adrese blueskin.bloguje.cz a píše jej publicista **Martin Zoul** z Radia Akropolis a časopisu Rock a pop. Druhý má originální název **Manúovi uchem rvát** (maur.cz) a o svých hudebních zážitcích do něj píše hned čtyřlístek autorů. Jejich zápisky se nejen krásně čtou, ale je na ně i příjemný pohled díky skvělé grafické úpravě Jana Schödla. Do třetice je to deníček hudebního webu musicserver.cz, jenž se pozvolna rozjíždí na adrese **weblog.musicserver.cz**.

Na titulní stránce literárního časopisu **Host** se poněkud netypicky objevil skladatel – **Miloš Štědroň** (senior). V rozsáhlém rozhovoru, který s ním vedl Miroslav Balaštík, dojde na brněnskou scénu i Leoše Janáčka (což lze očekávat), ale také na hodnocení dějin české hudby, vztah literatury a hudby i na vývoj opery. Zde bychom si dovolili malé upřesnění: je zde zmíněna manželsko-autorská dvojice Steve Reich a Beryl Korot. Beryl Korot ovšem nepíše k Reichovým dílům texty (jak stojí v rozhovoru), nýbrž k nim vytváří filmovou složku. Recenzi nahrávky jejich nejnovějšího společného opusu, Three Tales, najdete v tomto čísle HIS Voice.

Janáčkova filharmonie Ostrava s dirigenty Petrem Kotíkem, Zsoltem Nagyem a Petrem Vronským uvede 21. března na prestižním berlínském festivalu **MaerzMusik** mimořádný program skladeb pro tři orchestry (93-členný orchestr je rozdělen do tří skupin a obklopuje publikum ze tří stran; každá skupina má svého dirigenta). Na programu je Olga Neuwirth, Petr Kotík, Christian Wolff a Phill Niblock. Na MaerzMusik 2004 dále vystoupí například SWR Symphony Orchestra, Klangforum Wien nebo Ensemble Inter-Contemporain. Předpremiéra koncertu Janáčkovy filharmonie se koná v Ostravě ve čtvrtek 18. března v 19 hodin v Domě kultury města Ostravy.

Výjimečný koncert nás také čeká v oblasti laptopové hudby. Nadějné sdružení Muteme, jež loni přivezlo do prostoru NoD v Roxy Tujiko Noriko a AOKIho takamasu pozvalo tamtéž na 30. března krále laptopistů **Christiana Fennesze** a **Jana Jelineka**. Vídeňský umělec Fennesz se celosvětově prosadil zejména deskou Endless Summer, na níž zcela originálním způsobem skloubil laptopové zvukové hrátky s kytarovými melodiemi v jakýsi futuristický pop. Jeho improvizované sety, sestávající z živé práce se zvukovými soubory, se vyznačují strhující intenzitou. Nahrávku jednoho z Fenneszových koncertů, jež pod názvem Live In Japan vyšla loni na britské značce Touch, označil časopis The Wire za „nejlepší laptopové live show v hudební historii". U stejného labelu Fenneszovi v březnu vychází i novinka Venice.
Fenneszovo pražské vystoupení doplní sám šéf labelu Touch **Jon Wozencroft**, který se postará o jeho vizuální doprovod. Celou akci zahájí zhruba hodinová prezentace nejzajímavějších výtvorů z tzv. **demoscény** (dema = specifické útvary, v nichž se elektronická hudba pojí s vizuálním zpracováním, blízké videoklipům), poté budou následovat sólová vystoupení výše zmíněných umělců a po skončení návštěvníky čeká projekce filmu **Chrise Watsona** s názvem Weather Report.

Robot Asimo, který před několika měsíci doprovázel japonského premiéra na návštěvě v Praze, se stal oblíbenou metaforou domácích žurnalistů. V Japonsku ovšem nezahálejí. Robot **WF3-RIX** (Wasada Flutist 3 — Refined IX) umí hrát na příčnou flétnu. Ovládá se prostřednictvím MIDI a pomocí pedálu mu lze během hry měnit tempo. Za doprovodu hudebníků z masa a kostí již absolvoval několik koncertů s repertoárem z evropské i japonské klasické hudby.

Písně proudícího vzduchu **Einstürzende Neubauten** stále nacházejí nové zvuky

Rudolf Moser, Blixa Bargeld, Alexander Hacke, N. U. Unruh, Jochen Arbeit

[Matěj Kratochvíl]

1. dubna 1980 se na pódiu jedné berlínské diskotéky zjevilo podivné seskupení. Dvě ženy a dva muži se víceméně náhodou sešli ke společnému improvizovanému hraní a víceméně náhodou někoho napadl také název Einstürzende Neubauten. Navzdory datu se nejednalo o aprílový žert a po dvaceti čtyřech letech a dvanácti deskách je skupina (dnes již pouze pánská) stále činná. Mezi těmi, kdo z punkové a industriální vlny vzešli, je jistě nejúspěšnější z hlediska odezvy posluchačů. Po dvou desetiletích se jí také podařilo vybudovat si a stále rozvíjet svůj nezaměnitelný zvuk.

Od punkové agresivity a programového neumětelství se tato hudba proměňovala k větší pestrosti a propracovanosti. K železným objektům přibyly tradiční smyčcové nástroje, vedle hluku se objevují i tiché a pomalé písně. Obě tyto polohy se potkávají na nové desce, nazvané *Perpetuum mobile*. V roce 2002 se skupina rozhodla pokusit se o existenci nezávislé na vydavatelské společnosti a doslova se svěřit do rukou svých fanoušků. „Podporovatelé", kteří zaplatili jednorázový poplatek, se dočkali různých privilegií, především prostřednictvím internetových stránek, mezi něž patří také album, které nikdy nevyjde pro zbytek veřejnosti. Že po finanční stránce nebyl nakonec experiment tak úspěšný, připouští i sami protagonisté. Nové album „pro běžné posluchače" tedy vychází opět pod křídly Mute records.

Jedním z „otců zakladatelů" je **Alexander Hacke**, vystupující občas pod jménem Alexander von Borsig, původně kytarista, v posledních letech pak basista skupiny. Vedle intelektuála Blixy Bargelda a konstruktéra nových nástrojů N. U. Unruha představuje rockerský (což je ovšem nutno brát s rezervou) prvek. Kromě domovského kolektivu byl či je členem skupin Die Haut a Crime and City Solution (s dalšími hudebníky z okruhu Nicka Cavea). Kromě různého hostování také působil jako producent. Vedle např. skupiny Miranda Sex Garden je podepsán na albech své (nyní již bývalé) manželky, herečky a zpěvačky Meret Becker. Ta mimochodem nazpívala s Blixou Bargeldem duet *Stella Maris* na albu *Ende Neu*. Hacke je i autorem hudby k několika filmům a k jednomu dílu v Německu velice populárního seriálu *Tatort*, u nás vysílaného pod názvem *Místo činu*.

Jsou Einstürzende Neubauten stále ještě berlínskou skupinou? Jak vás ovlivňují proměny města v posledních letech?
Už hodně let v Berlíně nebydlím ani já ani ostatní členové kapely. Jezdíme sem již jen kvůli práci. Proti době, kdy jsme zde začínali, se tu změnilo mnoho věcí a ne vždy k lepšímu. Trávíme hodně času cestováním po různých místech a možná nás tak spíš ovlivňuje cestování. V počátcích jsme ale byli Berlínem, tedy Západním Berlínem, ovlivněni podstatně. To místo mělo v osmdesátých letech velice specifickou atmosféru a přitahovalo určité typy lidí. Ti, kdo žili v Západním Berlíně, byli osvobozeni od vojenské služby, což bylo pro spoustu mladých mužů důvodem k přesídlení do tohoto ostrova uprostřed socialistické NDR.

Znamená pro vás dnes něco pojem industriální hudba?
Před dvaceti lety jsme k němu asi měli blíže než dnes, ale ani tehdy jsme neměli pocit, že patříme k nějaké industriální scéně. To byli třeba Throbbing Gristle, my jsme snad měli blízko k punku. V průběhu let jsme začali být spojováni s industriální scénou, ale to je spíše věc novinářů. Teď se jako industriální označuje spousta naprosto odlišné hudby.

V posledních letech jste vydali několik starších desek v reedici. Jak se na ně s odstupem díváte?
Práce na reedicích byla zajímavá, protože jsme desky digitálně remasterovali. Se současnou technologií bylo možné provádět s nimi úžasné věci. Desky dostaly novou dynamiku, zlepšili jsme také zpracování sterea. Ty nahrávky jsou prostě dokumentem o našem vývoji. Dnes už jsme někde jinde, ale zdá se nám, že naše staré věci ještě mají co říct. Koneckonců, i na koncertech hrajeme starší skladby.

Za dobu existence skupiny jste vyzkoušeli mnoho zdrojů zvuku ze všech možných materiálů. Je pro vás dnes snadné najít nové zvuky nebo se nástrojová výbava ustálila?
Stále zkoušíme a nacházíme nové možnosti. Největší podíl na nových nástrojích má N. U. Unruh. Na této desce jsme třeba poprvé použili různé kompresory na vzduch. V kombinaci s plastovými trubkami z nich vznikly jakési varhany. Do některých písní jsme potřebovali dlouhé plochy a abychom nemuseli používat jen smyčce, zkusili jsme tohle. Zvuk proudícího vzduchu je, myslím, důležitý pro atmosféru desky. Je pravda, že některé nástroje jsme si oblíbili a využíváme je častěji. Ale nemusí jít jen o všelijaké podivné přístroje. V jednom případě jsme si tentokrát (*Eine leichtes leises Säuseln*) zkusili elektrické piano. To pochopitelně není žádný nový objev, ale mezi našimi nástroji to novinka je. Myslím si, že nám zbývá ještě mnoho zvuků k objevování.

Jak se stavíte k používání sampleru? Mám pocit, že ten u vás příliš místo nemá...
Samozřejmě používáme také sampler. Možná trochu jiným způsobem, než jaký je obvykle se samplery spojován. Dnes není neobvyklé, že celá skladba stojí na samplech, často převzatých z jiné hudby. To nás nebaví. Je zajímavější brát si zvuky z ruchu okolního světa, než z cizích skladeb. Ve skladbě *Beauty* (na desce *Silence Is Sexy*) jsme třeba nasamplovali zvuk ventilace z metra. Ale tímhle způsobem jsme pracovali už dřív, jen místo sampleru jsme používali magnetofonový pásek.

Jak probíhalo nahrávání desky *Perpetuum Mobile*?
Byla to nová zkušenost, protože z velké části byla tahle deska nahrávána „pod dozorem" našich fanoušků. Sledovali nás prostřednictvím webových kamer a vyjadřovali se k tomu, co jsme nahrávali. Jejich názory nám u některých skladeb hodně pomohly. Důležitý byl také samotný fakt, že nahrávání probíhalo před zraky tolika lidí. Něco takového rozhodně ovlivnilo naši vzájemnou komunikaci ve studiu. Myslím si, že jsme díky tomu pracovali mnohem efektivněji.
Obecně musím říct, že vznik komunity fanoušků kolem naší internetové stránky představoval důležitý zlom. Do té doby jsme s posluchači příliš nekomunikovali, přinejlepším jsme se s nimi po koncertě opili. Prostřednictvím fóra na našich stránkách jsem s mnoha z nich strávil spoustu času diskusemi na různá témata.

Funguje ve skupině při nahrávání demokracie? Jak se rozhodujete co použít, pokud nastane spor?
Při nahrávání musí být všechna rozhodnutí jednohlasná. Pokud se na něčem nemůžeme shodnout, odložíme to. Buď najdeme později nějaké řešení, nebo skladba zapadne.

Co pro vás znamená píseň jako forma?
Je to především časová jednotka. Píseň jako něco, co se hraje v rádiu pro nás není důležitá. Nebo snad jen jako něco, co můžeme narušit.

Kromě hraní v Einstürzende Neubauten působíte také jako producent. Ovlivňují se tyto dvě sféry navzájem?
Obě jsou součástí mé práce a tak se nemohou neovlivňovat. Pokud ovšem produkuji cizí nahrávku nebo na ní hostuji, nesnažím se, aby výsledek zněl „jako od Einstürzende Neubauten", spíš naopak. V mé sólové tvorbě a hraní s Neubauten se zkušenosti odjinud nějak určitě odrážejí, ale myslím si, že nelze konkrétně určit, v čem to je.

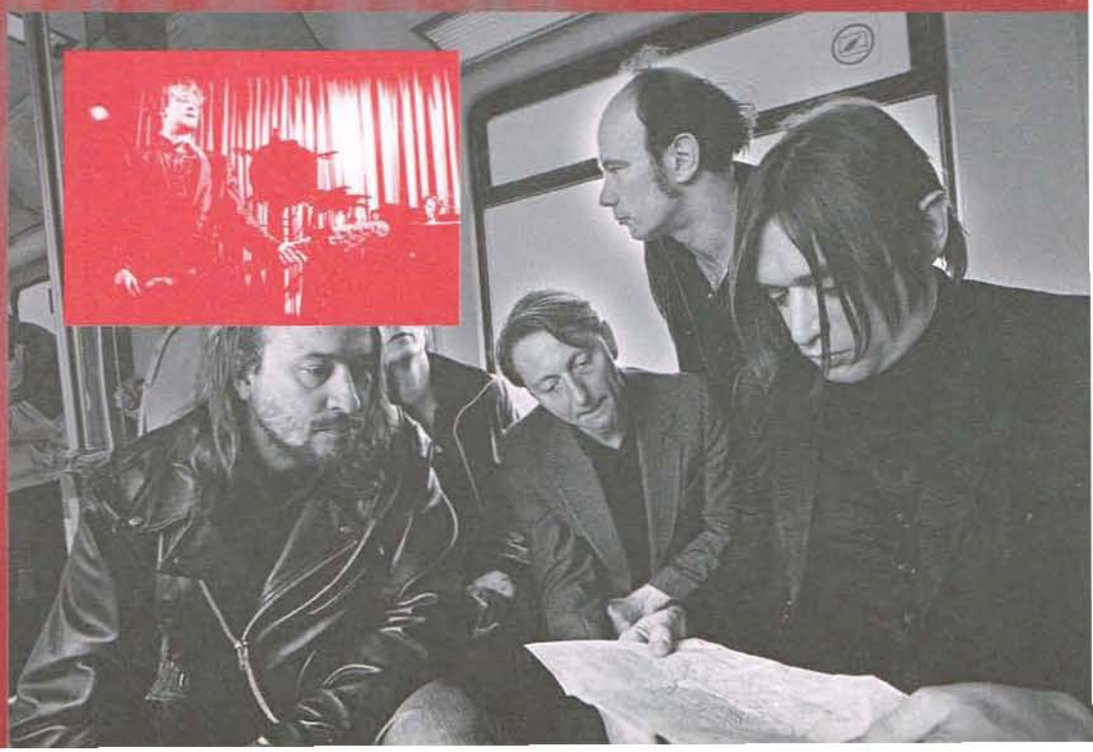
Pracujete rád sám?
Vlastně mi to docela vyhovuje. Když pracuji sám, můžu realizovat nápady, které se nehodily při práci s Neubauten. Také mě baví spolupracovat s jinými hudebníky a střídat stylové polohy. V poslední době jsem potkal spoustu skvělých muzikantů. Pracuji s laptopem: sám nebo s někým nahraji kus hudby a potom s ním, třeba v letadle, můžu dál pracovat.

Odcházím (Ich gehe jetzt)

Červená zelená žlutá černá
Rzivá mrtvorudá
Havraní čerň je barev plná
Zbrusu nová však už ne
Zapomněl jsem svůj slovníček
Kde je klíč?
Kde je můj klobouk?
Odcházím...

Betonová próza či věčný mráz
Průběh jasu nebo ne
Deja vu již patří historii
Smíšený stav jako kdysi
Krvácím
Cokoliv je pořád
Odcházím...

Po mně přijde potopa
Po mně přijdou tornáda
Po mně tsunami a velký úklid
Po mně tvrdost, zima, sucho, žár
Přijde chvíle,
Kdy se Země konečně do věci vloží
A vyskočí ze skořápky
Odcházím...



Aký požičaj, taký vrát! Zvukový vandalizmus 20. storočia

[František Dezorz]

Kopírovanie a prispôsobovanie cudzích názorov patrí k základným znakom ľudskej inteligencie. Napriek tomu je plagiátorstvo, tj. kradnutie cudzích nápadov, podľa všetkých etických, filozofických a kultúrno-sociálnych noriem považované za nesprávne. Prečo? Plagiátor vydáva cudziu prácu za svoju, čo je jednoznačne podvod. Stačí však pri prebranom nápade uviesť jeho pôvodcu a legitímnosť plagiátu je vyriešená. Stále však zostáva otvorená otázka, koľko z originálneho diela a za akých okolností je možné použiť.

Plagiátorstvo je staré ako ľudstvo samé. Až do 17. storočia však bolo považované skôr za poctu originálu ako za neetický, či nelegálny akt. Obtiažnosť dokazovania pôvodu originálu sťažovala prácu zákonodarcom. Kopíroval Beethoven Mozarta? Bol George Gershwin geniálnym skladateľom alebo len šikovným aranžérom anonymnej „negro-music"? A čo Charles Ivesové výpožičky? Relevantné dôkazy neexistujú, len konštatovanie, že každý skladateľ viac či menej, vedome alebo nevedome niekoho cituje. Čo teda je a čo nie je plagiátorstvo? Podľa Johna Miltona o plagiát ide vtedy, ak požičané nie je vylepšené. I. Stravinsky k plagiátom poznamenáva: „Pravý skladateľ neimituje, ale kradne."

Možnosť záznamu hudobnej nahrávky umožnila masový nárast recyklácie hudobného materiálu. Už v roku 1901 knihovník new yorkskej Metropolitnej opery Lionel Mapleson nahral bez povolenia na fonografický valček (darček od priateľa Edisona), ukážku z Massenetovej opery Le Cid. Jeho zámerom bolo dokumentovať prácu organizácie, pre ktorú pracoval, a aj keď sa podľa vtedajšieho autorského zákona, ktorý chránil len hudobné partitúry, nedopustil trestného činu, zostáva prvým známym kopírovateľom. Mapletsonovo amatérske nahrávanie bolo tŕňom v oku prvých nahrávacích spoločností, čo v roku 1908 vyústilo v súdny spor a zmenu autorského zákona.

Vznik industriálnej spoločnosti a vynález fonografu v roku 1870 poukázal, že prípustné stavebné hudobné prvky je možné rozšíriť o zvuky, ruchy, hluky ba dokonca o už niekým iným nahrané zvukové záznamy. Avantgardný hudobný skladateľ prevzal úlohu zvukového inžiniera a dodekakofóniu vystriedala zvuková animácia. Fascinácii strojovým hlukom podľahli futuristi. Kubisti a dadaisti obľubovali zvukové brikolérstvo a serialisti pracovali so zvukovou dekonštrukciou. Stephan Wolfe na dadaistickom večierku v roku 1920 použil osem simultánne hrajúcich gramofónov. Významnejším počinom, kde gramofón slúžil ako nástroj bola Cageová elektroakustická skladba *Imaginary Landscape No.1* (1939). Skutočné hudobné koláže začali vznikať až s príchodom magnetického pásu, patentovaného v roku 1921, ale masovo rozšíreného až s prvými magnetofónmi koncom 40. rokov. Prvé strihanie a lepenie pásov s hudobnými ukážkami však predviedli už nemeckí a ruskí filmári na zvukovú stopu optického filmového pásu v 20. a 30. rokoch.

Experimenty tvorcov konkrétnej hudby (J. Cage, P. Schaeffer, K. Stockhausen, E. Varèse) síce demontovali známe klasické diela Beethovena, Straussa, či Pucciniho, ale ich poňatie samplingu bolo natoľko abstraktné, že hovoriť o porušení autorských práv nemá zmysel. Pre bežného poslucháča zostávajú avantgardisti nepočúva-

teľní, ich vplyv na populárne samplingové paródie je však nepopierateľný. Podľa Dr. Dementa, patróna „novelty records" (humorných hudobných skečov), prvými elektronicko-samplovacími pioniermi v populárnej hudbe bolo komické duo The Happiness Boys so svojou scénkou *Twisting The Dials* z roku 1928, v ktorom pomocou gramofónových manipulácií simulovali ladenie rádia. Ale prvými úspešnými hudobníkmi využívajúcimi cudzie nahrávky boli až skladatelia populárnej hudby Dickie Goodman a Bill Buchanan. Ich paródia rozhlasovej verzie románu *Vojna svetov* s názvom Flying Saucer (1956) sa stala celoamerickým hitom a v rebríčku časopisu Billboard prekonala dokonca aj niektorých v paródií zastúpených hudobníkov. Goodman a Buchanan, inšpirovaní zabávačom S. Jonesom a jeho zrýchleným púšťaním skladieb klasikov, predstierali rozhlasových reportérov, ktorým odpovedali známi doboví speváci prostredníctvom ukážok zo svojich pesničiek. Dvojica komikov rázom čelila obvineniu z 19 násobného porušenia autorského zákona, pričom, paradoxne, práve ich hit spôsobil zvýšený predaj skladieb zastúpených v paródií. Takéto takzvané „break-in" nahrávky, aj keď prenasledované stále sa zvyšujúcimi poplatkami za použité ukážky, sa množili neuveriteľným tempom (sám Goodman zaznamenal 17 hitov v US TOP 100) a výrazne ovplyvnili mnohých dnešných zabávačov, napr. Weird Al Yankovica alebo Howarda Sterna.

Preskočiac 60. roky s The Beatles a ich neautorizovaným použitím záznamov z rádia a TV v skladbe *Revolution No.9*, Jamesom Tenneyhom pretvorenú skladbu Elvisa Preslyho *Blue Suede Shoes*, v ktorej Elvis zasa šikovne využil hudbu Carla Perkinsa, či Varèsem ovplyvneného Zappu, mixujúceho dobové nahrávky na albume *We're Only In It For The Money*, rozvoj samplingu nastal až koncom 70. rokov s nástupom disca a hip-hopu. Terry Noel a Francis Grasso boli prví dídžeji, ktorým nešlo o vytváranie paródií či abstraktných plôch, ale o plynulý celok vytvorený z viacerých skladieb. *Whole Lotta Love* od Led Zeppelin zmiešaná s perkusiami s *I'm A Man* od Chicago zostáva prvým, aj keď vtedy ešte náhodným, „bootleg" mixom. Tom Mould, kedysi zamestnanec nahrávacej spoločnosti, pomocou žiletky a lepiacej pásky prerábal aktuálne tanečné hity tak, že predlžoval inštrumentálne časti nahrávok. Vydavateľstva čoskoro adoptovali túto techniku re-editu a remixu a po prvý raz dali dídžejom k dispozícií master pásy svojich nahrávok. Ďalší dídžej, Frankie Nuckles, po nadšených reakciách obecenstva klubov na prvé elektronické nahrávky začína do dobových R&B, disco a funkových skladieb implementovať elektronické spodky. Juhoslovansky imigrant Began Cekic nelegálne vydáva takto elektronicky dofarbené skladby ako originály.

Novo vzniknuté elektronické nástroje, ako syntetizátor, sampler a sekvencer zmenili disco na house a techno, ale bol to analógový gramofón, ktorý sa do histórie samplingu zapísal najviac. Hip-hopoví dídžeji v Bronxe zistili, že prostredníctvom dvoch gramofónov sa dajú nielen prelínať dve skladby do seba, ale šikovnou manipuláciou s platňou je možné predlžovať zaujímavé pasáže a pretvoriť hrané zvuky. Popri technicky zdatných hip-hopových pionieroch ako boli Grandmaster Flash a Afrika Bambata začiatkom 80. rokov zaujala na hip-hop netradičná dvojica bielych tridsiatnikov Double D & Steinski. Na rozdiel od černošských hip-hopových žonglérov z Bronxu, títo amatéri, vyzbrojení len 8 stopovým magnetofónom a jedným gramofónom, dokázali aj bez akéhokoľvek dídžejského tréningu predviesť to isté, ako doboví géniovia žánru a takto predláždili cestu súčasným amatérskym počítačovým hudobníkom.

Je možné pretvárať pôvodnú hudbu neabstraktne, netanečne a s umeleckým prínosom? Je plunderfónia, termín vymyslený kanaďanom Johnom Oswaldom spojením slov plundrovať a fónia, krádež alebo umenie? Oswald tvrdí, že pôvodné nahrávky sú artefaktom, s ktorým si každý poslucháč môže robiť čo chce. Lámať, lepiť či vŕtať a potom prehrávať. Kanadskí právnici mali iný názor. Jeho album *Plunderphonics* (1988), obsahujúci koláže z pôvodných nahrávok napr. Dolly Parton, I. Stravinského a M. Jacksona, aj keď opatrený nálepkou „Nepredajné", musel byť stiahnutý z obehu. Nepomohlo ani poukázanie na nemožnosť vkladať zvukové citáty do úvodzoviek, či fakt, že aj hudba M. Jacksona obsahuje nepôvodné sample. Oswald nebol prvým plunderfonikom, už M. Knížak v polovici 60. rokov lámal platne. Konceptuálni dídžeji ako Ch. Marclay, O. Yoshihide a P. Jeck dodnes prekvapujú, čo všetko je možné prostredníctvom kakofonickej fragmentovej techniky z gramofónov vylúdiť.

Skutočne masový hudobný vandalizmus však nastáva až na prelome tisícročia. Rýchle a lacné domáce počítače, komprimovaný formát hudobných dát a globálna internetová sieť s ľahkou výmenou hudobných súborov umožnila nielen jednoduché kopírovanie hudby, ale aj rozmach tisícok domácich amatérskych dídžejov. Bastard Pop alebo tiež „mash-ups", to je absolútna demokracia v procese tvorby hudby. Pomocou hudobného softwaru a samplov stiahnutých z internetu môže doslova hocikto rýchlo a jednoducho vytvoriť novú skladbu. Bastard pop sa od obyčajnej elektronickej hudby odlišuje tým, že spája dve, často známe skladby populárnej hudby, v jeden celok tak, aby bol dosiahnutý nečakaný a komický efekt. Tvorcovia „mash-upov" intuitívne hľadajú motívy podobnosti v žánrovo rôznorodých skladbách. Eminem Verzus country, D. Bowie Vs Pink, U2 Vs B. Carlise. Legálnosť takýchto mixov zostáva nevyriešená, preto ich význam zostáva bežnému poslucháčovi skrytý obmedzením hrania „mash-up" mixov v kluboch, v rozhlase a na chaoticky nepriehľadnom internete. Jednoduchosť tvorby však prináša aj masovú záplavu primitívneho braku, ktorá znemožňuje orientáciu sa v žánri. Dobrý „bootleg", ak nechce skončiť ako účelový produkt jednorázového tanečného mixu, musí byť novou, samostatne stojacou pesničkou a to máloktorý tínedžer bez skúseností dokáže. Najlepší „bootlegeri" majú za sebou dlhú cestu tvorcov elektronickej hudby, Evolution Control Committee spravili svoj prvý „bootleg" už v roku 1994 zmiešaním melódie Herp Alberta a rapu Public Enemy. Prvým známym kvalitným „bootlegom" zostáva mix dlhoročného dídžeja Freelance Hellraisera *Smells Like Teen Booty*, v ktorom prepojil známy gitarový riff Nirvany s vokálmi Destiny's Child.

Oproti 80. rokom, keď KLF (Kopyright Liberation Front), jedni z najlepšie zarábajúcich hudobníkov Veľkej Británie, museli stiahnuť svoj album *What The Fuck Is Going On*, kvôli nelegálne použitým samplom Abby, Beatles či Jamesa Browna, sú dnešné časy omnoho liberálnejšie. Možno preto, že väčšina nelegálnej produkcie neprekročí hranice internetu. V prípade legálnych platní a CD nestačí len ospravedlnenie, že je to vlastne autor hudby, ktorý parazituje na poslucháčovi, je potrebné použité ukážky právne a za drahé peniaze „očistiť".

Umenie je tvorivá činnosť človeka zameraná na estetickú stránku. Legálne či nelegálne použitie cudzej hudby nemôže zastaviť potrebu tvoriť niečo esteticky zaujímavé. Avantgardný hudobník DJ Spooky povedal: „Dajte mi dve platne a stvorím Vám nový svet." Zákony závisia od zákonodarcov, umenie od umelcov. Nečudo, že v postmodernom svete, kde napr. práva na hudbu The Beatles vlastní M. Jackson na pôvodnom autorovi vlastne nezáleží. Ráta sa len výsledok. Autori, niekoľkonásobne recyklovaní, sú mŕtvi.

transference...

(úryvky z přípravných studií pro knihu autorů Arnošta Parsche, Aloise
a Jaroslava Šťastného *Transference hudebních objektů*, JAMU Brnc

[Jaroslav Šťastný]

Mezi nalézáním a vynalézáním

Se zlomyslnou vášní sbíral Flaubert stereotypní formulace, které lidé pronášeli kolem něho, aby vypadali inteligentní a informovaní. Složil z těchto formulí slavný *Slovník přejatých myšlenek (Dictionaire des idées recues)*. Flaubertův objev je pro budoucnost světa důležitější než nejpřevratnější myšlenky Marxe či Freuda. Neboť je možné si představit budoucnost bez třídního boje nebo bez psychoanalýzy, nikoliv však bez nezadržitelného vzestupu přejatých myšlenek, které vepsány do ordinátorů, propagovány masovými médii, mohou se stát brzy silou, která rozdrtí veškeré originální a individuální myšlení a udusí tak samu podstatu evropské kultury novověku.

Milan Kundera v Projevu při přebírání literární ceny v Jeruzalémě 1985

Současná hudební situace připomíná osidlování kdysi pusté země. Jednotliví průzkumníci došli daleko do dálky i do šířky; nyní nastalo období „propojování" těchto izolovaných pozic a vytváření vazeb mezi nejrůznějšími body, které se nacházejí „mezi". Současná tendence v hudbě vede k vyhledávání neobvyklých spojení, k často nečekanému kombinování stylů, koncepcí a osobností. Zdá se, že po prvním „bořitelském" období se soudobá hudba ocitá ve fázi charakterizované novým ohledáváním existujících prostředků a zkoumáním nových možností jejich spojování. Vzácné jiskření, k němuž při tom může dojít, bude odměnou za nepředpojatou otevřenost.

Vzniká komunikace spíše uvnitř vytyčeného prostoru než další výboje ven, neboť krajní pozice nemohou už zajistit průzkumníkům dostatečné zázemí. Ti, kteří se snaží pokračovat stejným směrem, v podstatě jen obcházejí dosažené pozice. Mnohem více jich však obhlíží všechny směry a pro vybudování zajímavé spojnice často neváhají se vracet zpět, či putovat někam napříč... Tak se buduje nová a větší základna – podobně jako vzniká z jednotlivě roztroušených osad hustě osídlené město. Vytvářením komunikační sítě se buduje zároveň pro další průzkumy, které opět zákonitě přijdou jakmile bude základna dostatečně vybavena k jejich vysílání. Kolik času však bude třeba k tomu, aby vznikly dostatečně příznivé podmínky, které povedou odvážlivce do dalších neznámých míst je těžko odhadnout. Předchozí epocha trvala nějakých čtyři sta let. To je naše historické centrum pomyslného města zvaného Hudba, centrum, jež stále navštěvujeme a v němž mnozí stále bydlí – i když jeho nejvýstavnější budovy jsou zprzněny komercí a jiné chátrají v zapomenutí. Historické centrum je ovšem nevelké, neboť nebylo koncipováno pro dnešní populaci. Na předměstích se pak tísní milióny obyvatel v narychlo zbudovaných a neustále se rozpínajících panelácích, jejichž estetická kvalita je podřízena požadavkům výroby a rychlého uspokojení nejzákladnějších potřeb... Co jiného je pop-music se vší svou prefabrikovaností a konzumním určením?! Bizarní obydlíčka dobrodruhů, samotářů a bláznů, daleko za hranicemi města pochopitelně nejsou použitelná pro davy. Jejich obyvatelé však nacházejí krásu tam, kde ji ostatní zatím nevidí. Postupně však i tato teritoria budou ostatními „objevována" a zabydlována a oni se přestěhují dál.

(...)

Německý skladatel Peter Ruzicka rozebírá ve svém eseji *Erfu*
und gefundenen Musik. Bemerkungen zu einem bedeutung
Dualismus der Neuen Musik (Nalezená a vynalezená hudba.
známky k významnému dualismu Nové hudby) dva pojmy: h
vynalezená a hudba **nalezená**. Tyto dva pojmy, zdánlivě stoji
v protikladu, jsou ve skutečnosti krajními (a dosti vyabstraho
nými) póly univerza, mezi nimiž se celá hudební tvorba pohy
Jazykový kořen obou výrazů je ovšem společný, vztahující se
cházení či *nalézání*. Přípona *vy-* pak implikuje určitý speciáln
pad *nalézání* nových myšlenek, principů, tvarů... Označuje se
objev – něco, co tu ještě nebylo. A skutečně – u některých sk
tento pocit máme, pocit, který se podobá ohromujícímu záži
z nového vynálezu.

Podle Ruzickova výkladu se v případě *vynalézání* jedná o činı
vycházející zevnitř, z tvůrčího subjektu, který přináší či vynáši
z vlastních hlubin, něco autonomně vytvořeného, poznamen
individualitou – tedy něco, co vzniká za přispění inspirace a i
V případě hudební skladby se jedná o něco dříve neslyšeného
věrajícího z hloubky podvědomí.

Nalézání naopak představuje něco známého, předem připra
ného a převzatého z jiných souvislostí. Přesto i nález je *objev*
– ovšem v jiném smyslu: vždyť i nalezení něčeho zapomenuté
ho či ztraceného nám udělá mnohdy větší radost než nová v
Objevem zde může být zvláštní a nečekané spojení známých
elementů, využití zapomenutých postupů, přebírání (tranfer
a kombinování modelů. V případě *nalézání* se jedná spíše o r
nipulaci s hotovými objekty, které tvůrčí subjekt přebírá zver
Typickým příkladem je *citát* nebo *koláž citátů*, tedy techniky
mé z výtvarného umění. Pro citát je podstatný kontext, v něr
objevuje a je tím zřetelnější, čím více se odlišuje od prostředí
něhož je zasazen. (Například hudba z období vídeňského kla
mu používala značně „prefabrikovaných" kompozičních eler
mezi nimiž se případné citace víceméně ztrácí.)

Cizorodý element je snadné identifikovat i v případě, že sam
ný citát není posluchači znám. Na druhé straně může být i ve
průhledný citát natolik zamaskován vpletením do textury díl
– zejména odstraněním charakteristických průvodních znaků
harmonie, rytmika či typický způsob přednesu – , že může zů
posluchači zcela ukryt a působí pouze na podvědomé úrovni
(Dobrým příkladem může být symfonická báseň *In the Dark*
od Davida Matthewse, kde se na vrcholu objevuje citát z vele
mého hitu skupiny Beatles *I Feel Fine*. Navzdory tomu, že je t
melodie citována doslovně a je zřetelně slyšitelná, v celkovér
kontextu a zbavena původní harmonie zůstává pro poslucha
prakticky nerozpoznatelná.)

(...)

V našem hodnocení uměleckého díla a zvláště hudební sklad
běžně klademe originalitu myšlenky na nejvyšší místo. Vždyť
může mít cenu umělec, který nedokáže vytvořit svůj vlastní s
či který se chlubí cizím peřím? Na umělci požadujeme, aby ná
ohromoval, překvapoval, udivoval. Nebylo tomu tak vždy a v
de: například v literatuře starověké Indie se naopak požadov
zpracování *cizího a všeobecně známého* tématu – teprve na t
základě byla hodnocena umělecká kvalita zpracování. Origin
náměty byly považovány za podřadné, neboť u nich právě ch
možnost porovnání.

I v hudbě bylo zpracovávání předloh velmi časté. Jednak náleželo k běžné pedagogice, jednak bylo vlastně jediným způsobem šíření hudby před vynálezem zvukového záznamu. Ačkoliv *osobitost* byla ceněna vždy, *originalita* přichází na pořad dne až v podmínkách, kdy se hudebníci ocitají v tenatech tržních vztahů.
Mezi póly *vynalézání* a *nalézání* se vlastně hudba rozvíjela po celou svou historii. Možná – kdybychom chtěli být přesnější – že bychom v tomto spektru dokázali rozlišit tři vrstvy:

- hudbu spontánně vytrysklou z bezprostředního zážitku
- hudbu přetavenou dlouhodobými kultivačními procesy různých tradic
- hudbu utvářenou z různě strukturovaných fragmentů hudeb předchozích

Jakkoliv tato stratifikace nemůže být zcela ostrá a i samotnými tvůrci nemusí být vnímána – řada hudebníků, pohybujících se v plně prefabrikovaném terénu, upřímně věří v naprostou spontaneitu svého projevu – dá se poměrně dobře rozeznat jak v globálních obrysech, tak i v rámci jednotlivých vzorků, představovaných různými kulturami a subkulturami a nakonec i v rámci díla jednotlivých autorů. Prvně jmenovanou vrstvu najdeme nejspíše reprezentovanou nejstaršími vrstvami lidových písní a vůbec etnických kultur, ale i v oněch dílech, která na nás působí především silou hudebního nápadu a mohutností výrazu. Jsou to hudební erupce, jimiž bývá autor sám zrovna tak zaskočen jako publikum. Mohou mít různou podobu i povahu a jejich výskyt je naprosto nepředvídatelný. Schopní a dobře vybavení autoři z nich dokážou vytěžit velká díla. Jiným přinesou krátké momenty štěstí, ale jinak dlouhé trápení; u někoho se projeví třeba jen tím, že si z ničeho nic zapíská melodii, jakou nikde neslyšel...
Druhá vrstva představuje klasické tradice všeho druhu – je to vlastně hudební vzdělávání v daném směru (v daných směrech), kdy člověk vstřebává vzory a různou formou nápodoby s nimi pracuje. Je to hudba přijatých pravidel a principů, v jejichž rámci je možno se volně pohybovat. Její podstatou je práce na sobě: sebekázeň a sebezdokonalení. Jde při ní nejen o transformaci výchozího osvojeného materiálu, ale i o transformaci osobnosti samé.
Třetí vrstva se vyznačuje manipulací fragmentarizovaného materiálu. Zde vystupuje subjekt, vybírající a manipulující objekty. Ty mohou mít různou velikost (od jednotlivých tónů nebo zvuků či jejich jednotlivých parametrů až po složité komplexy nebo úryvky hotových děl) a mohou se lišit charakterem – stejně jako nemusí! V tomto přístupu se nejvíce uplatní logika a rozmysl, ale také rutina a zvyk...
Tyto tři vrstvy jsou navzájem propustné a nezřídka se stává, že bývají v různých poměrech promíchány. Uvažujeme-li však o nich, těžko nacházíme jiné způsoby muzikogeneze.
Snad nebude od věci připomenout si v tuto chvíli některé základní poznatky z petrologie, neboli nauky o horninách. (Z této poměrně propracované vědy nevím nic víc, než co se učila nedávno moje dcera. Přesto mě tato do očí bijící analogie dodala odvahu takovýto příklad publikovat. Ostatně pro „modelovou oblast" na níž si zjednodušeně demonstrujeme problémy, které potřebujeme řešit, je lépe nebýt zatížen přílišnou znalostí oboru.)
V zásadě existují tři typy hornin:

- *magmatity* neboli „vyvřeliny", jež vznikly sopečnou činností
- *metamorfity* - vznikly přeměnou vyvřelin za vysokých tlaků a zvláštních chemických podmínek
- *sedimenty* – vznikly rozmělněním, rozpuštěním a pozvolným usazováním předchozích

Není možná bez zajímavosti, že zatímco v zemské kůře jsou zastoupeny magmatity a metamorfity pětadevadesáti procenty, na zemském povrchu naopak převažují ze tří čtvrtin sedimenty...
Ačkoliv se jedná o analogii oblastí velmi vzdálených, určitá podobnost je zjevná. Ukazuje se, že principy, na jejichž základě vzniká hudba jsou nejen velmi archaické, ale že mají dokonce předlidskou dimenzi, že jsou projevem tvůrčích sil Přírody či možná celého Vesmíru. Náš příklad ukazuje zmíněné tři způsoby (erupce, metamorfóza a usazování fragmentů) jako legitimní nejen z hlediska muzikogeneze, ale i z hlediska sil pronikajících celou naši existenci.

Adhocismus v hudbě

Jak se stalo, že jste použil melodie *Jambe en bois* (Dřevěná noha) v Petruškovi?
Každé odpoledne vyhrával kolovrátek tuto melodii pod mými okny v Beaulieu u Nizzy a protože mě zaujala jako dobrá písnička do scény, kterou jsem právě komponoval, prostě jsem ji použil. Neuvažoval jsem o tom, může-li autor písničky ještě žít nebo je-li to skladba chráněná copyrightem, a Maurice Delage, který byl tehdy u mne, byl toho mínění, že to musí být nějaká velmi stará melodie. Potom, několik měsíců po premiéře, někdo informoval Ďagileva, že písničku napsal jistý pan Spencer, pán ještě velice živý, sídlem někde ve Francii...
Igor Stravinskij: *Rozhovory s Robertem Craftem*

Použít něco hotového se zdá snadnější než vyrábět všechno od začátku. V mnoha řemeslech a výrobních oborech je nutné začít velmi pracnými a někdy i zdlouhavými přípravami (např. houslařství) bez nichž není možno dojít ke správnému výsledku. Je to obtížná cesta pro cílevědomé a trpělivé. Ne vždy jsou však pro tuto cestu podmínky a nakonec asi většina lidských výtvorů vzniká v časové tísni. Odedávna se lidé snaží vyzrát na situaci a často sahají po tom, co je první po ruce.
Anglický teoretik architektury Charles Jencks nazývá tento přístup k materiálu *adhocismem* (odvozeno od výrazu *ad hoc*) a snesl hezkou řádku příkladů z dějin architektury i zcela všedního života, kde tento přístup nenápadně, ale zjevně kvete každému před očima. Ve své knize *Adhocism. The Case for Improvisation* uvádí například fotografii odříznuté a otevřené přední kapoty starého Cadillacu, použité jako květinový stolek. Za pozornost stojí fakt, že adhocistních postupů se velmi často používá v anonymní architektuře a ve sféře lidového domácího kutilství. Ačkoliv Jencks poprvé užil termínu „adhocismus" v roce 1968 v souvislosti s kritikou architektury, dají se tyto principy stopovat hluboko do historie i do šíře zabírající nejrůznější obory lidské činnosti. Snad všude, kde je třeba rychle a ekonomicky něco stvořit, používá se takového přístupu.
Problém je samozřejmě v míře a způsobu jeho uplatňování. Z určitého hlediska je celý člověkem vytvářený svět sestaven z úlomků minulosti. („The man-made world is built of fragments from the past.") Ovšem míra a způsob užití se případ od případu diametrálně liší.
Jencks dokonce rozlišuje „dobrý" a „špatný" adhocismus, jehož polarity vymezuje zástupnými hesly. Na jedné (té špatné) straně tedy stojí „kapitalismus volného trhu" a proti němu „malá politická uskupení, zformovaná pro speciální účely". Podobně proti „plagiátu" klade Jencks „eklektismus", proti „pastiši" staví „parodii", pozitivní protiváhou „chaosu" je „individuální řád" atd.
Charles Jencks, ačkoliv jeho teorie bývají často a mnohdy oprávněně kritizovány (viz např. diskuse na internetových stránkách http://www.math.utsa.edu/sphere/salingar/newparadigm.html nebo http://www.quantumcity.com/aa_essay_jencks.htm), má jistě pravdu v tom, že ve skutečnosti celá naše civilizace má značně nesourodý charakter a že současná situace pouze odráží pravý stav věci, neboť „žijeme ve městech, která jsou budována jako palimpsesty – za přispění mnoha kultur v průběhu věků."
Současné paradigma, vyzdvihující pluralitu a heterogenitu je tedy možná jen dalším stupněm *sebeuvědomování*, kdy jsou vědomě akceptovány skutečnosti, které zde vždy byly, avšak dosud fungovaly někde na okraji či za okrajem pozornosti.

V hudbě, která je sama o sobě pouze jednou z velmi specifických variant lidské činnosti, pak nalézáme doklady *adhocistního* přístupu v celých nám známých dějinách: nejkrásnější příklad můžeme najít u australských aboriginů, jejichž *didgeridoo* není záměrně vyrobeným nástrojem, ale nalezeným kmínkem mladého stromku, jehož vnitřek vyhlodali termiti...
Ale snad není třeba chodit tak daleko: už samotná forma *sekvence* (otextování původních chorálních melismat), intruze (*tropy*) vkládané do mešního ordinaria (*ordo missae*), *cantus firmus* jako zá-

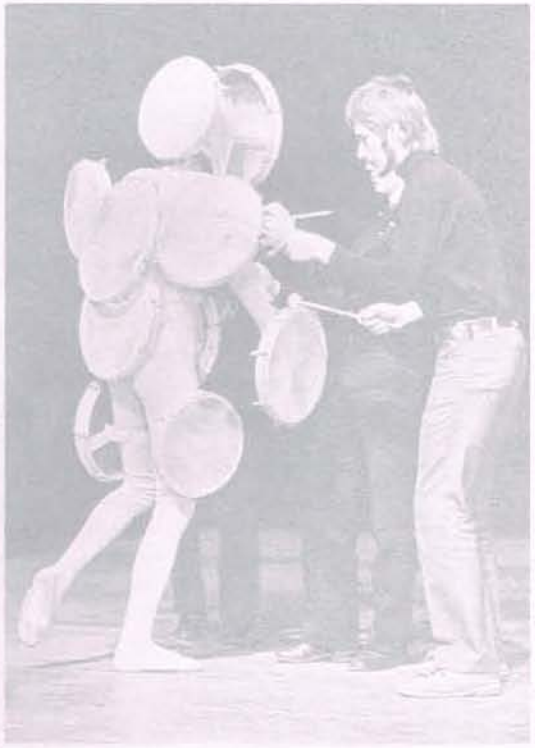
klad či „Ariadnina nit" vícehlasé kompozice, *missa parodia* – technika mešní kompozice zpracovávající předchozí dílo, *variace* na dané téma, benátská operní praxe, sestavující nové opery z úspěšných čísel v operách jiných, *potpouri* a *pastiše* i *operní ouvertury*, hudba k prvním němým filmům (jež bývala sestavována místními hudebníky výběrem z jejich vlastního repertoáru), nahrávkové výběry *The Best of...*, francouzská *musique concrete*, DJing a *powerbook music...*
Už jen z tohoto telegrafického výčtu je zřejmé, že tento přístup má nejen obrovskou historii, ale i nesmírnou šířku a překračuje jakákoliv stylová omezení. Nevypovídá také nic o skutečné kvalitě hudby, která v jeho rámci může kolísat od slátanin po mistrovská díla...

Nevyznávam žiadnou estetiku. Každé dielo zveruje spisovateľovi formu, ktorú hľadá: verš, prózu, barokový či prostý štýl. Teórie môžu byť vynikajúcimi impulzmi (pripomeňme Whitmana), no môžu tiež plodiťobludy či obyčajné muzeálne exponáty. Pripomeňme vnútorný monológ Jamesa Joycea či v najvyššej miere nepohodlného Polyféma.
Po uplynutí rokov som postriehol, že krása – tak ako štiastie – sa objavuje často. Neuplyne ani deň, v ktorom bysme aspoň na chvíľu neboli v raji. Niet básnika, nech by už bol akkoľvek priemerný, ktorý by nenapísal najlepšie verše literatúry, ale akisto tie najnešťastniejšie. Krása nie je privilégiom niekoľkých slávnych mien.

Apokryfní kompozice Mauricia Kagela

Mauricio Kagel (1931) je skladatel, jehož tvorba se nějakým způsobem vztahuje k již existující hudbě. Tento velmi plodný autor se i ve svém raném a hojně experimentujícím období orientoval na metahudební a intertextuální pojetí, tedy jakousi „hudbu o hudbě". To zůstalo konstantou jeho proteovského stylu i po příklonu k tradičnějším, zvukově konvenčnějším prostředkům, s nimiž nyní vypráví své bizarní hudební „příběhy". Kagelovy skladby jsou už od začátku zcela intencionální kritikou hudební praxe v jejích nejrozmanitějších a často vskutku absurdních podobách. Kagel užívá parodií – od extrémně abstraktního postseriálního komponování (ve skladbě *Transición II*) přes pseudohudebně-vědné žvanění (*Sur sc'ne*) až třeba po k turistickým účelům zneužívaný a zplanělý folklór (*Kantrimiusik*). Ve svém přístupu k hudebním modelům a inspiracím je Kagel nesmírně inventivní, neustále zkoumající a překvapující. Nebojí se použít tak rozdílných prostředků jako jsou na jedné straně třeba bicí automaty (*Rrrrrr...Rhytmusmaschinen*), na druhé například salónní orchestr (*Die Stücke der Windrose*) a klade si otázky typu „jak by asi vypadalo německé tango"? (*Tango alemán*).
Pro pochopení Kagelova přístupu ke kompozici, vyznačujícího se především obrovským množstvím vstřebaných hudebních typů a jejich fantazijním kombinováním, je důležité uvědomit si, že tento skladatel (ač pocházející z židovko-německé rodiny) se narodil a vyrostl v Argentině a v Buenos Aires nebyl jeho učitelem nikdo menší než velikán latinskoamerického magického realismu Jorge Luis Borges. Jeho vliv je pak na Kagelově tvůrčím myšlení stále zřetelnější, čím více se blížíme současnosti. Od Borgese převzal Kagel metody apokryfu a obratných mystifikací, které přenesl z literatury na pole hudby. Vychází z reálně existujících zdrojů, které přetváří a na jejich základě komponuje vlastní „apokryfy". Jako apokryfy byly původně označovány křesťanské příběhy nezahrnuté do Bible, v přeneseném smyslu toto slovo označuje literární podvrh nebo literární útvar využívající obecně známého motivu, alegoricky nebo parodicky konfrontovaného s novým výkladem. U Kagela se význam tohoto slova rozšiřuje na něco umělého, náhražkovitého, nepravého, případně „imitaci imitace". Tak nakonec dochází k rozlišování mezi apokryfy „autentickými" (vycházejícími z konkrétní předlohy) a „apokryfními", jejichž předloha ve skutečnosti neexistuje a má tedy podobu ryze imaginární. Kagelův „apokryfní apokryf" v podstatě odpovídá definici Baudrillardova pojmu *simulakrum,* tedy kopie bez reálné předlohy. Například ve skladbě *Blue's Blue* nechává Kagel improvizovat hudebníky k praskající gramofonové nahrávce fiktivního černošského bluesmana jménem John Blue, jehož životní příběh je „dokumentován" doprovodným filmem i textem v koncertním programu, nicméně na nahrávce zpívá a hraje sám Kagel...
Apokryfní pojetí hudební kompozice, které Kagel rozvinul do obřích rozměrů, mu umožňuje pohybovat se světem hudby se stejnou lehkostí, s jakou Borges brouzdá světem literatury. Navíc se tímto pojetím stírají bezprecedentním způsobem hranice mezi poctou a parodií.
Jestliže Jorge Luis Borges ve svém *Prologu* sám říká (zde ve slovenském překladu Vladimíra Godára):

pak pro Mauricia Kagela to platí dvojnásob: inspirace hudebními velikány jako Bach nebo Beethoven se setkávají s pokleslými a nejpokleslejšími žánry, z nichž Kagel dokáže vyhmátnout ona Borgesem zmiňovaná zrnka krásy a z těchto elementů pak vytváří svá podivuhodná enigmatická díla. Jak sám říká v rozhovoru s Hansjörgem Paulim: *„Z jednoznačně formulovaných detailů stavím své víceznačné skladby."* Tvorba Mauricia Kagela je extrémním případem „hudby o hudbě" tím, že přesahuje jinými autory tohoto typu (patří k nim například Šostakovič, Prokofjev a hlavně Stravinskij) respektované hranice a rozšiřuje repertoár svých zdrojů do fantaskní bizarnosti.


Kagelovo hudební divadlo: Homme-tambour

Novější Kagelovy skladby jsou charakteristické jakousi „všehudebností". Všechno je v podstatě s čímkoliv kombinovatelné, stejně v horizontále jako ve vertikále: zvukové experimenty, seriální struktury, diatonické a jiné stupnice, trojzvuky, elementy historických i současných hudebních idiomů. Přesné popsání rozmanitých aluzí je zrovna tak nemožné, jako přísné rozlišení mezi „osobním" a „cizím" stylem.
Z tohoto pohledu je Mauricio Kagel syntetickou osobností. Adhocistní přístup se u něj neprojevuje pouhým přebíráním a zasazováním do nových kontextů, ale na základě převzatých materiálů vznikají nové fikce a jejich fantaskní kombinace. Kagelovo dílo vykazuje mnohovrstevnost typickou pro postmoderní autory: jeho skladby jsou uchopitelné v různých úrovních, dají se číst různými způsoby – od povrchního až po hlubinně analytický. Ale čím více do nich člověk proniká, tím jsou dobrodružnější...

EuroArt Praha 2003 / 2004

Mezinárodní festival komorní hudby

PARTNEŘI FESTIVALU

ČESKÁ SPOŘITELNA

SPOLUPRACUJÍCÍ INSTITUCE

Hlavní město Praha

Koncert je pořádán za podpory Ministerstva kultury ČR

Program festivalu:

Sál Martinů, Lichtenštejnský palác, Malostranské nám. 13, Praha
Začátek koncertů 19.30

Zahajovací koncert – 21. říjen 2003, *31. říjen 2003 – Jičín, Porotní sál*
A. Borodin, L. Janáček, L. Vierne
— Jitka Čechová – klavír, Stamicovo kvarteto

11. listopad 2003, *28. listopad 2003 – Jičín, Porotní sál*
F. Mendelssohn-Bartholdy, I. Krejčí, P. I. Čajkovský
— Kvarteto M. Nosticové, Jan Pěruška – viola, Vladimír Leixner – violoncello

17. prosinec 2003, *4. prosinec 2003 – partnerský koncert Olten (CH)*
A. Rejcha, W. Burkhard, A. Dvořák
— Alexander Besa – viola (CH), Stamicovo kvarteto

27. leden 2004, *28. leden – Jičín, Porotní sál*
J. Haydn, K. A. Hartman, M. Slavický, A. Schönberg
— Vogler Quartett (D), Jan Pěruška – viola, Vladimír Leixner – violoncello

24. únor 2004, *23. únor 2004 – Jičín, Porotní sál*
A. Webern, C. Debussy, H. Dutillieux, A. Honegger
— Quatuor Renoir (F), Stamicovo kvarteto

23. březen 2004, *22. březen 2004 – Plzeň, 24. březen 2004 – Letohrad*
F. Schubert, E. Schulhoff, D. Ammann, M. Bruch
— Casal Quartett (D/CH), Stamicovo kvarteto, Rudolf Andrš – kontrabas

28. duben 2004
B. Mernier, C. M. Weber, J. Brahms
— Ronald Van Spaendonck – klarinet (BE), Stamicovo kvarteto

25. květen 2004, *24. květen 2004 – Jičín, Porotní sál*
J. Haydn, W. A. Mozart, G. Schedl, J. Brahms
— Mozarteum Quartett Salzburg (A), Jan Pěruška – viola

Závěrečný koncert – 8. červen 2004,
7. červen 2004 – Ostrava, 9. červen 2004 – Festival Janáčkův Máj
J. Haydn, H. Watkins, G. Enescu
— Belcea String Quartet (GB), Stamicovo kvarteto

EUROART PRAHA

Kontakt:
EuroArt Praha s.r.o. – festival, hudební agentura, produkce CD
Žalovská 122/11, 181 00 Praha 8
tel.: 603 277 995, 605 824 940, 603 889 198, tel. /fax: 233 556 380
leixner@euroart.cz, lajnerova@euroart.cz, doubravova@euroart.cz,
www.euroart.cz

Předprodej vstupenek:
BTI - *www.bohemiaticket.cz*, TICKETPRO - *www.ticketpro.cz*,
Via Musica - *www.viamusica.cz*,
Information Centre Celetná, Národní, Karlova ul. - *aroundprague.cz*
nebo 30 min. před koncertem v Sále Martinů

REVOLVER REVUE

Předplatné na rok 2004

Všem předplatitelům nabízíme:

→ výrazně nižší ceny než ve volném prodeji
→ rychlou zásilku přímo domů
→ tričko RR se slevou 40%

Objednávky a bližší informace:
Dana Marková, Revolver Revue,
Jindřišská 5, Praha 1,
telefon 222 245 801,
e-mail: revolver_revue@volny.cz,
pondělí 10–17, středa
a čtvrtek 10–13 hodin.
Pokud chcete být informováni o novinkách z Revolver Revue, zašlete svůj email na adresu:
revolver_revue@volny.cz.

→ **Každé dva měsíce nová Revolver Revue nebo její Kritická Příloha!**

ukradené hlasy

Hudba celého světa je k dispozici...

V červnu roku 1987 se, jak praví legenda, v jisté londýnské hospodě sešlo několik zástupců hudebních vydavatelství, aby hledali společnou cestu pro marketing hudby z různých koutů světa, která začínala vzbuzovat velký zájem posluchačů. Plodem této porady byl termín WORLD MUSIC, nálepka pod níž se v obchodech s hudbou setkávají nahrávky arabských, indických či japonských hudebníků.

[Matěj Kratochvíl]

Jako world music se označuje tradiční hudba různých národů v „čisté podobě" nebo ve spojení se západními vlivy či naopak euro-americký pop okořeněný prvky jiných kultur. Zdrojem „příchuti" mohou být živí hudebníci nebo hudební nástroje z určitých oblastí či útržky etnické hudby převzaté z nahrávek pořízených někým jiným. A právě tyto případy mohou vést k problémům. Jen málokdo z těch, kdo produkují nahrávky world music, objíždí svět a sbírá hudbu cizích kultur. Místo toho poslouží studiové nahrávky mimoevropských profesionálních hudebníků – těch je však poměrně málo – nebo terénní nahrávky pořízené etnomuzikology pro badatelské a archivační účely. Existují vydavatelství, často propojená s výzkumnými institucemi, která se na tento typ produkce specializují. Rozsáhlý katalog nabízí např. značka Auvidis, zaštítěná UNESCO, či OCORA, původně odnož Radio France.

Bílý muž na lovu zvuků

Hledání hudebních inspirací v exotických kulturách není vynálezem dneška. Melodie z lidové hudby vlastních i cizích zemí si skladatelé vypůjčovali již v osmnáctém století. Francouzský skladatel Félicien David se v roce 1833 vydal do Egypta a tam nasbírané melodie pak použil ve svých skladbách, které svou exotičností nadchly evropské publikum. Byl prvním (alespoň pokud je doloženo), kdo se vydal zkoumat cizí hudební kulturu s úmyslem použít ji ve své vlastní tvorbě.

Na přelomu 19. a 20. století začali etnomuzikologové zaznamenávat předmět svého zájmu na voskové válečky. Ke známým osobnostem patřil např. skladatel Béla Bartók, který kromě východní Evropy se svým fonogramem navštívil Turecko nebo Maroko. I on nasbírané melodie často využíval ve vlastních skladbách. Takové nahrávky nejprve sloužily čistě k vědeckým účelům, postupně se však začaly i prodávat. Jednou z firem, které se tomuto žánru začaly věnovat, byla francouzská Pathé. Ta ve 20. a 30. letech spolupracovala i s Českou akademií věd a umění na rozsáhlém nahrávání české a slovenské lidové hudby.

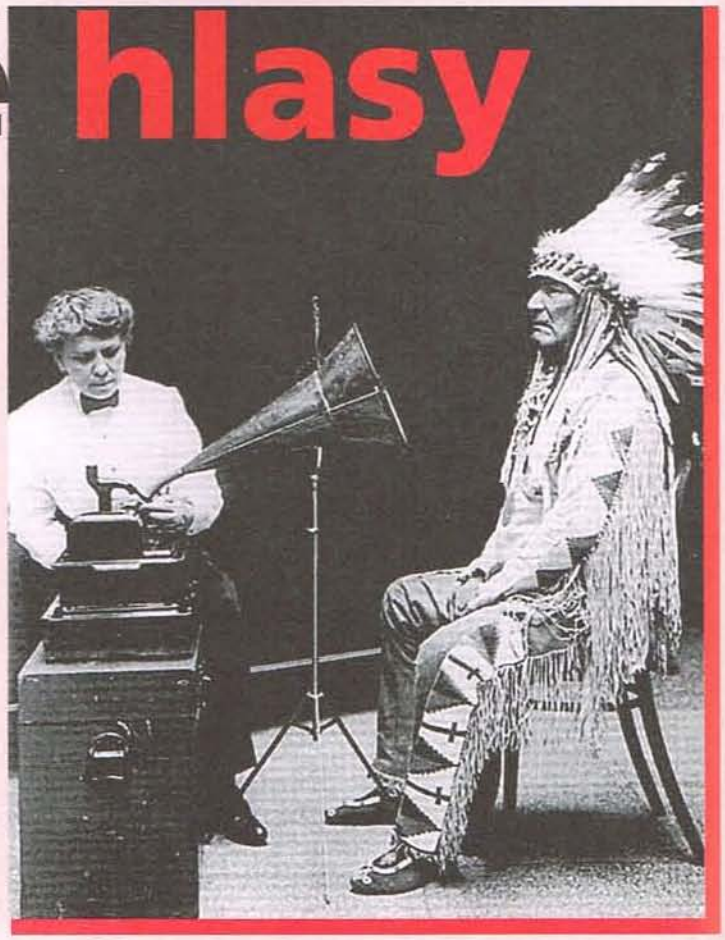
Významnými sběrateli byli John a Alan (otec a syn) Lomaxové, kteří od 30. let dvacátého století nahrávali tradiční hudbu po celém světě, především lidovou hudbu Severní Ameriky, ale i Itálie a Indonésie. Jejich výpravy objevily pro svět kořeny americké hudby a osobnosti blues jako byl Muddy Waters.

Na počátku 21. století má již mnoho „civilizací nedotčených" hudebníků slušný obchodní talent a nelze spoléhat na jejich nadšení z „bílého muže", který chce jejich hudbu uchovat pro budoucnost. Pokud dojde k vydání etnomuzikologického sběru, vydavatel podepisuje smlouvu se sběratelem, nikoliv s interprety. Je pak na něm, jak a zda vůbec se s hudebníky, které nahrál, vyrovná. V oblastech s odlišným ekonomickým systémem si pro to musí každý sběratel najít vlastní způsob. Nepoužitelné jsou v tomto případě dividendy za prodané nahrávky. Hlavním z důvodů je, že etnomuzikologické nahrávky jsou zbožím, které se prodává pomalu a mnoho let. Pokud by tedy měl interpret dostávat částku třeba jednou ročně, šlo by (navíc po odečtení různých bankovních poplatků během převodu) o sumu nesmyslně malou.

V praxi se tedy většinou platí dohodnutá suma přímo v době nahrávání. Pokud jde o zemi s nízkou životní úrovní, není pro sběratele problém, být relativně štědrý. Pokud je to ovšem technicky možné, měli by mít interpreti nárok na podíl ze zisku. Krátce po smrti Alana Lomaxe se kromě pochvalných a obdivných vzpomínek objevily i texty jiného druhu, připomínající, že slavný sběratel se ne vždy poctivě vyrovnával s umělci, které „objevil pro svět". Je to mimo jiné také slavná píseň *Goodnight Irene*, kterou Lomax slyšel od legendárního zpěváka Lead Bellyho, a kterou zapsal a vydal. Tantiémy za její provozování však autorovi ani později jeho rodině nepředal. Již ve vztahu mezi hudebníkem a sběratelem může být řešení autorské odměny složité. Situace se pak dále komplikuje, je-li takto zaznamenaná hudba použita někým třetím v novém hudebním útvaru.

Spletité cesty samplů

V šedesátých letech se západní populární hudba nechávala okouzlit hudbou dalekých krajů a nejen Beatles zařadili do svého instrumentáře sitár. S nástupem samplerů posléze odpadla nutnost zvát do studia



živé hudebníky a zvukovým hledačům byla s trochou hledání k dispozici hudba celého světa. Sampling může být kreativní metodou, kdy převzatý útržek hudby slouží jen jako výchozí materiál.
Brian Eno je znám především díky svému konceptu studia jako hudebního nástroje. Ve své hudbě vždy používal nejrůznější zdroje zvuku a celkem logicky tak dospěl i k využití nahrávek mimoevropské hudby. V sedmdesátých letech například doplnil Davida Bowieho na desce *Lodger* africkým sborem. Jeho album *My Life in a Bush of Ghosts*, které vydal v roce 1981 společně s Davidem Byrnem, se stalo pro mnohé hudebníky v následujících dekádách receptem. Nad šlapající funkovou rytmikou a vrstvami syntezátorů a zkreslených kytar zní místo sólového zpěváka libanonská zpěvačka Dunya Yusin či Samira Tewfik z Egypta – převzatí z jiných nahrávek. Eno a Byrne v bookletu desky své zdroje přiznávají a uvádějí, ze kterých desek a od kterých vydavatelů útržky převzali. Existují však také skladby, na nichž není kromě exoticky znějícího samplu mnoho zajímavého a které především díky němu uspěly u posluchačů. V současné taneční hudbě je takových příkladů mnoho a kvůli této inflaci se použití takových postupů stává spíše marketingovým tahem než umělecky opodstatněnou snahou o propojování kultur. Při hledání netradičního zvuku často není třeba hledat v exotických zemích. Deep Forest na svém albu *Bohème* zpracovali záznamy romského folklóru z východní Evropy, svůj vlastní folklór samplují Maďaři Anima Sound System. Velkým komerčním úspěchem bylo album *Play* Američana Mobyho, které stojí na samplech starých bluesových a gospelových zpěváků – takových, jaké nahrávali otec a syn Lomaxové. V tomto případě jde o ukázku nepříliš invenční práce s materiálem.
Zatímco v případě vykrádání hudby popových hvězd je vždy po ruce právník, nahrávky etnické hudby tak sledované nejsou. V západních zemích jako by stále ještě vládl pocit, že tato hudba je čímsi, na co se autorská práva nevztahují. Mnozí „samplisté" také sázejí na to, že jejich nahrávka se nedostane do ruky nikomu, kdo by byl schopen identifikovat původní zdroj. Skupina Transglobal Underground (tvořená třemi Angličany) na svém prvním úspěšném singlu *Temple Head* (Nation Records, 1991) použila útržek sboru žen z Tahiti. Podle původního tvrzení ženy osobně nahrál jeden člen skupiny při náhodném setkání. Tento výklad byl přijatelný, pokud se skladba pohybovala v okruhu publika tanečních klubů. V roce 1996 však nahrávku koupila Coca Cola pro svou reklamní kampaň. V tu chvíli vyšlo najevo, že nahrávka pochází z jisté kolekce tichomořské hudby, a bylo nutné zaplatit.
V roce 1992 se velkým hitem stala skladba *Sweet Lullaby* francouzského dua Deep Forest a jejich následné album. Původní nahrávky zpěvu pořídil etnomuzikolog Hugo Zemp v letech 1969 a 1970 na Šalamounových ostrovech a mezi pygmejskými kmeny ve střední Africe a byly vydány na značce Le Chant du Monde. Poté, co si poslechl část skladby, v níž byly k původním hlasům doplněny elektronické nástroje a taneční rytmus, odmítl dát svolení k vydání. Nahrávka přesto vyšla a byla komerčně úspěšná, spor mezi skupinou a Zempem se táhl několik let a skončil mimosoudním vyrovnáním za nezveřejněnou částku.
Při přebírání pak může dojít k tomu, že se hudební materiál dostane do kontextu odlišného a někdy dokonce protikladného. Autor pochopitelně může pro svůj umělecký záměr s posunem významu pracovat, pokud se však hudba původně třeba liturgická stane tanečním hitem, je možné, že ten, kdo ji zná v původním významu, bude považovat zpracování za urážlivé. Ne každý tvůrce, i v případě, že za použití řádně zaplatí, věnuje vůbec pozornost tomu, v jakých souvislostech přebíraná hudba fungovala původně nebo o čem je její text. Někteří vydavatelé si toho jsou již vědomi a snaží se mít i tuto stránku pod kontrolou. Zmíněná skupina Transglobal Underground měla zájem použít část nahrávky mauretánské zpěvačky jménem Dimi Mint Abba, kterou vydalo nakladatelství World Circuit. To si nechalo zaslat ke schválení text, který se měl ve výsledné skladbě objevit, a vyžádalo si písemné prohlášení, že text nebude nijak měněn, ani k němu nebude nic přidáváno.
Etnomuzikolog Ragnar Johnson, který stojí za mnoha nahrávkami vydanými na francouzské značce OCORA, popisuje cestu jedné ze svých nahrávek, které pořídil v Etiopské Addis Abbebě v roce 1971: Jedna z písní zaujala Petera Gabriela a požádal vydavatele o svolení k jejímu použití. OCORA (bez konzultace s Johnsonem) souhlasila a píseň se tak, studiově lehce upravená, objevila na Gabrielově soundtracku ke Scorseseho filmu *Poslední pokušení Krista* (deska vyšla pod názvem *Passion*, Real World, 1989), ve scéně, kdy Ježíš pozoruje Máří Magdalénu při prostituci. Od Gabriela práva k použití hudby koupila stanice BBC, která ji použila jako doprovod k dramatizaci novely o zneužívání žen v arabském světě. Etiopská píseň tam zazněla vždy, když byla hlavní hrdinka znásilněna. Díky opakování hudby v tomto kontextu se tak melodie původně lyrické milostné písně asociovala s násilím na ženách. Sběratel, který to chápal jako urážku původních interpretů, proti tomu protestoval, nicméně neúspěšně – práva byla řádně zaplacena.
Některé západní skupiny postupně přecházejí od samplů ke spolupráci s živými exotickými hudebníky, což je případ zmíněných Deep Forest či Transglobal Underground. Kromě uměleckých záměrů je v tom pravděpodobně snaha vyhnout se problémům s právními aspekty samplingu. Spolupráce s živým hudebníkem je sice finančně náročná, nemusí však být dražší než prohraná soudní pře kvůli vypůjčenému fragmentu z cizí nahrávky.
Při posuzování skladeb využívajících samply hudebníků odlišných kultur nelze zaměňovat hledisko autorsko-právní a umělecké. Řádně zaplacený úryvek se může stát součástí hudebního balastu a naopak. Ačkoliv není asi možné vždy se poctivě vyrovnat s interprety původní nahrávky, nemělo by se zapomínat, že nějací existují.

column one

aneb jak sestříhat obraz světa neboli ptactvo v berlínském mixpultu čili spící posluchač hrající na kytaru George Michaela

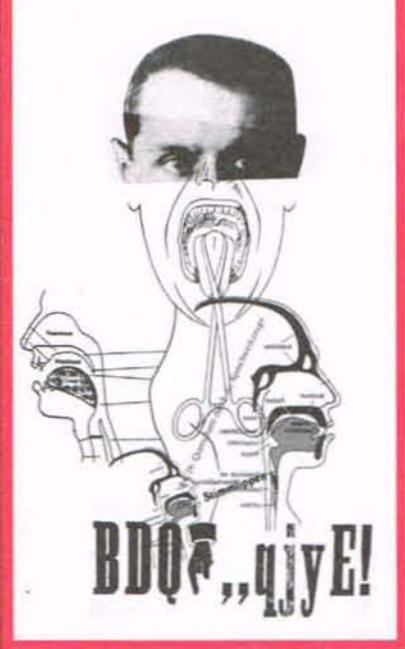
[Lukáš Jiřička]

Stejně jako mnoho skupin té doby začínali berlínští Column One s industrialem – psal se rok 1992. Jejich hudební aktivitě předcházely výstavy fotografií, práce v oblasti video-artu a osobité klipy a vizuální koláže. Od samého počátku je duší celého sdružení Robert Schalinski, ke kterému se později přidal René Lamp. Nejedná se však o projekt dvou hudebníků, ale o otevřené uskupení, které se pro své jednotlivé projekty propojuje s dalšími postavami berlínské scény – například Jürgenem Eckloffem, DJ Uncle Brainbridgem, ale i polským hudebníkem Wojciechem Czernem (Za Siodma Gora) a ikonou radikální industrialně-taneční scény Genesis P. Orridgem (Throbbing Gristle, Psychic TV). Jak je patrné již z prvních alb, která vyšla ve velice limitovaných nákladech, styl industrialu byl Column One od začátku těsný, a tak se nechávali inspirovat i jinými hudebními proudy – třeba ambientem, ale i easy listening na pomezí banálního popu nebo klasickou hudbou. Naštěstí pro Column One, neboť industrial se stával pouze mechanickou svěrací kazajkou zaběhlých hudebních postupů, módy a všelijakých klišé spojených s adorací zvrácené sexuality, násilí atp. Column One také nejsou představiteli klasického pojetí kapely, ale pracují vždy několik let na různých typech projektů a zkoumají různé aspekty hudby (koláže, zvuky místností, chyby při nahrávání, současné trendy atp.). Nebudu uvádět všechna díla diskografie, ale zaměřím se pouze na díla modelová, artikulující hlavní problematiku jejich tvorby.

První alba **World Transmission 1**, **2** a **Vis Spei** představují ještě nahrávky, pro které se označení industrial hodí. Nejedná se však o hudbu stojící na rytmice z průmyslového šrotu, doplněné o rockové baskytary a kytary, ale o dlouhé přelívající se plochy – koláže. Výchozím materiálem jsou nasamplované hlasy, smyčkované do repetitivních struktur, doplněné o táhlé ruchy, vibrace a šelesty. Původní zdroje zvuku jsou postupně rozmělňovány a zpracovávány, až je jejich původní podoba zcela nerozpoznatelná. Kořeny této hudby lze kromě Orridgeova vlivu nalézt u psychedelických skupin jako Faust a Can, ale i u konstruktivistického elektropopu Kraftwerk. Tedy improvizace na analogové nástroje a mixážní pult doplněná o samply všelijak modifikované za asistence prostých perkusivních rytmů. Elementem odvratu od postupů industrialu se zde stává užití různých zvuků ostře kontrastujících s ambientně-noisovými plochami.

Skutečně přelomovým počinem Column One se v roce 1995 stalo album **The Excellent Listener** vzniklé ve spolupráci se spřízněnými hudebníky: Never Mind The World, Za Siodma Gora, Leo Bullfrogem a DJ Uncle Brainbridgem. Jedná se o pilotní počin jejich obsáhlé práce s metodou cut-up, vysekáváním hudebního materiálu jiných tvůrců ponechaným v plném znění, tedy nikoli transformovaným, jak je tomu u samplingu. Jediným zkreslením, jehož se na materiálu dopouštějí, je změna rychlosti a směru přehrávání. Vyseknutý záznam je překrýván materiálem jiného řádu, ať už hudbou jiných tvůrců nebo zvukovým doprovodem hraným jedním z pracovní skupiny tohoto alba. Dochází tak k hudební transparenci – průhlednosti několika rozličných složek, ať už v daném momentu spojených a harmonických, či zcela disparátních. Výsledkem je důsledná koláž vznikající metodou náhodného spojování; jedná se o prodlouženou ruku dadaistických her losování slov a vět z klobouku aplikovanou zde na komponování hudby. V této důsledné koláži se střetávají disco, noise a hospodské popěvky s Depeche Mode, Orffovou Carminou Buranou, easy listening a zpěvem ptactva, ale i s ironickým komentářem tvůrců – průvodců tímto nekompaktním a stále se proměňujícím dílem. Column One vyzývají recipienta k aktivní spoluúčasti při programování vlastního pořadí skladeb, kterých je na ploše 70 minut celých 45 – od několikavteřinových útržků až k pětiminutovým kolážím. Transparence vykradených materiálů je zapojena do groteskního světa tohoto alba, groteskního ve smyslu pojmu „smíchové" kultury, jak ji definoval ruský literární teoretik Michail M. Bachtin. Spíš než příbuzným hudebním tvůrcům je album *The Excellent Listener* svým charakterem blízké autorům groteskní literatury Francois Rabelaisovi, Laurenci Sternovi, Jeanu Paulovi a Witoldu Gombrowiczovi, kteří také pracují s metodou citací a intertextuálních odkazů následně zesměšňovaných či pervertovaných. Cut-up, tedy citát z jednoho hudebního světa, je vsazen v jiný kontext, čímž je narušována naše představa „jednoty" díla. Zde se artikuluje problém různořečí mnoha složek v rámci jednoho díla, vzájemně se mísících nikoliv směrem k celistvosti, ale k diskontinuitě a heterogenitě, která zabraňuje interpretaci, neboť je svým charakterem inverzní. Možná, že toto dílo překonává i naši postmoderní představu plurality a nastoluje řád „heterogenity" nemající pravidla, řád, jehož imanentní součástí je ironizující a dekonstruktivní element obracející vše naruby. Toto dílo není dílem tolerance všech složek, ale jejich nivelizace a inverze – sladký pop je na stejné úrovni jako Orffova hudba, štěbetání ptáčků je hudebním dílem stejně jako nahrávka Depeche Mode. Column One bortí naši představu hudební hierarchie spojováním toho, co se obecně považuje za pokleslé, s tím, co považujeme za díla výsostně hudební, přičemž vše doplňují zvuky běžného života.

Dalším elementem upozorňujícím na fakt, že poslechem nahrávky vstupujeme do groteskní a krajně nebezpečné hry, je užití permanentního mluveného komentáře k tomu, co právě slyšíme. Průvodce dílem upozorňuje na metody skládání, chválí možnosti přijímat díky Cut-Ups více informací, komentuje zpěv ptáků symbolizující zimu – přičemž se jedná o ptactvo typicky letní – a staví tak posluchače do pozice diváků svého kabaretního představení. Ale ani tento divadelní vztah režisér – divák zde není aplikován v čisté podobě, neboť si každý může navolit podobu svého pořadí skladeb. Krom inspirace tvůrci groteskních děl zde cítíme i návaznost na Bertolda Brechta a jeho princip permanentního zcizování dramatu postavami vystupujícími z rolí, přítomnými komentátory



a interprety probíhajícího díla. Column One neustále vytvářejí ironické a matoucí stopy relativizující to, co právě slyšíme. Vrcholem tohoto falešného nasměrování je skladba nesoucí název *Hraní na kytaru s Georgem Michaelem*, kde se přese všechna očekávání pervertování popové hvězdy jedná o primitivní house doplněný ženskými orgiastickými vzdechy a souběžné zmixování dvou skladeb Depeche Mode doplněné komentářem, že až nyní poznáváme úplně svět Depeche Mode.

Teze Michela Foucaulta o smrti autora asi málokdy nalezne podobně demonstrativní díla jako *The Excellent Listener*, které ukazuje proces odkrývání intertextuálních citací a relativizace vlastního autorství i používaných děl, s předáním možnosti spoluautorství do rukou posluchače. V prostoru tohoto díla není nic, co by nemohlo být pervertováno, zesměšněno či naopak vloženo do řádu umění. Nahrávka je Tristamem Shandym v hudebním světě, Gargantuou a možná i Haškovým Švejkem – klíčovou postavou ukazující heterogenitu světa. Celé album navíc vyvolává naléhavou otázku, kdo je tím výsostným posluchačem: Column One? My – recipienti? Hudba sama?

Další album **Classic Chill Out Rhythms 1** rozvíjí metodu používání reálných zvuků v řádu hudby, kde označujícím gestem tvůrce jsou tyto zvuky nositeli estetických funkcí. Toto album připomíná rozhodnutí Marcela Duchampa ponechat nechtěné praskliny ve skle jako plnohodnotnou součást svého objektu *Velké sklo*. Většinou se jedná o prosté dubové, ambientní a popové písně doplněné o ruchy reálných místností, psí štěkot a dětské žvatlání. Vše navíc otevírá přehraný záznam z desky s předčítáním pohádky dětem – skladba se jmenuje *Little Thobias*. Column One zde výrazně ruší distanci mezi vnitřním a vnějším – tedy světem hudby a světem, který při poslechu posluchače obklopuje, a to způsobem, jenž celou skutečnost zdvojuje. Album totiž samo zní jako reálný záznam poslechu alba u každého doma s kroky, pitím, povídáním si... Samotný název opět posluchače staví do ironické pozice tím, že jej nutí veškeré zvuky světa považovat za umělecké dílo a ptát se po povaze chill outů, tedy prostorů na house parties určených k odpočinku a poslechu klidné hudby. Není snad naším každodenním chill outem také náš domov, není tím nejklasičtějším prostorem klidu, se svými přirozenými zvuky a potažmo i rytmy? Anebo skutečně existuje jistý kánon chill outové hudby? Column One žádné rozřešení nedávají, ale ukazují cestu, jak vše lze vnímat v jisté zvrácené komplexitě – jakýkoliv, i běžný zvuk může nabývat hudební povahy, stačí jej pouze jako hudební počin označit.

Po projektu **Doubt** vzniklo album **White Errors 1** zkoumající problematiku chyb při nahrávání a tvorbě samotné. Jedná se o dlouhé a volné plochy bez náznaku rytmických elementů, plné šumů a praskotů přeskakujících kompaktních disků, kterým vévodí dlouhé a bolestivé vřeštící frekvence – tento projekt lze označit za dílo jakési antihudby, která obvyklou selekcí neprochází pro svoji chybnost a nedohotovenost. I obvykle vytříděný nepodařený materiál má však značnou potenci stát se zajímavým počinem, po všech předchozích nahrávkách ale opět není jisté, zda přiznaná chybnost není dalším z dokonalých matoucích manévrů těchto berlínských experimentátorů.

Posledním albem je **Audience Is Sleeping** ukazující Column One v poněkud přátelštější poloze, jelikož zde pracují s možnostmi klubové hudby – lámanými beaty, trancem a s formou pomalých tanečních repetitivních skladeb. Všechny své dosavadní experimenty vsazují do rámce přístupné elektronické hudby, kde cut-ups společně s ruchy a vysokými frekvencemi jsou pouze prvky, které taneční hudbu ozvláštňují. Tímto přístupem k předchozím průzkumům, mnohdy velice radikálním, ukazují cestu, na kterou by měl nastoupit každý experimentátor, a to cestu, jak své dosavadní objevy zkusit aplikovat na stávající hudební rámce a tak jejich diskurs přeformulovat. Column One hudební světy nerelativizují ani neruší, ale spojují do velice vzrušující podoby neotřelé taneční hudby tak, že jistě nikdo neusne.

VYKOLEJIT VEHIKL VNÍMÁNÍ

rozhovor s Robertem Schalinskim

Co znamená realita se zřetelem k vaší tvorbě?
Stejně jako každý člověk, tak i hudba má svoji realitu, měnící se s každým dalším poslechem alba. Tato znovu nabývaná realita proměňuje pak celé další vnímání posluchače. Vzhledem k tomu, že poslech je také aktem fyzickým, dochází ke dvojí proměně: vnímání hudby samotné a změně vlastního vnímání. Jedná se o permanentně otevřený stav.

Jak se toto projevuje při vytváření hudby?
To nevím, ale je potřeba své objevy stále zveřejňovat a definovat, abychom poznali princip jak celý řád přelstít a přelstít i své vlastní vnímání. Vehikl vnímání, jakási stále se opakující smyčka, se vykolejí až díky rafinované změně. Mozek se stále snaží udávat všemu pevný a rytmický řád a při poslechu nerytmických skladeb, nebo skladeb se záměrně narušeným pravidelným schématem, má mozek tendence jim řád a rytmus falešně dosazovat. Mozek je filtrem navyklých vzorců, které jsme ale schopni postupně proměňovat – tato změna je jako skřipec. Napíná a mučí, ale prodlužuje a rozšiřuje stávající obzory.
Myslím si, že všechny existující hudební žánry jsou ve svém principu totožné, neboť inklinují k pravidelnosti a symetrii. Bylo by zajímavé dělat hudbu atakující pouze fyzické a psychické ustrojí, ne rozumové. Hudbu ovlivňující vnímaní a nikoliv myšlení – to je ale velice nebezpečné.

Na albech užíváte princip nahraných reálných zvuků, které samotnou hudbu přehlušují či jdou proti její struktuře, a odvádíte tak posluchačovu pozornost. Kde je pro vás hranice hudby a reality, reprezentované například zvukem míst, psím štěkotem, lidským povídáním nebo dětským žvatlánim?
Neexistuje žádná dělící čára mezi realitou a tím ostatním (hudbou)... Dělení reálného a nereálného zcela odmítáme, neboť realita je v mnohosti téměř až bezbřehá. Nadrealita umění vše slučuje, ale vyznačit a ohraničit realitu v umění nelze, a není ani možné určit záchytné body „skutečnosti." Je-li realita hranicí, jaké jsou pak hranice reality? Pokusy o vyznačení hranic raději z hlav vypusťme.

Chybou lidského myšlení je, že se stále ujišťuje, zda to, co zažívá, je skutečné. Vždyť jakákoliv myšlenka i čin jsou skutečné. Paul Watzlawick, výkumník lidské komunikace, uvádí příklad lodi projíždějící úžinou, kterou kapitán řídí na vlas přesně a proplouvá tak mezi útesy, aniž by přemýšlel o jejich existenci a uzpůsobení. Nevěděl vlastně vůbec nic kromě toho, že to fungovalo. Jen věci, které nefungují, určují hranice reality.

V jednom svém materiálu užíváte slovo ironie jako označení vaší produkce. Lze jí v hudbě dosáhnout? Termín ironie se přeci konstituoval na poli literární vědy, aby označil rozlomení gramatického a interpretačního čtení díla a jisté napětí prostoru mezi tím, co je zamýšleno a napsáno.
Těžko říct, co je ironie v hudbě, protože nám schází nástroje, kterými ji lze popsat. Samozřejmě, že lze tvořit ironickou hudbu, a to ve chvílích obrácení představy proti ní samé, nebo proti posluchači. Ironie je chyba, zlom, stavící proti sobě dílo a posluchače. Staví je do paradoxní pozice... pociťujete-li tak naši tvorbu, je to pro nás čest. Sami bychom se ale tímto striktním způsobem nevymezovali.

Jak definujete pro svoji tvorbu autorství a nároky na něj? Citujete, vykrádáte...
Takhle neuvažujeme, autorství pro nás nic neznamená.

Jak vznikají cut-ups, se kterými pracujete?
Záznamy je nutné míchat k sobě tak, aniž by byly předem slyšeny. Jedině tak totiž nejsou předem definovány a nevstupuje do jejich vzájemné hry žádná intence. Při spojování těchto souběžných pásů nechceme vědět, co vznikne, neboť význam jim chceme vtisknout až v úplném závěru, a to svou selekcí.
Nechceme předem činit akt dohody, jak mají nahrávky znít, protože bychom tím byli příliš omezeni. Nepoužíváme také útržky tak, jak to činil Burroughs, ale opravdu celé vzorky.

Jakou roli pro vás hraje náhoda?
Značnou, ale přesto je to stále málo. Náhoda totiž existuje okolo, ale v myšlení neexistuje vůbec – to se pouze řetězí. Snažíme se ji nacházet skrze princip hry, ale také jsme nakonec nuceni k selekci nepovedených či příliš běžně znějících nahrávek.

Je rozdíl mezi samplováním a vysekáváním cut-ups?
Samply jsou, krátce řečeno, odněkud vyjmutou částí, následně použitou a přetransformovanou. Mají svůj záměr. Bohužel pro nás, samplování bývá s metodou cut-ups často zaměňováno nebo srovnáváno. Při vysekávání Cut-Ups hledáme a zkoušíme, a to bez předvolby základních prvků, bez sepětí a obeznámení se s používaným podkladem, materiálem a informací, který posléze slepujeme. Jedná se o koláže, experimenty, bez úmyslu cílené produkce... Samplování je pouze částí postupu při vytváření díla. Ostatně Cut-Up je příhodnou metaforou pro lidské myšlení, cítění a vnímání, a to v jejich souměrnosti a souběžnosti. Nikdo nemyslí jinak!
Cut-up souvisí s myšlením, zatímco samplování s technikou. Od dob vynálezu prvních hudebních nástrojů je v naší kultuře přítomné i samplování. Když hrajete na kytaru, samplujete, neboť kytara se skládá z omezeného rejstříku zvuků a jeho kombinačních možností, které nám vynálezce (výrobce) kytary předpřipravil. Tedy samplujete i tohoto výrobce kytary, stejně jako postupy, kterými na ni lze hrát.

Čím je cut-up? Citací? Když včleníte cizí elementy a hudební fráze do své hudby (stejně jako Marcel Duchamp, který užíval reálné předměty jako svá díla) a zahrnete je označovacím procesem do řádu Column One, jedná se o vaše díla?
Marcel Duchamp se mohl při tomto rozhodování klidně mýlit anebo vše myslet zcela jinak. Jeho objekty zvané ready mades mají blízko ke cut-ups jako struktury zrcadlení a odrazu. Tato díla souvisí s kontextem našeho úhlu pohledu, jsou-li v muzeu (nebo jako psí štěkání v hudbě) jsou uměním, vyjmeme-li je a vrátíme-li jim jejich původní funkce, stávají se opět běžnými součástmi světa, který nás obklopuje. Toto jsou metody překladu do jiných kontextů, revoluční akty boje proti rozumu a jeho jedinečné rozmluvě, která má tendenci vše objasňovat. I tento typ umělecké rozmluvy se obrací proti vehiklu, jen musí být jasné, že jsme se smluvili na nových kontextech. To, co nás znejišťuje, je právě poznatelnost jejich původních zdrojů a funkcí, tedy to, co je rozpoznatelné. Cut-up ale zamezuje konzumování původního materiálu v jeho úplnosti a čistotě. Je to nástroj nejistoty.

INZERCE

Mužná na Donna Summer

Ne, nechystáme se popisovat návrat přední dámy vyvanulé disco music, předmětem našeho zájmu se stává jaksi druhá Donna Summer, kterou je Newyorčan Jason Forrest. Ten již pár let produkuje energií a zvraty nabité skladby splácané ze samplů starých dobrých hitů a čerstvých příměsí (extrémních breakbeatů, gabba, noise a digitálního narušování a „zasekávání"). Jeho výtvory, shrnuté prozatím na deskách *To All Methods Which Calculate Power* (Omeko, JP) a *This Needs To Be Your Style* (Irritant, UK), jej částečně usazují mezi podobně lehkomyslné US darebáky (či snad novodobé punkery?) jako Hrvatski nebo Kid 606, vykazují však známky originálního stylu a důkladného zpracování, což je v rámci bastard-popové záplavy poměrně vzácný jev. Důkazem jeho talentu ke ztřeštěným a přitom inteligentním hrátkám s kýčem budiž zájem jistě vybíravé německé značky Sonig, jež mu právě vydává novinku *The Unrelenting Songs Of The 1979 Post Disco Crash*, která již ovšem nese podpis Jason Forrest/DonnaSummer. Mp3 ukázky a další informace na www.cockrockdisco.com.

[Hynek Dedecius]

Nedávno jsi musel z „právních a kosmetických důvodů" (jak stojí v PR materiálu k tvé nové desce u labelu Sonig) upustit od uměleckého jména Donna Summer. Mohl bys pokud možno podrobně popsat, jakým způsobem k tomu došlo?
K soudu mě naštěstí nikdo nehnal, ale ta druhá Donna Summer momentálně v US slaví velký comeback, tak jsem si řekl, že asi teď právě nastal ten nejvhodnější čas na změnu. Takže to bylo mé vlastní rozhodnutí, žádné donucování zvenčí neproběhlo. Sonig dokonce chtěli, abych tu desku vydal jako Donna Summer, ale nakonec jsme se rozhodli, že bude přeci jen rozumnější to změnit. Přemýšleli jsme o spoustě variant a zvítězila verze JF/DS (jako AC/DC). Skutečnost, že teď budu vydávat pod vlastním jménem, taky napomáhá moji hudbu tak trochu „legitimizovat", což může, ale taky nemusí být zrovna výhra, že... Celá tahle taškařice kolem jména ale jen zbytečně odvádí pozornost od samotné muziky, která je přeci mnohem důležitější.

Jak vznikají tvé skladby? Řekl bych, že nasbíráš hromadu samplů ze svých oblíbených nahrávek a pak je stmelíš do vlastních struktur, mám pravdu?
V podstatě je to tak. Většinou mám o tracku dosti jasnou představu ještě než si k němu sednu. Pak z vinylů (kupuju ty opravdu levné-mizerné kousky) natahám samply, upravím je na shodné bpm a pak je začnu osekávat a sekám a sekám... Co se týče mých oblíbených desek, asi nikoho nepřekvapí, že jsem velký fanda prog-rocku. Zrovna jsem posedlý Toddem Rundgrenem, samozvaným „géniem", který udělal v 70. letech úžasné studiové desky a později založil kapelu Utopia. Shromažďuju taky regulérní rock jako Heart, Steppenwolf, VanDerGraff Generator, Chic atd.

Při poslechu tvé hudby člověku přirozeně vytanou na mysli pojmy jako plunderfonie nebo bastard-pop. Jaký k nim máš vztah? Ztotožňuješ se s některým z nich?
Ani ne. Považuju se za člověka, co dělá rockovou muziku... Vím, že taky funguju v rámci elektronických subžánrů jako plunderphonics, breakcore, mash-up apod., ale já se snažím jen o to, aby lidi moje hudba chytla. Samplovanou muziku opravdu miluju, vyrůstal jsem na Public Enemy a pak hltal všechny další umělce/skupiny pracující se samply. Postupně jsem se dostal až ke Squarepusherovi apod. a teď zjišťuju, že to, co bylo dřív považováno za samplovanou hudbu, se dnes zařazuje úplně jinam.

Jak ty osobně vnímáš otázku autorských práv v současné hudbě?
Myslím si, že korporace dělají omezováním kreativity velkou chybu, jenže přesně taková situace momentálně panuje. Umělci mohou svobodně samplovat ve všech uměleckých disciplínách, jen v hudbě ne.

Myslíš, že v této oblasti právě dochází k určitému uvolňování pravidel?
Ne, lidi jenom dělají, co se jim líbí, a o právních otázkách přemýšlí až pak.

Je podle tebe současný stav (bující bastard-popová scéna na internetu, častější využívání mash-upů popových hitů) prvním krokem k úplné změně systému autorských práv v hudbě?
Podle mě se hudební korporace bojí úplně všeho a srší blesky, když narazí na něco, z čeho můžou vytřískat peníze. Řekl bych, že dnešní úspěch fenoménu mash-upů je z velké části jen módní trend, že se dnes prostě lidem líbí slyšet známé věci jinak. Ale počkej – je na tom snad něco špatného? Je na tom něco nelegálního? Právník by řekl, že jakmile někdo něco nasampluje, je to nelegální. Přesně tak to hudební byznys chce mít. James Brown se soudil, protože kopírovali jeho breakbeaty. Dostal ty peníze jeho bubeník? A dostal vůbec něco z těch vysouzených peněz sám James Brown anebo většinu z nich shrábnul jeho label a právníci?

Existuje nějaká hranice, za kterou bys i ty považoval využití hudby někoho jiného za odsouzeníhodnou krádež?
O tomhle jsem v podstatě nucený přemýšlet. Dokonce jsem udělal skladby, které se té hranice tak či onak dotýkají. Třeba jeden můj nevydaný track *Tocatta*, je v podstatě nasamplovaná celá skladba jednoho experimentátora, do které jsem nedodal skoro nic. Myslím, že otázka, co je správné a co ne, vstupuje do hry v případě, že je manipulace (nebo její absence) příliš zjevná. Proto považuju za moc důležité, že se samply manipuluju a přenáším je do jiného kontextu. Tehdy se moje snažení stává hudbou.

Nurse With Wound: Zraněná chůva, šicí stroj a deštník na operačním stole

[Petr Ferenc]

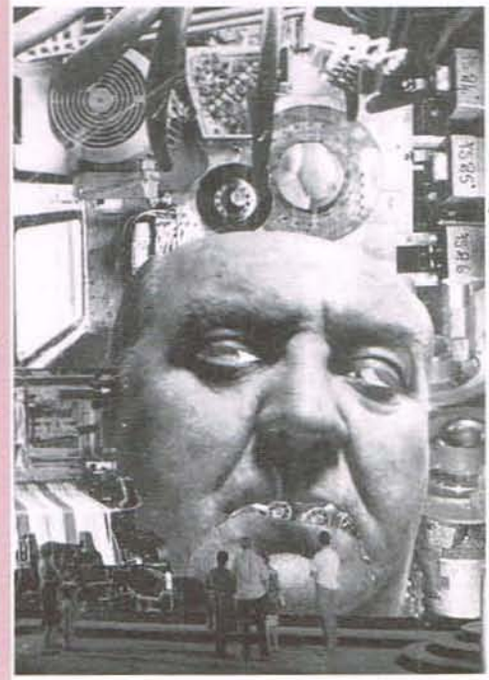
Kolik podob má koláž? Řazení jednotlivých obrazů do nových souvislostí může působit narativně (ať již coby anekdota či formou spíše poetickou) a vytvářet nová prostředí, objekty a bytosti či pouze zprostředkovávat abstraktní setkání různých materiálů, struktur a – v případě asambláže – předmětů. Co mají tak rozdílné výtvarné projevy jako jsou Ernstovy „kolážové romány" ze starých tiskovin, Teigeho eroticko-surrealistické vize, Kolářovy rytmizované snahy o nové kompoziční formy či Dubuffetovy obrazy sestavované kladením drobných kreseb a maleb (cyklus *Divadla paměti* od r. 1975) na větší plochu společné, je akt řazení původně oddělených prvků do nových vztahů (a tím odstartovaná „hra na asociace") a zprostředkování pohledu „do hlubin tvůrcovy duše" – z jednotlivých prvků koláže lze leccos vytušit o autorových zálibách, múzách a způsobu pozorování světa.

Setkávání odlišného si za nejdůležitější stavební prvek své hudební tvorby zvolil i někdejší student výtvarné školy, příznivce dada a protagonista legendární „skupiny" **Nurse With Wound** Steven Stapleton. Dada jej neovlivnilo pouze tím, že dalo vzniknout koláži, ale také ostentativním zpochybňováním zavedených uměleckých hodnot, sklonem k absurditě a ironii a povýšením nahodilosti na tvůrčí akt stejného významu, jako má pečlivé, do detailu promyšlené budování výsledného tvaru.

Příběh Nurse With Wound začal v roce 1979 opravdu stylově – náhodou. Stapleton, opustivší výtvarná studia a navrátivší se z Německa, kde nadšeně objevoval tzv. *krautrock* – psychedelické experimenty skupin **Faust**, **Can**, **Neu**, **Amon Düül**, **Ash Ra Tempel**, **Kluster** či **Guru Guru** (kromě sbírání alb jim rovněž dělal bedňáka a navrhl několik obalů) – spolu se dvěma přáteli nenasytně skupoval obskurní alba pozapomenutých či experimentálních skupin a tvůrců a ve shodě s profesí si vydělával malováním nápisů na dveře místností nahrávacího studia. Když mu místní zvukař řekl, že během víkendů je osmačtyřicetistopé studio volné, ceny příznivější a že by se rád podílel na nahrávání nějakého experimentu, Stapleton zalhal, že má skupinu. Týž večer zatelefonoval svým kamarádům a nařídil jim okamžitě si pořídit hudební nástroj. Experiment mohl začít.

Debut *Chance Meeting On A Dissecting Table Of A Sewing Machine And An Umbrella* byl nahrán během několika hodin a odstartoval bohatou diskografii NWW (určitě přes 100 titulů). Rozmarnou skrumáž hluků, bouchání, kvílení a disharmonií skupina vydala v nákladu 500 kusů na promptně založené značce United Dairies, sklidila recenzi ukončenou místo hvězdiček trefným hodnocením ????? a prodala celý náklad během týdne – údajně díky lechtivému obalu. O vizuální podobu produkce NWW se, většinou pod dívčím pseudonymem Babs Santini, staral rovněž Stapleton. Obal *Chance Meeting* má z jedné strany obrázek polonahé dominy, z druhé pak černobílou koláž. V loňském roce se album dočkalo kuriózního vzkříšení – během kopírování původního pásu došlo k drobné poruše jednoho z přehrávačů, čímž se z kopie nechtěně stal svérázný, vzápětí publikovaný remix.

Na dalších albech začali NWW kromě „neortodoxního" používání hudebních nástrojů experimentovat s přednatočenými pásky, které v jejich tvorbě záhy získaly prim a pomohly jim vybudovat styl, který trochu předčasně proklamoval již název debutu. Třetí album, *Merzbild Schwet*, se svým názvem odvolávalo k dílu Kurta Schwitterse (jehož termín pro objekt na bázi asambláže *Merzbau* oslovil nejen Stapletona, ale i otce japonského noise Masami Akitu vulgo **Merzbow**) a jeho strany nesly názvy *Dada*[x] a *Futurismo*. První z nich je nerytmickou skrumáží neumělé hry na baskytaru, saxofon a percussion, ženských hlasů, přeskakujících gramofonů a neorganicky přilepeného klavírního brnkání v závěru a je opravdu řádně „dada". Vztah druhé strany a futurismu tak přímý není. *Futurismo* se, na rozdíl od „čitelného" *Dada*[x] skládá z hluků, jejichž původ nelze dost dobře určit. Stapleton se zde patrně odvolává k Luigi Russolovi (jemuž NWW věnovali již svůj debut), který vytvářel hudbu hluků (v manifestu *L'Arte dei rumori* z roku 1913 považuje hluk za jediný prvek umožňující vytvořit moderní hudbu ve shodě s futuristickými zásadami) pomocí „nástrojů" zvaných *intunarumori*, vydávajících přesně kategorizované druhy „umělých", asociacemi nezatížených hluků. Jinak je *Futurismo* skladbou dosti statickou, na hony vzdálenou futuristickému obdivu k dynamice a hektičnosti.



Vzhledem k povaze své tvorby se NWW orientovali téměř výhradně na studiovou činnost; jejich koncerty by šlo spočítat na prstech. Na jednom z nich, začátkem osmdesátých let, se Stapleton (malující na pódiu obraz do zvuků reprodukované hudby) se-

známil s někdejším členem skupin **Psychic TV** a **23 Skidoo** Davidem Tibetem s stál u zrodu jeho nové skupiny **Current 93** (viz rámeček), jíž je dodnes členem, stejně jako Tibet od té doby přispěl na mnohá nursovská alba. Dalším pozoruhodným vystoupením NWW bylo, když účinkující požádali publikum, aby se k nim na pódiu připojilo. Posléze si členové skupiny šli sednout do hlediště, ze kterého mohli sledovat koncert Nurse With Wound. Část vystoupení byla vydána na albu *Live At Bar Maldoror*.

Páté album *Homotopy To Marie* (1982) zastihuje Stapletona jako jediného člena skupiny. Své de facto sólové album považuje za první skutečné album NWW – o předchozích mluví jako o „přípravných". Jedná se o ukázněné dílo s tísnivou atmosférou a úspornými aranžemi, na kterém Stapleton poprvé rozvíjí všechny své typické výrazové prostředky. Titulní kus se skládá ze zvuku činelů a krátkého útržku ženského a dětského hlasu. Ten je na nahrávkách NWW téměř vždy vytržený z jiných souvislostí a destruovaný jako kterýkoli jiný zvukový zdroj; skladby s rovnocennou rolí textu a hudby se Stapleton dopustil snad třikrát. Úvodní *I Am Blind* tvoří především napjaté ticho oddělující krátké blíže nerozpoznatelné hluky. V *Astral Dustbin Dirge* se zničehonic objeví několik taktů zpomalené vrzající dechovky, závěrečná *The Tumultuous Upsurge* je jako jediná na albu od začátku do konce rytmická. K tradičním hudebním kategoriím melodie, harmonie a rytmu má Stapleton vůbec zvláštní vztah: první dvě ignoruje, třetí používá jen velmi sporadicky, většinou třemi způsoby. Prvním z nich je pravidelné opakování delších zvukových úseků (na EP *Ladies Home Tickler* je to výhradně hlas), druhým vytváření iluze velmi svérázné „hudby přírodních národů" (např. zmíněné *Live At Bar Maldoror*), třetím vpád pravidelného rytmu někam, kam nezapadá a stává se tudíž tvůrcem zlomyslného napětí (countryové banjo s klavírem nečekaně bortící dlouhé minuty křehkého ambientního předíva alba *Spiral Insana*). Nejdůležitějším prvkem Stapletonových skladeb bude i nadále moment setkávání a z něj plynoucích nálad, jejichž svérázný půvab je autorovi nejdůležitějším cílem snažení.

Od této chvíle jsou za členy NWW považováni momentální spolupracovníci, kromě Tibeta je to od devadesátých let zejména Colin Potter, na několika novějších albech hudebník českého původu Aranos (viz rámeček) a mnozí další členové spřízněných souborů, jejichž propletence daly vzniknout svébytné, personálně i hudebně homogenní a velmi plodné scéně (**Coil**, **Nature And Organisation**, **Sorrow**, projekty Tonyho Wakeforda či Christopha Heemanna, do určité míry třeba i **Legendary Pink Dots**). Sám Stapleton koncem osmdesátých let opustil Londýn a odstěhoval se na venkov, kde se kromě hudby a výtvarné činnosti zabývá chovem koz. NWW od té doby pokračují v neztenčeném chrlení alb. Zastavme se u třech z nejproslulejších.

Trojalbum (resp. 2CD, v loňském roce doplněné bonusovým diskem) *Soliloquy For Lilith* (1988) je asi tím nejméně typickým a nejpřístupnějším, co nám Stapleton kdy nabídl. Šestice mantrických, ambientních skladeb vznikla zapojením množství kytarových efektů a pedálů do kruhu, čímž vznikl nejen základní zvuk vzdálené zpětné vazby, ale také základní rytmická figura, kterou Stapleton v reálném čase měnil pohybem prstů několik centimetrů nad citlivě reagujícím okruhem, a množství překvapivých harmonií. Přední stranu obalu výjimečně nezdobí práce Babs Santini, ale Slunce Maxe Ernsta.

Ve stejném roce vydané *The Sylvie And Babs High-Thigh Companion* je koláží útržků popových desek z padesátých let – od sinatrovské orchestrální romantiky přes salónní jazz až k hillbilly. Celek je doplněn typicky stapletonovskými zvuky a je vydáván za album Orchestru Murraye Fontany, za jehož členy jsou označeny čtyři desítky spřízněných hudebníků, mj. členů **Legendary Pink Dots**, **Whitehouse** a **Current 93**. Ve skutečnosti se nejspíš jedná o sólovou práci, která překvapí podobností s nahrávkami Chistiana Marclaye a jiných manipulátorů s vinyly.

Thunder Perfect Mind (1992) je „sesterským albem" současně vydané stejnojmenné desky **Current 93**, jednoho z vrcholů Tibetova akustického období. Stapleton s Colinem Potterem zahajují třiadvacetiminutovou *Cold*, přísně rytmickou palbou (jako by si chtěli kompenzovat dvanáct let absence pravidelnosti) elektrických úderů, ve druhé, půlhodinové skladbě *Colder Still* se z jezera hlubokých basových zvuků vynořují útržky písní Current 93. Aby to bylo složitější, oba vedoucí skupin si na svých albech vzájemně hostují, proto v některých momentech *Colder Still* Stapleton zpracovává sebe sama.

V letošním roce se prý můžeme mimo jiné těšit na trojalbum *Angry Electric Finger*, které vzniklo tak, že Stapleton poskytl zvukový materiál třem tvůrcům (jedním z nich je všudybyl Jim O'Rourke) k libovolnému užití, a na album, o němž se zatím ví jen to, že bude hiphopové.

CURRENT 93

Skupina kolem básníka a zpěváka Davida Tibeta prošla velmi zajímavou proměnou od hlukových koláží k akustickému folku. Zatímco NWW vždy vyzařovali určitou ironickou nezúčastněnost, Current 93 ve svém raném období používali přednatočené pásky jako exaltovaný doprovod Tibetovým mystickonáboženským vizím. Album *Dog's Blood Rising* je hororovým konglomerátem kostelních sborů, dětských říkanek a nerytmických úderů. Vrcholem folkového období skupiny jsou křehká alba *Thunder Perfect Mind* a *All The Pretty Little Horses* s akustickými kytarami, houslemi a harfou. Koncem devadesátých let vzniká klavírní album *Soft Black Stars* a na zvuku harmonia postavené *Sleep Has His House*. Používání hluků a elektroniky (většinou obstarávaných Stapletonem) se však C93 nikdy zcela nezřekli. Společné album C93 a NWW *Bright Yellow Moon* jsme recenzovali v HV 1/02, za zmínku stojí i tři alba vydaná pod hlavičkou Stapleton / Tibet, zejména první *Sadness Of Things*.

ARANOS

Multiinstrumentalista romského původu Petr Vastl (možná Vaštl) před odchodem do Anglie působil v jazzových a cikánských souborech a v souborech středověké hudby. Díky spolupráci se Stapletonem (alba *Acts Of Senseless Beauty* a *Santoor Lena Bicycle* vyšla pod hlavičkou Nurse With Wound / Aranos) a **Current 93** vytříbil svůj styl a mohl vydat přibližně desítku sólových desek na značkách Noise Museum či Piezos. Vastlova hudba je do značné míry ovlivněna NWW, ale je výhradně akustická, hraná především na smyčcové nástroje. Zmínku zasluhuje pestré album *Magnificent! Magnificent! No One Knows The Final Word* (2001). Bizarní dojem zpestřuje Vastlův „nečistý" hrdelní zpěv (kam se hrabe Tom Waits), škoda jen, že ho na deskách není víc.

HUDBA JAKO PŘEDMĚT AUTORSKÉHO PRÁVA

[Petr Ostrouchov]

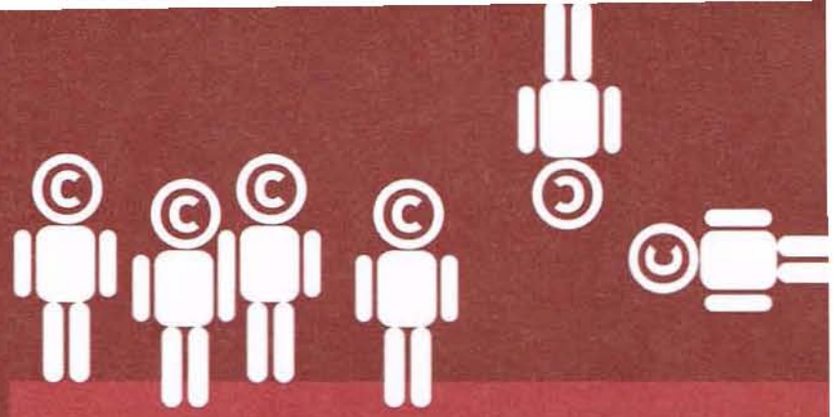
DUŠEVNÍ VLASTNICVÍ. Začněme poněkud obecněji. Předmětem autorského práva a práv souvisejících jsou nehmotné majetkové hodnoty, označované též jako *duševní vlastnictví*. Duševní vlastnictví je majetkovou hodnotou, které právo poskytuje ochranu obdobnou ochraně práva vlastnického k hmotné majetkové hodnotě, tj. k věci. Množina práv k duševnímu vlastnictví je nesmírně široká; vedle *práva autorského a práv souvisejících* sem náleží též právo k vynálezu, k ochranné známce, k obchodnímu jménu atd. Primárním nositelem určitého práva k duševnímu vlastnictví je ten, kdo příslušnou majetkovou hodnotu vytvořil nebo se o její vznik jinak zasloužil. Část z námi zkoumané skupiny práv je specifická kombinací majetkových a osobnostních aspektů – jde o práva, kde při vzniku nehmotné majetkové hodnoty hraje důležitou roli osobnost jejího původce. Tato práva se označují jako práva k výsledkům tvůrčí duševní činnosti. Jejich zákonnou ochranu přikazuje ve svém článku č. 34 Listina základních práv a svobod, která jako součást ústavního pořádku stojí v našem právním řádu nejvýše. Listina základních práv a svobod na jiném místě zakotvuje též ochranu práva majetkového a práva na ochranu osobnosti. Je tedy vidět, že ochrana duševního vlastnictví má svůj ústavní základ (ostatně stejně jako ochrana hmotného vlastnictví) v právním předpisu nejvyšší síly.

Specifika duševního vlastnictví spočívají především v tom, že předmět práv může být vzhledem ke svému nehmotnému charakteru přítomen na mnoha místech zároveň a může být zároveň předmětem nespočtu právních vztahů. Z tohoto důvodu se vymezení a ochraně těchto práv věnují zvláštní předpisy.

PRÁVA SOUVISEJÍCÍ S PRÁVEM AUTORSKÝM. Právo autorské a práva s ním související jsou v České republice v současnosti upravena v zákoně č. 121/2000 Sb., autorský zákon, účinném od 1.12. 2000. Zatímco pojem *právo autorské* již nepřímo naznačuje svůj obsah, pojem *práva související s právem autorským* je třeba blíže vysvětlit. Jde o skupinu práv ke zvláštním druhům duševního vlastnictví a ona v názvu obsažená *souvislost* s právem autorským je dána především jejich obsahem a také tím, že výskyt všech těchto druhů duševního vlastnictví je četný zvláště v jedné oblasti společenského života – v kultuře. Do této skupiny patří (i) právo výkonného umělce k uměleckému výkonu, (ii) právo výrobce zvukového záznamu k jeho záznamu, (iii) právo výrobce zvukově obrazového záznamu k jeho záznamu, (iv) právo rozhlasového nebo televizního vysílatele k jeho původnímu vysílání, (v) právo zveřejnitele k dosud nezveřejněnému dílu, k němuž uplynula doba trvání majetkových práv (toto právo je obdobné právu autora), a (vi) právo nakladatele na odměnu v souvislosti se zhotovením rozmnoženiny jím vydaného díla pro osobní potřebu (nakladatelé mají jen toto jediné právo). Autorský zákon vymezuje, co je předmětem těchto práv (autorské dílo, umělecký výkon, záznam atd.), kdo je nositelem těchto práv, jak s nimi může nakládat, jaká jsou jeho práva (z nichž vyplývá povinnost ostatních do těchto práv nezasahovat), jaké prostředky má nositel práv k dispozici k ochraně proti neoprávněným zásahům do těchto práv, jaké jsou dovolené zásahy do těchto práv atd. Dva z uvedených druhů práv (právo autorské a právo k uměleckému výkonu) mají charakter majetkově-osobnostní, neboť při vzniku předmětu těchto práv hraje význam osobnost původce. Jak jsme již výše zmínili, je zde přítomen onen *tvůrčí aspekt*. Ostatní výše uvedená práva mají povahu ryze majetkovou (jejich *souvislost* s právem autorským je proto poněkud volnější) a jejich smyslem je především ochrana investic do příslušného předmětu práv, do konkrétní nemajetkové hodnoty. Typickým příkladem je právo výrobce zvukového záznamu k jeho záznamu. Při vzniku záznamu nebylo ze strany výrobce vynaloženo žádné osobní tvůrčí úsilí, ale „pouze" prostředky na pořízení záznamu. Je proto zájmem výrobce, aby se záznamem nikdo bez jeho svolení nenakládal, neboť by tím byla snížena hospodářská návratnost vložené investice.

DVĚ POZNÁMKY. Než přistoupíme k slíbenému pohledu na hudbu očima autorského práva, doplňme ještě dvě obecné poznámky, které je třeba mít neustále na mysli. Je častým jevem, že předmět práv duševního vlastnictví (jako nehmotná hodnota) je zachycen na hmotném nosiči, v hmotné podobě. Typickým příkladem je hudební nosič typu CD *jako věc*, na níž jsou obsaženy zároveň tři nehmotné hodnoty (autorská díla, umělecké výkony, zvukový záznam). Je třeba upozornit, že právo vlastnické k příslušné věci a práva k oněm nehmotným majetkovým hodnotám jsou na sobě *absolutně nezávislá*. Vlastník věci proto není automaticky oprávněn nakládat s nehmotným majetkem na věci zachyceným nad rámec své osobní potřeby. (Oprávněnost užívat předměty práva autorského a práv souvisejících pro *osobní potřebu* vyplývá přímo z autorského zákona a představuje de facto omezení práv ve prospěch společensky žádoucí neomezené konzumace kulturních hodnot v rámci osobního soukromí každého z nás).

Druhá poznámka úzce souvisí s nehmotným charakterem předmětů práv, o kterém již byla řeč. Nehmotné majetkové hodnoty jsou od okamžiku zveřejnění široce dostupné a jsou předmětem řady vztahů (právních i z porušení práv), které nezřídka přesahují hranice států. Právní ochrana autorského práva a práv souvisejících není ve všech zemích zdaleka stejná, ale určité minimální standardy a zásady pro vzájemnou ochranu práv vyplývají z mezinárodních smluv. Nejstarší z nich je Bernská úmluva o ochraně literárních a uměleckých děl z roku 1886. Mezinárodní smlouvy, které jsou pro Českou republiku závazné, jsou v našem právním řádu přímo aplikovatelné a mají přednost před zákonem; musí však být v souladu s ještě výše stojícími předpisy náležejícími do ústavního pořádku (především s Ústavou a Listinou základních práv a svobod).



Již bylo řečeno, které tři nehmotné majetkové hodnoty jsou přítomny, dostane-li se nám do ruky CD s hudební nahrávkou: autorské dílo jako předmět práva autorského, umělecký výkon jako předmět práv výkonného umělce (interpreta) a zvukový záznam jako předmět práv výrobce zvukového záznamu. Připomeňme, že prvá dvě práva v sobě skrývají vedle majetkového též osobnostní prvek, neboť dílo i výkon jsou určitým otiskem osobnosti původce, zatímco třetí z uvedených práv má ryze majetkový charakter a chrání investice do pořízení záznamu vložené.

PRÁVA AUTORA. Předmětem práva autorského je dílo literární a jiné dílo umělecké a dílo vědecké, které je jedinečným výsledkem tvůrčí činnosti autora a je vyjádřeno v jakékoli objektivně vnímatelné podobě (sluchem, zrakem apod.). Vzhledem k požadavku tvorby jakožto projevu osobnosti je vyloučeno, aby autorem byla právnická osoba – autorem je výhradně fyzická osoba, která dílo vytvořila, popř. více takových osob (spoluautorů). Nauka rozlišuje pro přehlednost (avšak bez dalších definičních specifikací) díla podle oborů umělecké tvorby – na díla slovesná, hudební, výtvarná, dramatická, hudebně dramatická, choreografická, audiovizuální apod. Je-li dílo hudební opatřeno textem, jde de facto o kombinaci dvou druhů děl – díla hudebního a díla literárního; tak je tomu též u děl hudebně dramatických (opera, opereta, muzikál apod.). Od okamžiku vyjádření v objektivně vnímatelné podobě vznikají autorovi k tomuto dílu práva – osobnostní a majetková. Obojí jsou nepřevoditelná a autor se jich nemůže vzdát – navždy proto zůstává autorem. Práva osobnostní chrání především onen osobní otisk autora do díla (právo na autorské označení, právo rozhodnout o zveřejnění díla, právo na nedotknutelnost díla), a proto zanikají se smrtí autora. Poté přiznává zákon právě z důvodů osobní vazby obdobná (leč obsahově užší) práva osobám autorovi blízkým a právnickým osobám sdružujícím autory; smyslem této časově neomezené tzv. *postmortální ochrany* je zajistit, že ani po smrti autora nebude snižována hodnota díla a že bude uveden jako autor. Naopak majetková práva chrání především ekonomický aspekt autorské tvorby, tj. možnost autora, aby se svou autorskou tvorbou živil. Jak bylo řečeno, jsou taktéž nepřevoditelná, nezanikají však smrtí autora, ale jsou předmětem dědictví a trvají ještě 70 let po smrti autora. Po uplynutí této doby se dílo stane tzv. volným. Základním majetkovým právem, jehož prostřednictvím realizuje autor své ekonomické požadavky, je právo dílo užít a jinému udělit svolení k užití díla. Autorské dílo je obecně možno užít pouze ve dvou případech – se svolením autora (nebo dědice) nebo v případech, kdy tak stanoví autorský zákon v ustanoveních, která ze společenských důvodů práva autora omezují. Užití nedovolené zákonem ani nositelem majetkových autorských práv je neoprávněné a vyvolává následky nejen ve sféře soukromého práva (náhrada škody, vydání bezdůvodného obohacení, zdržení se dalších neoprávněných zásahů, satisfakce apod.), ale též ve sféře trestního práva, neboť porušení autorského práva je (v závislosti na stupni společenské nebezpečnosti) též přestupkem nebo trestným činem.

Ekonomická realizace autorské tvorby probíhá tak, že autor buď sám svá autorská díla užívá, nebo (častěji) uděluje *licenční smlouvou* svolení jinému (např. hudebnímu vydavatelství). Licenční smlouvou autor svá práva neztrácí (jsou nepřevoditelná), je pouze v jejich výkonu omezen tak, jak z licenční smlouvy vyplývá, je-li licence *výhradní* (exkluzivní). Majetková práva autor vykonává zpravidla sám nebo je za něj *vlastním jménem a na účet autora* vykonává kolektivní správce – organizace, která z důvodu hospodárnosti zastupuje ve vztahu k mnoha uživatelům mnoho nositelů práv (v České republice existuje pět kolektivních správců – z nich nejvýznamnější jsou OSA a DILIA jakožto kolektivní správci práv autorských a INTERGRAM jakožto kolektivní správce práv souvisejících s právem autorským). Zastupuje-li autora při výkonu práv (při uzavření *licenční smlouvy*) zástupce s plnou mocí, např. agentura, je to de facto totéž, jako když autor jedná sám. Výjimkou jsou případy, kdy ze zákona vykonává majetková práva *vlastním jménem a na svůj účet* někdo jiný než autor (aniž by se ovšem takový vykonavatel práv stal autorem!) – je tomu tak v případech, kdy je dílo vytvořeno v rámci pracovněprávního vztahu nebo na objednávku.

Zákon definuje několik druhů užití – rozmnožování, rozšiřování, půjčování, pronájem a vystavování jakožto užití díla v hmotné podobě (v našem případě půjde o výrobu, prodej, půjčování a pronájem hudebních nosičů) a sdělování díla veřejnosti v nehmotné podobě, např. televizním nebo rozhlasovým vysíláním, užitím na Internetu, živým provozováním (koncerty, divadelní představení apod.), provozováním ze záznamu (diskotéky, promítání v kinech apod.) atd. Kategorie sdělování veřejnosti je s ohledem na technologický rozvoj otevřená a stále bohatší o nové možnosti. Na tomto místě je důležité zdůraznit, že *ke všem druhům užití je třeba získat souhlas autora, jinak je užití neoprávněné*. Výjimkou jsou již zmíněné případy tzv. *zákonných licencí* umožňujících užití díla bez souhlasu autora, zejména s ohledem na společenský zájem (patří sem např. katalogová licence, úřední a zpravodajská licence, nevýdělečné užití při náboženských a občanských obřadech, citace apod.). Citaci si zapamatujme, bude předmětem naší další pozornosti.

PRÁVA VÝKONNÉHO UMĚLCE A VÝROBCE ZÁZNAMU

Opusťme nyní autorské dílo a soustřeďme se na dvě v hudebním záznamu zpravidla obsažená práva související s právem autorským. Výkonný umělec je osoba, která vytvořila umělecký výkon, tj. provedla umělecké dílo; v našem případě půjde především o hudebníky a zpěváky, ale též např. o dirigenta. Též práva výkonného umělce mají dvojí charakter – práva osobnostní na jedné straně a práva majetková na druhé straně. Platí pro ně přibližně totéž, co pro práva autora k dílu, avšak s tou výjimkou,

že majetková práva výkonného umělce trvají pouze 50 let od vytvoření nebo zveřejnění výkonu. Po tuto dobu platí stejný zákonný požadavek pro oprávněnost užít umělecký výkon – získat svolení (*licenci*) od výkonného umělce. Po uplynutí uvedené doby se umělecký výkon stává volným (nezapomeňme ovšem, že stejně jako v případě autora dále trvají osobnostní práva umělce, je-li živ, nebo práva v rámci *postmortální ochrany*, je-li po smrti.)

Zvukový záznam je též samostatným předmětem práv, jejichž nositelem je výrobce záznamu. Jeho práva jsou výlučně majetkového typu (jak bylo řečeno, chrání se investice) a mají v tomto smyslu obdobný obsah jako práva autorská resp. práva výkonného umělce. Ani zvukový záznam tedy nelze (kromě zákonných výjimek) užít bez svolení výrobce. Práva výrobce jsou převoditelná a trvají stejně dlouho jako práva výkonného umělce k výkonům zaznamenaným na záznamu 50 let od pořízení nebo zveřejnění záznamu.

PRAXE. Přesuneme-li se nyní po nezbytném teoretickém úvodu do praxe, vypadá situace při vydávání hudebních nosičů zpravidla takto: Výrobce na svoji odpovědnost pořídí záznam uměleckých výkonů, jimiž se provádí autorské dílo. Aby mohl tento záznam *vydat* (tj. *rozšiřovat jeho rozmnoženiny*), získá svolení od výkonných umělců *licenční smlouvou* zpravidla přímo, od autorů *hromadnou licenční smlouvou* zpravidla prostřednictvím kolektivního správce (OSA). Výkonným umělcům a autorům pak za poskytnutí licence platí odměny, ať již jako paušální nebo podílové. Chce-li pak někdo jiný s takovým záznamem nakládat mimo rámec svého osobního soukromí, tj. např. jej na veřejnosti *provozovat ze záznamu*, *vysílat* rozhlasem či televizí, umístit na Internet, *půjčovat* (nevýdělečně) nebo *pronajímat* (výdělečně), zařadit do díla audiovizuálního a s ním pak užívat (promítáním, vysíláním, prodejem na nosičích apod.), musí k takovému jednání získat souhlas nositelů všech zúčastněných práv – výrobce, autora, umělce. Jde totiž o další, kvalitativně nová užití. Takový souhlas zpravidla poskytují kolektivní správci, v některých případech však nositelé práv přímo. Není přitom vyloučené, že výrobce získal od výkonného umělce (též od autora, zde však méně často) *licenční smlouvou* oprávnění širší než pouze k vydání na nosičích a je to potom on (místo autora resp. umělce), kdo poskytne oprávnění dále třetí osobě jako *podlicenci*. Obdobně je v praxi časté, že za autora poskytuje oprávnění též *nakladatel* jako osoba z licenční smlouvy nakladatelské oprávněná k výkonu určitých práv.

KOLÁŽ, SAMPLING, CITACE. V uměleckých směrech typických pro současnou hudbu, které jsou často cílem pozornosti tohoto časopisu, se z důvodu existence uvedených práv skrývá mnoho nebezpečí. Tvoří-li autor nové dílo jako koláž při použití již existujících děl, výkonů a/nebo záznamů, nebo používá-li již existující záznamy jako samply, je třeba, aby *od všech nositelů práv* získal svolení. Není přitom rozhodující, jak velkou část záznamu (díla, výkonu) užije, neboť zákon *nezná žádné limity dovolenosti* dané dobou trvání nebo počtem taktů, jak zní jeden z nejčastějších obecně oblíbených omylů. Je třeba si uvědomit, že množina nositelů práv může být v případě každého sebekratšího úryvku nebo samplu neuvěřitelně široká – výrobce, až několik autorů a celá řada výkonných umělců. Je třeba zdůraznit, že dokud tvoří autor uvedenými způsoby v rámci svého osobního soukromí, tj. do zveřejnění díla, může činit v podstatě cokoli. Neoprávněné je až užití díla. Neoprávněným uživatelem je přitom ten, kdo užití sám realizuje – vydavatel, osoba, která dílo umístila na Internetu apod. Je třeba zdůraznit, že dílo takto vytvořené (koláž apod.) je de facto *dílem souborným*, bylo-li vytvořené tvůrčím (tj. nikoli rutinním) způsobem a je též předmětem autorských práv uspořadavatele. Práva k zařazeným dílům, výkonům a záznamům jsou však užitím koláže též dotčena. Obdobně to platí i v oblasti výtvarných děl.

Jak je vidět, autorské právo současným tvůrčím tendencím příliš nepřeje. Použije-li autor koláže (nebo podobného díla) bez svolení cizí záznam obsahující cizí dílo v provedení cizími výkonnými umělci bez svolení nositelů uvedených práv, vystavuje se riziku postihu ze strany těchto nositelů práv. Na druhou stranu existuje v uměleckém světě určitá dávka kolegiální tolerance, která určuje chování osob neoprávněným užitím dotčených. Tolerují-li takto nositelé práv protiprávní chování jiného (tj. ničeho se nedomáhají), klesá i stupeň společenské nebezpečnosti takového chování rozhodný pro aplikaci veřejného práva trestního.

Aby však výklad nebyl naprosto beznadějný, je třeba připomenout již jednou zmíněný institut *citace*, tj. užití zákonem dovoleného, k němuž není třeba souhlas autora, výkonného umělce ani výrobce, a není proto třeba ani platit odměnu. Přestože pojem *citace* sám navozuje dojem, že se ocitáme výhradně ve světě literárních (slovesných) děl, není tomu tak: citaci lze uplatnit i v hudbě, ve filmu, ve výtvarném uměná apod. Zákonné podmínky praví, že je třeba užít pouze *výňatky ze zveřejněného díla*, lze je užít pouze *v odůvodněné míře* a je třeba vždy uvést *nositele práv, název díla a pramen*. V případě sporu bude jistě velmi těžké najít hranice, za nimiž již není citováno *v odůvodněné míře*. Proto se v praxi (v profesionálním hudebním podnikání) na citaci málokdo spoléhá a raději složitě získává svolení.

Pro tvůrce budiž tento text jednak připomenutím, že zde existují určitá práva, která jim zákon k jejich dílům přiznává, a zároveň upozorněním, že stejná práva přiznává zákon i jiným osobám, přičemž tato práva nelze porušit ani z titulu umělecké svobody.

Petr Ostrouchov je členem Advokátní kanceláře Vyskočil, Krošlák a spol., kde se specializuje na práva duševního vlastnictví, filmové a mediální právo. Autorské právo přednáší též na FAMU a HAMU. Kromě toho je členem hudební skupiny Sto zvířat a autorem filmové hudby (Želary, Čert ví proč a další).

Milan Kuna: Exulantem proti své vůli
Život a dílo Karla Bohuslava Jiráka

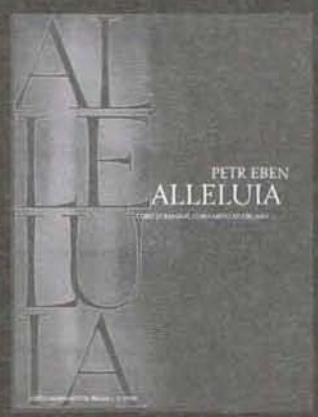
Karel Boleslav Jirák (1891–1972) komponoval od svých šestnácti let. Hudebně se vzdělával u Zdeňka Nejedlého, Vítězslava Nováka a Josefa Bohuslava Foerstera. Skladatel s širokým kulturním rozhledem a výjimečnými jazykovými znalostmi (ovládal devět jazyků) byl velmi respektovaným kritikem, publikujícím od roku 1909 v denících i odborných hudebních periodikách. Vedl pěvecké sdružení Hlahol a vedle Václava Talicha zastával funkci druhého dirigenta České filharmonie (1920–1921). Celá třicátá léta působil jako profesor kompozice na pražské konzervatoři a zásadním způsobem ovlivnil mnohé skladatelské osobnosti (J. Ježek, M. Kabeláč, I. Krejčí, K. Slavický). Roku 1930 převzal časově velmi náročné vedení hudebního odboru v Českém rozhlase a vzdal se načas pedagogické, publikační i skladatelské činnosti. V květnu 1945 byl na základě vykonstruovaných obvinění nařčen z kolaborace a zbaven zaměstnání. O dva roky později odjel na pozvání Roosevelt College do Chicaga, kde přednášel hudební teorii. Roku 1948 byl vyloučen ze Syndikátu českých skladatelů, a zůstal proto natrvalo v USA. Tam roku 1950 založil s Ernstem Křenkem Společnost pro soudobou hudbu (ISCM), působil na univerzitě v Chicagu (dvanáct let vedl její hudebně teoretické oddělení) a na sklonku života se stal profesorem tamější Conservatory College. V roli mezinárodně uznávaného dirigenta se K. B. Jirák výrazně zasadil o propagaci soudobé české hudby.

Karel Boleslav Jirák patří i dnes v USA k vysoce uznávaným osobnostem. V českém prostředí mu však vzhledem k dlouholetému zákazu dosud nebyla věnována dostatečná pozornost. PhDr. Milan Kuna, DrSc. vychází ve své knize z historických pramenů a zpracovává skladatelův vývoj doma i na americké půdě. Popisuje okolnosti Jirákovy vynucené emigrace, zhodnocuje jeho nejrůznější hudební aktivity, rozebírá všechny skladby s opusovými čísly a uvádí mnoho citátů z jeho korespondence. Důležitou součást publikace tvoří kompletní seznam Jirákových děl, vytvořených jak ve vlasti, tak v USA. Práce věnovaná skladateli, patřícímu ve své době k nejhranějším avantgardním autorům, představuje významný příspěvek k dějinám české moderní hudby. Publikace vychází s laskavou podporou skladatelovy manželky paní Blanky Jirákové, Nadace Bohuslava Martinů, Nadace Českého hudebního fondu a Nadace Ochranného svazu autorského.
/H 7909, ISBN 80-86385-24-8, rozsah 356 stran, cena 250 Kč/

Vítězslava Kaprálová: Concertino pro housle, klarinet a orchestr

Vítězslava Kaprálová (1915–1940), dcera skladatele Václava Kaprála, studovala na brněnské konzervatoři skladbu u Viléma Petrželky a dirigování u Zdeňka Chalabaly. Ve studiu pokračovala na Mistrovské škole pražské konzervatoře u Vítězslava Nováka (kompozice) a Václava Talicha (dirigování). Hudební vzdělání završila stipendijním pobytem na Ecole Normale de Musique v Paříži, kde byla žačkou Charlese Muncha, a současně soukromě studovala kompozici u Bohuslava Martinů. Vedle Novákova vedení, které se ve skladatelčině díle projevilo mnohostranným uplatňováním moravismů v melodice a rytmice, její vývoj silně ovlivnilo francouzské ovzduší kultu vytříbené formy, ze skladatelů pak vedle Martinů rovněž Bartók, Stravinskij a pařížská Šestka. Po invazi německých vojsk do Československa v březnu 1939 se Kaprálová rozhodla zůstat v exilu ve Francii, kde se o rok později v Paříži provdala za spisovatele Jiřího Muchu. Brzy nato v nemocnici v Montpellier podlehla těžké nemoci.

Fragment *Concertina pro housle, klarinet a orchestr op. 21* z roku 1939 patří k vrcholu organického vývoje skladatelčiny tvorby, směřující k výrazově bohaté a současně racionálně ukázněné moderní polyfonii a tektonice. Podle autorčiny skici Concertino realizovali prof. Miloš Štědroň s prof. Leošem Faltusem. Dílo vzniklo ve spolupráci s The Kapralova Society. **/ H 7919, ISMN: M-2601-0251-4, rozsah 56 stran, cena 210 Kč/**



Petr Eben: Alleluia

Oratorium *Apologia Sokratus* na Platónovy řecké texty dokončil **Petr Eben** v roce 1967. Po třiceti letech vypracoval americký varhník Philip Brunelle s autorovým souhlasem varhanní doprovod k epilogu skladby. Závěrečná apoteóza sboru na text „Pro dobrého muže není žádného zla ani za živa ani po smrti", kterou provází překrásné chorální Alleluia dětského sboru, tak může žít samostatným koncertním životem.
/H 7900, ISMN: M-2601-0225-5, rozsah 20 stran, cena 170 Kč/

Z dalších novinek vybíráme :

- H 7481 Pavel Vranický: Quartetti per archi II
- H 7777 Olga Zuckerová: Jan Hugo Voříšek – Thematic catalogue
- H 7880 Adam Michna z Otradovic: Officium vespertinum – Psalmi II

editio Bärenreiter Praha

Editio Bärenreiter Praha spol. s r.o., Zákaznické centrum
Pražská 179, 267 12 Loděnice u Berouna
tel.: 311 672 903, 603 179 265, fax: 311 672 795
zcentrum@ebpraha.com

[Tereza Havelková]

Miroslav Pudlák riskuje, že bude trapnej

Když poslouchám hudbu Miroslava Pudláka, zakouším zvláštní pocit nostalgie, který je ale zároveň neustále vyvažován vědomím aktuálního hudebního sdělení. Melodické úryvky i jednotlivé akordy jako by přicházely z dávné hudební minulosti, z doby blažené tonální jednoduchosti. Tady se však ocitají v prostoru, kde mezi sebou musí hledat nové souvislosti, a jsou rozmístěny v čase způsobem, který s tím historickým má málo společného – místo ostrých formálních obrysů plynulé transformace, místo gradace a kulminace rovnoměrné plynutí. Autor úspěšné agonovské pecky *Letím...* (1985) a mnoha zahraničními orchestry provedené *A Winged Creature* (1994) se dnes prý psaním hudby už nesnaží proslavit, ale jen trochu pobavit...

Tvé jméno je pro mnoho lidí stále spojeno se souborem Agon. Kdy a proč jsi vlastně ze souboru odešel? Litoval jsi toho někdy?
S Agonem jsem byl úzce spojen v letech 1985-90. Pak jsem odjel na roční stipendium do Francie a nějak se ukázalo, že soubor funguje i beze mě. Když potom z Agonu odešel i Kamil Doležal, založili jsme společně menší soubor (Mondschein – dnes MoEns), protože nám vyhovovalo, že v menší sestavě se dají věci víc dodělat. Jestli jsem litoval? Občas ano. Agon už jednu dobu měl jméno a mohl pro českou hudbu něco vykonat. Místo toho se stal rutinním soukromým podnikem pro něčí exhibice a kšefty.

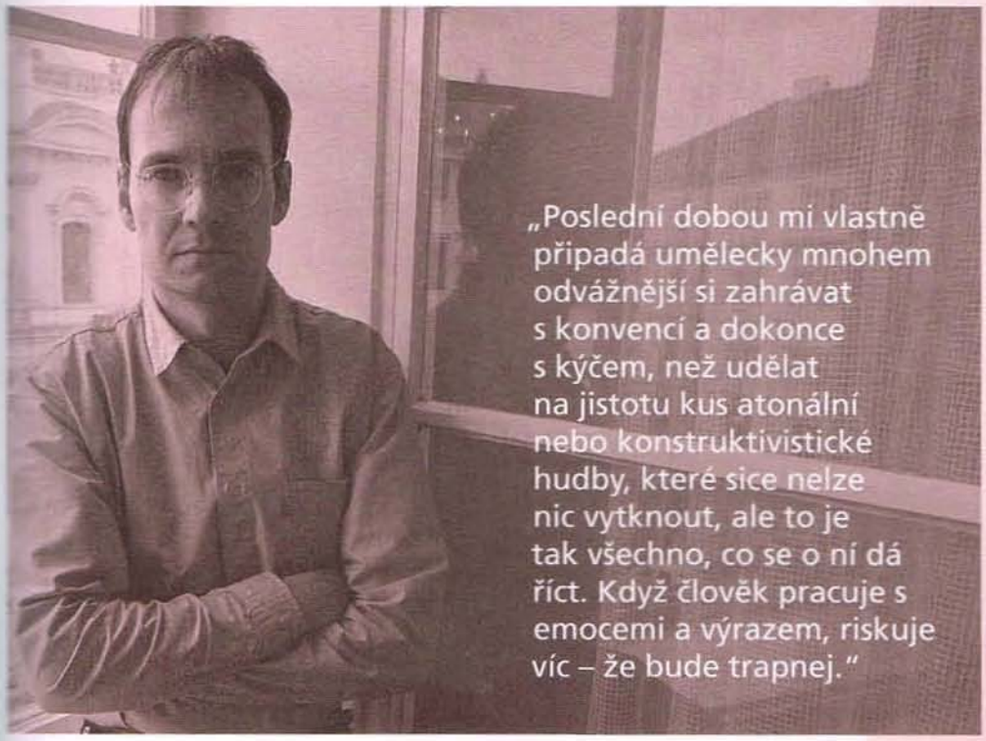
Oproti starým programům Agonu působí dramaturgie ansámblu MoEns „uklidněně", možná až kompromisně. Máš dojem, že se ti obrousily hrany? Nebo se proměnil tvůj přístup k soudobé hudbě?
Dramaturgie MoEnsu není jeho hlavní devízou. Na efektní dramaturgii se dá stavět reklama, ale ne umělecká reputace ansámblu. Dnešní hudba je velmi pestrá a na všem je možno se něco naučit. Neviděl bych v tom nevyhraněnost, spíše zvídavost a otevřenost.

S Michalem Nejtkem jsi založil soubor WNP (Why Not Patterns). Přesto, že hrajete z not a vesměs jde o zcela vykomponované skladby, zdá se, že usilujete spíš o atmosféru bigbitu než soudobé „vážné" hudby. Nebo se mýlím?
V tomhle souboru si kompenzujeme to, co koncertní vážné hudbě chybí. Offbeatová rytmika a určitá divokost projevu. Přesto nám to nedá a píšeme pro to příliš zašmodrchané kompozice. Takže pro bigbíťáky to není, a pro „vážné" lidi vlastně taky ne. Je to pro sběratele kuriozit.

Před nedávnem měla premiéru tvá komorní opera *Ve stínu klobásy*, v květnu se chystá v rámci Bušení do železné opony provedení další tvé opery. Kde se vzal tenhle náhlý a podle všeho intenzivní zájem o operu?
Impuls byl zcela vnější, ale když už přišel, docela vděčně jsem se toho chytil. Opera je absurdní svět, kde se zpívá, místo aby se mluvilo. To samo o sobě je tak půvabně komické až trapné, že to úplně vybízí k nějaké tvorbě. Operu je možné buď nesnášet, nebo si zamilovat. Já teď procházím tou druhou fází.

Můžeš o připravované květnové premiéře prozradit něco bližšího?
Raději zatím ne. Je to příliš krkolomný podnik. Až bude po všem, rád poskytnu interview. Pokud se se mnou pak ještě někdo bude chtít vůbec bavit...

Máš nějaký názor na to, čeho by se současná opera měla vystříhat a o co by se naopak měla snažit, aby fungovala i pro diváky, kteří jsou ke klasickému opernímu repertoáru skeptičtí?
Zájem o divadlo je dnes mezi skladateli velký. Soudobá hudba se zoufale chytá každého uměleckého druhu, na kterém by mohla parazitovat. Opera je ovšem zvláštní případ. Je to hlavně divadlo, ale skladatel věří, že hudba je tady přece jen primární (inscenátoři jej pak vyvedou z omylu). Skladatelé do tvorby oper vkládají velké ambice, i když šance prosadit se s moderní operou na repertoáru divadel jsou mizivé. Výjimkou jsou zatím jen americké minimalistické opery, které mají standardní úspěch. Jinak recept neexistuje, každý to zkouší trochu jinak a uvidíme, co zabere. Já uvítám každý experiment. Jediné, co mě už nebaví, jsou právě ty minimalistické opery a taky všechno, co se blíží spíše muzikálu (ten má dost prostoru jinde). Mě osobně by lákalo nějak zapojit do hry všechnu tu historickou šarži, kterou s sebou opera nese, od belcantové manýry až po různá orchestrální klišé – nelze přece předstírat, že se tomu lze vyhnout, když kolem nás jsou ty plyšové a pozlacené lóže a všechno nám to připomíná „Prodanku" a *Rusalku*. To v při-



padě, že bych psal pro kamenné divadlo. Jiný případ je ovšem komorní opera – tam je větší svoboda a příležitost pro mnohem progresivnější řešení.

Píšeš hudbu, která je podle mého názoru charakteristická svou zvláštní poetickou bezčasovostí a navozuje dojem vyrovnaného klidu až jakési melancholie. Jsou tohle vlastnosti, které bys jí taky přisoudil? Jaká emoce je při jejím vzniku důležitá? Jak chceš, aby působila?

Vždycky zkusím zkonstruovat kus nějakého hudebního materiálu a potom zkoumám jeho výrazové kvality. Nasbírám takhle zásobu hudebních ploch s různým výrazem a pak z nich sestavuji nějaké vyprávění. Nemyslím si, že hudba by měla vnucovat emoce, nebo extázi, ale když se povede navodit nějaký takový hypnotizující zážitek ze změny vnímání času, považuji to za správný způsob, jak má hudba působit.

Zdá se mi, že se tvá hudba od osmdesátých let příliš neproměnila, z pohledu zvenčí rozhodně ne nějak výrazně nebo radikálně. V čem se podle tebe vyvinula, posunula, proměnila?

Dříve mě občas bavilo dělat prázdné konstrukce. Dneska hledám víc výrazu a míň stylu. Taky při svém věku už se nesnažím proslavit a někam napasovat, ale jen se trochu pobavit. Je v tom větší svoboda a výsledky jsou nakonec taky uspokojivější (aspoň pro mě).

Nedávno mě na koncertě souboru MoEns překvapil tvůj virtuózní houslový „přídavek" *Encore* – je to jen odbočka, nebo jde o znamení změny trasy?

Mám takových skladeb víc. Je to zase ta „šarže", co mě na tom baví. Housle a klavír jsou přece tak blbá kombinace, že je možné s tím provést jen dvojí: buď budou hrát tak deformované zvuky a na preparované nástroje, že nikdo skoro nepozná, že se jedná o housle s klavírem, nebo se to naopak přizná – a potom ale se vší parádou (v četně historických citací a klišé). Mně je někdy bližší historické nástroje, jako jsou housle, neznásilňovat a nenutit k něčemu zásadně jinému, než k čemu byly po staletí přizpůsobeny. (Je to jako nutit dobrého herce, aby hrál roli, která mu nesedne na tělo.) Když se teda člověk rozhodne nástroj pojednat v jeho charakteristickém projevu, nutně se tím dostává do hry historické povědomí – literatura, kterou známe pro ten který nástroj. S tímhle povědomím je možné pracovat (něco jako když spisovatel dělá nepřímé narážky na klasické autory). V tomhle ohledu je pro mě inspirativní Mauricio Kagel, který do toho všeho navíc vnáší ironický nadhled a vtahuje do hry i celé 20. století. Poslední dobou mi vlastně připadá umělecky mnohem odvážnější si zahrávat s konvencí a dokonce s kýčem, než udělat na jistotu kus atonální nebo konstruktivistické hudby, které sice nelze nic vytknout, ale to je tak všechno, co se o ní dá říct. Když člověk pracuje s emocemi a výrazem, riskuje víc – že bude trapnej. Ale i s tím rizikem je třeba do toho jít a nosit kůži na trh.

Vedeš Hudební informační středisko, které si klade za cíl propagovat českou soudobou hudbu. Její současný stav je v Česku obecně – alespoň v zainteresovaných kruzích – považován za dost neutěšený. V čem vidíš její hlavní problémy, a jak si lze představit možné cesty ke zlepšení situace?

Ty, to je téma na celé číslo časopisu. V kostce: problém je nízká prestiž hudební tvorby v naší společnosti, která se odráží i v dotační politice státu. Celé to má dopad na úroveň tvorby a její interpretace a potažmo i na zájem publika – začarovaný kruh. Srovnání s cizinou je pro nás velmi nelichotivé. Aby si společnost začala uvědomovat význam tohoto oboru v rámci národní kultury, musí se mnoho věcí změnit a tomu musí cílevědomě pomoci stát, jinak z toho není cesta ven. Při tom problém možná není v absolutním objemu peněz, ale v jejich správné distribuci. Chce to: vznik systému podpory tvorby a jejího provozování, reformu hudebního školství, investice do hudební infrastruktury (do stavby moderních koncertních sálů, výbavy studií, nákupu nástrojů), dotace do profesionálních souborů a mezinárodních festivalů nové hudby, legislativní změny, podporu mecenášství a ještě pár takových maličkostí. Ale jestliže se s tím okamžitě nezačne, zůstaneme v tomto oboru poslední provincií. Mimořádným skladatelským talentům, pokud se objeví, můžeme potom doporučit leda emigraci. Například do Finska.

Miroslav Pudlák (1961) vystudoval kompozici na pražské konzervatoři a hudební vědu na Karlově univerzitě a Université Paris VIII. V roce 1985 spoluzaložil soubor Agon, ve kterém působil až do roku 1990. Pak se začal angažovat v souboru Modschein, později přejmenovaném na MoEns, ve kterém dodnes působí jako dirigent. Miroslav Pudlák je ředitelem Hudebního informačního střediska o.p.s. a vyučuje hudební teorii na pražské HAMU. Jeho hudbu lze najít na CD *Agon* (*Otisky*, Arta 1991), *Ensemble Mondschein: The End of 20th Century in the Czech Music* (*Sextet*, Arta 1996) a na profilovém CD *A Winged Creature* (*Letím…I I Am Flying…*, *The Last Word*, *A Winged Creature*, *Khandra*, *OM-Age*, Arta 2000).

neČeši
JIRKU, JELINEK, SUCHY

[Hynek Dedecius]

Mají česká jména a sklízí uznání v západních médiích zabývajících se elektronickou, experimentální či obecně současnou hudbou, ale u nás doma po nich není ani vidu ani slechu. Co jsou zač? Export? Zběhové? Vyslanci? Pro tři z nich, pravděpodobně ty nejvýznamnější, právě nadchází chvíle pravdy. A vezmeme to pěkně od nejčeštějšího...

tomáš jirku

Tomáš (po TGM) emigroval ve dvou letech s rodiči a bratrem do Kanady, kde žije dodnes. V loňském roce celá rodina úspěšně požádala o české pasy a T. má tedy momentálně dvojí občanství. Start jeho hudební dráhy se váže k internetovému labelu No Type, kde zveřejňoval své první práce zapadající do škatulky IDM. Mezinárodního úspěchu dosáhl v roce 2000 díky projektu a z něho vzešlému albu ***Variants***, po němž následovala celá řada nahrávek pro labely jako Force Inc., Intr_Version, Traum, Klang Elektronik nebo Revolver. Přestože Jirku produkuje relativně různorodý materiál a nebojí se experimentů, jeho hlavní doménou je především pravidelně pulsující minimal techno (click house/techno). Více na www.tomasjirku.com.

/mp3+internet/ *„Fenoménu šíření mp3 nahrávek rozhodně vděčím za to, kde teď jsem. Je to skvělý způsob, jak mohou noví umělci dostat svou tvorbu k posluchačům z celého světa. Rozhodně si nemyslím, že to hudbu ‚zabíjí', vždyť u těchto okrajových žánrů se právě díky zvýšené dostupnosti dané muziky v současnosti řady posluchačů naopak rozšiřují. A pozitivní jsem i při posuzování úspěšnosti hudby v penězích – myslím, že umělec tímto způsobem získává větší šance vydělávat si vystupováním. Z obecného hlediska by přeci skutečnost, že něčí hudbu zná mnohem více lidí, měla jít ruku v ruce s nárůstem počtu příležitostí k vystupování."*

/Variants/ *„Projekt **Variants** spočíval v tom, že jsem každý den uploadoval nové kompozice na web No Type, často remixy prací z předchozího dne, abych unikátním způsobem odhalil své produkční postupy. Na konci jsem měl 59 kompozic, ale jednalo se v podstatě jen o náčrty myšlenek, a proto jsem z nich vyčlenil mých 12 nejoblíbenějších kousků, ještě na nich zapracoval a posléze je vydal na cd"* (vyšlo u Alien8, pozn.aut.).

/Bleak 99 + techno/ *„Mé poslední desky jsou ve skutečnosti staršího data. Album **Bleak 99** původně vzniklo v roce 99 a jedná se o jednu z mých vůbec prvních várek hudby. V poslední době se více soustředím na tradiční 4/4 techno. Do popředí mého zájmu se místo abstrakce dostává spíše vybroušenost a účinek skladeb a osvojování si detailů produkčních technik. Účelem je nabýt větší znalosti ohledně produkování, s jejichž pomocí dosáhnu větší účinnosti u svých budoucích experimentů."*

/české názvy skladeb/ *„Používám je u prací pro německý label Traum. Skutečnost, že Traum znamená ‚sen' a že design jejich loga tak trochu připomíná dětské kreslené filmy, mi ihned vyvolala vzpomínky na dětství, hlavně na české knížky pro děti jako Neználek. Ačkoli jsem se narodil v Liberci, mé vizuální asociace z dětství se spíš týkají domu mých prarodičů v Rychnově* (odtud tedy název Rychnov ep, pozn.aut.), *ale tyhle vzpomínky jsou tak dávné, že mi už dnes připadají spíše jako pohádka."*

/Kanada a vzkvétající montrealská scéna/ *„Jelikož se mé věci objevily i na několika montrealských labelech, lidé se často mylně domnívají, že tam žiju. Má hudba ale nevychází ze žádné konkrétní scény. Vyrůstal jsem nedaleko Toronta a zajímal se více o hudební dění ve světě než v Kanadě. Současný zájem o Montreal plyne z tamní nebývalé koncentrace podobně smýšlejících lidí působících na poli elektronické hudby. Kulturní klima a nízké životní náklady byly ideální pro růst umělců, kteří ve městě žili, a tentýž důvod do Montrealu také přitáhl spoustu muzikantů odjinud. Jedná se o tutéž situaci jako v Berlíně. Navíc umění ve ‚francouzské' Kanadě dostává štědré finanční injekce a díky tomu mohly vzniknout organizace jako je Mutek, které se snaží místním talentům pomoci uspět na mezinárodním poli. Já se loni v létě přestěhoval do Vancouveru a v současnosti se snažím aktivně přispívat k rozvoji techno scény právě tam."*

jan jelinek

Jan se narodil, vyrůstal a dodnes žije v Německu, kam emigrovali jeho čeští rodiče (Plzeň a Budějovice) v roce 1969. Česky trochu umí, ale stydí se za svůj silný německý přízvuk. Upozornil na sebe koncem 90. let jako jeden z prvních představitelů tzv. clicks'n'cuts scény, charakterizované budováním hudebních struktur z mikroskopických zvukových útržků. Zatímco jeho tanečnější a stále existující alter-ego Farben (na rozdíl od „mrtvé" inkarnace Gramm) se stalo prototypem stylu click-house, pod vlastním jménem vydává (na značce ~scape, www.scape-music.de, v ČR k dostání skrze Tamizdat record shop) klidnější, velmi originálně znějící sondy do hudební historie. Po všeobecně opěvovaném debutu ***Loop-Finding-Jazz-Records*** (2001) se loni navrátil s neméně povedeným albem ***La Nouvelle Pauvreté***, ovšem vedle sólové tvorby se může pochlubit též zajímavou improvizovanou kolaboraci s japonskými laptopery Computer Soup (***Improvisations and Edits: Tokyo, 09/26/2001***, vyšlo u Soup/Quatermass v roce 2002) a nejčerstvěji pak společnou deskou s australskými jazzmany Triosk (viz recenze v tomto čísle).

/jazz...Loop-Finding-Jazz-Records...La Nouvelle Pauvreté/ *„Když lidé mluví o jazzu, mají víceméně na mysli nahrávky z 60. a 70. let. Jelikož v té době byla definována i většina dílčích stylů, těžko lze dnes v rámci jazzu mluvit o nějakých současných inovacích. Nejviditelnějším*

znakem vývoje jazzu v 70. letech byla vlastně tendence muzikantů se z této jasně vymezené hudební kategorizace vymanit, což mělo za následek její konec: rozmělnění žánru je vždy také znakem jeho konce. Takže čím je jazz dnes? Na jedné straně znovuoživováním starého, kde inovace nemá prostor, a na straně druhé obří černou dírou, kam se vejde všechno. Onehdy jsem byl na jednom jazzovém festivalu ve Švédsku. Hrál se tam punk, rock, techno, prostě všechno... Tato charakteristická situace byla rovněž jedním z důvodů, proč jsem si začal pohrávat s myšlenkou ***Loop-Finding-Jazz-Records****. Ta deska nemá s tradičním pojetím jazzu naprosto nic společného, ale mě se zdálo zajímavé slovo jazz použít v jejím názvu a tím s určitou dávkou ironie poukázat na jeho inflační využívání. Jedná se o konceptuální album, které se opíralo o určitá předsevzetí ohledně techniky, produkční myšlenku nebo lépe: technickou metaforu. Tento fenomén je běžným jevem zejména v elektronické hudbě. Technický aspekt se často stává jedinou konotací techno hudby. Inženýři programují a výsledkem je hudba založená na náhodě. Myslím, že toto je stále ještě zajímavá myšlenka, na druhé straně se však – hlavně v rámci tohoto žánru – jen velmi těžko hledají alba, která se sama o sobě snaží o diverzitu a historičnost hudby. V elektronické tvorbě se obvykle neobjevují odkazy k hudební historii... S* ***La Nouvelle Pauvreté*** *jsem se snažil vytvořit desku zaměřující se na dějiny hudby, jakousi houštinu odkazů, jejichž autorství ovšem zůstává nerozpoznatelné. Všechno jsou samply – zvuk, názvy skladeb i slova – avšak tyto reference jsou orámovány mým vlastním ‚výrobním podpisem'. Dá se říci, že diverzita a historie jsou v podstatě hlavními myšlenkami alba."*

/autorská práva/ *„Nestarám se o copyright. Zajímá mne mutace originálních zdrojů. A v jejím rámci se nabízí dvě možnosti. Jednak je tu stará metoda, kdy samplování znamená přenesení kontextu, jako je tomu například v hip-hopu. Známý, rozpoznatelný kousek něčeho se vloží do moderní kostry. V tom z hlediska autorských práv nespatřuji problém, protože se domnívám, že tento postup má za následek pozitivní historičnost zdrojů. Děcka poslouchají mutaci Jamese Browna a na základě toho je začne zajímat samotný James. Kriminalizací tohoto jevu podle mě dělá hudební průmysl velkou chybu. Novější metodou je mutace vlastního samplu, kdy se sám o sobě stává předmětem editace. Struktura daného hudebního kusu je narušena a výsledkem není poukaz k originálu, ale poukaz na konkrétní postup a čistotu zvuku. Původem smyčcový kus je přeměněn v bicí, původně bicí se promění v něco baskytarového apod. Já se snažím pracovat tímto způsobem, takže otázka autorských práv je u mě irelevantní. Mým cílem je vymazat autorství původního zdroje a vytvořit zvuk, který v sobě sice obsahuje historii, avšak bez jasného bližšího určení."*

/hudba budoucnosti – jen mp3 na internetu?/ *„Non-hardwarová hudba bude určitě zadarmo. A já jsem v tomto ohledu optimista, věřím, že pro mne jako umělce se najde i pozitivní řešení otázky, jak za vykonanou práci dostat zaplaceno. Nezapomínejte také, že hudba může být zákazníkovi prodávána přímo samotným umělcem. Už žádné parazitické distribuční struktury!"*

josef suchy

Rodnou řečí zhruba čtyřicetiletého kytaristy, jehož pas byl vystaven na jméno Josef Suchy, je němčina a o případných českých kořenech nic neví (otec se narodil v Maďarsku, matka ve východním Polsku). Z nepočetných kontaktů s českou kulturou Josefovi utkvěli nejvíce (chronologicky) Pan Tau, české big bandy vystupující v 80. letech na norimberském festivalu Jazz Ost-West, později Iva Bittová, Pavel Fajt, Už jsme doma. Suchy je především znám jako experimentátor s kytarou a čilý improvizátor (vystupoval například s Ekkehardem Ehlersem, Davidem Grubbsem...), který se nebrání využívání nejmodernějších technologií. Podílel se na desítkách nahrávek a jeho nejčerstvější počiny vydané u labelu Staubgold (www.staubgold.de) zachytil i náš časopis (Calabi.yau viz 5/2003 a Soundchambers viz str. 36).

/kytara + elektronika/ *„Na internátní škole jsem začal s houslemi a záhy se dostal ke kytaře, dostávalo se mi vzdělání takříkajíc klasického, ale já chtěl hrát jako Hendrix, Harrison a tak, nechtěl jsem se zabývat klasickou hudbou. Byla 70. léta, Bob Marley, Sex Pistols, počátky elektronické hudby, zajímavé soubory jako Can, Neu... V polovině 80. let jsem se setkal s F.X. Randomizem a Janem St. Wernerem (později polovina Mouse On Mars, pozn. aut.) a vůbec poprvé dostal šanci zkombinovat své hrátky s kytarou s elektronikou. Cítil jsem, že tohle je přesně to, co chci dělat. Společně jsme založili naši první kapelu Four Square Logos, se kterou jsme vydali jeden sedmipalec, který nikoho nezajímal, a tak jsme si rovnou založili i vlastní label Gefriem."*

/improvizace/ *„Na začátku 80. let německou hudební scénu ovládal jazz rock a Neue Deutsche Welle (Ideal, Falco...) a já to nenáviděl. Tak jsem vzal kytaru a vydal se do světa. Tehdy jsem se naučil improvizovat, tehdy jsem poznal, co opravdu dokáže hudba. Učil jsem se hrát s hudebníky, kteří si nikdy nepustili gramofon... Naučil jsem se poslouchat dovnitř, jiné rytmy, jiné struktury. Svět je plný zvuků a kytara je jen prostředkem k jeho dosažení. Hudba je prostředek komunikace a práce se zajímavými lidmi přináší zajímavou komunikaci. Jsem improvizátor a jako takový si nejvíce cením setkání s kvalitními umělci. Chápu to jako způsob zdokonalování sebe sama, jako oslavu hudby."*

/laptop/ *„Lidé mě často přirovnávají k lidem jako je Fennesz, ale mě to nikdy nenapadlo. Samozřejmě, taky používám nové technologie a tedy i počítače, a laptop je opravdu šikovná věcička, která se snadno přenáší... Ale je tu rozdíl... a ten spočívá ve zvuku. Já tvořím hudbu, která je kombinací akustických a elektronických feedbacků... Chci aby moje kytara zněla jako zpřelámaný hlas a ten zvuk byl plný života. A toho s laptopem tak úplně dosáhnout nelze, což je ostatně důvod, proč laptopová hudba zní většinou jako... laptopová hudba. Používat laptop jako nástroj není vůbec jednoduché a také to jen málokdo dovede."*

/hudba v prostoru/ *„Z nasbíraných zkušeností vím, že můj nástroj zní za různých podmínek úplně jinak. Vztah mezi prostorem a nástrojem dokáže vytvořit zvláštní harmonie a stejným způsobem můžete pracovat i s elektronikou. Vůbec nezáleží na tom, jestli vlnu vytváří elektronický systém anebo nástroj jako je kytara. Já u svého nástroje nikdy nepoužívám obvyklé ladění (jako např. 440 Hz pro A) – vždycky se naladí podle elektronického zvuku z počítače a rezonancí vytvářených prostorem, ve kterém hraji. Čerpám ze zkušeností se svojí kytarou v kombinaci s elektronikou a asi právě proto zní má hudba tak trochu podivně. Intervalová struktura mé hudby totiž není založena na tradiční harmonii."*

transmediale.04

[Hynek Dedecius]

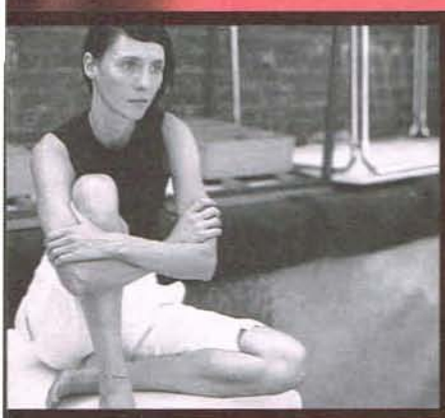
Berlínský festival mediálního umění Transmediale (každoročně zhruba první únorový týden, www.transmediale.de) se nespokojuje pouze s úlohou všestranné přehlídky, míří výše – usiluje o tematicky ucelenou reflexi současného světa. Jeho sedmnácté pokračování nabídlo v duchu ústředního hesla „Fly Utopia!" obraz globální reality skrze filtr nejrůznějších utopistických a ideologických vizí minulosti i dneška, a to samozřejmě prostřednictvím nejmodernějších technologií.

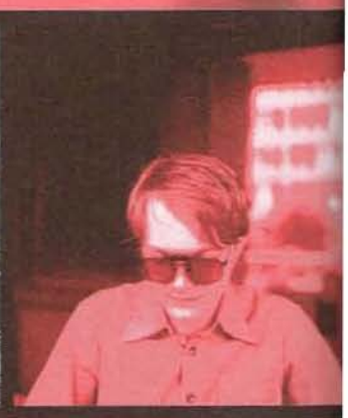
svět-oči-umění

Pojem utopie se v Haus der Kulturen der Welt nebývale nafukoval. Otíraly se o něho – více či méně vzdáleně – konference vedené lidmi z různých oborů (v čele s filosofem a spisovatelem Antoniem Negrim), přednášky, workshopy, prezentace, instalace i promítané snímky a byl okusován z nejrozmanitějších perspektiv. Například videosnímek *The Red Flag Flies* Číňana Zhou Hongxianga se formou podivného hraného mišmaše maoistických sloganů a střípků lidové hudby s odstupem zamýšlel nad životaschopností a smysluplností projevů komunistické ideologie v čase, kdy nejlidnatější zemí světa hýbe nekompromisní kapitalistická ekonomika. Videopříspěvek s názvem *Safe Distance* (www.kuda.org) se pro změnu zahryzl do absurdní utopistické vize tzv. safe war, tj. války bez ztrát, poprvé v historii uplatněné při výhradně leteckém zásahu spojenců na území bývalé Jugoslávie v roce 1999. Na další temné stránky civilizace poukazovaly *The Observatory Archives* (www.desorg.org), produkt projektu mediální archeologie Archivos Babilonia, v jehož rámci mohli návštěvníci zhlédnout opravdu děsivě audiovizuální ukázky ze sfér nečisté reklamy, globální propagandy či manipulace s lidmi-konzumenty. Vážnost některých exponátů však vyvažoval i nadhled a vtip, jako tomu bylo třeba u *Plug'n'Pray* (www.plug-pray.org), jež ironizovalo probíhající přerod náboženských vyznání v pouhou obchodní komoditu softwarovými balíčky How To Become Hinduist/Christian/Muslim... version 3.2 apod., s nimiž se zájemce stane oddaným věřícím pouhou instalací příslušného kitu. Ještě černější „humor" pak nabídl *Your Kidney Supermarket* (xeno.bio.lab) indické umělkyně Shilpy Guptové: pestrý výběr lidských ledvin všech velikostí a tvarů, přímo Vám na míru, nikdo neodejde s prázdnou, množstevní slevy! Online obchod s orgány z chudých zemí, odstíny globalizace, novodobý imperialismus, politické hry, marketingové praktiky atd. – festival prostřednictvím prezentovaných děl uštědřoval ostré kritické zásahy dnešní společnosti a upozorňováním na aktuální šrámy naší planety rozhodně přerostl formát čistě umělecké přehlídky.

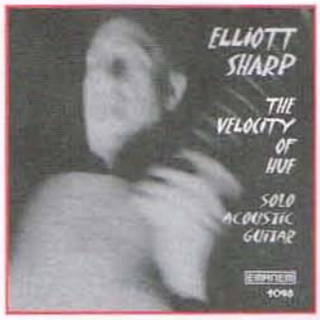
umění-uši-zvuk

Club.Transmediale.04 (www.club-transmediale.de), svébytná to na elektronickou hudbu zaměřená součást festivalu, probíhala po dobu celkem devíti nocí v nevelkém klubu Maria Am Ostbahnhof. I zde byl při sestavování (velmi bohatého) programu kladen důraz na tematičnost jednotlivých večerů, které navíc zahajovaly diskuse (nezávislá rádia, východoevropská tvorba, ženy v elektronice atd.) či projekce (mj. i pásmo videoklipů z východu, kde nás zastupovala Ecstasy Of Saint Theresa), a zastoupení nejaktuálnějších tendencí. U živých vystoupení v oblasti elektronické hudby podle organizátorů ustupuje model „statický umělec s laptopem" a trendem – ve festivalové hantýrce označeném jako „Performing Sound" – jsou rozličná zpestření a oživení, v praxi předvedená v úctyhodné škále od rock/pop digitální taškařice **Jasona Forresta/Donny Summer** po elektro-punk **Chicks On Speed**. Je cítit snaha oddělit se od zástupů majitelů notebooků a co možná nejvíce zapojit kus sebe, což lze seriózním experimentováním (např. koncert kanadského projektu **Algorithm** Jeffa Milligana sestával ze směsice praskavých zvuků vytvářených a modulovaných výhradně pohyby tří osob s čidly) anebo stále populárnějším legračním energickým showmanstvím (skvělá **Kevin Blechdom** s rybářskými holínkami, banjem, přisprostlými texty a krátkými údernými songy). Na přetřes přišla i otázka, zda ve spojení počítač-tvůrce stále ještě hraje roli pohlaví („Gendertronics"), což proběhlo nejviditelněji v poněkud přeintelektualizované přednášce a následné audio-vizuální prezentaci **Terre Thaemlitz** (muže v ženském oděvu) a obecně též skrze výrazné zastoupení ryze ženských show (**AGF, Niobe, Ellen Allien, Miss Kittin**...). Pokračoval rovněž náhled na rostoucí scénu v post-komunistických zemích („Further East"), leč za jmény vystupujících se po závorkách s cz nebo sk znovu pátralo marně (na rozdíl od ru, ua, hu, pl, yu, hr). Osobně mne trochu zklamala slabší druhá scéna, kde jsem oproti loňsku trávil jen minimum času, a pak samozřejmě také nutnost festival opustit ještě před jeho skončením a oželet tak Wozencroftův videodoprovod k vystoupení **Fennesze** (ochutnávku před připravovaným koncertem v Praze), temný dancehallový projekt Kevina Martina **The Bug** a soulové zpěváctví **Jamieho Lidella**.





AGF, Chicks On Speed, Fennesz, Schneider TM



angels of light: everything is good here/ please come home

Young God Records.

Věrnost a vytrvalost, možná lépe řečeno zarputilost a neústupnost z cesty. To vše může charakterizovat Michaela Giru, někdejší vedoucí postavu slavné undergroundové skupiny Swans, který se po albu Soundtracks For The Blind rozhodl činnost svého více jak patnáct let působícího seskupení ukončit. Ostatně v rámci posledního turné vystoupili Swans v Praze s jedním z nejuhrančivějších koncertů, které snad kdy na českých podiích vůbec zazněly. Labutí píseň Swans však nebyla nikterak melancholická, naopak byla plná mohutné síly – důvod k ukončení jejich činnosti jsem tedy nikdy zcela nepochopil.

Michael Gira je vězněm sebe samého v tom nejlepším slova smyslu, ačkoliv se snaží od „labutí" minulosti (alespoň slovně) oprostit. A skutečně, první dvě alba skupiny Angels of Light změnu naznačovala – obrat nastal v příklonu k silnějšímu vyjádření skrze zkoumání hluku, ať už elektronického nebo složeného z kytarových ploch, ale album Everything Is Good Here/ Please Come Home se jako ponorná říčka vrací k cestě rozvíjené na posledních nahrávkách Swans The Great Annihilator a Soundtracks For The Blind. Ačkoliv Gira hovoří o zanechání své minulosti za sebou, není tomu tak. Hudba Swans plná stále se stupňujícího napětí v dlouhých až minimalistických kytarových plochách směřovala k autentické podobě elektrifikovaného mantrického noise hraného v běžném rockovém obsazení doplněném klávesami a akustickou kytarou, také však představovala Giru jako dalšího z temných písničkářů navazujícího na americký folk, hudbu 60. let a odkaz beat generation.

Angels of Light jsou oproti značně temným Swans skutečně jistou cestou k prosvětlení a zprůzračnění. Cestou od hlukových ploch k tradičnější formě písně, také i od elektrifikovaného zvuku k akustickému. Jen Girovy texty, možná lépe řečeno básně, jsou stále v osidlech apokalyptického kazatelství o temných stránkách lásky, vášně a sexuality – jedná se o texty introvertního kovboje, do jehož podoby se Gira v posledních letech stylizuje. Samozřejmě, nechybí jim jistá dávka patosu, avšak v syrovosti výpovědi je lze řadit do okruhu textů podobných padlých písničkářů Johnnyho Cashe, Lou Reeda, Leonarda Cohena, ale i takového Henry Rollinse. Proměna hudebního jazyka Angels of Light je také zapříčiněna širokým, snadno identifikovatelným nástrojovým obsazením, které ani v momentech dynamické gradace, zahušťování a překrývání mnoha elementů ve struktuře rockových písní neztrácí nic ze svého zvuku a není ani nikterak elektronicky zkreslováno. Stejně jako na přelomovém albu Swans The Burning World zde nalezneme housle, marimby, flétny, vibrafon, klavír, ale i klávesy a mandolínu jemně doplněné ruchy a zdánlivě chybnými elektronickými smyčkami a skoky, které připomínají chyby poškrábaného kompaktního disku do okamžiku, než zjistíme, že vytvářejí zajímavou rytmickou strukturu zakončující celou nahrávku. Nenechme se však zmást, Angels of Light nejsou rockovým produktem vytvářejícím spoje směrem k experimentující laptopové a elektronické scéně. Ani neobjevují nové možnosti zvuku, spíše tyto elementy současné undergroundové scény citlivě vřazují do diskursu temných a podivných písní majících své těžiště spíše v hudbě 60. až 80. let – tedy v rocku a folku, ale i noise, blues a syrovém „existenciálním" country.

Ačkoliv Swans jsou bohužel skupinou minulosti, Michael Gira, který je po Cashově smrti nejspíše posledním kovbojem zpívajícím svým nenapodobitelně klidným, až kazatelsky deklamativním způsobem o odvrácené a tabuizované rovině života, dokládá, že je stále při síle. Nelze ale tvrdit, že album Everything Is Good Here/ Please Come Home jej zastihuje v nejlepším tvůrčím období života, protože to trvá již bezmála pětadvacet let.

Lukáš Jiřička

einstürzende neubauten perpetuum mobile

Mute.

Novinka berlínské pětice je opět o notný krok dále od ryčné proslulosti hroutících se novostaveb. Již o minulém albu Silence Is Sexy se dalo hovořit jako o tichém a introvertním, ve srovnání s Perpetuem Mobile však působí jako pestrobarevný kaleidoskop. Tím nechci hanět, ale upozornit, že k ocenění půvabů předkládaného díla je třeba určitá dávka trpělivosti.

Zpočátku totiž nezní moc pestře. Zvukový arzenál je omezen na nejnutnější doprovod většinou kratších písní, v práci s kovy, plastovými perkusemi a baskytarou skupina používá léty ověřené postupy, zde navíc značně zjednodušené (zejména v případě kovů, z nichž skupina vzala na milost pouze ty s vyšším zvukem). Novinkou je vysoká míra použití volně vrstvených ruchů bez rytmickomelodické funkce. Píseň Boreas se skládá pouze z nich, v několika dalších skladbách mají funkci kratších meziher.

Zpěvák Blixa Bargeld se na většině alba staví téměř do pozice šansoniéra a je to především jeho projev a texty (až na jedinou výjimku v němčině), co albu dodává podmanivost. Jeho čtyři spoluhráči jako by se na většině z tuctu písní dobrovolně pasovali do role doprovodných hudebníků. Zejména kytarista Jochen Arbeit buď příliš často absentuje nebo zvuk nástroje zkresluje do „nekytarové" podoby (obal promo CD je bohužel skoupý na údaje). Nastíněný poměr sil je v diskografii Einstürzende Neubauten novinkou, až dosud byli přikladnou jednotkou o pěti stejně silných hlasech.

Zastavme se u několika písní. Titulní čtrnáctiminutová skladba je přes svou stopáž potenciálně největším hitem alba, čehož si je skupina dobře vědoma, neboť ji ve zkrácené verzi (radio edit) vydala i jako pilotní singl. Kombinace pestrých kovových rytmů, rockově chytlavé baskytary a telefonním efektem zpracovaného, folkově odtažitého zpěvu (text pojednává o nekonečném cestování při turné – „od A k B kvůli lásce") a „tradicionalistických" hluků v pozadí je z celé desky tím nejrazantnějším. To následující, velejemná Ein leichtes leises Säuseln překvapí tím, že jsou v ní použity pouze klávesy (patrně nějaké analogové varhany) a tichý šum. Selbsportrait mit Kater je dalším z Bargeldových „sebezpytných" textů – po cestě probdělými nocemi unavenou centrální nervovou soustavou (ZNS) a záznamu úvah z 12305. noci autorova života je tu autoportrét s kocovinou. V něm Bargeld dochází k názoru, že tak špatně jako jemu nyní musí být celému vesmíru a že život na jiných planetách je obtížný. Tupý rytmus doprovodu je jen na místě, finále skladby připomene starší Dingsaller. Devítiminutová Ein seltener Vogel se odvíjí od moc pěkného zvonění perkusí a po celou dobu velmi zdařile a přitom nenápadně graduje. Instrumentální Ozean und Brandung (Oceán vlnobití) je založena na podobnosti zvuků zmíněného živlu. Ostatní písně jsou krátké, hloubavé a v historii skupiny patří k tomu nejjemnějšímu.

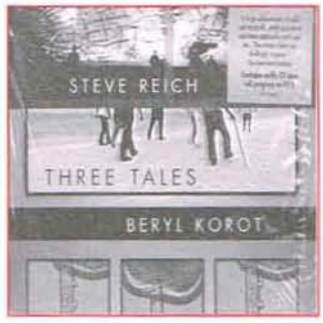
Jestliže na předcházejících dvou albech Ende Neu a Silence Is Sexy skupina prokázala, že umí bez ztráty kvality a zvukové výlučnosti tvořit de facto popové písně, na novince jde ještě dál, hlouběji a ukázněněji k podstatě písňové tvorby. To, co zmíněná dvojice desek představila jako stylovou změnu (danou postupným vývojem), nyní získalo zatím nejhlubší obsah.

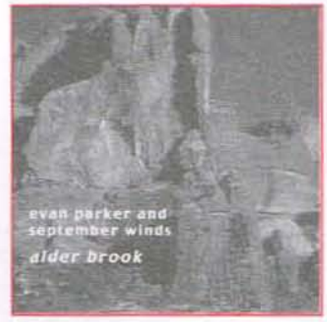
Petr Ferenc

elliott sharp: the velocity of hue

Emanem.

Sólová akustická kytara, která zní jinak než kdy předtím, zároveň ale jako by absorbovala esenci celé své předchozí americké tradice a navíc se ještě geneticky sblížila hned s několika východoasijskými strunnými nástroji. Tak by se možná dal v kostce charakterizovat zvuk nejnovějšího projektu Elliota Sharpa. Je důkazem, že newyorský multiinstrumentalista a vytrvalý hledač, který má na kontě dobrou padesátku vydaných desek s hudbou





sahající od elektronicky procesované kytarové a saxofonové improvizace přes nejrůznější skupinové kreace (Carbon) až po „divné" blues, smyčcové kvartety a orchestrální kompozice, stále dokáže otevírat nové hudební prostory.

„Hue" je dle slovníku jednak barevný odstín, jednak povyk, vřava či pozdvižení. Na e-mailový dotaz, který z těchto dvou významů měl na mysli, odpověděl Elliott Sharp (který se mimochodem podepisuje E #) toto: **„‚Hue' v tomto případě může znamenat oboje. Ten název mě napadl jako kompletní fráze, když jsem se jednoho rána probudil – o významech jsem uvažoval až pak."** Tím se potvrdilo mé podezření – barevné odstíny zvuku tu totiž opravdu hrají klíčovou roli a v Sharpově energické a motorické kytarové hře je skutečně cosi z intenzity a tlakové vlny pouličního protestu.

Sharp na struny kytary dmká, brnká, klepe a buší, tahá a trhá za ně, levá ruka se s neuvěřitelnou rychlostí pohybuje po hmatníku a struny mačká, dotýká se jich (flažolety) a přejíždí po nich nadél (glissanda). Vycházejí tóny, zvuky i perkusivní hluky, které rezonují, šustí nebo třeba zdušeně odumírají. Všemi těmi zvukovými kreacemi jako by se však linula melodie, která se někde vynořuje víc, někde míň a někde skoro vůbec, stále je však jaksi podprahově přítomná. Zaslechneme blues, country i japonské koto, ale nejsme si úplně jistí, zda jsme se nespletli. Pak se najednou objeví táhlá melodie jako z Blízkého Východu. Nelze však mluvit o citacích nebo stylových nápodobách, vše se přirozeně spojuje v celek – hudbu Elliotta Sharpa.

Tereza Havelková

triosk meets jan jelinek
1+3+1
~scape.

Dnešní doba internetové komunikace, jež šmahem maže fyzické vzdálenosti, se přirozeně vkrádá i do sféry hudební tvorby. Existují dvou i vícehlavé projekty, jejichž členové se v reálu nikdy nesetkali a přesto skladby plnohodnotně dálkově spoluvytvářejí. Samozřejmě záleží na schopnosti být otevřen (netové) diskusi, akceptovat kolegovy výhrady a preference atd. a v případě problému je těžší „dát hlavy dohromady", zároveň však zúčastnění mohou pohodlně pracovat ve svém známém prostředí s vlastním vybavením a sami si určovat časové rozvržení práce. Samotný průběh vyměňování zvukových souborů pak závisí na povaze konkrétního projektu.

V případě spolupráce uznávaného berlínského mikrosamplového intelektuála Jana Jelineka (www.scape-music.de) a mladé jazzové trojky Triosk (www.triosk.com) ze Sydney šlo o co možná nejpřirozeněji znějící srůst dvou podstatně rozdílných světů. Jelinek nejprve odeslal vybrané samply a textury k protinožcům, Triosk je využili jako základ při nahrávání svých živých a zřejmě i částečně improvizovaných partů (bicí, klavír, kontrabas) a posléze opět vrátili Jelinekovi k finálnímu filigránskému doleštění. Nevím, zda to bylo ze strachu, z úcty ke zkušenějšímu Janovi či z ryze přirozených popudů, ale výsledné osmidílné album 1+3+1 se náladově – ačkoli se jedná v prvé řadě o jazz – možná až překvapivě blíží Jelinekovým sólovým počinům. Triosk přijímají roli vynalézavého, tiše experimentujícího pozdněnočního barového ansámblu, který se v zájmu udržet klidem prodchnutý ambientní nádech alba nepouští do žádných překvapivých zvratů či náhlých změn. Přesto právě oni tu jsou hlavní tvůrčí silou, protože Jelinek se spokojuje s jemnou prací s rozmanitými šustoty, cvrlikavými clicks, praskotem a opracovanými samply v pozadí či suterénu, neaspiruje na roli tvůrce melodií a nijak australské spolupracovníky neomezuje. Nabízí se otázka, zda ona určitá oboustranná „skromnost" či „ušlápnutost" nakonec nezplodila nevýrazné dítko. Z nepozorného, zběžného poslechu by se takové zdát mohlo, poněvadž autoři nevystavují nic vyloženě podbízivého, namísto výrazných motivů volí hrátky s repeticí a gradováním (skvěle v nejpřímočařejších On The Lake či Neckless) a upřednostňují pomale plynoucí proud. Právě tyto znaky ovšem jednak napomáhají celkové vyváženosti (přirozeně prorostlá rovnoměrná slitina) a jednak ponoukají k hlubšímu zkoumání a soustředění se na bohatství detailů ve struktuře tracků. Jelinek nedodal jen moderní omáčku. Triosk z jeho barevného mikroskopického světa čerpají živiny, vyrůstají z něho a nechávají se jím šlechtit, zatímco on je dále přirozeně obtéká. Obě složky na sebe průběžně reagují, vzájemně se doplňují a nikde si neprotiřečí. Přesvědčivá forma harmonického soužití.

Hynek Dedecius

steve reich/ beryl korot:
three tales
Nonesuch. (cd + dvd)

Steve Reich patří k nejuznávanějším skladatelům dneška. Nestal se z něj replikátor sama sebe jako Philip Glass ani se nestáhl do esoterického ústraní jako LaMonte Young. Kompoziční techniky, které definoval ve svých raných minimalistických dílech, dokázal využít a kombinovat ve skladbách podstatně méně repetitivních a formálně složitějších. Se svou manželkou, video-umělkyní Beryl Korot, vytvořil audiovizuální představení The Cave (1993), které se zabývalo chápáním dějin společných Židům a Arabům. Po deseti letech přicházejí s formálně podobným dílem, tentokrát sledujícím dvacáté století a technologie, které jej poznamenaly.

Podobně jako The Cave stojí Three Tales na pomezí formy opery (či, vzhledem k absenci dramatického děje, oratoria). Hlavní dění se odehrává na plátně a hlavní postavy promlouvají z videozáznamu. Každá ze tří částí se týká jednoho mezníku v technologickém vývoji minulého století. Hindenburg (tato část vznikla jako samostatná skladba již roku 1998) byla německá vzducholoď, která se v roce 1937 zřítila v plamenech v New Jersey, Bikini je nazvána po atolu, na němž se v letech 1946–52 konaly pokusy s atomovou bombou, klonovaná ovce Dolly je v obecném povědomí zapsána jako symbol sporů o klonování živých tvorů. V prvních dvou dílech byly použity především archivní nahrávky pamětníků obou událostí, při přípravě třetí části oslovili tvůrci odborníky z oblasti medicíny, kybernetiky, kognitivní vědy a psychologie.

Stejně jako v předchozím díle jsou nahrané výpovědi sestříhány, různě kombinovány, opakovány a přebírány sborem za doprovodu bicích nástrojů, klavírů a smyčcového kvarteta. Proti The Cave je instrumentace chudší o dechové nástroje, tato ztráta je však vynahrazena využíváním různých hluků. Hluboké hučení motorů vzducholodi a údery želez při její stavbě, tikání hodin nebo bečení ovce se stávají hudebními prvky.

Když v šedesátých letech Reich rozvíjel koncept „slow motion sound" (tedy zvuk postupně zpomalovaný při zachování tónové výšky) neexistovalo zařízení, s nímž by jej mohl realizovat. Současná technologie to již umožňuje, a tak bylo možné starou myšlenku oživit. V prvních dvou částech je tato technika použita střídmě ke zdůraznění určitých pasáží, v Dolly se stává důležitou součástí. Jednotlivé slabiky jsou protaženy na mnohonásobek původní délky a jsou vlastně „zmraženy". Zatímco v Different Trains či The Cave byl mluvený text základem, z něhož se odvozovaly melodie nástrojů, zde bylo možné přizpůsobit nahrané hlasy hudebnímu materiálu. I nyní se intonace řeči stává melodickým vzorem (Reich přiznává svou inspiraci Janáčkovou teorií nápěvků), vztah obou složek je však vyrovnaný. V Dolly svůj hlas navíc připojuje robot Kismet, pokus vědců o robota schopného společenské interakce s lidmi.

Druhý disk, DVD, obsahuje i vizuální složku. Hudba a obraz jsou propojeny a navzájem na sebe reagují. Ukazuje se, že některé melodické fráze jsou odvozeny z textu, který nezazní a jen se objeví v obraze, obrazy se naopak rozpadají a zmnožují podle rytmu hudby, vrstvení a posouvání jednotlivých motivů. Každá část má svůj charakteristický styl: Hindenburg spojuje ocelovou šeď se škrábanci starých filmů, filmové záběry v Bikini jsou pomocí počítače proměněny v pohyblivé olejomalby, v Dolly se střídají tváře vědců s mikroskopickými snímky buněk.

Reich a Korotová nejsou nekritickými obdivovateli nových technologií, ani před nimi nebijí na poplach. Jejich dílo ukazuje **„…dvojsečnost zisků a ztrát spojených s každou technologií, kterou začleníme do svých životů…"**

Matěj Kratochvíl

dj danger mouse: the grey album
bootleg.

mochipet: combat
Violent Turd.

Tvůrci hudebních mash-upů si nasazují čím dál vyšší latku. Dva nejnovější počiny v oblasti pirátského remixu dokazují, že v hudbě je dnes možné opravdu úplně všechno. Zatímco DJ Danger Mouse staví most mezi propastí času – roky 1968 a 2004 – a mezi dvěma klasickými alby, Mochipet zase přivádí k oltáři skladby interpretů podle souvislostí jejich jmen.

The Grey Album hiphopového producenta z New Yorku DJ Danger Mouse spojuje instrumentální podklad ze slavného „bílého" dvojalba The Beatles z roku 1968 a vokální stopu z loňského The Black Album newyorské rappové legendy Jay-Zho. Na první pohled to vypadá jako hudebně neudržitelný postup, absurdní producentské cvičení na úrovni praktické maturitní zkoušky, ale jen do té doby, než si album skutečně poslechnete. Kupodivu to totiž funguje i jako zajímavá hudba. „Každý kick, snare, každý akord je někde na originální nahrávce", dušuje se Danger Mouse a i největší odborník na Brouky se zapotí v identifikaci jednotlivých podkladů. Beaty sestavené z vypreparovaných písní The Beatles jsou mnohdy lepší než ty, které pro Jay-Zho album ukuchtili jeho vlastní špičkoví producenti, kteří patří mezi smetánku současných popových autorů Timbaland, The Neptunes, Rick Rubin, Eminem nebo Kayne West. What More Can I Say dostalo samplem z Harrisonovy While My Guitar Gently Weeps potřebný kopanec, kytarový riff z Helter Skelter v 99 Problems je o třídu lepší než původní metalový Ricka Rubina. Zrychlený motiv z Julia také posouvá Dirt Off Your Shoulder o třídu výše než originál. A navíc dává šanci vyniknout excelentnímu rapu Jay-Zho. Mimochodem, není to jediné „vylepšení" posledního Jay Zho alba, na internetu v tuto chvíli kolují tři další bootlegové verze, na kterých je původní instrumentální podklad nahrazený jiným. Dobrá rada pro všechny šťouraly – nelíbí se vám deska? Zremixujte si ji podle vlastní libosti! Danger Mouse prý věnuje veškerý svůj čas snahám získat povolení vlastníků autorských práv, aby album mohlo vyjít oficiálně. Šance, že je přesvědčí, je velmi malá, deska je tedy patrně odsouzena k tomu, aby zůstala na internetu nebo na pirátských bílých vinylech.

To album Combat vyšlo oficiálně na značce Violent Turd (jedna z odnoží amerického nezávislého labelu Tigerbeat6 – domova třeba Kid606 nebo Cexe). Taiwanský hudebník vystupující pod jménem Mochipet na něm přivádí hudební dekonstruktivní šílenství bastardního popu do zcela nových končin. K tomu, aby spojil dvě skladby, mu stačí podoba jmen jejich interpretů. John Cash se tak ocitá v drážkách společně s rappery Cash Money, progrockeři Yes s hardcoreovými No Means No, soulový bard Barry White si zapěje na podkladu skladby The White Stripes a Neil Diamond zase vystoupí v pomyslném duetu s dánským metalistou Kingem Diamondem. Mochipet navíc do skladeb s oblibou vstupuje jako digitálně vokódovaný hlas a připomíná tak krotitele dravé zvěře. Ostatně, kdo jiný by byl potřeba, kdyby se ve studiu potkaly tak hudebně odlišné projekty. Pro vnímavého posluchače Combat navíc otevírá Pandořinu skříňku s nápisem „Co kdyby" a nutí ho přemýšlet, co by se stalo, kdyby se podobným způsobem zkřížili i jiní.

Karel Veselý

evan parker and september winds: alder brook
Leo Records.

Spolupráce švýcarského tělesa September Winds a saxofonisty Evana Parkera začala v roce 2000 společným hraním v obrovské prázdné vodní nádrži a zkoumáním její rezonance. Tento zájem se projevuje i na novém plodu jejich spolupráce, byť nahraném v konvenčnějším prostředí. September Winds jsou Peter A. Schmid, Reto Senn, Jürg Solothurnmann (všichni střídající různé druhy saxofonů a klarinetů) a trombonista Hans Anliker, který kompaktnímu zvuku plátkových nástrojů dodává další barvu a větší průraznost.

Nástrojem typickým pro lidovou hudbu Švýcarska je alpský roh, dlouhá trubka, jejíž hluboké tóny se nesou do daleka přes horská údolí. Inspiraci jejich ozvěnou lze na nahrávce často zaslechnout. Rezonance prostoru tu opět hraje velkou roli; aby mohla vyniknout, je dávána přednost dlouhým tónům před rychlými běhy. I Evan Parker nechává posluchače většinu času zapomenout na strhující virtuozitu svých jiných počinů (výjimkou je třeba skladba Z'blau wunder us Jenins). Mezi jedenácti skladbami jsou tři tria a jeden duet, v ostatních hraje všech pět hudebníků. Výsledný zvuk je často téměř „orchestrální", na čemž má velký podíl využití basklarinetu a také tubaxu, kontrabasového saxofonu postaveného speciálně pro September Winds. Skladba Cinghiali je duetem dvou těchto basových obrů v režii Parkera a Schmida a je vhodná spíše k fyzickému procítění než k poslechu. V následující Fletri se vše přesune po zvukovém spektru vzhůru, k rejstříku připomínajícímu houslové flažolety. Z tichého trylkování ve výškách se jednotlivé hlasy postupně oddělují, sestupují hlouběji a umlkají.

Ač jde o volnou improvizaci, má každý kus určitou formu, za niž vděčí především schopnosti hudebníků spolu komunikovat a snad i předvídat. Pokud se v některých místech zdá být hudba složena z pěti nezávislých vrstev, objeví se po chvíli mezi nimi dialogy anebo si jedna z nich vezme hlavní slovo. Pinot Gris, která svým rytmickým tahem kontrastuje se zbytkem desky, je postavena na prolínání dialogů mezi jednotlivými hudebniky. V Z'blau wunder us Jenins se zase Parker ocitá v roli sólisty, k němuž se ostatní postupně přidávají jako sbor, který se zpočátku drží v pozadí, ale nakonec jeho saxofon zcela pohltí.

Matěj Kratochvíl

thomas borgmann/ peter brötzmann / william parker/ rashied bakr: the cooler suite
Grob.

Existují díla bránící se možnostem interpretace, nikoliv pro svoji složitost a vysokou hermetičnost, jako například díla básníka Luis de Góngora y Argote, spisovatele formátu Jamese Joyce či výtvarníka typu Marcela Duchampa, ale proto, že jejich těžiště je mimo hranice racionální či strukturální analýzy. The Cooler Suite je jedním z nich. Je to dílo silné, intenzivní a výbušné, plné nepolevující agrese.

Když francouzský filosof Jacques Derrida poukazoval z pozice dekonstrukce na nedostatky sevřeného systému strukturální analýzy, uváděl právě fenomén síly (force), který není s to jakákoliv analýza postihnout, neboť je jakýmsi skrytým elementem díla, neměřitelným a neredukovatelným na formální vzorec. Při pohledu např. na punk tato námitka nabývá na konkrétní platnosti – primitivní tříakordové a krátké

INZERCE

Ostravské Centrum Nové Hudby
Ostrava Centre for New Music

Předpremiéra koncertu Janáčkovy filharmonie Ostrava na MaerzMusik 2004 - Festival für aktuelle Musik (Berlín)

HUDBA PRO TŘI ORCHESTRY

Dům kultury města Ostravy / čtvrtek, 18. března 2004 v 19 hod.

Janáčkova filharmonie Ostrava / Dirigenti: Petr Kotík, Zsolt Nagy a Petr Vronský

Petr Kotík — *Variations* / pro tři orchestry (2003/04)
Olga Neuwirth — *locus...dublure...solus* / pro tři orchestry (2001/04)
Christian Wolff — *Ordinary Matter* / pro tři orchestry (2001)
Phill Niblock — *Three Orchids* / (2003)

Koncert Janáčkovy filharmonie na festivalu MaerzMusik dne 21. 3. 2004 je pořádán Berliner Festspiele, S.E.M. Ensemble, Ostravským centrem nové hudby a Janáčkovou filharmonií Ostrava

koncert podpořilo grantem Ministerstvo kultury ČR

info@ocnmh.cz, www.ocnmh.cz

písně nás neohromují svojí komplikovaností, ale přímočarým záznamem pocitu agrese. The Cooler Suite sice není punkovou nahrávkou postpubescentního rebelství, ale záznamem koncertu čtyř významných postav free jazzové komunity. Ten se odehrál před šesti lety v New Yorku v obsazení: dva saxofony – Borgmann, Brötzmann (tento nestor evropského power free jazzu je ročník 1941!), basa – William Parker a bicí – Rashied Bakr.

Po krátké expozici se rozběsní padesátiminutová válka dvou saxofonů vzájemně se atakujících s bicími a basou; to vše je hráno v nejvyšší možné rychlosti bez krátkého náznaku změny tempa nebo snad oddechu hudebníků. Maximálně intenzivní smršť za hranicemi toho, co lze ještě nazývat free jazzem; spíše se jedná o transkripci grindcorového tempa a intenzity pro jazzový kvartet. Výsledným tvarem tohoto mezižánrového „překladu" je padesát minut bravurně zahrané rychlé improvizace saxofonistů, stojící na secvičené rytmice, která se nebrání složitým figurám – v celé té změti jsou ovšem hůře rozlišitelné. Padesát minut záznamu je rozděleno do dvou tracků v délce 24 a 26 minut. Nejen díky zhoršené kvalitě záznamu, která však The Cooler Suite dodává silný přídech autenticity zážitku z koncertu, ale i díky permanentní přítomnosti všech čtyř nástrojů ve válce zvuku, se jednotlivé figury do sebe mísí takovým způsobem, že se jedná o hudbu na prahu chvějící se nerozlišitelnosti, pro kterou by byl nejvhodnější partiturou nejspíše seismografický záznam silného zemětřesení. Při poslechu si nelze nevzpomenout na Brötzmannovu formaci z osmdesátých let Last Exit a projekt Johna Zorna Painkiller (není náhodou, že k oběma seskupením náležel Bill Laswell na basu), posouvající svůj free core až na samotné hranice bolesti z poslechu. Kdo vydržel, může hovořit o katarzivním uměleckém principu útočícím na psychofyzické ustrojení recipienta, spíše než o zážitku umožňujícím intelektuální analýzu.

The Cooler Suite není hudbou k přemýšlení, jedná se o hudbu prožitku a extatického vytržení. Jistou analogii lze spatřovat snad jedině ve výtvarném umění, a to v tvorbě insitních malířů či l'art brut v čele s tvůrci Jeanem Dubuffetem a Adolfem Wölfflim. Tedy nikoliv Duchamp s přísně konstruovaným a do důsledku promyšleným dílem (přesto značně tajemným a ironickým), ale pastózní a hrubá malba vzniklá z náhlého popudu či kresba šílence jsou přesnějším zachycením toho, co je svět hudby tohoto podivného kvartetu. Odmítnutím takových počinů a zážitků by se jistě umělecký svět ochudil o důsledné výpravy k samotným prahům intenzity a síly.

Navíc vezmeme-li v potaz fakt, že Peter Brötzmann začínal v šedesátých letech (dříve než se naplno věnoval hudbě) jako výtvarník, mnohé se nám rázem objasní. Derrida své výtky formuloval v polovině šedesátých let, a tak v pozadí tušíme jisté milieu doby hledající opět prožitek ze síly díla pramenící, krom jiného, z volnosti a zběsilosti. A tak se nám trojúhelník informel – free jazz – dekonstrukce začíná spojovat do pevného a ostrého tvaru.

Lukáš Jiřička

lutz glandien: lost in rooms

ReR.

(Východo)berlínský skladatel Lutz Glandien je klasicky školený skladatel, jeho tvorba se však pohybuje spíš na samých hranicích soudobé vážné hudby – Glandien vytváří radiofonické projekty a zvukové instalace a píše svérázné kompozice pro film. V posledních deseti letech jej zajímá také vnitřní hudební kvalita mluvené řeči a studuje dokonce i hlasové projevy vyšších primátů. Právě hlas hraje ústřední roli na CD Lost in Rooms, které vzešlo z hudby k tanečnímu představení duty free. Hlasy hovořící anglicky, německy, estonsky a čínsky patří tanečníkům, kteří se na představení podíleli – Glandien každého z nich požádal, aby pro něj namluvil text podle svého výběru ve svém rodném jazyce. Se získaným materiálem pak naložil různě. Některé výpovědi štěpí na malé částečky, často třeba jen slabiky, které zapojuje do svého elektronického přediva, jiné ponechává víceméně tak, jak jsou, a jen je jemně ilustruje. Páteř CD tvoří „vyprávění" kanadského tanečníka Daelika, čtyři velmi prosté vzpomínky na dětství, které hned od začátku navozují celkovou atmosféru desky, zvláštní oproštěnou a nesentimentální nostalgii, pocit návratu „domů" po dlouhé cestě, ovšem s jasným a klidným vědomím toho, že jak „domov" tak my jsme se cestou změnili. Daelikovo vyprávění doprovázejí především konkrétní zvuky, často důvěrně známé – troubení a zvuk projíždějícího vlaku (Daelik bydlel u tratě), kovové zvuky kutění na dvorku apod. Tam, kde se výpovědi rozpadají do významově abstraktních částeček nebo kde jde o jeden z „nesrozumitelných" jazyků, je i elektronika abstraktnější. Záběr hudby sahá od ploch kombinujících hlas, elektroniku a akustické nástroje ve volně plynoucím proudu, přes části s cítěným pomalým pulsem až ke kouskům, které by se daly označit za postindustriální techno. A Glandien skutečně dokazuje, že lze hlas neotřele zapojit do nejrůznějších hudebních struktur, ve kterých může fungovat jako jeden z nástrojů či zdrojů zvuku, i jako do ostatního dění zapojený, ale zároveň samostatný nositel významu. Na působivosti desce přidává také způsob, jakým Glandien řadí jednotlivé části za sebe. Zvláštní efekt vzniká například v momentu, kdy se po kousku složeném z promluvy čínské tanečnice, elektroniky a zvuku tahací harmoniky, který vyvolává dojem, jako by k nám promlouvaly bytosti z kosmu, vrátí věcné Daelikovo vyprávění uvozené zvukem broušeného kovu. V Glandienových vzdušných sonických pokojích je radost se ztratit!

Tereza Havelková

roderik de man: electrified music

Electroshock Records.

Moskevské vydavatelství Electroshock se v souladu se svým názvem úzce specializuje na produkci z oblasti elektronické a elektroakustické hudby. Přestože svou pozornost zaměřuje hlavně na autory ruské provenience, snaží se svůj ediční katalog průběžně prokládat i ukázkami z tvorby skladatelů zahraničních, které vycházejí buď na skvělé řadě kompilací s názvem Electroshock Presents Electroacoustic Music, nebo v podobě profilových alb. Titul Electrified Music Holanďana Roderika de Mana (jehož „dvorní" vydavatelskou firmou je jinak MGN) rozšířil zatím relativně skromný počet těch druhých.

Krátce poté, co získal de Man (nar. 1941) hudební vzdělání, začal sbírat své zkušenosti v haagském studiu elektronické hudby. To jej podnítilo k intenzivnímu zájmu o tuto oblast, v níž si postupem doby získal pozici uznávaného skladatele (ačkoliv se zabývá i jinými hudebními žánry). Album Electrified Music představuje výběr osmi jeho skladeb z let 1988 – 2003, a to jak čistě elektronických, tak takových, v nichž je elektronika kombinována s jedním či více akustickými nástroji popř. s vokálem.

De Manovy kompozice se opírají o stylovou čistotu a logickou uspořádanost struktur. Připomínají pečlivě promyšlené obrazy, ve kterých je značný důraz kladen na formální stránku a celkový „vzhled", čemuž podléhá i trefný výběr prostředků a způsob zacházení s nimi. V elektroakustických skladbách, které na albu převládají, posiluje de Man zvukovou homogennost tím, že samply pořizuje téměř výhradně z nástrojů vystupujících v té které kompozici jako „živé". Obě strany – hudebník (hudebníci) a zvukový záznam – jsou zde vedeny ve vztahu rovnocenných partnerů. Party akustických nástrojů (z velké části striktně vypsané v notách a tedy poskytující jen minimální prostor k improvizaci) přitom kladou na interprety poměrně vysoké nároky. Ostatně jsou šité na míru prvotřídním hráčům, se kterými de Man spolupracuje (flétnista Jorge Isaac, cembalistka Anne de Man ad.) a od nichž i přes předepsaný part vyžaduje jistou tvůrčí zúčastněnost. Pádným důkazem je skladba Entanglements (1988 – 92), kde si flétnista vytváří vlastní „ansámbl" přednahráním dvou stop na záznam, se kterým následně vystupuje v živé konfrontaci.

K nejpozoruhodnějším z celého alba patří podle mého soudu dvě skladby: Sin descanso (Bez oddechu; 2002) a Chordis Canam (Skrze struny zazpívám; 1989). První vyniká svou efektní impulsivností (podporovanou energickým rytmem bicích),

vířením barev různých typů fléten i ojedinělou interpretací Jorge Isaaca. Ve druhé si de Man pohrál s nejrůznějšími možnostmi elektronického a akustického využití cembala (minimalistické figury, fortissimové clustery, nasamplované údery do korpusu atd.), které následně propojil v organický celek. V něm zní funkčně i naléhavý dětský hlásek, pronášející slova z názvu kompozice.
Naopak poněkud rozpačitý dojem vzbuzuje závěrečná kompozice nazvaná Czar Peter's Creation (2003), která – jak předpokládám – vznikla při příležitosti 300. výročí založení Sankt-Petěrburgu (a na této nahrávce tedy figuruje celkem symbolicky). Zvláště rušivě působí její naivní, rusky recitovaný úvod, tematicky věnovaný Petru Velikému a náladově tak trochu připomínající prolog z koncertní verze Prokofjevova Ivana Hrozného, jehož účinku ovšem zdaleka nedosahuje. Slovanskému uchu pak zcela jistě nebudou příliš libě znít ani úryvky z Puškinova Měděného jezdce v překladu do holandštiny. Až na toto nepříliš přesvědčivé „finále" však album Electrified Music představuje Roderika de Mana jako autora s obdivuhodným invenčním potenciálem a s citem pro kompozici. **Vítězslav Mikeš**

sora:
re.sort
Plop.

aoki takamasa:
quantum
Cirque.

Ačkoli se podle některých zlých jazyků začíná elektronická hudba dávit, z jejího kmene stále raší zajímavé pupence. V případě recenzovaných nahrávek je kmenem (nebo spíše kořenem, záleží na rostlině) „inteligentní techno" svaté stáje Warp, pod jehož silným vlivem oba umělci začínali. S tímto zdřevěnělým podstavcem už ale dnes mají společného jen pramálo, oba se odpoutali od téhož a dokázali vykročit na vlastní, od sebe poměrně dosti odlišné pěšiny. A právě toto umění odpoutat se teprve značí originálně smýšlejícího ducha, kterého mnozí ostatní, kmene se křečovitě držící současníci bohužel postrádají.
Album Re.sort projektu Sora, pod kterým je podepsaný Takeshi Kurosawa z Kjóta, představuje svěží a přirozeně znějící fúzi laptopové poruchomalby a jazzových prvků. Z obou složek mají co se týče zastoupení kvantitativní převahu bezpochyby digitální hrátky, které se zabarvením a milou náladou zabydlují v sousedství některých francouzských kolegů z labelu Active Suspension (zejména projektu Shinsei), avšak celkový tón nahrávky udávají uklidňující kousky imaginárního barového ansámblu bez dechů. Ať už přichází ke slovu klidné freestyle činelování, zvonkohra, jemné klavírní party (Takeshi v mládí hrával, nicméně rozluštit, co zde sám zahrál a co nasamploval, si netroufám), výtečné (kontra)basové „linky" (jako v dojemné závěrečné Satelite Towers), střípky field recordings šustotů či ojedinělé – ale o to účinnější – smyčky z kousků hlasů, vždy jsou zároveň přítomny i nenásilné glitch struktury. Jejich funkci je nejen zmíněné akustické prvky nerušivě obtékat a dodávat potřebný „šmrnc novosti", ale komunikovat, doplňovat a spoluvytvářet důvěryhodný celek, což se Kurosawovi daří kupodivu bezkonfliktně. Laptopový mikrosvět v jeho podání pracuje s typickou nahodilostí, zatoulanými částicemi a drobným chaosem s velkým citem pro detail a ústí v pomalu plynoucí příjemné melodické poloukolébavky, jež desku Re.sort proměňují v relaxační, nápadité a pod kůži zalézající originální dílko.
Aoki Takamasa z Ósaky si po výtečném albu Indigo Rose odskočil ze značky Progressive Form k labelu Cirque Yoshihira Hanna a s novinkou Quantum opouští rytmy. Předkládá devět různorodých, klid nastolujících atmosférických kusů, většinou notně minimalistických (např. Frozen Fountain je jen směsí hlasů a ruchů zachycených kdesi ve Francii), které s jednou výjimkou tak či onak odkazují na autorovu předchozí tvorbu – hlavní úloha náleží viry narušovaným střídmě vrstveným plochám s výrazným pocitovým dosahem a již povětšinou známým „trademarkovým" zvukovým rejstříkům (přičemž několikrát dostává šanci i nerušivý vokál). Ačkoli uvnitř jednotlivých skladeb Aoki v zájmu maximálního hlubinného účinku tvrdošíjně odmítá vážnější zvraty a kontrasty, mezi těmito kusy naopak panuje relativně značná rozdílnost, jež místy hraničí až s nesourodostí. Nahrávce je tak vlastní spíše kompilační než celistvostí vyznačující se charakter, což konečně potvrzuje i fakt, že skladby pochází z let 2000-2003. Quantum tedy sice nepředstavuje jednolitou koncepční práci a nedosahuje kompaktní vybroušenosti Indigo Rose, avšak jeho složky poodkrývají zase maličko jiná a neméně zajímavá zákoutí Takamasova světa: v závěrečné Wasser (na níž spolupracovali Norihide Ogurusu a Daisuke Kan) se dokonce překvapivě rozezní jen folková akustická kytara... **Hynek Dedecius**

soundmurderer + sk1:
soundmurderer + sk1
Rewind.

venetian snares:
chocolate wheelchair
Planet Mu.

Kdo by čekal, že mezi nejžhavější styly loňského roku bude patřit extrémní synkopické šílenství zvané gabba. Superrychlé beaty, které dosahují až rychlosti 300 BPM, přesto neuchopitelně spletené, mnohem více znepokojující než pravidelný rytmus techna. Pro některé čistý hudební teror, pro jiné dokonalá hudba pro neofašisty (což je samozřejmě zcela chybná dedukce). Gabba vznikla v Nizozemí někdy kolem roku 1991 (tatínkem je americký DJ přestěhovaný do Bruselu Joey Beltram), ale trvalo pár let než se rozšířila po Evropě. V Británii se brutálního soundu ujala rave scéna hledající soundtrack ke svému neustále se zrychlujícímu stylu života. Spojila ho s ragga jungle, naroubovala na temné zvuky multiplošné breaky a zrychlovala a zrychlovala a zrychlovala. To bohužel museli i její fanoušci, kteří si pomáhali mícháním nových rychlých drog až k naprostému virilliovskému znehybnění permanentí rychlosti. Někdy ve druhé třetině 90. let odpadli i ti nejdrsnější a scéna na chvíli zmizela z dohledu. Bublalo to v ní vlastně pořád a to hlavně v Německu, kde vlajku nesli hrdě vztyčenou industriální junglisté Panacea a hlavně berlínský label Digital Hardcore Aleca Empire (Atari Teenage Riot, Death Funk).
Revival extrémních podob taneční scény je vlastně dokonale logický. Takzvaná klubová scéna posledních několik let nemá posluchačům mnoho co nabídnout a návrat k živelným experimentům ranné raveové scény je osvěžujícím krokem. První se kupodivu ozvala Amerika. Osobnosti typu Kid606, Cex, Persona, Lesser a labely jako Tigerbeat6, Violent Turd nebo Vinyl Communications připravovaly už delší dobu půdu pro novou zásilku čerstvého hluku. Mezi nejvíce citovaná jména loňského roku patří příznačná přezdívka DJ Soundmurderer amerického junglisty Todda Osbournea. Jeho Wired For Sound (Violent Turd) nejprve vyseknulo remixovou poctu britskému ragga jungle staré školy, aby pak s Taddem Mullinxem (alias SK1, Dabrye, James Cotton) otevřeli novou kapitolu breakbeatové zběsilosti na společném albu Soundmurderer + SK1 (Rewind). Tracky jako Badman a Call Da Police využívají nejen extrémně rychlých smyček, ale také klasické basové linky dubu, deklamujících rastamanů nebo lo-fi samplů. Poučeni o některé nové rytmické postupy (garage, neo dub) spojují Soundmurderer + SK1 starý junglový hluk s novým a po zásluze na sebe strhávají pozornost posluchačů a chválu kritiků.
Kanaďan Aaron Funk alias jediný člen projektu Venetian Snares snáší poslední dobou jedno album za druhé na nejroztodivnějších labelech. Nejzajímavější jsou jeho poslední nahrávky na značce Planet Mu, která nepatří nikomu jinému než Mikeovi Paradinasovi (neboli μ-Ziq). Na Chocolate Wheelchair Funk nezapírá svoje hardcoreové kořeny, jeho hudba je nekompromisně agresivní, ale dokáže také naplno využít kontrastů mezi zběsilým rytmem, industriálními hluky a plochami acid jazzovými či přímo ambientními. Kouzlo obskurnosti korunuje Funka na hudebního provokatéra číslo jedna, pravého pokračovatele poselství rytmického vizionáře Aphexe Twina.
Scéna frenetických beatů má naštěstí zatím poměrně daleko k apokalyptickému šílenství, které ji posedlo těsně po posledním vrcholu před sedmi lety. Tehdy se utopila v drogách, militantních pózách a špatných sonických tripech. Přístup dnešních neo-gabberů je zatím mnohem pozitivnější. Zmiňme tedy ještě vynikající album Ambush! DJ Scuda na Rephlex, kde své číslované singly vydává i Amen Andrews. Zajímavá je i retrospektiva kariéry jedné z největších postav gabba jungle počátku 90. let Remarca Sound Murderer. Nemusíte být zrovna zastáncem názoru, že hudba má své posluchače především zraňovat, abyste si mohli výstřelky neo-gabbistů vychutnat. Extrém pro extrém samotný totiž není vždy jejich hlavním programem. **Karel Veselý**

opuka:
ilyadesmersoúl'onnes'embarquequ'enpleurant
diezweim
die2m@seznam.cz

Obal tohoto vlastním nákladem vydaného alba nese kromě zapeklitého názvu ještě informaci „Thismediumcontainssixtracksofsounds". Na CDR jich sice najdeme o jeden méně, rozsahem však pokryjí hodinovou stopáž.
Hudba zlínské dvojice Opuka vychází z možností laptopové elektroniky a ozvěn jak oldschoolového industrialu tak – ve velmi decentní míře – i noise. Pokud se nemýlím,

na koncertech používají syntezátor a (inu, laptopy jsou drahé) PC. Zvuk je většinou kovově zastřený a trochu odtažitý, na rozdíl od digitálních stavů beztíže některých laptopových manipulátorů však pevně „stojí na zemi", má svoji hutnost a „váhu". Stavba jednotlivých (patrně bezejmenných) skladeb je velmi jednoduchá a odvíjí se od možností počítačového obrábění jednoduchých rytmických figur. „Nejprůhlednější" (a nejdelší) je hned úvodní sedmnáctiminutový track: jednotlivé motivy ovládnou prostor, chvíli jsou všemožně modulovány a nakonec prolnuty dalším motivem, s nímž bude zacházeno stejně. Nic objevného, řekl bych. Další čtveřice skladeb již ukazuje mnohem zajímavější tvář. Číslo dvě rozvíjí jediný motiv, který po devíti minutách „zpracovávání" ze strohé jednoduchosti dospěje až k „osudové" pompéznosti, číslo tři do střídání jednoduchých rytmů vnese trochu nepravidelnosti a vzdálených ohlasů world music. Poslední dvojice skladeb je nejlepší. První z nich, jejíž drobivý basový motiv je pomalu doplňován náhodně přicházejícími zvukovými střípky, v závěru vrcholí volně plynoucími akordy analogového syntezátoru zcela v duchu psychedelie konce šedesátých let a trochu připomíná polskou Job Karmu. Závěrečný, osmiminutový (a nejkratší) track stojí na vzdušném motivu podobném začátku skladby skupiny Moloko Day For Night (známé i ze soundtracku k filmu Samotáři), pod nímž se ve vyšších polohách odehrává pípání, skřípání a clicks & cuts důvěrně známé od většiny surfařů na laptopové vlně. Kombinace typických zvuků taneční pop music a laptopové „chroustačky" je překvapivě chytlavá a éterická. Tady klobouk dolů.

Za nepoměr délky a objevnosti první skladby Opuka sice ztrácí květinku, od druhé skladby dál se však její album jen zlepšuje. Doposlouchejte jej. **Petr Ferenc**

vo.i.d: girlab

vlastní náklad
void@seznam.cz

Martin Jarolím v HV 5/03 sliboval příklon svého noiseového souboru k mírnějším zvukovým polohám. Konečně se můžeme přesvědčit o výsledku. Po strohých a hlasitých albech Arde a Totaleer (letos, zdá se, konečně vyjdou v Německu) VO.I.D zabrousili do světa větší epičnosti a nadsázky. Z mezních situací a prostředí předchozích alb nás kormidlují mezi divadelní kulisy, v nichž rozehrávají láskyplně a s umem podaný příběh. Kus strhující, napínavý a vstřícný, možná nejpřístupnější od (omylem příliš popově smíchaného) debutu Alloskren.

Snad jen o třech z jedenácti skladeb se dá mluvit jako o „tradičních VO.I.D". V ostatních můžeme slyšet dosud neobvyklé pomalé převalování ne vždy rytmicky zapojených zvuků (Murtuel), až popově libé harmonie (uvolněná Siotrom) či náznak skřítkovské pitvornosti v Sottog. Titulní skladbu lze pro změnu bez zaváhání označit za marinu.

Překvapením je použití klavíru ve čtyřech skladbách. V U-iram a A-iram bylo cílem napodobit prostřednictvím mnoha vrstev úderů do kláves zvukové možnosti pianoly, Murtuel a Yzenai klavírní zvuk využívají jen jako jednu ze složek své podmanivé atmosféry – obě dvě patří k nejlepším skladbám alba (mým osobním favoritem je druhá z nich). „Klavír je sice použit jen ve čtyřech skladbách, ale jeho duch jako by prostupoval celou deskou" napsal mi Martin Jarolím a mně nezbývá, než souhlasit. Neobvyklost spojení noise – klavír, využití nových zvuků jakož i „přírodní" atmosféra některých skladeb totiž dávají vzniknout prazvláštní náladě, v níž se překvapení ze staronového (ale dosud nepoužitého – klavír, moře) a radost z nalezené pestrosti setkávají s novou a nápaditou interpretací prověřených zvukových východisek. Jak se zdá, v dívčí laboratoři dospěli VO.I.D k vrcholu. **Petr Ferenc**

pēteris vasks: symphony no. 2/ violin concerto „distant light"

Ondine

Postupný obrat od zatěžkané vykonstruovanosti, založené na kompozičních technikách první poloviny 20. století, k „provzdušněnému" vyjadřování není ve vývoji stylu autorů ze zemí na východ od nás jev ojedinělý. Důkazem mohou být díla Estonce Arvo Pärta, Litevce Broniuse Kutavičiuse, Ukrajince Valentina Silvestrova, ale i mnohých dalších. Do tohoto výčtu patří také jméno Pēterise Vaskse (*1946), v současné době nejznámější postavy lotyšské hudby.

Vasks se přiklonil k tonální hudbě na počátku 80. let, ale mezinárodního uznání se dočkal teprve v dekádě následující. Nemalý podíl na tom měla vydavatelská podpora Edition Schott a zcela jistě i známí interpreti, kteří začali jeho skladby zařazovat do svého repertoáru (dirigent Juha Kungas, houslista Gidon Kremer, violoncellista David Geringas, Hilliard Ensemble atd.). Dnes je každé Vasksovo nové dílo netrpělivě očekáváno hudební veřejností a většinou vychází poměrně brzy také na CD, což platí i v případě jeho Symfonie č. 2 z roku 1999 a Koncertu pro housle a orchestr „Tālā gaisma" (Vzdálené světlo; 1997), které vydala finská společnost Ondine.

Oba opusy jsou do jisté míry pokračováním Vasksových dvou rozsáhlejších děl předchozích, První symfonie „Balsis" (Hlasy; 1991) a Violoncellového koncertu (1994), s nimiž tvoří cyklus skladeb, komponovaných pod dojmy společensko-kulturních proměn v Lotyšsku, a „programově" tedy spjatých s národní tematikou. Není třeba se však obávat patetického opěvování národa (i když ve slovních komentářích se jim Vasks čas od času nevyhne). Vasksovi je totiž mnohem bližší – řečeno pojmem hanslickovské estetiky 19. století – hudba absolutní, tedy bez konkrétního programu. Ono sepětí s národem je v ní pak proklamováno velice obezřetně, především skrz osobité zacházení s intonacemi lotyšských lidových písní, které tu dýchají z mnohých melodických myšlenek (např. půvabná quasi lidová melodie v samém závěru Druhé symfonie). Nepřeslechnutelným důsledkem infiltrace lotyšského folklóru do Vasksových skladeb je i lyrismus, jeden z nejcharakterističtějších rysů lidové tvořivosti baltských národů vůbec.

Druhá symfonie představuje oproti první Vasksově skladbě v tomto žánru z formálního hlediska více semknutý tvar. Její jediná, přibližně čtyřicetiminutová věta, vychází z tematického materiálu dvou úvodních myšlenek: hymnického vstupu v sonorním orchestru a jemně vláčné oblasti druhého tématu. Jejich kontrast pak následně určuje i náladovou proměnlivost skladby. Celkové vyznění Druhé symfonie se nese v duchu neoromantických tendencí, které jsou svébytně kombinovány s názvuky symfonismu Dmitrije Šostakoviče (popř. „lotyšského Šostakoviče" Jānise Ivanovse, na něhož Vasks svým způsobem navazuje). Velkou úlohu v díle hraje také velmi efektní instrumentace, která v lecčems připomíná zvukomalebnost orchestrálních přírodních scenérií severských autorů.

Houslový koncert (stejně jako symfonie jednovětý) je skladbou více meditativní. Již samotný podtitul Vzdálené světlo poukazuje k jakési nostalgické zahloubanosti („Vzpomínky z dětství a zároveň třpytící se hvězdy, vzdálené miliony let", jak se vyjádřil Vasks.). Hudebně je toto dílo řešeno jako symfonický tok, ve kterém sólové housle mají sice výsadní postavení, ale jejich part je plně podřízený výrazu a do plytké virtuozity neupadá ani v kadencích. I přes výslovnou lyričnost a dominantní zasněnost skladba nepostrádá dramatické momenty (především v dynamické střední části v quasi tanečním rytmu), které čeří elegickou hladinu. Občasný závan sentimentu nezní nijak podbízivě, naopak vkusně koresponduje s atmosférou Koncertu.

Nahrávka obou Vasksových skladeb skýtá příjemný zážitek. Své si na ní najdou jak náročnější posluchači, tak konzervativněji zaměřené publikum. Její cennost ostatně podtrhuje i ojedinělá interpretace. Zaskvěla se tu především osobnost Johna Storgårdse, který se v případě první skladby představil v roli dirigenta, v Houslovém koncertu se pak nadmíru citlivě zhostil sólového partu. **Vítězslav Mikeš**

neutrino: seance fiction
Mufonic.

Hradecký projekt Neutrino, který loni v prosinci zvítězil na Malé Alternativě (HV 1/04), nyní předkládá velmi zdařilou, na vlastní značce (www.mufonic.net) vydanou kolekci sedmi skladeb zvěčněných na pěkně vypraveném černém CDR.
Jak jsem v minulém čísle psal, Neutrino produkuje pomalou, tichou a zvukově nepřesycenou hudbu, jíž by ze všeho nejvíce patrně slušelo označení downtempo. Jedním dechem však můžeme dodat ambient a s trochou nadsázky snad i minimalismus.
Největším kladem rytmicky bezezbytku pravidelných tracků je opatrné (téměř lékárnické) dávkování barevně zajímavých ingrediencí, neuspěchanost a zádumčivá, dá se říci introvertní hravost. Skladby se neženou k cíli, ale spíše jemně odtikávají a jejich pomalu obohacované rytmické vzorce tvoří zajímavě subtilní kombinace stále zřetelně odlišitelných výchozích zvukových zdrojů. Neutrino nevyrábí mnohastopou skrumáž, ale napomáhá trochu odtažitým, přesto vřelým setkáním. Jeho hudba se nese ve znamení až opatrnické touhy po krystalické průzračnosti.
Tu na několika místech kazí „party-ově" klišovité beaty syntetických bicích. Nastupují sice jen sporadicky a ne nadlouho, osobně bych však jejich absence ani v nejmenším neželel. Zdá se mi, že náladě alba zbytečně přistřihují křídla. A domnívám se, že o navození určité atmosféry jde Neutrinu mnohem více, než o roztancovávání zábavylačných teenagers. **Petr Ferenc**

radio tarifa: fiebre
World Circuit/ PJ Music.

Jsou tři: znamenitý perkusista, znalecký archivář a tudíž dvorní dodavatel hudby Faín S. Dueñas, textař a zpěvák Benjamin Escoriza z Grenady a Vincent Molino, původem Francouz, leč nezřízený obdivovatel arabské hudby. Sešli se v dvaadevadesátém roce a když se jich ptali, co budou hrát Faín odpověděl: „Sedněte si v Tarifě před kavárnu a rozhlédněte se. Zjistíte, že jste se ocitli uprostřed křižovatky obnášející veškerou bohatost kultur, které skrz ní procházejí na cestě do Afriky, Středomoří, Evropy i Středního východu. Naše skupina Rádio Tarifa bude symbolem takové křižovatky."
Pojmenovali se Radio Tarifa a teprve dávno potom, co jim vyšlo debutové album Rumba Argelina, zjistili, že v malém městečku Tarifa, odvěkém strážním místě Gibraltarského průlivu, ležícím na nejjižnějším cípu Španělska, existuje rozhlasová stanice. Jednoho dne jim totiž její majitel a zároveň jediný speaker zatelefonoval a chtěl po nich ono cédéčeko. Poslali mu ho a přitom se dozvěděli, jak své rádio provozuje: pustí hudbu a jde na pivo. A teprve když za ním přijdou posluchači, že rádio ztichlo, vstane a jde vyměnit desku. Prostě klídek. Když se to tak vezme kolem a kolem, dá se něco podobného vztáhnout i na hudbu Radia Tarifa: přestože hraje hudbu rytmicky žhavou jak rozpálená kamna, vyzařuje z ní dávný klid zvolna ubíhajícího času maurských tarifských uliček.
Vedle mnoha vlivů – nelze zapomenout na středověkou hudbu – „stojí a padá modální pojetí skupiny také s bohatě strukturovanými rytmy, v jejichž původu se zrcadlí historie Iberského poloostrova". Ač ji reprezentují výše jmenovaní, na koncertech a ve studiu je doprovází celá řada vynikajících muzikantů z mnoha koutů světa. Tři doposud vydaná alba odborníci vychválili do nebes, učarováni jejich nevídanou pestrostí a barevností, kterou je kapela schopná se vší parádou přenést i na pódia. O Radiu Tarifa se už delší dobu mluví jako o jedné z nejlepších koncertních kapel světa – koneckonců záznam z kanadského turné vycházející na živém albu Fiebre byl zařazen mezi sedm nejobdivovanějších nahrávek world music za loňský rok.
Je to především koncert Faína S. Duenase na darbuku, Sebastiana Rubia na konga, basisty Davida Purdye a Amira Haddada s arabskou loutnu oud; ti to všechno ženou šíleným tempem dopředu, až jim Vincent Molino s flétnou ney a Jaime Muela se zobcovou málem nestačí. Flamenkové rytmy buléria, rumba a siguiriya dodává kytarista Jorge Goméz, drtící hezky zostra i elektrického fendera. A nad tím vším se po vzoru flamenkových mistrů naparuje drsňácký, arabsky chraplavý hlas Benjamina Escoriza. Valná část z tuctu skladeb pochází z alb Temporal a Cruzuando El Río, ovšem tady z nich vyzařuje bezmála dvojnásobná energie a máte-li v tuhle chvíli pocit, že byste se měli s hudbou Radio Tarifa seznámit, není ideálnější příležitosti než přes toto živé album. Koncert kapely jsem měl možnost osobně protančit, leč vloni v létě v kanadském Torontu bych chtěl být. Tam se musely dít divy. **Jiří Moravčík**

tEóRia OtraSu: nosferatu
Animartis.

Vytvářet živý hudební doprovod ke starým němým filmům se v posledních letech stalo mezi alternativními (v nejširším smyslu slova) hudebníky téměř módou (mohou-li takoví propadat módním vlnám). Na loňské Alternativě představilo seskupení tEóRia OtraSu svůj doprovod ke klasice hororu – filmu Nosferatu – symfonie hrůzy Friedricha Murnaua (1922), který se dočkal také svého vydání (byť v limitované edici). Při recenzi jiného počinu t. O. (Bábkový režim zvuku, HV 5/2003) se objevil problém posluchače poslouchajícího něco, co je určeno k dívání, a stejně tomu je i zde. Ve srovnání s Bábkovým režimem se však Nosferatu poslouchá o poznání snadněji – jako by úcta k velkému tvůrci nedovolovala hudebníkům pustit se do tak divokého míchání poloh. Lze to také chápat jako snahu o přiblížení se atmosféře filmu nebo poctu hudebníkům, pro něž bylo takovéto hraní na počátku století zdrojem obživy. Kostrou hudby jsou hudební modely oposlouchané ze starých filmů: strašidelná tremola violoncella (Jan Kavan) a houslí (Lucia Vadelová), romantické klavírní (Julius Fujak) rozklady nebo pro odlehčení barový rytmus kontrabasu (Martin Kalinka). Ženský zpěv bez textu (opět Lucia Vadelová) nemůže nepřipomenout Glassův Pád domu Usherů. Všichni hudebníci na své nástroje kromě hraní vyluzují různé skřípoty, vrzoty a šramoty, čímž se atmosféra stává ještě strašidelnější. To vše doplňuje DJ Fero svými „vinylovými palimpsety" – decentním praskotem desek, zkreslenými hlasy, elektrickým cvrlikáním. Jeho výboje vytvářejí k nostalgické hře ostatních protiklad, a ač se drží spíše v pozadí, dělá celek o kus zajímavějším.
Hudba se zde dobrovolně staví do role doprovodu k filmu, nesnaží se o víc než o atmosféru a k jejímu dosažení šikovně využívá klišé minulosti. I při poslechu CD bez filmu má člověk pocit, že se kolem pohybují podivné stíny… Matěj Kratochvíl

duševní hrob: greatest hits 1977-1981
Black Point.

Skupina Duševní hrob vznikla začátkem sedmdesátých let a zabývala se výhradně pořizováním domácích nahrávek. Tvořili ji pozdější zakladatelé slavného Precedensu Jan „Sahara" Hedl (zpěv, kytara, texty) a Martin „Dr. Zawrach" Němec (především klávesy). Své převážně improvizované nahrávky dvojice označovala za alba a vyráběla k nim obaly „vinylové" velikosti. Takových „alb" pánové vyprodukovali pět. První dvě se ztratila již během existence souboru, z dalších tří vznikl přítomný výběr, který poprvé vyšel v osmdesátých letech na samizdatové značce Mikoláše Chadimy Fist Records.
První čtveřice alb byla výsledkem občasných hrátek se zvukem a improvizovanými písněmi, jejichž texty spatra chrlil Hedl. Nutno říci, že většina produkce podle toho vypadá – humpolácké řezání do kytary, nezvládnuté drsňáctví ve zpěvu, chaos. Ale najdeme zde i několik perliček. Zpověď šikovného gaučíku na ploše sedmi minut přináší příběh kusu nábytku a jeho cesty dějinami, Balada je syrově podaný monolog příslušníka VB k prostitutce, Telefon, kostely, cokoliv pak prvotřídní androšský hymnus. (Ke kontaktům DH s undergroundem: 1. Hedl byl chvíli členem DG 307; 2. V únoru 1976 byl na Druhém festivalu druhé kultury v Bojanovicích nekoncertující Duševní hrob představen prostřednictvím nahrávky.)
Poslední album skupiny – Za málo peněz (1981) – bylo nahráváno studiově a dvojice se na něm obklopila několika hosty. Nejdůležitějším byl asi Mikoláš Chadima, který během nahrávání zastával i úlohu producenta. Písně i aranžmá byly předem připraveny a dá se říci, že tato závěrečná fáze skupiny byla předzvěstí raného Precedensu (který si z tohoto alba do začátků půjčil několik písní). Hedlův zpěv je mnohem jistější, skladby přestaly být nekonečným omíláním jediného riffu, nahrávku zpestřuje saxofon a bicí. Za velmi důležitý prvek v aranžích považuji elektrické pípání tolik podobné kdysi všudypřítomným maringotkám s hracími automaty, které nad Hedlovými texty povlávajícími mezi ponurou romantikou a chlapáckým sarkasmem vztyčuje trpké znamení doby. Album Za málo peněz právem tvoří celou polovinu Greatest Hits a je asi tím jediným, co z tvorby Duševního hrobu nezestárlo. Petr Ferenc

ehlers/suchy/hautzintger: soundchambers
[STAUBGOLD]

CD Soundchambers, výsledek letních improvizačních seancí trojky Ekkehard Ehlers (laptop), Joseph Suchy (kytara) a Franz Hautzinger (trubka), zachycuje hudební složku architektonicko-graficko-zvukové instalace v parku Museu Serralves v Portu. Pětice pomalu plynoucích ambientních kompozic dokazuje, že prorůstání živých nástrojů s digitálními technologiemi již dnes může znít naprosto přirozeně a kompaktně a že budoucnost experimentálního hledačství bude zřejmě patřit především elektro-akustickým sférám. Ehlers hru svých kolegů zpracovává většinou nápaditě a poměr vstupů udržuje v příjemné rovnováze, díky čemuž se deska stává jednou z nejpřístupnějších ukázek laptopové improvizované hudby. (hd)

anthony braxton: solo (milano) 1979
[LEO RECORDS]

Sólová hra zásadní postavy jazzové scény v Miláně před pětadvaceti lety. A dodnes nepozbyla nic ze své svěžesti, neboť Anthony Braxton zde v deseti kompozicích předvádí neobvyklé dobrodružství možností své hry na saxofon a tyto kompozice jsou ukázkou toho, jak může znít intelektuální a bravurní hra osamělého hudebníka. Nejedná se ani tolik o improvizované krátké akty, ale o promyšlené skladby s otevřenou strukturou schopnou proměny. Na záznamu koncertu z Milána lze sledovat postupné rozvíjení původního nápadu se značnou nabídkou možností cest, po kterých je lze se vydat. Jistota hudebníka zde nezná mezí a zabraňuje poznat, kde končí stanovený koncept a začíná samotná improvizace – výsledek je natolik konzistentní a intenzivní, že tápání či hledání a změna tempa přechodu je zde nepoznatelná. Metaforicky řečeno: Braxtonova hra je jako silný vodopád z jediného pramínku vody. (lj)

lali puna: faking the books
[MORR MUSIC]

Elektro-indie-pop německého projektu Lali Puna vedeného v Koreji narozenou Valerií Trebeljahr a hyperaktivním Markusem Acherem (jinak The Notwist nebo Tied & Tickled Trio) patří mezi nejzářivější Morr klenoty. Třetí deska Faking The Books nabízí několik energičtějších kusů (což potěší zejména návštěvníky jejich pražského koncertu 5. května), ale jinak ponechává vše při starém: citlivý (místy až maličko stydlivý) zpěv hladí, chytlavé riffy i refrény vábí, drobná elektronika šimrá. Jen s intenzitou o něco menší než u předchozí Scary World Theory. (hd)

absolute zero: crashing icons
[RER]

Britská trojice (vznik 1979) ve složení varhany + zpěv, baskytara, bicí představuje čtveřici dlouhých dynamických skladeb s velkým podílem improvizace. Za zmínku stojí boosterovaná agresivní baskytara Enrique Jardinese, skvěle zvládnutý vokál Aislin Quinnové a to, že bubeník Pip Pyle působil ve hvězdných psychedelických skupinách Gong či National Health. Spacerockový tah album ani na okamžik neopustí, několik (spíše málo) překvapujících zpestření (etno názvuky, zvukové efekty) se tu také najde. Reklamní leták slibuje ozvěny canterburské scény smíchané s rockem v opozici a jeho následníky, Magmou, Zappou, post-rockem atd. atd. Většinu z toho jsem hledal marně. (pf)

tom hamilton, mike silverton, al margolis: analogue smoque
[POGUS]

Pokud vás baví surrealistické a lehce obsesivní texty složené z řetězců historek, vzpomínek a dalších roztodivných produktů proudu vědomí, jste na správné adrese. Musíte ovšem disponovat velmi širokou anglickou slovní zásobou – asociace a slovní hříčky Mikea Silvertona to často vyžadují, i když se najdou i příklady přímočařejší inspirace: „What to Do with Loose Buttons: Keep them in a clear glass jar. You never know." Texty ovšem bohužel nejsou přiloženy a lze je proto vychutnat jen prostřednictvím Silvertonovy melodické monotónní deklamace podkreslené jemnou elektronikou Toma Hamiltona a Ala Margolise. Kdo vydrží celých sto minut (dvě CD!), vyhrál. (th)

různí interpreti: oneonone
[EMPHASE RECORDS/AUTOPILOT]

Guido Möbius, všestranný německý muzikant a vydavatel Emphase Rec., se uminul do sólových akcí jednoho nástroje – a to nikoli pouze jako autor, nýbrž především jako osnovatel řádky 7" singlů s pojmenováním Emphasolo. Ale s jídlem roste chuť, takže po pěti mini-opusech vydal sampler Oneonone, na němž poskytl prostor dvanácti kolegům, kteří tu v rozmezí od jedné a půl do čtyř a půl minuty experimentují s možnostmi jediného zvukového zdroje. Nejde totiž jen o nástroje (z nich jmenujme flétnu, vibrafon, hlas, baskytaru nebo housle), ale třeba i o kočku či čmeláka v celofánu. Zní to poněkud extravagantně, avšak jistý zámysl je tu splněn: odhalit neočekávané zvukové šance s naprostou transparentností. V tomto ohledu je asi nejzajímavější flétnistka Anne Laplantine, které již Emphase připravují samostatné album. (zks)

warren burt: harmonic colour fields
[POGUS]

Název alba odkazuje ke colour field painting, malířskému stylu (který lze pokládat za odnož abstraktního expresionismu), jehož nejdůležitějším reprezentantem byl Mark Rothko (1903-1970). Skladatel Warren Burt se v sedmdesátých letech podobně jako LaMonte Young či Charlemagne Palestine zabýval prací s drones, novinka přináší pětici počítačových kusů zkoumajících mikrotonální harmonické vztahy. Výsledek je poměrně bohatý na změny, zvukově vstřícný, bzučivě popový. (pf)

the remote viewers: sudden rooms in different buildings
[GE5]

The Remote Viewers jsou anglickým triem tří saxofonů (alt, soprán, tenor) doplněným elektronikou. Pro jejich hudební aktivitu nějaké označení je nadmíru obtížné, neboť všichni tři hudebníci ke své akustické hře přistupují nadmíru dekonstruktivně – hru nástroj používají se záměrem jejího dalšího elektronického rozpouštění až k výslednému zvuku, který stopy původních materiálů posunuje až k samé hranici nerozlišitelnosti. Tedy žádné saxofonové exhibice dlouhých sól, ale tvůrčí proces komunikace elektroniky (ředidla či žíraviny) a dechů s lidským hlasem (materiál). Intenzivní, hlukové, volné plochy se střetávají s imaginativním lyrismem ženského hlasu a digitálními beaty s ječícími frekvencemi. Příjemným zpestřením je také velmi osobitý remake písně Ghosts Davida Sylviana. (lj)

vitamins for you: i'm sorry for ever and for always
[INTR_VERSION]

Tento debut z kanadských plání se sebevědomě včleňuje do společnosti severoamerických projektů Dntel, Telefon Tel Aviv nebo Manitoba operujících na hraně elektroniky a kytar. Šeptaný hlas, neobyčejně široký rejstřík samplů a hlavně zvláštní stavba pomalu plynoucích ale bohatým vývojem pyšnících se skladeb (většinou završených výraznými basovými partiemi) z alba dělají velmi svěže a blízce vonící květinku. To však platí jen do desátého titulního kusu, který se nepochopitelně propadá až na úroveň ubohého kňourání. (hd)

max richter: the blue notebooks
[FATCAT / 130701]

Většinu hudby z tohoto CD jako bychom už někde slyšeli, především u Phila Glasse a zástupu jeho epigonů, ale v některých klavírních partech se na chvíli vynoří i takový Erik Satie. Smyčcové kvarteto, jemná elektronika, klavír, trocha deklamace sametovým ženským hlasem, andělský sbor… Jako celek příjemný easy listening, lze použít jako nevtíravou kulisu, určitě by dobře fungovalo jako hudba filmu. (th)

apparat: duplex
[SHITKATAPULT]

Oblast IDM (melodické melancholické elektroniky odkazující k Warp klasice) trpí nánosy příliš předvídatelných klonů, nicméně novinka berlínského projektu Apparat vykazuje atributy šafránu. Syntetické atmosférické motivy podložené roztěkanými breakbeaty tu a tam výtečně dochucuje saxofon nebo kytara (méně chutně pak vzácný vokál) a panuje nápaditost, vyváženost přísad a vysoká působivost. Deska takřka bez nových prvků, převratných postupů, překvapení v náladách… jen nezpochybnitelný holý talent. (hd)

collective 4tet: synopsis
[LEO RECORDS]

V obsazení trombon, klavír, perkuse a basa nahrál tento jazzový kvartet své čtvrté album. Jedinou jistotou alba je snad nálepka jazz, a to v širokém rozpětí žánru jako takového: nalezneme zde jak výboje směrem k free jazzu takových Art Ensemble of Chicago, tak i hře Archie Sheppa, Cecila Taylora, ale i dlouhým plochám tichých a meditativních improvizací. Ale přes veškeré sklony k volné hudbě a silným momentům napětí, stále ještě u Collective 4tet nelze neslyšet vliv klasického hard-bopu. Divoká rytmika, plná neurotizujících zvratů, klavír odkazující zpět až k atonalitě Druhé vídeňské školy a uvážená trombónová sóla zaručují, že album Synopsis je neurotizujícím tyglíkem proměn a intenzivním mezikontextovým free jazzem, možná již trochu známým, ale přesto velice živým. (lj)

clear horizon: clear horizon
[KRANKY]

Devítiskladbový výsledek korespondence mezi britským Davem Pearcem (alias Flying Saucer Attack) a jeho americkou napodobovatelkou Jessicou Bailiff (té u Kranky vyšla již tři alba) nijak nevybočuje z kontextu jejich post-rockového sólosnažení. Feedbackem rozostřené kytarové plochy se rozplývají ve white noise písku a povětšinou dále srůstají s lo-fi folkovou španělkou doprovázenou zasněným zpěvem. V mysli vyvstává zaprášený duch Low či ranné EOST, jenže u poslední Open Road s jednoduchým beatem a ještě jednodušším klavírem té jednoduchosti opět propadáte. (hd)

Pomáháme pečovat o zdraví sólistek i hiphoperů.

Pokud jde o zdraví, rozdíly mezi lidmi se smazávají. Proto vyrábíme moderní a kvalitní léky, které pomáhají všem. Nyní pod značkou Zentiva.

Léčiva
Slovakofarma

ZENTIVA
Moderní kvalitní péče

Česká filharmonie uvádí

čf

Pražské premiéry 2004

Severočeská filharmonie Teplice

Komorní orchestr Berg

Solisti di Praga, Ensemble 21

Pražský filharmonický sbor

Filharmonie Hradec Králové

Komorní soubory

Český symfonický orchestr

PŘEHLÍDKA VYBRANÉ SOUDOBÉ ČESKÉ HUDBY

„... stará a nová jména"

14. 3. 2004

Dvořákova síň

Severočeská filharmonie Teplice
dirigent Charles Olivieri-Munroe
Miroslav Kejmar - trubka
Daniel Wiesner - klavír

Jiří Pazour
Zapomenuté povídky, 2003

Jan F. Fischer
Koncert pro trubku a orchestr, 2003

Ivo Bláha
Ornamenty pro klavír a orchestr, 2003

Martin Smolka
Remix, Redream, Reflight , 2000

15. 3. 2004

Dvořákova síň

Komorní orchestr Berg
dirigent Peter Vrábel
Karel Dohnal - klarinet
Karine Lethiec - viola

Josef Rut
Symfonie č.4, 1995–1996

Ivana Loudová
Concerto pompeiano pro klarinet a orchestr, 2003–2004

Adam Klemens
Ludwigarium, 2003

Zbyněk Matějů
Secret Life , 1994

Kryštof Mařatka
Astrophonia, 1998–2002

16. 3. 2004

Dvořákova síň

Solisti di Praga
Ensemble 21
dirigent Jakub Hrůša
Vilém Veverka - hoboj
Pražský filharmonický sbor
dirigent Jaroslav Brych
Daniela Demuthová - mezzosoprán
Tomáš Hanzl - baryton
Aleš Bárta - varhany

Jan Málek
Divertimento č.1
"Paví pero", 1979

Marek Kopelent
A few minutes with an oboist
Concerto galante pro hoboj a komorní soubor, 1972

Zdeněk Šesták
Laudate Dominum, omnes gentes, 1986

Josef Marek
Psalmi , 2002

Mikuláš Piňos
Missa orbis factor , 2003

17. 3. 2004

Dvořákova síň

Filharmonie Hradec Králové
dirigent Ondřej Kukal
Yvona Škvárová - mezzosoprán
Roman Janál - baryton
Rudolf Kvíz - recitace
Kühnův smíšený sbor

Ilja Hurník
Symfonieta, 1995–1996

Zdeněk Lukáš
Dvojkoncert pro housle violoncello a orchestr, 1998

Ivan Kurz
Velká očista, Naděje, dvě oratoria, 1995–1996

18. 3. 2004

Sukova síň

Vít Kořínek - trombon,
Kryštof Suchý - klavír
Junko Honda-Černochová - bicí nástroje
Kamil Doležal - klarinet
Milena Pelikánová - klarinet
Helena Chytrová - housle,
Václav Bernášek - violoncello
Martin Levický a Stanislav Gallin - klavír
Ensemble 21
dirigent Jakub Hrůša
Irena Houkalová - soprán

Bořivoj Suchý
Návrat bobra evropského pro trombon, klavír a bicí nástroje, 2001

Martin Marek
Loudium pro sólový klarinet, 2003

Jiří Bezděk
Metamorfózy pro klarinet, housle, violoncello a čtyřruční klavír, 2002

Kateřina Růžičková-Piňosová
Minus - kolem nuly - plus
Septet , 1997

Jan Pták
Píseň Beatrice pro hlas a 12 nástrojů, 2002

19. 3. 2004

Dvořákova síň

Český symfonický orchestr
dirigent Leoš Svárovský

Petr Wajsar
Afrika, 2003

Luboš Mrkvička
Symfonie, 2002

Jan Juza
Kruhový objezd, 2002–2003

Martin Hybler
Mezi iluzí a realitou, 2003–2004

ve spolupráci s HAMU

HAMU

2004
česká hudba | czech music

Všechny koncerty začínají v 19.30 hodin

Pokladna Rudolfina, zvláštní vchod z rohu náměstí Jana Palacha a ulice 17. listopadu, je otevřena v pondělí až pátek od 10 do 18 hodin a hodinu před koncertem

Telefon: 227 059 352, Fax: 227 059 291, E-mail: pokladna@cfmail.cz, www.ceskafilharmonie.cz