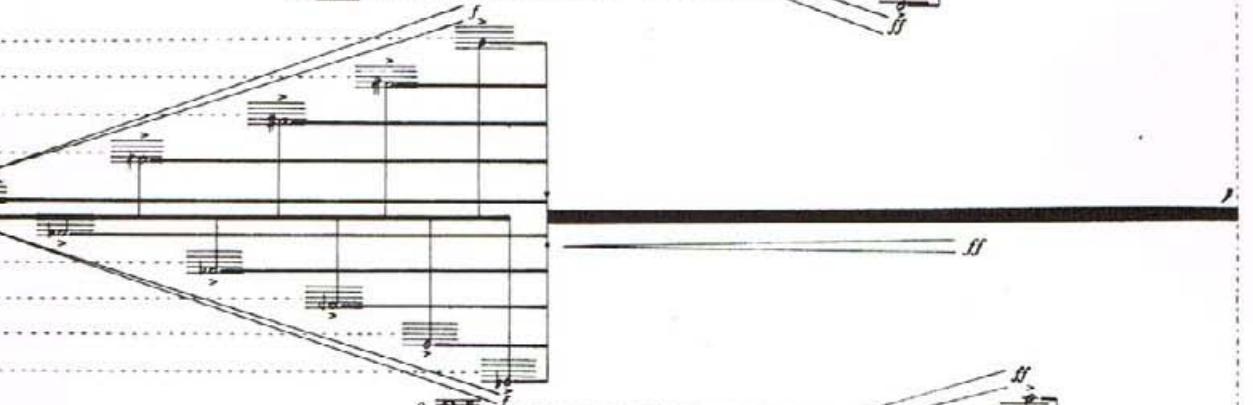
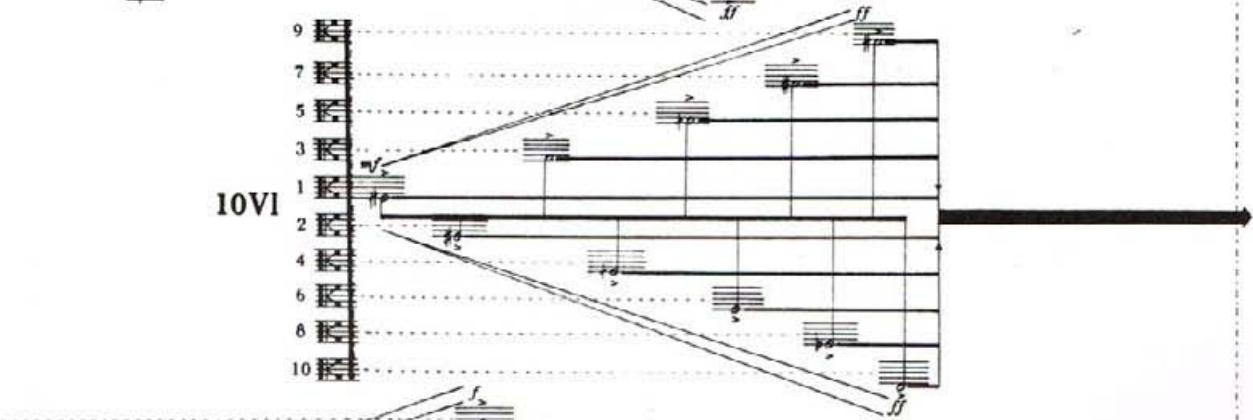
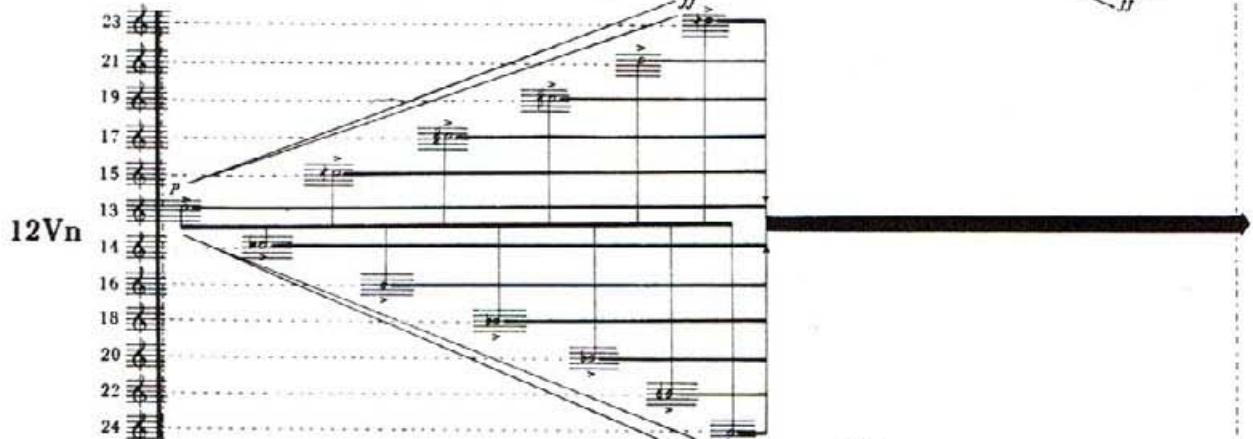


časopis pro současnou hudbu

his voice



P O L S K O

**Zygmunt Krauze, Paweł Szymański,
Tomasz Stańko, Robotobibok, Psychic TV**



česká hudba | 2004

nedílná součást evropské kultury

Program MK ČR pro podporu české hudby v roce 2004
Pod záštitou prezidenta republiky Václava Klause
a Viviane Reding, členky Evropské komise

ZÁŘÍ - ŘÍJEN 2004

výběr projektů zařazených do programu

FESTIVALY

ČESKÁ REPUBLIKA

1. 3. - 31. 10., Plzeň a další města ČR
Smetanův klavír

28. 8. - 26. 9., Javorník, Mikulovice, Jeseník
12. MHF Karla Ditterse z Dittersdorfu

14. - 28. 9., Praha, Stará Boleslav
13. MHF Svatováclavské slavnosti 2004

17. 9. - 15. 10., Vysoká u Příbrami, Třeboško
10. Hudební podzim 2004

24. 9. - 3. 10., Praha, Brno, Plzeň a další města ČR
Slet bubeníků 2004

BRNO

22. 9. - 9. 10.
39. MHF Moravský podzim 2004

ČESKÉ BUDĚJOVICE

20. 8. - 11. 9.
15. Hudební slavnosti Emy Destinnové

HRADEC KRÁLOVÉ

15. 9. - 8. 10.
Hradecké hudební dny

KARLOVY VARY

4. - 6. 9.
Mezinárodní folklorní festival

KROMĚŘÍŽ

6. - 23. 9.
Kroměřížské hudební léto 2004

MIKULOV

3. - 5. 9.
6. MF pěveckých sborů Kampanila '04

NELAHOZEVES

21. 3. - 30. 10.
11. HF Dvořákova hudební Nelahozeves

OLOMOUC

6. 7. - 28. 9.
Festival Baroko 2004

PRAHA

5. 8. - 23. 9.
*9. Mezinárodní varhanní festival
k poctě Petra Ebena*

12. 9. - 1. 10.
14. MHF Pražský podzim 2004

13. 9. - 16. 10.
19. MHF Struny podzimu 2004

16. 9. - 16. 11.
5. MHF Nekonvenční žižkovský podzim

24. - 26. 9.
Vejvodova Zbraslav

10. 10. - 28. 11.
*7. MF koncertního melodramu
Český melodram světu*

SLANÝ

11. 9. - 12. 10.
*Koncerty v rámci Roku České hudby
a Dnů evropského dědictví*

Z DALŠÍCH KONCERTŮ

BRNO

19. 10. *Dvě Jubilea - T. Schaefer a L. Janáček*
22. 10. *Ženské a mužské sbory*

HRADEC KRÁLOVÉ

14. 10. *Americký klub dam*

OLOMOUC

28. 10. *Slavnostní koncert ke státnímu svátku ČR*

OPOVA

22. 9. *Petr Kotik - Autorský večer*

PLZEŇ

7. 10. *Koncert z děl západoceských skladatelů*

PRAHA

11. 9. *Musica Florea*
11. 9. *Den České filharmonie*
12. 10. *Slavnostní koncert k 70. výročí FOK*
14. 10. *Rebelující dámy české hudby*
17. 10. *Jan Dismas Zelenka*
24. 10. *Ceská filharmonie a Pražský filharmonický sbor*

ZLÍN

30. 9. *Dvořákova raná tvorba*
7. 10. *Česká hudba 2004*

OPERA-BALET

1. 9. - Olomouc
T. Hanzlík: Yta innocens

20. 9. - Olomouc
J. Krček: Nevěstka Raab

23. 9. - Brno
Baletní večer - Pražský komorní balet

10. 10. - Opava
A. Dvořák: Rusalka, premiéra

10. 10. - Ústí nad Labem
O. Nedbal: Z pohádky do pohádky

BELGIE

30. 10. - Antverpy
L. Janáček: Její pastorkyně, premiéra

FRANCIE

8. 10. - Toulouse
L. Janáček: Její pastorkyně, premiéra

28. 10. - Paříž
L. Janáček: Káta Kabanová, premiéra

NĚMECKO

26. 9. - Bonn
L. Janáček: Z mrtvého domu, premiéra

29. 9. - Freiburg
A. Dvořák: Rusalka, obnovená premiéra

2. 10. - Koblenz
B. Smetana: Prodaná nevěsta, premiéra

21. 10. - Braunschweig
L. Janáček: Věc Makropulos, premiéra

VELKÁ BRITÁNIE

15. 9. - London
B. Martinů: Recké pašije, premiéra

31. 10. - London
L. Janáček: Příhody lišky Bystroušky, premiéra

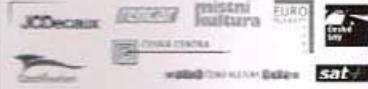
Hlavní mediální partner:

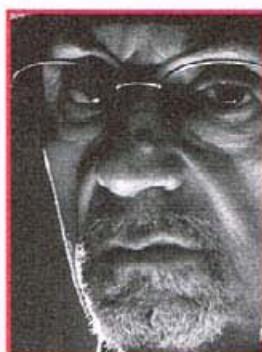
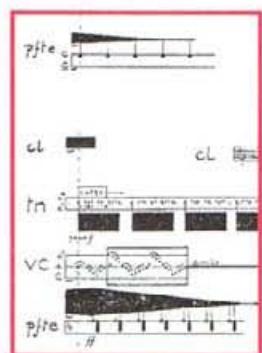


Mediální partneři:



Partneri:





- 2 Ze všech stran**
Glosář ze světového tisku [Adam Javůrek]
- 4 Držím se vlastních poselostí**
rozhovor s polským skladatelem Zygmuntem Krauzem
[Miroslav Pudlák, Matěj Kratochvíl]
- 7 Polská škola**
[Martin Smolka]
- 10 Generace 51-71**
Co lze dnes najít v polské hudbě
[Matěj Kratochvíl]
- 12 Pavel Szymański v útrzích**
[Martin Smolka]
- 14 Kraftwerk a Stockhausen jsou nám bližší než současný elektronický design / rozhovor s kytaristou skupiny Robotobíbok Maciekem Baczykiem**
[Lukáš Jiřička]
- 16 Tomasz Stańko**
Splétá se ve mně tvůrce a lídr s improvizátorem...
[přeložil Lukáš Jiřička]
- 18 Cesty polského hiphopu**
[Karel Veselý]
- 20 Několik jmen na polské industriální scéně**
[Petr Ferenc]
- 22 Ženy, děti, voda**
Writing to Vermeer opět na scéně
[Tereza Havelková]
- 24 Mezi Dakarem a Káhirou**
Youssou N'Dour natáčel s egyptskými smyčci
[Petr Dorůžka]
- 26 Psychic TV – Temple & Atonal**
[Petr Ferenc]
- 28 Forfest 2004**
[Radim Bačuvčík]
- 29 recenze CD**

HIS VOICE 5/2004. Časopis pro současnou hudbu. Vydává Hudobní informační středisko o.p.s.

• **Redakce:** Tereza Havelková: havelkova@hisvoice.cz (ádérédaktorka) • Matěj Kratochvíl: kratochvil@hisvoice.cz
Ivo Medek: medek@janus.cz • Petr Ferenc: ferenc@hisvoice.cz • Adam Javůrek: javurek@hisvoice.cz • Hynek Dedecius
dedecius@hisvoice.cz (redaktor) • Jan Vávra: vavra@hisvoice.cz (produkt a PR) • **Grafická úprava:** Daniela Kramerová
• Pavel Křížka • **Tisk:** První dobrá s.r.o. • **Adresa redakce:** Besední 3, 118 00 Praha 1, tel.: 257 312 422, fax: 257 317 422, e-mail:
redakce@hisvoice.cz • Cena jednoho výtisku: 49,- Kč • **Předplatné:** čestí čísel včetně poštovného: 280,- Kč;
studenti a důchodci: 180,- Kč • Časopis lze objednat telefonicky, poštou nebo prostřednictvím našich webových stránek. • ISSN:
1213-2436 • Časopis vychází s podporou Ministerstva kultury ČR Nadace Český hudební fond a Hudobní nadace OSA.



PRODEJNÍ MÍSTA: **PRÁHA:** Hudobní informační středisko, Besední 3, Praha 1 • Divadelní Archiv (pokladna), Na poříčí 26, Praha 1 • Roxy, NoD, Dlouhá 33, Praha 1 • Tamizdat Record shop, Jindřišská 5, Praha 1
• Knihkupectví Příspěvek, Divadelní ústav, Čeláková 17, Praha 1 • Knihkupectví Fraktál, Bedřichovské 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, Královská 5, Praha 1 • Volvox Globator, Upatovská 26, Praha 1 • Café RYBKA, Upatovská 7, Praha 1 • PJ Music, Dittrichova 11, Praha 2 • Black Point music, Vacinová 5, Praha 8 • **BŘINQ:**
Knihkupectví Barvič-Novotný, Černá 13, Brno • Mimo, Kubíčká 2, Brno • Kulturní a informační centrum města Brna, Radnická 12, Brno • **OSTRAVA:** Knihkupectví Artforum, Puchmajerova 8, Ostrava • **PLZER HOUDEK** - hudební nástroje,
Divadelní 1, Plzeň • **OLOMOUC:** Knihkupectví Velkář, Wurmova 6, Olomouc • **HRADEC KRÁLOVÉ:** VH Gramo, Hrádkova 309, Hradec Králové • Antikvariát „Na Rynku“, Malé nám. 129, Hradec Králové • **CESKE BUDOVICE:** Knihkupectví a
antikvariát TYCHE, Česká 7, České Budějovice • **PARDUBICE:** Kamala, Dům techniky, nám. Republiky 2586, Pardubice • **HRANICE:** Knihy Honzík, Jiráskova 429, Hranice • **LITOMÝSL:** Muzika KALIBAN, Smetanova nám. 16, Litomyšl

Mili čtenáři,

Naše kroky tentokrát směřují do Polska. Pokračujeme tak v občasném mapování hudebních regionů a opět se obracíme na sever, i když méně vzdálený, než tomu bylo v letošním prvním, „severském“ čísle. Matěj Kratochvíl, Petr Ferenc a Lukáš Jiřička si tentokrát situaci jeli ohlédnou přímo na místo a udělali si obrázek o hudebních oblastech, na něž se specializují – Matěj Kratochvíl o soudobé vězně hudbě, Petr Ferenc o industriálu a Lukáš Jiřička o jazzu. O spolupráci jsme požádali také skladatele Martina Smolku, známého polonofila, který přispěl článekem o „zlatém věku“ polské hudby 20. století, tzv. polské škole, a také souborem útržků týkajících se Pavla Szymańského, prý jednoho z nejzajímavějších polských skladatelů současnosti. Miroslav Pudlák si pro titulní rozhovor vybral jiné výrazné jméno polské soudobé hudby – Zykmunta Krauzeho. A Karel Veselý tradičně přispěl článcem o hiphopu, samozřejmě polském. Na čísle se také nepřímo podíleli další lidé, kterým tímto patří náš dík. Směřuje především do Polského institutu v Praze, bez jehož organizační a finanční podpory by se výzvědná cesta našich redaktorů asi nemohla uskutečnit, a také k Michalovi Sieczkowskemu a Kacperu Kuszewskemu, kteří se o ně v Polsku dobře starali.

Po delší době se v tomto čísle zase dostává na world music, a to z pera pisatele z nejpovolanějších, Petra Doriňky. Petr Ferenc představuje formaci Psychic TV, která se na konci září chystá do Prahy, a já se vracím ke svému amsterdamskému pobytu ze začátku července článekem o opeře *Writing to Vermeer*. Českého dění se tentokrát dotkneme jen lehce, připomenutím letošního kroměřížského Forfestu. Vše si budete moci poslechnout na našem pravidelném sedánku HIS VOICE in Sound, který jsme z Alternativ Gallery tentokrát přesunuli do méně hlučného NoDu (13. 9. ve 20:00).

A mě nezbývá, než se rozloučit. Od příštího čísla totiž šéfredaktorské kormidlo přebírá Matěj Kratochvíl. I když se však mé jméno přestane objevovat pod úvodníkem, ze stránek časopisu určitě zcela nevymizí.

Tereza Havelková, ředitelka

ze všech stran

[připravil Adam Javůrek]

Právě oplakávaná okurková sezóna byla sice hubenější než obvykle, ale přesto došlo na její opomíjené kladné stránky. Vysychající příspěvky témat dovoluje, že se do deníků dostanou i oblasti, na něž se často nedostává, a do filosofických úvah o kultuře se pouštějí překvapivá jména. V sympatické příloze „pro myšlení, umění a civilizaci“ Kavárna, jež krásil sobotní MF Dnes, vyšel obsáhlý článek šéfredaktora listu Pavla Šafra o neškodnosti masové zabávavy. Autor zjevně toužil ideově ospravedlnit, proč jeho deník tak ochotně přispíval k propagaci soutěže Česko hledá SuperStar. Nejzajímavější pasáž se týká českých intelektuálů a kulturních elit. Domácí střední proud je prostoduchý, poněvadž elity se nedokáží prosadit, neumi zajmout a boji se zadat si s masou.

„Postoj mravokárců, kteří se většinově společnosti štítí, nemá žádny pozitívni a praktický efekt,“ tvrdí Šafra. „Jenže právě vinou svého mentorství je český intelektuál vesměs tak neúspěšný. Je postižený marxistickým odporem k individuální aktivitě a k individuálnímu úspěchu, ten je v Česku a prioritně považován za nekalý. Místo toho, aby intenzivně přemýšleli a usilovaly tvořili, čeští intelektuálové vyklízejí prostor bulvarizaci české společnosti, protože masová kultura je nejen jednoduchým terčem, nybrž i snadnou zámkou k vlastní neaktivitě či neúspěšnosti. Důsledkem této intelektuální ochablosti a neprodukativnosti je mimo jiné chudá nabídka originálních publicistických a esejistických textů. A ti, kteří zastávají menšinové názory či prezentují originální pohledy, jsou nezřídká zasměšňováni – nikoli nějakou bezduchou masou, nybrž právě příslušníky inteligence.“

Okurková sezóna také dovolila, že se na titulní straně *Lidových novin* řešila role autorských práv. Výše podepsaný autor tohoto glosáře ve svém textu obhajoval možnost lidí nakládat si s cizí hudbou po svém. „Ve zdravé společnosti má mít kdokoli právo zmocnit se písničí básně a nechat se ji inspirovat, zremixovat ji, radikálně přetvořit, brutálně poničit, rozebrat k nepoznání, nebo ji jen jemně posunout do jiné roviny.“ dál. Původní autoři by jim neměli klást překážky. „Některé umělce by začaly lákat i žaby za (...) předělávky jejich děl, které se jim z nějakého důvodu nebudou líbit. (...) Mohlo by naplně propuknout to, co nám díky stávajícím zákonům trvale hrozí: autorská práva by úplně přestala sloužit výměně idejí, ale byla by používána jako obušek k tomu, aby je potlačila.“

S tím nesouhlasil Milan Tesař v Reflexu a především náš kolega Petr Bakla, který to ko-

mentoval takto: „Chtít legislativně ošetřit, aby ochrana integrity díla možná nebyla a denuncovat tvůrce, kteří takovou ochranu požadují, je projevem nepoučitelného levicáckého blbství. Je typické, že v anekách tak často citovaných rádoby etických pokynůch použijí mě dílo jakkoli, ale nevydělávej na tom a uved mě autorství chybí element základní slušnosti, totiž „zeptej se mě“. Místo toho zní: „Nemáš proti nám žádné obrany, my jsme budoucnost a my jsme ti spravedliví, protože my na tom nevyděláváme“ (...).“ Úvodní citace o zdravé společnosti vede Petra Bakla v tvrzení: „Nemůžu si pomoci, abych neslyšel, Ve zdravé společnosti má mít kdokoli právo výhnat šlechtu ze zámku a chovat tam prasata.“ Vážně bych rád, aby každému byla pochádza možnost říci: „Polibte mi prdel s vaši uměleckou svahadou, tady jsem doma já.“ Výměna názorů dále pokračuje pod příslušným zápisem na blogu hisvoice.cz.

Hudební zpravodajský bulvár dokáže přežít dokonce několik okurkových sezón. Koncem července přinesl zpravodajský server iDNES článek agentury Korzo s titulkem „Country sníje dětem IQ, tvrdí profesor“. V pravdivost nesmyslné studie by možná leckdo rád uvěřil, avšak původní text pochází z extrémně bulvárního plátku Weekly World News, kde se místo jiné dozvite, že lidé jsou z prasat, lékař omylem zašil do pacienta hodinky za víc než půl milionu korun, v Německu objevili řeku z piva a taky se tam prohání sedmiletý kloun Adolf Hitlera. Aby nebylo těch nesmyslů málo, nejspíše neexistující autor studie dokazuje společenskou nebezpečnost country na verzi Toma Waitse. Pozoruhodné je, že tato zpráva – v naprostu stejném znění – se objevila již před třemi lety. Jestlipak se objeví znova? Zřejmě ano, jelikož jedna zaručená studie dokazuje, že většina novinářů poslouchá country.

Pokud se neobáváte o osud svého inteligenčního kvocientu, můžete si vypochechnout závadně texty Toma Waitse naživo. V době uzávěrky HIS Voice se bohužel zdá, že Českou republiku opět nenavštíví, ale lze za ním zajet relativně nedaleko do Berlina či Benelu. Po neskutečných sedmnácti letech Waits také zahráje britskému publiku. Na podzim tam představí novou desku *Real Gone* (vyjde 5. 10.), která bude – jak jinak – pělomová. Waits odstaví piano a bude míchat funky, blues, jamaíské rock-steady a latínu či africkou hudbu. Aktuální informace na anti.com.



Tom Waits

ze všech stran

OZNÁMENÍ

Polský institut v Praze.

dříve Polské kulturní středisko, už 50 let přiblžuje bohatství polské kultury všem, kteří se zajímají o Polsko.

Od října Vás zveme do nových prostor na Malém nám. 1 v Praze 1 (vchod z Karlovy ulice 27), kde se můžete těšit na zajímavé setkání s polskou hudební, filmem, literaturou a výtvarným uměním.

Milovníky hudby zveme k poslechu interaktivního rádia Polského institutu v Praze.

Poluskou hudbu různých žánrů od klasiky přes jazz, rock, pop až po alternativu a hip hop si můžete „naladit“ každý den na internetových adresách www.polskyinstitut.cz a www.abradio.cz

bou dobrouzdrojem dalších šedesát čtyř podobných nadšenecích lovců, sledujte web mp3blogs.org, který každou hodinu automaticky kontroluje vybrané blogy a odkazuje na jejich příspěvky.

Svůj deníček má i zajímavý hudební publicista **Everett True**. Toho si možná pamatujete jakožto šéfredaktora časopisu Careless Talk Costs Lives, který měl již od svého vzniku dálno do vinku, že po dvaceti číslech zanikne, jelikož vyznává krutý zákon „co funguje, je zastarál“. Po plánované euthanasii CTCL se True soustředil na svůj nový projekt, časopis **Plan B**. Nulté číslo vyšlo v červnu a o tom, že časopis bude minimálně stejně zajímavý jako předchůdce, svědčí originální kreslené titulní stránka a uskupení Chicks On Speed jako „otvírák“. V příuce srpna vyjde číslo 0.5. Ukázky textů a hned osm webových náleznate na adrese planmag.com.

Citelné změny nastaly také v několikrát změněném hudebním serveru **StylusMagazine.com**. Pro nás, čtenáře, to znamená bohužel spíše špatné zprávy. Originální vzhled byl vyměněn za méně dokonalou kopii známějšího webu Pitchfork Media a co je horší, obsah také začíná ztrácet na zajímavosti. Stále zde zůstává sympatický manifest o tom, že tvůrci chtějí zrovnapravit vztah mezi přispěvatelům a čtenářem, ale náročnější čtenář už si krom doposud zajímavých recenzí moc nepočte. Za zmínu stojí snad jen několikadílný průvodce japonským popem. Rozhovory vymizely a nahradily je stále méně zajímavé a inflaci podléhající průvodce, výčty, listy a žebříčky.

Jednou z nejpodceňovanějších disciplín hudební publicistiky jsou právě podobně žebříčky jako

„dvacet nejvlivnějších jazzových alb“, „tucet nejlepších konceptuálních alb osmdesátých let“, ale také „sedm desek, jež si musíte vzít na dovolenou na Kanárské ostrovy“ nebo „deset nejméně vhodných singlů na svatbu rusovlášských a krátkozračkých francouzských jedináčků z feznických rodin“ atd. Rizika jsou z tohoto výčtu jasné: příliš snadno se tvoří, lze jimi více či méně vtipně zabít prostor, ale takové neproslušné seznamy zkazily pověst propracovaným a inspirativním průvodcům.

Seznam hudebních, ale i knižních a filmových žebříčků různých kvalit najeznete na adresu listsofbests.com. Tim to ovšem teprve začíná. Můžete se přihlásit do systému, vybrat si například žebříček nejlepších sta alternativních alb dle prestižního deníku The Guardian, označit si desky, které jste již slyšeli, a oznamovat je (pro ostatní uživatele). Zjistíte-li, že vám nějaký titul chybí a podle zbytku žebříčku se zdá, že by vás měl zajímat, můžete si ho rovnou objednat, pak ho s úlevou odskrtnout a jít o příčku dalej až do naprostého sebevzdělání. Velmi užitečný, chytrý a vychytalý systém!

Pozoruhodný newsletter **earplug** je na tom překvapivě lépe než Stylus. Ačkoliv by se mohlo zdát, že forma e-mailového zpravidlosti je pro hudební publicistiku jedenadvacátého století mrtvá, earplug se již dopracoval k dvacátému osmému číslu a ve své redakci si udržuje i skvělého hudebního žurnalistu Phillipa Sherburnea, což se nepovedlo ani slovutnému magazínu Neumu. V posledním čísle earplug naučil myšlenku, že hudba bude možná opět ovlivňovat světové politické dění (nebo alespoň naopak). David J. Prince píše: „Jednu věc nemůžete Georgi W. Bushovi upřít: jeho potenciální znevuzolení podnítilo umělce po celých Státech, aby se zapojili do hnutí, jež vyžadují změnu. Neslyšchané množství politicky motivovaných společenských akcí během tohoto léta je toho důkazem.“ Nejvýznamnějším hudebně-aktivistickým uskupením je sdružení Music For America a nad ním nově vzniklá aliance Involver, v níž se angažuje také slavný kulturní stánek Knitting Factory. V dalším glosáři Ze všech stran již budeme moudřejší.

Originalita většiny hudebních skupin končí u jejich názvu. A kdyby se nozmohli ani na to, mohou vyzkoušet směnárnou jmen na adresu krasnej.net/bne. Kdo koli může zadat nové jméno („Jesus Is My Chamber-Maid“, „Gabba Gabba Kaška“ a podobně skvosty), označkovat špatný nápad nebo ho nedejože použít. Krom této směnárně připravují tvůrci webu – hudebnici kolem Neonarcist Records – ještě automatický generátor metalových jmen a log.

Ctihoný server AllAboutJazz.com je od června bohatší o blog. Stará se o něj zkušený žurnalistický Bret Primack, který se v hudebním světě pohybuje téměř třicet let. Ve svém blogu *Jazz and the Net* zatím především nepřímo propaguje svou knihu. Titul to bude jistě zajímavý, nicméně autor dělá vše pro to, aby ho co nejvíce znevěrohodnil. K ostrážnosti nabádá již poněkud volkohubý název *Jak uspět v novém hudebním byznysu – průvodce krok za krokem*, který knihu řadí někam do teleshoppingové produkce. Na úvodní stránce propagativního webu newmusicbiz.info slibuje svět, kde svobodní umělci kontrolují svou hudbu a dostávají královsky zaplaceno. Na stránkách je spousta ustrížených citací z recenzí. „Spousta nápadů,“ napsaly JazzTimes a zkušenosťmi poučený čtenář by se nedivil, kdyby celá věta zněla „Spousta nápadů vás přepadne spíš při čtení titáže televizního programu než nad touto knihou.“ Avšak nenechte se odradit. Přes všechny negativní jevy se zdá, že Primack napsal příručku, která stojí minimálně za prolistování. Rozřešení vás nebude stát ani haléř, jelikož kniha je na výše uvedené adrese zadarmo ke stažení.

U sebepropagace na chvíli zůstaneme. HIS Voice se také vybroují novým blogem. V minulém glosáři jsme upozorňovali na weblog Karla Veselého a Martina Židka mp34free.blogspot.com. Každý současný hudební časopis by měl mit ambici upozorňovat své čtenáře co nejvhodněji na zajímavou hudbu. A jelikož autoři blogu laskavu souhlasili, weblog se nyní přesouvá pod naši stříšku na adresu <http://mp34free.hisvoice.cz> a na jeho tvorbě se budou podílet i další přispěvatelé. Samozřejmě od všech čtenářů určitě tipy na originální hudbu, která je zdarma a legálně dostupná na internetu.

Své tipy můžete také rovnou zanést do projektu **One Million Free & Legal Music Tracks**, což je volně upravovatelný seznam portálů, vydavatelství a osobních stránek, které nabízejí hudbu legálně a zdarma. Pokud zjistíte, že váš oblíbený web ve výčtu chybí, můžete si bud stýskat, že seznam je nevalidní, nebo zmáčkněte tlačítko „edit page“, přidáte odkaz a vámí upravená stránka bude hned k dispozici ostatním. Vyzkoušejte si to na adrese enorgis.com/pmwiki/pmwiki.php.

Hudebních průvodců jako je mp34free zaplatíbůh přibývá. Pokud chcete mít dobrý přehled o tom, kam se při svých výletech za dobrou hud-

Držím se vlastních poselostí

[Miroslav Pudlák, Matěj Kratochvíl]

Chceme-li správně vystihnout obraz polské hudby posledních čtyř dekád, nesmí v něm chybět hned vedle slavných jmen (jako Lutosławski, Górecki nebo Penderecki) také jméno Zygmunta Krauzeho. Jeho pozice ovšem byla vždy výjimečná. Hned od svých prvních opusů se neohlížel na imperativy tzv. Nové hudby a razil svou vlastní, velmi vyhraněnou a radikální cestu. V 60. letech se díky tomu ocital stranou hlavniho proudu a poněkud ve stínu jiných. Naopak v následujícím desetiletí jeho poetika prokázala svou aktuálnost. Pro svůj koncept Krauze razi pojem „unistická hudba“ a jako podnět zmiňuje setkání s dílem konstruktivistického malíře Władysława Strzemińského. Svou hudbu záměrně zbavuje dramatického rozvíjení, napětí, vrcholů a kontrastů typických pro konvenční hudební formy. V Krauzeho statické hudbě se materiál, který je představen v prvních několika vteřinách díla, nemění po celý zbytek skladby. Posluchač je pozván, aby sledoval jemně detaily a nenápadné dění uvnitř zdánlivě neměnného materiálu. Krauze se tím přiblížil např. estetice Ligetiho mikropolyfonických plich, nebo určitým aspektům pozdějšího minimalismu.

K dalším prvkům Krauzeho experimentátorství patří uplatnění prosto-

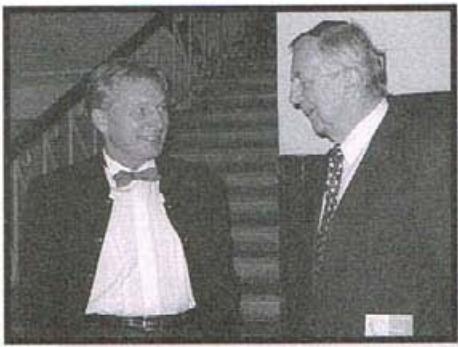
ru v hudební produkci (např. rozmístěním reproduktorů hrajících si multánně různé zvukové vrstvy díla) a využití cizí hudby jako materiálu (spíše než o koláže jde o simultánní znění různých hudeb). V několika případech Krauze sáhl po materiálu hudby lidové, ale také historické nebo žánrové. Jeho interpretační aktivity vedly k založení souboru Warsztat Muzyczny (Hudební dílna), který hrál po dvě desetiletí významnou roli v polském hudebním životě a kromě provádění nových skladeb také pěstoval improvizaci a různé performance. Krauze dodnes dává sólové klavírní recitály, které bývají nejen hudebním, ale i divadelním zážitkem. Jsou komponovány jako dramaturgický celek, kde jsou soudobě skladby proloženy citáty ze známých klasických děl, neobvykle transformovaných a ozvláštněných ironizací koncertních konvencí.

Počátkem šedesátých let jste formuloval svoji poetiku tzv. unistické hudby, tedy hudby, v níž každá skladba vychází z úzce ohrazeného materiálového okruhu. Jak byl tehdy tento radikální koncept přijímán v Polsku?

Unistická hudba je hudba, která se vyhýbá kontrastům. Je to hudební forma bez konce a začátku. Ale nejdé vlastně o mou původní koncepci. Teorií unistického umění formuloval vynikající polský malíř Władysław Strzemiński již ve třicátých letech. Setkal jsem se s jeho obrazy, když jsem studoval na konzervatori, a byl jsem jimi a jejich myšlenkou fascinován. Tehdy jsem se rozhodl převést tuto ideu do hudby. Vzešla mi z toho hudba extrémně tichá, bez kontrastů, určitým způsobem kontemplativní. Moje hudba byla naprostě odlišná od všeho, co v té době vznikalo, ale byla přijímána docela dobře. Sedesáté léta byla obdobím hledání radikálních myšlenek. Na rozdíl od dnešních dnů byli skladatelé i interpreti otevřeni novým přístupům a názorům, stejně tak i hudební spolky a instituce. Byla to šťastná doba.

Zygmunt Krauze (nar. 1938), polský skladatel a klavírní virtuóz. Studoval na Chopinové Academii ve Varšavě a v Paříži u Nadia Boulangerové. Od r. 1957 sbíral ceny ve skladatelských soutěžích (Łódź, Gaudeamus). Od r. 1963 vystupuje jako klavírista, sólový i se světovými orchestry. V roce 1967 založil soubor Warsztat Muzyczny. Učil klavír mj. na Cleveland State University a mistrovských klavírních kurzech po celém světě. Byl uměleckým poradcem v pařížském IRCAM, hostujícím profesorem na Yale University v New Haven, dlouholetým předsedou ISCM. Mezi jeho různá čestná ocenění patří i francouzský řád Chevalier dans l'ordre des Arts et des Lettres. Jeho hudbu najdeme na značkách Sony, EMI, Collins Classics, Muza, ORF, Thesis a Nonesuch. V Polsku o něm nedávno vyšla knižní monografie.





Vaše hudba se v průběhu času proměnila, přesto však je nepřeslechnutelně „krauzeovská“. Změnil se vás unistický koncept během čtyř desetiletí?

Být skladatelem, to znamená neustálý boj. Skladatel hledá nové obzory, nebo opakuje to, co je již známé. Snaží

se otevřít se co nejvíce, ale na druhou stranu chce mít vše stále pod kontrolou. Snaží se nenapodobovat jiné, přitom ale nemůže být nikdy zcela odlišný. Jeho hudba pak někdy připomíná hudbu někoho jiného. Tyto problémy a mnoho dalších je třeba řešit. Pro mě bylo vždy hlavním pravidlem dělat svou práci po svém, nezávisle a čestně. Individualita umělce je pro mě nejdůležitější, bez ohledu na školy, proudy, módní vlny a hudební průmysl. Snažím se dílet se svých vlastních poselostí, své vlastní inspirací. Ačkoliv se dokonce snažím ve svých novějších skladbách unistickým přístupům vyhýbat, vždy se v nich najde něco, co připomíná má raná dila, a díky tomu lze asi mou hudbu identifikovat.

Vraťme se však ještě do šedesátých let. Vnímal jste svou vlastní tvorbu jako součást a rozvíjení proudu tzv. Nové hudby, nebo jako její alternativu?

Již v šedesátých letech, tedy na začátku mé skladatelské kariéry, jsem stál mimo hlavní proud. Byla to má volba, můj záměr: nestát ve skupině, nebýt součásti nějaké „školy“. Moje hudba byla jiná, mimo ostatní dění. Myslím si ale, že snad každý skladatel má podobnou potřebu: být jedinečný.

Od šedesátých let se polská hudba dokázala navzdory politickým překázkám úspěšně zapojit do evropského kulturního kontextu. Čím to podle vás bylo umožněno?

Většina významných polských skladatelů skutečně neudělala kariéru doma v Polsku, ale na Západě. V šedesátých a sedmdesátých letech jsme tam byli vítáni jako umělci z komunistických zemí, kteří navzdory

politice pracují s myšlenkami západní hudby. Umělecká i politická situace je dnes zcela jiná. Polská hudba začala být velice tradiční, začala používat až příliš prostý, až primitívní jazyk i výraz. Mnoho skladatelů píše hudbu ovlivněnou náboženstvím a katolickou církvi. To je podle mého názoru krok zpět a ztráta času i tvůrčí energie. Mnoho mladých talentovaných skladatelů tak ztrácí šanci. Je to ale v současnosti hlavní proud v Polsku, mladí jej tedy následují.

Politicky už Polsko není pro Západ tak atraktivní, jako tomu bylo dříve. Důvod? Již nejsme jiní. Jsme teď jen chudší a méně vyvinutí. Proto je ve světě o polské skladatele menší zájem než před dvaceti třiceti lety.

Zygmunt Krauze o své hudbě

Jako klavírista jsem hrával hodně Chopina a zjistil jsem, že jeho skladby ztrácejí veškerou sílu i charakter, jakmile je transponujete o sekundu nebo terci. Je to zvláštní a trochu mystické, ale existuje souvislost mezi charakterem a silou hudby a zvolenou tóninou a zvukem. ... Některé zvuky a tóny pro mě mají zvláštní význam a určují charakter jednotlivých skladeb. V klavírním koncertu to je tón gis, v houslovém a, v opeře Star jsou to tóny d a f.

...

Z mnoha důvodů nesouhlasím s názorem, že to, jak vnímáme tóny a intervaly, je jen otázkou výchovy a konvence. Na osciloskopu se některé intervaly zobrazí jako kompaktní vlna, některé nikoliv, což je důsledek rozdílných vibrací, které pak mají také rozdílný účinek na ucho. Tvrdzení Evropana, že by slyšel jinak, kdyby byl vychován v Kongu a poslouchal jinou hudbu, nedává smysl.

(Polish Music, 1985)



Skladatelka Lam Man Yee z Hong Kongu, Zygmunt Krauze a Martin Smolka v Katowicích při natáčení dokumentu o soudebné hudbě.

Váš soubor „Warsztat Muzyczny“ sehrál na poli polské hudby významnou roli experimentální dílny a vy sám dodnes vystupujete jako sólový klavírista. Jak vaši tvorbu ovlivňuje zkušenosť z interpretační praxe?

K podstatě skladatelství patří i interpretační stránka. Když se podíváte zpět do historie, většina skladatelů se věnovala i interpretaci. Věřím, že by tomu tak mělo být i v naší době. Není důvod, proč by nemělo, protože povaha hudby se nezměnila. Mě tělo potřebuje hudbu, potřebuji hrát. Jak bych bez toho mohl žít? Za dvacet pět let práce se souborem „Warsztat Muzyczny“ jsem se naučil znát nejen možnosti nástrojů, ale také jejich vzájemnou koordinaci, notaci a poznal jsem skutečné možnosti jejich využití. Když hraji na klavír a dělám recitály, mám pocit, že jsem hudebník – někdo, kdo dává předváděné



ZYGMUNT KRAUZE

AUS ALLER WELT STAMMENDE
TABLEAU VIVANT
SYMPHONIE PARISIENNE
QUATUOR POUR LA NAISSANCE

hudbě tvar. Někdo, kdo má prostě obrovský požitek z toho, že je na pódiu. Velice rád také provádím hudbu svých přátel, a proto jsem pro nás soubor již objednal více než stovku skladeb.

Nedávno o vás vyšla kniha nazvaná *Mezi intelektem, fantazíí, povinností a hrou*. Jaké to je, čist popis vlastní hudby od někoho jiného? Přídal byste k témtoto čtyřem slovům ještě nějaké, které by vás lépe charakterizovalo?

Krystyna Tarnawska-Kaczorowska napsala knihu o mé hudbě a mé interpretační činnosti. Stává se jen zřídka, že čtu text o své hudbě a jsem spokojen. Toto je ten vzácný případ. Nejlepší, co může hudební vědec nebo kritik udělat, je vysvětlit, co skladatel dělá. Samotného mě nenapadá, jak bych se mohl charakterizovat lépe.

Prý právě pracujete na nové opeře. Co vás na tomto žánru přitahuje?

V poslední době pracuji na opeře, která se bude jmenovat *Ivonne*. Její předlohou je divadelní hra Witolda Gombrowicze. Bude to již moje třetí opera, předchozí dvě se jmenují *Star a Balthasar*. Když jsem v osmdesátých letech žil v Paříži, psal jsem hudbu pro divadlo: pro La Comédie Française a Théâtre National de la Colline. Tehdy jsem v sobě objevil vášeň pro operu. Nejen pro komponování, ale také pro podílení se na její produkci. Operu *Star* jsem sám dirigoval v Mannheimu, Paříži, Varšavě, Hamburgu, Wroclawi a Lille.

Vždy, když komponuji, je v tom trocha experimentování. Experimentovat znamená hledat něco nového. Při komponování opery se experiment soustředi na výraz a charakterystiku postav. Jak popsat pocity a povahu osob, které se pohybují a zpívají na scéně. Jak diváka přesvědčit, že je to živý člověk. Jak vtáhnout publikum do dramatického děje. *Ivonne*, která ještě není dokončena, bude mít premiéru v listopadu v pařížském Théâtre Sylvie Monford.

Výběr ze skladeb:

5 unistických klavírních kusů (1963)

Malajské Pantuny pro 3 flétny a alt (1966)

Polychromie pro klarinet, pozoun, violoncello a klavír (1968)

Spatial Music Composition No.1, 2 pro magnetofony (1968, 1970)

Piece for Orchestra No.1, 2, 3 (1969, 1970, 1982)

Voces pro 15 libovolných nástrojů (1972)

Folk Music pro orchestr (1972)

Stone Music pro klavír (1972)

One Piano Eight Hands pro klavír (1973)

Aus aller Welt stammende pro smyčce (1973)

Automatophone pro mandoliny, kytary a hudební skříně (1974)

Idyll pro páska a 4 sólisty na staré nástroje (1974)

Fête galante et pastorale pro 13 instrumentálních skupin a 13

magnetofonů (1974)

Klavírní koncert (1976)

Music Box Waltz pro klavír (1977)

Houslový koncert (1980)

The Star, komorní opera (1981)

Quatuor pour la naissance pro klarinet, housle, violoncello a klavír (1984)

Blanc-Rouge/Paysage d'un pays pro 2 orchestry složené z dechových nástrojů, mandolín, akordeonů a bicích (1985)

Symphonie parisienne (1986)

Nightmare Tango pro klavír (1987)

La Rivière souterraine pro 7 magnetofonů (1987)

Terra Incognita pro smyčce a klavír (1994)

La Terre pro soprán, klavír a orchestr (1995)

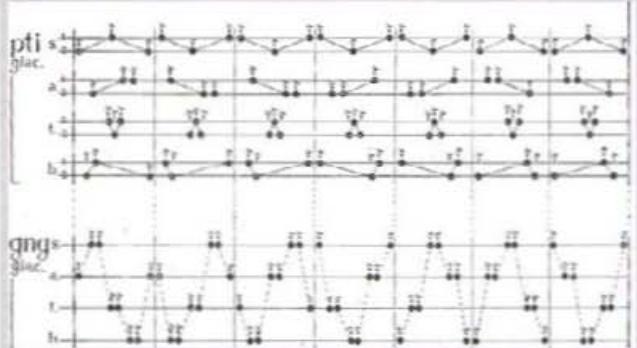
Smyčcový kvartet č. 2

Polská škola

[Martin Smolka]

Polská škola je v dějinách hudební avantgardy fascinující fenomén, zjevení, které nenadále zazářilo, zanechalo hlubokou stopu a neslavné zvadlo. Objevilo se na konci 50. let v zemi zničené válkou a deplané znovunadvládou ruského impéria, tentokrát navíc bolševického.

Polská zkušenosť s ruským bolševismem je opravdu otliesná a zaryta hluboko pod kůží národní paměti. V roce 1939, kdy se polská armáda furiantsky postavila dřívější Hitlerova Wehrmachtu, vpadli ji Rusové do zad. Až k slám výmluvnou obžalobou sovětské kolonialistické politiky jsou fotky Varšavy z počátku 50. let – nad troskami zničeného města ční novostavba „paláce kultury“, mamutí sovětské baroko ve stylu Lomonosovovy univerzity. V této době nezdolní Poláci spravovali obytné domy holýma rukama a v některých bytech je dodnes obtížně pověsit obrázek – stěny byly slepovány kdečim, včetně hliny. Zato Poláci rádi hrde připomínají, že jediný, kdo kdy porazil Rudou armádu, byl generál Piłsudský (v roce 1920 odrazil bolševický pokus o anexi nedávno osamoceného Polska).



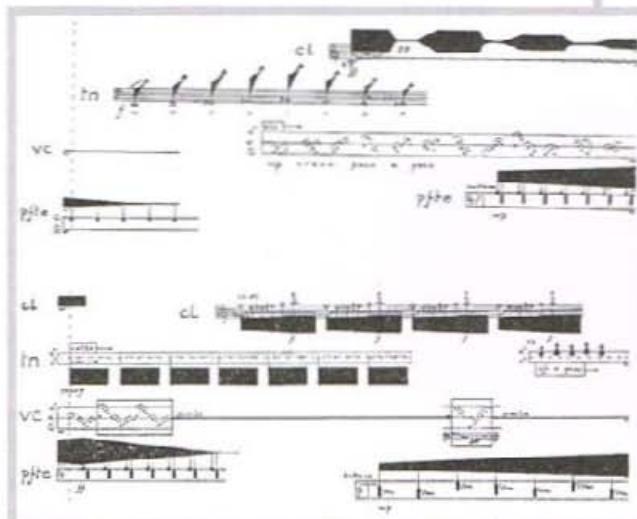
H. M. Górecki: Genesis

Když jsem roku 1981 poprvé vyrazil na Varšavskou jeseň, vstupoval jsem do šedivého nevlidného zamíleného neznáma varšavského úsvitu právě tím východem z nádraží, který vede parkem k Paláci kultury. První vjem: Poláci v kupé byli srdeční až příliš, od jejich vodky třeští hlava; ten muž v kašně, ač je to neuvěřitelné, si myje zadek; to, co na mě juká zpoza paláce, jsou obrněné vozy plné ozbrojenců. To už totiž jiný generál, rudý normalizátor v černých brýlích jménem Jaruzelski, chystal vyhlášení stanného práva (vypuklo o tři měsíce později). Polsko prožívalo už potřetí za komunismu úspěšný vzmach opozice, a jen se zvedla ranní mlha, hned jsem pocítil, že jsem ve městě nabitém družnou vitalitou. Všude letáky, nápis, euforičtí lidé vysvětlující situaci, nadšení, srdečnost, optimismus.

Následujícího roku vojenský stav zmařil pořádání festivalu (jediné vynechání od zakládajícího ročníku 1956), ale jednotu skladatelské obce

nezasáhl. Nenarušil svobodný rozvoj moderního umění, kterému se v zemi potravinových lístků dařilo. Od 80. let jezdili do Polska umělci z celého východního bloku nadýchat se svobodného povětří a poznat naživo západní avantgardu. Skladatelé jezdili na Varšavskou jeseň, jazzmani na Jazz Jamboree; oba festivaly velkoryse importovaly špičky z celého světa, na jamboree např. hrál v 80. letech i Miles Davis. Podobná byla situace také ve výtvarném umění, divadle a filmu a venkem i v katolickém prostředí a disentu. Návštěvník z Československa musel sice překonávat administrativní potíže (např. po roce 1981 se smělo do Polska jen na pozvání), ale ekonomicky to měl snadné – průčeli hotelů se hemžila překupníky, kteří přepláceli korunu. Potud letmé přívrženci k prostředí a okolnostem. Ostatně Polsko mělo i své pachy, zejména jaksi štiplavější benzínové spalinu a monumentální kouř jen pro otrle k bezhlízových cigaret zn. Popularne. K tomu to libán rukou, originální elegance žen, vypjaté zdvořilosti a upjaté stolování; a zas chlapci na ulicích zpíti do němota, hemživá přičinlivost trhovecká, temperamentní bojovnost ve frontách a v přecpané dopravě... Jestliže u nás socialismus značně setřel stavovské rozdíly, v Polsku jen zamíchal kartami jak kartami a vytvořil bizarní kontrastní směs.

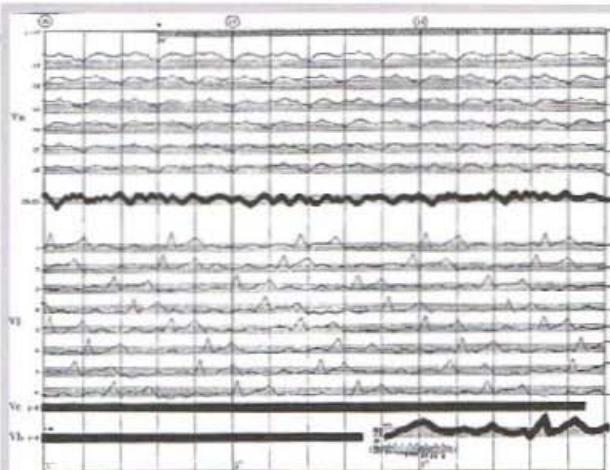
A taková je vlastně i ta polská nová hudba, jak se vyhranila kolem roku 1960. Cítízárovitě absorbovaný vliv Západu (ona sofistikovaná komplexnost racionalních struktur, kontaminovaných kybernetikou a geometrií a vůbec vizi futura technicko-vědeckého) přetavený přímostí a pathosem přičinlivého polského prošeptařstva.



Witold Szalonek: Improvisations sonoristiques

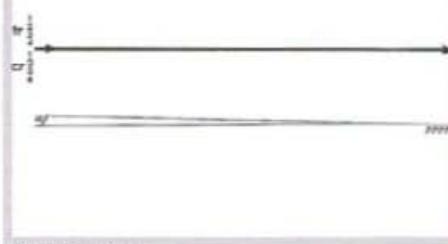
Poláci přišli na to, jak interpretačně obtížné zvukové objevy poválečné avantgardy zpřístupnit hráčské úrovni dostupných orchestrů. To, co v novém hudebním jazyce takového Xenakise nebo Ligetihho znělo jako

chaos, nechali hráče češtěně improvizovat. Witold Lutosławski (1913-94) rozvinul techniku zápisu zvanou „ad libitum“ (poprvé ve skladbě *Berátské hry*, 1961), která tím, že detailní řešení



K. Penderecki: *Polymorphia*

tempa, rytmu a pořadí tónů nechala na jednotlivých hráčích, osvobodila hráče od luštění komplikovaných not a umožnila mu spontánní nasazení u často i virtuózně znějících partů. Skladatel pracoval s mnohohlasou změtí a zabýval se jí i nadhledu – vytvářel sousedství a směsi hudebních ploch a plošek o různé zvucnosti, hybnosti a hustotě. Další podoby této tzv. aleatoriky začaly během několika let používat desítky skladatelů.



T. Sikorski: *Homofonia*

Podobně Poláci zjednodušili život skladatelům a interpretům vlastní variantou grafické notace. Využili toho, že některé jevy hudebního pohybu jako glissando, tremolo, vibrato, morseovkovité vytukávání ad. lze jednoduchými grafickými ekvivalenty vyjádřit názorněji, než to dovedl klasický notopis.

Poláci ovládli určitý počet nových nástrojových technik z oblasti šumů a ruchů. Sjednotili používání příslušných grafických symbolů – zde zřejmě k vyhranění polského stylu přispělo i Polskie Wydawnictwo Muzyczne, které chránilo partury tiskem a mělo svůj notační styl. Bylo to zejména hrani smyčcem za kobylkou, na struniku, na kobylce, u kobylky a nad hmatníkem, dřevem smyčce, nejvyšší a nejnižší hratelný tón, pizzicato s pleskáním o hmatník, speciální vibrata a tremola, na dechových nástrojích flattery, na klávesových klastry a jen o něco početnější seznam efektů na bicích nástrojích. Dnes, po Lachenmannovi, Sciarinovi a dalších, kteří rozpracovali vytváření netónových zvuků na nástrojích do stovek odstínů, se repertoár polské sonoristiky jeví jako nepočetný. Ale Poláci, díky nekompromisnosti, s níž se úplně vzdali starší hudební řeči, s ním stvořili nezaměnitelný hudební svět.

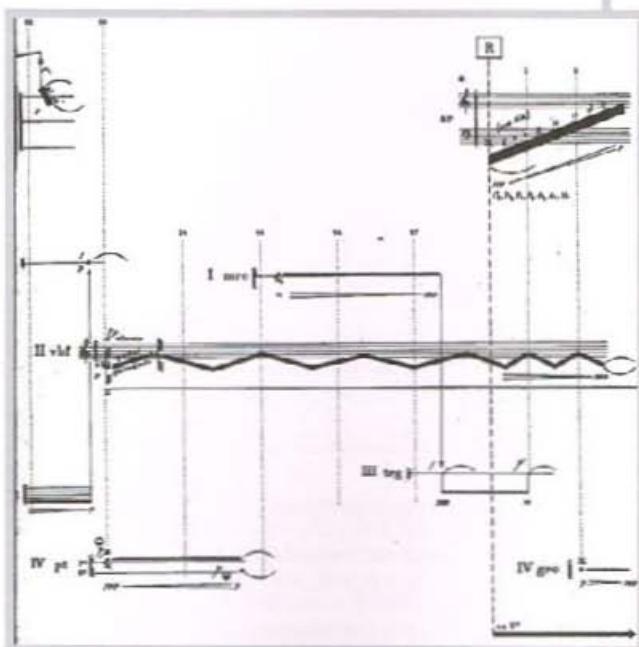
Psali převážně pro orchestry, měli tedy možnost pracovat s bohatými zvukovými komplexy a využívali toho především ke zvukovým obrazům dramatickým, expresivním, drtivým. Viz emblematické dílo celého stylu, Pendereckého *Hiroshima* (přesněji, podle partitury: *Tren - Za-loz-pěv* – pro 33 smyčcových nástrojů; s vepsanou dedikací „afiorom Hiroszimy“ – obětem Hirošimy) z roku 1960. Ač námítky odpůrců zní přesvědčivě – hudební řeč odokoukaná od Xenakise, název doplněný ex post – faktum zůstává, že tato skladba je velice působivá, evokuje účinně vizuálně hirošimských hrůz způsobem srovnatelným s Picassoovou *Guernikou* a inspirovala několik generací mladších skladatelů dokonce i navzdory tomu, v jak nesympaticky ultrakonzervativních pozicích se Krzysztof Penderecki (1933) opevnil o čtvrtstoletí později.

Jestliže dobová hudební řeč západních novátorů byla komplikovaná k nesrozumitelnosti v detailech i celku každého díla, Poláci přišli na to, jak formovat své skladby přehledně. Osvojili si prostou a přísnobovou dramaturgiu drtivých kontrastů. Typická snušedství: vráva – velejemnost, úder – ticho, divočení všechn – jeden tón jednoho, nárůst – ubývání, mohutná gradace – nehybná statika atd., později i: pazvuk – pazvuk – libozvučné C dur. Někteří autoři, zvláště Wojciech Kilar (1932), pracovali i s tím, že jeden prvek, např. hlas sólové pěvkyně, šetřili pro vrchol či pointu skladby.

Ač typickým výrazem polské školy byla drtivá exprese, nechyběl ani specifický humor, smysl pro výmluvnost extrému a poezie absurdity. Tak Kilar napsal skladbu ze samých stupnic (*Upstairs-Downstairs*, 1971, pro orchestra i sbor sopránů), Zygmunt Krauze hrál na klavír

v palčákách (a v kožichu a beranici: *Gloves music*, 1972) nebo zaválil pódium desítkami orchestrionů, citer a tamburašů (*Automataphone*, 1974). Duchem happeningu se živila celá jedna odnož hnutí, tzv. teatr muzyczny, ze skladby Bogusława Schaeffera (1929) *Kwarter* (1966) pro čtyři herce se stala dokonce úspěšná divadelní hra.

Dosud jsme mluvili o novátorské podobě polské školy, o hudbě 60. let. Další významný podnát vzešel z Polska v 70. letech – různé cesty zpětného vtělení vřelosti a půvabu do nejsoudobější hudby, a s tím nová tonalita, folklor, historismy a minimal music, resp. její zvláště slovenské varianty. Toto oproštování a znovuuhodnocení romantického pojednání hudební krásy přicházelo u většiny tvůrců letitým vývojem, postupně.



Kazimierz Serocki: *Segmenti*

Zygmunt Krauze (1938) přišel na konci 60. let, po vzoru „metody unistyznej“ malíře Strzemińského, s originálním konceptem stejnorođých zvukových komplexů, jež zabíraly celý tónový rozsah a nikam se nevyvijely, jen trvaly, občas vystřídávány tichem. Krauze dokázal z tohoto radikalismu vytěžit hudbu jemnou a něžnou. V 70. letech začal stejnou technikou pracovat s přejatou hudbou, nejkrásněji ve skladbě

pro 10 smyčcových nástrojů *Aus aller Welt stammende* (1973), jež je koláží souběžně hraných folklórních melodii, tzv. „sviatowek“, plných typických nepokojných kudrlinek lidových hudeb. Mnohohlas se rozpije do opojného svitivého zvuku, vyzařujícího esenci radosti, jež po celé desetiletí soudobé „vážné“ hudbě tolí chyběla.

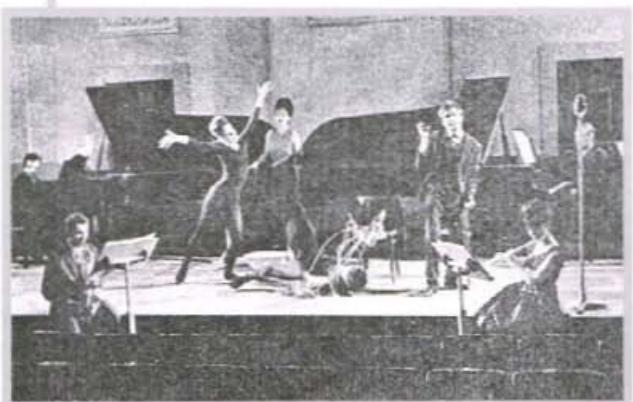
Zatímco Krauzeho multiplikace folklóru zní snově a neskutečně, Kilarovy folklorismy byly zemité, sršely vtipem a vitalitou. Ve skladbách *Krzesany* (1974) a *Kaściołec 1909* (1976) mistrně zkombinoval orchestrální styl polské školy s roztančenou syrovostí latranských lidových muzik.

Henryk Mikolaj Górecki (1933) došel dlouhým redukčním procesem k repetitivnosti, ke skladbám z několika tónů a následně k tonalitě a folklóru. Od klastů a divokého hemžení na počátku 60. let (*Scontri*, 1960, pro orchestr) přes soustředění na trity a septomy v trpělivé gradaci (*Refrain*, 1965, pro orchestr), skrz měkké modální vícezvuky a nápěv z minima tónů (*Ad Matrem*, 1971, pro soprán, sbor a orchestr) dospěl až k dojemné písničce v pomalé větě 3. symfonie (*Symfonia pieśni żałosnych*, 1976, pro soprán a orchestr), která se prý v Británii dostala dokonce do rozhlasové hitparády. Góreckého ohlasy folklóru nejsou tak veselé jako Kilarovy, Górecki septimovými a nonovými mixturami dodává melodii i doprovodu tance palčivou drsnost a zadírá to pod kůži nekonečnými repeticemi.

Tendence k oproštění, libozvučnosti až neotonality pronikly tvorbou mnohých v 70., nejpozději 80. letech. Tomasz Sikorski (1939-88) svou věženě pro ozvěny promítal do stále měkkých souzvuků. Lutosławski ve svém pozdním díle (*Klavírní koncert*, 1988, 4. symfonie, 1992) pozoruhodně syntetizoval svůj progresivní styl s tradičnějším, převážně bartókovským slohem svého raného období. Mnozí skladatelé, kteří studovali v 70. letech, se hlásili k postmoderně a nové emocionalitě od počátku, ale skutečně osobitý styl si vytvořil Jan Paweł Szymbański (1954).

V 80. a 90. letech se rozplemenil v polské tvorbě netvůrčí tradicionalismus, příklad veleúspěšného císaře v nových šatech – Pendereckého – táhnul. Nadále zůstala polskou devizou jednoduchá přímočaré řešení, určitý strukturální primitivismus. Ten v 60. letech blahodárně zpřehledňoval komplikovaný jazyk Nové hudby. Jenže od té doby se jazyk krajně zjednodušíl na nejobyčejnější melodie a akordy, čtyřtakti, banální rytmus... a té prostoty a přímočarosti začalo být nesnesitelně mnoho.

Nezapomenutelným zážitkem této první Varšavské jesenné v září 1981 byla premiéra Kilarovy skladby pro sbor a orchestr *Exodus*. Jednoduchá



Teatr instrumentalny Bogusława Schaeffera

melodie se točila dokola a zvuk mohutněl a mohutněl, nápadně podobně jako v Ravelově *Bolero*. Na cestě domů si v rozjařeném davu kdekoliv tu melodii prozpěvoval. Kilar ve svém vývoji k prostotě překročil určitou hranici. Zahájil exodus polské školy ven z dějin hudební avantgardy.

Doporučený poslech:

„KLASICKÁ“ POLSKÁ ŠKOLA 60. LET

Witold Lutosławski

Muryka żałobna (1958) pro smyčcový orchestr

Jeu vénetiens (1961) pro orchestr

Trois poèmes d'Henri Michaux (1963) pro sbor a komorní orchestr

2. symfonie (1966-7)

Livre pour orchestre (1968)

Klavírní koncert (1988)

4. symfonie (1992)

Krzesztof Penderecki

Tren – Ofiarom Hiroszimy (1960) pro 52 smyčcových nástrojů

Fluorescences (1962) pro orchestr

Stabat Mater (1962) pro tři smíšené sbory

De natura sonoris I (1966) a II (1971)

Smyčcový kvartet č. 1 (1960)

Henryk Mikolaj Górecki

Scontri (1960) pro orchestr

Refrain (1965) pro orchestr

Ad Matrem (1971) pro soprán, sbor a orchestr

Zygmunt Krauze

Voices (1968-72) pro 15 libovolných nástrojů

Piece for Orchestra No. 1 (1969), a No. 2 (1970)

Stone music (1972) pro klavír

POSTMODERNA

Wojciech Kilar

Krzesany (1974) pro orchestr

Zygmunt Krauze

Aus aller Welt stammende (1973) pro 10 smyčcových nástrojů

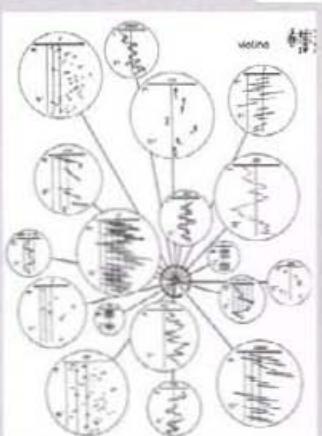
Automatophone (1974) pro dřinací a mechanické nástroje

Klavírní koncert (1974-6)

Henryk Mikolaj Górecki

Smyčcové kvartety (1988, 1992)

v podání Kronos quartet



Bogusław Schaeffer:
Dwa utwory na skrzypce i fortepian

Tomasz Sikorski

Homofonia (1970) pro 12 žeshových nástrojů, klavír a gong

Zerstreutes Hinausschauen (1971) pro klavír

Inne głosy (1975) pro 24 dechových nástrojů, 4 gongy a zvony

Struny v zemi (1980) pro smyčcový orchestr

a.j.

Generace 51–71

Co lze dnes najít v polské hudbě

[Matěj Kratochvíl]

Polská hudba ve druhé polovině dvacátého století rovná se „polská škola“, sonoristiky, Pendereckého, avantgardy. Zlatý věk polské hudby v sedesátých letech jako by čněl tak vysoko, že se následující dekady při zhlédnutém pohledu jeví jako bezvýznamné, stojící ve stínu „slavných avantgardistů“, dnes pánu profesorů. Pokud onen pohled nebude tak zhlédný, uvidíme na hudební mapě současného Polska čilé proudu a v něm nejdnu osobnost hodnou zaostření. To, co muzikolog Andrzej Chłopecki nazývá „syndrom polské školy“, nicméně přitomno je. Je to něco, na co se navazuje či proti čemu se vyhraňuje. Vždyť mnoho dnešních skladatelů střední a mladší generace je studenty těch, kteří termín pomáhali definovat.

Generace ocelové výše

Sedmdesátá léta představují začátek konce polské avantgardy, jejím symbolem a výkladní skříní byl festival Varšavská jeseň. Tehdejší hudební omladina potřebovala své vlastní těžiště, a tím se stal festival nazvaný s budovatelským optimismem Mladi umělci mladému městu. Tím městem byla miněna Stalowa Wola, město skutečně mladé, neboť bylo vybudováno jako hutnické centrum až krátce po druhé světové válce. Na této přehlídce si své premiéry odbyly množí tehdy dvacetiletí skladatelé, kteří se zajídaly experimenty předchůdců. Aby si hudební žurnalisté zjednodušili orientaci, přišli s označením „generace Stalowa Wola“. Podle převažujícího roku narození, a rovněž jako paralela ke „generaci 33“ Pendereckého a Góreckého, se také vžilo „generace 51“.

V polovině sedmdesátých let se i starší sonorističtí harcovníci ohlíželi po nových inspiracích. Ale zatímco nacházeli minimalismus a karpaťský folklór, mladá generace se zhledává ve vypjatých emocích pozdních romantiků. Skladatelé jako Aleksander Lasoń, Lidia Zielińska, Rafał Augustyn a další (někdy sem bývá řazen i Paweł Szymański, o němž je psáno jinde) se snaží najít vlastní řeč v syntéze klasicko-romantického výrazu s možnostmi, které objevilo dvacáté století. Taktak bychom mohli popsat i novější produkci Pendereckého, tvorbu Eugenia Knapika

(1951) jde ovšem jinudy. Emotivnost nemusí vždy znamenat hrani na city. Knapik, žák Góreckého, uvádí jako svou inspiraci Mahlera, Skrjabina a Messiaena. Jeho písňový cyklus *Up Into the Silence* (1996–2000) tyto vlivy nepopírá, jsou však podány prostředky své doby. V letech 1987–1996 Knapik společně s belgickým malířem, spisovatelem a dramatikem Jeanem Fabrem stvořil operní triologii *The Minds of Helena Troubleyn*, jejíž jednotlivé části se jmenují: *Das Glas im Kopf wird vom Glas*; *Silent Screams*; *Difficult Dreams*; *La Liberta Chiama La Liberta*.

Krystof Knittel (1947) sice věkem patří k novým romantikům z ocelářského města, jeho hudební zázemí i směrování je však jiné. Koneckonců i svou festivalovou premiéru si održel v roce 1975 na Varšavské jeseni. Hudební vzdělání klasické (u Tadeusze Bairda) i elektronické (u Lejarená Hillera) spojuje se zkušeností z improvizovaného hraní jazzového, rockového i zcela nezařaditelného rodu. Na elektronické nástroje hraje od sedmdesátých let v rozličných, více či méně stabilních seskupeních, často internacionálních (KEW, Light from Poland, European Improvisation Orchestra). K těm trvalejsím a známějším patří Freight Train (někdy pod polským názvem Pociąg towerowy; kromě Knittela ještě další elektronický operátor Marek Cholniewski, multiinstrumentalista Włodzimierz Kiniorski a hosté dle potřeby a přiležitosti). Toto těleso kombinuje improvizaci s komponovanými podklady. Elektronická hudba představuje i významnou část Knittelových vlastních kompozic, ať již v čisté podobě nebo jako součást instrumentáře. *Out of the Depths Have I Cried Unto Thee, O Lord...* (2000) staví proti sobě sbor, často se pohybující v tradičních harmoniích, a agresivní hukové stěny. V roce 1999 se Knittel podílel na zvláštním podniku. S kytaristou a skladatelem Johnem Kingem vytvořil dílo, kde oba autori komponovali své části nezávisle, bez vzájemné konzultace. Na text Heinera Müllera tak vznikla komorní opera *Heart Piece – The Double Opera*, v níž kromě autorů účinkovali mimo jiné známý vokalista bez hranic David Moss. Výše uvedené představuje však jen některé z možných podob Knittelovy tvorby: *Blíží se Mondrian, který se postupně vydíval od realismu ke stále větší abstrakci, mi je Klee, který pokaždé hledal jiný styl, jiné pracovní postupy...*

Mladí a mladší

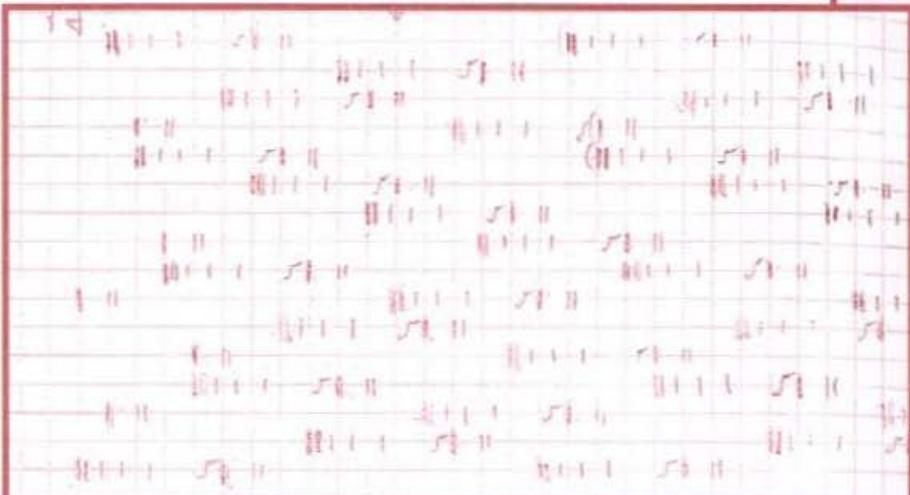
Oscilace mezi odkazem avantgardy a postmodernním eklekticismem je rámcem, v němž se pohybují i mladší generace tvůrců v Polsku. V několika posledních letech se zdá, že se znova vrácí zájem o avantgardní přístup, tedy o hledání nových způsobů organizace hudebního materiálu a budování struktury. Velice často to pochopitelně je na poli elektronické hudby. A v té nelze prominout význam Centra elektroakustické hudby na Hudební akademii v Krakově a Experimentálního studia Polského rozhlasu. Od roku 1959, kdy Włodzimierz Kotonski experimentoval se zvukem činelu (*Etudy na jedno udržanie v talerzu*), se možnosti v tomto oboru nevidaně rozšířily a zároveň technologie přestaly být výsadou velkých studií. Stále více skladatelů se proto snaží hledat v elektronice svůj vlastní jazyk.

„Pánové, poslouchajte a třete se!“ Takto zareagoval jistý hudební kritik v roce 1985 na skladbu *Ad Unum* tehdy ještě neznámé Hanný Kulentý (1961). Tresení její hudba skutečně může vyvolávat; množství energie a často až agresivní zvuk charakterizuje hudbu této studentky Włodzi-

míra Kotořského od počátku. V osmdesátých letech stála zřetelně na avantgardním pólu hudební scény a kromě raného Pendereckého mohla připomínat Xenakise. Masy zvuku pohybující se v dramatických obloucích, velká technická náročnost a komplikované rytmusy; to jsou znaky, které spojují dvě *Symfonie* (1986, 1987), *Arcus pro tři perkusisty* (1988) nebo *One by One pro marimbu* (1988). Na konci osmdesátých let již ale dochází ke stylové proměně, na niž měl vliv její druhý profesor skladby, Louis Andriessen. Jeho verzi minimalismu skloveněho s jazzovým rytmem a neobarokní polyfonii přijala Kulenty do svého slovníku a samá tato fáze nazvala „European trance music“. V první polovině devadesátých let se tímto směrem vydala v cyklu skladeb pro sólový nástroj s klavírem *Circles* nebo v *Sinequan forte B* pro violoncello s delayem a orchestr (1994).

V září 1996 měla v Hamburku premiéru její opera *Mother of Black-Winged Dreams* na libreto Kanadana Paula Goodmana. V loňském roce byla poprvé provedena její další opera s názvem *Hoffmanniana*. Jako základ pro libretu posloužil nerealizovaný scénár Andreje Trakovského k filmu o životě E. T. A. Hoffmanna, který Kulenty spojila s úryvkami z Tarkovského deníku.

Protipólem Hannyn Kulenty by mohl být v jistých ohledech o dokádou mladší **Pawel Mykietyń** (1971), o němž se píše jako o mladé hvězdě dnešní polské scény. Sdílí s ní sice určitě minimalistické spády, v jeho podání je to však mnohem subtilnější a také romantičtější varianta. Mykietyń rehabilituje diúrové a mollové tóniny i tradičně vystavěnou melodii, za své vzory považuje Góreckého a Szymborského. Při tom všem se mu však daří včas rozpoznat hranici banálního a uhnout před ni nečekaným a zájemným směrem. Zřejmě díky této schopnosti se jeho skladba *Eine Kleine Herbstmusik* stala senzací na Varšavské jesenné výstavě v roce 1995. Na tom romantičtějším pólu jeho tvorby stojí také *Shakespeareovy sonety* (2000) pro soprán a klavír. Nový smysl skladbě ovšem dává skutečnost, že jde o soprán mužský. V roce 2001 se také Mykietyń vydal na pole opery s dílem *Ignorant i szaleńiec* na text Thomase Bernharda.

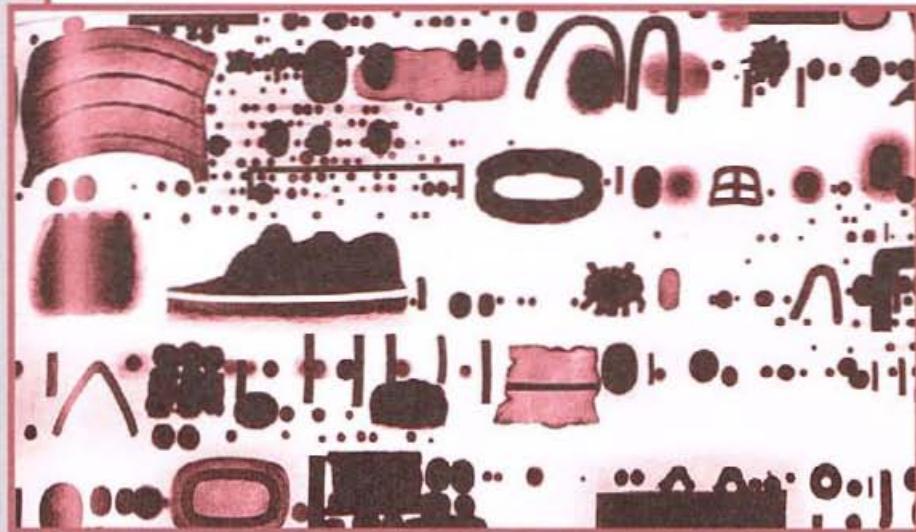


Od šedesátých let bylo pro české skladatele a vůbec zájemce o soudobou vážnou hudbu Polsko zemí zaslibenou, do níž se jezdili alespoň trochu nalokat toho, co se dělá ve světě. Jak je tomu dnes, když nám nikdo nebrání navštěvovat festivaly kdekoliv ve světě?

V devadesátých letech si festival Varšavská jesień prošel jistou krizi identity, posledních několik let však opět vzkvétá a pořadatelé si pochvaluji velkou návštěvnost. Finanční možnosti nejsou ale ani v Polsku ideální, a tak proti minulým dekadám ubylo symfonické hudby ve prospěch komorní a elektronické. Výrazný podíl mají polští autoři mladších generací, „zasloužili“ se objevují jen výjimečně (a nádvoří z toho může být i skandál, jak dosvědčuje glosa tykajícího se Pendereckého účasti na loňském ročníku; HV 3-03). Ze zahraničí je na programu letošního ročníku (17. – 25. 9.) např. Tan Dun, Bernhard Lang, Sofia Gubaidulina a také Martin Marek. Jeden den je věnován improvizaci maratónu s mezinárodním obsazením. Festival je v Polsku považován za významnou kulturní událost i mimo sféru „novohudebních specialistů.“

Při dotazu na podporu soudobé hudby ze strany státu se lidé z okruhu festivalu nepouští do předpokládaných nářků. Díky spolupráci hudebních institucí se jim údaje dají poměrně úspěšně lobovat a získávat podporu státu pro hudební život. Je to možné i díky tomu, že všechny zainteresované organizace spolu úzce spolupracují, a jsou tak pro vládní instituce vženějším partnerem, než kdyby bojovaly každá sama za sebe.

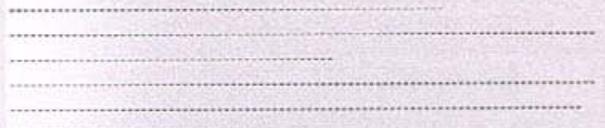
Zlatý věk polské hudby byl bezpochyby v šedesátých letech a v současné době možná není tamní scéna hybatelkem světového vývoje (A která to dnes je?). Je to nicméně scéna zdravě fungující, kde se objevují inspirativní proudy a originální osobnosti.



Současná tvorba polských výtvarníků jakoby se inspirovala partiturami hudebních avantgardistů. Jan Tarasiu: Situation V, 1993.

Pawel Szymański v útržcích

[Martin Smolka]



Počátek 80. let byl v díle Pawla Szymańskiego (nar. 1954) dobrodružným obdobím pátrání po tušeném směru, prokousávání se k vlastnímu stylu. Vzniklo několik svérázných skladeb, ještě ne typických, ale už s patrnou tendencí k nějakému přetavení starší hudby, k hudbě o hudbě – zejména elektronická skladba *La Folia* (1979), *Vianelle* (1980) pro kontratenor, 2 gamby a cembalo, *Dvě skladby pro smyčcové kvarteto* (jedna z nich 14-tónová, 1982) *Dwie konstrukcje iluzoryczne* (1984) pro klarinet, cello a klavír. Svůj typický styl, který pak úspěšně rozvíjel po mnoho let, vyhranil poprvé v *Sonátě pro smyčce a bicí* z roku 1982. Jde o zvláštní variantu neobaroka – historická hudba jako by byla rozložena na součástky a ty pak znova skládány do mnohavrstevné mozaiky způsobem, který by mohl připomínat koláže pozdního Jiřího Koláře (řada orchestrálních skladeb, mj. *Partita III a IV*, 1986, *Film Music*, 1996, několik vokálních na liturgické texty, mj. *Lux aeterna*, 1984, *Miserere*, 1993, *In Paradisum ducunt te Angeli*, 1995, a několik klavírních a komorních, např. *Through the Looking Glass III*). V 90. letech Szymański podobně pracoval i s materiálem klasicismu (*Quasi una Sinfonietta*, 1990, pro komorní orchestr, *Recalling a Serenade*, 1996, pro klarinet a smyčcový kvartet). Po celou dobu kombinoval historický materiál s invenčními prvky ryzé soudobými (např. táhlá glissanda, perkuse). V posledních letech, ač žádaný a ceněný, záhadně zmizel ze scény, přerušil kontakt i s přáteli a šíří se o něm legendy. Jedna z nich tvrdí, že piše operu a s důkladností sobě vlastní ji donekonečna cizeluje.

Sonata (popis díla formou básně)

snová vzpomínka na barokní hudbu
chvějivé sluchové halucinace
jako při horečce v dětství

mihotání občas profízne úder – akord, zazachocení bicích...

vše je rozkouskováno
jedna mozaika střídá druhou
první je z kratičkých tónů a rozběhů, rychlý trepotavý pohyb
druhá z delších tichých zvuků
ale pianissimo sili, mozaika houstne
některé tóny mňoukají jako kočka

mihotání občas profízne úder

mozaika jemných prodlev zbytní ve svůj opak
v mihotavou, hlučnou halucinaci
objeví se i další motivy
ale nakonec vše souvisí se vším

občas mihotání profízne úder, za ním ticho

někdy hrané ticho je tišší než skutečné

vše je rozkouskováno

Szymańskiego hudební řeč (volný překlad části sleeve-notu Andrzeja Chlopeckého)

Szymańskiego kompoziční styl určují hlavně dva jevy. Prvním je heterofonie. Jednotlivé tóny, krátké motivy, harmonické spoje a rytmické figury jsou rozesety v čase a v nástrojovém a vokálním „prostoru“. Tyto hudební zlomky jsou rozděleny nástrojům k nesynchronnímu provedení a lze je vnímat buď jako částečky zacíleného objektu (který vidíme jen průzory) nebo jako ornamenty na imaginárním objektu. Druhým jevem je tvorění hudby nejen z tónů, ale z hudebních objektů zkombinovaných předmětů, struktur, které budou částmi objevující se a mizející „hluboké struktury“. Ta se budou nějak skrývat pod materiálem skladby, nebo probíhat zároveň s ním a dává posluchači vědět o své existenci jen nenápadně. Je to kompozice (nebo pre-kompozice), kterou skladatel napsal v konvenčním stylu, většinou barokním. Obvykle je to fuga nebo kánon. Lze to přirovnat k malířským postupům, např. k technice camera obscura, kdy se ve vzorcové struktuře skrývají fotografie, nebo k tékovému znázorňování objektu, když jsou některé jeho části zraku skryty a divák si je musí doplnit silou své obraznosti. Svou techniku skladatel nazval (...) surkonvencionalismus.

Třetím výrazným jevem je dvoudílnost. Ve zpívaném *Lux aeterna* instrumentální modulace zajistí tonální kontrast – první díl byl v dórské c moll, druhý v dórské fis moll. Ze *Dvou etud pro klavír* je první ze samých secco akordů, druhá je lineární. V orchestrálních skladbách *Partita III* a *Partita IV* vždy energická, rychlá hudba postupně uvolňuje prostor hudbě pomalé, kontemplativní. V *Miserere* se dva odlišné typy hudby proštřídají. Dalším charakteristickým postupem Szymańskeho je prorůstání sousedících skladebních dílů – druhý díl se obvykle postupně rodí za průběhu dílu prvního. Nabízí se srovnání s technikou Lutosławského v sérii skladeb ve formě řetězu (*Lańcuch I - III*). U Szymańskiego by se zase dalo mluvit o formě průpletu nebo uzlu.

Partita III, Lux aeterna (z rozhlasového pořadu)

Dnes padesátiletý polský skladatel Paweł Szymański, na pohled nestárnoucí hippie s dýmkou, je snad jediným originálním následovníkem slavné polské školy 60. let. V Polsku totiž ona touha vrátit se po avantgardní smrti k libozvučnému ovládání v 70. a 80. letech postupně většinu skladatelů. Překvapivá přímočarost a prostota, s jakou dříve strukturovali složité zvukové komplexy Nové hudby, začala tady, v prostinkém materiálu, působit tautologicky. Zato Paweł Szymański své jednoduché, často historizující melodické motivky rafinovaně splétá do mnohohlasé mihotavé zvukové masy. Je to mozaika, která zní jako sen o staré hudbě, a tedy je na poslech přijemná, ale i zneplodňující svou srátovat rozptětanost. Ve skladbě *Partita III* lze sledovat zajímavý vývoj – zatímco jeden hudební proud se vyčerpává, nový se rodi. Když tento doroste a vrcholi, objeví se v jeho zámkách další motiv, ale spíše povědomý než nový. Takže můžeme mít pocit, že se skladba svým vynálezavým způsobem pohybuje v kruhu.

Snad nebude znít příliš nadneseně, když přirovnám práce Pawla Szymańskiego ke gotické architektuře. Máme na mysli onu souhru velkých celků, petrých z odstupu, s propracovanými detaily, které při pohledu zblízka jsou každý ještě samostatným uměleckým dílkem. Tak v Szymańskiego hudbě slyšíme především celkový obraz, ony proměnlivé masy mihotavého zvuku. Ale ty jsou poskládány z množství drobných melodických úryvků, z nichž každý, jako ten šklebicí se chrlič na sv. Vítu, má svůj půvab. Do této pavoučích nití ukládá Szymański ovoce svých historických zálib, různé kontrapunktické hříčky jako např. kruhový kánon.

Szymański pří zhudebňoval část textu mše za zemřelé *Lux aeterna* v reakci na známou tragickou peripetiю polského Vojenského stavu z počátku 80. let, v reakci na umučení kněze Popieluszky příslušníky komunistické tajné policie.

Miserere (z jiného rozhlasového pořadu)

Ve skladbě *Miserere* z roku 1993 je sousedství historizujícího a moderního už ve volbě ensemblu, septeto převzal staré hudby doprovází harfa, vibrafon a 4 violoncello. Zvuk zpěvu připomíná mnichy, klášter, zvuk nástrojů spíše civilizovaný dnešek. Historizující je quasi barokní harmonická sekvence, moderní a typické pro Szymańskiego je to, že se odvíjí jakoby dokonečná (jako u minimalistů) a že je zneplodňována tálími glissandy violoncell, stálým rozložováním a dodávaním.

Za zvláštní pozornost stojí odvájení hudebního času – vše se děje zpomaleno, ve snovém plynutí. Harmonická sekvence a glissanda jakoby stále někam spějí (většinou vzhůru), ale to spění působí nekonečně. A tak Szymańskiego srůst hudební minulosti a současnosti vlastně odkažuje mimo čas, v souladu se smyslem zpíváné modlitby míří k věčnosti.

Diskografie:

Accord ACD 038, Warszawa 1997

Paweł Szymański (autorské CD). *Partita III a IV*,
Lux aeterna, *Dwie etudy na fortepian*, *Miserere*

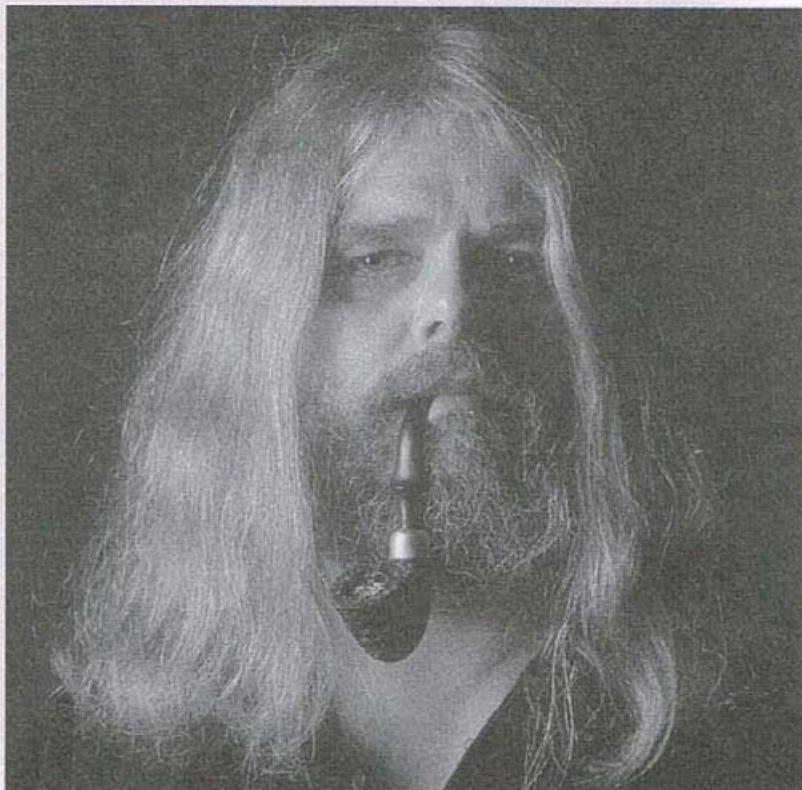
Silva Classics SILKD 6001

Five pieces (1992), pro smyčcové kvarteto (hraje Brodsky quartet)

Warsaw Autumn 2001, CD No. 7 (promotional CD not for sale)

Film Music (1994, 1996) 15'10"
Polish Radio National Symphony Orchestra/ Gabriel Chmura

(další skladby na LP, MC apod., viz www.usc.edu/dept/polish_music/VEPM/szymanski/sz-dsc-f.html)



Kraftwerk a Stockhausen jsou nám bližší než současný elektronický design

Rozhovor s kytaristou skupiny Robotobibok Maciekem Baczykem

[Lukáš Jiríčka]

Polský jazz je oproti jazzu českému služebně mladší. Zatímco naši tradici zakládaly postavy formátu E. F. Buriana, Jaroslava Ježka či Ervína Schulhoffa již v dobách meziválečné avantgardy, síla polského jazzu se začala projevovat až na konci 50. let. Ale o to vehementněji, a troufám si říct, že i s mnohem zajímavějšími výsledky. Samotný výčet slavných polských jazzmanů by vydal na samostatný článek, připomeňme proto jen ty nejdůležitější: Krzysztof Komeda, Tomasz Stańko, Michał Urbaniak, Andrzej Trzaskowski, Piotr Baron, Leszek Możdżer. Těžko říct, co vedlo k tak vysoké úrovni. Možná to bylo větší politickou volností během komunistické éry, možná časlejším hostováním zahraničních jazzmanů...

Dnes, patnáct let po pádu komunismu, si polský jazz stále zachovává svůj jasný primát mezi postkomunistickými zeměmi. Nejenže zde funguje spousta mladých jazzových skupin a stále výtečně tvoří i generace starší šedesáti let, ale hlavně zde funguje cosi, co lze nazvat jazzovou avantgardou nastupující generace. Nalezneme zde elektrojazzrockové Pink Freud, Tworzywo Sztuczne, kteří mixují prvky jazzu s dříkem a hip hopem, freestylového rapera O.S.T.R., progresivní elektroniky Skalpel a Paralaksa, a také těžko zafaditelné Robotobibok. Necítíme zde přímou návaznost na starší generaci, ale otevřenosť vůči současnemu pohybu v hudbě, touhu experimentovat a být zvukově radikální.

Robotobibok je skupinou pěti hudebníků, která hraje v klasickém složení saxofon, trubka, kontrabas, kytara, bicí, ovšem ozvláštněním analogovými nástroji. V jejich hudbě se spojuje radikální jazz s rockovým talem, ale i s drum'n'bassem, a to vše je okořeněno láskou ke zvukům a hudebním postupům známým z elektroniky 60. a 70. let. Kofeny jejich hudby nalezneme nejen v Chicagu a newyorském downtownu, ale i u starých mistrů The Can a Kraftwerk. Přestože mají na kontě zatím jen dvě alba, *Jogging* a *Instytut los*, je vše než zřejmé, že polské město Wrocław dalo vzniknout jedné z nejzajímavějších skupin současnosti (ne náhodou vystupovali v srpnu na prestižním Saalfeldenském festivalu). Na závěr ještě upozorňuji na nejazzový postkraftwerkovský projekt skupiny Robotobibok nesoucí název AGD a sahající k břehům elektronických stylů. U obou těchto formací lze hovořit o tékavé esenci hudby posledních čtyřiceti let v tom nejnovejším obalu.

Lapidární otázka na začátek. Jak vznikl Robotobibok?

Robotobibok vznikl před šesti lety ve Wrocławi. Z ní také všichni pocházíme, ale nejdřív se některak svázaní s wrocławskou scénou.

Samotný název Robotobibok je paradoxním spojením dvou slov – robot a lenoch. Vychází název z vaší práce s analogovými nástroji jako je Moog, které ve srovnání se současnou „dokonalou“ technikou mají svůj neučitelný půvab?

Název není těžko porozumět. Robot je stroj, který mechanicky vykonává zadanou práci. Byl jím původně myšlen člověk (jsem tvůj sluh, tvůj robotník – citace z písni Die Roboter od skupiny Kraftwerk, pozn. red.) a pak vše rodák vytvořil a učinil známý slovo ROBOT. Obihok v polštíně označuje někoho, kdo nic nedělá a ani nemá rád práci. Celý den sedí a fláká se, leží na kanapi, kouká na te-

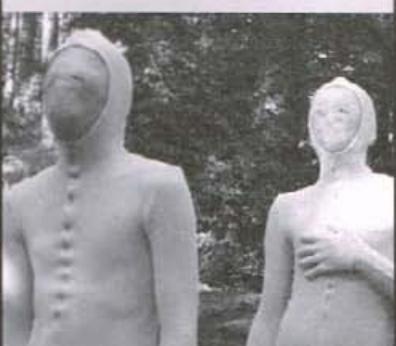
levizi. Jedná se tedy o ironický paradox, ale tak vlastně lidé jednají. Po celý svůj život jsou zároveň roboty v továrnách a lenochy hned, jak do práce nemusí. Robotobibok je zkrátka člověk.

Používáme staré analogové syntezátory a jiné staré nástroje (Minimoog, ARP Odyssey, Fender Rhodes piano a ve studiu také EMS VCS III), které jsou pravzory současných sekvencerů, syntezátorů a jiných digitálních nástrojů. Poněvadž pracují na jiném principu a strategie hry je odlišná, není možné je srovnávat s novými digitálními instrumenty. Snažíme se využít ze starých analogových nástrojů takový zvuk, ze kterého bude patrný jejich originální charakter. Ale hrou na ně se snažíme následovat zvuk nástrojů současných, tedy celý princip hry ohracíme naruby.

Jaká je podle vás současná scéna v Polsku a ve Wrocławi?

Podle mne se ve Wrocławi neděje nic moc hu-

debně zajímavého. Jediným ozvláštněním je skupina Skalpel, navíc s Marcinem Cichym ze Skalpela hrál kdysi náš bubeník Jakub Suchoń. V Polsku je ale několik zajímavých projektů. Osobně mám nejraději Scianku, Kristen ze Stettina a těži Something Like Elvis, kteří však již hohužel nehrají.



Jak na vás reaguje publikum? To, co hrájet, je svým způsobem radikální, undergroundová hudba.

Ano, v Polsku má Robotobibok pozici undergroundové hudby. Ale vzhledem k tomu,



že má naše hudba cosi společného s jazzem, býváme také někdy zváni i na oficiálnější koncerty nebo festivaly, jako například Warsaw Summer Jazz Days. Díky tomu o nás vědí i lidé, kteří se undergroundem přímo nezabývají. Lidé reagují pozitivně, což je dáno tim, že vědí, co mohou čekat, jdou-li na naš koncert.

Proč používáte staré analogové nástroje? Jedná se o konceptuální strategii, nebo jste pouze fascinováni jejich zvukem?

Nám se líbí zvuk starých nástrojů z 60. a 70. let, a proto používáme pouze analogové syntezátory, neboť se nám zamítavá nejen jejich zvuk, ale i možnost práce s nimi. Naše hudba tak má ojedinelý charakter. V současnosti na hráváme třetí album, a to výjimečným způsobem, neboť celý proces je analogový. Procházejeme s 16-ti stopým magnetofonem, starými mikrofony, s technikou a nástroji vyrobenými v 50. až 70. letech. Rádi bychom toto album také vydali na černé, vinylové desce.

Zvuk Robotobibok mi místy připomíná elektronické experimenty Karlheinze Stockhausena (*Kontakte, Gesang der Jünglinge*) nebo Kraftwerk, The Can, Krause Schulze či krautrockovou scénu. Odkazujete přímo k této tradici a zdá se vám stále živá?

Jedná-li se o způsob užití elektroniky, pak je nám tradice Kraftwerk a Stockhausena blíže než současný elektronický design z nakladatelství Warp, Ninja Tune a City Slang. Samozřejmě že máme rádi hudbu vyprodukovanou u Ninja Tune, ale jde nám o cosi zcela jiného. Stockhausen má na mne silný vliv, neboť se touto hudební oblastí velmi rád zaobírám a inspiruji. Webernem, Stockhausenem, Cage... Možná že mne tato hudba inspiruje více než jazz. Cítím z ní dravost, ale i všechny elektroniky, které ji tvoří. Dává mi více energie i podnětů k tomu, jak tvořit a pracovat se strukturou skladeb. Soudobá hudba se stává tak znázornou, že doufám, že brzy nebude totální avantgardou, ale čimsi velice přirozeným.

Když poslouchám Stockhausenova díla z 50.

let a snažím se jim porozumět, mám pocit, že jsou daleko zajímavější než současná elektronická produkce. Kombinují se tam samplý, pracuje se s dětským sborem, který je rozbiten a znova skládán dohromady, jsou tam generátory a vůbec celá analogová elektronika ve své první podobě. Současná elektronická móda rychle stárne, neboť se zabývá více novým zvukem než jeho opodstatněním, vůbec o něm nepřemýšlí. Oproti tomu Kraftwerk, ačkoliv zní staře, nestárne, neboť nepracuje módně, ale stylotvorně.

Jak jste zminili, vaše hudba se ale také dotýká jazzu. Má na vás jazz přímý vliv?

Mohu říct, že nomád, nebo trumpetista i saxofonista z Robotobibok poslouchají nejvíce jazz a vnáší do naší hudby mnoho jazzového klimatu. Jazz je hudbou velice otevřenou, volnou, což nám využívá. Je v něm příjemný prvek improvizace, který dává možnost hrát na každém koncertě jinak, a také je možné jazz propojovat nejen s klasickými nástroji, ale i s elektronikou a noise. Jazz je velice obsažný způsob tvorby.

A co polský jazz – Tomasz Stańko, Michał Urbaniak, Krzysztof Komeda, Zbigniew Seifert a Piotr Baron? Čím to je, že je v Polsku jazz tak populární a kvalitní?

Nevím, zda jsou Poláci tak výjimeční ve své lásku k jazzu, daleko více jsou uchvácení banální popovou produkci, která se hraje v rádiích. Mám pocit, že ve Francii či Holandsku je hudební kultura na mnohem vyšší úrovni. Z těchto známých jmen je mi asi nejbližší Komeda. Škoda, že jazz v Polsku ztratil náboj, jaký měl na počátku 70. let. Současné kapely, přestože hrají dobře, mne nudí tím, že jsou stále stejně již po mnoho let.

Máte pocit, že by vás současné nástroje – laptopy, samplery, gramofony – nějak omezovaly?

Nevím, zda by nás omezovaly, kdybychom je měli. Chicago Underground Duo a nebo Trio užívají na scéně laptopy způsobem, který se nám líbí. Jednoduše řečeno, my tyto nástroje nemáme, protože nás nezajímají. Nevyloučí, že si je jednoho dne pořídíme a že budeme jejich možnosti využívat. Ale nemám pocit, že je nějaký instrument limitující, jde pouze o způsob, jak s ním zacházet. Je lhostejně, zda se hraje na laptop či na klavír.

Mám pocit, že druhé album *Instytut las* je více prokomponované a více se zaměřuje na práci s možnostmi zvuku jednotlivých nástrojů, než debut *Jogging*, který je přiměřejší a jazzovější.

Možná, že tomu tak skutečně je, protože skladby na *Instytutu* jsou více promyšlené a ukotvené. Na druhou stranu znám mnoho lidí, kteří raději poslouchají naše první album. Skladby jsou sice jednodušší, ale zato energičtější. První album navíc bylo nahráno přímo, bez jakékoli postprodukce. Na druhém je již mnoho dotočených prvků.

Jak se liší studiová alba od koncertního provedení? Jsou tam nějaké rozdíly?

Ano, jistěže jsou. Jde nám o to, aby byl každý koncert úplně odlišný od předešlého. Na albu máme každou skladbu nazkoušenou, ačkoliv třeba vznikla z improvizace. Na koncertech chceme tyto skladby tvorit opět znovu, hledáme okamžiky, kdy lze úplně improvizovat, což ale neznamená, že tvoříme pouze improvizaci metodou.

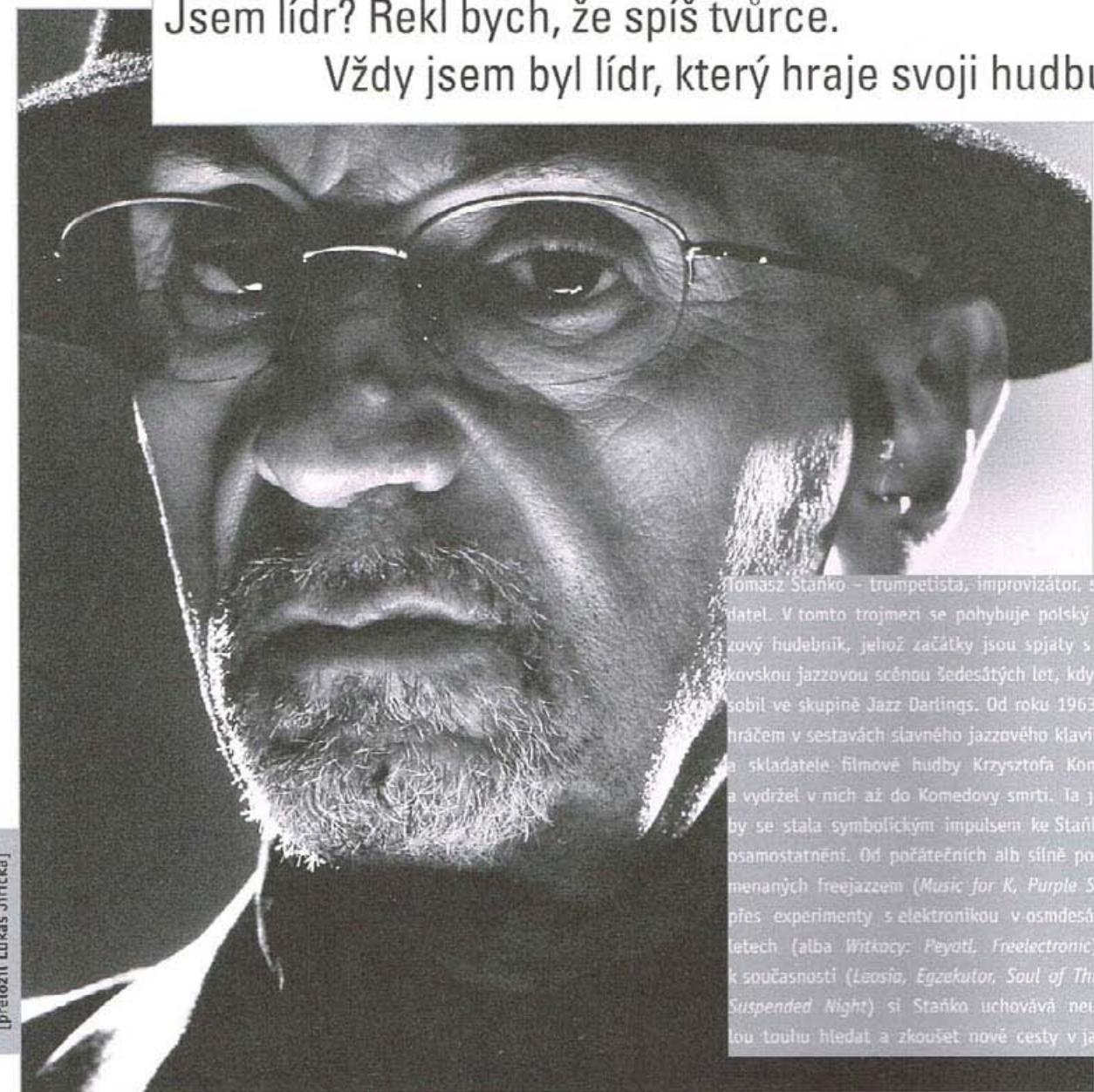


TOMASZ STAŃKO:

Splétá se ve mně tvůrce a lídr s improvizátorem...

Jsem lídr? Řekl bych, že spíš tvůrce.

Vždy jsem byl lídr, který hraje svoji hudbu.



[přeložil Lukáš Jíříčka]

Pracuji tak téměř od samého počátku, od druhých Jazz Darlings – v první sestavě jsme pracovali na hudbě od základu s Adamem Makowiczem. Až od druhých Jazz Darlings s Januszem Maniakem se forma spolupráce ustálila. Psal jsem vlastní hudbu nebo jsem aranžoval díla Ornetta Colemana, za celek jsem již tehdy odpovídal já. V tomto smyslu je pro mne pozice lídra spojena s tvouflem hudby. Tvůrce je tím, kdo vypálí do hudby svůj cejch, ale také ten, kdo je za ni zodpovědný.

Tomasz Stańko – trumpetista, improvizátor, skladatel. V tomto trojmezi se pohybuje polský jazzový hudebník, jehož začátky jsou spjaty s krakovskou jazzovou scénou šedesátých let, kdy působil ve skupině Jazz Darlings. Od roku 1963 byl hráčem v sestavách slavného jazzového klavíristy a skladatele filmové hudby Krzysztofa Komedy a vydržel v nich až do Komedyovy smrti. Ta jakožto se stala symbolickým impulsem ke Stańkovu osamostatnění. Od počátečních alb silně pojmenovaných freejazzem (*Music for K, Purple Sun*), přes experimenty s elektronikou v osmdesátých letech (alba *Witkacy: Peyotl, Freeelectronic*) až k současnosti (*Leosia, Egzekutor, Soul of Things, Suspended Night*) si Stańko uchovává neustále touhu hledat a zkoušet nové cesty v jazzu.

To však neomezuje moji další pozici, pozici improvizátora – oboje povaluju za stejně důležité. Dokonce vystupují-li v roli hudebníka i improvizátora, paralelně s tím je nasazen na hudbu rámcem, který řídí mne i posluchače do příslušných oblastí. I ve chvílích improvizace zůstávám v okruhu koncepce své hudby. Tvůrce a lídr se splétají s improvizátorem.

K tomu dochází na počátku tvorby hudby. Když se vyskytne jakási koncepce hudby, musí se projevit s konkrétními hudebníky. Pro mne je velice důležitá volba obsazení a leží na ní značná zodpovědnost. Z jedné strany je to způsobeno konkrétními lidmi, ze strany druhé je to také řízené tím, že jako improvizátor rád dávám hudebníkům mnoho svobody. Každý jazzman je velká individualita a silná osobnost. A čím

je jeho osobnost silnější, tím vyšší je i úroveň hudby, na což nelze zapominat. Navíc v momentě, kdy sestavuj kapelu z určitých hudebníků, vím, co od nich mohu požadovat a také očekávat. To vše se zmocňuje tvaru hudby. Jsem ovlivněn konkrétní vizí výsledku, přičemž mi paralelně tento výsledek diktuje onen výběr.

Nyní se nacházíme ve vzrušující fázi, kdy se po deseti letech hrani s polským kvartetem začínám rozhlížet po nové sestavě. Dokonce nevím, kam mířím, ani jaký tvar si určí sama hudba. Právda, mám jakési představy, ale vše se ještě může změnit, a konečný obraz může být zcela jiný.

Fakt, že zkouším změnit sestavu neznamená, že nemám touhu pokračovat v hraní s kvartetem. Myslím, že koncertovat budeme méně, avšak nepřestaneme úplně, a také vím, že budeme hrát ještě mnoho let. Změna hudebníků, se kterými hrají, souvisí s uzavřením jisté etapy. Nejedná se o radikální řez, ale současná vize hudby se již zhmotnila a je potřeba rozhlížet se po něčem dalším. To vše se děje velmi intuitivně a já nemohu říct: „Ted hrají s tím, pak s tamtím a jindy zase s oběma.“ Pro mne je také toto prvek improvizace a na těchto vodách se mi pluje skutečně dobré.

Vrátim-li se k otázce, jak rozumím své pozici lídra, vím, že když hrají, nechávám na své hudbě velmi silný otisk. Jde o zvuk, silně citené estetické obzory, jakési specifické klima – moje hra je nezávislá na tom, jaká je aktuální sestava, okamžitě mne unáší kamsi do mých terénů, a tak se stává rychle rozpoznatelnou a identifikovatelnou. Estetický obzor, kterým jsem zaujatý, je od základu dosti úzký a v jistém smyslu se jedná stále o tu samou hudbu. Změna sestavy tedy není převrácení, ale rozšířením hranic pevných představ.

Všechno mne spojuje s počínajícím jarem v Lisabonu, kdy při pohledu na oceán, cítím jakousi neznámou tesknutí, cítím, že se tam cosi skrývá, ale nevím co. A tak je to s hledáním nové sestavy, přemýšlením o hudbě, kterou chci v dané chvíli hrát. Nevím, jaká bude, ale vím, že bude. Ani špatná, ani dobrá, prostě bude. A tak se oddávám intuici, nechávám se přenášet přes ten oceán – to se mi skutečně zdá fascinující. A přesto se stále cítím nespokojený.

Když jsem se již jednou oddal takovému vznášení se, jsem velice šťastný, že mohu pracovat s takovým producentem jako je Eicher (Manfred Eicher, šéf a producent nakladatelství ECM pozn. red.). Často mi mnohé navrhuje a tím mne postřkává do neznámých stran. Proto jej také rád využívám pro svoji práci, Eicher je neuvěřitelně charismatický člověk. Ostatně to samé očekávám od všech svých spolupracovníků – silnou osobitost a charisma. Například pracuji-li nad fotografiemi s Andrzejem Tyszkem, oddávám se úplně do jeho rukou – je ohromný a vše, co má dělat. Podobné je to s Eicherem. Pomíjím zde záležitosti vydavatelství, jako jsou obaly či zvuk, neboť to jsou jeho oblasti a já se do nich nehodlám vmešovat. Mimo to je skutečně muzickým renesančním člověkem obrovských znalostí, hlučoce vzdělaným ve všech sférách umění. Znalosti, které nezůstávají pouze shromážděné, ale jsou opět tvůrčím způsobem využívány. Proto jsou pro mne rozličné návrhy, které ze strany Eichera přicházejí, neobyčejně inspirující. Navíc to nejsou pouze návrhy, on sám o sobě je osobou inspirativní.

Pro mne je důležitá sama práce ve studiu, navíc se skvělým producentem. Studio je jistě klíčovým prvkem projektu. Určitě kladu značný důraz na čest práce týkající se vydávání, avšak nenáležím k umělcům, kteří se chovají na koncertech stejným způsobem jako ve studiu. Proto je také nemnoho z mých alb nahráno na koncertech. Záznam z koncertu je jakýmsi poznámkovým sešitem. Největší hodnota koncertní hudby leží v pomíjivosti, odrazu dané chvíle – toho, co je teď a toho, co si z dané chvíle zapamatuj. Nejdůležitější je skutečně hraní, nic víc. Právý opak se děje při práci ve studiu. Zhotovený záznam, nahrány ve velkém klidu, je svého druhu záznamem koncepce, pevným rámec, v jehož vymezení se daný útvar může realizovat. Jedná se o zápis toho, jaký je nézor na hudbu, jaké formy nabývá. Dále pak zůstává jen koncert, janž je ze své přirozenosti více expresivní, pročež vlastně nezaznamenatelný, pomíjivý. To je pro mne velice důležité.

Studio a scéna jsou dvě věci, které se vzájemně doplňují. Studio je fascinující, neboť je v něm potřeba pracovat ve velmi krátkém čase a se značným soustředěním. Pracuje se s materiélem, který je na koncertech

ještě neusazený. Ještě ani nemáme album, ale skladby hrajeme na koncertě už úplně jinak. Vše se mění a nahraná téma se stávají základem pro další změny.

Svět se stále zvětšuje. Věci se stále mění a není lehké tyto proměny hodnotit objektivně. Svět se nejspíš zrychluje, stává se bohatším, nabízí nám toho stále více. Připadá mi, že se umění postupně přestavá pohybovat v tradičních pravidlech a v takové formě, jak je známe, asi pomalu končí. Odsud právě vychází celý pop, který je pro mne novou hodnotou v hudbě, odsud vychází dila hiphoperů, které sledují s mimořádným zaujetím – to vše je odpověď na skutečný, opravdu dynamický stav věci. Vážná hudba pomalu začíná upadat, vyčerpává se a nelze se nad tím dojmat. Po osmi letech se stala čínská velice komplikovaný a hermeticky uzavřený. Některé její zápletky jsou tak rafinované, že mne nutí k přemýšlení, jak dlouho ještě bude možné v tom pokračovat. Podle mne se éra vážné hudby chýlí ke konci, třebaže na to bude asi potřebovat ještě několik set let.

Nyní přichází nové umění. Čím dál více lidí se mu může věnovat, neboť i umělecké prostředky jsou dostupnější a z kostnatelé hranice umění se začaly rozkládat. Existuje stále více názorů na to, co může uměním být a co vše je možné v jeho oblasti vytvářet. Máme zde hip hop, jsou zde různé spodní prudy, objevuje se spousta nových podob a forem umění. Nejdůležitější je, že nemohu nic hodnotit. Neříkám, zda to je dobré nebo zlé. Prostě tomu tak je, neboť se změnil svět, ve kterém žijeme. A proto ani nevěřím, že současné umění degeneruje! Nevěřím, neboť to není možné. Jednoduše nic nedegeneruje. Něco končí, něco začíná. Zde není místo na degeneraci. Je to neustálá změna, nové formy, nové názory.



Igor Andruszko / Studio ECM Records

Díky tomu, že jsem improvizátorem, cítím se v takovém světě velice spokojený. Mohu intuitivně nacházet svoje a jednoduše zkoušet nové věci. Nyní trochu pracuji se stříhem, mixováním, celou tou technikou dj-ingu, vymyšlenou v hip hopu. Pracuji se zvukovým inženýrem, abych uspokojivě zrychlil práci (nakonec on se tím zabývá profesionálně), ale celý náhled nad touto hudbou je můj. Ve studiu nahrávám zvuky akustického nástroje a kombinuje je s fragmenty ze starých nahrávek. Z mnoha stop akustických nástrojů pak skládám nové akordy. Připomíná mi to techniku filmové montáže. Vše sestřívám a spojuji do nového celku – je to neuvěřitelně fascinující.

Prevzato z polského časopisu Jazz & Classics

Cesty polského hip hopu

[Karel Veselý]

Hip hop je obvykle spojován se scénou na území Spojených států. Je samozřejmě, že v koloběze hip hopu se rodí většina paradigm, přičemž toto poštování umočuje dominance anglicky jako „oficiálního“ hiphopového jazyka. Od samotného počátku ale existují lokální hiphopové scény, a to snad v každé zemi, kde má americká populární kultura alespoň nejaký vliv. S nimi přichází i pokusy rapovat ve vlastní řeči. „Lokalizovanému“ hip hopu trvalo poměrně dlouho, než vytvořil svébytné vyjadřovací formy nezávislosti na amerických vzorech a tradici, a je nutno dodat, že specifika jednotlivých jazyků jsou ještě začátkem stylových variaci.

V současnosti se sice nemůže neamerický hip hop rovnat s tím americkým v kvantitě, čím dál častěji se ale v jeho rámci objevují kvalitativní perly, které dokazují, že doba, kdy šlo tyto scény pohlížet, je definitivně pryč. V Evropě je hip hop silný především ve Francii a Německu, kde lze potkat nejsířší spektrum od komerčního mainstreamového rapu až k undergroundovému tradičionalismu a experimentování. Země typicky východního bloku měly v hiphopové kultuře pochopitelně zpoždění a teprve po pádu železné opomy – deset let po vydání prvního velkého hiphopového hitu *Rapper's Delight* – se mohla začít plně rozvíjet. V Čechách rap vystříčí díky Lesákovi Hajdovskému růžky ještě za dob socialismu, domácí scéně ale trvalo ještě dalších deset let po roce

1989, než zlomovala regulérní českou odpověď na hiphopovou kulturu. Dnes je hip hop v Česku jedním z nejpopulárnějších hudebních stylů mimo hlavní proud, přesto zatím zdánlivě nemá postavení, které mu přislouží v jiných zemích na západ od nás. Konkurovat nemůže ani paralelně se vyvíjející scéna našich severních sousedů. Polský hip hop má silný zvuk i za hranicemi a dnes už se zařazuje mezi nejdůležitější lokální podoby rapu v Evropě.

Evoluce polského hip hopu je podobná té české. Postupem času ale specifické podmínky (včetně toho i celkově otevřenější hudební kultury) způsobily, že Polákům získalo velký náskok. Hip hop se do země dostal díky aktivitám podzemní punkové scény. První zárodky polského rapu najdeme u punkové skupiny Deuter, respektive u jejího zpěváka Keimera. Už v polovině 80. let se snažili na podobovat spojení rapu a metalu, které zo očem proslavili například Beastie Boys. (V Čechách bylo ve stejně době podobnou cestou hrádci Piráti.) Za první skladbu, ve které je slyšet rap v polštíně, je považována *Piosenka mladých wioślarzy* od punkové skupiny Kult, která vysíla na kompilaci už v roce 1983. Frontman skupiny Kazik Staszewski byl tím první, kdo na záložném albu *Na żywo, ale w studiu použil typické hiphopové techniky samplingu a scratchingu*. Spolupracoval také s americkým hiphopovým projektem Lordz Of Brooklyn.

Otrivá většina Poláků se s hip hopem setkala až po roce 1990, kdy do země na první vlně svobody dorazili i rap. Stalo se tak nejprve díky masovému úspěchu alb *Hammer, Please Don't Hurt Em* MC Hammera a *To The Extreme* od Vanilla Ice, o chloupek později také s televizní stanici MTV a opladem *Yo! MTV Raps*. Komerční hip hop otevřel cestu i okrajovějším podobám žánru – newyorské undergroundové skupice Wu Tang Clan, připadne starším klasikum jako *The Last Poets* nebo NWA. V roce 1992 vychází první polský hiphopový deska. Jo, i *East On The Mic* od rapera PM Cool Lee z Kielce. Rapování v polštině bylo zatím v plenkách, na desce jsou v ní jen dvě skladby, zbytek je v angličtině. Jedna ze skladeb *Ciernine* strony se ovšem už zabývá prvním vážnějším tématem, a sice pohledem znaužívání dětí. Deska vylákala poslech na karetě a triplex snad všem dětskými nemocemi. Proslí skoro bez povšimnutí, už o tři roky později ale Leo – pod novým jménem Liroy – prodal přes půl milionu kusů desky *Alboom* Mladého rapera, kterého do té doby nikdo neznal, se ujala pobučka velkého hudebního vydavatelství BMG a udělala z něj hvězdu. Hity *Scyzoryk* a *Scoobiedoo* Yr znají v Polsku dodnes a Liroy si za album odnesl dva ceny polské hudební akademie Frydryk (právodležně zařazen v kategorii tanecní i alternativní hudby). *Alboom* měl podobný dopad jako deska ...a nastal Chaozz pro český hip hop. Volk firmy se jako kobyly vrhly na pomalu se rodil domácí underground a snažili se zapakovat úspěch Liroye. Výsledkem byla spousta úspěšných a nepovedených desek,

ve stopách Liroye byl jen krakovský rapper Boles a velmi úspěšným albem *Zerby Były Mito*. Poslední dva roky se konečně podařilo komerčnímu hip hopu ovládat hudební trh, podobně jako je tomu ve většině západních zemí. Současným králem mainstreamového hip hopu je Tede (byvalý člen undergroundového projektu Trzyhaj Warszawski Deszcz), jehož akutní album *Notes* se nese ve stylu komerčního amerického hip hopu. Často návštěvníkem na frekvencích velkých hudebních stanic jsou i skupiny jako Trzeci Wympar a převážně dívčí sestava Sisters (zdířelky letošního Fryderika za hip hop), která kombinuje rap s módním R&B. Většina těchto skupin se těší mediální popularity velkých hrem, která je samozřejmě v primé uměře k uměleckým kompromisům. Poslední dobou také narůstá antagonistismus mezi komerční a undergroundovou scénou. Už Liroy se v době svého největšího úspěchu ocítil pod palbou undergroundové skupiny Nagły Atak Spawca. První polská verbální přestřelka (v hiphopové kultuře známa jako beef) otevřela téma, které známe i v současném českém hip hopu. Komerční úspěch klasifikuje tvrdé jádro undergroundové scény jako zaprodání se a například Liroy a Tede jsou pro něj zradci pravých hodnot hip hopu. Ve stejném duchu se vede i současný, médií pozorně sledovaný, boj dvou důležitých postav vlastivenské scény – rapperů Eido a Włod. Roztržka a souboj lvů ale jen ve verbální rovině je součástí hiphopové kultury. Rivalita existuje například mezi dvěma velkými sečnami v Poznani a Varšavě, která má kořeny ve vzájemné nevražitosti fotbalových fanoušků obou měst. Polští hiphopovi fanoušci si stejně jako čeští budou moci zvyknout na to, že podobně jako v Americe existuje vedle sebe mainstreamový a komerční hip hop a jeho undergroundový a rezivý bratříček.

Zpět do historie. V roce 1993 se začíná na varšavském rádiu Kolor vysílat první hiphopový rozhlasový pořad. Nejdříve *Kolor shock* a jeho průvodcem i dramaturgem byla Bogna Świątkowska. Ta představila Polsku do té doby neznámé široké spektrum hiphopového světa a většina rapperů první generace si měnou jako klíčovou



rap elektr

3. UKRAJNIA - KLUB EPT

pezet/noon grammatik

ALBUM: *Grammatik*, 1998, Rap Elekt



postavu pro jejich vývoj. Bogna je také hlavní editorkou Encyklopédie muzyky populární Rap Dance Techno (nemusím dodávat, že o nás podobná kniha zatím chybí) a po odchodu z redakce působila jako propagátorka mladé kultury v časopisech Machina, Przekrój nebo Fundacji Nowej Kultury. Jejím spolupracovníkem byl DJ Volt, postava, která má hlavně ve Varšavě skoro legendární status. Kromě produkční práce pro skupiny jako 1Khz nebo Molesta je klassickém polském turntablistu a také zakladatelem prvního nezávislého vydavatelství Beat records, jehož kompilace Smak B.E.A.T. records z roku 1997 uvedl především populární projekt Molesta. Vůbec první kompilace polského hip hopu je o rok mladší, a to sice nezájemný výběr jiného labelu SP Records, kde se poprvé představil treba Kaliber 44. Polski Rap - Zakazane Piosenki se jménem třetí dílečka kompilace, která vyšla pět krakovskému vydavatelství PH Kopalmia. Na ni je asi nejvíce význam, jak moc byl polský hip hop té doby pod vlivem amerického gangsterského rapu (viz pokus o přenesení gangsterského éta do polského prostředí v skupině jako Mad Rappers nebo Slums Attack). Po skončení Kolor shock se propagace hip hopu v Polsku ujal Drugi Stawek, který na celoplošné stanici Radioostacja představoval i nové objevy domácí scény. Léta před koncem tisíciletí jsou považována za nejplodnější roky polského hip hopu. Tehdy xu rodili i zvyk nesgresivního hip hopu s jazzovými prvky, který trvá považován za typický nejen pro Polsko, ale pro celou sféru Evropy.

Nejdůležitější osobnosti polského hip hopu

Sextava Grammatik patří mezi pionýry intelligentního hip hopu v Polsku. Oficiálně debutovali v roce 1999 se svými demonehrávkami EP-i a o rok mladší Świata miasta je bezpečný polskou hiphopovou klasikou, ne-li osudem rovnou středoevropskou. Desku opeřili svoji účasti Fisz, DJ Romek, Pezet nebo Ekonom a díky se považují za vlokovou lodě polské scény. Velký vliv měla i na český hip hop. Po druhé desce skupiny opustili beatmaster Noon a rapper Ash a zbyli členové - Eido a Jotuz - doplněni o dalšího rappera lotosu vrátili s comebackovým EP Reaktywacją. Větší pozornost na sebe ale pouští producent Grammatik **Noon**. Ten má na svém kontě dvě vysoce ceněné instrumentální desky Bleak Output a Gry studynie. Jeho verze instrumentálního hip hopu vychází z kompozic abstraktního hip hopu (I)-Shadow, DJ Krush nebo experimentálního na Ninja Tunnel a smíšeně se může se svými vzory rovnat. Spolupráce s rapperem Pezem přinesla v roce 2002 albu Muzyka Klasyczna, která je považována za jednu z nejlepších desek polského hiphopu. Lze říci - také velmi dobré - pokračování se jmenuje Muzyka poważna. Pezet je členem skupiny **Plomien 81**.

Pokud můžeme Polákům někoho závidět, pak je to rozhodně rapper **Fisz**. 26 letý hudebník je inovativní a všechny proměnlivou osobností, která už dříve překročila hranice hip hopu a také Polska. Dvorním autorem instrumentálních podkladů všech jeho desek je jeho bratr Emade (na prvních

dvou albech pod jménem M.A.D.) a oba jsou partneri prostředního polského jazzmana Wojciecha Waglewskiego (Voo Voo). Rodinná dvojice debutovala v roce 2000 album Polepione dźwięki, které otevřelo pro polský hip hop do té doby neznámé cesty. Desce dominují Fiszovy surrealistické rýmy i neagresivní rap, díky kterému ho kritika srovnává s americkými „uvědomělými“ (conscious) rappery (De La Soul, Common). Fisz za desku obdržel dvě nominace na polské hudební ceny Frydryk. Druhé album Na Wybor potvrdilo Fiszovu statut absolútnej rappové špičky a zároveň ho znovu oddalo od zbytku konzervativní scény. Ta měla velké problémy i s přijetím dalšího alba F3, které Fisz a Emade vydali pod jménem Tworzywo Sztuczne. Sami sami tentokrát nehradila živé kapela a češka vzbudila ohlas i zájem celé Polsko. V roce 2003 bratři Waglewscy spolupracovali na polské verzi „hiphopového“ dramatu Tlan kontroverzního ruského cool dramatika Ivana Vyrypajeva. Emade ve stejném roce vydal sólové album Album Producentki, kde se objevuje i jazzová zpěvačka Izzy Kowalská.

„Nikdy nepřemýšlím nad tím, co bude dál, ale doufám, že to bude ještě zajímavější a posluhá. To ještě více zaskočí. Všechni se rádi baví o tom, že vystoupí mít „nehiphopovost“. Já se nechím jenom hiphoper. Naše muzika, to je jazz a umělá hmota,“ říká Fisz v rozhovoru pro Český magazín Boorak. „Ale hip hop je v mé případě jenom východiskem k osobnímu poznání a hledání,“ dodal umělec, jehož aktuální album Wielki Czczki Stori už chtěla opouštět hranice hudebních škálek. Výšlo letos v květnu na agitním labelu Asfalt Records a Fisz a Emade se na něm představovali jako tvůrcové malíři (pro Fisze je malířství „vedlejší“ zaměstnání abstraktních pláten). „Wielki Czczki Stori je neutrální dekonstrukce hudebních vlivů bratrů Waglewských“, napsali v nejčtenějším polském deníku Gazeta Wyborcza a desku už s předstihem kuronovali na album roku. Fisz také reprezentoval mladou kulturu v rámci dne polské kultury v Paříži a německá stanice Deutsche Welle ho v příležitosti vstupu Polska do EU zařadila do elitní pedagogické vycházejících evropských hvězd.

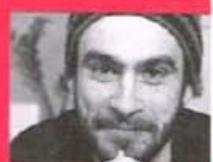
Zatímco Grammatik a Fisz představují hledáčkový hip hop, který do sebe vstřebává nejrůznější hudební podněty, gró polského hip hopu tvoří skupiny, které se soustřídí na syrovou výpověď o radostech a strastech městského života. Nejvýraznějším představitelem je varšavská parta **Molesta** (původně jako Mystic Molesta, později Ewenement), která debutovala albem Skarða! (1997) a o dva roky později netradičně Ewenement. Anglicky psaný Warsaw Voice Molestu charakterizuje jako jediný polský projekt, kterému se dá uvěřit jeho pouliční rap. Molesta/Ewenement je více než skupina hiphopové hnutí spřízněných rapperů, když poslední album jich natáčelo hned dvanáct. V současnosti jsou všechni na sólových dráhách a jen občas se sejdou na společném koncertě. Klasické polského pouličního hip hopu jsou bez debaty **Kaliber 44** z Katovic. Mezi lety 1997 a 2000 vydali tři alba - Księga Iniemniczna - Prolog, W 63 Minuty Dookola Świata

a 3.44, plíčení každou z nich je dnes už legenda. Kaliber 44 svůj emocionálně vypitý styl nazýval „psycho rap“ a v dobách své největší silové neměli na polské scéně konkurenční. S Kalibrem je úzce spojen vynikající projekt **Paktofonika**. Založil ho jejich bývalý člen Magik, který v nové sestavě debutoval albem *Kinematografia*. Magik v roce 2002 spáchal sebevraždu a polský hip hop tak přišel o jednu z nejzajímavějších osobností. Současnou jedinou v oboru pouličního hip hopu je skupina **WWB**.

Do mozaiky polského hip hopu patří také silná turntablistická scéna (jména jako DJ Twister, DJ Oska, DJ Feel X), graffiti skupiny jako Sir, Ash, AX, VHS nebo gdaňské EWS nebo brzeskáci Non Toper Mielonka a mezinárodní kreditem. Diležitým a často diskutovaným příspěvkem do studia polské hiphopové kultury je dokumentární film Sylwestra Estkowskiego Blokers z roku 2001, ve kterém lze vidět rappery Eido, Paktofonika, nebo DJ Voltu... Na území Polska vychází také několik periodik věnovaných této hudební řady například o Klan, Sliž, Dos Dedos nebo Hip Hop. Vesměs spoušť hrušnou s hrotovým stylem a módu.



Emade



Fisz



Molesta

Varijský DJ 600V v jednom rozhovoru prohlásil, že „hip hop je zde, na kterou lze napsat tipné cíkavé“. Současně z našeho lidového pohledu, polská hiphopová řada rozehnáne nedostatkem vzkazů nepráv. Jedna z nejvýznamnějších se rozvíjejí hiphopových scén v Evropě pomalu získává rononom i mimo hranice Polska, o čemž svědčí rostoucí zájem o kolaborace polských rapperů v zahraničí. My v Cochach a na Moravě zatím můžeme jen doufat, že náš hip hop se vydá cestou, po které lze naši severní sousoudi. Vlastně cestami, protože různorodost s sebou vždy přináší kvalitu.

OSTATNÍ DYKTOŘI



NĚKOLIK JMEN NA POLSKÉ INDUSTRIÁLNÍ SCÉNĚ

[Petr Ferenc]

Polsko je na rozdíl od České republiky decentralizovanou zemí, třeba jako Německo, nemá žánry přemostující festival, jako je Alternativa, a proto tu není jedna silná industriální scéna, řekl mi Kamil Antosiewicz, varšavský hudební publicista, pořadatel festivalu experimentální elektronické hudby Alt+F4 a první polovina laptopového projektu Viön & Mem. *Před sedmi lety tu nebylo nic, nyní jsme ale udělali obrovský krok dopředu – jsou tu labely, festivaly*, dodal a vychrlil na mě záplavu jmen. Pokusil jsem se v nich alespoň trochu zorientovat.



Polští industrialisté jsou na tom stejně jako jejich kolegové z jiných zemí – jejich hudba je výrazem entuziasmu a nadšeného amatérství

a své tvůrce rozhodně neužívají. Spíše naopak – alba vycházejí vlastním nákladem (či na značkách založených příznivci směru) a za komerční úspěch je považováno alespoň částečné vrácení investic. Koncerty jsou pořádány opatrně, většinou více projektů za večer, a zisk (či prodělek) je sazkou do loterie. Situace stejná jako v Čechách, jen s tím rozdílem, že průměrný počet návštěvníků vystoupení je 150 (dle Antosiewicze) až 250 (dle členů wrocławské skupiny Job Karma), první ročník industriálního festivalu ve Wrocławi (jakési Mekce polského industrialu) právě navštívilo 500 diváků. Císla, o kterých se nám v Čechách může jen zdát. Přičinou je pochopitelně větší počet obyvatel, ale dost možná také silná gothicrocková scéna (další podobnost Polska a Německa).

Za otce polského industrialu lze považovat dvě skupiny z osmdesátých let – Reportaż, kombinující zvuk tradičních nástrojů s použitím hluků a rádů a *za siódma góra*, jejichž „songs not songs“ stály na setkávání akustických kytar s ruchy a efekty a inspiraci čerpaly z britského darkfolku Current 93 a Death In June. První z obou rodiců stihli ještě za komunistické éry vydat LP a docela nedávno z pozice legendy přichystali reunion, z řad druhých pochází Wojciek, zakladatel největšího polského industriálního vydavatelství Obuh, v němž kromě domácích jmen vychází i zahraniční produkce – např. portugalský propagátor musique concrète Francisco López. Z dalších labelů lze jmenovat například Ignis (napojený na další ze zakládajících projektů Spear), Requiem či Polycephal.

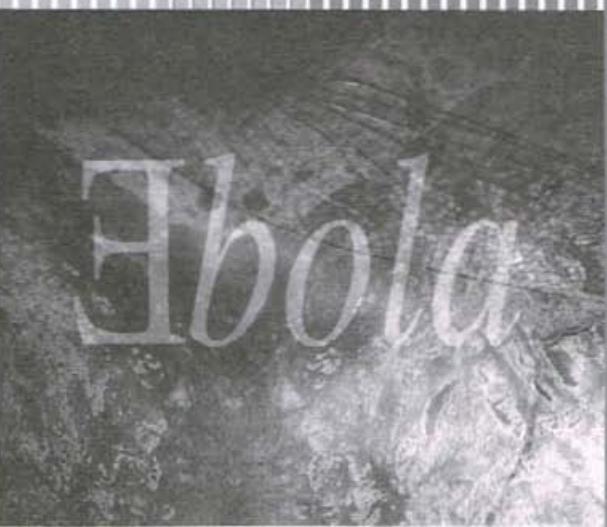
Souv značku – Schöne Blumen Musik – má i jeden z nejvýraznější dvojice současných polských projektů **Genetic Transmission**. Pod názvem převzatým z písni australských klasiků žánru SPK se skrývá Tomasz Twardawa, označující se za dada bruitistu a tvořící agresivní hudbu na pomezí noise, bílého hluku a koláže (jak už je mezi industrialisty módnou, i on se vyznává



z obdivu k surrealismu). Jeho celkem početná diskografie představuje výbušný mix rytmického hluku, nepříjemně vysokých frekvencí, překvapivých vpádů konkrétních zvuků a určité militantnosti. V dlouhých, jakoby násilím z kloubů vymknutých kompozicích se nepředvídatelně střídají hystericky hlukové pasáže s momenty ticha a primitivistické s pečlivě odměřeným. Rytmus se zjevuje sporadicky. Nejčastějším zvukovým rejstříkem je Twardowski odlidstěny elektrický hukot, jiné zvukové zdroje používá jen zřídka. Jako by se v *Genetic Transmission* mísila výbušnost Merzbow s aranžérskou škodolibostí Nurse With Wound. Různorodost svého přístupu ke zvuku a posluchači Twardawovi ukazuje na jednotlivých albech, koncipovaných vždy jako pevný celek o několika nepojmenovaných částech / tracích. Zminím se o třech: zatímco *Electro Bruitiste* (bez data) je od začátku do konce intenzivní hlukovou smrští, akustičtější *News From Warmland* (2002) je řekou s hlubokými tišinami, drobnými zrnky zlata, náhodně převelovanými oblažky, virky a hebkým proudem teplých frekvencí, které posluchače nakonec doveďou na překvapivý okraj nebezpečných peřejí. Konečně loňská *White Night* se novicí blíží postindustriálně-surrealistickému modelu a v hojně míře nabízí narrativní koláž konkrétních zvuků, na mnoha mísách jako hlavní stavební kámen hudby alba.

„Industrial je soubor zvuků „ukradených“ z okolí, které samy o sobě nemají hudební ani harmonický charakter, ale jejich spojení může být vultní imaginativní a emocionální“, říká dvojice Job Karma tvorená Maciekem Frettem a Aureliem Pisarzewskim – v současnosti nejúspěšnější polský industriální export. Vznikla v roce 1998 a do značné míry přispěla k výsadnímu postavení Wrocławi coby hlavního města polského industrialu. Podle dvojice však byla Wrocław vždy zvláštním městem s ojedinělou atmosférou soustředěním nacistické architektury se socialistickým realismem (a památky ideologii jsou všechny vzdělém předmětem tvůrčího zájmu industrialu). Díky poloze mezi Prahou a Berlínem sem rovněž jezdilo mnoho zajímavých skupin. Wrocławský industriální festival, na němž se pánowé z Job Karma organizacně podílejí, byl při svém vzniku inspirován pražským a díky spolupráci s pražským sdružením Ars Morta Universum dochází ke vzájemné programové výměně a výpomoci. Z tohoto důvodu probíhají oboje festivaly nedlouho po sobě.

Co se týče zvuku, je Job Karma pravým opakem *Genetic Transmission*. Její sevřené repetitivní skladby láskyplně zkoumají možnosti analogových syntezátorů, tónových generátorů, osciloskopů (jejichž stupnice skupina používá jako emblém) a kytry. Pomalá, chytlává tempa, přehledná stavba skladeb, statické buzení frekvencí, krátké hlasové samply, absence rušivých smlouv s prestižním vydavatelstvím Amplexus, u nichž v loňském roce vyšlo album *Ebola* (viz HV 6/03). V kontextu nepočetné diskografie Job Karma (jedná se o třetí řadové album) se sice jednalo o kvalitativní krok zpátky,



na obhajobu je však nutno říci, že předchozí dlouhohrající deska *Newson* (Obuh) byla tak výjimečné kvality, že se na ni muselo navazovat velmi těžko, a v porovnání s její sevřenosťí zní následující pokus o košatější formy trochu rozplízle. Pevnou součástí vystoupení Job Karma je vizuální složka – až již tvorená světelně animovaným, v duchu orwellovským pochmurným vizuálem videem či ohňovou show. Jako dokumentace tohoto přistupu může sloužit Ars Morta připravená videokazeta *Oscillation Ritual*.

Zvuku Job Karma se trochu podobá i hudební tvorba Rafala Sadeje řečeného **Moan**. Sadej svou tvorbu odvozuje od prostředí hornického města Siemianowice, kde vyrůstal a kde je industrial běžnou součástí života. Stačilo otevřít okno, aby se ozývaly zvuky (vzdálené dunění, kov), které později vědomě používal, i když ještě začáteční, minimalističtí a neokázalejí než Job Karma. Zatím jediné řadové album, které vydal (mimo má na svém kontě spoustu kazet a příspěvků na komplikace), CDR *Isolate* (2000), je kolekcí sedmi navzájem na sebe navazujících částí postupně obohacujících dominantní neměnnou náladu.

Opusme na závěr čistě industriální pole. V úvodu zmiňovaný Kamil Antosiiewicz své hudební směřování i festival Alt+F4, který pořádá (základnou je mu Varsava, poslední ročník však měl podobu turné), obraci směrem k improvizovanému laptopovému noise a kromě svých vlastních kreací publiku při posledním ročníku předvedl krajany Spear a Zbigniewa Karkowskiego a coby zahraniční hvězdu Fennesze. Noisem, postrockem, jazzem a spousdou dalších žánrů se zabývá souboru Pracownia ludzie a konečně: v Krakově působí polský příkopník tzv. demo scény (pracující s archaicckými počítači) Palsecam.

www.terra.pl
www.alternativepop.pl

EDITIO BÄRENREITER PRAHA, spol. s r. o.

Michał Hromek / Ostrovní dueta

Kytarista a skladatel Michał Hromek (*1958) se vedle své vlastní tvorby zabývá adaptacemi témat tradiční hudby české, moravské, britské a irské provenience. Tematický materiál písniček skladeb s názvem *Ostrovní dueta* tuo lidové písničky z Anglie, Irsku a Skotska, které autor zpracovává nejrůznějšími způsoby (citace, variace apod.). Dueta jsou určena pro dve klasické kytary; možností je i použití kovových strun u jednoho či obou nástrojů. Skladby jsou vhodné pro hráče na úrovni druhého stupně základních uměleckých škol.

H 7929; ISMN M-2601-0304-7; rozbalit: 1. kytara 16 stran, 2. kytara 16 stran; cena 230 Kč

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, www.noty-knihy.cz

editio
Bärenreiter-Praha

ŽENY, DĚTI, VODA

Writing to Vermeer opět na scéně

[Tereza Havelková]

Letos v červenci se do amsterdamského Hudebního divadla v obnovené premiéře vrátila druhá opera spolupráce nizozemského skladatele Louise Andriessena a britského filmáře Petera Greenawaye. Opera *Writing to Vermeer*, která zde v roce 1999 měla premiéru, se již hrála také v New Yorku a australském Adelaide a na začátku příštího roku by měla u firmy Nonesuch vyjít její nahrávka.

Od první Andriessenovy a Greenawayovy opery s názvem *Rosa – a Horse Drama* z roku 1994 (vyšlo na Nonesuch v r. 2000) se *Writing to Vermeer* radikálně liší. *Rosa* je o vyšetřování podivných okolnosti smrti skladatele hudby pro hollywoodské westerny, který žije na jatkách v uruguayském Fray Bentos a projevuje větší náklonnost své černé klinse než své frustrované mladé milence Esmeraldě. Opera se vyznačuje neobvyčejnou vizuální i hudební intenzitou a je plná násilí a perverze. Esmeralda je většinu času na jevišti nahá, natírá se černou barvou a ráz jako kůň, jatoční zřízení porážeji dobytek, skladatel Rosa rajtuje na klinse, která je uvězněná ve šlapacím mlýnku, a v závěru on, kůň i Esmeralda končí v plamenech. Pro toho, kdo zná filmy Petera Greenawaye (*Topení po číslech*, *Dítě z Maconu*, *Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenec ad.*) není podobný scénář velkým překvapením. O to větší kontrast nabízí opera o Vermeerovi.

Klid domova v časech pohrom

Přestože jméno nizozemského malíře figuruje v jejím názvu, Vermeer je v opeře přitomen jen zprostředkován a na jevišti se za celou dobu neobjeví. Opera patří ženám a dětem z Vermeerovy domácnosti. Hlavními postavami jsou jeho manželka Catharina, tchyně Maria a modelka Saskia, které Ver-

meerovi piše dopisy v době jedné z jeho vracích nepřítomnosti z domova. Greenaway se opírá o historická fakta – Vermeer v roce 1672 skutečně odjel ze svého domovského Delftu do Haagu, aby posoudil pravost několika obrazů přisuzovaných italským mistrům, Catharina Bolnes i Maria Thins jsou historicky dobré zdokumentovanými osobnostmi a doložená jsou do konce i jména Vermeerových dětí, která se v opeře objevují. Jedinou zcela fiktivní postavou je modelka Saskia de Vries, jejíž jméno však podle Greenawayova zvyku také nebylo vybráno zcela náhodně – modelka a později žena Vermeerova současníka Rembrandta se také jmenovala Saskia.

Osmnáct fiktivních dopisů, které tvorí libretko opery, zároveň evokuje atmosféru Vermeerových obrazů – jsou odrazem každodenního života žen Vermeerovy domácnosti, jehož pohod a klid narušují jen drobné incidenty dětí. V textu dopisu lze navíc najít množství odkazů na Vermeerova plátna a malířské umění vůbec – řeč je o žlutém kabátu a perlách, které ženy na obrazech oblékají, o mapě sedmi provincií v pozadí, o světle, o barvách... Zdánlivou bezstarostností však přeci jen prosvítá stesk po nepřítomném Vermeerovi, a také strach o jeho bezpečí. Rok 1672, v němž se opera odehrává, byl pro do té doby vzkvétající nizozemskou republiku „rokem pohrom“ a v podstatě znamenal konec jejího zlatého věku. O této pohromě se dozvídáme prostřednictvím „usuvek“, které přerušují operní proud a vytvářejí tak druhý, podstatně méně idylický plán opery. Jsou tu krvavé střety protestantů a katolíků, krach na tulipánové burze, vražda bratrů de Wittových rozvášněným davem i francouzská invaze. Opera kulminuje nejdramatičtěji dobovou událostí, otevřením hrázi a zatopením nizozemských měst, které mělo vpád Francouzů zastavit.

Film v opeře

Stejně jako v opeře *Rosa*, i ve *Writing to Vermeer* jsou ústřední složkou scénografie filmové projekce. Greenaway pracuje se třemi závesnými



plátny různých rozměrů a dvěma dalšími kopírujicimi velikost proscéna, jedním umístěným zcela vzadu a druhým průhledným, které spouští před jevištěm. Jako projekční plocha funguje také vyvýšená nakloněná plošina, na níž se odehrává většina divadelní akce.

Vizuální podobu hlavního, domácky intimního proudu opery opět určují Vermeerovy obrazy. Greenaway je promítá tak, jak jsou, necháva je postupně zjevit (nejdříve pozadí, pak ženská figura v popředu), imituje je prostřednictvím „živých obrazů“ na plátně (ženy pišici dopisy), zapojuje je do divadelní akce (dívčka nalevá mléko) a prostřednictvím kostýmu jejich postavami zabydluje jeviště. Vermeera doplňuje jedna z Greenawayových dalších obsesí, písmo – text dopisů vzniká rukou kaligrafa přímo před očima diváka. Dobře funguje také spojení videa v reálném čase, které ovšem Greenaway rezervuje pro jedinou příležitost – první výstup modelky Saskie, která je u rodičů v Dordrechtu, a tak ji vidíme jen prostřednictvím videokamery. Decentně jsou využity také předstacky, ať už jako abstraktní motivy (voda, ptáci) nebo jako ilustrace libreta (oslava narozenin, kupající se děti). V historických vsuvkách předstacky jeviště naopak zcela opanují a mnohdy jsou velmi sugestivní – jako příklad lze uvést detailní zpracování vraždy bratrů de Wittových. Dalším významným scénickým prvkem je v této opeře voda. Nakloněné jeviště je obehnáno vodním „kanálem“, ve kterém si ženy a děti machají nohy, perou prádlo, prohánějí lodičky a jednou jím dokonce projde živa kráva. Voda padá i seshora – jako mléko do misky děvček, jako malířská barva, kterou vypije malá Cornelia, a směrem k závěru jako čím dál hustší déšť, který vrcholí prudkým vodním sloupem symbolizujícím otevření hrázi.

Ne všechna inscenační řešení jsou však ideální. Výhrady lze adresovat především Greenawayově režijní kolegyni Saskii Boddeke, která se rozhodla všechny postavy ztrojit tanečnicemi a na jevišti je často zbytečně přelidněno. Choreografie navíc není vždy dostatečně nápaditá a neubrání se ani mnohem tanečním klíšte.

Lyrická tvář Louise Andriessen

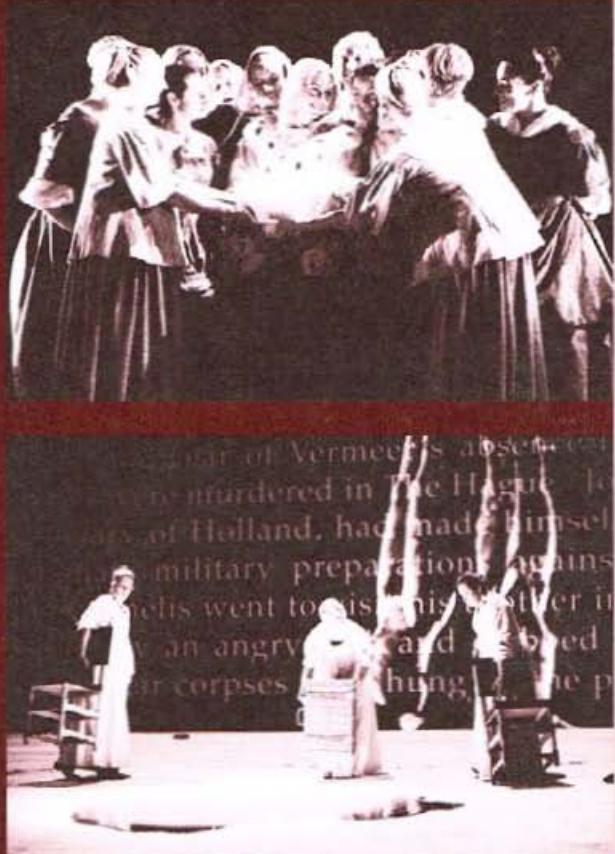
Vermeerovy obrazy najdeme také v pozadí Andriessenové hudby.

„Zdaleka nejdůležitější motivací k tomu, abych hudbu napsal tak, jak jsem ji napsal, byla má lásku k Vermeerovým obrazům. O tom to všechno je. A když ze sebe vydáte to nejlepší, může se vám podařit se tomu přiblížit a vytvořit něco, co je stejně krásnou jako ty obrazy.“

Ve *Writing to Vermeer*, na rozdíl od *Rosy*, téměř nenajdeme pro Andriessenu typickou rytmickou důraznou a úporounou a harmonicky příkrou hudbu nesenou zvukem žestí, saxofonů a elektrických kytar. Zde zvuk určuje strunné nástroje: smyčce, harfy, klavíry, kyty a cimbál. A místo obvyklého jazzu a rocku se tu Andriessen pro zvukový ideál obraci k baroknímu orchestru, respektive, jak sam říká, usiluje o „*polaroidový snímek barokního orchestru*“ – smyčcům přikazuje hrát na moderní nástroje quasi-barokní, vzdoušnou technikou a bez vibrata. A protože se v opeře objevují jen ženské a dětské hlasové (kromě sólistek a čtyř dětí také ženský sbor), je zvuk celé opery posazen ve vyšších polohách, i když si Andriessen ani tady může neodpustit obliběný kontrabasklarinet.

Vokální linka jde na ruku textu a je prostě zpěvná. Andriessen, který již mnoho let bojuje proti operní pěvecké manýře, si představuje, že ji budou sólistky zpívat bez vibráta a typického operního legata, které stírá srozumitelnost textu. Susan Narucki (Catharina), Susan Bickley (Maria) a Barbara Hannigan (Saskia) jsou můj schopné – ale spíš zčásti – vyhovět. Stejně jako ve většině svých ostatních kompozic, i zde Andriessen odkazuje k hudbě jiných skladatelů. Jako model pro proporce a tempo šesti scén opery si Andriessen vybral *Six Melodies* pro housle a klavír od Johna Cage. Vysvětuje to formální podobnosti Cageovy kompozice a libreta opery: „*Cageova skladba má také šest částí přibližně stejně délky, založené na stejném materiálu, a bez dramatického vývoje.*“

Cage se jako model objevuje také ve 3. a 4. scéně, které podobným způsobem odražejí proporce jeho *Sixteen Dances*. Obě scény mají po osmi částech a Andriessen při jejich kompozici dokonce volně imitoval Cageovu aleatorickou techniku: „*Měl jsem seznam osmi hudebních segmentů a osmi pauz různé délky a pak jsem si prostě házel kostkami a čekal, co vypde.*“ V opeře však vládnou také další formální principy. Každá



scéna je uvozena instrumentální ouverturou (opět odkaz k baroku) a mezi 3. a 4. scénou je umístěno „zrcadlo“ (reference k zrcadlům a oknům na Vermeerových obrazech), takže druhá půlka opery je zrcadlovým odrazem té první, i když samozřejmě ne dogmatickým. Je také hudebně čím dál tím dramatičtěji – vnější události, vyloučené ze statického libreta, na ženy doléhají alespoň v hudbě.

Kromě Cage Andriessen odkazuje také k nizozemskému baroknímu skladateli Janu Pieterszonovi Sweelinckovi, autori známých variací, jejichž téma Andriessen cituje. A jestě jeden skladatel se na opeře podílí – Andriessenův žák Michel van der Aa, jemuž Andriessen svířil elektroniku k historickým vsuvkám, které tak proud opery přerušují i hudebně a Andriessenovu partituru autorovi i posluchači zcizí.

Kouzlo ideálních podmínek

Není náhodou, že obě opery dvojice Andriessen / Greenaway vznikly na objednávku Nizozemské opery. Nejde jen o to, že má tato instituce k dispozici dostatečně rozsáhlé jeviště, potřebnou divadelní techniku a podle všeho i dostatek peněz. Soudobá opera je již mnoho let jednou ze základních složek místního repertoáru – na objednávku Nizozemské opery vznikla v roce 1980 například Glassova opera *Satyagraha* – a publikum je na ni zvyklé chodit. Operní i editel Pierre Audi se navíc neboji experimentu a příležitost dává i světově méně proslulým domácím skladatelům, čímž vzniká potřebná tvářci podkopání. A svou roli hraje i fakt, že je Nizozemská opera provozovaná formou stagiony, tedy bez stálého souboru, a může si tak pro jednotlivé operní produkce najímat specializované soubory a sólisty. *Rosu* i *Writing to Vermeer* svířila spojeným silami ansamblů Asko a Schönberg, které mají s interpretací Andriessenovy hudby dlouholeté zkušenosti, a dirigentu Reinbertu de Leeuw, Andriessenovu příteli ze studia. Sólistky si našel sám skladatel.

MEZI DAKAREM A KÁHIROU

Youssou N'Dour natáčel s egyptskými smyčci

[Petr Dorůžka]

islám je postřílen velkým nedrozuměním: existují množiny, které prahnují po moci, diktují ostatním co dělat a co ne, hudba je pro ně *haram*, tedy zakázaná. Ale ta verze islámu, kterou pěstují v Senegalu, je mi hodně sympatická. V Dakaru stojí mešity a lidé se modlí a za rohem je klub, kam chodí tančit a bavit se.

Fathy Salamo, hudebník z Káhiry

Neskrývám, že jsem muslim. Modlim se. Ale jsem proti fundamentalismu. S fundamentalismem je spojena násilí a mafie. Jakmile se u vás mafie zabýdli, už se ji nezbavíte. Hudební pirátství v Mali

neboženství vůdců. K nejslavnějším hudebním pirátům a mafionům v Mali patří ti pobožní.

Salif Keita, zpěvák z Mali

Láska v islámu není intelektuální, je fyzická.

Mamadou Dia, senegalský vlastenecký člověk na obálce alba Egypt

Senegalský zpěvák Youssou N'Dour pochází z kulturní zóny, která nemá k Evropě zrovna nejbližší. Podstatným znakem jeho hudby je energeticky a syrový rytmus, který má všechny znaky moderní vlnkovětší kultury, ale přitom je ryzí africký. Jmenuje se *mbalax* a tvrdí se o něm, že pro posluchače, tanecniky či muzikanty z Evropy je prakticky nemožné splynout s ním tak, jak se to dělá. Senegalcum. Mbalax zkrotkit není žádna salsa nebo rumba, která se dělá naučit v tanecním kurzu.

Paradoxní přitom je, že Senegal – podobně jako Mali, Guinea či Gambie – je součástí západní Afriky. Veiká část zdejší hudby je západnímu publiku mnohem blíže než explozivní mbařax. Právě ze Západní Afriky totiž pocházejí předkové černošských etnik, kteří v dnešních Spojených státech vytvořili blues. Paralely mezi černošskou hudbou z protilehlých stran Atlantiku jsou překvapivé. Pro Africany bývá první setkání s blues inspirativním šokem, jako když objevíte dosud utajovaného sourozence. Podobná to

funguje z opačné strany: na posluchače poučené blues působi hudba malíjského zpěváka Salifa Keity nebo skupiny Rail Band jako neznámá, ale velmi chutná a stravírná lahodba. A kytarista Ali Farka Toure či Boubaçar Traoré jsou dokonce označováni za „afričské bluesmany“. Vyzněnímou roli přitom sehrál fakt, že původní africké nástroje, tedy koutovní ngnati či harfě podobnému koru, vyměnili za kytaru. Důležité je i to, že oba vyrůstali v čtu „globální vesnice“, pod silným vlivem Beatles a amerického soulu. Obojí má kořeny v černošském blues.

Youssou N'Dour sdílí se svými malíjskými kolegy příkladnost ke společenské kastě gnoutů. Jeho předkové byli hutěbrnici-kronikáři, kteří měli v západní Africe podobnou roli jako dnešní média. Po generaci se kultivovaná výmluvnost i hudební komunikativnost gnoutů se novým brutalně promítala do zpěvu. I moderní griot dokazuje v drobné a pomalé písni udílet nečekané napětí, přidávat k melodií ozdoby tak, že ani předposlední sloku nevnímáte jako opakování. Aniž byste rozuměli jazyku, píseň posloucháte jako napínavý epický příběh. Když redaktor britského měsíčníku *Roots* napísal, že N'Dourův hlas patří k téměř nejvíce expresivním, nenapodobitelným a úctyhodným na světě planetě, měl na mysli právě tuhle kvalitu.

Youssou N'Dour vystupoval v době, kdy v západních státech vydávaly stovky lokálních etnických stylů, ale moderní populární africká hudba se teprve rodila. K jejím prvním výkonkům patřila rumba congolese. Vznikla před 50 lety na území Konga pod vlivem kubánské hudby, která byla tehdy v Africe velmi populární. Kubánská hudba se hrála i v klubech v Dakaru, hlavním městě Senegalu. „Proces modernizace u nás začal opozděně. V Senegalu byly v 50. a 60. letech novějším hity tanecní pláštěky od kabátské skupiny Orquestra Aragon.“ vzdává N'Dour na svou svádro děství. „Pokud jsem chtěl v Senegalu vytvořit neš vlastní styl, kubánská hudba prvněk byla přijetelná po rytmické stránce, ale její harmonie neměla čas. Takže jsem chtěl zpívat v našem jazyce wolol. Když jsem vystupoval se Star Bandem, začali jste vymýšlet novou tanecní hudbu; stále jste nikdy možák.“



Chvalyhodná snaha po kulturní svébytnosti zavedla zpíváka do zvláštní situace: evropské publikum ho vnímá jako největší osobnost západní Afriky, ale na jeho mbałaxový rytmus si nedokázalo zvyknout. A tak se stalo běžnou praxí, že Youssou N'Dour natočel oficiálna albu pro domácí trh a pro export. Zajímavým příkladem této dvojkněnosti bylo album *Joko* z roku 2000, které vzbudilo výšmi dobrý ohlas u rockového publiku. K tomu ovšem vedla jeho zájemná odlišnost od N'Dourová afrického stylu. „Je mi smutno z toho, když hraju mimo Senegal a vidím, jak se tam lidé snaží na moji hudbu tančit a jak je to pro mě těžké,“ popisuje Youssou N'Dour své zkušenosti. „Proto jsem v časné začátku chtěl jiné rytmus.“ Na albu *Joko* ubral mluvčího buňku zima, jehož sugestivní znak Africáne vnímají jako výnu k tanči, a přidal kytry.

Sakrální písničky o toleranci

Ve světle takové starostlivosti násobil N'Dourová nové album jako suchý blesk z čistého nebe: Youssou N'Dour změnil zvuk, doprovod i téma, a vydal se zcela nečekaným směrem. Čím víc se ale člověk dozvídá o vzniku desky, která v Africe vyšla pod názvem *Allah*, a v ostatních zemích jako Egypt, tak objevuje, že se jedná o dlouho promyšlený tah. Pro N'Doura to byl zpočátku čistá osobní a před veřejnosti utajovaný projekt. Notáčení probíhalo téměř konspirativně: pásy kolovaly mezi studiemi, ale N'Dour nechtěl, aby senegalskí perkuse identifikovali jeho hlas. „*Uhal jsem jím a svýj zpěv jsem zkresil tak, aby to znělo, jako když zpívá robot.*“

Egypt clouzí N'Dourová jako symbol ve dvou rovinách: nejenže odtud do Západní Afriky přišel islám, ale také je to hudební metropole, k níž černoušská subsaharská Afrika vzhledem dícu. „Když mi bylo deset let, můj otec měl velké rádio a poslouchal hudbu ze severní Afriky,“ vzpomíná N'Dour. Z rádia tehdy zpívala hlavně Egyptanka Umm Kulthum, dodnes považovaná za největší postavu arabské hudby.

Káhirah je v arabské hudbě totéž jako Hollywood v západním filmu: stovky studií, tisíce studiových hráčů. Když Natacha Atlas či Khaled potřebují autentické arabské muzikanty, objednají si je v Káhire. Cení se to všeobecnost a otevřenosť: zdejší producenti mají s řízením evropských a orientálních tanečních fad mnohem delší zkušenosti než Evropené, v káhirských studiích se setkávají akademici a vesnické muzikenty, kteří neznají noty. Ale i v této liberaльнí záře má Fathy Salama pověst vzpurného individualisty: studoval jazz, hrál evropskou vážnou hudbu, skádal hity – a právě jeho se si Youssou N'Dour vybral jako aranžéra a dirigenta pro své nové album. Egypt představuje ve zpěvákové pestré diskografii zcela osamocené dílo. N'Dour na něm opustil mbałax a bubny saber, doprovod hraje perkose, kora a 13 členěný egyptský ansámbly a dřevěnými dachy, loutnou a evropskými i egyptskými amýčci. Cítí je, že Fathy to dělá podobně jako já: pohybujeme se jak v egyptském, tak mezinárodní hudební. Notáčení začalo v roce 1999 – což bylo mimochodem v téže době, kdy Salama vystupoval v Praze na Alternativě se svojí skupinou Skarkut.

Potom ale zpěvák čekal celkem 4 roky na správný okamžik, kdy svoji vizi tolérantního islámu vyšlo do světa. „My v Senegalu jsme vyrostli z orální tradice, kde překládají značnou větu tomu, co zpívám. Přečlo mi nepatrně, abych zpíval o náboženství. Nuchtál jsem lidí šokovat. Mají o mě určitou představu, a tak jsem přibrzdil.“ Těk letos novinářů na Festivalu sakrální hudby v marockém Fesu, kde měl Egypt koncertní premiéru. „To album velebí toleranci v mé náboženství, které ještě ideologické hrubě zneuzila,“ citovala N'Douru shodně BBC a Al-Jazeera. „V časech, kdy probíhá o islámu všechna debata, by svět měl vědět, co znamená islám v životech lidí. S násilím a terorismem nemá nic společného.“

Protestanti islámu

Ve všech osmi písničkách alba velebí N'Dour historické postavy senegalského islámu. Protože – jak zám pphouští – lidé jeho slovům překládají velkou větu, dobre si s předměty své chvíly vybírá. Přeneseno do obecnějšího kontextu, jsou to osobnosti typu Komenského, Masaryka či Ghāndžího. Tim hlavním N'Dourovým idolem je Cheikh Alīnādou Bamba (1855–1977), který se pro svůj odpor proti francouzské koloniální moci dvakrát osídlil ve vyhnanství a založil řád Mouridů, který propaguje fyzickou práci. Kvůli nouzovnosti a církevadomosti se Mouridům přezdívá „protestanti islámu“. Jejich počet se v Senegalu i exilové diaspoře pohyduje na miliony. Zhruba 170 km od Dakaru do vnitrozemí, v místě kde měl vizi, nochal Bambu založit město Touba. Později tam Mouridův vystavěl největší mešitu v Africe, jejíž minarety jsou viditelné z velké vzdálenosti. S vydánou pomocí kapitálu z exilových komunit se z Touby stalo nejrychleji rostoucí město v západní Africe a jakým politickým místem konkuruje v očích mnoha Senegalců arabské Mekce.

Puselství, které N'Dour na poslední desce předváděl svým krajanům, vlastně navazuje na mravoučně příběhy jeho předků–griotů, když se budeš lidí pravidly slušností, tedy aláimem, pak měš ēanci změnit společnost. N'Dourový islám je o snášenlivosti – v písni *Touba-Daru*



Salama zpívá: „Vyber si, a respektuj volbu ostatních.“ A pro Evropana je Egypt navíc unikátním příkladem toho, jak získat sakrální hudbu z odlišné kulturní zóny.

PSYCHIC TV: Temple & Atonal

[Petr Ferenc]

29. září si budou moci pražští post-industrialisté skrtnout další položku na seznamu nesplněných koncertních přání. A hned jednu z největších: v Rock Café se totiž pod hlavičkou PTV3 objeví sám zakladatel industriální hudby Genesis P-Orridge s poslední z četných inkarnací své skupiny Psychic TV.



CHRUPAVKA

Příběh začíná 6. července 1976 v londýnské Air Gallery na skandální výstavě výtvarně-performančního sdružení COUM Transmissions. Jeho dva členové – Genesis P-Orridge (vystavující hnutím Fluxus ovlivněné objekty z použitých tamponů) a Cosey Fanny Tutti (vystavující koláže z pornomaga-

zínů, na jejichž stránkách sama účinkovala) – zde ve spolupráci s grafikem Peterem Christophersonem a elektronickým všechnkem Crisem Carterem představili zvukové pokračování COUM, skupinu Throbbing Gristle. Ta od samého začátku rezignovala na veškerá rocková klíše a vytvářela improvizované hlukové bloky za pomocí kytar, elektroniky a přednatočených pásů. Název vydavatelství, které si čtveřice založila – Industrial Records – dal název celému hudebnímu směru, jehož první generaci kromě Throbbing Gristle tvořily jim ovlivněné skupiny jako např. Cabaret Voltaire. Stejně jako současně probíhající punkové hnutí byl i industrial reakcí na zkosmatělost do sebe zahleděné rockové produkce sedmdesátých let. Zatímco punk reagoval neumělým rychlým rock'n'rollom a brzy se stal dalším z myriády módních stylů, industrial nalézal výrazové prostředky i mimo rockovou sféru a širšimu publiku byl tudíž nepřístupnější. Poté, co Throbbing Gristle ukončili v roce 1981 činnost (londýnský neuskutečněný koncert v Londýně a album *Now* – viz recenze v minulém HV – byly jen ojedinělými připomenutími), založil Genesis P-Orridge s Peterem Christophersonem a Alexem Fergussonem z punkových Alternative TV nový soubor – Psychic TV.

MADAME GENESIS

Genesis P-Orridge (přezdívka z dětství, kterou Neal Andrew Megson v roce 1970 příjal za oficiální jméno) je osobnosti činnou na poli hudby, literatury, výtvarného umění, performance, videa, ekologie, náboženství a filosofie. Spíše než za kontroverzního umělce (o málokdo má na tento titul větší právo), donuceného tlakem médií a politiky opustit rodnou Anglii a uchýlit se do USA, jej lze označit za osobnost prozkoumávající kladením mnoha šokujících otázek a příkladu co nejširší spektrum problematiky existence člověka jako autonomní bytosti i ve vztahu ke světu, ať již se jedná o politickou obec, přírodu, církev, percepci umění či každodenní konvenční úzus života ve společnosti. Stejnou měrou jej – z jednodušeně řečeno – zajímá vše od masturbace po holocaust, neboť to vše je člověku (mlisty nepríjemně) vlastní a spoluuvádí jeho obraz ve vesmíru. Tato komplexnost zájmů jej nejspíš vedla i k založení „pseudocírkve“ (dle odpůrců sekty, dle příznivců sdružení) Thee Temple Of Psychick Youth usilující o změnu lidského myšlení jako jediné možnosti v podmírkách společenského a ekologického konce světa. A navíc – být guruem... .

Jako byli Throbbing Gristle zprvu konceptualistickou odpovědi na rock, jsou P-Orridgovy občas drastické tělesné experimenty přispěvkem do diskuse o roli těla v současné západní civilizaci, která o něj pečuje ve jménu uměle prodlužované mladistvosti, stará se mu o čistotu, teplo, bezpečí jako snad nikdy v historii a poměrně diktátorsky určuje jeho tzv. ideální vzhled a komerční využitelnost. Jako zatím poslední reakci na tento trend je nutno zmínit projekt PANDROGENY, při němž P-Orridge a jeho současná manželka Miss Jackie podstupují řadu plastických operací za účelem přiblížit se vzhledem jeden druhému a dát tak vzniknout třetí androgynní bytosti jménem Breyer P-Orridge (jak od londýnského roku podepisují

všechna svá díla). Na svatého Valentyna loňského roku si například oba dva nechali upravit popří do stejné velikosti, v současné době je P-Orridge už prý ženou. Šokující, možná, ale v porovnání s někdejším sebeškozováním je tento projekt mnohem sofistikovanější, neboť není pouhým nihilistickým odmítáním, ale má svůj pevně stanovený cíl.



Není asi divu, že je P-Orridge ovlivněn dílem amerického spisovatele Williama Burroughse. Z četných spoluprací uvedme jen album, na němž jsou do nových souvislostí sestříhaný pásy četných Burroughsových čtení. Nás ovšem nyní budou zajímat alba Psychic TV.

VICEMENÉ SLADKÉ SNY

První z nich, *Force The Hand Of Chance* (1982), se od producents Throbbing Gristle nemohlo víc lišit. Najdeme zde několik zvonivých folkových balad, dlouhé zvukové koláže podmalovávající P-Orridgovu recitaci a několik minut studeného skandovaného disku.

Na druhém, dle mnohých hlasů nejlepším albu *Dreams Less Sweet* P-Orridge propojuje svět hudby se zkoumáním světa násilí a manipulace. Část desky tvoří zhudebnění vězeňských textů Charlese Mansona, část se zabývá hromadnou sebevraždou stoupenců církve reverenda Jima

Jonesa. Jako květině ožehavých témat i zde přistupuje P-Orridge klatce se smíšenými pocity kritiky a fascinace. *Dreams Less Sweet* se skládá z mnoha krátkých skladeb v pastorálně velebném duchu a se spoustou hezkých zvuků, jakož i z koláží, jímž dominuje štěkot psů. Podobný přístup setkávání kontrastních minutových čísel zvolil o šest let později na albu *Crooked Crosses For The Nodding God* spříznění Current 93 (jejich frontman David Tibet na *Dreams Less Sweet* je učinkuje).

Fenomén Manson coby odvrácená strana prosluněného konceptu šedesátých let P-Orridge zaujal do té míry, že konci šesté dekády věnoval nejdříu nahrávku, tentokrát ovlněnou i po zvukové stránce. Od Mansonových oblíbenou Beach Boys si kukázkou vytvořil slavnou *Good Vibrations*, v *Godstar* složil pocitu Brianu Jonesovi, zemřelému kytaristovi Rolling Stones (jimž se tato pocta prý vůbec nelibila), na koncertech Psychic TV často zněly písni Velvet Underground. Konečně je třeba zmínit osm let staré album *Trp Reset*, které sice není tributem v pravém slova smyslu, ale s neuvěřitelným porozuměním a elegancí zachází s plníčkovskými prostředky Syda Barretta.

Hudba Psychic TV ovšem samozřejmě nestojí jen na odkazech. Skupina se několikrát vrátila k hukovosti Throbbing Gristle či k rituální repetitivnosti, jak ukazuje například album *Temporary Temple & Atonal* (1993), zprostředkovávající dvě vystoupení v osmdesátých letech. Zatímco skladba *Temporary Temple* je tříčtvrtě hodinovým postupně gradujícím a tichnoucím kusem stojícím na neměnném opakování základní rytmické figury, záznám z berlínského Atonal Festivalu je volnou hukovou improvizací odvijející se od motivu z *Dreams Less Sweet* a mladší skladby *Skinhead Moonstomp*.

Jako spoustu zakládajících industrialistů (Cabaret Voltaire, Test Dept.), i P-Orridge v devadesátých letech okouzlil zvuk a estetiku tanecní scény, jak ukazuje třeba album *Towards Thee Infinite Beast* (1990). Ze stylových prostředků scény si Psychic TV vybrali především neměnnou repetitivnost automatických bicích a zvukovou střídmost. V jaké podobě se skupina představí v Praze, sì vzhledem k nepřehledné a vskutku početné diskografii a chameleońským změnám stylu ovšem netroufám odhadnout. Uslyšíme.

PS: Ještě jako teenager jsem byl v Olomouci na koncertě své tehdy velmi oblíbené skupiny. Když se pánové vrátili k poslednímu případku, oznámili, že zahrrají takovou zvláštní písni od takové zvláštní skupiny a spustili *Stolen Kisses* z prvního alba Psychic TV. Až po této desetiletí jsem v záchravu překvapeného smíchu zjistil, co to tehdy ta Mňága a Ždorp vlastně zahrála.

www.genesis-p-orridge.com
www.psychic-tv.co.uk
www.topy.net

UNCLEAN VERSE - HIS OWN HYPERLIC HITS
 THREE THIRTY COMING OV

Psychic TV
 vs
iptu3

EUROPEAN DE-TOUR 2004

www.genesis-p-orridge.com
www.psychic-tv.co.uk
www.topy.net

29/09/04
Rock CAFE

open 19.00 | support ACHIATRAS

VSTUPENKY 200 Kč v předprodeji / 250 Kč na místě
 PRESENCE TSP Records, Skalka 29, Praha
 Maxine Underground, Jižní 22 | Tanzen, Jiřího 5
 Gang Bar, Karlovo 29 | Inter zone, Kabelka 45
 Pasek 200 Kč, Opětka 40 | Rock Paradise, Na Rebešce 7
 Music World, Roudnická 2/65B

RADIO 1
 91.9 FM
 Fair Q

FORFEST 2004



Jana Matějková

[Radim Bačuvčík]

V posledních červnových týdnech se v Kroměříži uskutečnil již patnáctý ročník festivalu soudobé duchovní zaměřené umělecké tvorby s názvem Forfest. Ze všech druhů současného umění se Forfest zaměřuje především na hudbu a dá se dokonce říci, že jde v současné době o jednu z nejvýznamnějších přehlídek soudobé vážné hudby v České republice. Jak už bývá údělem festivalů, které spíše než na komerční stránku své existence hledí na složku uměleckou, má Forfest větší jméno spíše v zahraničí než doma, kde je často opomíjen jak potenciálními posluchači, tak i případnými mecenáši umění. Přesto na něj pravidelně jezdí řada hudebních skladatelů, interpretů a posluchačů, ale také výtvarníků, performerů a zástupců dalších uměleckých oborů z České republiky i ze zahraničí. O festivalu jsme si povídali s jeho hlavními organizátory, manželi Zdenkou a Václavem Vaculovičovými.

Kdybyste měli zhodnotit letošní ročník Forfestu, které události vám udělaly největší radost?

Takových „soukromých“ radostí je jistě více: vystoupení holandského souboru Telesto Trio, který hrál fenomenálně kompozice Sofie Gubajduliny, premiéru komorního oratoria *Maria Magdalena* Petra Tenhaeфа z Německa, jež tiše zazářila na nebi festivalového týdne, a samozřejmě dlouho očekávaný autorský koncert Svatopluka Havelky, jehož dílo již ted patří k pokladům české kultury. Nemůžeme opomenout ani klavírní recitál Eleny Letčanové, která svou energií strhla pozornost auditoria ve skladbách Romana Bergera, nebo rozlehlou výstavu Walthera Smeltinka z Holandska.

Existuje naopak něco, co zůstává dluhem do budoucna, ať již co se týče programu nebo interpretů?

Mrzi nás, že se letos nepovedlo uvést skladbu Josefa Adamika *Nebeské pastviny*, což je jedno z klíčových děl české hudby osmdesátých let odpočívající již příliš dlouho v archivech. Rádi bychom konečně „dotáhli“ *Pašijovou II. symfonii* Pavla Zemka, ježíž verzi jsme již na Forfestu uvedli, rádi bychom se také více věnovali symfonické tvorbě Františka Emmerta, na jejíž uvedení ovšem marně shánime finanční prostředky. A to ani nezmíňujeme znovu uvedení nedokončeného výstavního projektu Jiřího Machalického ze sbírek Národní galerie v Praze zahrnující nejvýznamnější současné české umělce.

Zdá se, že Forfest má své „zdravé jádro“ skladatelů a interpretů, kteří se jej účastní pravidelně. Nehrozí proto festivalu určité ustrnutí? Jako v mnoha jiných oblastech je výrazným omezením nás rozpočet, který je opravdě kuriozitu pro naše zahraniční partnery. Zájem komerčních sponzorů v této zemi je chvílkový a státní sektor si zvykl, že děláme z mála doslova zázraky. Kdokoliv z našich kolegů by za takových podmínek na festival rezignoval. Přesto i tak může ono „zdravé jádro“ přijít pokaždé s něčím novým a festivalu proto nehrozí, že by ustnul na místě.

Na Forfestu se letos objevily multimediální performance v podání hned několika souborů. Chce jít Forfest v budoucnu více touto cestou? Jak se multimedialita sloučuje s jeho duchovním zaměřením? Ano, zamýšlím být samozřejmě „in“ a vytvářet prostor pro realizaci multimediálních projektů. Máme přesnou představu, jak by se daly realizovat celé tématicky sevřené série multimediálních programů – konečně



Radim Bačuvčík



Kamil Doležal



O-Vox

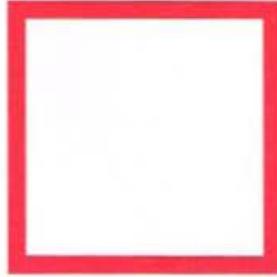
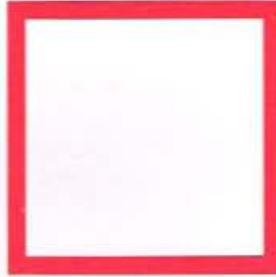
ukázkou snad byla letošní zdařilá participace amerických performerů Mobius Group Boston, jejichž performance na společensky závažná témata prostupovaly celý festivalový týden. Víme, jak realizovat souběžně akce, které by na sebe navazovaly ve velkých okruzích a přitom by nepostrádaly potřebnou myšlenkovou soustředěnost. Je to jen otázka financí. Multimedialní přesahy „hybou“ dnešním uměním a je to velká šance k propojení mezinárodní veřejnosti – při vši skromnosti se domníváme, že jsme k tomu směřovali vždycky.

Forfest je členem mezinárodní asociace European Conference of Promoters of New Music. Existují nějaké možnosti, jak touto cestou prezentovat Kroměříž a Zlínský kraj v zahraničí?

Členství v ECPNM nám před lety otevřelo cestu k mezinárodním kontaktům. Kdo se v této oblasti pohybuje, ví, jak je těžké získat a udržet potřebnou důvěru zahraničních partnerů. Typ spolupráce, který mezinárodní festival vyžaduje, zůročte někdy až po překvapivě dlouhé době. V posledních letech se na festival obrací s výzvou ke spolupráci osobnosti světové kultury, prestižní instituce, významné umělecké organizace. Před dvěma lety nás překvapil návrh pana Heuvelmanse /General Secretary ECPNM/ uspořádat jeden ze summitů EC právě v Kroměříži. Už jsme několikrát upozorňovali v místním tisku, že návrh je pro celou zlínskou oblast o to zajímavější, že se k němu váže možnost zaujmout pozornost dalších zastřešujících kulturně-spoločenských organizací evropského významu /Gaudeamus Amsterdam, European Commission Brussels, Culture Council ad./ To by už bylo ve svém důsledku velmi citelné zviditelnění kraje, nadto s výhledem živého pokračování, stálé spolupráce. Škoda, že se zatím v tomto směru setkáváme pouze se snahou dostat z nás informace s případným využitím bez nás...

Forfest se orientuje na umění s duchovním zaměřením. Má široká veřejnost o toto tématiku vůbec zájem?

Jsme přesvědčeni o tom, že image Kroměříže je jednoznačně spirituální – předurčuje k tomu jak prostředí, tak historické skutečnosti. Ze západní Evropy v oblasti současné duchovní orientované tvorby známe akce pouze evangelizačního charakteru doprovázené kulturními programy, které lze považovat za umění jen zříz. Této typu projekty hledají – vzdor faktu, že se jedná často o masové záležitosti – svůj středobod. Správně totiž tuší, že bez pomyslného středu, kolem kterého vše krouží, se nezadržitelně propadají na úroveň zjednodušené propagandy. Umění je svou podstatou všeobecné a hlavně nenahraditelné. Jeho přítomnost či nepřítomnost podváděm reprezentuje i „masy“, které umění zdánlivě nepotřebují. Vždyť i plachá kultura supermarketů alespoň předstírá přítomnost hodnot...



radian:
juxtaposition
Thrill Jockey.

trapist:
ballroom
Thrill Jockey.

martin siewert / martin brandlmayr:
too beautiful to burn
Erstwhile Records.

Na otázky po nejlepší hudbě na světě se má správně odpovědět slovy „Odstup, satan!“ a úderem na kořen nosu, ale občas se člověku zdá, že hra anket má snad i jakési opodstatnění. Aktuálně bych znal odpověď na dotaz, který Evropan se mi zdá být nejjinspirativnějším hudebníkem posledních dvou sezón, ale nikdo se neptá. Odpověď by znala: Martin Brandlmayr, rakouský bubeník, který přivedl klasické bubnování za soupravou do éry dekonstrukce.

Nejznámější z jeho mnoha aktiv je trio Radian; vznik posledních dvou alb vodi v Chicagu John McEntire z kapely Tortoise, nejen proto můžeme myslit na vztah Radian k post-rocku. Brandlmayr je schopen zvuk svých bicích rozštípat na třísky. Nevzdává se rytmu, ale elektronicky i jinak ho zbabuje celistvost, pěsazuje do jiného kontextu, ulpívá na detailech a bortí tak celek. Barva zvuku je vy stavěna na odív nápadnější, než je u bici soupravy obvyklé: třeba když se začne vrstvit šustivý zvuk metliček až do řezavé syčivé plochy. Filtry a krížení zvuků vedou k mísení normálních úderů s mičurinskými mutanty, údery jsou osedlány nepřirozeným průběhem hlasitosti, vpádávají překotně na scénu zadřívánou jakýmsi akumulátory a schovávají se za sebe v rychle mizejících ozvěnách. Když se přidají Stefan Nemeth (syntetizátor, kytara, počítac) a John Norman (kontrabas), rovněž se naplní jeden z velkých paradoxů Radian. Hudba je tu skřipnuta mezi dva póly, záleží, jak nastavíme ucho. Bud zní ustavičnou rytmickou pulsaci, nebo dlouhou přelévající se plochou, u níž je oscilace pulsu jen přirozeným vnitřním členěním.

Nové album má tři zásadní ctnosti: přes technologické fantazirování tvoří mnohdy zůstal jiskrný rockový tah. K zajímavým, nepřekombinovatelným výsledkům vedou orgie s analogovými hudebními zkresleními. A opravdu jedinečné jsou plochy, kde Brandlmayr zahrnuje zvuk mnoha monochromatiční vrstvami svých bicích. Tenhle efekt můžeme zaslechnout i v jiném Brandlmayrově triu Trapist (Martin Siewert – kytary, elektronika, Joe Williamson – kontrabas), křehčím seskupením, s vazbou spíš na komorní elektroakustický experiment než na rock. Pro Brandlmayra tu je opět inspirací průběh „nehubenických“ zvuků (reálný svět, elektronika); ty se pak snaží svými prostředky odrážet či dialogicky doplňovat. Když Siewert hraje křehce melodicky na kytaru, perkuse k tomu (v nepříliš vstřícném rytmu) tráskají syrovou atmosféru a v pozadí chemicky probublává čísi syntetizátor, citíte se jako na obalu alba *Ballroom*; v prolnutí několika různých snímků. To však neznamená oslabený prvek souhry: jindy se z proudu hry vynoří svingující shoda, k níž není problém rychle vystavět paradox barevný, technologický či jinak formální. Je to prostě hra „přes čáru“ nápaditých, zkušených hráčů: co všechno zdánlivě nejdé dělat s kytarovým triem? Zkoušejme.

Nejúžasněm a nejabstraktnějším seskupením je „dvoutřetinový Trapist“, bubeníko-

vo duo s dlouholetým souputníkem na rakouskó progresivní scéně Martinem Siewertem.

Brandlmayr myslí týmž způsobem jako v kapelách, akcentuje však ponor k detailu. Údery rozkládá do plochy: zpomaluje je, zkouší je zahrát co nejdéle, poslouchá pozorně i poslední milisekundu dozvuku. Siewertovo rozechvívaní struny (smyčec? feedback?) doprovází číšou hrou, jako by to byla písnička. Střetávají se tu tenké vrstvy: najednou nevíme, co je šustění činelu, co Siewertova elektronika a co hráčův dech. Podobně tu otevřené hrany smazává hranici mezi laděnou zpětnou vazbou a smyčcovým rozechvívaním hrany činelu. Čistému tónu, iniciovanému neznačitelným úderem (vibrati), dává perkusivní charakter až laptopová „clicks'n'cuts“ dekonstrukce – a takových nápadů, promíkavých zvukově i myšlenkou, je tu spousta. Pravidelný rytmus, stejně jako figura bubenika za soupravou, jsou klasickými znaky „snadné“, širokým publikem smírně přijímané hudby. Brandlmayr právě témuto jistotám skvěle otrášá a vrhá je doprostřed otázek současné hudby.

Pavel Klusák

rosy parlante:

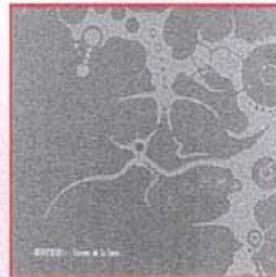
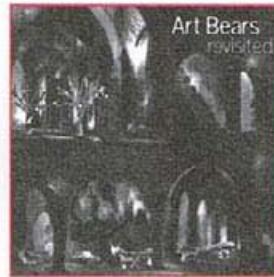
iris

Touch.

Monopolní tvůrce Touch obalů Jon Wozencroft v případě novinky novozélandského umělce jménem Rosy Parlante vsadil na do modra laděné a sněhem prostořepené motivy (v bookletu se objevuje i zimní Kampa), obsah vylísovaných dat však asociaci vlezlého chladu nevyvolává.

Tedy zpočátku vlastně ano. První z celkem tří na albu přítomných kompozic *Part 1* jakoby začínala tálím rozmrzováním na čas odstaveného homunkula, v němž se v určité moment (v sedmém minutě) náhle znovu rozprodruď datový tok, jenž postupně stále více silí a navzdory chaotickému uspořádání (hyperrychlé výrovné homonómi) se transformuje v podivuhodný rádoby děst (ne sněžení) digitálních kapiček, po jehož utichnutí a zkldnění na místě zůstává opětovně funkční bytosť schopná emocí – zpočátku v pozadí utopené náznaky klávesových melodii pomalu vystupují na povrch až osíř a devatenáctiminutová skladba skončí. *Part 2* uvádí libá, leč podivná smyčka, jež za pomocí masy digitometrii nejprve pomalu hustnou, leč po chvíli se omíže jen na průběžně dálce modulovanou a zestihovanou základní kostru. Již prakticky konstantní zvuk se pak ovšem znovu probudí a nabalováním dospěje až k vyvrcholení vystřídaném fází zkldnění. Nejnaléhavější a nejkratší (12 minut) *Part 3* stojí na prohlubování jediného jímatelného motivu, který se nakonec rozplyne v chrčení technologické vody.

Rosy Parlante je laptopový hráč, který odmítá propad do vod agresivního noise i hrátky s jednotlivými tóny. Rosy Parlante staví, pokládá vrstvy a míří s cílem dosáhnout neopakovatelného souzvuku z částí nahodilých složek. Z digitálně mnohdy k nepoznání přetvořených klavírních, klávesových a kytarových zvuků buduje dlouhé, poklidné se vyvíjející příběhy, jež ovšem vznikají až v posluchačové mysli. Neuspěchaná evoluce skladeb jde rukou v ruce s gradací, která jím dodává hypnotický meditativní charakter a která je při dostačující míře vynakládaného soustředění zárukou vtažení naslouchajícího do děje. Dá se říci, že jediným možným způsobem poslechu Rosyho tvorby je absolutní odevzdání se tónům, ponor do hudebního proudu. Zajímavé ovšem je, že po tomto kompletním odevzdání se v mysli paradoxně následuje svoboda, poněvadž hudba se poté stává jen jakýmsi vodítkem, jehož směřování určuje.



je v nemalé míře sám posluchač. *Inis* lze proto z tohoto pohledu chápout jako soundtrack k hlučinnému rozboru... vlastně čehokoli, třebas sebe sama. Vídět/slyšet tu tedy v podstatě můžeme jak onen zmiňovaný a vsugerovávaný chlad, tak i okamžiky hrajivé spokojnosti. Hudba vylisovaná na disk zůstává bez změny, avšak při reprodukci se stává pružným polotovarem schopným přijímat různé tváře. Tento pokus o vystížení povahy díla se však nevztahuje jen na tu to desku, ale obecně na celý žánr, jehož je výtečnou ukázkou – abstraktního glitch ambientu. Rosy Parlane totiž spadá do specifické vlny digitálních tvůrců, která – zřejmě – respektuje určitá nepísaná pravidla: usilovně bránění se konkrétním reprodukovatelným melodiemi a snadno identifikovatelným zvukům, nejednoznačnost „citového zabarvení“, neprůhlednost, užívání technologií k vymazání příliš „lidských“ stereotypů, určitý podíl náhody, důraz na celkové vyznění skladby před soustředěním se na jednotlivé součástky a samozřejmě též úsilí o znemožnění hladké analýzy (díky němuž zůstává tento pokus i přes snahu recenzenta víceméně neúspěšným). Mnichouznačnost je předpokladem pro měnivý subjektivní výklad, což lze u hudby tohoto ražení chápout jako obrovský klad. Parlanovi na záda dýchá Tim Hecker, Pimmon aneb Christian Fennesz – koneckonců natočili spolu dvě skladby, jež se objevily na chutném ep *Live* vydaném u australského labelu Synaesthesia – nicméně Rosy zůstává takříkajíc „o abstrakci dál“.

Hynek Dedecius

people like us: abridged too far www.ubu.com

Kdo dál a kdo vic. To není heslo atletických svalovců, ale dnešních hudebních terroristů, šílených vědců, kteří kfíží hudební nahrávky do nové kvality. Kam se dá v mashupech a plunderfoních ještě døít? Byly už všechny možnosti vyčerpány? Hranice konce je možná už blízko. Pro tentokrát ale zapomeňte na futuristické betony, odvážné hlukové stény nebo zvukové pverze všeho druhu, dnes se na lup vydáme hluboko do historie. *People Like Us* nám představují na albu *Abridged Too Far* svůj pohled na pitvání hudební historie optikou hrávøeho přeskupování. Popularita současně módní mashupové vlny vraci vzpomínky na velké postavy zvukových koláží minulosti. Mezi ně patří Vicki Bennett alias *People Like Us*, britská performerka, která se věnuje kfížení disperzátního hudebního materiálu už od roku 1992. Po vzoru hudebních satíriků Negativland nebo Johna Oswalda natočila celou řadu desek, mezi nimi i slavné počiny *Hate People Like You* nebo *Jumble Massive*. Loni Vicki vystavila svou kompletní diskografii (14 desek) na své domovské stránce www.ubu.com a aktuální album *Abridged Too Far* vydala jako internet-only. K volnému stažení je na adrese www.peoplelikeus.org/PLU-Abridged.htm a to včetně obalu a bookletu.

Lépe zadarmo než vùbec, řekla si protagonistka PLU. Forma distribuce navíc odráží techniku jakou byla deska natočena, a navíc umožňuje, aby ohlasys posluchačů byly bezprostřednější, než je obvyklé u normálních CD. Novinka PLU navazuje na předchozí album *A Fistful of Knuckles* a využívá podnátu ze společné session, které se před dvěma lety účastnili kromě Vicki Bennett také Jon Leidecker alias Wobbly a duo Matmos. Společně naživo remixovali klasické odrhovačky country & western. Projekt vyšel pod názvem *Wide Open Spaces* na značce Tigerbeat 6. *Abridged Too Far* ale nespoujuje zlidovělé pojedky s technou rytmami, zůstává vesmír čisté v minulosti. Bennett vychází z rá-

diového mixu a americkou lidovou hudbu minulého století michá do rozmílých koláží. Ještě více než u tradičních mashupů zde jde o diskontinuitní pohled na dějiny hudby, ve kterém má každý okamžik hudební historie svůj jedinečný (avšak stejný) význam. Koláč filosofie lineárních (hudebních) dějin se tak hroutí pod tlakem rozmarného výzdibávání rozinek jednotlivostí. Podle jedné poučky Creative Commons, která tvrdí, že svobodná společnost může existovat jen díky tomu, že nedovolí, aby minulost ovlivňovala budounost, nechá Vicki Bennet naše joyceovské *Mrtvé* (nebo chcete-li romerovské *Džívé mrtvé*), kteří se pasou na naši přítomnosti, tančovat v divokém rytmu svých koláží.

Karel Veselý

o.blaat:**two novels: gaze / in the cochlea**

Crónica.

Je možné, že až TEÚ vydává jedinečný albový debut někdo, kdo zdrhlo newyorského downtownu z rodného Japonska už v roce 1987? Christian Marclay piše v průvodním textu, že poprvé potkal Keiko Uenishi (která si říká o.blaat), když natácel s Johnem Zornem morriconeovskou poctu pro Nonosuch. Uenishi odjela do Ameriky, protože chtěla stepovat, ale při své japonské výšce by neprošla ani do základního kola broadwayských konkursů. Ty ji koneckonců zajímaly méně než radikálové kolem Zorna, kteří se záhy stali jejími spolupracovníky. Uenishi se nepřestala věnovat stepu: dělo se tak ale na speciální desce osazené kontaktními mikrofony a elektronickými efekty. Čas strávený tréninkem vyústil v to, že o.blaat nohama vytvářela či vytvářala abstraktní zvuky. Postupně si začala vymýšlet interaktivní výstupy, jež zahrnovaly amplifikovaný pingpongový stůl, ozvučený kabát, senzory osazený stůl s prostřenou večeří či zvukově silimanou pokladnou na baru. Přenesla pozornost na prostředí, sama často zůstávala v pozadí, skrytá před publikem. Jako by tu ve svébytné verzi ožila Satieho idea „hudby nábytku“. Především však o.blaat už dlouho a mnohotvárně ztělesňuje velké téma současného světa: těsný střet virtuálního a konkrétního prostoru, propojení éterické elektroniky a lidských svalů, kostí, slach, kůže, potu. V tomto smyslu album *Two Novels* korunuje současnou „body electric“ linii a přichází „jak kus masa, když pleskne o zem“.

U „umělkyně dotyků“, performerky, je zvukové album jakoby nešikovným, náročným výstupem: jsme svědky jen samotného výstupu akce, ne pohybů, kroků, úderů a rvačky s prostředím (případně předchozího vytvoření tohoto prostředí), z nichž vzniká přítomná hudba. Album však vypovídá jasné: od prvního tracku tu vèovodí energicky a proměnlivě tvarované digitální šumy, hluky, tóny a prodlevy, překrývá a střídá se mechanický rytmus s impulsivním rytem živého dění: děj, situace či skeč jsou výrazy, jež se nejsnáz nabízejí pro pojmenování jednotlivých ploch. Čertvi, jak vznikala (často až manicky akční) první polovina alba, záznamy duetů s Kaffe Matthews, Toshio Kajiwara, Ikue Mori, DJ Olivem či prao se „zvukovými moduly“ vyroběnými Akim Ondou či Eyvindem Kangem (tady to vypadá, že o.blaat opravdu atakovala Ondovy magnetofonové kazety a Kangovy struny). Život a vyvážení nevypočitatelnosti a přirozenosti neustává ani v „druhém ročníku“, sólové suitě *In The Cochlea*, která míří do mikroskopu detailů a má se poslouchat ze sluchátek. Při dnešní nadprodukci abstraktní elektroniky natočila o.blaat suverénní kolekcii, schopnou zaujmout asi jako nejlepší tituly labelů Mego či Erstwhile.

Pavel Klusák

**různí umělci:
art bears revisited
ReR Megacorp.**

Vliv Art Bears (díky vystoupení na Pražských jazzových dnech v roce 1979) na utváření české alternativní hudby jsem v HV zmíňoval nejednou. Nyní se můžeme přesvědčit, jak je tomu v zahraničí. Luxusně vypravené 2CD je kolekcí přepracovaných verzí skladeb skupiny, kterých se (kromě samotných bývalých členů) ujala řada umělců, z nichž většina je o generaci mladší a proto lze album počítat za originální, patřičné (= ani moc ani málo) uctivý tribute.

Art Bears vznikli v roce 1977 setkáním členů skupin Henry Cow (Chris Cutler – bicí, texty + Fred Frith – kytry, housle atd.) a Slap Happy (Dagmar Krause – zpěv). Nováček Henry Cow, mísící ve své tvorbě vliv Nové hudby, free jazzu (např. Sun Ra), postpsychedelických zvukových eskapád (Sulf Machine) a elektronických experimentů, stál u zrodu hnutí Rock in opozici, kam vedle nich patřili kromě Art Bears a Slap Happy třeba i Art Zoyd, Univers Zero, Aksak Maboul atd. Kromě určitého zvukového přibuzenství (daného četnou spoluprací členů skupin – zde vidím určitou analogii s newyorským downtownem) byl Rock in opozici i myšlenkovým hnutím. Byl výrazně levicově orientován (zejména Chris Cutler) a ostře se vyhrlal vůči komerčnímu světu velkých vydavatelství. Cutlerem založený label Recommended Records byl jedním z prvních tzv. indie vydavatelství a pod změněným názvem (ReR Megacorp) funguje dodnes. Cílem Art Bears bylo skloubit experimentátorství Henry Cow s pišovou tvorbou (zde je nutno zmínit vliv Kurta Weilla) a tím 1) po svém reflektovat tradičnímu žánru, 2) získat možnost vyjadřovat se texty (které v patřičně angažovaném duchu psal Cutler). Skupina natočila tři alba plná krátkých skladeb a vypjatého vokálu a v roce 1980 se rozvedla. Její legenda od té doby stále roste.

Skladby na pestřém 2CD jsou, jak stojí v bookletu, trojho druhu: remix, rework a mix. Remix je, když pracujeme se stopami a zvuky jedné skladby. Vytáhne-li rework, pracujeme rovněž s jedinou skladbou, k níž přidáváme nové zvuky, stopy, nástroje. A konečně mix je díky vzniklé michání zvukového materiálu z více skladeb. Z remixů jednoznačně zaujme John Oswald, který za pomocí několika kompaktních disků a fázového posunu vytvořil ze zpěvu Dagmar Krause působivý vícehlas, a Residents uvrhnuvší dvojskladbu *Bath Of Stars / Skeleton* do svých typických pitvorných kulisek. Reworks jsou pro mě o něco zajímavější, neboť se můst plnění snaží doplňovat záměr autorů písni a pouštějí se tak možná na mnohem tenčí led, než „experimentářem zaštítěný“ mixéři a remixéři. Jon Rose např. představuje píseň obohacenou houslemi a klavírem, Ground Zero vybaví *On Suicide* sinusovými vlnami (Sachiko M.), preparovaným klavírem, hluhy a tenorsaxofonem. Mixů je nejvíce, některé vznikaly v reálném čase (Massimo Simonini), jiné jsou složité členěny na několik částí (Biota, Anne Gosfeld) či pracují s možnostmi zvukového nosiče (z Alternativy známá italská čtevce Ossatura či Christian Marclay), u většiny z nich však – jsme-li seznámeni s originálem – Art Bears bezpečně poznáme a to především díky Dagmar Krause, jejíž zpěv si neposkvrněl prodral cestu všemi digitálními tenaty a oky (smyčkami). Zmínku zaslouhuje dvojice mixů Christe Cutlera (v jednom z nich michá stopy bicích ze všech tří alb skupiny) a repetitivní příspěvek Freda Fritha.

Funkci bonusů plní tři písni v podání samotných oslavenců nevydané na původní trojici jejich alb. První dvě (singlová *Collapse* a pro sampler vydavatelství pořízená *All Hall*) již jednou vyšly jako CD bonus debutu *Hopes And Fears*, třetí *Rebirth* je novinkou na způsob beatlesovské *Free As A Bird* – po třinácti letech od rozpadu skupiny dokončený nedodělek. Zná typicky. Petr Ferenc

**oren ambarchi:
grapes from the estate**

**biosphere:
autour de la lune
Touch.**

Poslech obou recenzovaných alb z britské stáje Touch vyžaduje schopnost oprostit se od každodenního shonu a zcela se zastavit, neboť obsahuje opravdu velice pozvolna se vyvíjející hudební náplň, v níž hraje nemalou roli hranice sly-

šitelnosti i obyčejná (ale pro mniché také doslova vzácné) ticho. Pro oba hudebníky jsou tyto novinky jejich zřejmě vůbec nejpoklidnějšími pracemi (nutnost kvalitní zvukové aparatury a izolace od okolí), v charakteru zpracování a zvukovém rejstříku již však mezi nimi mnoho styčných ploch nenajdeme.

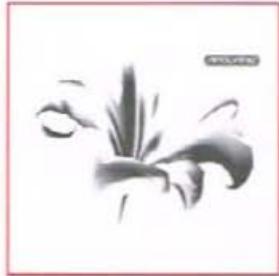
V Sydney narozený Oren Ambarchi pokračuje v experimentování se zvukem kytar – i když na desce hraje i na bicí, klavír nebo hammondky – a především pak v obesi jednotlivými tóny. Ambarchi zcela upouští od „logické“ snahy o tvorbu souvislých melodií a namísto toho se foří do fascinujícího světa barev, dělek a intenzity tónů, tedy těch nejzákladnějších stavebních kamenů. Každému brněnímu rád ponechává dostatek prostoru a času a posluchači tak nabízí příležitost dosyta vnímat jejich chvění a různé tváře. Tóny se zvolna zapláňají do smyček a v duchu minimalistického přístupu jsou kladený do několika malých vrstev, díky čemuž se jednak zachovává absolutní transparentnost struktury skladeb a jednak vznikají plnohodnotné hudební motivy – koneckonců tento jasně sledovatelný proces přeměny shluku tónů ve smysluplný celek patří k nejúchvatnějším rysem nahrávky. Minimum zvukových zdrojů s sebou nese riziko šlapnutí vede, Ambarchi ovšem vybírá uměně a ke změně – ač obvykle velmi jemněm – přistupuje dříve než zaváděne přílišná rozvláčnost (snad jen s výjimkou závěrečného dvacetiminutového *Stars Aligned*, *Webs Spin*, jejíž efekt se při nedostatečném soustředění blíží práznu na spaní). Za nejzajímavější počin asi můžeme označit zvukově nejplnější a zároveň nejbarevnější, post-rockem zavádějící kus *Remedios The Beauty*, v němž se úvodní milá cvakavá smyčka zničehonic propadne, tempo se zpomalí a k základu se postupně pomalu přidají nejen dlouho znějící zvonky, ale posléze i smyčce (Veren Grigorov a Peter Hollo), klavír a lehké jazzové bicí a perkuse.

Zatímco Ambarchiho desku provází důmyslná preciznost, díraž na detail, akustické teplo a křišťálová čistota zvuků, zkušený norský bard Geir Jenssen (*Biosphere*) vše utápi v nejspodnějších patrech. Počátky *Autour de la Lune* nutno hledat v archivu Radio France, kde Geir objevil dramatizaci románu Julese Verne *Cesta na měsíc* ze 60. let. Uchvacen faktem, že skutečné lety Američanů na nás přirozeně sletěly se z velké části odehrály tak, jak o nich v 19. století fantaziroval Verne, se rozhodl toto album tentokrát nezaměnit na svou polární domovinu, ale tam nahoru, do vesmíru. Použil části zmíněné dramatizace a zvuky nahrané na orbitální stanici Mir a s přidávkem vlastního zvukového materiálu vytvořil vskutku „vetřelecky“ tajemný opus o devíti částech. Naprostá většina dění na desce, kterého poprvé není mnoho, se odehrává v tichých basových rovinách atakujících limity lidského ucha i běžných reproduktoriích sestav, přičemž začátek a konec alba patří pro Biosphere typičtějším kusům s výraznějšími zasmyčkovými motivy. Jedná se o opravdu temnou ambientní procházku neznáměm a podvědomým povědomým pocit neklidu, nervozity a strachu se dostavuje spolehlivě. Jenssen zde představuje svou nejexperimentálnější a prozatím nejméně přistupnou tvář, hladina přesvědčivosti a smysluplnosti však misty kolísá. Hynek Dedecius

**o.s.t.r.:
jazz w wolnych chwilach
Asfalt Records.**

Zaměříme-li se v sociologickém fokusu na hip hop, zjistíme, že malokterou zemí cloumá nyní tak, jako se tomu děje v Polsku. Stává se již skutečností, že společně s velmi rozvinutou scénou francouzskou se polský hip hop stal velice masovým a důležitým kulturním hybatelem. Těžko říct, proč je tu tento hudební styl oproti Česku tak rozšířen. Je příčinou horší ekonomické situace Polska? Větší agresivita ve městech? Odpor vůči politice? Ze ale polský hip hop ve svém velice živém tyglíku vydává od konce 90. let mnoho těkavých a pozoruhodných plodů, je více než jisté. Po primativismu průkopníka Lirova vznikly mnohé skupiny jako např. Paktofonika, Fenomen, Zipera, Grammatik i etablovaní jednotliví MCs jako Lona a Fisz. Ovšem za absolutní vrchol pohybu v polském prostoru hip hopu lze považovat freestyleové MCs Tedeho a O.S.T.R. Rigidní hranice stylu jsou pro ně příliš svazující, a tak rozpinají svůj hudební prostor a prolamují jej do jiných kontextů.

Stočtyřicetiminutové dvojalbum O.S.T.R. s názvem *Jazz ve volných chwilách* je výběrem dvačtyřiceti tracků z jeho více než sto posudové roční práce. Při tak silné produkci je až udивující, jak silně a pestré toto dvo-



album je. O.S.T.R. je čtyřiadvacet let starý MC a producent z Łodzi, která je jedním z nejdivočejších a nejchudších polských měst. Netřeba zde však adorovat jakýsi v hip hopu velice tradičně pojatý drsný život ulice se všemi jeho stíny a dásny, nicméně osobní „výpověď“ tohoto zpěváka ve své společenské kritičnosti nachází své plné opodstatnění. Navíc O.S.T.R. (vlastním jménem Adam Ostrowski) je houslistou, a to dokonce velmi ceněným. Tento fakt se promítá do širšího chápání hudby O.S.T.R., neomezené pouze na beaty a flow, ale i velice silné citení výstavby skladby, harmonie a melodičnosti. Na tomto albu se spojil s kytaristou Markem Dulewiczem a s turntablisty DJ Funksonem, DJ Haemem a DJ Kostekem, kteří odvedli precizní práci s mícháním desek – nenacházíme pouze umělý mix beatů s prostými smyčkami, které podporují rapování, ale zvukově velice pestrou směs beroucí si fragmenty z různých hudebních kontextů s nenadbytečným, ale velice přesným scratchingem. O.S.T.R. jako úběžník perspektiv svého alba, je tvůrcem jakéhosi čtvrtého prostoru – vyjevuje v hip hopu nemyslitelně a neužívané. Jeho *Jazz w wolnych chwilach* je dilem, které ukazuje potenci kulturního překladu, rozmanitosti form spojených do nového živoucího organismu – homomunkula zhmotnělého díky sliti živlů teplajících jako silné elementy v žárehach jazzu, muzikálu, hip hopu, současné elektroniky, disku, popu, reggae, elektronických experimentů 70. let až la *Tangerine Dream*... Samotný jazz, který ostatně stojí v názvu alba, je tím, co dilo zastřešuje a je i jeho základem. Nejen jazz jako index v názvu alba, ale hlavně jazz jako stavební prvek – O.S.T.R. rapuje do rozložených scratchingem vracených a rozkládaných jazzových sól a zjevuje i příbuznost hip hopového beatu s komplikovaným jazzovým rytmem i klavírní melodii, které se stávají podkladem pro volnou a freestyleovou pěveckou exhibici. Dvojalbum zároveň dokazuje, jak může být anarchistické nerespektování hranic v některých případech velice produktivní a obohacující. Mnohoperspektivnost dila ignorujícího hip hopový kánon je tím, co z něj činí plamen rozpouštějící ledovou kostku, která, ačkoliv má pevnou strukturu, je rozpuštěna hojně ve své strnulé a mrazivé pevnosti. Lze snad i fici, že album *Jazz w wolnych chwilach* se více než stylu hip hop blíží i temnému soundu trip hopových mistrů Massive Attack a Trickyho. O.S.T.R. se vyuvarovává maskulinní pozé v žánru silně přítomné, a drží se spíše role básníka zpracovávajícího palčivá téma současnosti (a to nejen téma politická) a zároveň pečlivého producenta. Ačkoliv s ním spolupracují tři rozdílní turntablisté, jejich práce se i při své různorodosti podřizuje homogenosti celku.

Hip hop, který je mnohými hudebními kritiky i posluchači ignorován pro svoji plebejskost a jednoduchost, na albu *Jazz w wolnych chwilach* stvořil dílo, jenž bylo škoda opomíjet. DJ Spooky ukázal cestu (a to nejen svým aforismem o tvorbě kosmu na gramofonech), kterou současná polští free-styleoví hip hopeji rozšířili tak, jak to činili renesanční scénografové tří, že městskými oběžníky vypnili celý prostor scény. Při poslechu alba Adama Ostrowského pocítíme, že prostor hudebního plátna nemá prostory dva, ale mnohem více.

Je zajímavé sledovat silici absorbcii jazzu do elektrokultury: jednu větev by mohlo zastoupit právě DJ Spooky ve spolupráci s klavíristou Matthew Shipem, druhou laptopový stříhač Jan Jelinek a třetí právě lidé vycházející z hip hopové scény.

Lukáš Jiříčka

morton feldman: late works with clarinet Mode.

Jméno Mortona Feldmana (1926–1987) je sice vyslovováno jedním dechem se jmény představitelů newyorské avantgardy šedesátých let, jeho hudba však tuto příbuznost příznivě jen vzdáleně. Je (především v osmdesátých letech) až hypnoticky klidná, nehlásí se ovšem k zenové meditaci. Je často postavena na komplikovaném metru a polyrytmickém vrstvení hlasů, při poslechu to však posluchače vůbec nemusí napadnout. Liší se v klastrech a disonancích, aniž by byla dramatická. Feldman také pracoval s mnohonásobným opakováním drobných motivů, které ovšem nikdy není doslovně a vždy je nějak narušené. Feldman jako svoji inspiraci často zmíňoval ručně tkané koberce z turecké Anatolie, jejichž vzory se také nikdy neopakuju zcela stejně a které nikdy nejsou zcela symetrické. Výše uvedené lze vztáhnout i na tři komorní skladby z let 1971–1983. Dramaturgie desky jako by opatrnně posluchače nořila do Feldmanova světa. Postupně se prodružuje stopáž skladab a dění v nich je subtilnější. Pro skladby z tohoto období je také typické, že názvy prostě popisují jejich nástrojové označení.

Three Clarinets, Cello and Piano (1971) má necelých deset minut a „ne-feldmanovsky“ rozsah dynamiky: od téměř neslyšitelných tónů po velice hlasité pasáže. Ve srovnání s dalšími skladbami je také expresivnější. Dynamika se proměnuje ve vlnách, každý hlas ovšem zesiluje a zeslabuje jinak rychle, čímž se rytmus vlnění přibližuje rytmům, které lze pozorovat v přírodně.

Bass Clarinet and Percussion (1981) je podstatně tišší. Absencí dynamických změn nahrazuje protiklad basklarinetu a bicích nástrojů (tympanón, cíinely, vibrafon). Bici nástroje vytvářejí základ v pravidelném rytmu, proti kterému stojí linka basklarinetu, rytmicky velice komplikovaná a proměnlivá. Výsledkem je pocit jistého pravidelného pulsu, který ovšem nemůžeme přesně určit. Basklarinet je tu často tlačen do netypicky vysokých poloh a získává tím zvláštní emotivní výraz, kontrastující s klidným tepem doprovodu.

Clarinet and String Quartet (1983) trvá téměř tři čtvrtě hodiny a jejím základem je skupinka pěti tónů. Ta se objevuje jako klastr i jako základ melodických motivků. Jde vlastně o sled epizod, které jsou za sebou seřazeny bez zámeru vytvářet kontrasty nebo architektonickou strukturu. Mezi jednotlivými událostmi jsou chvílinky ticha. Smyčcové nástroje často fungují jako jeden hlas a jen místo se jeden z nich oddělí, aby vytvářel kontrapunkt ke klarinetu. Kromě toho, že je dynamika téměř setrvale na *ppp*, neobjevují se ani extrémně vysoké či hluboké polohy. Vzhledem k tomu, že má ucho dostatek času zvyknout si, začnou vyplouvat na povrch jemnější detaily. Jako kontrast pak působí skutečnost, že linie klarinetu má proti smyčcům poněkud členitější obrys. V některých místech se však všechny hlyasy spojí a vytvoří novou zvukovou harvu.

Huba, která je stále velice tichá a v níž dění probíhá jen v detailech, kladě nároky na interprety i na posluchače. Druhé části nároků musí dostát každý sám, o tu první bylo postaráno volice dobré. Týká se to především klarinetisty Carol Robinson a ve třetí skladbě také Quatuor Diotima. Díky jímu (a ostatním interpretům) mají skladby při všem pomalosti a tichu dostač napětí a nestávají se ukolébávkami.

Matěj Kratochvíl

jasch:
shimmer
d0c Recordings.

Kdo se skrývá pod jménem Jasch, nevím. Dle internetové (site under construction) a e-mailové (nereaguje) adresy a mého odhadu se jedná o jednočlenný rakušský projekt (těsně vedle – švýcarský; pozn. ed.), jehož CD se do redakce dostalo ani nevíme odkud. Ale díky bohu za to.

Osm skladeb na ploše osmašedesáti minut představuje pro mě dosud neslyšenou syntézu postindustriálně-ambientních postupů s vyjadřovacími prostředky laptopové generace – ostrými stíhy, clicks & cuts atd. Splynutí je neokázalé, maximálně konzistentní a zcela prosté honosného mičurinismu zaměňujícího kvalitu s množstvím nesourodých prvků. Výsledek zní tak přirozeně, že jeho objevnost odhalíme jen díky zdánlivě dramaturgii alba, které své kvality odhaluje postupně a ve velmi volném tempu.

Uvod *Shimmer* nás vtáhne do rozvolněných ambientních vod tálých ploch a příjemně zahalených barev s lehkým náznakem orchestrálních a přírodních odstínů (pro srovnání lze jmenovat projekt Christophem Heemannem a Andrewem Chalkem *Mirror*). Volný tok je však vzápětí narušen kratičkými zvukovými „poruchami“. Ty zprvu mohou rušit, s jejichž narůstající četností však zjistíme, že jsou stejně důležitým stavebním prvkem alba jako úvodní ambient a že po celou dobu poslechu budeme svědky přiblížování dvou opačných pólu – „jižních“ hladivých ploch a „severních“ nervních, anorganických a odaťážních ruchů. Přirovnání k polůmu magnetu mi připadá třesně ještě z jednoho důvodu: je to zcela přirozená věc, kterou již dávno nejsme fascinováni, která však při hlubším zamýšlení fascinující stále může být. Podobně hloubavou pozornost vyžaduje i album *Shimmer* – nepracuje s okatým kontrastem, celé se odehrává v jedné rovině hlasitosti a chceme-li se dobrat jeho zvláštní neobyčejnosti, musíme se soustředit jen a pouze na detail. Pak uslyšíme onu silu, která oba dva póly nezadržitelně táhne k sobě. K setkání dojde někdy v polovině alba, které proto lze rozdělit na dvě části.

V té první lze oba póly rozlišit. Ambientní velebnost je napuštěna klikací zakotvaností a atmosférickými poruchami, stříhána a znova (nakřivo) slepována, sporadicky i rytmizována. Důležité je, že přítom zhora nic neztrácí ze stylotvorného klidu a výrovnatnosti, z nichž něco přenáší i na laptopového (čímž mám na myslí popis zvuku, je-li na nahrávce laptop použit, je ihned jasné) útočníka. Druhá půla alba je syntézou – ne-li symbiózou – a je zvukově zcela jednotlivá. Jednotlivé složky jsou pevně prolnuty, občas je dokonce zaměněna jejich funkce a ambient se tak stává rušivým elementem uvnitř laptopového vrnění a pipání.

Na závěr opakuji: nejcennější dévizou alba je neokázlost, s níž byly oba dva výchozí styly spojeny. Především na ní stojí kvalita a půvab celého, podle mého názoru novátorstvího díla.

Petr Ferenc

**gidon kremer – kremerata baltica:
the russian seasons**

**kronos kvartet:
peteris vasks: string quartet no. 4
Nonesuch.**

Dvě nová alba od firmy Nonesuch by se tématicky dobře hodila do minulého čísla – obě totiž obsahují „krásnou hudbu“ z postsovětského teritoria. Kronos Quartet si vybral kompozici lotyšského „národního“ skladatele Pēterise Vaskse (1946), houslista Gidon Kremer si *The Russian Seasons* objednal u stále vice uznávaného Rusa Leonida Děsjatnikova (1955) a o úpravu Čajkovského klavírních *Ročních dob* požádal dalšího ruského skladatele, Alexandru Raskatova (1953). V obou případech jde o to, co Vítězslav Mikeš ve svém článku z minulého čísla totiž nazývá „návratem ke kořenům“ – Vasks i Děsjatnikov své kompozice opírají o tradiční folklórní melodie a pracují s hudebním jazykem, který se vzdává avantgardní komplikovanosti a vraci se k bezprostřednější, tonální sdělnosti. Zároveň však tato dvě alba dokazují, jak rozlišně výsledky může podobně snažení produkovat.

Děsjatnikovy *Ruské roční doby* jsou úpravami ruských lidových písni pro Kremerovy sólové housle, soprán (Julia Korpačeva) a smyčcový orchestr a je z nich citit

nostalgie i kritický odstup, s nímž na svou národní hudební historii nazírá skladatel 21. století. Jsou proto půvabné i jímové, ale nikdy sentimentální, a jejich harmonie a instrumentaci prosvítá hudební přítomnost. Totéž lze říct o Raskatově úpravě Čajkovského *Ročních dob* – nejen bici a preparovaný klavír, které jsou kromě sólových houslí a smyčcového orchestru součástí obsazení, jsou zde otiskem současnosti. Raskatovi se podařilo vytvořit aktuálně znejlepší komentář k Čajkovskému klasiku, která mimo ohodnocení existuje v nepřeborném množství transkripcí pro nejrůznější obsazení. Gidon Kremer a Kremerata Baltica také přesně cítí hranici, kterou nelze překročit, nemá-li vše vyznít lacině a přeslateně. Jejich interpretace je rafinovaně pročistěná, bez romantického nánoса a patosu velkých gest.

To *Vasksův 4. smyčcový kvartet* podání Kronos Quartetu je jiná písnička. Vasksovy tálhé tklivé melodie a vypjaté rychlé pasáže posluchače přímo vyzývají, aby zamáčkl slzu, a i když je Kronos příliš kvalitním souborem na to, aby to dával najevo okázale, emocionální angažovanost Vasksovy hudby rozhodně nezůstává nic dloužen. Výsledkem je album, které je, alespoň na můj vkus, nabubřele prázdné a neúnosně sentimentalní.

Tereza Havelková

arovane:

lilies

City Centre Offices / Tamizdat.

Berlínský producent Uwe Zahn stojící za projektem Arovane rád cestuje. Po návratu z Francie natočil před čtyřmi lety album *Tides*, jedno z klasických alb náladového elektronického ambientu, a s cestami je spojen i jeho aktuální opus *Lilies*. Vznikl na i po návštěvě Japonska a atmosféra této exotické země se v hudbě podstatným způsobem odráží.

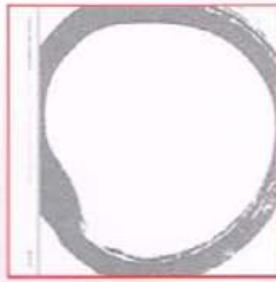
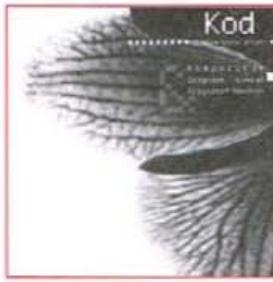
Současná japonská kultura v sobě spojuje technologický futurismus s hlbokými tradicemi a stejně tak se snaží obě tendenze spojit *Lilies*. Ocitáme se uprostřed pulzující megapole elektronicky generovaných šumů a rytmů, které ovšem organicky splývají s melodickými miniaturami a důvěrně známými přírodními zvuky. Brána *Ten Hours* nás uvítá ve vesmíru alba ambientním průletem Tokiem (název má odkazovat na délku letu z Berlina do Japonska) a teprve *Windy Wish Trees* představí Arovane v plné kráse – hladivé rytmické smyčky a minimalistický klavír načrtávají atmosféru prvních momentů v cíli země. Zbytek desky pak dokumentuje zážitky z cesty, každá skladba slouží jako jedna zvuková fotografie – *Windy Wish Trees* zachycuje šintoistický chrám v Kjótu, *Passage To Nagoya* cestu šinkansenem a *Instant Gods Out Of The Box* návštěvu obrusného obchodního centra. V závěrečně náladové *Good Bye Forever* se pak se zemí vycházejícího slunce loučí. Zahn si z Japonska přivezl nejen zážitky a inspiraci, ale také celou řadu „ulovených“ zvuků. Z krátkých hlasových samplí si udělá refér (Cry Osaka Cry) a v *Pink Lilies* využije služeb japonské vokalistky Kazumi. Možná mohl jít ještě dál a zkoušet do své hudby vkomponovat i typicky asijské nástroje.

Lilies jsou mnohem introvertější než Zahnovy předešlé projekty, vzdaluje se ze škátky bip hop, do které byl někdy řazen, a koncepční album-cesta také drží svěřenější obsah než například jeho debut *Atol Scrap*. Je ovšem také třeba dodat, že v oblasti elektronického ambientu už bylo vše podstatně řečeno a jakkoliv se Arovane na novém albu snaží překročit stíny velkých desek minulosti, nedáří se mu to. *Lilies* je okouzlující deska, která se ale možná až příliš nese v bezpečných hraničích zvukových prostorů prozkoumaných Boards Of Canada nebo koneckonců *Tides* samotných. Zahnův perfekcionismus ovšem není špatně investovaný, pokus o hudební podchycení velkých emocí či zážitků je v dnešní ironické době více než pozoruhodný. Přesto je 36 minut *Lilies* ve výsledku jen malou útchou pro ty, kteří hledají ve spojení scény rozbíjí batů a elektronického aphexwinovského ambientu východisko z krize současné elektroniky. Po dokončení této desky Zahn demontoval svoje domácí studio v berlínském Prenzlauerbergu a složil ho do krabice. „Potřebuju si dát od hudby pohov,“ vysvětluje. Nechme se překvapit na jeho dlouho. Prozatím se můžeme kochat vůní čerstvých *Lilií*.

Karel Veselý

**ensemble modern plays frank zappa:
greggery peccary & other persuasions
RCA Red Seal.**

Spolupráce amerického hudebního inovátora Franka Zappa a německého souboře pro soudobou hudbu Ensemble Modern začala už na počátku 90. let. Zappa



v tomto uskupení našel médium schopné živě reprodukovat jeho komplexní kompozice pro synclavier, digitální syntezátor využitý v 70. letech na americké Dartmouth College – soubor rozptýlil jeho abavy, zde tuto hudbu bude vůbec nějaké tělo schopné zahrát. Po úspěšném společném projektu *The Yellow Shark* se soubor k Zappovým synclavierovým kompozicím na konci 90. let vrátil programem *Greggery Peccary & Other Persuasions*, jehož realizaci předcházela úpravná práce Toddho Yvega s extraováním synclavierových souborů a jejich konverzí v použitelná midi data a Aliho N. Askina s jejich komplikováním a aranžováním v přítomný tvar – od Zappových kompozic totiž neexistují finální verze, všechny jsou „works in progress“.

Téžistěm alba je, jak název napovídá, skladba *The Adventures of Greggery Peccary*, jakési groteskní, tržně-kapitalistická variace na téma „prasátko šlo na vandr“. Bizarní text skvěle přednášený/prozpívovaný Omarem Ebrahem a Davidelem Moasem doprovází neustálé se proměňující proudy hudby, kde se v rychlém sledu střídají nojrůznější styly, rytmus a nástrojová obsazení. Ostatní skladby na albu, kromě *Revised Music For Low Budget Orchestra* jen několik málo minut trvající kousky, jsou podobnou, typickou zappovskou směsí rocku, jazzu, klasicky a venkovské kutálky, jen v o něco pomálejším sledu. Jsou tu *Night School* a *The Beltway Bandits* z alba *Jazz from Hell*, rapsodická *A Pig With Wings* (zde s harfou, klavírem a el. kytarou) a motorická *Put a Motor in Yourself* z posmrtně vydaného alba *Civilization Phaze III* i původně rocková *Moggie z Man From Utopia*. Ensemble Modern pod takto vypadající Jonathana Stockhamerem se s nečekanými zvraty i závrtnatými rychlými běhy vypořádává s neobyčejnou přesností a zároveň až nakažlivou spontaneitou. Kdyby se producenti rozhodli albu podsumovat jinak oftepáný podtitul „pocta FZ“, byl by v tomto případě zcela na místě.

Tereza Havelková

frank bretschneider:
looping I-VI (and other assorted love songs)
12k.

hervé borghossian:
mouvements
Raster Noton.

V podstatě již „zasloužilý umělec“ elektronické hudby a jedna z vůdčích osobnosti experimentálního labelu Raster Noton Frank Bretschneider (činný též pod pseudonymem Komet) tentokrát vydává svůj nejčerstvější materiál na duchem přibuzné značce 12k kolegy Taylora Deupreeho. Ač tu Frank kvalitativně ani zvukově nijak výrazněji nevybočuje ze své obvyklé produkce, přeci jen můžeme zaznamenat lehký odklon od rytmických konstrukcí ve prospěch rozvláčnějšího minimalismu. Technika ovšem – jak konečnou napovídá samotný název kolekce – zůstává beze změn. V tvorbě a kombinování smyček Bretschneider opravdu neklopýtá a jejich navršování v průběhu dvanácti skladeb (které jsou však z velké části neoddělitelně srostlé) důmyslně stupňuje. Ačkoli tep nahrávky je velice pomalý, autor využitím repetitivních smyček místy dosahuje hypnotického účinku, o kterém si většina techno/trance nahrávek může nechat jen zdát (např. v *Rocket Summer*). Album však z převážné části obsahuje velmi tiché kompozice, ve kterých se většina dění odehrává v mikroskopických rovinách

a poslech proto vyzaduje zaměření se na často jen sotva postehnutelné zvukové střípky. Výraznější momenty (jako v předposlední *Go! Said The Bird*) jsou vzácné a zajímavost desky tedy tkví zejména v její neobyčejné architektuře. Samotná značka Raster Noton právě vypustila do světa pro ni neprůlís typické, kompletně ambientní album s podpisem Hervé Borghossian. Tento pařížský umělec v deseti skladbách CD *Mouvements* nevyužívá pro label charakteristických cvakavých mikročásteček (clicks), poklidného kolovrátkovství ani zvukové čiroti; zhmotněním jeho minimalistických vize jsou tálé mnichovrstevné plochy na hřívě kyty. Posluchač však kytarový akord nezachytí. Zvuk strun sice byl základním kamenem skladbe, obří míra jeho počitačového zpracování ale smazala stopy téměř dokonale a výsledek vykazuje známky (jistě kýzeného) zamílení a rozpuštění zvuků v podivnou, jedinečnou omáčku. Namísto významnějších vývojových změn jednotlivé skladby spoléhají na manipulaci s vrstvením a intenzitou drones (rozvláčnost připomene vskutku kytarové Stars Of The Lid), které se vyznačují zvláštním nestabilním charakterem (zde velká podobnost s projektem Tomorrowland a v několika momentech i s nejambientnějšími exkurzemi Fenixes), což desce dodává působivou lo-fi atmosféru. Plný, vrstvený zvuk nabízí mnoho souběžných linii a jednotlivé kusy, jejichž stopáž se pohybuje mezi 4 a 5 minutami, stojí spíše na jejich souzvuku než na jasných, snadno oddělitelných motivech. Album začíná i končí týmž zvukovým proudem (*Mouvement Aérien*) a kruh sugestivních nálad se uzavírá.

Hynek Dedečius

zbigniew łowczył, krzysztof nowikow:
kod

Totem Records.

Kod je produkt spolupráce dvou autorů, kteří propojili zvuk orchestru a zpěvu s elektronickou modulací a remixerováním v reálném čase. Łowczył a Nowikow patří k nejmladší generaci polských skladatelů a je možné je přiřadit k proudu „elektriků“, kteří čerpají jak z tradic vážné hudby, tak z jazzu, hudby čízích kultur či taneční scény. Text pro skladbu, kterou by snad bylo možné popsat jako postmoderní oratorium, napsal Mateusz Marczewski. Obsah je možné vykládat různě, k hlavním motivům patří identita člověka a jeho různé chápání k lidská vědě, náboženství či smyslovému vnímání. Přiznáčně nese první část název *DNA*.

Dílo je napsáno pro smyčcový orchestr s cembalem a harfou, chlaapecký sbor, soprán a live electronics. Elektronika má hlavní slovo v „mezihrách“, označených jako *Rmx*, tedy remixy. A u těchto remixů záříčná podoba s jinou kompozicí jiných autorů, starší asi o dva roky. Tehdy vyslá skladba newyorského sdružení Bang On A Can nazvané *Lost Objects*: Michael Gordon, David Lang a Julia Wolfe ji napsali pro Concerto Köln, orchestr věnující se hudbě 18. století, sbor a sólisty. DJ Spooky pak vytvořil mezihry v podobě elektronických remixů. Obě díla jsou po formální stránce téměř shodná, po stránce stylové pak velice podobná. Spojení odkazu na historickou hudbu, post-minimalistické rytmus a koření tanečních klubů jsou namíchaný v poměrech velice obdobných. V případě Bang On A Can ještě místy přistupuje rocková rytmika.

Ve srovnání s Bang On A Can je Łowczyłova a Nowikowova skladba jednodušší a přehlednější. Rozhodně není bez invence, je to ovšem invence libivější, více zaměřená na příjemnou melodiю. V některých okamžících se do myslí vtírá vzpomínka na Zbigniewa Preisnera a jeho hudbu k filmům Krzysztofa Kieslowského.

Výrazně převažují volnější části s klenutou kartiléncou sopránu nad místy rytmicky výraznými či komplikovanými. Pokud se takové objeví, působí jako přijemný kontrast, jako třeba *Wir*, stojící na střetu rytmu basy a cembala. Novíkovi při remixování postupuje podobně jako DJ Spooky. Vrací se k momentům z předcházející části, vybírá si frázi zpěvu nebo jiný motiv, který pak rozpočtuje pomocí filtrek a delaye.

Byle by příliš snadné *Kod* prohlásit za plagiát, podobnosti je ale také příliš na to, abychom mohli jásat nad originalitou. V rámci vypůjčeného modelu našli autoři dost místa pro vlastní řeč, byť je tato řeč pro někoho snad konzervativní.

Matěj Kratochvíl

i/o:
i/o
Ebria Records.

ovo:
cicatrici.
Bar La Muerte / Ebria Records / Radon / SunShip Records.

Dvojice alb má kromě vydavatele a černobílých obalů společně i to, že se jedná o díla italských improvizacích skupin. Čtveřice I/O hraje vo složení kytara, kontrabas, bici a zpěv, jde jí o „(dis)organizaci zvukových forem“ a své album nahrála živě během čtyřměsíčního soustředění. Všechny členové skupiny jsou téměř bezvýhradně věni svým nástrojům a jejich barvám – kytarista pracuje s tlumeným zkreslením téměř bez dozvuku, kontrabasista většinu času používá smyčec, bubeník se nachází v tupém, suchém zvuku úderů, přerývaný bezeslovým zpěvem plní funkci dalšího nástroje. Celé album (7 tracků) má podobu obměňujících se setkávání krátkých motívů (mnohem častěji jednotlivých úderů, tahů, brmků, nápěvků etc.) v náznaku strohé avšak spletité struktury. V úvodu CD (*IOBISA*) se jednotliví hráči dokonce jen střídají po 1-2 vteřinách. Díky barevné práci s kontrabasem občas získáme iluzi houslí, jindy je zase skřípání ne nepodobné norským improvizátorkám Spunk. Občasné riffy kytary I/O místy vrací rockovým směrem, tlumený zpěv je často jediným nástrojem vyrábějícím zvuky delší než vteřinové. Z úplně jiného soudku je závěrečná osmnáctiminutová *IOC* – hypnotická plocha plná dlouhých hubokých prodlev kontrabasu, měkkého chřestění, hypnotického přezívání a ozvěn – mistrovská ukázka notrádčího psychedelie.

Partnerskou dvojici OVO (viz minirecenze v minulém čísle) zastihlo jejich třetí fádové CD ve fázi upouštění od 100% improvizace ve prospěch zachovávání a rozvijení motivů vzniklých při předchozím spontánním hraní. Devět skladeb alba (cicatrici – živý) lze rozdělit do dvou skupin. První z nich jsou skladby pro kytaru, hlas (Stefania Pedretti) a bici (Bruno Dorella) – čtveřice divokých kusů s rockovým (místy HC) nápfahem bicích, ohlušujícími kytarovými stěnami a chrčivým jekotem na samé hranici popraskání hlosivek. Záležitost spíše vhodná pro koncerty. Monotonost *Ombra Nell'ombra* a drobné útržky zvuků v úvodu *Spazzata* (dostí připomínající I/O) hlukový atak zpestřují. Zbylé skladby jsou každá odjinud. Úvodní *Candida* pro tři zvonivě vybrnkávající kytary a skřípot houslí a závěrečná minutovka *Signora Bella Noc Cane Gentile* představují křehkou tvář skupiny a album hezky rámuji. *Efesto* je zajímavé zvukovým zdrojem – hru smyčcem na vlasy Stefanie Pedretti, *L'Anno Del Cane* je radostný etnomoukáním s bubínkem a tamburinou, bzučivá a strašidelná *Phiphenomena* (vzniknoucí pro stejnojmenný festival) zastihuje Bruno Dorella, jak obsluhuje pedálové efekty připojené k houslim, na které hraje jeho partnerka. Zajímavé momenty se na albu rozhodně najdou, celek je však každý pes jiná ves. Tradičně potéž Stefania Pedretti coby autorka miluje morbidních obrázků na obalech alb skupiny.

Petr Ferenc

dave douglas:
strange liberation
Bluebird / BMG.

Zpráva, že Dave Douglas letos slaví čtyřicáté narozeniny, nám připomněla, jak dlouho se už setkáváme s jeho hudbou. Objevil se v různých kapelách koncem osmdesátých let a od roku 1993 nahrává vlastní alba, kterých je dnes už více než dvacet. Mimo sólové projekty přispěl k jeho popularitě jistě členství

ve freejazzmerové Masadé Johna Zorná, s nímž pracoval přinejmenším ještě na projektu *Bar Kochha*. A v řadě dalších nelze zapomenout na podíl na nejlepším nápadu hračičky Uri Caine *Ulrich: The Music of Gustav Mahler*. Dnes je ovšem Douglas jednoznačně uznáván především jako lidr. Nejenže si ho s nikým nespletejte jako hráče na trubku. Kdybychom ho chtěli hodnotit jako schopného aranžéra, případně autora, ocenit jeho plodnost a schopnost rozvíjet více různých projektů nejen postupně během řady let, ale dlouhodobě souběžně, bylo by to tupé podcenění. O Davu Douglasovi totiž skutečně platí fráze, že neustále zkoumá možnosti a meze jazzu. Kapely, které sestavuje pro své rozmanité, ohvíky dlouhodobější projekty, se neliší jen počtem hráčů a obsazením. Krom na první pohled standardního čtyř až šestičlenného obsazení pracuje s většími soubory, ať už to seskupení smyčcové nebo spíš elektronické. Douglasovy aranžérské schopnosti však doposud asi nejvíce vynikly v práci s menšími soubory, hlavně v původně až folkovém *Tiny Bell Triu* s kytaristou Bradem Shepikem a bubeníkem Jimem Blackem a v kvartetu *Charms of the Night Sky*, jehož členy byli (nebo, doufejme, jsou) houslista Mark Feldman, masádovský baskista Greg Cohen a akordeonista Guy Klucevsek. První seskupení má za sebou eponymní debut z roku 1994 a o rok později *Constellations*, v roce 1997 přišla živá nahrávka. Zatím nejdokonalejší byla nejspíš poslední deska *Songs for Wandering Souls* z roku 1999. Projekt *Charms of the Night Sky*, kde se bez ironie míchalo tolík oblibené nostalgické tango s nádechy moderní balkánské hudby, proslavil Douglase možná zatím nejvíce, hlavně prvním stejnojmenným albem z roku 1998, které za dva roky následovalo ještě *Thousands Evenings*.

Předloni se Dave Douglas vydal zase trochu jinam. Jednou v sedmičlenném obsazení mimo jiná společně se svými starými známými Markem Ribotem nebo Joey Baronem, ale hlavně s klávesistou Jamie Saftem, který se objevil už na jeho předchozí desce *Witness* (na níž se letoš nečekaně potkal jména jako Tom Waits a Yuka Honda) a kterého Douglas využívá k procházkám směrem k elektronické hudbě. Septo přišel s titulem *Freak In*, charakterizovaným obvykle hlavně odkazem na pokusy Milesa Davise po *Bitches Brew*. Vedle některých muzikantských narážek je ale takový spojení namisť především pro společnou snahu vytít vstříc trendům: zlé jazyky začaly říkat, že to vypadá, jakoby Douglas chtěl udělat dojem na příznivce elektroniky nebo rocku, pro které jsou sedmdesátá léta „stará zlatá“. Ve skutečnosti však tahle posluchačská vrstva desku spíš odzívá. Na druhou stranu Douglasovi fanoušci *Freak In* obvykle hodnotili jako další odvážný krok a nešetřili superlativity.

Druhou nohu na Douglasově novém vykročení tvoří jeho báječný kvintet mimo jiné s Chrisem Potterem na saxofon a Uri Cainem na elektrické piano. Skupina vydala nejprve předloni titul *Infinite*, označovaný přímo za počtu Milesi Davise. Tentokrát však aranžmá upomínalo spíš na období těsně před nástupem fusion, tj. na Davisovy první elektrické pokusy. Na jaké publikum Douglas mifil, mohl napovídat i převzetí jedné skladby pianistky Björk. Druhý pokus vysílal kvintetu jednoznačně lépe. Letos se objevilo *Strange Liberation* a všechny úvahy o podbízení se mladému publiku musely jít stranou. Z alba jsou stále slyšet šedesátá léta. Krom davisovských aranžmá nemůžeme přeslechnout silici vztah Chrise Pottera ke coltranovskému zvuku a najednou nezvykle sympatický skromný Uri Caine zase na pianu Rhodes oprášuje svou starou lásku k Monkovi – ostatně podobně jako sám pan kapelník a výhradní autor. Když je řeč o zúčastněných hudebnících, slíží se vede stálých členů kvintetu Clarence Penna a Jamese Genuse zmínit hostujícího kytaristy Billu Frisella, který spolu s kapelníkem podstatně určuje celkový zvuk desky. Jako přiznáně stárnoucí hvězdě mu to sluší – hraje s ostatními, přidává zkušenosť a svou obvyklou silnou vazbu na tradice americké hudby. Zmíněná šedesátá léta ožívají především ve vitalitě hraní – a také v angažovanosti titul desky pochází z aktuálně znějící poznámky M.L. Kinga: „*Vietnamci se musí na Američany divat jako na podivné osvoboditele*“ Název lze však asi ještě lépe vztáhnout na Douglase samotného, který se zde jaksi paradoxně osvobodil od nekonečného novátorství a experimentování a ve svých čtyřiceti po svém přistoupil na skutečnost, že je jazzový trumpetista. Dospělě ego se ovšem projevilo také v tom, že přestal za každou cenu dominovat jako hráč. Výsledkem je živě, melodicky silná deska s kompaktním zvukem, na němž má každý z hráčů svůj podíl. Hudba, která se líze mísitnosti, zírá vzhledem k minulosti zúčastněných možná překvapivě standardně, ale jde o standard v nejlepším slova smyslu: o hudbu, kterou bude možno poslouchat stále, která se nevyčerpá novostí extravagantní kombinace nástrojů nebo použití techniky.

Petr Glombíček

zeena parkins / ikue mori phantom orchard

[MEGO]

Dvě zasloužilé umělkyně newyorského downtownu, harfenistka Zeena Parkins a nejempikusista (že obsluhuje výhradně elektroniku) Ikue Mori se vydávají do roztácky tajemného světa nového vybrkávání a nerytmických skrumží libých písotek, bušení, interferencí a ruchů. Vrstvení je překapavé, přechody z náladý na náladý rychlé a přirozené – z přestýlek uprostřed počítacové hry unikneme mezi zvolna broučící tramvaje, kolemjdoucímu zazvonu mobil, z posetěvých dveří lokálu zařízení klávesní žrnkou sci-fi scén. A konce sedmdesátých let, v parku cikády doprovázely zasměšnou harfentisku a tranzistorák piknikujících. Několik dovočejších poselů je „jenom tak naoko“, jindy to vypadá, jako když jedničky s nulami hrají free-jazz.

PF

tortoise: it's all around you

[THRILL JOCKEY]

Tortoise se vrátili po svém; s obvyklou dávkou (tak trochu staromódního) muzikantského umu a zpočátku až příliš skromně písobíčich menápnadních instrumentálních klenotů. V turbočinné oddanosti k „viestním“ zvukům své nadbezásobové nápadý opět vydají pro ne typickým polohám kytar, bicích, vibrafonu atd. a volně vyrůvají nové brázdě blížící se mnohdy až lehce nářínnou art rocku. Je zvláštní, že kapela, v mříž působí producent z nejvolejnějších John McEntire, by místy možná potěbovala zásah producenta. A přeci je to opět chunné želivé polévka. Kdo se v tortoisim světu zabýděl, nebude zklémán; kdo však na krunýr narazí neprípraven, zůstane v rozpáčkách.

HD

slide & udu: ding dong

[ISLINK RECORDS / BLACK POINT]

Na svém druhém albu se dvojice Ajdi Sebo (bicí, zpěv, perkuse, akordeon atd.) a Martin Zajko (kytara, slide, mandolina atd.) nijak nevdálují od tradičního firemního zvuku své stáje – virtuózně zahrana kombinace jazzu, rocku a blues smichané s introverzí a hlučevou folkovou zadumlostí. Ve srovnání se svýrovnáním debutem. O přibehoch, smoch a zvukoch (viz HV 2/03) se k němu možná ještě více přiblíží, výsledek je však hitovější: Možno raz (aneb Co je ukulele?), vokálně zájmový Rozkošný kvítek, nejúžil Neschce sa mi... Stejně jako na debutu ani zde nachybí dřevní bluesovka v angličtině, kytarové sólo jsou o něco rockovější.

PF

morton feldman: palais de mari, three dances, nature pieces, intermissions i-vi

[KAIROS]

Hudba Mortona Feldmana vyžaduje velkou trpělivost. Skupinky tónů jsou řidce rozmištěné v čase, jen zvolno se opakují, odvíjejí, proměňují. Vše plynou bez formovorného kontrastu a zřetelného vývoje, jako by to mohlo pokračovat věčně (některé skladby také trvají i několik hodin). Když se ale člověk „vplohoučí“ a přizpůsobi se jinému vnímání času, ocení cizelovanost Feldmanových hudebních objektů. Pianista Sigfried Mauser hráje Feldmanovy rané i pozdní klavírní opusy s vyrovnaností a klidem,

tem, kde je to potřeba, však dokáže být i rezantní a robustní (*Three Dances*).

TH

free zone appleby 2002

[PSI RECORDS / EMANEM RECORDS]

Evan Parker se svým sopránosaxofonem a sedmim improvizátory. Zájemem z kostela na jazzovém festivalu v anglickém Appleby. Volná improvizace v promítlivém složení – od sóla, pěs duo, trio, kvartet až k závěrečnému oketu. Střídám a tichá nahávka, velice citivá a senzibilní. Parker vestaví dobre fungující oktet, jehož volná hra je neobvyčejně dialogické a meditativní povahy a rozkládá svůj jazyk kamsi mezi jazz a soudobou vzdálenou hudbu. Zároveň se sdílení a slyšení se. Na obalu abstraktní obraz Phila Moxamana. Vic netreba dodávat.

LJ

boom bip: corymb

[LEX RECORDS]

Americký beatboxer a producent Boom Bip momentálně odpovídá a tak musí jeho hudební vztah do rukou jiné. Kolekce *Corymb* shrnuje na jednom disku dvě loňské EP *From Left to Right a Morning and a Day* a kromě tří nových skladeb představuje remixy písní z dnes už klasického alba *Seed to Sun* (2002). Významu této desky odpovídá společnost, která byla k novým mojím přizvánou. Boards Of Canada si zde podávají dveře a sLOUDDEAD, Mogwai, Four Tet nebo Lali Puna. Každý z nich nechal v hudební něco původního a něco svého, nejradikálněji, nejpodivnější a zároveň nejlepší počín má na svobodě Asuron Funk alias Venetian Snares, který z *The Unthinkables* vyextrahoval paranoidní elementy a z rappera Buck55 učinil průvodce této kreativní destrukce. Ti nové skladby zároveň užívají výjimečně melancholickou Boom Bipovou debutu, přičemž *Morning A Day* překvapí vysílní defomovanou zvuky elektrické kytary. Tak eklatickámu tváři jeho *Boom Bip* je, vše světě formát velkého alba, proto nechme nové nahrávky jen jako přechodné zástavy tvůrčího procesu.

KV

pavel richter / mikoláš chadima: in new work

[BLACK POINT]

Zájemem prvního z nečetných vystoupení (7.2.2003 v klubu Delta) improvizacího projektu dvojce zrovna se nelezavoucích soupušťníků. Několik krátkých nálad pro mnoha efekty ověnčené elektrické kytary a sporadicí alt-saxofon neskloněn k exhibici a tváři se cudně a jen tak trošku tajuplně. Několik ambientních podkladů a sporadicí rytmy obstará groovebox. Zvuky svět Pavla Richtera zde se plevařovat nad Chadimovým – ten se improvizuje se svým Bandem napospodu věnovává před dvacetí lety a tuží zde vstupují do nové éry. Přijemné tiché album plné ničím nepřerušovaných elektrických dozvědání. (Stokrát přežíváné velebení obou hudebníků ve sleeve-note snad nebylo nutné. Komu má být vůbec určeno?) PF

různí umělci: bip_hop generation vol. 7

[BIP-HOP]

Francouzský label Bip-Hop se snaží učelená mapovat dání na světové experimentální elektronické scéně a sedmý díl jeho známé série kompliací nabízí exkluzivní tracky šestice tvůrců. Click&cut plony Taylor Deupree (IUSI) dodal trojici solidních mikrostruktur

tur, argentinská naděje Emisor rytmické zvukolegracky, duo Fonica (JP) futuristickou ambientní pohádku, čínský projekt Fin3 neklidně věžnouhodební atmosféru s živými nástroji, montrealský Ghislain Poirier zamířená a mírně porouchaná něžnost a Brit Janek Schaefer vše uzavírá desetiminutovou procházkou zemí pazvuků, cvakovou a fázových frekvencí. Podnětně jako obvykle.

HD

genesis p-orridge & astrid monroe: when i was young

[IMPORTANT RECORDS / NEOSPHERE]

Frontman legendárních Psychic TV (viz materiál na jiném místě časopisu) představuje interaktivní kolekce snoubic jeho nejdélejší pokusy v taneční slávě (album *Towards The Infinite Beat*) s láskou k jemně psychadelii (mistrovská barometrová pocta *Trip Razat*). Výsledek je zvukově neperfektní, misty triphopový tep podbarvující vlněnou, efekty zkreslenou recitaci a tenké proudy praskajících bublinek-výbojů. Směrem k závěru album ziskává na volnosti a zí a souvisejici neukázané monumentalitě pomalosti.

PF

vril: effigies in cork

[RER MEGACORP]

Společně s The Science Group, je *Effigies in Cork* delší dílo spojené s Bobem Drakem a Chrisem Cuterem. Tentokrát se jedná o klidnou a až národnou hudbu tékající mezi styly. Nalezneme zde jak sur, tak i zvuk sedesátých let v klasickém rockovém triu (kytara, basa, bicí), country, alternativní rock, Hendrix a barovou hudbu. Všichni konglomerátem mnoha střípky, ne podobných slunce hodinu na hřeckovny čatu, který ale svým humorem, nedávkou a ironii neskloňová k lacině banalitě, ale ukazuje v fragmentech vývoj rockové hudby na ploše klasické stopáže starého rockového alba, tedy 40 minut. Nejdeba po dorykat, že Cuterova přítomnost ji značnou kvalitu značně zpříjemňuje. LJ

různí umělci: lust from the underworld

[HORUS CYCLIC DAEMON]

Nevidaný výpravné 2CD alinky luxusní potříbou (hlavně hrazeného vydavatelství) je věnováno „Jáse“ a Erotovi v mytologii, symbolismu a dokademním umění. Thádavac účinkujících (každý dodej exkluzivní skladby) se zároveň rozprostíří někam mezi „produchovnější“ ambient, new age, romantický darkfolk, keltskou tanecnost i baladividost, orientální návzduky a výzvání všeho, co před nimi nevylíze na strom (lobáz i stroničky). Několik výrazných písní (plegátor Current 93 Ramové Rikočo), neofejich zvukových ploch (Hydryd), humoru (4th Sign Of The Apocalypse) zpívající v písní *All About Narcissus*, „It's all about me.“ i s příležitostí zlatením Legendary Pink Dots album ale spíš trochu pozvedá z naprosté zároveň konservativnosti a nevymázeností – což, chápou, může být pro někoho právě tom zájmovým doporučením. Kytičkový booklet se snad ilustrovat věnován fotografiemi obnášejícími díly.

PF

the eternals: rawar style

[AESTHETICS]

Chicagová trojice (klávesy, baskytara, bicí) se na svém druhém albu pokouší o filu jazzu, hip hopu, r'n'b a trošky toho elektronického experimentování. Přijemné hammondky a synt zpáv/rap však neustojí tak neochvějně tradičním rytmům a překonalým zvukům. Ceho je v několika instrumentálních intermezech zbytečný nadbytek, toho se mnoha plněním proklatě nedostává. The Eternals se jedná i o dvou židilích, z nichž popová je jim asi stejně. PS: Chytavý song *High Anxiety* jsem jí zaslechl z jakýchkoli médií – to se mi při rekonzování pro HV stalo snad poprvé.

PF

the science group: spoors

[RER MEGACORP]

Kvartet Drake, Tickmayer, Cutler, Johnson nahral valice kutilek album. Je kutilek, neboť spojuje k sobě vše známé a jde stokrát ohmatané. A stejně jako v dílu na ponku vše sledujeme a stloukáme, tak i hudebníci v tomto dílu k sobě fadí rockové postupy s elektronikou do tvaru, který drží při sobě. Kvalitou použitých hudebních jazyků, zde jen pospojovaných, je jakousi esenci elektické originality. Sám výčet hudebníků je jasným výčtem inteligentních a invenčních hřeček, kteří se rozhodli hrátku někdo jiný – jednou art rock, jindy jazz, někdy jungle. Ačkoliv celé album zní jako směs citací a známých postupů, je dabolsky chytavé a ratifikované. LJ

seth p. brundel: devil's pawn

[AESTHETICS]

Politicky hip hop má v Americe hluboké kořeny, jeho současná podoba však mnohdy postrádá to, čím disponovali například Public Enemy – kromě vize politické i jeansové vizi hudebně. V záplavě nové hudby tak desky jako je třeba *Devil's Pawn* rapera z Miami Setha P. Brundela, jejíž instrumentální podklad je všechna velmi monotonní a jen dokazuje bezvýzvodnost uzavření se do stylového fundamentalismu klasického hip hopu, musí nutně zapadnout. KV

bbp: valetolman

[GUERILLA]

Druhé album jedenáctičlenného androšského orchestru je „navázáním na přेřízenou nit komponovaných projektů českého undergroundu v podání PPLI, jako například Pařížových her velkonočních či klimovského písma Jak bude po smrti.“ Skupina si od svých vzorů půjčuje, jak jen může a typický zvuk českého undergroundu se ke skodě věci nesmí obhatit. Na rozdíl od mnohemvětších plakátkových písme Valetolman postrádá konzistentní a je poměrně nepestrou směsí nekonvenční ostinat a hyaterického vokálu. Občasna světlejší místa v textech a aranžmá jen malodky problemy, těkají píškovaným staromistrov. „Navázat nit...“ se nedávno mnichem pěvavšedivější povedlo básníkovi Jaroslavu Ěriku Fríčovi a skupině Čvachtavý lachtan na vydámeném albu *Jai orkneyak vino* recenze v HV 6/03.

PF

UNIJAZZ, HL. MĚSTO PRAHA A PL BOHNICE ZA FINANČNÍ PODPORY MZ ČR V RÁMCI TÝDNU PRO DUŠEVNÍ ZDRAVÍ POŘÁDAJÍ



BABI LUGI

V PSYCHIATRICKÉ LÉČEBNĚ
BOHNICE

FESTIVAL HUDBY A DIVADLA

JIŽ 15. ROKEM POMÁHÁ OTEVÍRAT BRÁNY LÉČEBNÝ ŠIROKÉ VEŘEJNOSTI.

VÍCE INFORMACÍ: WWW.UNIJAZZ.CZ



S O B O T A

18. ZÁŘÍ 2004

OD 13:00 HODIN

MARSYAS, KRAUSBERRY, OSWALD SCHNEIDER, HM..., ALVIK,
SBOR BRÉCY DE CHORUS ANGELUS, NO BORDERS, YELLOW FAMILY
BAND, DOUBRAVÁNEK, PRO SOUNDSYSTÉM S MC DR. KARYM,
DJ POEM & SUPREME DIPLOMATS, ADMIRÁL KOLÍBAL & PRINCESS ST...

DIVADLA BOŘIVOJ, NESLYŠÍM, DNO, KVELB, LACHTANÍ DIVADLO,
LOUTKOVÉ DIVADLO ORFEUS, PADNI JAK PADNI, ZRAKOPLAV...

PSYCHOHRÁTKY NA TÉMA POHÁDKY PRO DĚTI I DOSPĚLÉ, ŠACHY,
VÝTVARNÉ DÍLNY, VÝSTAVY, AUTORSKÁ ČTNÍ, KELTSKÁ VESNIČKA...



VSTUPNÉ 80 KČ

(STUDENTI, DŮCHODCI - 50 KČ,
RODINY S DĚTMI - 120 KČ).

DĚTI A VOZÍČKÁŘI ZDARMA.



Struny podzimu 2004

mezinárodní hudební festival - IX. ročník

KRONOS QUARTET

Smetanova síň Obecního domu, 13. září 2004



SLET BUBENÍKŮ

Laterna magika, 3. října 2004

URI CAINE ENSEMBLE

kostel sv. Anny, 26. října 2004

generální partner >



partneri > Privat bank, Unipetrol, InterContinental

oficiální dopravce > České aerolinie

mediální partner > Český rozhlas, euroAWK, Harmonia, Lidové noviny, Radio 1, Time In Praha, Týden, Xanypa

Předprodej vstupenek: Laterna magika, Národní 4, Praha 1, tel. 224 901 310, eM: vstupenky@strunypodzimu.cz, sít: Ticketpro.

www.strunypodzimu.cz