



HIS VOICE 1/2005

- 2 Ze všech stran
- 4 Působení tajemných sil
Rozhovor s Peterem Grahamem
[Matěj Kratochvíl]
- 8 Houslový průzkumník Jon Rose
[Z. K. Slabý]
- 11 Dinosauři jsou moji bratři
Rozhovor s Josefem Adamíkem
[Jaroslav Šťastný]
- 14 Další podivné vrstvy
[Petr Ferenc]
- 16 Moondog (1916–1999)
[Kenneth Ansell]
- 20 Svěží tádžický vítr z Izraele
Benjamin Jusupov
[Vítězslav Mikeš]
- 22 E. F. Burian a víra
[Petr Kofroň]
- 24 Jsme divný hosti
O archivních nahrávkách DG 307
[Petr Ferenc]
- 26 Dveře tu jsou
[Petr Ferenc]
- 27 Hudba Marka Stachowského
[Jarmila Gabrielová]
- 27 Umění má narozeniny
[Matěj Kratochvíl]
- 28 Slova, slova, slova... a hudba
Paul Morley: Words and Music
[Karel Veselý]
- 29 recenze CD

[obsah]

Vydává Hudební informační středisko o.p.s. • **Redakce:** Matěj Kratochvíl: kratochvil@hisvoice.cz (šéfredaktor) • Tereza Havelková: havelkova@hisvoice.cz • Ivo Medek: medek@jamu.cz • Petr Ferenc: ferenc@hisvoice.cz • Adam Javůrek: javurek@hisvoice.cz • Hynek Dedecius: dedecius@hisvoice.cz • Vítězslav Mikeš • Lukáš Jiříčka (redaktoři) • Pavla Palánová: palanova@hisvoice.cz (produkce a PR) • **Fotograf:** Karel Šuster (titul, s. 4–7, 14–15, 25–26) • **Grafická úprava:** Daniela Kramerová a Pavel Křivka • **Tisk:** První dobrá s.r.o. • **Adresa redakce:** Besední 3, 118 00 Praha 1, tel.: 257 312 422, fax: 257 317 424, e-mail: redakce@hisvoice.cz, www.hisvoice.cz • **Cena** jednoho výtisku: 49,- Kč • **Předplatné** šesti čísel včetně poštovného: 280,- Kč, studenti a důchodci: 180,- Kč • Časopis lze objednat telefonicky, poštou nebo prostřednictvím našich webových stránek. • **ISSN: 1213-2438** • Časopis vychází s podporou Ministerstva kultury ČR, Nadace Český hudební fond a Hudební nadace OSA.

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

Milí čtenáři,

možná si nad titulní stránkou tohoto čísla řeknete: „Proč? Copak tu nepišou neustále jen o okrajových a vůbec divných jevech?“ Z pohledu masové hudební produkce je tomu jistě tak. Při bližším pohledu na oblast soudobé experimentální či progresivní hudby se však ukazuje, že i zde máme cosi jako hlavní proud a cosi jako periférii, že některé přístupy jsou obecně přijímány více než jiné. A především, že tu jsou osobnosti, které mají své představy o tvorbě, z nichž nechtějí slevit ani za cenu toho, že jejich hudba nedolehne ke sluchu publika. O outsidersch, solitérech a samorostech jsme si povídali s Jaroslavem Šťastným, skladatelem i organizátorem hudebního života, který se takovýmto osobnostem rád věnuje.

Hledání osobité cesty může mít různé podoby. Může se jí třeba stát vynalézání a konstrukce vlastních hudebních nástrojů. Touto cestou se vydal třeba Martin Janíček, u něhož vždy hraje velkou roli výtvarná stránka, nebo Jon Rose, který si navíc vyvolil za své celoživotní téma housle a jeho metamorfózy a stvořil ke svým nástrojům svéráznou mytologii.

V kruzích hudební avantgardy se snadno může stát outsiderem ten, kdo zpracovává jako svou inspiraci hudbu minulosti. A může to být zpracování navýsost osobité, žádné „sázení na jistotu“. To platí o Josefu Adamíkovi stejně jako o Louisi Hardinovi, skrývající se pod uměleckým jménem Moondog. Na jeho osudu se ukazuje také další rys uměleckých outsiderů, totiž možnost proměny v osobnost kultovní a uctívanou.

Nějaký hlavní proud v umění pochopitelně vždy zůstane, bude mu ovšem jen ku prospěchu, bude-li se zajímat o jevy okrajové a podivné, protože v nich lze často najít inspiraci.

Pokud si budete chtít poslechnout něco z hudby, již je toto číslo věnováno, pak jste srdečně zváni na už pomalu tradiční poslechový večer HIS Voice In Sound, který se bude konat v pondělí 17. ledna v prostoru NoD v Dlouhé ulici na Praze 1.



Matěj Kratochvíl, šéfredaktor

ze všech stran

[Editor dvojstrany Adam Javůrek]

Zajímavé nové knihy o zajímavé hudbě vycházejí nebo mají těsně před vyjitím. Kniha o **Fran-ku Zappovi** od Barryho Milese již je v prodeji. *Other Planets: The Music of Karlheinz Stockhausen*, jejímž autorem je Robin Maconie, vyjde na začátku roku 2005 a má jít sice o druhé, ale podstatně aktualizované vydání. Novou knihu chystá také hyperaktivní **John Zorn**. Ta bude doprovázet pětidiskový komplet nahrávek jeho seskupení Naked City. V prosinci vyšla také kniha Ivana Poledňáka o **Janu Klusákovi**.

V lednu zavítá do Prahy **Lou Reed**. Tentokrát ovšem ne jako hudebník, ale v rámci scénických rozhovorů ve Švandově divadle. Partnerem v rozhovoru mu bude Václav Havel. Na hudbu ovšem také dojde. Poměrně logicky ji obstarají The Plastic People of the Universe.

V minulém čísle jste si mohli přečíst rozhovor s Uri Cainem, v němž šlo mimo jiné o předělávání Johanna Sebastiana Bacha a hledání nových přístupů ke starému mistrovi. Bach je inspirativní i pro jiné. **Brentano String Quartet** si objednal pro svůj program *Bach Perspectives* deset skladeb inspirovaných *Uměním fugy*. Mezi autory najdeme Charlese Wuorinena, Sofiu Gubaidulinu, Stevena Mackeyho nebo Wyntona Marsalise.

Ostravské centrum nové hudby vydalo dvě zajímavé publikace o dvou ročnících **Ostravských dnů nové hudby**. Zajímavé a jistě užitečné pro mnohé studenty hudby i další interesanty jsou přepisy seminářů vedených významnými osobnostmi: Alvinem Lucierem, Christianem Wolfem, Petrem Kotikem nebo Tristanem Muraiem.

Knihu **Hárún a Moře příběhů** napsal Salman Rushdie v roce 1990, v době, kdy na něj byla uvalena fatwa za *Satanské verše*. Tato kniha inspirovala skladatele **Charlese Wuorinena** k napsání opery, která měla premiéru na počátku listopadu v New York City Opera. *Hárún* je původně kniha pro děti a bylo by proto zajímavé slyšet, jak se s ní vyrovnal Wuorinen, jehož hudba je spíše racionálně organizovaná a na poslech poměrně náročná.

V posledních dvou letech se časopis **Rock & Pop** potácel mezi různými názvy, šéfredaktory a grafickými podobami a hledal novou identitu. Nyní se vrací do jeho čela původní šéfredaktor Vojtěch Lindaur a zřejmě i část původní redakce, která s ním tehdy odešla. Časopis také mění vydavatele. Místo vydavatelství Muzikus

jím bude společnost One & One Company. Nové číslo časopisu by mělo vyjít v březnu.

Před časem byl v těchto místech zmíněn systém **BitTorrent**, který umožňuje sdílení souborů přes internet. Ač vytvořen původně pro obchodování po síti, chopila se jej komunita „pirátů“ a tím se systém znelíbil filmovým, softwarovým i hudebním producentům. Na počátku prosince začal zátať na některé z internetových stránek, na nichž se shromažďují odkazy na soubory ke stažení.

Fred Frith vydává novou desku na značce Winter&Winter. Tentokrát složil hudbu pro sebe, Arditti Quartet a trombónistu Uwe Dierksena. Jedna ze skladeb na dvojdisku *Elevnth Hour* se jmenuje *Lelekovice*, což je vesnice, v níž bydlí Iva Bittová. Možná jde o vzpomínku na jejich společné hraní, které můžete vidět i na winterovském DVD *Step Across the Border*.

Máte po Vánocích již dost koled? Zkuste to s nimi ještě jednou. **Brian Whitmann** z MIT Media Lab vytvořil speciální vánoční dárek jako vedlejší produkt své vědecké práce. Nechal počítač zanalyzovat velké množství vánočních písní, vyextrahovat z nich melodické, harmonické a rytmické charakteristiky a na jejich základě zkomponovat šestnáct nových esenciálně-vánočních kousků. Výsledek zní trochu jako Brian Eno.

Whitman se věnuje vztahu hudby a technologie a v tomto oboru lze na jedné straně najít témata spíše kuriózní, na straně druhé velice podnětná. Těžko říci, kam patří **„automatické recenze desek“**. To je pokus najít vztah mezi zvukovým výstupem a jeho slovním hodnocením. Při výzkumu byly analyzovány nahrávky a jejich recenze, odstraněn „mimohudební balast“ textů a hledány výrazy vystihující jednotlivé zvukové jevy. Výsledkem by měl být podklad pro recenzenta, který vše převede do souvislého textu.

Sdružení **Sonic Supper** (<http://sonicsupper.org/>) se rozhodlo navázat na tradici, kterou na začátku sedmdesátých let vytvořil básník John Giorno akcí Dial-A-Poem. Po zavolání na určité číslo jste si mohli ze záznamníku poslechnout báseň, tentokrát jde o hudbu. Sonic Supper přijímá nová díla bez jakýchkoliv žánrových omezení.

Stránky **Ubu Web** (www.ubu.com) jsme zde

před časem zmiňovali v souvislosti s albem *People Like Us: Abridged Too Far*. Kromě toho tu lze najít řadu legálně stahovatelných souborů MP3 s hudbou z různých hledisek zvláštní a jedinečnou. V poslední době například přibylo album *Artsounds* z roku 1985, které je dnes již nesehnatelné. Jde o kompilaci, na níž najdeme hudbu, texty a zvuky od Larry Riverse, Marcela Duchampa nebo Mineko Grimmer. Kromě hudby shromažďuje Ubu také texty: poezii i eseje o umění. Mezi nimi je soubor studií od Mary Ellen Solt: *Concrete Poetry: A World View* z roku 1968. Autorka mapuje tento druh poválečné avantgardní poezie v různých zemích a samostatnou kapitolu si vysloužila také Česká republika. Zmíněni jsou mimo jiné Jiří Kolář, Josef Hiršal či Zdeněk Barborka.

Pražská komorní filharmonie se rozhodla dokázat, že soudobou vážnou hudbu není nutno „obložit Mozartem“, aby bylo pro publikum stravitelná. Již od podzimu běží v pražském Švandově divadle abonentní cyklus nazvaný „Krása dneška“, který v tematicky postavených koncertech mapuje hudbu 20. století. Po francouzském a maďarském večeru se v lednu uskuteční koncert ravelovsko-debussyovský a v únoru akce nazvaná „Darmstadt před a poté“ na níž zazní skladby Luciana Beria, Pierra Bouleze a Karlheinze Stockhausena. Březnový koncert bude „americký“, dubnový „český.“ Návštěvnost koncertů je slušná a PKF si zaslouží potlesk za důkaz, „že to jde.“

Po jedenadvaceti albech na různých značkách se trumpetista, skladatel a kapelník **Dave Douglas** rozhodl pro změnu. Jeho vlastní vydavatelství se jmenuje **Greenleaf** a první deska na něm vyjde 25. ledna. Půjde o projekt *Nomad*, na němž s Douglasem spolupracují: Michael Moore (klarinet & saxofon), Marcus Rojas (tuba), Peggy Lee (cello) a Dylan van der Schyff (bicí). Deska se bude jmenovat *Mountain Passages* a měla by být dalším projevem Douglasova zájmu o lidovou hudbu různých krajů světa. Recenzi na jinou desku Douglase, Lee a van der Schyffa (ještě s klarinetistou Lousiem Sclavisem) najdete v tomto čísle.

Pokud má někdo pocit, že svět nezávislých vydavatelství funguje jako jedna velká rodina, v níž jde všem zúčastněným především o umění a všichni jsou na sebe hodní, může si poopravit názor na případu **Knitting Factory**. Toto vydavatelství (a klub) se značným renomé v kruzích hudebních experimentátorů změnilo v loňském



Charles Wuorinen

roce majitele a management. Novým majitelem se stala společnost **Instinct Records**. Hudebníci, mezi nimiž jsou např. Raz Mesinai, Matt Dariau, Ned Rothenberg nebo Cuong Vu, si v petici stěžovali, že firma nevyplácí peníze za prodané CD, neprodaný náklad bez jejich vědomí likviduje nebo odmítá vydat původní pásky z nahrávání. Petici podepsaly od 10. do 16. prosince na čtyři stovky lidí a byl naplánován také bojkot **Knitting Factory**. Na poslední chvíli se podařilo předejít bojkotu i soudům, když se nové vedení rozhodlo splatit dluhy a vydat umělcům jejich nahrávky.

Činnost zahájil portál **www.world-music.cz**, který se, jak z názvu vyplývá chce věnovat všemu, co se pod tímto názvem může skrývat. Nepůjde jen o nejrůznější fúze, ale také o tradiční hudbu různých kultur. V postupně se plnících rubrikách najdou zájemci recenze i delší články a řadu fotografií z koncertů a festivalů. Jedním z tvůrců webu je spolupracovník **HIS Voice** Jiří Moravčík.

Časopis **UNI** vydal k patnáctému výročí Sametové revoluce zvláštní číslo pod názvem **15 let české necenzurované hudby**. Například Petr Korál pro ně připravil dvojrozhovor s Mikolášem Chadimou a Janem P. Muchowem „Nikoli česká hudba, ale česká veřejnost je na tom špatně“, Petr Dorůžka zasazoval českou hudbu do evropského kontextu a Radek Diestler rekapituluje vývoj českého rozhlasu, hudebních televizních pořadů a tisku.

Legendami opředené album **Briana Wilsona** **SMiLe** se stalo nejcennější novinkou (v tomto případě je třeba dát slovo novinka alespoň do pěti uvozovek) letošního roku. Server **Metacritics**, který sdružuje recenze ze všech možných tiskovin, vypočítal jeho kvality na 96%. O procento méně dostala Loretta Lynn za CD *Van Lear Rose*. Třetí jsou **Talking Heads** za dvaadvadesátiprocentní album *The Name Of This Band Is Talking Heads [2004 Version]*. **John Cale** a jeho *Hobo Sapiens* je na šestém místě s 89%.

Působení tajemných sil

[Matěj Kratochvíl]

Peter Graham je skladatel, který vystudoval na brněnské konzervatoři hru na varhany a na JAMU skladbu u Aloise Piňose. **Jaroslav Šťastný** je, mimo jiné, dramaturg festivalu Expozice nové hudby, autor knihy o Josefu Bergovi a vyučuje na Janáčkově akademii múzických umění. Ti dva si navzájem vyhovují natolik, že bylo možné vést rozhovor s oběma najednou. S Peterem Grahamem to bylo především o představení, které se odehrálo předešlého večera a o němž píše také Miroslav Pudlák v připomeném textu. S Jaroslavem Šťastným se řeč stočila na téma tohoto čísla: solitéři, outsideri a jiné originální existence světa hudby.

Včera jsme měli možnost slyšet a vidět „dokumentační melodram“ Mistr & Mamlas. Jaká je geneze tohoto díla?

Nejdříve tu byl text. Ten vyšel kdysi v samizdatu a jeho autorem, který se skrývá pod pseudonymem Vancouver Irving, je „jeden nepřiliš známý moravský herec, který si ani příliš nepřeje být jmenován.“ Ani ne před rokem mi autor zavolal, zda bych nechtěl tento text nějak zpracovat. Krátké historky o dvou moravských hercích na EXPO 1986 ve Vancouveru, úderností trochu připomínající zenová mondó, mě okamžitě nadchly, a když se po čase objevila objednávka souboru MoEns na rozsáhlejší skladbu, sáhl jsem po tomto materiálu.

Vzhledem k bizarnosti celého útvaru jsem použil i hudebníky odjinud a za pomoci Petry Kohoutové vzniklo těleso velmi různorodého složení: Maruška Matějková zpívá v profesionálním sboru, Petra

Kohoutová a Olga Bímová jsou vlastně „Sestry Havelkovy“, Miriam Bayle je vyloženě jazzová zpěvačka hrající na klavír, Antonín Mühlhansl je členem saxofonového kvarteta Bohemia, baskytarista Alex Ginsburg je Izraelec, který žil v Brazílii a hraá především brazilskou muziku, bubeník Radim Kolář hrával na výletních lodích, jeho syn Vašek, který zde představoval Mamlase, je trojnásobným juniorským mistrem světa v cyklotrialu. Leoš Bacon Slanina je brněnský básník. Lída Sovadinová, David Danel a Kamil Doležal jsou členy souboru MoEns. Ivan Palacký je vlastně architekt a zde měl se svou „živou elektronikou“ záměrně „podvratnou“ funkci. Práce s těmito lidmi byla pro mne velkým potěšením a během ní se podařilo překlenout hranice mezi jednotlivými jinak striktně oddělenými světy. Takže i když výsledek – vzhledem k nepatrnému počtu zkoušek – měl dosti závažné nedostatky a de facto byl uměleckým neúspěchem, účelu bylo přesto dosaženo.

Mezihry melodramu jsou často stylizovány do retro-jazzové polohy. Je to všechno původní hudba, nebo se tam skrývají i nějaké citáty?

Jediný skutečný a kratinký citát je *Blue Moon* autorů Richarda Rodgerse a Lorenze Harta, který se použít z reproduktorů ve scéně, kdy

zpěvačky zaujmou „vyzývavé pózy“. Ovšem já v té nahrávce hraju na piáno a použil jsem ji proto, že se mi hrozně líbí, jak Lázaro Cruz trubkou podbarvuje zpěv Gábiny Kočí. Ale ostatní věci jsou všechny moje. Některá témata vznikla dokonce už dříve, ale vlastně je nikdo nehrál, noty se válely ve sklepech. Pár písniček jsem pak napsal přímo pro tuto hru, včetně anglických textů. Chtěl jsem to celé udržet spíše v odlehčenější rovině a také využít schopnosti vybraných lidí – a vlastně se tentokrát předvést více jako jazzový skladatel. Samozřejmě to dotváří „atmosféru Ameriky“ – a jak mi autor textu později svěřil, jejich první vjem z Nového světa byl právě jazz.

Co lze dnes ještě provádět s tak specifickým žánrem, jako je melodram, který je tak pevně svázán s historií a u nás vlastně žije především z odkazu Zdeňka Fibicha?

Ach jo! Evropané žijí hlavně minulostí a muzikanti obzvlášť – je to ostatně jejich chleba! Fibichův vzor zde nehrál prakticky žádnou roli. Vycházel jsem spíše z potřeby zachovat maximální srozumitelnost textu a jinak jsem si dělal, co mě napadlo. Ostatně princip melodramu (velmi obecně pojímaný) se mi zdá nosnější než třeba princip opery, která je přílišně zatížená svými konvencemi



Kamil Doležal

– i když mnozí mladí autoři se mnou asi nebudou souhlasit, neboť „opera“ má v tradičním nazírání mnohem vyšší kredit a tím i přitažlivost.

Mne však daleko víc zajímá, co je neprosazené, zapomenuté, přehlížené. Ale nakonec u mne je to s melodramem už druhý pokus: prvním byly *Bosé nožky* (1986 rev. 1992) na texty naivní malířky Marie Filippiové.

Jako muzikolog, hudební žurnalista a organizátor se samorostům, outsiderům a solitérům často věnuješ. V roce 1996 nesl festival Expozice nové hudby, jehož dramaturgem jsi, podtitul „Proti proudu“ a byl věnován právě takovýmto osobnostem. Jak ale vlastně dnes definovat outsidera a solitéra, když se již téměř každý hudební tvůrce tváří jako bytostný individualista?

Je fakt, že míchání všeho se vším, spojování různých rovin, které bylo svého času vyhrazeno právě samorostům, se dnes stalo mainstreamem. Outsidery je tedy nutno hledat jinde a definovat jinak. Jeden z hudebníků, kteří včera večer hráli, je Ivan Palacký a právě on je zajímavým příkladem osobitého přístupu. Jak jsem říkal, je to architekt, hudební školení nemá, neumí noty, ale se skupinou Sledě, živé sledě komponoval písničky, které měly velice propracovanou strukturu a silné nápady. Skupinu později rozpustil, protože měl pocit, že se již opakuje. Zkouší pořád něco hledat a velice si jej proto vážím.

Outsider je pro mě někdo, kdo stojí mimo

zájem publika, mimo instituce. Mimo showbussines.

I soudobá vážná hudba má svůj showbussines?

To je myšlenka Mortona Feldmana. Feldman byl koneckonců také svého času outsider, kterého nikdo nebral vážně, a teď se ukazuje, že to byl asi jeden z největších autorů konce dvacátého století. V polovině sedmdesátých let si kladl otázku, zda je vůbec hudba uměleckou formou, zda je uměním. Zda to není jen *showbussines*. A dodával, že říká-li *showbussines*, myslí tím Josquina, Monteverdiho, veškerou tu kvalitní uměleckou hudbu posledních století. Stejně jako broadwayské muzikály je to kvalitní hudba, ovšem dělaná profesionálně pro publikum. Tento aspekt se najde i v té tzv. umělecké sféře a spousta lidí vlastně požaduje od hudby jenom jakousi zábavu.

Nová doba přinesla sice změnu některých vnějších znaků, ale určité principy zůstávají a fungují v skrytu dál. Velkým problémem je, když se člověk chce hudbou živit.

V oblasti vážné hudby by se dalo možná použít pojmu „l'art pour grant“. Cílem je získat grant a pak už se něco vytvoří... To není jenom český trend, to je samozřejmě celosvětová záležitost. Ti, kdo stojí mimo, to jsou ti praví outsideri. To ale bylo vždy tak, že scénu ovládali lidé praktičtějšího zaměření.

Vedle toho jsou lidé, které všichni znají, ale jejichž hudba je jaksi přehlížená. To byl třeba případ Erika Satieho. Všichni ho znali, všichni

vykrádali jeho koncepce, vydělali na tom peníze a slávu, a on sám hrál v kabaretu. Ivan Palacký včera řekl, že možná není tak důležité, co člověk dělá, ale kdo to dělá, jaká je jeho osobnost. Osobnost se do tvorby promítne tak, že když dva lidé použijí stejný postup, nebude to působit stejně. Myslím si, že v hudbě existuje cosi mimo znějící struktury, co působí (nebo naopak nepůsobí). Hudba je zkrátka – jak říkal Igor Stravinskij – „působení tajemných sil“. Ale nikdo, ani největší Mistr, to nemá jisté nadosmrti. Je to vždycky věc souhry mezi autorem, interpretem a publikem. Z toho může vzniknout něco, co směřuje do jakéhosi transcendentna, nebo jak to nazvat. A možná právě to je důvod, proč se vůbec hudba dělá.

Někteří outsideri se, někdy až po smrti, stali naopak kultovními postavami. Notorickým příkladem je Charles Ives, jehož hudba se za jeho života téměř nehrála a dnes na něj kdekdo přísahá. Čím je outsider zajímavý pro ty, kdo tvoří hlavní proud?

Ti, kteří plavou v hlavním proudu, se orientují na úspěch. A úspěchu se dosahuje vyzkoušenými prostředky. Vlastně je to začarovaný kruh, protože mainstream vždycky jenom napodobuje toho, kdo měl s něčím úspěch.

Vedle Debussyho nebo Stravinského je Satieho hudba vlastně velice prostá a neefektní, ale s tím časovým odstupem se zdá, že jí méně uškodil čas. Nedotkly se



Leoš Bacon Slanina

Jaroslav Šťastný (vlevo)



jí změny módních stylů. Tomu, co se hned líbí a stane se módou, hrozí, že s koncem módy upadne v zapomnění, že se to stane staromódním. To je stejné jako s oblečením. Nikdo už nechce nosit to, co vyšlo z módy. Od Ulricha Dibelia pochází postřeh, že hlavní proud je definován nikoliv stejnými prostředky, ale především stejnými otázkami, které si tvůrci kladou. Outsideři jsou zajímaví tím, že ve své tvorbě kladou jiné otázky.

Jsou skladatelé, kteří tvoří zdánlivě mimo styl doby, ale přesto jejich tvorba ducha doby vyjadřuje někdy lépe než ten hlavní proud. (Johann Sebastian Bach byl vlastně taky mimo hlavní proud své doby!) V perspektivě časového odstupu ledacos vypadá jinak než z bezprostřední blízkosti – dnes hlavně máme větší možnost srovnávání a víme, co z čeho vzešlo.

Domnívám se, že v hudbě jde hlavně o způsob myšlení, méně pak o vnější efekty, na které však ledaskdo naletí. To „nové“ v hudbě je cosi „nehmotného“, co se skrývá pod povrchem, jenž může být celkem jakýkoliv. Jako příklad mě napadá belgický skladatel Boudewijn Buckinx, což je velmi bizarní osobnost a bezpochyby génius. Jeho heslem je: „To B or to B flat?“ Je neuvěřitelně tvořivý, má přes tisíc sonát, devět „Nedokončených symfonií“ atd. a píše neustále. (Třeba když mu pianista Daan Vandewalle jednou večer zavolal o projektu *Schönberg – Ives*, do kterého měli různí skladatelé napsat díla inspirovaná těmito dvěma velikány dvacátého století, tak ráno měl na stole tři skladby, které mu Boudewijn poslal faxem). Buckinx vychází víceméně z klasicko-romantické tradice a neustále se tohoto idiomu drží, ovšem dokáže v něm napsat dost neuvěřitelné věci. Rozhodně nepatří do nějakého tradicionalistického tábora –

naopak si ho pro sebe objevili avantgardisté a udělali z něj kultovní osobu.

Co třeba Cage, kterého lze v mnoha ohledech považovat za samorosta, ale který je vlastně zakladatelem školy? Je Amerika se svým postojem k individualitě pro hledače nových cest „zemí zaslíbenou“?

Cage samozřejmě byl dosti samorostlý, i když pokud se zajímáte o jeho východiska, tak se u něj najde hodně převzatého ... Nevím, jestli je možno nazývat jej „zakladatelem školy“. Ta „New York School“ (John Cage, Morton Feldman, Earle Brown a Christian Wolff) zdaleka nebyla nějakou kompoziční školou, jak tomu bylo třeba u Schönberga a jeho žáků. Nakonec Feldman, Brown a Wolff nebyli vlastně ani Cageovými žáky: leda tak ještě Christian Wolff, který se jako šestnáctiletý učil u Cage čtyři neděle kontrapunkt, ale pak už si šel celkem vlastní

cestou. Feldman měl u Cage jednu lekci a Brown už byl svůj dokonce ještě než se setkali. Zato jsou důkazy, že Cage spíše ledacos přejímal od nich. Třeba techniku tzv. „time brackets“ (časové rozmezí, v němž se může určitý jev odehrát), používanou Cagem v jeho posledním období (tzv. „number pieces“), vymyslel vlastně Christian Wolff nejméně dvacet let předtím.

John Cage nicméně dovedl aktualizovat určité otázky a zanechal hlubokou stopu v obecném hudebním myšlení, i když – jak říká právě Christian Wolff – „nikdo vlastně nechtěl znít jako John Cage.“ Je ovšem zajímavé, že největší ohlas měly jeho ideje v Evropě. Heinz-Klaus Metzger jej dokonce z tohoto důvodu nazývá „evropským skladatelem“.

V Americe jsem nebyl a nedokážu posoudit, do jaké míry je skutečně „zemí zaslíbenou“. Pro skladatele však velmi těžko. To, co jsou pro nás nejvýznamnější američtí autoři, byly tam vždy víceméně okrajové zjevy.

Neodpustím si jednu osobní: Považujete se jako skladatel za solitéra?

Občas mívám takové pocity, ale druzí to mohou vidět jinak. Já sám se jako skladatel považuji za *amatéra*.

Hudba Petera Grahama na CD:

Peter Graham: Der Erste, Arta
Peter Graham: 23 zátíší, Šot records
Agon Orchestra: The Red and Black
(*Get Out Of Whatever Cage*), Audi Ego
Petr Matuszek: Solo for Voice (*Psalms*),
MLM/Indies
Ensemble Mondschein: The End of 20th
Century in the Czech Music (*Quintet*), Arta
Kamil Doležal: Česká soudobá hudba pro
klarinet (*Different Geometry*), Supraphon



Peter Graham

Grahamův Mistr a Mamlas

[Miroslav Pudlák]

Peter Graham (vlastním jménem Jaroslav Šťastný) je skladatelem značného renomé. Svědčí o tom už jen fakt, že na Antologii české hudby právě jeho jméno reprezentuje celou jednu skladatelskou generaci. Když tedy takový umělec přijde s novým dílem, je třeba to brát velmi vážně a je na místě o tom psát kritiky do denního tisku i odborných hudebních časopisů. Jelikož však denní tisk i ostatní časopisy o takových událostech mlčí, mám tu tíživou odpovědnost jako jediný informovat čtenáře o premiéře nejnovějšího díla Petera Grahama *Mistr a Mamlas*, uvedeného 6. 12. 2004 v pražském Roxy NoD. A moje odpovědnost je o to větší, že šlo o jediné a pravděpodobně na dlouho poslední provedení tohoto opusu. Představení bylo totiž poměrně výpravné a realizačně náročné, kromě členů souboru MoEns v něm vystoupily tři sopranistky, jazzová kapela, recitátor a mistr v akrobacii na horském kole (předvedl jediný skutečně mistrovský výkon), k tomu kostýmy a rekvizity, projekce... Svěbytný hudebně-divadelní útvar, označil sám autor jako „dokumentační melodram“. Dominantní složkou v něm byl text – sám mimořádně pozoruhodný. A zde se hned dotýkáme prvního problematického aspektu díla. Text svou literární silou zastínil, ba přímo převálcoval hudební složku, takže tato se jakoby tísnila v koutě a jen nesměle přizvukovala. Autorem textu je muž skrytý pod pseudonymem Vancouver Irving. Jeho *Mistr a Mamlas* je soubor krátkých deníkových záznamů majících formu jakýchsi zenových příběhů psaných téměř bergovskými literárním stylem. Mamlas (alter ego vypravěče) je v nich poučován Mistrem – jeho spolubydlícím. Předmětem onoho „mistrovství“ je vědět si rady v každodenních situacích, které oba přátelé zažívají během svého zahálčivého pobytu v Americe. Např.: „Nenos ohrnuté kalhoty, vypadáš jako ruský turista“, poučuje Mistr Mamlase. Občas Mamlas vyraje na svého Mistra, když se vyhne pokárání, někdy neboduje ani jeden z nich. Z dlouhé série takových paměťhodných „výšplechtů“ pochopíme, že se

nakonec oba projevují jako mamlasové v křečovitě snaze být jako Američani. V jednom z posledních zápisků se oba se skupinou dalších Čechů vracejí do vlasti a na letišti ve Frankfurtu jim nějaká Američanka řekne: „vy všichni vypadáte jako ruští turisté, až na tohoto“, a ukáže na Mamlase (Mamlas boduje). Peter Graham se rozhodl přistupovat k textu pietně, tj. nekrátit a nepřekrývat hudbou. Text recitoval Leoš Bacon Slanina svým zemitým projevem a hudebníci tvořili hudbou a akcí jen diskretní kulisu. Zhudebnění se neslo v naivistickém duchu: když se v textu hovoří o tom, že si Mistr vařil vodu na čaj – stojí na stole na pódiu varná konvice a mikrofon snímá zvuk varu, kde se mluví o letadle, objeví se maketa letadla, se kterou někdo vrtí v ruce a z nahrávky jdou zvuky letadel. Mezi bloky textu je pak prokládána komponovaná hudba: jak jinak než rádobý „americká“ – jakýsi laciný „muzak“ či pop-jazz, nebo snad blues... Kdo čekal od hudby něco víc, nedočkal se. Ale nakonec hudba vyjadřovala zřejmě to co měla – vysněnou představu o americké dokonalosti v česky nedokonalé realizaci. Aby autor neztratil kontrolu nad svým Gesamtkunstwerkem, ujal se sám i režie. V intencích celku tohoto naivistického představení byla tedy i režie jaksi „mamlasovitá“ – občas rozpačité pauzy, dohadování a pod. Výpadek proudu v sále při tom všem působil jako součást bizarního uměleckého záměru. A že celou dobu běžel projektor, ale nakonec se nic nepromítalo, nikoho nezaskočilo. Publikum se brzy rozštěpilo na dvě antagonistické skupiny – příznivci a přátelé autora vesměs přijali hru na „kultovní dílo“ a skvěle se bavili, jiní (ale nebylo jich mnoho) zděšeně prchali s pocitem, že se omylem ocitli na besídce bláznů. To je samo o sobě cenné. Nakonec je jedno, jestli něco nevyšlo přesně podle libreta. Podařil se svérázný umělecký happening, který zanechal hluboký dojem a vyvolal spoustu námětů k přemýšlení. Mě třeba napadlo: jestliže je to tak, že umělec vypráví vlastně o sobě, je tedy Jaroslav Šťastný Mistr, nebo Mamlas? Klíč je možná v jednom z koanů: „Mistře, mohu se i já stát Mistrem?“ zeptal se Mamlas. A Mistr odpověděl: „Mistrem je ten, kdo je dokonale sebou. Já jsem Mistr, protože jsem dokonale Mistrem. Ty budeš Mistrem, až budeš dokonale Mamlasem.“



Houslový průzkumník Jon Rose

[Z. K. Slabý]

V dobách komunismu měla střední Evropa dva hudební magnety: varšavské Jazz Jamboree a berlínské Jazzbühne. Oproti pražskému jazzovému festivalu byly většinou vynalézavější, pokud šlo o prezentování moderního progresivního jazzu, a nadto nedlouho po jejich odeznění bylo možno si zakoupit výběr z jejich programu na dlouhohrajících deskách, což u nás bylo (a bohužel dodnes je) nemyslitelné.

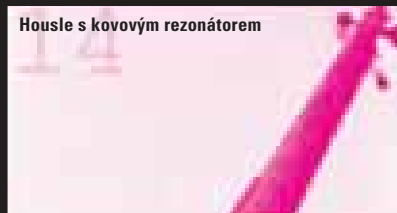
Když jsem byl na jednom Jazzbühne akreditován jako novinář, bral jsem svou úlohu natolik vážně, že jsem se zúčastnil nejenom večerních koncertů – trávil jsem v sále při zkouškách celé dny, abych pronikl do zákulisí celého dění a měl jsem tak občas i příležitost rozmlouvat s účinkujícími.

Jedním z vrcholů ročníku 1985 bylo vystoupení amerického vokalisty a bubeníka Davida Mosse, jehož groteskně ohromující atak nenechal nikoho chladným. Poněkud ve stínu tohoto dravého a robustního showmana zůstával štíhlý muž s ještě štíhlejšími, nicméně dlouhými, oboustranným a devatenáctistrunným violoncellem: Jon Rose (ročník 1951, rodák z anglického Rochestru, později Australan a ještě později Evropan volbou). Když jsem se ho zeptal, kde přišel k tak podivnému nástroji (který ostatně virtuózně ovládal), mávl skromně rukou: „Takových mám doma asi osmnáct.“



Samozřejmě tyto nástroje při svých koncertech a na svých albech používal, nicméně v osmdesátých a devadesátých letech minulého století věnoval svůj um, svou fantazii a svůj smysl pro absurdnost převážně projektům, které hovořily k závažným mezinárodním i společenským problémům – nikoli ovšem přímo a bez obalu, nýbrž prostřednictvím kamufláže, grotesky, provokace, zašifrovanosti a mystifikace. Klíčem k době, k historii i k tématům lidských osudů se mu staly housle: jejich prostřednictvím nahlížel dějiny (*Rosenberg's Revised Timetables*, 1996), totalitu (*China Copy*, 1997, *The Violin Factory*, 1999), komunistickou tajnou policii (*Violin Music for Restaurants*, 1991), zmanipulovanost sportovních utkání v souvztažnosti k éře nacismu (*Pulled Muscles*, 1993, kde jde o Olympiádu v Berlíně roku 1936, při níž v běhu s houslemi údajně závodil doktor Johannes Rosenberg), nostalgii meziválečné éry (*Eine Violine für Valentin*, 1995) a především narůstající vlnu supermarketů a nákupní horečky. Tento námět ho natolik zaujal a inspiroval, že se mu věnoval v několika variantách: *Violin Music for Supermarkets* (1994), *Violin Music in the Age of Shopping* (1995), *Shopping List* (1995), *Tatakuri – Ja-*

Housle s kovovým rezonátorem



Sám Rose uvádí, že toto cello může nahradit smyčcový kvartet.

Madonna s dítětem, což je violoncello s houslemi, přičemž na oba nástroje lze hrát simultánně: cello stojí na dvou nohách, housle jsou přiloženy k „prsům Madonny“.

Whipolín je vykuchané cello, které plní funkci flašinetu.

Housle s dvojitým krkem a osmi strunami.

Zmechanizovaný houslový kvartet aneb Agonie a extáze sestává z instalace propojených čtyř nástrojů, zapojených na elektrické motory. Hrají v rozličných

rychlostech a v jednom je zabudován jednoduchý sampler.

Desetistrunné dvojitě housle, na něž se hraje dvěma smyčci naráz.

Dvoustrunná pedálová deska, při níž pedál rozděljuje zvuk obou amplifikovaných strun.

Dvojitá hudební pila – dvě pily jsou zapojeny na kovový rezonující tubus a hraje se na ně rovněž dvěma smyčci.

Dvojitě housle v jízdním kole jsou poháněny koly bicyklu přes zvláštní mechanismus.

Pes – Der Hund – The Dog, tak pojmenoval Rose housle se dvěma dlouhými táhly a s mikrofonem, které vydávají masivní vyjící zpětnou vazbu.

Trojité bzučivý smyčec. Ostatně Rose běžně hraje i na samotný jeden smyčec a v divadle Archa na něj „zahrál“ i na hlavu zvláště dotěrného fotografa.

Dlouhostrunné instalace aneb Hranice měří ode dvou do pětadvaceti metrů

Housle s dvojitým krkem a osmi strunami



pan/China Point of Sales Tour (1995) či *Shopping. Live @ Victo* (1996). Samozřejmě svým albům vévodí, dokáže vystříhnout ty nejsladší a nejvmlouvavější melodie, aby je vzápětí destruoval, kupí nápad na nápad, avšak jako své spoluhráče volí brilantní vokalisty a hudebníky, jako je perkusista Tony Buck, hráč na gramofony Yoshihide Otomo, kontrabassistka Joëlle Léandre, zpěvačky Shelley Hirsch a Lauren Newton, bubeník Chris Cutler, kytaristi Fred Frith a Eugene Chadbourne, violoncellista Erik Friedlander atd.

Nemohu opomenout rozsáhlou mystifikaci, související s rodem Rosenbergů, kteří „účinkují“ na Roseových deskách a byli ohlašovani i na jeho koncertech.

Už vedle těchto projektů se Rose věnoval zvukovému průzkumníčení, které souviselo i s jeho neobvyklými (on sám užívá termín relativními) nástroji vlastní výroby. Je na čase se o nich tedy zmínit.

Devatenáctistrunné housle, u nichž rámovou konstrukci překrývají houslové, violoncellové, kytarové struny i struny z piana jako pavoučí síť, vše je zvukově zesíleno ve stereu.

Poloviční megafonové housle, do nichž je zabudován zesilovač s frekvenčně modulovaným mikrofonem.

Eolské housle s dvojkřkem, založené na zvuku dutým větru do jakési plachty. Jsou zbudovány podle eolské harfy.

Mariňácká trumpeta (příbuzná historické tromby mariny neboli trumšajtu), jejíž zvuk vyloudí kontrabasová A struna, protažená dlouhým zvukovým boxem přes kobytku.

Housle s dvojitým pístem a trojkřkem na kole bicyklu, přičemž záleží na otáčení kola, které je poháněno mechanismem podobným parnímu stroji.

Sestnáctistrunné mikrotonální housle s dlouhým krkem, na něž se hraje horizontálně.

Lichoběžníková pětistrunná viola s dvojitým reproduktorovým systémem, zesíleným součástkami z pračky.

O **devatenáctistrunném violoncelle** už byla řeč, stačí dodat, že má pražec na zadní straně.



Mariňácká trumpeta (Tromba Mariner)

a bývají vybaveny zvláštním rezonujícím můstkem.

Housle – větrný mlýn, na jejichž lopatky hraje vítr. Ty ovšem nepřežily první větší bouři.

Housle s kovovým rezonátorem, který – podle Roseových slov – zpřizvučuje jejich islámský zvuk. Také se jim může říkat Houslová bomba.

Housle s polystyrénem jsou obdobou minulého nástroje, nicméně výsledke

je zvuk spíše skřípající. Ostatně: „Není na ně pěkný pohled.“ (Rose)

Tato spíše telegraficky zaznamenaná přehlídka určitě není vyčerpávající a teprve prohlídka nástrojů v Rosenbergově muzeu ve Violínu na Slovensku by zájemcům mohlo objasnit jak jejich vzhled, tak funkce. Vybavuje se mi z expozice, kterou pracovníci muzea zapůjčili do praž-

bylo v minulosti například věnováno album *Brain Weather*, 1993, ale také kniha *The Pink Violin – A Portrait of an Australian Music Dynasty*, 1992, nebo *Sliding*, 1998 s hráčkou na koto Miyou Masaokou).

V roce 2003 vydal Rose spolu s Hollis Taylor unikátní projekt *Great Fences of Australia*. Uvedl jej: „Mnozí lidé zírají na hranice a moc jim to neříká. Jon Rose a Hollis Taylor se dívají a vidí gigantický hudební strunný nástroj, obepínající kontinent.“ Na pohraniční ostnaté dráty hráli houslovým smyčcem nebo bubnovou paličkou a vznikala tak éterická hudba, která se nese do dále. A ten, kdo si CD zakoupí, dostane spolu s ním v krabičce asi deset centimetrů oné hranice – rezavého ostnatého drátu, který mu může přiblížit výchozí působiště. Hudebníci v pětadvaceti číslech probírají či propírají nejrůznější hraniční situace. To je ovšem příležitost zcela nahlas povědět, v čem tkví především síla a přesvědčivost, kterou Jon Rose ovládá. Není pouze nápaditý ve vymyšlení a variování nejrůznějších projektů. I když je východiskem jeho zvukově hledačských desek jednotící předpoklad, dovede se na každou další improvizaci soustředit z jiného úhlu, neopakuje ji, naopak ji ozvláštňuje něčím novým a nečekaným. Není stereotypní, působí svěže a původně. Platí o něm to, co nám prozradil v šatně divadla Archa při jednom ze svých pražských vystoupení (na tom prvním nás v sále bylo pět, na tom posledním – v kině Aero – přeplněný sál): „Nejdůležitější je, že samotný proces hudební tvorby se neustále obnovuje. To je důležité, protože kdyby tomu tak nebylo, hudba by byla mrtvá. To platí pro veškerou hudbu, a především pro tu improvizovanou, která má nejbližší k samotné podstatě hudby, protože je prchavá. Co se nepohybuje, to umírá, takhle prostě to je.“

Škála Roseových experimentů je natolik rozlehlá a rozmanitá, že bylo možno zachytit pouze zlomek jeho aktivit. Patřily by k nim i koncerty s velkými smyčcovými orchestry, hra na automatický nástroj violano nebo třeba Relativní houslový festival, na který si sebral na padesát houslistů z celého světa. Ale snad postačí slovo na závěr: s Jonem Rosem se člověk nenudí, dovede vždy znovu překvapit, přitom však jeho očividné hodnocení nešvarů a strastí tohoto světa si zaslouží zamyšlení. On se však nestylizuje do role mravokárce: jeho řeč je hudba, vynalézavá, a přitom samozřejmá.

ské Archy u příležitosti festivalu Alternativa, například obrovský kartáček na zuby, na nějž je možno hrát.

Album *Double Indemnity*, které v roce 2004 vydalo Kassák Centre for Intermedia Creativity na značce Hermes Discorbie, prezentuje jeden z těchto „objevů“ v nových souvislostech: na desetistrunné dvoj housle se dvěma smyčci (mohli bychom jim také říkat siamské housle) podle nejnovější „story“ hrála kolem roku 1891 siamská dvojčata Rosa a Josefa Blažkovi z českého Skvrňova.

Jedno důležité téma jsem zatím opomenul. Jsou to hranice mezi státy, mezi lidmi, mezi náboženstvími, mezi rasami, viditelné i na první pohled nepostřehnutelné zátarasy, které ohrožují svět (viz například hranici mezi korejskými státy, zeď mezi Palestinou a Izraelem, ale – abych nešel daleko – i vnitřní hranici mezi cikány-romy a „gádži“). Prvně se tomuto námětu Jon Rose věnoval v roce 1995, kdy nainstaloval bariéru z ostnatého drátu na rusko-finské hranici a hrál na ni u příležitosti hudebního festivalu ve Viitasaari. Následovalo album *The Fence* (1998), zobrazující nejrůznější formy hraničních dělení od někdejší železné opony po Golanské výšiny – naprosto neproklamativně, hudebně, s konkrétními důkazy lidské nesnášenlivosti, zarputilosti i trápení.

Souběžně osvědčuje Rose svůj smysl pro zvukovou neobvyklost, krkolomnost, překvapivost na dalších kompaktech, jako je *The Hyperstring Project* (2000), *Strung* (2001), kde využívá svých neobvyklých nástrojů, vrací se s novým přístupem k čínské inspiraci (*The People's Music*,

2003), improvizuje sólově (*Fleisch*, 2003) i s blízkými muzikanty (*Temperament* s Veryanem Westonem, 2002, vzpomeňme jejich pražského vystoupení!, *EL*, 2003, kde je soubor pojmenován jako Scott Rosenberg's Skronktet West a hrají v něm kontrabasista Morgan Guberman, klarinetista Matt Ingalls, perkusista Gino Robair, kytarista John Shiurba a „Scott Rosenberg“, což je další z rosenbergovských projektů, kterým



Dinosauři jsou moji bratři

[Jaroslav Štastný]

Je-li řeč o hudebních samorostech na české a moravské scéně, nelze nevzpomenout na Josefa Adamíka. Jeho stručný portrét jste si mohli přečíst ve čtvrtém čísle loňského ročníku, není ovšem nad to, seznámit se „z první ruky“ s jeho pohledem na hudbu, humor a krásu.

V letech 1998-99 jsi po dlouhé odmlce napsal 2 cykly: *Vzpomínky na lepší časy pro klavír*

a *Il ritorno pro klarinet a klavír*. Oba cykly překvapují oproštěností použitých prostředků, nezávislosti na čemkoli „soudobém“ nebo „moderním“. Co bys k tomu chtěl říci?

Mám velice zvláštní osud a podívám-li se na 30 let uplynulých od absolutoria skladby na JAMU (1974), konstatuji, že po většinu doby jsem nebyl schopen nebo jsem neměl reálnou možnost komponovat.

Ve 2. polovině 80. let jsem hodně poslouchal a taky jsem analyzoval mnoho skladeb z not. Utvořil jsem si vlastní pohled na moderní ev-

ropskou hudbu jakožto na celek podléhající pevným zákonitostem. Slovo moderní používám pro hudbu zhruba od roku 1600, od florentské cameraty. Velmi důkladně jsem vstřebal poznatek, že postupný přechod z tonality církevních modů na tonalitu durovou a mollovou přinesl dalekosáhlé důsledky. Durová a mollová kadence s rozvodem citlivého tónu znamená definitivní utvrzení principu vytváření napětí a jeho uvolnění, a podle mého je v těchto kadencích zakódován směr dalšího vývoje evropské hudby do našich časů, a sice princip stupňování prostředků.

Napadlo mě tehdy, zda by bylo možno postavit se znovu do roku 1600 a dát se jiným směrem. Odhodlal jsem se k tomu až v roce 1998 ve *Vzpomínkách* a pak v *Ritornu*. Vše, co mě napadlo, jsem zkoumal z tohoto hlediska. Za nejtýpčtější útvar cesty, kterou jsem nechtěl jít, jsem považoval dominantní septakord (stoupající citlivý tón a klesající septima), a pokud by někdo hledal, našel by v obou cyklech jen několik dominantních septakordů. Nebyl jsem však absolutně důsledný. Část *Bergamasca* z *Ritorna* jsem zkomponoval na hranici tonality. Sledoval jsem určitou náladu a dal jsem přednost použití přiměřených prostředků před důsledným „držením linie“. Naprostá většina této hudby je však „pravověrná“ definovanému východisku.

Z mistrů přelomu 16. a 17. století mi nejvíc pomohli Monteverdi, Dowland a Sweelinck. Je pozoruhodné, že se všichni narodili v deceniu 1560–70, stejně jako Gesualdo, Shakespeare a Marlowe.

Můžeš přiblížit podmínky, okolnosti, atmosféru a inspiraci této práce?

Začal jsem komponovat *Vzpomínky* začátkem května 1998 a koncem června mi bylo jasné, že tuto práci nesmím vzdát. O prázdninách bylo z větší části pěkně a já jsem střídal dvě své tehdy oblíbené procházky, směr Lačnov a směr Končítá, po nichž jsem obvykle šel do ZUŠ a v pěkné a prostorné třídě, v níž se učí hudební nauka, u dobrého klavíru, jsem si trápil mozek. Protože hudba pro mne není všedností, ale svátkem, všiml jsem si kolem sebe více věcí mimořádných, připomínajících dálky, exotiku, dávno zašlé časy. Chodil jsem například kolem dvou palm phoenix dactylifera, jedna stála v řadovkách Luční ulice, druhá na dvoře ZUŠ. Dále mi byly k dispozici barvotisk



Tance labilní a nepravděpodobné (1983–1984)



Stínování I (1975)

zobrazující velbloudy, koráby pouště na lepenkách umístěných za stěrači některých aut zaparkovaných na Luční ulici, nejmladší neteř mi poslala z Chorvatska pohlednici s krásným exemplářem bordeauxské dogy v námořnickém tričku a čepici, s vyhaslým doutníkem v ústech, na modrém pozadí. (Nejstarší neteř tehdy měla krásného a otřesného psa této rasy. Barney už bohužel nežije.) Prostřední neteř mi poslala z Holandska pozdrav s pohledem na Herengracht v Amsterdamu: počestná noc v počestném domě, Notturmo. Barcarola byla inspirována karbenátkem, který jsem si jednoho dne koupil na oběd v Penzionu. Vzpomněl jsem si na verše: „Přijede dóže z Benátek / pošlete pro karbenátek“. Benátky, gondoliéra, Barcarola. A tak podobně.

Ritorno jsem začal psát v prosinci 1998. Stanožil jsem si, že tento cyklus bude mnohem semknutější, uzavřenější, s menší dávkou rozmanitostí, kontrastu. Je mnohem „studenejší“ než *Vzpomínky*. Dnes mi připomíná nějakou severskou pohádku, ruskou nebo skandinávskou.

Kdybys zapátral ve studentských letech, našel bys někoho, kdo Ti snad takovou myšlenku, třeba v zárodečné podobě, vnukl?

Všichni moji učitelé skladby byli orientováni na budování postavená v posledních desetiletích 20. století, v rámci toho, co tehdy platilo, a všichni byli úspěšní. Sotva by kdo z nich měl pochopení pro radikálně „historizující“ postoj. Klavíri postoje jsou spíš pro neúspěšné. Pokud bychom přece jenom chtěli zakotvit moje poslední práce v některé ze tříd brněnských hudebních škol, pak by to mohla být klavírní třída profesorky Inessy Janičkové na Konzervatoři Brno. Zejména při práci na Vzpomínkách

jsem si velmi intenzivně uvědomil, že vše, co vím o klavíru, vím od ní a že výkony jejích nejlepších žáků, zejména Miroslava Langeru, jehož Chopina jsem nikdy nepřestal obdivovat, znamenají pro mne vklad, který čekal 30 let na zhodnocení.

Z inspirujících osobností, jejichž názory pro mne znamenaly cenné impulsy, uvádím PhDr. Miloše Štědrone, který mi mj. půjčil svou knihu o Monteverdim.

Jsem taková povaha, že pro mne mají cenu i drobné, anekdotické zážitky, pokud jsou pěkné a výrazné. Koncem 70. let mě Jiří Bulis pozval do Vizovic na představení Boleslava Polívky *Pezza versus Čorba*, k němuž napsal hudbu. V přeplněné sokolovně jsem shlédl velkolepou klauniádu, při níž mj. protagonisté Polívka a Pecha na sebe vzájemně vyli hektolitry barev v tekutém skupenství, což absolvovali s nepohnutými obličejí. Po představení jsme s Bulisem a s jednou z hereček seděli chvíli v restauraci u kávy. V jedné chvíli se Bulis vrátil ke scéně, v níž si manželé Čorbovi sedli na klaviaturu klavíru, ona na diskantovou polohu, on na basovou. Bulis mi řekl svým typickým způsobem, trochu přes nos: „Pepku, ty dva klastry, jak si Boleslav a Dáša sedli na ten klavír, jsou jediný, co mi zbylo z celého studia na JAMU.“

Vtípky tohoto druhu se mi velmi fixují v paměti, nadhled i nadsázka mi imponují. Samozřejmě, daleko nejdůležitější roli sehrálo studium not a nahrávek a následné úvahy. Ještě jednou zdůrazňuji, že vidím evropskou hudbu jako celek, jako organismus. Jestli je použitý prostředek starý 100 nebo 400 let, pro mne nemá velký význam. Jedno z mých hesel zní: Dinosauri jsou moji bratři.

Ze Tvých odpovědí je dobře patrné, že rád hledáš a nalézáš humor všude, kde je to trochu možné. Co pro Tebe znamená humor?

Říká se, že hudba je nejpodivuhodnější ze všech umění. Snad lze říci, že humor je nejpodivuhodnější stránkou lidského myšlení a jednání. Humor je velmoc. Může působit téměř zázračně, uvolnit nahromaděné napětí, překlenout obtížné situace, zmírnit nenávisť a zhovadilost.

V životě jsem obdivoval mnoho umělců mocných humoru, nejrůznějšího ražení. Marka Twaina, jehož knihy o Tomu Sawyerovi a Huckleberrym Finnovi jsou asi to nejkrásnější, co jsem kdy četl. Julesa Vernea, například pro humor, s jakým popisuje všechny „nefrancoze“, zejména Angličany. Jaroslava Haška jako nejjasnozřivějšího

zpodobitele malého člověka v šilené vřavě světa. Josefa Váchala, génia humoru nejdřívejšího a nejčernějšího. Josefa Ladu, který jedinečným způsobem zachytil starý svět, ve kterém bych chtěl dožít, kdyby to bylo možné, těsně předtím, než tento svět beze stopy zmizel. Evelynu Waugha, mistra humoru tak zvláštního, že se ho ani nepokusím charakterizovat. Johna Steinbecka pro jemný a laskavý humor, s nímž vykresluje postavičky v rodné Kalifornii. Vladimíra Neffa pro humor vsudypřítomný, obsažený ve fabulaci, typech postav, dialogích a popisech všeho možného.

Hrdiny němých grotesek, zejména amerických. České komiky, česká divadla a scénky od Osvozeného přes Semafor k Činohernímu klubu. A mnoho dalšího.

V tzv. vážné hudbě je humor kořením velmi vzácným. Vzpomínám si na jeden Tvůj výrok z mezinárodní přehrávky mladých skladatelů, konané v Praze začátkem 80. let. Mluvili jsme v hloučku o skladbách, které jsme právě vyslechli a Ty ses vyjádřil asi takto: „*Ta závažnost, ty hloubky, to umí zřejmě každý, už mě to nebaví. Ať někdo napíše nějakou srandu, třeba jako Haydn. To je ovšem daleko těžší.*“

Haydn je výjimečný v celém kontextu evropské instrumentální hudby čistě hudební komikou, kterou cítí asi každý. Zejména do pomalých vět londýnských symfonií vkládal „překvápka“ jako náhle tutti orchestru po doznění banální věty v pianu, náhle nastolenou „závažnost“ banální durové melodie změnou na tónorod moll, zase s použitím tutti v dynamice forte, „vojenskou“ instrumentaci se silně obsazenými bicími nástroji a jiné nápady. V naší době byl geniálním hudebním humoristou Josef Berg, o němž jsi nedávno napsal výběrnou knihu.

Hudební vystoupení manželů Salanradhakových z Indonézie, které jsem shlédl a vyslechl (s Jiřím Bulisem a Vojtěchem Mojžíšem) v červnu 1970, patří k nezapomenutelným zážitkům. V přítomném sálu se publikum postupně dobíralo pochopení skutečnosti, že pan Salanradhak je Alois Piňos a paní Salanradhaková Josef Berg a že text, který četl Jiří Valoch, je hromada geniálních nesmyslů. Bulis tehdy řekl: „Tato mystifikace se vyrovná nejlepšímu Haškovým mystifikacím.“ Bohužel jsem tehdy neviděl *Dějiny experimentu v Praze a na Moravě* (čehož jsem později, když jsem opisoval na stroji pro Piňose další jejich text, velmi litoval); viděl jsem až představení s Piňosem a Štědrým v roce 1986.

Zdá se, že v ústraní Valaška dost myslíš a vzpomínáš na Brno

Vděčně vzpomínám na Brno 60. a 70.let. Na konzervatoř, na profesorku Janíčkovou, na profesory skladby a hudební teorie Bohuslava Řehoře a JUDr. Jana Duchaně, na ředitele Karla Horkého, k němuž jsem také chodil do skladby, na osobnosti z řad spolužáků. Na JAMU, na skladatele Jana Kapra, Miloslava Ištvána, ing. Aloise Piňose, Ctirada Kohoutka, Rudolfa Růžičku, na klavíristu Vlastimila Lejska a řadu dalších. Brno mi dalo veškeré hudební vzdělání a dnes vím, že jsem mohl získat mnohem víc, kdybych tehdy nebyl tak hloupý a líný.

Dvouléte pedagogické působení na Konzervatoři Kroměříž v letech 1987-89 asi taky patří ke Tvým „vzpomínkám na lepší časy“.

Samozřejmě ano, učitel může u studentů ve věku 15–21 let počítat s daleko větší odezvou, ať jde o odbornost či o humor, než u školních dětí. Vybírám z mnoha vzpomínek.

Studentka z jihlavska mi přinesla jakožto jeden z dokumentů pro svou diplomní práci vysvědčení Gustava Mahlera z jihlavského gymnázia. Mahler propadal ze 4 nebo 5 předmětů. Byl jsem nápadem nadšen a studentku jsem v její práci maximálně podpořil. Protože si Mahlera hluboce vážím, rozsoudil jsem při obhajobě jeho studijní neúspěch výrokem, že pro velkého člověka platí jiná měřítka než pro průměr. Ve vyučování jsem iniciativně zavedl některé drobné vymoženosti. Například jsem usoudil, že zvonění na přestávku po ukončení vyučovací hodiny znamená pro studenty příliš silný psychický náraz, a ve snaze zmírnit tento náraz a ušetřit studenty zbytečného stresu jsem zavedl tzv. přípravu na přestávku, která představovala ukončení hodiny o 2–3 minuty dříve, a student, který se přihlásil, mohl sdělit ostatním svůj zážitek, přednést báseň, zazpívat píseň nebo vyprávět krátkou pohádku. Studenti se ovšem postupně dožadovali delší a delší přípravy na přestávku a došlo to tak daleko, že když jsem jednou přišel vyučovat teorii do 3. ročníku, třída vstala a jedněmi ústy zvolala: „Příprava na přestávku!“

S mimořádnou vážností a odpovědností jsem bral opakující se apely ředitelství školy na dodržování pracovní doby. Toto dodržování jsem chápal především tak, že nejlépe dodržuje ten, kdo je po ukončení vyučovací hodiny první ve sborovně. Prohrával jsem však pravidelně v důsledku skutečnosti, že jsem měl ze všech vyučujících hromadných předmětů třídu nejdále od sborovny. Postěžoval jsem si tehdy studentům vyššího ročníku na tuto „strašnou nespravedlnost“, mj. na to, že profesorka P. měla třídu přímo naproti sborovně.

Kdybys byl znova mladý a na začátku životní cesty, rozhodl by ses pro hudbu?

Ne. Pokud bych mohl studovat, studoval bych biologii, a pokud bych měl jít na řemeslo, chtěl bych být stolářem nebo hodinářem.

Čtenáři nemohou vědět, že jsi svého času pěstoval kaktusy a orchideje. Jakou podobu má nyní Tvoje záliba v exotických rostlinách?

Mírně se zajímám o orchideje rostoucí a kvetoucí na Valašsku. Znáám místa a umím najít a rozeznat asi dvacet druhů těchto rostlin. Koncem 90. let jsem se v červnu chodil dívat na jeden z nejvzácnějších druhů evropské květeny ophrys fuciflora v lokalitě mezi Valašskými Klobouky a Brumovem.

Tvůj nejsilnější umělecký zážitek z poslední doby.

Žluna zelená. Po desetiletích jsem měl několikrát možnost krátce pozorovat tohoto úžasného ptáka.

B BARTÓKŮV MEZINÁRODNÍ SEMINÁŘ A FESTIVAL

Szombathely - Maďarská republika
9.-24. července 2005

Bartók - Nová hudba

KURZY MISTRŮ

Zoltán Peskó (dirigent), Jaques Zoon (flétna), György Pauk (housle), Johannes Schöllhorn, Mesias Maiguashca (Hudební skladba a počítačová hudba), klavír, fagot, zpěv a maďarská lidová hudba
Kurzy doprovázejí jazzové a festivalové koncerty

Poslední den přihlášek: 1. dubna

Informace: www.hungarofest.hu

Csilla Kádár - manažerka seminářů
kadar.csilla@hungarofest.hu
c/o Hungarofest Kft.
Tel.:+36/1/ 266 1459, Fax:+36/1/ 266 5972
www.bartokfestival.hu



21. DNY STARÉ HUDBY

25. června - 2. července 2005

MISTROVSKÉ KURZY

Simon Standage - Velká-Británie (housle), Miklós Spányi - Finsko/Maďarsko (klávesové instrumenty), Annelie Boeke - Nizozemí (flétna), Rita Széll - Maďarsko (barokní tanec)

V doprovodu kurzů budou pořádány festivalové koncerty a historický taneční večer s účastí obecnosti.

SOPRON Poslední den přihlášek: 1. května

Blíží informace a formulář přihlášky najdete na naší adrese:

www.hungarofest.hu

Tajemnice festivalu:
Mária Liszkay, liszkay.maria@hungarofest.hu
Hungarofest Kft.
Tel.:+36/1/ 266 1459, Fax:+36/1/ 266 5972



DALŠÍ PODIVNÉ VRSTVY

[Petr Ferenc]



Přesně definovat termín sound art patrně nejde – v různých publikacích se jím označují různé projevy zvukové tvorby. Opřít se snad dá o několik pevných bodů. Zvuk je jen jednou ze součástí většinou výtvarného díla – například objektu, instalace či videa. Zrod nového (či jinak neobvyklého) zvukového zdroje, často s konceptualistickým pozadím (proto lze mluvit o počátcích sound artu již v souvislosti s futuristy) je důležitější než komponování pro vzniknuvší objekt-nástroj. Mnohá díla jsou site-specifickými instalacemi rozeznávanými děním v daném místě (ať návštěvníky či přírodními živly). Dochází-li ke vzniku nahrávek (v případě, že díla mají povahu hudebních nástrojů), jedná se většinou o improvizované zvukové plochy.

Jako příklad sound artu lze uvést některé realizace Christiana Marclaye (video *Guitar Drag* – „lynčování“ elektrické kytary přivázané k jedoucí dodávce) či několik v His Voice recenzovaných alb – *Rec01* Collina Olana – záznam tání mikrofonů zamrzlých v kostkách ledu (1/03), improvizace na ledové nástroje Terje Isungseta *Iceman Is* (...) či práce CO Caspara, jehož profil přineslo minulé číslo.

Sound art je, když zvuk je podstatná část objektu nebo instalace, ale mělo by to být něco víc než jen zvuk – i když chápu, že některé projekty jsou jen samotný zvuk, ale například prostorově rozdělované. Důležité jsou prostory,

objekty, ale především nové zvukové zážitky, říká jeden z nečetných představitelů sound artu v Čechách Martin Janíček (1961). Někdejší bubeník si během studií uvědomil možnost skloubit své dvě lásky – hudbu a výtvarné umění – a začal se věnovat tvorbě zvukových instalací, sovkulptur či nových hudebních nástrojů.

Poslouchal jsem spousty industriálních projektů a experimentální hudby. Na AVU jsem se dostal pozdě – až v roce 1990. Původně jsem chtěl k Demartinimu, ale pak se objevila možnost jít ke Knížákovi. U něj byly možnosti otevřené na jakoukoli stranu. A tam jsem začal dělat zvony z různých materiálů, čímž jsem se definitivně nasměřoval na práci se zvukem. Zároveň začaly Plasy, takže jsem tam hned ze začátku udělal instalaci a potkal spoustu lidí.

Benediktýnský klášter v Plasích se počátkem devadesátých let stal dějištěm mezinárodních symposií hudby, výtvarného umění a jejich křížení, jehož převážně meditativní poloha byla podmíněna netradiční atmosférou stavby. Z četných účastníků připomeňme Tima Hodgkinsona, Jima Menese, Tibora Semző, ROVA Saxophone Quartet, Rajeshe Mehtu, Keijihho Haina, Pavla Fajta, Pavla Richtera, Orloj snivců (jehož členem Janíček v té době byl) či Agon. Za pestrým programem, oceňovaným spíše v zahraničí, stála nadace Hermit – vydavatel čtyř „dokumentačních“ kompaktů. Klíčovou osobností byl někdejší člen Janotových Mozart K. Miloš Vojtěchovský.

Miloše Vojtěchovského jsem znal ještě z Čech. Ale když přijel v devadesátém roce a začal s touhle aktivitou, tak se mi najednou potvrdilo, že nejsem úplný „uleťák“; ve škole jsem byl jeden z mála, kdo se o něco podobného zajímal. A najednou přijede Jo Truman a spousta lidí z celého světa a zjistíš, že se jedná o normální disciplínu – to mě strašně podpořilo. Určitě jsem tu nebyl jediný, ale když se mě někdo zeptá, koho bych ještě doporučil, mám trochu problém.

Podstatná část Janíčkovy činnosti se proto odehrává v zahraničí. Účastnil se mnoha skupinových festivalů i výstav v Evropě (často ve Skandinávii a pobaltských republikách) i v USA, kde v roce 2002 působil coby artist in residence na Rensselaer Polytechnic Institute v Troy, New York. Zde s Michaelem Deliou a M. Northamem participoval na Experimentální Intermedia Festivalu, jehož se zúčastnil závěrečnou instalací s multikanálovým zvukem a videoprojekcí. Intimnější, přírodní ráz měla zvuková instalace pro botanickou zahradu v estonském Tallinu – šestice zvonů z různých materiálů, které byly zavěšeny na obloukové lávce přes potok. Z jejich srdcí visely dřevěné plováčky, jejichž zmítání v prudkém toku objekt rozeznávalo. Jeden z mnoha příkladů instalace vzniknuvší pro specifickou lokaci a nepřenosné jina (další budiž například struna tažená chodbou plaského kláštera a využívající apsidu coby kobytku).

Site-specific práce mě baví a vzrušuje, protože je úplně jiná, než práce pro



již „vybité“ galerijní prostory. Pokaždé přijdeš do nových podmínek, které jsou vždy trochu na ostří nože. Musíš řešit spoustu problémů – začínáš od úplného začátku, ale je to daleko inspirativnější. Rád se zajímám o historii toho místa a na to vše by se mělo v ideálním případě reagovat.

V Čechách jsme se s Janíčkovými instalacemi mohli setkat v rámci výstav a festivalů Crossings (1999 Rudolfinum), 4+4 dny v pohybu (1998, 1999 Praha) či na hojně navštívených a dosud vzpomínaných Hnízdech her – záplavě interaktivních hraček, her, vyluzovadel a prostředí, kterou pro Rudolfinum před čtyřmi lety připravil Petr Nikl s početnými spolupracovníky.

Petr Nikl byl na základě Hnízd her vyzván k realizaci hlavní expozice České republiky na Expu 2005 v japonském Aichi. Realizoval nějaké skici a poslal je do soutěže. Když zjistil, že je o věc zájem, přizval partu lidí, kteří mu byli v Rudolfinu nejbliže – Ondřeje Smeykala, Petra Lorence, Milana Caise, Jaroslava Kořána a mě. Celková koncepce klade důraz na interakci bez použití techniky – akustické a optické objekty – například velké krasohledy. Dá se říci, že tématem je moudrost přírody. Já jsem se pustil do další úpravy fošen (ztenčování atd.), které jsem použil ve Veletržním paláci a které budou zavěšeny. Velmi si užívám trochu sochařšější práci s materiálem. Řemeslnická stránka věci mě baví. Když si něco vymyslíš a necháš udělat, chybí ti přímý kontakt.

Podívejme se nyní na tu „nejvíc hudební“ část Janíčkovy práce. Jeho dosud jediné CD *Katalog* (vlastní náklad, 1996) vydané v příjemném kartónovém digipacku kromě bookletu s fotografiemi jednotlivých instalací obsahuje dvanáct zvukových ukázek sedmi realizací a jejich zvukových možností při improvizaci, s níž autorovi pomáhají především názorově spříznění Snivci Jaroslav a Michal Kořánovi a norská soundartistka a zpěvačka Siri Austen, v jedné z ukázek pak Vojtěch a Irena Havlovi. Hned čtyři ukázky (jedna sólová) jsou věnovány v hlubokých tónech bzučící, tlumeně znějící Zpívající překližce.

*Zpívající překližka je obyčejná, tři milimetry silná deska překližky, která není nijak tepelně nebo za vlhka upravována. Stáhl jsem ji dvěma strunami, které teď napíná a funguje jako rezonátor. Je možné hrát smyčcem na hlavní i na příčnou strunu, na překližku se dá bubnovat rukama a paličkami. Nahrávky jsou z výstavy *Tvary tónů v Mánesu* (kurátor Radek Horáček), kde jsme se přes noc zavřeli. Na některých místech nahrávky je slyšet i ten splav...*

Dvakrát zaznějí plechové Luky – pětice dvoumetrových „zbraní“ napínajících strunu. Při drnkání mají zvuk ne nepodobný brumli (avšak hřmotnější a s delším dozvukem), při hře smyčcem kovově vibrují občas až do nepříjemných výšek.

Při hře na Sudový cimbál vyrobený z bubnu míchačky s napnutými strunami (bylo jej možné vidět na Hnízdech her) lze hrát buď údery do strun, čímž vzniká zvuk na pomezí orientálních drnkadel a preparovaného klavíru (v jehož sousedství se cimbál v jedné z improvizací ocitne), nebo do bubnu samotného – to pak vzniká výrazný, lehce zastřený zvuk s dlouhým dozvukem.

Zajímavou ukázkou je zvukový záznam z představení *Bez data*, které v rámci taneční dílny vytvořili v Divadle Archa v roce 1995 choreograf Frank van de Ven a scénograf Miloš Šejn. Janíček zde rozeznívá třícentimetrovou strunu napjatou sálem divadla. Úvod Katalogu pak patří sólové hře na břídlicový „xylofon“ – Lithofon.

Lithofon je částečně naladitelný, ale ne zcela – břídlice se nedá štípat donekonečna. Zbývá obrušovat velikost – vyjít z velkého kusu, který v našich podmínkách není úplně snadné opatřit.

Jak je vidět, má Martin Janíček slabost především pro nástroje strunné a závěsné a považuje je za objekty určené pro improvizaci (mnohdy

interaktivní ve vztahu k publiku), nikoliv pro exaktní kompoziční práci.

*Dovedu si ale představit něco na způsob vizuálních partitur – přijdou mi jako vzrušující kombinace kompozice, improvizace a vizuálna. Pro mě představují inspirativní spojení. Je zajímavé, jakým způsobem se dá číst kresba nebo skica. Skladba *Odraz 808*, kterou jsem dělal pro Michala Rataje a jeho *Premedici*, měla barevnou skicu – partituru. Je složená ze dvou nahrávek, jejichž propojování je graficky zachyceno. Jedna z nahrávek byla pořízena ve vodojemu v Portu – echované zvuky kulovitého prostoru. Smícháno s nahrávkou smyček, které jsem v USA vyrobil v Max MSP.*

Koncertně se s Janíčkovými díly setkáváme poměrně málo, neboť nemá rád přílišné opakování téhož. Četnost koncertování se tedy odvíjí od toho, má-li zrovna nové nástroje.

*Koncerty se snažím omezovat na méně nástrojů a snažím se z nich vytěžit co nejvíc. Některé nástroje – například překližka – mají spoustu výrazových možností, jiné méně. V loňském roce jsem hrál v Národní galerii na akci *Vítání jara*. Měl jsem osm dřevěných, 2-3 metry dlouhých fošen umístěných do vějíře a osazených snímači a Honza Dufek (z *Centra pro současné umění*) počítačově upravoval jejich zvuk.*

Ani přes převahu řemeslnicko-sochařské výroby zvuků Janíček nepatří k odpůrcům moderních technologií. Kromě videoprojektí, multikanálového zvuku či použití fotobuněk (kruh obrazů opatřených čidly připojenými ke zdroji zvuku, který je měněn pohybem diváků) jej – zatím pasivně - zajímá i internet.

Je to velmi dobrý partner. Všechno se jím urychluje, lidé o sobě vědí, co kdo dělá. Ale i živé možnosti. Někde někdo něco kutí, snímá to... Nedávno jsem viděl stránku, na níž Chris Cutler vyzval lidi na celém světě, aby mu v určitý okamžik něco posílali. Já jsem například poslouchal, jak někdo pracuje v truhlářské dílně – to byl soundartový piece jako blázen... To kutilství – zvuky nějaké činnosti a ty nevidíš, co to vlastně je, dostávají strašně zvláštní rozměr. Je to jako když separuješ zvuk od filmu, dáš se v něm najít další podivné vrstvy.

A jsme zpět u řemesel, kontaktu s materiálem, dobývání výsledného tvaru ruční prací. Činnosti, která Janíčkovou tvorbou i životem prochází coby nutnost i stálá inspirace.

Nemůžeš pořád jenom dělat objekty. A třeba při pracích na domě nebo na zahradě dochází ke zvláštním spojení. Úžasný zážitek – hrabeš listí, děláš různé hromádky a najednou si představuješ, že se jedná o různé zvukové uzly – nebo naopak zdroje zvuku. Jsi v prostoru a někde je to zhuštěné a jinde prázdné. Něco podobného by bylo hezké zrealizovat pomocí multikanálové zvukové projekce. V propojení s materiálem jako je listí by mě to strašně bavilo.



Moondog (1916–1999)

Kenneth Ansell

[Přeložil Matěj Kratochvíl]

Moondog, který se narodil jako **Louis Thomas Hardin** v roce 1916, vždy stál stranou hlavních proudů hudební tvorby. Byl fascinován formou kánonu a vždy se rozhodně držel tonality, jeho hudba se pohybuje mezi světy jazzu a klasiky a na první pohled nedrží krok ani s jedním z nich.

Je to hudebník, jehož nahrávky pro jazzovou značku Prestige neobsahují žádnou improvizaci, který nahrál *Tell It Again*, sérii originálních písní pro děti s Julií Andrews podle Pohádek matky Husy, jehož *All Is Lonelines* nahrála Janis Joplin, jenž publikoval několik svazků své poezie (jeho oblíbenou formou byl rýmovaný kuplet, v němž také psával programy ke svým koncertům a texty k nahrávkám), který byl na přelomu 60. a 70. let na undergroundových kompilacích CBS Rock Machine reprezentován orchestrální skladbou a který experimentoval s primitivními technikami vícestopého nahrávání na počátku 50. let, když hudebníci nebyli připraveni na nahrávání jeho skladeb.

Moondog byl v létě 1995 v Londýně, kde Elvis Costello zařadil do své série Meltdown na South Banku koncert z jeho hudby. Byla to vzácná možnost slyšet jeho hudbu živě. Moondog tehdy navštívil Spojené království teprve podruhé. Jeho předchozí návštěva začala tím, že basista Danny Thompson spustil sled událostí, které nakonec spojily Moondoga, Johna Harleho a jeho studenty saxofonu při koncertech na Guildhall School of Music a Darlington College. Za toto úsilí se Dannymu Thompsonovi dostalo věnování skladby *D for Danny*, jejímž prvním sólistou se také stal.

Na koncertě v sérii Meltdown se spojil saxofonový soubor Johna Harleho, London Saxophonic (ti nahráli album Moondogovy hudby pod názvem *Sax Pax For A Sax*) a London Brass. Program vycházel především z tehdy aktuálního CD *Big Band* (první položka Moondogova vlastního vydavatelství Trimba). Vystoupení bylo přesvědčivé jak skladatelsky, tak interpretačně. Ať už to byla dobrosrdečná bravura *Lift Off*, hlodavě strašidelné téma zpracované jako pětadvacetihlasý kánon v *Heath On The Heather* (napsáno na počest bigbandového kapelníka Teda Heathe v době, kdy Moondog stále ještě pracoval na ulicích New Yorku) nebo propletené a roztančené melodické linky v *Shakespeare City*. Jindy zase něžné roztoužení jako v *Torisa*, vyrážené akordy v *Black Hole*, které kloužou nad vířením bubnu a gongu, skličující motiv *Cosmicode* a *Invocation*, „hraná jen na jednom tónu“, v níž se rytmické modely přesouvají po celém ansámblu. Především to byla hudba, která překračovala hranici mezi bigbandovým jazzem a komponovanou klasickou hudbou (aniž by připomínala kompromisy, které můžeme slyšet v některé hudbě tzv. třetího proudu), skrz níž Moondog vedl své hudebníky, ať už svým bubnováním nebo zvláštním způsobem dirigování: „*Nepoužívám taktovku, prostě bijí rukou na prsa. Muzikantům to zřejmě vyhovuje; vědí, kdy doba končí – když se ruka dotkne prsou – pokud máváte taktovkou, nemůžou si být nikdy jisti, jak daleko se ještě bude pohybovat a kdy doba skončí.*“

To ovšem představuje jen jeden proud Moondogovy činnosti.

Byl to plodný skladatel, který svůj otisk zanechal v mnoha různých idiomech. Složil přes osmdesát symfonií (z nichž slyšel provedenou jen jednu), množství komorních skladeb, písní a více než 300 madrigalů, partitury pro dechové i smyčcové orchestry, hudbu pro varhany i klavír (pro varhany tři svazky po 26 skladbách a pro klavír pět knih *The Art Of The Cannon*, z nichž každá obsahuje 25 skladeb) a také materiál pro své duo s francouzským klavíristou Dominique Pontym (DMD – Dominique-Moondog Duo), se kterým nahrál program *Impressions* pro BBC Radio 3.

Mnohé z těchto skladeb vykazují rytmickou pulzaci odrážející hudbu Indiánů a není pochyb o tom, že dvě příležitosti, kdy hrál s Indiány při jejich obřadech, jej ovlivnily. Poprvé ve svých pěti letech, kdy jej otec vzal do rezervace Arapahů a náčelník Žluté tele si jej vzal na klín a nechal ho bubnovat na velký buben při Slunečním tanci. Podruhé to bylo ve čtyřicátých letech, když navštívil Černožce v Idahu. Vliv jejich kultury byl bezpochyby hluboký.

Moondog: „*Američtí Indiáni mají základní rytmus – rytmus srdce ve dvou rychlostech: při chůzi (na dvě) a při běhu (na čtyři). Tyto rytmy používám dodnes. Vlastně se mi pak začalo zdát, že indiánská hudba je tak synkopovaná, že každý jazzový hudebník musí slyšet souvislost mezi ní*



a jazzem. Jejich písně nejsou improvizované, jsou předávány z generace na generaci, jsou velice staré. Považuji Ameriku také za „Starý svět“, možná kulturně starší než je Evropa.“

V šestnácti letech Moondog trvale oslepl, když mu do tváře explodovala dynamitová kapsle. Navštěvoval pak slepeckou školu v lowě. Právě zde začalo jeho hudební vzdělávání, které pak pokračovalo soukromými lekciemi u Burneta Tuthilla, tehdy vedoucího memphiské konzervatoře. Moondog později řekl, že slepota mu umožnila získat hudební vzdělání, které by si jinak nikdy nemohl dovolit. Studoval harmonii a hudební formy, ale kromě „elementárního cvičení pod Tuthillovým dohledem“ nebyl školen v kontrapunktu („princepech vztahů mezi tóny, které vycházejí již z Pythagora“) a učil se jej sám z knih.

Nyní tvrdí: „Když jde o kontrapunkt, jsem ten nejpeditantnější skladatel, který kdy žil! V celých dějinách klasické hudby najdeme chyby: Bach – nikdo nedělal víc chyb než Bach – Palestrina, Beethoven, Mozart, Haydn – celá ta banda! Je těžké minout jeden takt a nenajít nějakou chybu v kontrapunktu. Nikdo není tak přísný jako já! Strávím hodně času analyzováním své hudby. Jedna věc je skladbu napsat, ale více času zabere analýza toho, co jste napsal, než samotné psaní.“ Dodává ale, že je to úkol, kterému se musí věnovat ráno, jinak u toho usne.

Jsou tedy zákony kontrapunktu tak důležité? Neexistuje žádná hudební situace, v níž by Moondog měl pocit, že by je mohl obejít?

„Ne. Pokud jste zedník, máte pravidla, která musíte dodržovat, aby vám stavba nespadla... Musíte komponovat podle zákonů přírody a pokud nebudete, zaplatíte za to... a bude to znít špatně.“

V roce 1943 přijel Moondog do New Yorku, a aby vyšel s penězi, pracoval jako model pro studenty výtvarných škol. Táhl ho to k hudebnímu životu města a téměř okamžitě začal navštěvovat zkoušky v Carnegie Hall, což mu dovolil Artur Rodzinski. „Měl prostě pocit, že mám zájmovou tvář. Jednou vyšel článek nazvaný ‚Rodzinski adoptoval muže s tváří Krista.‘ Byl to mystický a pověřčivý člověk, a tak to začalo.“ (Biblická analogie byla dovedena ještě dál v novějším článku Michaela Churcha, který v Sunday Telegraph srovnával Moondogův zjev s podobou Boha Otce na rytinách Williama Blakea.) Sprátelil se s dirigentem a zkoušky

využíval jako intenzivní kurs orchestrace. Když ale Rodzinski odešel z Carnegie Hall, Moondogův zvláštní styl oblékání (vikingská helma, plášť a kopí – osobní protest proti taktikám módního průmyslu, který každý rok vnucuje nové trendy) vedl k „žádosti“, aby zvolil konvenčnější oděv, nebo přestal navštěvovat zkoušky. Moondog se rozhodl nenavštěvovat zkoušky.

Bylo mu souzeno strávit třicet let životem a prací v ulicích New Yorku, kde hrál svou hudbu a prodával svou poezii. „Začal jsem s tím na podzim roku 1949. Vyrobil jsem si několik čtvercových bubnů, a když jsem je poprvé použil na rohu ulice, během chvíle u mě byl dav lidí. Musel jsem se přesunout, protože jsem blokoval ulici. Pak jsem přešel na trojhranné bubny (od nich pochází název jeho vydavatelství Trimba). Čtvercové byly příliš vysoké; seděl jsem na bobku a hrál na dva – velký a malý – ale velký byl příliš vysoko. Tak jsem přešel na trojhranný tvar a bylo to mnohem lepší. Jen jsem hrál 5/4 a 5/8 rytmy a také na sedm. Nehrál jsem na ulici víc než pár týdnů a doslechl se o mně významný sloupkař – Walter Winchel – a zmínil se o mně ve svém sloupku.“

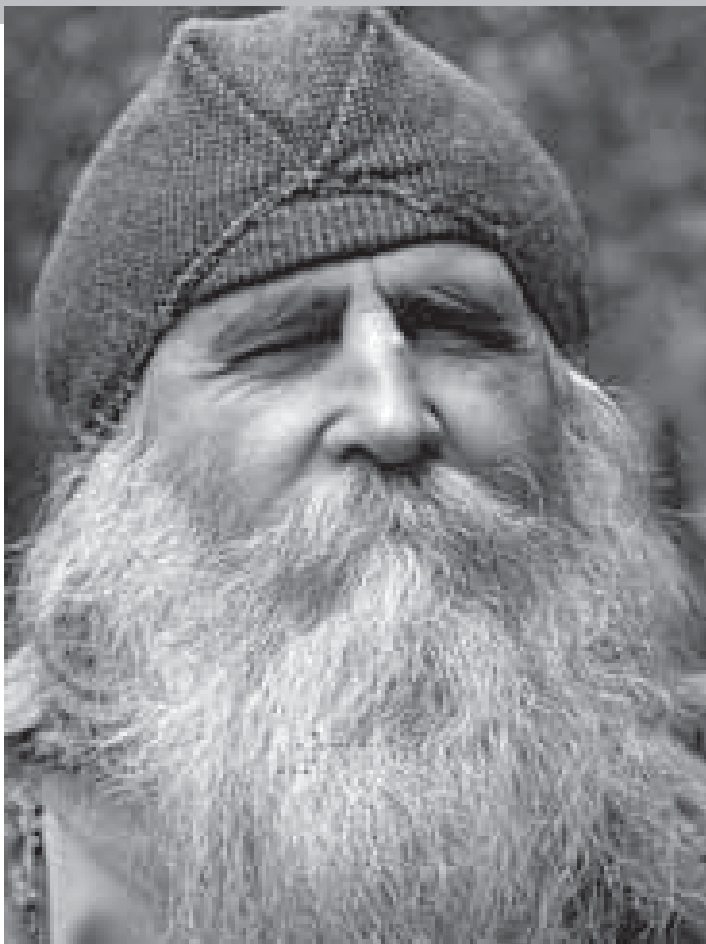
Louis Hardin byl schopen si na ulicích vydělat na živobytí, ale často žil raději jako bezdomovec, aby ušetřil peníze na zaplacení opisovače partitur, navzdory tomu, že (jak řekl pro *Soundpieces* v roce 1992): „když jsem spal, často mě někdo nakopl, obtěžoval, pomočil nebo dokonce okradl.“

Brzy natočil své první nahrávky: „Začal jsem na ulici v září 1949 a na přelomu prosince a ledna jsem hrál před jedním vchodem na 6. avenue. Když jsem přestal hrát, jeden muž mi povídá: ‚Líbí se mi, jak hraješ. Sedíš před mým vchodem a já tu mám obchod s deskami. Desky také vyrábím a rád bych tě nahrál.‘ Nahrál jsem pro něj od roku 1950 tři nebo čtyři desky (tehdy ještě na 78 otáček).“ Ten muž byl Gabriel Oller a jeho obchod Spanish Music Centre. Tam dostal Moondog první příležitost nahrávat.

V následujících letech vznikly další nahrávky: EP pro Epic, tři alba pro Prestige, dvě pro Columbia/CBS, *Tell It Again* pro značku Angel a výběr vydaný Musical Heritage Society. Staré desky a nahrávky pro Prestige často spojují Moondogovu hru se zvuky přírody a New Yorku, někdy z předem připravených záznamů (jako je vytí vlka na *Moondog Symphony* na jedné z velice raných desek) nebo z primitivních terénních nahrávek. Mohl tak do hudby začlenit zvuky přírody, města i jeho dopravy (nejslavnějším příkladem je zvuk mlhových sirén v *Tugboat Toccata*). Na prvních nahrávkách také najdeme jednoduchou formu vícestopého nahrávání. Když se mu nepodařilo sehnat hudebníky, aby jeho skladby nahráli, nahrál všechny party sám. Na počátku 50. let, před masovým rozšířením vícestopé nahrávací techniky, k tomu bylo zapotřebí dvou magnetofonů. První part byl nahrán a poté přehrán, zatímco se naživo hrál druhý hlas, a výsledek se nahrával na druhý magnetofon. Pak se oba hlasy přehrály a nahrál se třetí... a tak dále. Přirozeně kvalita zvuku rychle klesala, ale jak řekl Moondog: „Získáte představu, o co jde.“ Výsledek jedné takové nahrávky byl přeorchestrován pro první album na Columbiu.

V pozdější době tento problém řešil použitím sampleru v kombinaci s moderními nahrávacími technikami, které mu umožnily přehrávat jeho kompozice. Výsledek můžeme slyšet na desce *Elpmas* (vyšlo na Kopfrekords), kde samploval mimo jiné marimbu, balafon a koto, ačkoliv byl kritický vůči věrnosti, s níž sampler přehrává zvuk některých nástrojů, zvláště dřevěných dechových. Navzdory tomu, že jej lákala preciznost sampleru, preferoval Moondog práci s živými hudebníky, kdykoliv to bylo možné.

V roce 1954 vyšlo u Epic records desetipalcové album se dvěma suitami pro tři violoncella a dvoje housle, které nahráli hudebníci z New York Philharmonic, ale teprve v roce 1969 mohla vyjít nahrávka jeho orchestrální skladby na značce Columbia/CBS (v řadě Masterworks). O dva roky později následovalo album madrigalů. Svou spolupráci s Columbiu oslavil Moondog tím, že své pouliční stanoviště přesunul k sídlu jejích hlavních kanceláří. Příležitost k nahrání další orchestrální skladby se nenabízela a také provede-



ní byla vzácná. Moondog vzpomínal na dobu, kdy se jej Rodzinski ptal, zdal nemá něco pro orchestr, co by mohl provést. „*Tedy jsem neměl... a když jsem později měl, byl již po smrti.*“

Podobně, když v roce 1954 napsal *United Nations Waltz* (v pětičtvrťovém rytmu) pro orchestr a sbor, aby oslavil založení organizace, nabídl jej Leonardu Bernsteinovi. „*Myslel jsem, že skočí po možnosti dirigovat to, ale choval se, jako by mne neslyšel. Takže k ničemu nedošlo.*“ Dílo bylo nakonec provedeno v rámci zmíněné série *Meltdown*.

Během svého pobytu na ulicích New Yorku se Moondog setkal s mnoha jazzmany, kteří hráli v klubech v jeho oblasti. Mezi nimi byli Dizzy Gillespie, Duke Ellington, Louie Bellson a Charlie Parker, který mu nabídl společné nahrávání, ale zemřel dříve, než k tomu došlo. Později se Moondog v New Yorku setkal s minimalisty.

Philip Glass mu poskytl přístřeší v roce 1969. „*Znám je všechny. U Phila Glasse jsem bydlel asi tři měsíce v šedesátém devátém, tehdy zrovna začínal a rozjel se pěkně rychle. Všechna čest! Pokud se mu podaří získat slávu a bohatství tím, co dělá, nemám nic proti tomu. Doufám, že lidé mohou dělat to, co chtějí, ať už s tím souhlasím nebo ne.*“ Philip Glass a Steve Reich s ním svého času natočili několik madrigalů v jedné nepoužívané továrně. Hardinův postoj k jejich hudebním snahám to ovšem neovlivnilo: „*Porušují všechna pravidla! Ignorují všechny zákony tonálních vztahů. Po rytmické stránce to přijímám, ale nikoliv hudebně, ne melodicky nebo harmonicky. Když začnou používat akordy nebo melodické*

linky, je to absolutní chaos! Tvrdí, že jsem „zakladatel“ minimalismu, ale to nejsem, ten titul nechci. Mám je ale osobně všechny rád.“

Do jisté míry sympatizoval se snahami La Monte Younga vyřešit nepřesnosti standardního systému ladění a také se to projevilo v části jeho tvorby. Zatímco Young rozvíjel svůj systém „čisté intonace“, čímž podle něj vzniká dokonalejší sestava poměrů mezi tóny, Moondog vytvořil systém, který označil jako „čistou stupnici“ [pure scale].

„*Bach přišel se svým „temperovaným laděním“, aby mohl hrát ve 24 tóninách a ve všech to znělo docela dobře. Byl to ale kompromis a kompromisy jsou vždy nebezpečné. Napsal jsem řadu skladeb pro klavír naladěný do čistých kvart a kvint a oktáv, čemuž říkám „čistá stupnice.“ Znamená to, že můžu používat jen omezený počet tónin. Myslím si ale, že možnost modulovat do 24 tónin není až tak důležitá. Myslím si, že s modulací se to*

přehnal, zvláště od Wagnera dál. Jemu to ještě znělo docela dobře, ale Mahler si z toho udělal fetiš. Jeho nesmysl ve všech možných tóninách jsou už skoro absurdní. Není nutné stále modulovat, abyste udrželi zájem. Zájem nevzbudí modulace, ale myšlenky a to, jak jsou rozvíjeny.“

V 50. letech byl Louis Hardin donucen učinit kroky k ochraně svého uměleckého jména, které přijal v roce 1947. O volbě jména říká: „*Podvědomě jsem byl asi Indiány ovlivněn víc, než jsem si uvědomoval. Přitahoval mě indiánský znějící pseudonym. Ale ve skutečnosti to odkazuje k mému psu, kterého jsem mívával v Missouri a který mívával ve zvyku výt na měsíc. Na něj jsem myslel, když jsem ta slova dal dohromady. Zjistil jsem ale, že Inuti mají Slunečního psa (duhu přes slunce) a měsíčního psa (duhu přes měsíc). Nebylo to tedy tak originální, jak jsem si myslel.*“ Ovšem Allan Freed byl originální ještě méně. V roce 1952 se Moondog od přítele doslechl o DJ v Ohio, který měl zájem se s ním sejít a pozvat ho do své show, ale „*pak jsem se dozvěděl, že se přestěhoval do New Yorku, jméno používá pro svůj vlastní pořad a jednu z mých desek s vytím vlka (Moondog symphony) použít jako znělku. Tak jsem si sehnal právníka, obžalovali jsme ho a vyhráli jsme. Freed na Den díkůvzdání v roce 1954 začal svůj pořad a řekl: „Už nemůže používat jméno Moondog, patří někomu jinému, od teď to je Rock and Roll Show.“ Vypráví se, že na podporu Moondoga intervenoval i Igor Stravinskij. „Slyšel jsem později, tehdy ne, že než se rozhodlo, Stravinskij zavolal soudci Waltersovi a řekl: „Bud' k tomu muži spravedlivý, je to dobrý hudebník.“ Nevím ale, jestli tento zásah měl nějaký vliv na konečné rozhodnutí.*“

V Americe Moondog často prohlašoval, že za svůj duchovní domov považuje Evropu, že je „Evropanem v exilu.“ V roce 1974 se do Evropy konečně vydal. „*V roce 1973 mi zavolal jeden pořadatel a řekl: „Mám možnost vzít tě do Evropy a uspořádat koncert.“ Řekl jsem, „ano, to bych rád.“ V lednu 74 jsme tedy jeli, dali dohromady malý orchestr a já jsem dirigoval některé své skladby. Paul Jordan hrál několik mých skladeb pro varhany. Líbilo se mi tam ale tolik, že jsem se s nimi nevrátil. Na rok jsem jel do Hamburku a pak jsem dostal dopis od kohosi z Recklinghausenu, malého města u Kolína, a ten psal: „Přijed, třeba bychom mohli něco podniknout.“ Tak jsem jel. Jednoho dne jsem prodával svou hudbu na ulici Recklinghausenu (ve vikingské helmě), když přišla mladá dáma a představila se mi. Od té doby spolupracujeme neustále. Byla to Ilona Goebel. Zapisuje všechnu moji hudbu, doprovází mě, kamkoliv jdu a vydává mé*



skladby. Už je to dvacet let, co tu jsem... máme malé vydavatelství Trimba. Big Band je naší první položkou na něm."

Stejně jako byly Moondogovy nahrávky pro Columbiu charakteristické nadčasovou kvalitou – připomínající minulost, zakotvené v klasické tradici a přitom naplněné zcela soudobým pohledem – tak i nahrávky *Big Band* a *Sax Pax For A Sax* zároveň evokují idiomy hudební minulosti, ale udržují si živost hudby, která se nedívá zpět, ale vpřed. Leží-li ovšem v jádru jazzového idiomu improvizace, pak v Moondogově díle nemá místo: „Kdepak! Všechno kompletně vypisuji. Sólisté nevědí, co mají kontrapunkticky dělat, hrají, co jim přijde do hlavy, ať už to sedí nebo ne. Jediný, kdo podle mě může improvizovat bez kontrapunktických chyb, je sólista, hrající jen s doprovodem bicích. Ten může dělat, co chce, hrát improvizovanou melodii, aniž by porušil nějaká pravidla. Ale jakmile postavíte sólistu před kapelu, klavír nebo jiný nástroj, začnou problémy. Soustavně porušují dvě základní pravidla kontrapunktu – střídavé tóny a průchozí tóny – a narušují vztahy mezi jednotlivými tóny. Dokonce i skladatel, který neimprovizuje, který píše hudbu jen sám za sebe, dokonce i ten dělá chyby. Je to tedy

oříšek: aby skladba zněla volně, ale nebyly v ní chyby. Například *Bird's Lament* je chaconna s altsaxofonovým sólem. Kdo neví, že to je zapsáno v notách, by přísahal, že jde o improvizaci, ale nejde. Je to umění skryt Umění; o to jsem se vždy snažil. Lidi nezajímají složitosti pod povrchem, pokud je baví to, co děláte. Nesnažím se říkat: 'Podívejte jak jsem chytrý.' Někteří to dělají – zakládají si na technice. Stejně tak virtuóзовé. Říkají: 'Podívejte, jak jsem rychlý, kolik not za vteřinu zahraji.' To je dobré pro cirkus, ale není to umění. To je také v zásadě to, co mi vadí na koncertech: je to exhibice pro virtuóza, ale hudební obsah je často téměř nulový."

Při tom, jaký význam má improvizace v jazzovém kontextu, chápe tedy své skladby jako primárně jazzové nebo klasické?

„Jsem v zásadě klasicky orientován: Myslím klasicky. Základní formy, které používám, jsou kánon nebo chaconna, občas s obměnami. Mé pojetí jazzu je spíše indiánské. Ale spojuji oboje... a to by mohlo dodat evropské tradici nový šmrnc.“

Když Moondog hovoří o „jazzu“ ve vztahu ke svému dílu, je zřejmé, že má na mysli spíše výraznou synkopaci než improvizaci. Je pak ironické, že jeho nahrávky najdeme téměř vždy zařazené v jazzových příhrádkách. Měli bychom být ale rádi i za tyto možnosti, interpreti klasické hudby se k Moondogovi nijak nehrnuli.

„Na mě dříve neklepou orchestry, aby mohly hrát mou hudbu, a nedostává vám objednávky. Ale nikdy nevíte, co se přes noc může změnit. Z mých symfonií se hrála jen první, v Salzburgu v roce 1983. Myslím, že problémem mé hudby je přílišná tonálnost, což vadí dirigentům, kteří se můžou přetrhnu kvůli atonální hudbě. Je to velký tlak na skladatele a existuje silná a celosvětová klika prosazující tuto hudbu. To poslední, co by chtěli je zařazování tonální hudby na programy. Ale trendy se mění a myslím, že atonální hudba pomine.“

Ať již se zaobírá jakýmkoliv stylem, společným znakem všech jeho nahrávaných děl je stručnost. Pro budoucnost je zachováno jen velmi málo děl přesahujících patnáct minut, většinou je to mnohem méně. „Kdesi jsem slyšel – možná to je řecké přísloví – že stručnost je ctnost. Být málomluvný, říci něco důležitého co nejméně slovy. Proto mám tak rád kuplet jako formu verše. A to platí i pro kánony. Můžete říci spoustu věcí v pár taktech. Ale napsal jsem také tisícíhlasý kánon, jehož provedení trvá devět hodin! Asi ho nikdy nikdo nezahraje, ale prostě jsem to chtěl udělat.“ Pozoruje Moondog za ta léta nějaký vývoj ve svém stylu? Zůstává kontrapunkt stále jádrem všeho? „Zůstává... Můj přístup ke komponování se za posledních čtyřicet jedna let nezměnil, stále se řídím stejnými pravidly. Ale když se podívám zpět na některé své starší kusy... dokonce na albu pro Columbiu najdu jednu nebo dvě chyby, které jsem přehlédl. Je to nahrané, nemůžu to změnit, musím přiznat, že jsem udělal botu, a musím se s tím srovnat!“ Ovšem uznává také, že jej tyto kompoziční procesy vedly k inovacím. „Vytvořil jsem šestnáctihlasý kánon. Ta forma předtím neexistovala

– jsou to tři kánony v jednom. Big band hraje jednu skladbu nazvanou *Invocation* (na CD *Big Band*) a je to celé na jedné notě – hlubokém A – na stejné notě, na níž zpívají buddhističtí mniši. Invokace má pomoci živým lidem komunikovat s předky nebo zemřelým se živými, lidem komunikovat s bohem, nebo dokonce lidem z této galaxie komunikovat s jinými galaxiemi... Myšlenka je okamžitá. Světlo je rychlé, ale myšlenka je rychlejší. Představte si tedy okamžitou komunikaci s inteligentními bytostmi ve vzdálené galaxii – nebo v jakékoliv galaxii. *Invocation* toto evokuje. Po pěti minutách začnete slyšet v alikvótách různé věci.“

A když je v interview řeč o alikvótních tónech, dává mi Moondog list papíru nadepsaný *Cosmicode*. Stručně vysvětluje: „Na tom pracuji posledních dvacet let. Zjistil jsem, že prvních devět harmonických tónů obsahuje kód, který mohl stvořit jedině bůh – říkám tomu megamysl. Tento kód nejen dokazuje existenci boha (protože mohl být stvořen jedině super-inteligencí), ale jak jsem zjistil, obsahuje tajné zákony odkazující ke konstrukci vesmíru; například stlačování a rozpínání, dvousměrnost času, příčina a následek... Všechny tyto věci jsou v prvních devíti alikvótách.“

Popravdě nejlepším kontextem k posuzování jeho děl je oblast amerických samorostů, jejichž hudbu spojuje individualita hudebního myšlení a soustředění, s nímž se jej drželi skrze proměnlivé proudy kritické i veřejné (ne)úcty, navzdory tomu, že jejich hudba sama se navzájem naprosto liší. Jeho místo tedy je po boku mimo jiné Harryho Partche, Conlona Nancarrowa, Roberta Ashleyho, Alvina Luciera a Johna Cage.

Moondog by se ale pravděpodobně od takového srovnání distancoval.

NADACE ČESKÝ HUDEBNÍ FOND vypisuje grantové řízení k získání příspěvku NČHF z prostředků Nadačního investičního fondu k podpoře vydávání hudebního periodika s uzávěrkou k 15. 1. 2005

Do grantového řízení jsou přijímány výhradně čitelně vyplněné formuláře „Žádost o příspěvek NČHF z prostředků Nadačního investičního fondu“, doplněné o příslušné přílohy (viz soupis obligatorních příloh, který je součástí formuláře NIF).

Žadateli o příspěvek Nadace Český hudební fond z prostředků NIF mohou být výhradně tyto právnické osoby:

- občanská sdružení, obecně prospěšné společnosti, účelová zařízení církví;
- nadace a nadační fondy za podmínky, že nejméně 80% příspěvku bude použito na nadační příspěvky třetí osobě a nejvíce 20% na správu nadace nebo na zvýšení nadačního jmění;
- veřejnoprávní instituce;
- příspěvkové a rozpočtové organizace za předpokladu, že samy vloží nejméně 50% finančních prostředků do předmětného projektu.

Tento typ příspěvku nemůže být poskytnut právnickým osobám, které jsou samy správci prostředků z Nadačního investičního fondu. Formulář žádosti je k dispozici na internetových stránkách Nadace ČHF www.nchf.cz, případně jej na požádání zašleme poštou (telefon kanceláře 257323860, 257326975).

BENJAMIN JUSUPOV

SVĚŽÍ TÁDŽICKÝ VÍTR Z IZRAELE

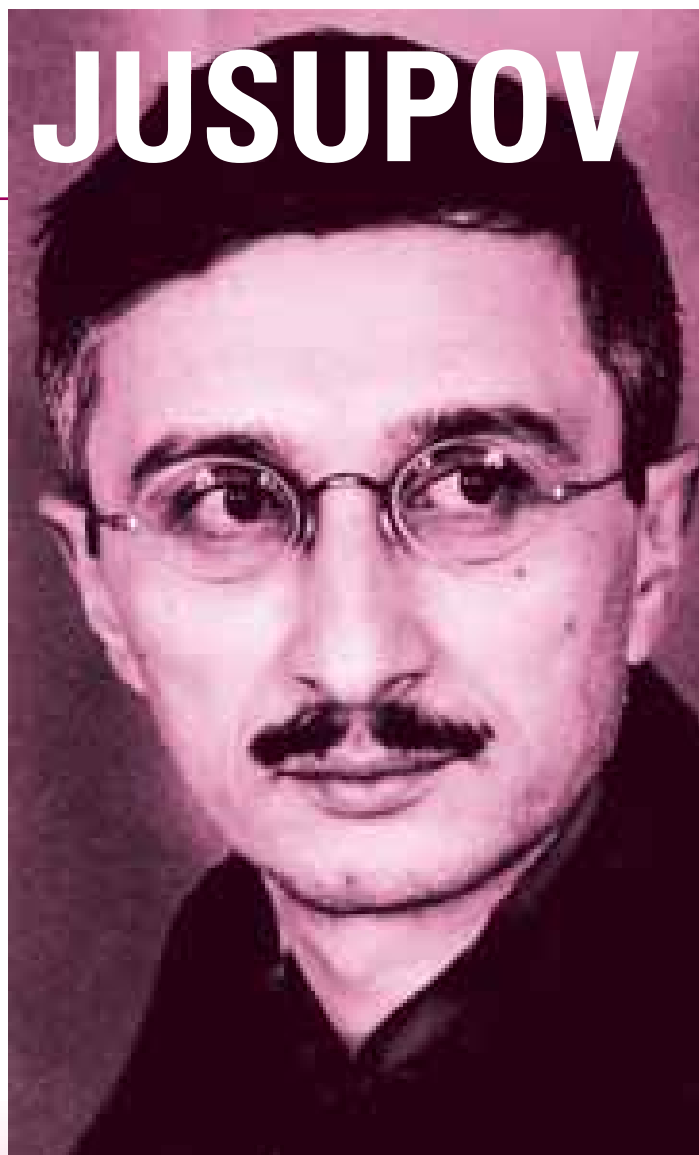
[Vítězslav Mikeš]

Izrael je svéráznou zemí, ve které se mísí kultury nejrůznějších etnik. Že to nemusí nutně vést ke vzájemnému nepochopení, ústícímu v krvavé boje, ale naopak i k podnětnému, bohatě strukturovanému ovlivňování jedné kultury druhými, nás může krom jiných přesvědčit hudební sféra. Po celé 20. století platilo, že se na formování izraelské profesionální hudby (pokud uvažujeme i o jejich počátcích ještě před ustanovením Izraele jako samostatného státu v roce 1948) významně podíleli skladatelé-přistěhovalci z různých koutů světa. Tento trend se nijak nepozastavil ani v současné době (přičemž je příznačné a celkem i logické, že se jedná o emigraci zejména ze zemí bývalého Sovětského svazu), takže se mezi skladateli, dodávajícími tvář soudobé izraelské hudbě, můžeme setkat například s Valentínem Bibikem či Abrahamem Kefelim, kteří emigrovali z Ukrajiny v letech 1998 resp. 1999, s přistěhovalci z Ruska Jurijem Povolotským (1991) a Arielem Davydovem (1996) nebo s Gruzíncem Josefem Bardanašvilim (1995). Do tohoto okruhu autorů patří i Benjamin Jusupov, jemuž budou věnovány následující řádky. Osobnost, která do Izraele emigrovala v roce 1990 z Tádžikistánu a jež se v posledních letech dočkala poměrně značného uznání i za hranicemi země.

„Mé příjmení je nejlepší cestou, abych osvětlil své kořeny. Josef je židovské jméno, Jusuf (nebo Jusup) je muslimská varianta Josefa a Jusupov vznikl rusifikacím vlivem během 20. století. Takže – jsem Žid, který vyrostl na tádžickém folklóru a kultuře a kterého zasáhly ruské resp. evropské vlivy. Mé myšlení je židovské, mentalita a temperament asijské a moje hudební řeč (mám na mysli možnosti v přístupu k orchestru) ruská. Je to komplikované, ale cítím to tak.“ – B. Jusupov

Skladatel, dirigent a klavírista Benjamin Jusupov (v západoevropském kontextu je častější varianta transliterace jeho příjmení Yusupov) se narodil 22. listopadu 1962 v tádžickém hlavním městě Dušanbe. Profesionálně se formoval v Rusku, když v letech 1981-90 studoval na Státní konzervatoři P. I. Čajkovského v Moskvě kompozici, orchestraci, dirigování a klavír, mj. pod vedením Romana Leděňjova, Dmitrije Kitajenka a Jurije Fortunatova. V roce 1988 nastoupil na místo šéfdirigenta Dušanbského filharmonického orchestru, s nímž se vedle tradičního repertoáru zaměřoval i na provozování děl soudobých skladatelů zemí bývalého Sovětského svazu. Na tomto postu však vydržel pouhé dva roky. V srpnu 1990 se totiž rozhodl emigrovat do Izraele.

Do izraelského hudebního života se Jusupov zapojil aktivně velice záhy, stal se jednou z jeho hlavních postav a brzy si vydobyl i pozici uznávaného skladatele, o čemž svědčí také řada ocenění, mj. Klonová cena Svazu izraelských skladatelů (1993), první cena v soutěži vyhlášené při příležitosti otevření Gabrielova domu v Jordan Valley (1993, za skladbu *Gabriel*), Cena izraelského premiéra (1999) nebo cena ACUM za nejlepší



izraelské dílo koncertní sezóny 2001/02 (obdržena za *Houslový koncert*). Jusupovův talent pak neunikl ani pozornosti prestižního hamburského vydavatelství Internationale Musikverlage Hans Sikorski, které v roce 2003 získalo vydavatelská práva na většinu jeho skladeb.

Jako interpret se Jusupov v 90. letech začal soustředit téměř výhradně na uvádění svých vlastních skladeb, ať již v roli dirigenta, klavíristy, nebo dokonce i vypravěče (v kantátě *Feelings of Creation*, viz níže). I zde ovšem platí, že výjimka potvrzuje pravidlo: nedávno se totiž jako doprovodný klavírista představil v duetu s novosibirským houslovým virtuózem Maximem Vengerovem. Spolu se vydali na turné s programem nazvaným *Voyage du Violon* (Putování houslí), který sestával z klasického repertoáru 19. století a s nímž se mj. v říjnu 2004 předvedli také na festivalu *Bratislavské hudobné slávnosti*.

Inspirace folklórem

Skladatelská tvorba Benjamina Jusupova, kvantitativně úctyhodně rozrostlá a zasahující do oblasti symfonické, komorní a vokálně instrumentální hudby, může znít Evropanovi exoticky a velice blízce zároveň. Představuje totiž syntézu prostředků, jak je s sebou přinesl vývoj západoevropské hudby, s vlivy etnickými. Syntézu nikoli lacinou, ale důsledně promyšlenou a povýšenou na přesvědčivou koncepci. Rozmanitost spektra etnických prvků ve svých dílech Jusupov opírá o vlastní studium hudby mnoha národů. Není to tedy jen tádžický folklór, jehož intonace se u něj ozývají, ale zaznamenat tu lze také vlivy z celé oblasti Střední Asie, hudby různých židovských komunit, afrických národů ad. Při hledání nových zvukových

možností se v této souvislosti skladatel často obrací i k lidovým nástrojům, přičemž tak činí dvěma způsoby: buď imituje jejich zvuk za pomoci tradičního evropského instrumentáře (např. ve skvěle barvitě *Sonátě pro dva preparované klavíry* z roku 1998), nebo je využívá přímo. K druhému postupu alespoň několik příkladů: arabská loutna *'ud (oud)*, „král všech středoasijských nástrojů“, jak se jí v dané oblasti přezdívá, se v kombinaci s dalšími nástroji vyskytuje v Jusupovových komorních dílech *Jonona* (1996), *Segoh* (1997) nebo *Dirlo Bubin* (2000), na íránský cimbál *santur* a arménskou píšťalu *duduk* můžeme narazit ve skladbě pro 18 hráčů *Iniquities*, inspirované Žalmem 130 (1998; existuje i v orchestrální verzi z roku 2000) a doslova přehlídce nejrůznějších etnických – bicích a dechových – nástrojů, obsluhovaných zde navíc jediným hudebníkem, nabízí *Koncert pro pozoun, etnické nástroje a komorní ansámbli*, nazvaný podle pákistánské řeky *Dasht* (1999; také on má svou symfonickou verzi z roku 2000) apod. Nejde tu samozřejmě o prvenství v uvedení těchto nástrojů do umělých skladeb, vždyť například *duduk* (spolu se *zurnou*) do obsazení své *Třetí symfonie* již v roce 1975 zdařile zahrnul arménský skladatel Avet Terterjan, a ani on v tom zcela jistě nebyl novátorem. Důležité ovšem bylo, že využití lidového nástroje nepodléhalo samoučelnosti, a tento aspekt lze vydvihnout i v případě Jusupova.

Slohově se Jusupov řadí k autorům, kteří dokázali ve svých skladbách spojit posluchačskou přístupnost s vysokým uměleckým potenciálem. Silný důraz klade na melodii, rytmus (partitury většiny jeho kompozic, zvláště pak symfonických, obsahují početné a současně různorodé zastoupení rytmické sekce), témbra, a nutno dodat, že v tom doslova srší nápaditostí. Příkladem může posloužit Jusupovův dosud neúspěšnější kus, dvouvětý *Koncert pro flétnu a smyčcový orchestr „Nola“* (1994; *nola* je slovo převzaté z perštiny a označuje nepatrné výkyvy tónu), který vznikl na objednávku flétnisty Matthiase Zieglera (ten jej také spolu s Curyšským komorním orchestrem pod vedením Edmonda de Stoutze premiéroval v roce 1995 v Curychu). Jusupov ke skladbě poznamenává: „*Vedle frekventovaných fléten jsem zde využil i nástroje, které se na koncertním pódiu často neobjevují, čímž mám na mysli basovou a kontrabasovou flétnu a flétnu s membránou. Dílo samotné představuje hledání zvukových efektů, vytvářených na základě konfrontace fléten se smyčcovým orchestrem, k čemuž přistupuje estetika východní hudby. To vše se pak generuje v procesu tříbení zvuku. (...) První věta je pomalá, dramatická, plná expresivních melodií a vrcholí manifestací vnitřní krásy. Druhá věta je naopak rychlá, artistická, umožňující sólistovi předvést svou zdatnost. Zároveň je výzvou i pro orchestr, který musí být v souladu jak se sólistou, tak s rytmickým podkladem „smyčkové prodlevy“ (loop delay), která slouží jako východisko pro dialog mezi flétnami a orchestrem.*“

Virtuózně laděná Jusupovova díla vyžadují velice precizní interpretaci, neboť jedině tak získávají patřičný efekt, a to jak ve smyslu posluchačském, tak

vlastně i diváckém (není jistě náhodou, že se na jejich realizaci podílejí převážně hudebníci zvučných jmen; a také není náhodou, že se na koncertech s jeho takto pojatými skladbami často při aplausu ozývají výkřiky *bravo*, což u soudobých děl není jev tak obvyklý). Je to však efekt, ke kterému autor dochází zcela přirozenou cestou, aniž by se podbízel publiku. K tomu ještě jeden názorný důkaz, který navíc odkazuje k Jusupovově schopnosti sebeironie: v roce 2003 se vrátil ke koncertu *Nola* a jako zcela novou skladbu s názvem *Maximum* přepracoval jeho druhou větu pro obsazení housle, viola, flétna, harfa a orchestr. Výsledkem se stal jakýsi „remix“, ve kterém jsou pasáže sólových nástrojů za ostře akcentovaného rytmického doprovodu dováděny do „maxima“ (titul skladby však pravděpodobně souvisí spíše s dedikací Vengerovovi). Na premiéře díla v květnu 2004 v Haifě a jeho následujících provedeních v Německu, Holandsku a Itálii se spolu s dalšími sólisty – houslistou Maximem Vengerovem, violistou Özcanem Ulucanem a flétnistkou Janne Thomsen – podílela také česká harfistka Jana Boušková, která své dojmy vylíčila takto: „*Na spolupráci s panem Jusupovem a seznámením se s jeho skladbou mám jen ty nejkrásnější vzpomínky. Již samotné studium tohoto díla přímo s autorem a s dalšími vynikajícími interprety byl zážitek na celý život. Skladba Maximum využívá nesmírně hudební barevnosti všech sólových nástrojů stejně tak jako i virtuozity, která ještě více vyniká ve spojení s úžasným, až „vlezlým“ rytmem, postupujícím celé dílo. Provedení této skladby se vždy zaslouženě setkalo u publika s ohromným ohlasem. Jsem šťastná, že jsem měla možnost Benjamina Jusupova poznat osobně, protože jsem pevně přesvědčena, že tento autor má velkou budoucnost.*“

Slova o velké budoucnosti leckomu mohou připadat poněkud nafouklá a předčasná, ale vzhledem k tomu, že Jusupov v sobě zahrnuje tvůrce s jistou kompoziční rukou, s citem, s nápady opřeny o exotiku a v neposlední řadě i s temperamentem, nemusí být daleko od pravdy. Přesvědčený je o nich i autor článku.

Závěrem ještě ve stručném přehledu několik děl, která si zasluhují pozornost: *Symfonie č. 1* (1992), symfonické básně *Falak* (1988; název podle hada z islámské legendy o Bahamutovi) a *Gabriel* (1991), *Koncert pro flétnu a komorní orchestr „Tanovor“* (1994; titul podle uzbeckého lidového tance), kantáta pro vypravěče, smíšený sbor, bicí nástroje a klavír *Feelings of Creation* (1995), komponovaná na hebrejské texty izraelského autora Galita Gilada a výběr z proslulých čtyřverší (tzv. *Rabaiyat*) perského básníka a matematika 11.-12. století Omara Chajjáma, *Kvintet pro marimbu (popř. klavír), dvoje housle, viola a violoncello* (1996) atd.

Výběrová diskografie:

Music for Piano Duo (The New Stream 2000) – *Sonata for two Pianos Benjamin Yusupov: Symphony, Falak, Gabriel, Tanovor* (The New Stream 2000)
Music from Tajikistan, Georgia, Azerbaijan, Armenia (ARTE NOVA 2001) – *Nola (Concerto for various Flutes and String Orchestra)*
Benjamin Yusupov: Violinkonzert
Benjamin Yusupov: Dasht, Trio, Et Ma Sheratziti, Nola, Iniquities

Hudební nakladatelství Editio Bärenreiter Praha, spol. s r. o., si Vám dovoluje nabídnout novinku

ZDENĚK POLOLÁNIK Cantus laetitiae

Cantus laetitiae Zdenka Pololánika (*1936) je úžasně propracovaný, náročný sbor a zapojení. Vznikl roku 1994 a skládá se z více než 1000 různých hlasů a nástrojů. Skladba vyniká především sborovou a klavírní skladbou, která je pro harmonii a náročnost na mělnost sborového sboru. Velikorysá pojatá melodie a perlační rozložení s tímto je sborová jeho rytmu i výrazu podřadí celkový charakter tohoto sboru, který je jistě umocněn průzračností sborových hlasů. V této autorovi hořel napětím mnohaleté skladby čerpaných jak z Krávy žalmu, tak z jejich knih Flama. Skladba je skládání toho, že žalmu jsou dohlední živým harmonizací. sborová partitura, H 788, EAN 8-201-0148-4, rozloha 20 stran, cena 190 Kč



Editio Bärenreiter Praha, spol. s r. o., Zlatnická centrum, Praha 4 175 207 13 Lodičova 1, Berouna
 tel.: 311 672 803; 602 179 265, fax: 311 672 795, e-mail: editio@editio.cz, www.editio-knihy.cz



E. F. Burian

a víra



[Petr Kofroň]

Když se kolem výročí E. F. Buriana vynořilo několik akcí, které měly tohoto umělce připomenout, zarazilo mne, že pamětníci jeho éry někdy zachovávají zvláštní mlčení, nebo podávají nejednoznačné odpovědi, případně výpovědi rozporné, zatímco ti, kdo ho nezažili, trvají na jakémsi vyřčení soudu nad jeho komunistickou „agresivitou“. V této atmosféře paradoxně vládla jakási víra, jedněch víra v odkaz (a odkaz záhadný), u druhých víra v posmrtný soud (když tento soud opovázlivě berou na sebe).

Přitom, co je na Burianovi pozoruhodné, je právě **jeho víra**. Když se podíváme na „dějiny víry“, je celkem zřejmé, že dřívější víra (spojená s křesťanstvím), která věřila „velkým věcem“ a dokonce byla tak silná, že byla schopná měnit skutečnost, postupem času upadla ve víru v člověka (renesance), a pokrok (19. století). Burian přitom věřil nejen velkým idejím (komunismus), ale jakási metafyzická víra prostupovala celé jeho dílo. On věřil, že je schopen dělat světové divadlo, že je schopen udělat z češtiny světovou řeč, on prostě věřil stoprocentně všemu, co dělal a chtěl udělat, i když to v posledku byly úplně maličkosti. Ano, Burian si stál absolutně za kdekakou zdánlivě podružností. On věřil jak komunistickým ideálům, a to absolutně, tak i tomu, že se dvěma reflektory, které budou herci během představení představovat, udělá převratně závatné divadlo. A této banalitě věřil opět absolutně. Pro nás je to všechno spíše směšné, ale tato směšnost vyplývá spíše z našeho naprosto jiného založení a z naprosto odlišného dobového kontextu. Připomínám si jeho projev k souboru k znovuotevření jeho Děčka po 2.

světové válce. Obsahem projevu je racionálně vzato pouze to, že „budou věrni odkazu mrtvých kamarádů“, „budou dělat výborné divadlo“ a že budou „komunistickou avantgardou ve všech ohledech“. Burian však hovořil možná 40 minut a projev skrývá několik záludností. Ve věcné rovině mu dnes naprosto nerozumíme. Nechápe, co to je neustálé vztahování sama sebe k historii (v tomto je symptomatická doba po roce 1989 se svým vyrovnáváním – spíše vyrovnáváním – s naší historií), nechápe, co to je víra v „absolutně dokonalé divadlo“, když se dá většině dnešních českých divadel přezdívat „U Nejdů“ (tzn. že většina věcí „nejde“), nechápe, co to je víra v „komunistickou avantgardu“, protože sami nevěříme ničemu, pouze obstaráváme profánní dnešek. Nejsme schopni vnímat smysl Burianovi řeči, která je zčásti věcná, ale zčásti nebývalé (na projev) básnivá a často jaksi vymykající se logice a „jasnému myšlení“, jako by se Burian občas vykloubil do podivné sféry patafyziky. Nechápe, proč hovoří tak dlouho, když dnes žijeme ve světě fotografií a nic neříkajících krátkých sloganů. V dnešní době, která je charakteristická spíše absolutní pochybností o všem, tomu nikdo nerozumí. Na tom ovšem troskotá veškerá historie

20. století, která není schopna pochopit, jak někdo mohl věřit myšlence nacionálního socialismu a komunismu. Přitom nacionální socialismus představuje vlastně jeden z největších náporů na víru: představa zrození „třetí říše“, „nového člověka“, „příštího světa“, do kterého se prolomí síly a civilizace skrývající se zatím v podzemní říši. A komunismus je mu podobný ve velké víře v absolutně „spravedlivou společnost“, kde se každému dostane podle jeho potřeb, čímž je paradoxně příbuzný další zlomové víře 20. století – satanismu – s jeho heslem „čiň, co chceš“. Tyto tři myšlenkové okruhy byly – paradoxně – posledním vzmachem víze ve 20. století. Po nich už žádná víze nikdy nepřišla. Zeptáme-li se dnes např. amerického prezidenta, jaká je jeho víze, dostaneme zřejmě odpověď „boj proti terorismu“ a „zvyšování hrubého národního produktu“. Přitom málokdo je dnes schopen říci, z čeho onen terorismus pramení, má-li se s ním „bojovat“, jak a proč a ve jménu jaké víze, proč má být společnost bohatá a ne třeba „šťastná“ nebo „moudrá“. Z tohoto zorného úhlu chápeme rozpačitost pamětníků, kteří se samozřejmě v dnešní nevěrecké době spíše skrývají, a nechápeme zuřivost, s jakou současní lidé bez víry chtějí suplovat křesťanského Boha a povolávat E. F. Buriana na „věčný soud“. Těmto lidem by přitom slušelo jedině: pokorně shromažďovat Burianův odkaz, pečovat o jeho uvádění a pokusit se tak zapasovat Buriana do kontextu umění 20. století. Zatím však je toto pole žalostně neobděláno. Např. Burianovo hudební dílo leží u dědiců nepovšimnuto jakýmkoliv vydavatelem, nahrávky jeho děl samozřejmě nevycházejí a stav nahrávek v českém rozhlasu zachycuje asi 5% jeho díla vytvořeného. S výjimkou obdivuhodné práce Bořivoje Srby se Burianovu dílu divadelnímu nikdo nevěnuje a zejména

chybí komplexní Burianova biografie, která by se na Burianovo dílo podívala ve vztahu všech jeho aktivit. Zjistila by např., že v 50. letech, kdy jsme si Buriana zařadili jako upadlého divadelníka v plukovnícké uniformě písničích „Pařeniště“, vznikla řada velice intimních a dá se říci hluboce tragických smyčkových kvartetů atd. atd.

Dnešním úkolem ve vztahu k E. F. Burianovi by tedy mělo být budování jakési dějinné psychologie, která by se pokusila vycítit a posléze vysvětlit, co znamená víra ve 20. století (ve třetí říši, v komunistickou říši, v absolutně individualistickou říši...), co znamená náhlé „splnění této víry“ (kterého se Burian dožil v jakési podobě hned po válce a pak po roce 1948), co znamenají pochybnosti o této víře (u Buriana bezesporu v 50. letech). Jinak budeme donekonečna materialisticky kroužit kolem nějakých přidružených jevů (kolik lidí padlo za 2. světové války za obětí nacistům, kolik Stalin přestěhoval národů atd.), bez toho, abychom pochopili, co to znamená cokoliv obětovat víze. Nemýlím-li se, heslo „účel svěť prostředky“ pochází dokonce z jezuitského prostředí, tedy prostředí absolutní víry, která věděla, že k dosažení cíle je potřeba jakékoliv oběti. Když si to uvědomíme, chápeme již, proč při takovém našem přístupu seděla část nacistické elity na norimberském procesu mlčky a někdy se záhadným úsměvem a proč se tak chovají i pamětníci E. F. Buriana. Všichni totiž něco věděli a vědí o víře a oběti, ale nikdo jim nerozumí. (Když přišla řeč na okultní kořeny nacismu během norimberského procesu, materialistická porota od toho rychle utekla a opět si hrála na „věčný soud“.)

V této nevěrecké době je dalším úkolem objektivně zpřítomňovat Burianovo dílo, zejména hudební a literární, neboť umění divadelní je časné a má význam historický (přitom si dobová velikost Burianova díla v ničem nezadá např. s jeho německým soupeřem Bertoldem Brechtem, kterého Němci dostali do světové divadelní elity). Je smutným údělem divadla, že to, co máme s Burianem nejvíce spojeno, tzn. jeho voice-band, je dnes vlastně mrtvá věc, která čeká na nějaké – zatím netušené – rozvinutí v novém uměleckém kontextu.

Když jsme s Agon ORCHESTRA v létě 2004 uvedli některá Burianova hudební díla poprvé, zjistili jsme pozoruhodnou věc. Zahraje-li se např. skladba z roku 1922 „Šlapák“, tápeme, kam ji zařadit ve vývoji hudby

20. století. Tato skladba připomíná trochu Franka Zappu svým podivným mícháním hudební řeči, připomíná Mauricia Kagela svým podivným nakládáním s banalitou, je sice ovlivněna jazzem, ale s takovým divným, možná ironickým nadhledem. Vypadá to, že o hudebním díle, které není provedeno a nefunguje v dobovém kontextu, se nedá říci – ožije-li s velkým zpožděním – vůbec nic. Nevíme, jak to Burian myslel, nevíme, jak by jeho dílo vnímala dobová laická i odborná veřejnost, skladba se těžko zařazuje do obrazu 20. století.

Jediná cesta pak vede paradoxně obráceným garde: celé dílo vydat v notách a na nahrávkách a vytvořit z něho nový kánon, podle kterého by se poměřoval celý vývoj hudby v Čechách a Evropě 20. století. To je ovšem úkol pro malý český národ nikdy nesplnitelný. Takže budeme i nadále slyšet spíše plkání o jeho komunistické orientaci. Přitom by to byl jediný způsob, jak se s Burianovým dílem vyrovnat. Vyhnutí bychom se naprosté dezorientaci v hodnotách, která je vlastní Čechům se sklonem buď k sebepodceňování nebo naopak k sebepreceňování.

To samozřejmě souvisí s malostí našeho národa a s jeho pohnutou historií (uměle vyhnatý národ s dějinami proher). Národu tak absolutně chybí jakési uvědomělé jádro, na jehož základě by se mohl hodnotit. Toto jádro se musí postupně budovat právě ze střípků a jedním z těchto střípků by mělo být absolutní zpřítomnění Burianova díla. Takto budeme neustále kroužit v nesmyslných tvrzeních, že Burian buď byl lokální nevýznamný divadelník, nebo naopak vizionář připravující nástup komplexního divadla budoucnosti.

A jak přistupovat k Burianovu životu? O mrtvým lidech se dnes dají pouze sbírat informace a tvořit z nich vlastní obraz osobnosti, tzn. individuální interpretaci. Tím však v žádném případě nevyslovíme, jaký Burian byl. Bude to pouze nové umělecké dílo o E. F. Burianovi. Nikdy už neodhalíme vnitřní motivaci E. F. Buriana, společenské tlaky na E. F. Buriana, nikdy se nedozvíme, co pramenilo z jeho víry, co z osobního života, co bylo krycím manévrem atd. Navíc mnohdy to nevěděl ani sám E. F. Burian. Všechny vlívy se v něm prapodivně prolínaly a nikdo nemá právo soudu. Zbývá pouze hrát o jeho životě novou hru, která nám řekne něco o nás samotných, ne o E. F. Burianovi.



Obě fotografie jsou z představení *Kladivo na divadlo* v divadle Archa. Foto Tomáš Vodňanský

JSME DIVNÝ HOSTI

O archivních nahrávkách DG 307

[Petr Ferenc]

Česká undergroundová legenda číslo dvě DG 307 vydává dvojalbum archivních nahrávek mapujících její první, přibližně tříletou tvůrčí etapu od vzniku v roce 1973. Jedná se o období hledání zakončené „stuidovou“ nahrávkou, která shromažďuje nejvýraznější plody „divokého“ období skupiny a tvoří druhý disk přítomného vydání. První ze stříbrných kotoučů patří koncertním záznamům. Stručný výběr tohoto materiálu vydal již začátkem devadesátých let Globus, kolekce *Historie hysterie* vydavatelství Guerilla Records je však důstojně vypravenou a remasterovanou antologií honosící se bohatou výpravou (tradičně pečlivá práce Jaroslava Riedela), videobonusy i největším množstvím fotografií DG 307, které jsme dosud mohli vidět pohromadě.

DG 307 vznikli jako dítě přátelství leadera Plastic People Milana Hlavsa s básníkem Pavlem Zajíčkem. Hlavsa, jehož skupina v té době již našla svůj charakteristický zvuk (v té době vznikaly první skladby na texty Egona Bondyho), toužil po odlehčenější hudební tvorbě, v níž by mohl nezávazně experimentovat, Zajíček si jako doprovod ke svým textům představoval ansámbl složený z nehudebních nástrojů. Z obavy před přílišnou podobností s Aktuaelem Milana Knížáka (viz HV 3/03) se oba protagonisté dohodli na kompromisu a jejich nová skupina se zrodila coby freakoutové těleso nehudebníků obsluhujících tradiční hudební nástroje – kytaru (na níž hrál Hlavsa), baskytaru a bicí. (Knížák ovšem v několika rozhovorech

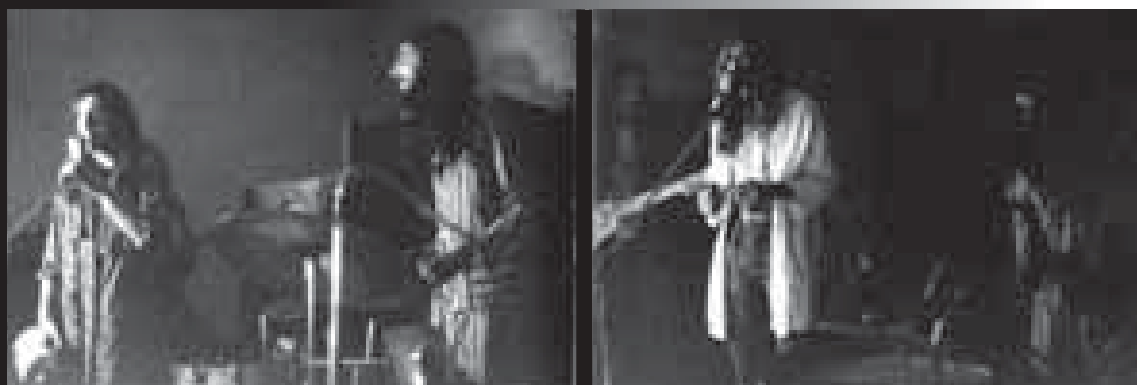
říká, že si k němu Zajíček stran DG 307 často chodil pro radu.) Při prvním vystoupení pak zažili překvapení v podobě zcela vážné reakce nadšeného publika – sami očekávali, že se obecenstvo bude jejich produkci smát, neboť tak ji zamýšleli. Na vystoupení zazněla i skladba *Anti* s podtitulem *Ivo de Lux*, v níž byl použit vysavač a závěr jejíhož textu („*Běžím s hovnem proti plátnu / do plátna to hovno zatnu*“) se stal v odsuzujících pořadech socialistických médií jedním z nejcitovanějších. Celý text přitom není samoučelnou vulgarietou, ale výrazem Zajíčkova divokého kazatelství a oslovovatelství, které k první etapě DG 307 neodmyslitelně patří – „*voláme hlavy z polštáře / voláme živýho bleska / svět je plátěná deska / běžím s hovnem...*“. Nikdy poté již Zajíček nebyl tak extrovertní a jeho písně postupem času získávaly čím dál intimnější obsah.

Hudba raných DG 307 se i přes burčující texty (celý český punk dodnes bledne před syrovostí *Operace přírody*) držela ve freakoutových neumělejších mezích – jednoduché údery na dobu, halekající protagonisté (komično vnášel především dnes již zesnulý fotograf Jaroslav Kukal – hráč na železnou tyč) a s rozšiřováním sestavy i hlukové, smetištní či hráčskému umu protagonistů vzdálené nástroje – hřeben, suzafon, cepy, záchodové prkno se strunami, psací stroj, pila, píšťalky... Pilíři rané sestavy byli kromě zmíněných Hlavsa, Zajíčka a Kukala baskytarista Ivo Pospíšil (později zakladatel Garáže) a bubeník Vladimír „Plivník“ Vyšín, kdysi plivač ohně na koncertech PPU. Nejvýraznějšími čísly repertoáru byly patrně křehké *Papírový a Psolutno* a monotónní skandované „hymny“ *Degenerace* („*symbol degenerace to sme my / skutečňujem svoje sny bláznivý*“) a *Co sme?* („*sme dětma / který nestačily zestárnout / nebo šilenci / který nemůžou padnout?*“). Živelnou koncertní podobu DG 307 zachycuje první disk kompilace (Klukovice 1973, žižkovský ateliér Jaroslava Kadlece 1974, Postupice 1974, Mokropsy 1975), chybí zde jen vystoupení v Kostelci u Křížku v červnu 1975, jehož záznam byl zabaven policií. Škoda, jednalo se o vystoupení, kterým první fáze skupiny vrcholila a které bylo asi nejdotaženější a v nejpočetnější sestavě. Rovněž to byl její první samostatný koncert. Zazněl na něm celý repertoár DG 307 (21 skladeb), jehož část soubor o necelý půlrok později zvětšil na své první studiové nahrávce.

Kolekce třinácti písní z hradu Houska, kde po odebrání státního souhlasu dělal kastelána Svatopluk Karásek a kde vznikl i debut PPU *Egon Bondy's Happy Hearts Club Banned*, je vyvrcholením první etapy hudebního vývoje DG 307, a přestože šířena jen coby součást tzv. *Prvního pásku undergroundu*, v podstatě jejich debutovým albem (kterým se ve skutečnosti stal následující program *Dar stínům* vydaný ve Švédsku na značce Šafrán). Notně rozšířený spolek (více či méně) nehudebníků kolem ústřední dvojice vystupuje mnohem ukázněněji a své ruchy a hluky vyluzuje



Koncert v Klukovicích, 7. 10. 1973,
zleva: Mejla Hlavsa, Hendrix,
Ivan Čeleda, Pavel Zajíček, Hendrix



výhradně ku prospěchu věci. Milan Hlavsa si zvykl, že s členy DG 307 je třeba pracovat jinak než s instrumentálně zdatnými Plasty, a aranže písní již nenechává na hlucích náhodně poletujících kolem monotónně odbíjející kostry. Ta většinou zůstává zachována, na jejím pozadí se však děje mnohem jemnější práce s jednotlivými zvukovými složkami. Písně navíc nejsou zbytečně natahované (většina z nich nepřekročí tři minuty), takže si vystačí s jedním nosným nápadem – použitím rádia (*Kanáal zvanej fetišismus*), rozbitím textu písně na slabiky coby rytmické jednotky (*Utopenec*), voicebandem (*Sv.*) či kavárenskou melodií houslí (*Až*). Složitěji strukturované skladby jsou spíše výjimkou (*Očišťování* a asi nejpůsobivější *Návraty*), oproti rozcuhanému zvuku koncertů zde početný soubor zní jako kompaktní organismus. Spíš než na počáteční inspiraci Aktualem můžeme v souvislosti s DG

307 vzpomenout na o deset let mladší ranou podobu německých Einstürzende Neubauten.

V tomto bodu byla činnost skupiny přerušena státním zásahem (proslulý proces s undergroundem, při němž byl Pavel Zajíček odsouzen k dvanácti měsícům nepodmíněně). V letech 1979 - 80 došlo k obnovení činnosti (již bez Hlavsy, zato s jeho čtyřmi plastickými spoluhráči) ve znamení zvukově mnohem sofistikovanějších ohlasů nové hudby a musique concrète, kterou dokumentuje trojice alb společně vydaných v dřevěném boxu (opus magnum *Dar stinum*, *Pták utržený ze řetězu*, *Torzo*). Poté odchází Zajíček do exilu. Po jeho návratu počátkem devadesátých let začíná zatím poslední kapitola příběhu DG 307 – kapitola plus minus rocková s prozatímním vrcholem v podobě alba *Siluety*.



Pavel Zajíček

DVEŘE TU JSOU

[Petr Ferenc]



Ars Morta Universum je jedinou promotérskou organizací, která se v Čechách soustavně zabývá industriálem. Během dekády činnosti uspořádala množství koncertů a mimo to navázala na přerušenu tradici industriálních festivalů přelomu osmé a deváté dekády, na nichž českému publiku představila řadu projektů zvukných i nastupujících jmen. Tvoří ji členové skupin Skrol, Zygote a Aghiatrias Martina Sanollová a Tomáš Novák, s nimiž jsme si u příležitosti desátého festivalu a deseti let existence sružení sedli k čaji.

Jaká je spokojenost po desátém kole festivalu?

Jsem velmi spokojen. Co bys chtěl slyšet? Zaplatil se. Publikum reagovalo nadšeně. Žádné negativní reakce jsem nezaznamenal. A i kdyby, tak by mě to nezajímalo, protože já jsem opravdu spokojen. Dobrá atmosféra, celkem zdařilá promotion, návštěvnost a jedna dívka, která tam tančila.

Deset let Ars Morta Universum a desátý Pražský industriální festival. Ta čísla se ale, myslím, nekryjí.

Nekryjí. Ars Morta vznikla v roce 1995, první festival jsme dělali o rok později a ta nesrovnalost v číslech vznikla v roce 1997, kdy jsme uspořádali dva festivaly – jarní a podzimní. První festival byl jednodenní a vystupovala na něm Láhka múza, Anima Mundi, In Medias Res, Einleitungszeit a VO.I.D. Industriální festivaly v Praze se děly již na konci osmdesátých a začátkem devadesátých let. Něco pořádal Dan Valenta, který nyní pořádá punkové koncerty. Já jsem tam fungoval jen jako posluchač a na jejich číslování jsme samozřejmě nenavazovali. Víc by věděla zpěvačka Suicidal Meditations Silvia, ale ta by ti asi spíš pověděla, s kým tam popíjela.

Ars Morta Universum vznikla, tuším, na základě skupiny Der Marabu.

V roce 1992 jsem se potkal s Vladimírem Hirschem, když jsem v klubu 007 viděl koncert Der Marabu. Říkal jsem si, co to bude. Název zněl jako country a celé to bylo dost podezřelé. Bylo tam asi sedm lidí a ta skupina mě za-

ujala. O dva roky později jsem jim začal dělat manažera. V Marabu také působila Martina. Koncerty jsme začali pořádat proto, že jsme se cítili osamělí. Už nevím, do jaké míry jsme si sami připadali extrémní, ale podle reakcí publika jsme asi extrémní byli. S Marabu (*a později se Skrol, v nichž se celá trojice Hirsch, Sanollová, Novák sešla – pozn. red*) jsme hráli na společných koncertech s mnoha skupinami, ale nikdy nedošlo k nějakému spřátelení nebo souznění. Co tedy manažerovi zbývá? Najít souznějící lidi. Navíc jsme měl špatné zkušenosti s promotéry v pražských klubech, kteří mě většinou okradli, takže jsem se rozhodl vzít věci do vlastních rukou. Osvojit se z klíšé, vztahů, chlapáctví rockové scény. V létě 1997 se nám nějakou záhadou podařilo okupovat Futurum, kde jsme zorganizovali koncerty všech tehdejších českých industriálních kapel. První velký koncert, který jsme uspořádali byli Controlled Bleeding v roce 1997. Byla to hozená rukavice z Vídně a nešlo nad tím příliš váhat.

Publikum, které na vašich akcích vykristalizovalo, se během let příliš nemění.

Stejně tváře nevdá. Nicméně jsem samozřejmě rád, když se objeví tváře nové. Čas od času se to i stane.

Je slýchán názor, že jste sektáři.

Nejsem proti němu.

Ale asi se to ne zcela rýmuje s komerčním úspěchem akcí.

O ten nejde. Daleko víc preferuji sektářství. Ale dveře nejsou uzavřeny.

A kterým směrem bys je chtěl otevřít a kterým bys je naopak neotvíral?

To je otázka. Zrodila se silná laptopová scéna, o tu se však dobře stará agentura MuteMe, takže není potřeba se do toho plést. Příliš mě neinspiruje experimentální noise – Matsujami, Katsuzami nebo jak se jmenují... Ale objeví-li se v této oblasti kvalitní projekt, dveře jsou otevřeny. Uzavřeny ale asi zůstanou metalové odnože industriálu – kvasi-Ministry, kvasi-Rammstein. I když, rád bych podchytil intelektuálnější část metalového publika. Sám jsem vyrůstal na pun-

ku a hardcore, takže s tím nemám problém.

Ty už jsi párkrát říkal, že bys festival nejradši přejmenoval na Prague Winter Festival. Je možné, že bychom na něm viděli třeba nějakou HC skupinu?

To asi těžko. Ale jsem rád, že sis na to vzpomněl. Já už jsem na to zapomněl.

Jak tedy myslíš to otvírání dveří? Dveře jsou otevřeny, ať si vstoupí?

Dá se to tak říci. Ale vraťme se k otázce naší „kulturní politiky“. Ze subžánrů industriální hudby jsme měli zastoupeny téměř všechny – darkambient, deathindustrial, neoclassical, old school, power electronics... Ale je jeden subžánr, který mě opravdu nezajímá, a to neofolk. Odrážejí se v něm politické tendence, s nimiž razantně nesouhlasím. A hudebně je to odpudivé.

Jaké nejvýraznější momenty z deseti ročníků festival se ti vybaví?

První festival byl důležitý tím, že jsme jej vůbec uspořádali. Program druhého jsme rozšířili na dva dny. Na třetí jsme pozvali významného zahraničního hosta – Bad Sector. Z nejvýraznějších festivalových vystoupení bych jmenoval Láhkou múzu v roce 1996, většinu vystoupení Einleitungszeit, Bad Sector, VO.I.D (i když Martin Jarolím byl málokdy spokojen), Inade v Exodu, Schloss Tegal, Damiana Catery, Klangstabil, polských Moan, Job Karmy a Genetic Transmission a aktuálně CO Caspara. Z posledního ročníku ještě skvělé vystoupení Do Shaska! Postupem času se měnila naše strategie. Jedním z původních záměrů Ars Morta Universum byl export východní tvorby na západ. Důkaz, že jsme nezemřeli, vykuknutí zpoza železné opony. Podle mého názoru tu informační bariéra fungovala ještě dost dlouho po pádu komunismu a vlastně nezmizela ani s nástupem internetu. V okamžiku, kdy jako kapela musíš například všechny své materiály překládat do cizích jazyků, je tvá situace něčím ztížená. Ale myslím, že nahlížení na Čechy jako na nevyvinutou postbolševickou zemi již pomalu mizí.

www.arsmorta.org

Hudba Marka Stachowského

525. úterek Umělecké besedy v Praze, který připadl na 19. října 2004, představoval bezpochyby – bez ohledu na nevelké množství shromážděného publika – zcela výjimečnou hudební událost. Z iniciativy předsedy pražské Umělecké besedy Lukáše Matouška a za přispění odbočky Svazu polských skladatelů v polském Krakově, magistrátu města Krakova, velvyslanectví Polské republiky a Polského kulturního institutu v Praze, jakož i nadace Českého hudebního fondu, nadace OSA a ministerstva kultury České republiky se podařilo uspořádat v krásných prostorách plesového sálu polské ambasády autorský komorní koncert z tvorby soudobého polského nebo přesněji krakovského skladatele Marka Stachowského (nar. 1936).

Skladatel, který studoval kompozici a hudební teorii na Vysoké hudební škole v Krakově a považuje se za žáka svého o málo staršího a slavnějšího generačního vrstevníka Krzysztofa Pendereckého, získal v letech 1968-1990 četná soutěžní ocenění doma i v zahraničí, působil na univerzitách a vysokých hudebních školách ve Velké Británii, USA a Izraeli a v posledním desetiletí pak jako rektor krakovské Hudební akademie, nabídl pro pražské provedení čtyři sólová a komorní díla z posledního období své tvorby. Jednalo se vesměs o díla, která představují prozatímní završení a syntézu jeho dosavadního snažení a dialog s tradicí hudby nedávno uplynulého 20. století, akcentující především linii vedoucí od Claude Debussyho k Olivieru Messiaenovi – jenž měl pro tvorbu polských a speciálně krakovských skladatelů druhé poloviny 20. století naprosto klíčový význam – a reflektující i snažení autorů 2. vídeňské školy, nazírané ovšem s jistou dávkou ironické distance. Nejprve zaznělo *Cinq petites Valses* pro sólový klavír z let 1997-1998, po nichž následovalo *Trio* pro klarinet, violoncello a klavír, komponované v letech 1999-2000. Po přestávce byla zařazena na pořad dvouvětá kompozice s názvem *Tastar e canzona* pro sólové violoncello a klavír z roku 1996 a na závěr zatím poslední dílo skladatele, čtyřvětý kvartet *Miroir du Temps* (I. *Profondeur du Temps*, II. *Dimension du Temps*, III. *Couleurs du Temps*, IV. *Mystère du Temps*) komponovaný pro čtveřici nástrojů klarinet, housle, violoncello a klavír a koncipovaný zcela nezastřeně jako pocta Olivieru Messiaenovi a jeho slavnému *Quatuor pour la Fin du Temps* (1940). Lze říci, že pro všechny uvedené skladby Marka Stachowského jsou příznačné dokonalé zvládnutí kompozičního řemesla, formová vyváženost, zvukové bohatství a zároveň nástrojová

„vděčnost“, pro kterou zdá se interpreti neváhají tuto hudbu nastudovat a předvést, byť byla vesměs technicky velmi náročná a nesnadno zvládnutelná, a s kterou stojí za to se blíže seznámit, neboť má sílu oslovit posluchače a zanechat v nich nevšední a trvalé dojmy.

Sebelepší skladatel zůstává ovšem němý a bezmocný, jestliže se za jeho díla nepostaví povolání a oddaní interpreti. Nezapomenutelným a příkladným zážitkem na koncertu z děl Marka Stachowského bylo to, že se jeho hudby ujala čtveřice interpretů nejmladší generace – čerstvých absolventů a studujících nejvyšších ročníků krakovského vysokého hudebního učiliště – kteří se k ní postavili se stoprocentní technickou připraveností a zároveň nepřeslechnutelnou a sympatickou osobní angažovaností. Pianista Mark Szlezer, nedávný laureát Chopinovy klavírní soutěže v Mariánských Lázních, byl přítomen na pódiu po celý večer a uplatnil se jako sólista i jako spolehlivý komorní partner. Mladíčká cellistka Beata Urbanek předvedla své mimořádné technické i muzikální kvality zejména v dlouhých sólistických partiích skladby *Tastar e canzona*. Ještě mladší, téměř dětsky vyhlížející klarinetista Krzysztof Krzyżanowski rovněž zaujal svrchovaným technickým zvládnutím svého nástroje, stejně tak jako o málo starší houslista Estera Kawula, která se ke své kolegyni a oběma kolegům připojila v závěrečném kvartetu. Všichni společně pak fascinovali dokonalou souhrou a hlubokým porozuměním pro formovou a dynamickou výstavbu interpretovaných děl.

Protagonista večera, skladatel Marek Stachowski, nemohl být bohužel z vážných zdravotních důvodů na pražském koncertě přítomen. Díky úvodnímu slovu a kuloárovým výkladům předsedy krakovské odbočky Svazu polských skladatelů, muzikologa a dlouholetého neúnavného propagátora soudobé polské hudby Jerzyho Stankiewiczze, se však posluchači mohli dozvědět o něco více nejenom o jeho tvorbě, ale také obecněji o situaci nové hudby a o nejnovějších aktivitách v závěrečných sousedů. Všechno nasvědčuje tomu, že jim máme co závidět – ať již se jedná o mezinárodní vztahy a prezentaci nové polské tvorby v západní Evropě i na východ od našich hranic – zejména na Ukrajině a na Slovensku, o vydávání partitur a zvukových nahrávek těchto nových děl či o koncentrované předvádění novinek domácí i zahraniční skladatelské tvorby v rámci specializovaných domácích festivalů. (Aktuální informace lze nalézt i na webových stránkách Svazu polských skladatelů www.zkp.org.pl.) Lze jenom doufat, že koncert z tvorby Marka Stachowského nezůstane ojedinělým izolovaným počinem a že bude znamenat něco jako nový počátek či obnovenou vlnu česko-polských hudebních a skladatelských kontaktů.

Jarmila Gabrielová

Umění má narozeniny

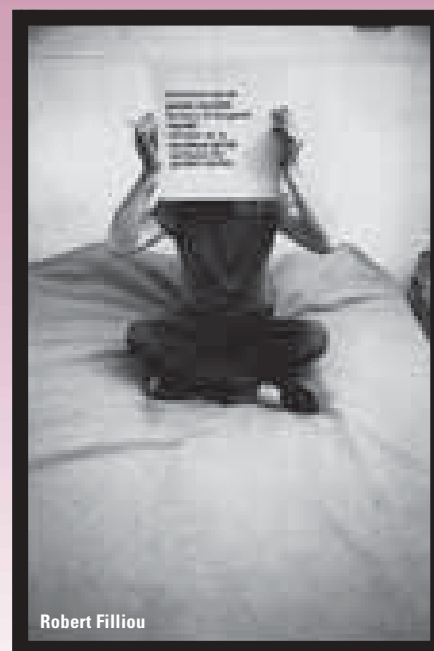
Básník a výtvarník Robert Filliou prohlásil 17. ledna 1963, že umění se narodilo přesně před jedním miliónem let. Klíčovým okamžikem údajně bylo, když kdosi vhodil suchou houbu do nádoby s vodou. Nad volbou takovéto události se pozastavíme o něco méně, pokud si uvědomíme, že Filliou patřil do okruhu umělecké skupiny Fluxus. Komunita umělců na celém světě přijaly toto datum a přibližně od konce osmdesátých let pořádají nejrůznější akce k oslavě tohoto výročí. Miliónté čtyřicáté první narozeniny umění budou letos slavit také zvukoví umělci v různých koutech světa a prostřednictvím rozhlasu své akce propojí.

Rozhlasový projekt, který začne 16. ledna v 21:20 a skončí před půlnocí, bude slyšitelný i u nás, díky Českému rozhlasu 3 – Vltavě. V průběhu vysílání budou ke slyšení příspěvky z různých měst. Ze Stockholmu zazní přenos akce pořádané studenty výtvarné školy a tamními zvukovými umělci, v Moskvě se bude konat jam session přímo v ulicích. Další zvukové vlny dorazí z Madridu, Tokya, Vancouveru, Vídně i Londýna. Mezi jednotlivými vstupy zazní části nové verze rozhlasového díla Heinera Goebbelse *Hashirigaki*, které míchá texty Gertrudy Steinové, písně Beach

Boys a tradiční japonskou hudbu.

Do akce se zapojí také čeští umělci. V projektu *Spiritoradioskop* se sešli herci Alena Štrébllová a Jiří Adámek, saxofonista Jan Štolba a „zvukoví tvůrci a manipulátoři“ Aleš Killian, Ladislav Železný, Jan Dufek a Miloš Vojtěchovský.

Protože Český rozhlas bude vysílání míchat podle svého, můžete si přes stránku jednotlivých účastníků poslechnout jejich kompletní záznamy. Některé snad i jako video. Odkazy k nim najdete na www.rozhlas.cz/radiocustica.



Robert Filliou

Slova slova slova... a hudba

Paul Morley:

Words And Music: A History of Pop in the Shape of a City

Bloomsbury 2003

360 stran.

[Karel Veselý]

Existuje hudební žurnalismus, který nemá nic společného s davem poklidných konsensuálních kývačů, kteří vydávají tiskové zprávy od nakladatelů za svoje recenze. Je divoký, drzý a těkavý, nadřazuje osobní prožitky ze styku s hudbou a pohrdá slovy jako „objektivita“ a „obecná kvalita“. Nový hudební žurnalismus spojený se jmény Lester Bangs nebo Nick Kent prožil svůj největší boom v anglicky psaném tisku 70. let minulého století a zanechal za sebou navždy slavný ideál rockového kritika a hudebního gurma v jedné osobě, jehož ego, ambice i sláva se rovná slávě hudebních hvězd, o kterých píše. Prolnutí hudební kritiky a beletrie našlo své příznivce, stejně jako odpůrce a dnes existuje jako jeden z proudů hudební žurnalistiky. Bangsův odkaz nespoutaného ducha, který chrlí slova a vplétá čtenáře do svých textových osidel je cítit i v knize Paula Morleye *Words And Music*. Jestli slavný bonmot srovnává psaní o hudbě s tancováním o architektuře, pak Morley tancuje v rutinách, které vymyslel Bangs. Punkovou explozivnost ovšem nahradila ambientní rozmazanost.

Paul Morley byl členem kontroverzního hudebního sdružení Art Of Noise (proslavili se například techno coververzemi Debussyho skladeb na albu *The Seduction of Claude Debussy*) a zároveň respektovaný veterán hudební žurnalistiky, který začal v roce 1977 v *New Musical Express* po boku Nicka Kenta, psal i pro BBC 2 a v současnosti například pro *Esquire* nebo *The Observer*. Jeho články z *NME* vyšly pod názvem *Ask* v osmdesátých letech, v roce 2000 vydal knihu *Nothing*, ve které sumarizuje svůj život po otcově sebevraždě. Jeho nejnovější kniha *Words And Music* vyšla v Británii v roce 2003, o rok později pak i v paperbackovém vydání. Přesně jako u Kenta nebo Bangse byly reakce na Morleyovu knihu značně různé. Od oslavných ód („Jedna ze tří nejlepších knih napsaných o popu“ – časopis *Uncut*) až po zatracování („Morleyho próza se ovívá svojí vlastní zbytečností“ – *The Independent*).

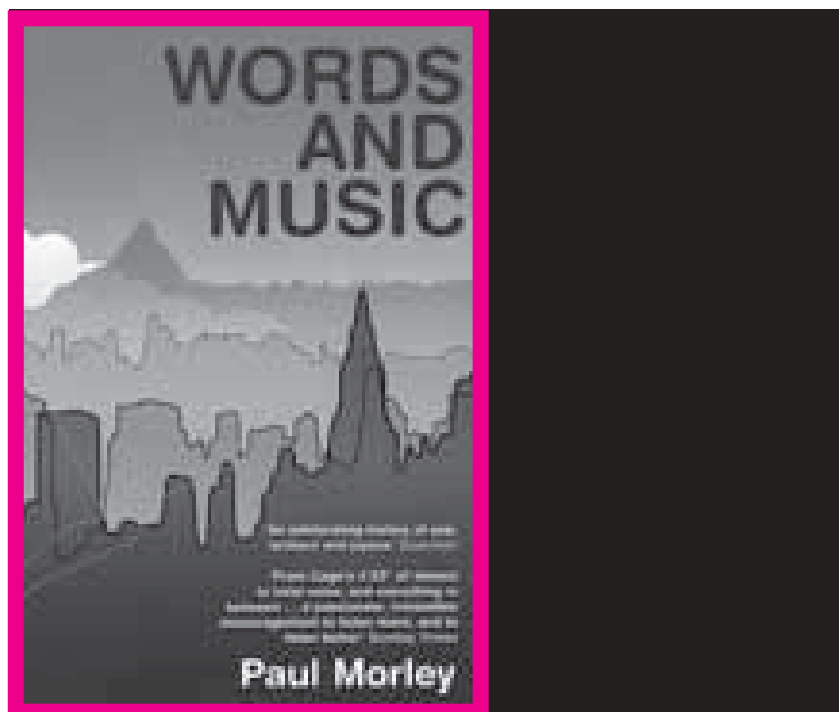
„*Words And Music*“ ale po jednoznačném přijetí netouží. Není to ani přehledná hudební příručka ani suma koherentní teorie, spíše je to něco na způsob experimentálního hudebního románu, ve kterém jsou jako hlavní hrdinové zaměnitelní interpreti či skladatelé a jejich hudba. Morley nevysvětluje, spíše nadhazuje otázky a nechá čtenáře, aby sami hledali odpovědi. Páteří knihy je náčrtek kondenzované historie populární hudby jako cesty či cest, kterou hudba vykonávala (a vykonává) mezi různými extrémy. Počátečním bodem je srovnání dvou na míle vzdálených skladeb – jednou z nich je avantgardní kus *I Am Sitting In a Room* od Alvina Luciera, která ohmatává hranice pojmu hudby vůbec, zatímco druhou je současný electro-popový hit Kylie Minogue *Can't Get You Out Of My Head*, který autor zaslechl v rádiu a přesně v duchu názvu skladby „mu nejde z hlavy ven“. Morley se vhledy snaží proniknout k podstatě „virtuálního města stvořeného ze zvuků a slov“, který kolem nás staví a do kterého nás láká populární hudba. Stejně jako je nepolapitelná podstata hudby, proměňuje se i Morleyho kniha. Od neučesané prózy, přes fragmenty rozhovorů, zápisy myšlenkových a emocionálních pochodů nad písněmi, nekonečné seznamy nebo jen vršení myšlenek.

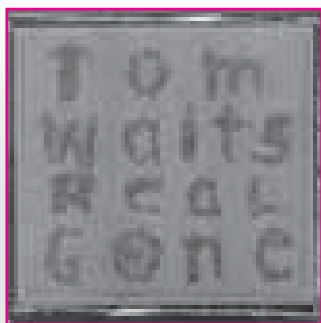
Je jednoznačné, že Morley přes všechny snahy zůstává uzavřen v hudební atmosféře konce 70. let, kde punková energie a digitální

technologie navždy změnila tvář populární hudby. Kraftwerk nebo jejich pokračovatelé New Order a Human League mu zajišťují fungující pojitko mezi popem, punkem a hudební avantgardou. Současný pop posuzuje právě tímto měřítkem. Je to přesto právě Morleyův pohled na pop, kde má nejzajímavější názory. Zatracovaný a pohrdaný pop, získává v jeho podání určité opodstatnění. Pro Morleye není populární hudba hrou tržních mechanismů s principy slasti a návyku konzumentů jako třeba u Adorna, nýbrž spíše fascinující bojiště novátorských přístupů a možností, jako nikdy nekončící proud nových a nových vln. Masové „zneužití“ popu Morley přijímá jako pozitivum, v perverzním smyslu jako společnou řeč, společný zážitek lidského rodu. Hlavní kvazi-hrdinkou příběhu je australská popová zpěvačka Kylie Minogue. Skladbu *Can't Get You Out Of My Head* projektuje Morley ve svém vesmíru jako definitivní okamžik, ke kterému směřovaly dějiny hudby nebo dokonce zábavy a lidstva. Je pro něj ideálním sepětím slasti a inovace, místem, kde se střetávají snahy hudební avantgardy o intenzivní zážitek jinakosti s maximalizací slasti popu. Kylie jako zpěvačka je pro něj dokonalou nadženou – androidkou, která plní nejtajnější sny, a v závěru svoji knihu prohlašuje za definitivní autobiografii popové zpěvačky.

Morley čtenáře svou architekturou chaosu mate, seč může. Na několika místech vysvětluje, že jeho kniha je jen jeden z textových paralelních vesmírů a dokonce otevírá okna do jiných světů, kde by tato (nebo jiná) kniha vznikla z jiných počátečních předpokladů (tedy jiných skladeb). Morley radostně generuje paralelní vesmíry, fabuluje, co by se stalo kdyby, ovšem někdy bez ohledu na to, jestli ho jeho čtenáři ještě následují. Pokud na hru přistoupíte, budete se určitě výborně bavit, pokud ne, případně vám s prominutím jako slátanina bez hlavy a paty. Kromě jisté otevřenosti vyžaduje *Words And Music* i detailní orientaci v dějinách hudební avantgardy, ale i v současném popu, a pokud jí nedisponujete, spousta popkulturních vtipů pro vás zůstane uzavřena. Například když předloňské album *Elephant* současné retro elektro-bluesové skupiny The White Stripes zařadí v chronologické sekci do roku 1963.

V jednom okamžiku Morley přemýšlí, co je vlastně hudba a pitvá japonský noise, Enovy ambientní plochy a Cageovu slavnou skladbu *4'33"*. Ať čistý hluk či absolutní ticho, na konci vždy stojí příjemce-posluchač, který se zvukovými frekvencemi nějak nakládá. Hluk, šum nebo ticho, všechno může mít určité kouzlo. Toto platí i pro Morleyovu knihu. Pokud chcete, hlukové chrlení slov i ambientní šum *Words And Music* vám může otevřít zcela nové myšlenkové světy. Stačí se jen na chvíli naladit na Morleyovu frekvenci a přijmout pozvání do jeho vesmíru.





tom waits: real gone

Anti.

Několik posledních desek Toma Waitse, přinejmenším počínaje *Mule Variations* (1999), spojuje podobný zvuk. Ačkoliv bicí znějí občas jako plácání do hrnce, kytara má místo zesilovače zřejmě staré rádio a Waits slintá na mikrofon, při bližším poslechu zjistíte, že vše je naprosto dokonale propracováno, vše je čitelné a vše na svém místě. Podobně je na tom Waits s hudbou. Úvodní *Top of the Hill* je smršť zkesleného Waitsova beatboxingu, kytary Marca Ribota, basy Larryho Taylora a bicích Braina (dříve Primus). Tento chaos je však precizně poskládán a ačkoliv byla většina skladeb údajně nahrána na první pokus, nejde o žádné neřízené jamování. Všichni zúčastnění jsou koneckonců mistry svých nástrojů.

Beatboxing byl údajně základem této desky. Waits prý nahrál několik hodin rytmických podkladů a na nich s ostatními hudebníky vystavěl zbytek. Novinkou je přítomnost Caseyho Waitse za gramofony (turntablista se ovšem objevuje již ve dvou písních na *Mule Variations*). Vedle manželky Kathleen Brennan, která je již stálou spoluautorkou i spoluproducentkou, se tak zapojuje další člen rodiny.

V jedné recenzi na *Real Gone* se objevil názor, že není možné dělat coververze Waitsových písní z posledních desek, že jsou příliš spjaté se svým autorem. Dovolil bych si oponovat. Aby píseň mohla měnit interpreta, potřebuje výraznou melodii a hned u několika kousků na desce jsou melodie tak zajímavé, že by jistě snesly i méně extrémního zpěváka. Není těžké představit si Dianu Krallovou nebo Norah Jonesovou, jak zpívají *Trampled Rose* nebo *Green Grass*. Navzdory Waitsovu chrapláku a zdánlivě ledabylým přednesu není melodií nedostatek.

Lyrismus byl vždy důležitou protívahou syrovosti a nechybí ani zde. V *Day After Tomorrow* zní ohlasy anglických lidových písní, podtržené akustickým obsazením. Dalším rytmickým kořením vedle „bubnování na hubu“ jsou latinsko-americké rytmy. V *Hoist That Rag* je to třeba rumba, téměř jedenáctiminutová *Sins of the Father* se pohupuje v rytmu reggae. Její přílišná epičnost je snad tím jediným, co by bylo této desce možné vytýkat. Matěj Kratochvíl

dave douglas, louis sclavis, peggy lee, dylan van der schyff: bow river falls

Premonition Records.

Douglas a Sclavis se na pódiích setkávají již od roku 1998, ale deska *Bow River Falls* je prvním záznamem jejich spolupráce. Příležitostí pro pořízení nahrávky se stal jazzový workshop v kanadském Banffu, kde si oba zahráli společně s van-couverským manželským párem, cellistkou Peggy Lee a bubeníkem/laptopářem Dylanem van der Schyffem.

Spojení dvou z nejméně výraznějších současných jazzových dechařů nutně budí velké očekávání: jak se bude snoubit Douglasova disciplinovaná intimnost se sclavisovským extatickým třeštěním, vymknutím z kontroly do ticha ostatních nástrojů? Zvědavost zvyšuje i výběr nehvězdné doprovodné sekce. Tak tedy první překvapení: až na pár drobných výjimek je Sclavis nezvykle ukázněný; očekávaná dueta Douglase a Sclavise sahají od elegantního souzvuku k přidušenému kvikání (*Maputo*). Druhé překvapení: rytmická sekce ani zdaleka neplní roli pouhé stafáže; zastoupení nástrojů je celkově vyvážené, dalo by se říci, že dechy si nárokují méně prostoru, než bychom čekali. Třetí překvapení: suverénní styl-nestyl nahrávky, v němž laptop funguje jako pojivo akustických nástrojů (pozornost zaslouží třeba hned titulní skladba, v níž van der Schyff rozvíjí motiv vodopádu).

Bow River Falls má velmi otevřenou texturu, skladby jsou často jen volným rámcem pro delší plochy improvizace; i z toho důvodu se vyplatí porovnávat některé skladby s jejich verzemi na jiných deskách obou frontmanů (doporučuji Sclaviso-

vu *Fête foraine*, původně nahanou u ECM na soundtracku k němému filmu *Dans la nuit* Charlese Vanela). Hudba plyne nenásilně, místo skoro až nenápadně a bez jasně určených dominant. Jako voda, chce se dodat – příroda vůbec musela být při nahrávání silným inspiračním zdrojem, což je patrné už z Douglasových poznámek v bookletu. Na druhou stranu, album nemá úplně jednotné ladění, což vyplývá už z toho, že skladatelsky jsou zastoupeni všichni čtyři hráči. Koncentrace a souhra všech hráčů je evidentní, a přesto, že nahrávka vznikla bez velkého zkoušení za jedině odpoledne, téměř z ní není cítit dobře známá pachůf odbyté práce, často se zaklínající magickým slůvkem Improvizace.

Jedním z klíčů k úspěchu nadprůměrného hráče je princip rekontextualizace. Výrazný styl hraní a skladatelský rukopis může – je-li opakovaně realizován ve stejném ansámblu – časem začít nudit, a tak moudrý jazzman vyhledává co nejrozmantější osobnosti, které jeho hudbě dodají nové kontexty a zaženou hrozbu stereotypu. To platí o obou našich protagonistech. Jako kamínek do jejich stále se rozrůstající diskografické mozaiky nebude *Bow River Falls* dodaleka zářit, ale rozhodně nebude jen pouhou výplní. Tomáš Marvan

roman erben, tomáš erben: honitba v salónu

Nakladatelství Concordia.

Spisovatel a výtvarník Roman Erben patří společně s básníky Petrem Králem a Stanislavem Dvorským k třetí generaci českého surrealismu, tedy generaci, která se začínala profilovat v 60. letech.

Jeho poslední básnickou knihu *Honitba v salónu* doplňuje hudební záznam autorského čtení poetických textů, čtení na pomezí civilní promluvy a fónické recitace akcentující rytmický a strukturní charakter jednotlivých textů sbírky. Autorem tohoto doprovodu, který se neustále, kus od kusu, báseň od básně, proměňuje, je básníkův syn Tomáš Erben. Dílo *Honitba v salónu* se ovšem neskládá ze dvou dimenzí – textové a hudební, ale navíc i z prvku třetí Erbenovy tvůrčí aktivity – tedy z díla výtvarného. Kresby, které knihu rozvíjejí, znázorňují postavy v rafinovaně členěných a rozlamaných fikčních světech, prostorech fantazie a snu, krajinách neustálé organické proměny, která je metonymické povahy. Mnohé ze znázorněných objektů se nacházejí na lomu mezi abstrakcí a konkrétností, a tak v recipientovi vyvolávají proudy asociací a také touhu si jednotlivé předměty a postavy jaksi užříjmovat, pojmenovat. Mnohé naznačují, ale není jim vlastní totalita dořečeného a jasného. Nejinak podobný princip tvorby probíhá i v hudbě. Ta, ačkoliv na první dojem působí jako koloritní podpora pro recitaci, je zcela soběstačnou a kvalitní složkou, která se děje v jakési neustálé proměně. Její identita a síla vychází z respektování recitace textů, ale multiplikuje všechny možné významy, činí jakousi dekonstrukci textových akcentů, rozvíjí a rozšiřuje tušené cesty v interpretaci. Ačkoliv umělecký svět otce Romana Erbena je stále v osidlech surrealistické a snové estetiky a směřuje k asociativnímu řetězení podivných setkání v bizarních prostorech, ke střetu konkrétních prožitků s bujícími a bobtnajícími fantazijními obrazy, umělecký prostor syna Tomáše Erbena odhaluje svět jiného řádu. Hudební doprovod, který je jeho dílem, sestává z plynoucího toku elektronických ploch, jemných šelestivých a zvonivých zvuků anebo zvuků, na které jsme navykli ze sféry krautrocku 70. let. To vše doplňují zmnožené a na sebe navrstvené beats, bicí a perkuse, které odkazují ke sféře etnické hudby, dubu anebo experimentům Nurse With Wound, Rapoon či Zoviet France. Jednotlivost čtení a recitace je tedy doplněna i rozrušena hudební složkou, ale také hrou s prostorovým odlišením pozice recitátora. A přestože bývá pro surrealismus nejčastěji uváděn jako hudební ekvivalent či pendant jazz, *Honitba v salónu*, krom krátké části, tomuto návyku nepodléhá. Proto také působí hudba Tomáše Erbena nezvykle a nově, ačkoliv pracuje s jistými již fungujícími hudebními schémata. Je dobré sledovat tento tvůrčí vztah otce a syna, střet dvou světů a dvou estetik, který se nepopírá, ale doplňuje, a v kontrastním napětí obohacuje. Lukáš Jiříčka



o.lamm: hello spiral Active Suspension.

kptmichigan: s/t Aesthetics.

Noise, elektronické výboje, kytary, písničkářství, divnopop. Ačkoli souhrn těchto pojmů do značné míry charakterizuje dění na obou recenzovaných nahrávkách, každá zní jinak a společného mají pramálo – snad jen to nadšení z nepřilíš seriózně míněného objevování neznáma a obdivuhodnou dávkou zvukové hravosti.

O. Lamm je dost možná nejvýznamnějším umělcem z okruhu francouzského nezávislého labelu Active Suspension, nicméně s *Hello Spiral* ušel od svého debutového elektronicky poruchového bláznovství *Snow Party* (2002) velký kus cesty. Pohyb ovšem nenastal ani tak v rovině kvalitativní (obě alba jsou pozoruhodná), jako spíše v rozpětí jeho hudebních křídel. *Hello Spiral* je totiž snad vším – zhuštěným a zpočátku maličko schizofrenií zavánějším univerzem s hromadou nástrojů, hlasů, spolupracovníků, zvuků, poloh a postupů. Experimentální softwarové výstřelky, shoegazerovské kytary, techno náznaky, ambientní ticho, hlukové momenty, psychedelie a zejména spousty variací na pop. Rozliční vokalisté (dokonce i dvacetičlenný sbor The Lucifer Amp Choir) většinou interpretují libozvučné party, ty se ovšem zpravidla objevují v konstrukcích, které lze jen těžko označit za regulérní písničky. Jedná se spíše o jakési navzájem proplétající se náladové vločky, jejichž mnohdy podivné shluky v podstatě definují celé koncepčně pojaté a detailně propracované album, započaté a ukončené týž (opravdu nakažlivým) motivem. S tímto všeobjímajícím know-how Odot sebevědomě vykročil proti trendu osobnosti specializace na jeden určitý proud s rizikem ztráty svého rukopisu a rozpoznatelnosti a... z velké části uspěl. Přestože se takto nevidaně rozkročil, ono digitální třeštění, jež dostalo hlavní prostor na desce předcházející, tu (ačkoli zastoupené v menší míře) funguje jako tmel, který vše drží pohromadě. Už tedy ne hlavní materiál, jen lepidlo. Nyní už záleží jen na tom, zda stejnou otevřenost (od vypískávaných dětských melodií po elektronický chaos) unesou i uši posluchače. Poněvadž vyznat se v *Hello Spiral* představuje skutečně tvrdý oříšek.

To třetí album německého sóloprojektu (člena doprovodné kapely Schneider TM) KptMichigan působí o poznání přímočařeji. Na rozdíl od Lammova maximalismu se KptMichigan zaměřuje na minijednoduchost, i on se však po svém vypořádává s popem a hlukem. Jeho dřívější tvorba se nesla ve znamení elektronického kouskování, nicméně novinka jej opět pevněji přišpendluje ke kytarě. Ale ne až tolik k akordům, poněvadž se především slastně koupe v moři nekontrolovatelného lo-fi feedbacku. I zpočátku čisté a velepřístupné repetitivní indie-folk-popové melodie s vokálem (jako líbivá *Don't Time Fly?*) se nakonec utopí v noisových vlnách, což jim – i přes poněkud průsvitný a nijak vynalézavý postup – jistě sluší. Dialogy záměrně špatně zmastěrovaných a často dosti agresivních hluků s písničkovými melodickými výplody táborákového nadšení vyvolávají paralely například s nebojácnými výlety Thurstona Moora, leč obdobně se též spokojují s málem. Skladby se obvykle tvrději drží jediné ideje a zůstávají tak jaksi okleštěné, bez výraznějšího úsilí o proniknutí do dalšího rozměru. Někdy to stačí, jindy ne. Hynek Dedecius

dlhé diely: sveta diely Slnko Records / Black Point.

Protagonisty Dlhých Dielov jsou zpěvačka a baskytaristka Šina a kytarista a zpěvák Daniel Salontay. Oba vládnou neotřelým písničkářským umem (o jeho východiscích viz článek v HV 5/02) a instrumentální zdatností a na vlastní značce vydali po dvou sólových albech (Šina a Dlhé Diely, Salontay a Dlhé Diely). Zatímco obě

debutová alba (*Šinadisk a September*) byla téměř zjevením, jejich pokračovatelé – Salontayovo *Tu* a Šinino *In Virgo* trpěly instrumentální rozvleklostí resp. nadužíváním dusající rytmické elektroniky. Na současné novince se Salontay a Šina stávají jedinými členy skupiny a jejich album je průsečíkem dvou v podstatě sólových drah.

S neuhem přílišné instrumentální vyumělkovanosti se dvojice se ctí vypořádala a opět jen a jen „slouží písni“. Problematická záliba v elektronických bicích partech ji však neopustila – přibližně polovina z deseti písní je proti své přirozenosti roubována na metronomicky odťukávající podklad, který úspěšně přehlušuje jemné hlasy obou zpěváků – Salontayův pološepot a Šinin vysoce posazený zpěv – i decentní kytarové party, a navíc písně svazuje tak, že jim nedává dýchat. Dlhé diely jsou dle mého názoru totiž především „básníky ticha“. Nelze tu znovu nezapomenout oba debuty, na nichž byl feeling elektronických ploch tak sugestivně a zároveň netradičně podán běžným rockovým instrumentálem.

Čím komornější Šina se Salontayem jsou, tím působivější znějí. Titulní píseň pro perlivou kytarovou figuru a dva zpěvy je prostým podobenstvím přibližování dvojice lidí – kdysi mořem oddělených světadílů (téma lásky je na albu vůbec velmi silně zastoupeno). Jen jemnými loopy zahuštěná *Zeleným polem* potěší brilantní hrou smyčcem na akustickou kytaru a sólem na dobro, které Salontay již dlouho a záslužně zbavuje cejchu countryového vrzadla. *Bublinky* s polní nahrávkou klapotu ptačích mládat jsou prostou písní – haiku vračející se k albu *September*, vrcholem je však nejspíš *Postavím ti dom* s hudbou Martina Burlase. Opět jen pro zpěv a barytonovou kytaru, navíc s působivou zvukovou koláží (stavba domu, hlasy v telefonu) a krásným Šininým textem („*Postavím ti dom (...) / kde budeš snívat o tom / čo by si mohol mať / keby si nemal mňa / mňa sa však nechceš vzdát / mohla by som ti chýbať*“).

Obě tolik vzdálené polohy alba spojuje závěrečná *Všetko sa mení*, v níž se pulsující drobná elektronika přirozeně snáší s figurou slide kytary a dobra, která zejména v úvodu vzdáleně připomene pinkfloydovskou *Wish You Were Here*. Vida. Můj závěr bude podobný, jako v recenzi alba *In Virgo* (HV 4/02). Dlhé diely nám předkládají další porci navýsost osobité hudby, je z ní však cítit určitá názorová neujasněnost. Petr Ferenc

mouse on mars: radical connector niobe: voodoo luba Sonig / Starcastic.

Německá dvojice Mouse On Mars patří ke stálícím nebo německé elektroniky. Neúnavně vydává alba, která se ani vzdáleně nepodobají jedno druhému, což potvrzuje i jejich aktuální kolekce. Deset let od jejich prvního alba a tři roky po posledním *Idiology* jsme se letos dočkali jejich osmého studiového výstupu *Radical Connector*, jenž šmahem smazává otazníky nad budoucností skupiny, které vzbudily vedlejší aktivity Jana St. Wernera v jeho projektech *Microstoria* a *Lithops*. Jako vokalistka se na desce objevuje Niobe, jejíž čerstvé album *Voodoo luba* spoluprodukoval právě Andi Toma z Mouse On Mars.

Mouse On Mars se na albu poprvé oficiálně představují jako trio, když od nynějška do skupiny počítejte i vokalistu a perkusionistu Doda Nkishiho. Společně s Andi Tomou a Janem St. Wernerem tentokrát zavítali do teritoria vyšínutého elektro-popu, kterému nechybí šibalské ironické mrkání na posluchače. Ve středu zájmu jsou jako obvykle podivínské zašmodrchané rytmy, které ale postrádají agresivitu Autechre anebo Squarepushera či samoúčelnou komplikovanost současného německého microhouse. Jednotlivé skladby jsou vystavěny jako popové hity, v jádru křesťalové melodie jako *The End* nebo *Mine Is In Yours* však podobně jako vokály Niobe a Nkishiho čeká neúprosná distorze. Je to šeredná krása nebo krásná šerednost? Nechávám na vás. *Radical Connector* je inteligentní taneční hudba, která ale nedává na odiv svoji „inteligenci“,

spíše se snaží evokovat mírně vyšinuté stavy extatické radosti nad chytlavou repeticí. Jako nejlepší příklad slouží důmyslná recyklace módního R&B *Wipe That Sound*. Skladba, která je stejně sexy a funky, jako chytrá a rafinovaná, lehoučkou rukou načrtnutá a zároveň napěchovaná nápady. Celkově se jedná o jednu z neoptimističtějších desek MoM, kteří si užívají svého statusu elektronické aristokracie, v němž si mohou dovolit prakticky cokoli. Ostatně, letos se dokonce dočkali knihy akademických esejů o jejich hudbě, která navíc obsahuje cizí, avšak jejich hudbou inspirované obrazy. Jak lépe na takovéto „zbožštění“ odpovědět než hraním si na popový brak. Někdo možná bude postrádat vážnost a „poselství“, avšak co naděláme, Mouse On Mars jsou momentálně ve stádiu mírného oblouznění a chtějí nás i sebe jen a jen bavit. Kdyby to jen všichni dělali takto odvážně!

To zpěvačka Yvonne Cornelius alias Niobe jde na své druhé desce *Voodoo-luba* na rozdíl od Mouse On Mars proti proudu současné elektroniky, která je zamilovaná do umělých zvuků a hluků. Podobně jako na dva roky starém debutu *Radioersatz* staví na svém unikátním hlasovém projevu a vystavuje ho nejružnějšímu hudebnímu prostředí. Po vzoru vokálních experimentátorů jako Meredith Monk, ale i velkých jazzových zpěvaček jako Joni Mitchell nebo Billy Holiday, klade Niobe sebevědomě svůj hlas před veškerou hudbu. Ať už jsou to bluesově hypnotické skladby, osmibitová elektronika anebo mohutná orchestrace, její hlas vždy nekompromisně dominuje. Záznak nahého hlasu získává na síle v okamžicích překvapivých změn, ačkoli zapleten v repetitivních výjimečně ztrácí dech. Niobe nemusí artikulovat žádná slova a přitom toho tolik sděluje: nejvíce zamrazí při ztišené intimitě *Good Owl Own* a zřejmě nejlepší ukázkou hlasového excentrismu je Tomova nepokojná *Like A Dog*. V době, kdy se zdá, že už vše bylo řečeno, je *Voodooluba* vítaným příkladem originálního postupu.

Karel Veselý

nuo: multimusic minibigband

Arta.

Po velice dlouhé době se na české hudební scéně vynořila jazzová skupina, která působí jako zjevení. Od dob revoluce ztrácela česká jazzová scéna cosi ze své potence nebýt v hlavním kulturním proudu a působit jako sofistikované oposium k janečkovsko-gottovským paskvilům. Přesunula se ze scény neoficiality k jistému typu mainstreamu a barově doplňkového proudu. Ačkoliv prvky jazzu, a to velice silné, lze nacházet u tvůrců typu Ivy Bittové, nikdy však v jisté otevřenosti k soudobým tendencím a proudům nezískaly v Česku na dominanci. Z tohoto důvodu působí poslední album Jaromíra Honzáka *Present Past*, počín Davida Dorůžky a album skupiny NUO jako příslib do budoucna, rukavice vržená celé scéně, jako naděje na obrodu a otevřenost i jiným hudebním podnětům a světovým parametřům.

Nuselský Umělecký Orchestr, zkrátka NUO, je na albu *Multimusic minibigband* zastoupen v opravdu širokém a nástrojově pestrém složení a je kolekcí známých hudebníků mladé jazzové a rockové generace – mj. zde hrají Jakub Zítka, Marcel Bárta, Miloš Dvořáček a Ivan Acher. Tato pestrost osobností ve spojení s množstvím nástrojů (klávesy, saxofony, trubka, bicí, kytary, trombon, flétna, fonovox aj.) již předjímá bohatost a stylovou mnohavrstevnatost hudby Nuo, která se odráží od zvuku bigbandů. Snad toto obsáhlé ustrojení ve spojení s láskou k soudobým a nikterak prvoplánovým či laciným hudebním trendům činí z NUO jeden z nejzajímavějších projektů současnosti – do jisté míry respektuje styl bigbandů, ale zároveň jej rozšiřuje o vlivy elektroniky, samplingu, rocku a fusion, čímž ale z bigbandové potence být hudbou k tanci nic neubírá na síle (slyšíme zde svěží tango atp.). Naopak, skrze vnímavý přístup k odlehčenějšímu jazzovému stylu cítíme proudit lásku k uvolněným, přestupným tvarům a polohám, které se mnohdy mění v polohy radikální a neobvyklé. Srovnání s Vienna Art Orchestra v jejich nekompromisnosti a mezních jazzových polohách se snad nemíjí s realitou. *Multimusic minibigband* není hudbou střetu stylů a žánrů, avšak hudbou odhalení možnosti jejich vzájemné symbiózy, komunikace a ovlivnění.

NUO zaujímá v českém jazzu výsadní postavení nejen pestrostí a množstvím hudebních nápadů, zajímavých střetů nálad a poloh od balad k pulsujícím elektronickým kolážím (skladba *Termix*) s klávesovými plochami, ale hlavně svojí energií, která je z nahrávky patrná. Hráčská preciznost ve spojení s metajazykovou stavbou dodává albu *Multimusic minibigband* na lehkosti, plavnosti a nezatíženosti jazzovými klišé, která jsou ve zdejší scéně fixovaná až na samu dřev kostí hudebníků, na práh sedé kúry mozkové. Pozbývám schopnosti zdržet se kritických soudů, ať kladných či záporných, a proto vyvolávám ortel na všechny strany, že *Multimusic minibigband* je jedním z nejlepších alb poslední doby.

Lukáš Jiříčka

sven-ake johansson mit dem nordeuropäischen melodie und improvisationsorchester: anschlussmusik mit handtuch

keith rowe / oren ambarchi / robbie avenaim: honey pie Grob.

Švédský perkusista, akordeonista a vokalista Sven-Ake Johansson (ročník 1943), volbou Berlínčan, je zcela vyhraněná osobnost nejenom hudebně, nýbrž i coby teatrální mág. Chceme-li určit jeho zaměření, napovědou nám budiž jména jeho nejčastějších partnerů: Peter Brötzmann, Alexander von Schlippenbach či Rüdiger Carl. Tedy: nápaditá a neobvyklá improvizace, zvukové čarování, při němž variabilitu jeho přístupu k bicím můžeme porovnat – a to považují za velkou čest – s Hanem Benninkem. V jeho koncertním vystupování i na albech převažují dua, ovládá však i onen nedefinovatelný kumšt: vytvořit neopakovatelné zázemí pro větší hudební těleso, nepřeválcovat ho, ponechat prostor sólistům a přitom neselevit na vlastní razanci.

Deska Sven-Ake Johansson mit dem NMUI im SO 36 '79 (což je přítomný titul Grobu, ono NMUI je právě Severoevropský melodický a improvizací orchestr a SO 36 je berlínský podnik, kde byl koncert 12. dubna 1979 zaznamenan) vyšla původně hned v roce 1979 na FMP, ovšem bezpříkladně okleštěná – jako dvacetiminutový singl, obsahující torza první a třetí části koncertu. A je víc než zasloužené, že Felix Klopotek coby producent Grobu se vrátil k původně natočenému programu *Anschlussmusik mit Handtuch I – III* a zprostředkoval nám plnou verzi, která je o 58 minut a 23 vteřin delší, a přitom zvukově naprosto perfektní.

Nejde tu totiž v žádném případě o pouhý nostalgický návrat. *Anschluss mit Handtuch*, tedy Připojení s ručníkem, je záležitost natolik živá, pulzující, vtipná a překvapivá, jako by byla nahrána letos. Ve své době spíše předznamenávala ve středoevropském (pardon, především v severoevropském) rájónu další výpady do velkokapelové improvizace, při dnešním poslechu nadto upozorňuje, že je někdy možná na čase vrátit se z některých slepých uliček k podobnému projasněnému proudu, spojujícímu melodičnost s hledačstvím. Johansson si pro své trojvěté dílo především vybral vynikající sólisty, jde skutečně o soubor all-stars. Konkrétně tu slyšíme Rüdigeru Carla s tenor saxofonem + akordeonem, Wolfganga Fuchse se sopraninem a basklarinetem, Radu Malfattiho a Thomase Wiedermanna s pozouny, kytaristy + houslisty Hanse Reichela a Norberta Eisbrennera a basistu Maartena van Regteren Altenu; vyjádřeno státní příslušností tedy zástupce Švédska, Holandska, BRD, tehdejší NDR, Rakouska či Velké Británie. Jejich sóla tu pochopitelně hrají velkou roli, nejde však o obvyklé sólování, řazené jako perličky na náhrdelníku, nýbrž o samozřejmě, nerežirované prostupování sólových výstupů s celkovou souhrou, kterou nadto Johansson bezpečně ovládá, posouvá, akcentuje či zmiřuje (první dvě minuty druhé věty mají v obsahu poznámku „ohne muskelkraft – very soft“, tedy bez použití svalů a jejich síly). Desku charakterizují neustálé zvraty a vzájemně promluvy zastoupených nástrojů a s každým novým poslechem je stále co objevovat.

Jak už Klopotek program Grobu variuje, je album *Honey Pie* na zcela protikladném konci hudební škály. Představovat Keitha Rowea (tady s tabletop kytarou a elektronikou) není asi nutné, stačí poukázat na AMM, ale i jeho sólové desky, z nichž před časem vyšla na Grobu *Harsh*, bývají fascinující. Kritika o něm skrblí pochvalami a la, že vynalezl „novou kytarovou řeč“, „nový slovník“, „spojení virtuózní hry s proměnou chápání kytary jako takové“. Což potvrdilo i nedávné CD *Thumb*, na němž vedle japonské dvojice Sachiko M a Yoshihide Otoma hrají i oba protagonisté tria Medového koláče.

Právě s nimi, tedy s kytaristou Orenem Ambarchim a s perkusistou Robbiem Avenaimem (ani oni se nevzdali elektroniky) Rowe vytvořil čtyřicetiminutovou suitu, oscilující mezi sotva slyšitelnými náznaky zvuku a zahřměním bouře, ovšem ticho a hlasitost tu nejsou využívány samoúčelně. Celou improvizaci totiž můžete/musíte vnímat se zatajeným dechem, protože její fascinující zvukové nápovědi i detailní řešení působí jaksi tajemně, jakoby zvuky, které slyšíte, vysublimovaly z nějaké ponorné říčky. Přitom nejde o abstrakci; vnímáme, jak na sebe motivy bezprostředně navazují, jak je celá struktura souhry zahalená, zasněná, zduřmaná. Od váhavého začátku, připomínajícího škrtní, praštění ohně, chrastění až červotočivé chroustání, přes rytmizovaný nábal zahlušených hluků, z něhož vyvstávají už jasnější a otevřenější zvuky, až po výtrysk hlukové skrumáže, nikoli jednorázový, nikoli násilný, nýbrž jako logický kontrapunkt k předchozímu rozoznávání. Jedná se opět o živou nahrávku – tentokrát z prestižního francouzského festivalu *Musique Action* (26. května 2001).

Mám ještě post scriptum: Felix Klopotek, který je odpovědný nejen za tyto kompakty, ale za celý (velice vyhraněný) program Grobu, vydal roku 2002 u německého nakladatelství Ventil publikaci *How they do it – Free Jazz, Improvisation und Niemandsmusik*, která nahlíží do alchymie tvorby Cecilia Taylora, Petera Brötzmanna, Eugena Chadbourna, Christiana Fennesze a řady dalších včetně Keitha Rowea a v rámci této hudební oblasti je rozhodně zajímavou sondou. Z. K. Slabý



**reinhold friedl, bernhard günter, michael vorfeld:
message urgent**
Trente Oiseaux.

Na letošním Maratónu soudobé hudby se představil německý soubor Zeitkratzer s programem, který by bylo snad možné oceňovat jako „akustický noise“. Zvuky, k nimž japonští a jiní tvůrci hluků potřebují elektronické přístroje a modulatory, se linuly z nástrojů zcela akustických (pravda, elektricky snímaných). Na jedné straně valivé stěny intenzivní akustické energie, na straně druhé dlouhé plochy skřípajících flažoletů a chvějících se alikvótních tónů. Společným jmenovatelem těchto dvou pólů je hledání nových zvukových možností v krajních mezích instrumentální hry.

Klavírista a vedoucí ansámblu Reinhold Friedl a hráč na strunné a bicí nástroje (převážně vlastní konstrukce) Michael Vorfeld se na *Message Urgent* spojili se zakladatelem labelu Trente Oiseaux (vydává zde také např. Francisco Lopez) Bernhardem Günterem, který vládne nástrojem nazvaným záhadně cellotar. Nahrávka je záznamem koncertu z berlínského Podewilu a její zvuk připomíná onu relativně klidnější polohu produkce zmíněného Zeitkratzeru. Mohli bychom tomu snad říkat „akustický ambient“, ovšem pouze pokud tím myslíme hudbu volně plynoucí, bez výrazného rytmického pulsu a dramatických změn. Jako hudba podbarvovací, uklidňující nebo kulisová *Message Urgent* rozhodně nefunguje. Byť se celou dobu pohybuje převážně v nižších dynamických hladinách a bez velikých výkyvů v hlasitosti, má v sobě velké napětí. Struny klavíru jsou rozeznívány uvnitř, tedy nikoliv klávesami, ale škrábáním a třeba i smyčcem. Smyčcem hrají také druzí dva hráči a perkusivní zvuky se vyskytují jen velice sporadicky. Celek je velice homogenní a navzdory tomu, že jde jen o tři hráče, zní téměř symfonicky. Na mysl mi přicházejí třeba některé orchestrální skladby Mortona Feldmana. Zvuk se zvolna přelévá z hlubokých poloh výše a postupně se rozeznívají jednotlivé harmonické tóny, které se vynořují z kovového skřípání.

Čtyři bezejmenné části jsou sice produktem improvizace bez jakékoliv předchozí přípravy a domluvy, při opakovaném poslechu však lze identifikovat strukturu, vývoj i určitou formu. Působivější je tato hudba jistě v koncertní podobě, i na CD má však své oprávnění. Je jí však nutno poslouchat soustředěně, protože jako zvuková kulisa může spíše iritovat.

Matěj Kratochvíl

abuse: the great outdoors
Deadred Records / Starcastic.

Slovenské elektronice už několik let vládne jednočlenný projekt Abuse hudebníka Vlada Ďurajka. Po vynikajících EPčkách *Sleepfields* a *4th Floor Sinking* konečně přichází s albovým debutem *The Great Outdoors*, jenž vyšel 22. listopadu na značce Deadred Records.

Abuse servíruje osm náladových kompozic, zadumaných i rozmáchlých, které se vzpírají stylovému zařazení. Přesto, chcete-li, vtačte ho někam mezi nu jazz, zlomené beaty a funkové groove, nebo hledejte ve škatulce indie elektronika. Z domácích luhů a hájů porovnávejte Abuse s projekty jako Floex či Ecsion Valdes, *The Great Outdoors* je ve vytváření atmosféry a konstrukci kompozic minimálně o krok dále. Rytmický breakbeatový podklad je pro něj jen pouhým prvopočátkem, na který chrlí nápady a mění nálady. Easy listening klidného *The Great Outdoors Pt. 2*, který snese srovnání s přemýšlivými Jaga Jazzist, zajímavě kontrastuje s paranoidním beatem *Black Water*. Od zmíněných EP ale Abuse udělal velký pokrok od chladného electra k hřejivějšímu zvuku, když se může opřít o široké spektrum zvukových nápadů, ať už samplovaných nebo živých (kytary, scratching) a působivého (avšak decentního) použití vokálů – výrazněji hlavně v *Given* s přednášející Tracy Miller. Album graduje třemi posledními skladbami, z nichž zvláštní pochvalu zaslouží zejména *Carmina Urbana* s až pře-

ejazzovými přesahy. *The Great Outdoors* je na středoevropské poměry malým hudebním zázrakem a stoprocentním splacením dluhu, který v našich končinách máme vůči této odnoži současné elektroniky.

Kromě samotného alba najdete na CD i datovou audio stopu se záznamem vystoupení v pražské Akropoli z loňského ledna (ke stažení je i z jejich domovské stránky – www.abuse.sk). Tato koncertní nahrávka obsahuje i pět skladeb, které na albu nenajdete, včetně provedení remixu skladby *Silvertape* švýcarského projektu Mimetic. Živé provedení má v sobě energii, která mnohdy studiovému výtvaru chybí. Na rozdíl od studenějšího studiového zvuku dýchají skladby volněji a spontánněji a získávají další hudební rozměr. Ještě dodám, že CD je zabaleno ve vkusném digipacku s grafikou Emila Drliciaka.

Karel Veselý

minit: now right here
Staubgold / Starcastic.

fourcolor: air curtain
12k.

různí umělci: port doc.1-5
Port.

Trocha čerstvé ambientní produkce (ve třech různých, ač svorně aktuálních podobách) pro dlouhé zimní večery u teplého ústředního topení. Projekt Minit debutuje čtyřmi dlouhými kompozicemi s notně nesnadno dešifrovatelnou strukturou. Zvuky se jakoby nekoordinovaně shlukují v soudržné toky, v nichž se jednotlivé složky utápí ve prospěch celkového souzvuku – melodiku naznačující motivy skladby neutvářejí, jen se v nich sem tam ledabyle vynořují a mizí a posluhač je nucen si je z konstantně zvolna plynoucího a velmi pružného proudu jaksi odizolovat... anebo rezignovat a jednoduše propadnout extrahované atmosféře. Základním stavebním kamenem tu jsou vrstvené drones z neidentifikovatelných zdrojů (podstatnou roli zastávají šumy a všelijaké „poruchové“ plochy, jejichž lo-fi nádech přispívá k částečné přirozenosti a tudíž vstřícnosti alba) a nenápadná, ale vtahující hra s intenzitou. Dění uvnitř těchto hustých skladeb se omezuje na mírumilovné zápolení a střídavé posilování a tlumení ploch (vše přitom však stále pokrývá onen neprostupitelný zvukový mat – zde velká podobnost s projektem Tomorrowland) a také nečetné výraznější prvky (baskytarová linka v *Now Right Here* či úvodní rádiové ladění s cestujícím digiprskáním v *IJ Variation*) se brzy sklání před celkem. A ten je jemný, bohatý a prostoupený pozitivitou.

I Keiichi Sugimoto (jinak Minamo či Fonica) alias Fourcolor na desce *Air Curtain* operuje s drones a vyhledává něžné zvukové krásno, dává však přednost čistější, průsvitnější formě, minimu vrstev a zdůrazňování hlavních motivů. Vyjma drobných, lehce řezavých výškových částeček skladby sestávají jen z několika málo tónů (často ve zpětném chodu) dlouze znějících fragilních kláves (neotřelá futuristické variace na hammondky), které se tu a tam dostávají do zvláštních smyček. Výsledek vyzařuje místy až přehnaně repetitivní minimalistický klid (*Cloud Whereabouts*) a lze ho proto doporučit především jako funkční soundtrack k ukládání se k spánku, smysl pro působivost a vhodný výběr těch nepočítaných zvukových prvků však autorovi upřít nemůžeme. Sugimoto je nesporně talentovaný tvůrce, ve srovnání s Minit ale jeho desce chybí potenciál k dlouhodobějšímu posluchačskému pitvání – přístupnější přímočarost na úkor trvalejšímu potěšení z poslechu.

S prvním kompilačním výliskem nové japonské značky Port se na škále čistoty zvuku dostáváme k maximu, zúčastnění přispěvatelů totiž povětšinou upřednostňují krystalickou čirost experimentálního digitálního světa. Sledovat průběh, modulování, zašmodrchávání a střety jednotlivých elementů laptomluvy je tu posluchači umožněno v nebývalé míře a basové chvění v kombinaci s nekont-

rolovatelnými výstřelky do výšek hned v úvodním (a nejpovedenějším) kusu od projektu Evala lze navíc využít i třeba jako test vašich reproduktorů. Od pojmu ambient se na desce sice v některých případech odbočuje dokonce až drasticky – track *Miamiplanet* od COM.A je například pekelně mučivou rytmickou smršť těch nejnepříjemnějších zvuků a Taeji Sawai se pro změnu nechává inspirovat pansonickými chladopulsem – většinou z desítky prací však víceméně padne. Pokud disk budeme považovat za reprezentativní přehledku nových tendencí na tomto softwarovém poli, z analýzy vyplyne následující: vliv „nelidský“ nelogických náhodných elementů (zvuky bloudící bez pravidel, nepředvídatelná struktura tracků) trvá, zároveň ovšem sílí nutkání ke smyčkování (Slipped Disc) a také snaha o „zlidštění“ názky melodie (konstantně kvalitní Aoki Takamasa) či reálnými příměsmi („přírodní“ vrstva v digitálním univerzu Ryoichi Kurokawy). Pestré, nezvyklé a těžko stravitelné sashimi. Hynek Dedecius

organum: vacant lights / rara avis Die Stadt.

musique concret: bringing up baby Fractal Records.

Recenzované dvojici alb jsou společné tři věci: jedná se o reedice (obě vycházejí poprvé na CD), jsou personálně propojena a jejich zvuk vychází z principu koláže především nehudebních ruchů či (jak název druhé ze skupin napovídá) konkrétní hudby.

Organum (nejstarší pokus o vícehlas v křesťanské hudbě) je projektem zvukového kutila Davida Jackmana – milovníka drones a etnické hudby, který se ve svých zvukových krajinách pokouší dotknout hranic primitivní tvorby. Svou práci označuje za uměleckou rekonstrukci prehistorických počátků hudební tvorby. Ve skupině jej doplňují Peter McGhee a Dinah Jane Rowe. Dvaatřicetiminutová *Vacant Lights* vyšla v roce 1987 na kazetě a trojici na ní doplňuje Steven Stapleton (oboustranná výpomoc mezi Organum a Nurse With Wound nebyla vzhledem k podobnému zaměření obou seskupení ničím výjimečným). Sestává ze dvou skladeb – statických zvukových prostředí drones, skřípotů, píšťal, kovového chřestění a dalších ruchů. První z nich staví na hlubokém šumivém pozadí, které připomíná supění parní lokomotivy (ostatně Jackman prý zvuk vlaků miluje), a ze zmíněných zvukových prostředků buduje chvějící se a roztěkaný děj bez konce – proměnu stroje v živý organismus. Nositelem příběhu jsou změny ve spodní vrstvě – supění je strojově rytmizováno, vzápětí škytá únavou či nepravdělně a dlouze oddechuje. Sporadicky se objevivší zvuk parní píšťaly je zastřený a nejspíše vibrující. Jen ostré (s)hluky přesypajících se kousků kovu neměně procházejí celou délkou skladby. Druhá polovina alba pracuje s podobným arzenálem. Základní drone je vyšší a nepříjemnější a ze všeho nejvíce připomíná šum špatně nahané kazety. Rušivé kovy jsou doplněny dalšími nelibými hluky. Objevují se ale i „přírodně“ znějící ambientní prvky a dominantní táhlý part píšťaly. Jako by klidná bukolika byla ničena vpádem stavebních strojů – poslu civilizace a pastýř v přímém přenosu hrál rekviem za odcházející idylu.

Dvacetiminutová kolekce outtakes *Rara Avis* je křehkou sbírkou pěti nálad za použití stejných prostředků, ale bez tíživosti *Vacant Lights*. Cinkání a flétny jsou prostě libé, celková skřípavost neznepokojuje, použití ruchů sitáru a kytarových vazeb není kompozičním prvkem, ale jen aranžérskou třešničkou na dortu. Mezi množstvím spoluúčastníků najdeme Christopa Heemanna, Eddieho Prévosta či Jima O'Rourke. Co mě na této kolekci mrzí, je její zbytečné rozdělení na dva disky. Výprava – jednoduchý bílý obal – je sice efektní, 55 minut hudby na dvou kotoučích však svádí k nelichotivým úvahám. Přestože její název napovídá opak, je dvojice Musique Concret mnohem méně concret než Organum. Jim Friedman a Michael Mullen své album vydali v roce 1981 na značce United Dairies, patřící Nurse With Wound, současné vydání (se svolením Stevena Stapletona) je v bookletu opatřeno výzvou, aby se oba záhadní protagonisté spojili se svými novými chleboďárci. Album se skládá ze dvou částí. První z nich tvoří čtveřice skladeb se souhrnným názvem *Incidents In Rural Places* a spíše než konkrétní hudbou jsou ambientem sestaveným sice z „konkrétních“, ale natolik modulovaných zdrojů, že je sotva rozpoznáme (s jistotou určitelný je dětský zpěv, klavír a kytara). Nejčastěji použitým efektem je echo, které obstarává příjemnou rozostřenost a často i rytmickou stránku skladeb. Oblíbeným tvůrčím postupem je změna rychlosti pásky, jejíž záseky a kottání narušují klidné plynutí zvuků. Závěr dlouhého čísla 4 tvoří opakující se smyčka hlubokých bzučivých frekvencí. *Organorgan*, zahajující druhou polovinu alba, se patrně neskládá pouze ze zvuku varhan (zazní zde hlas a nejspíše i něco kytarových vazeb). Je zvolna pulsující nesmlouvavou masou ostřejšího zvuku elektrických kláves a z celého alba působí nejjednodušší a – dá-li se to tak říci – nejhitovější. Závěrečná bezmála čtvrthodinová *Wreath Pose At Sacrifice* jako by se snažila ospravedlnit název skupiny. Až do poloviny je svižnou koláží několika stop radostného lovectví zvuků, pak se přelije v překvapivě současně

působící noise s téměř techno rytmem a nakonec se vrací někam do rurálních končin začátku alba. Těch pět minut vizionářství v jinak nečasově působící třicetřetřehodince „odjinud“ mě nepřestává mile udivovat. Petr Ferenc

valentin silvestrov: silent songs ECM New Series / 2 HP.

Někdejší představitel tzv. kyjevské avantgardy a v současnosti nejuznávanější ukrajinský skladatel Valentin Silvestrov nazývá svou hudbu „meta-hudbou“, rozuměj metaforickou hudbou (viz HV 4/2004). Již tento aspekt dává tušit jistotu spřízněnost s literaturou. Nepřekvapí tedy, že jednu ze stěžejních částí jeho díla představuje vokální tvorba, z níž ECM – pravděpodobně povzbuzená úspěchem loňského alba *Requiem for Larissa* – tentokrát vyjímá nahrávky dvou komorně laděných písňových cyklů: *Tichých písní* a *Čtyři písní na slova Osipa Mandelštama*.

Monumentální, bezmála dvouhodinový vokální cyklus *Tiché písně* pro baryton s doprovodem klavíru vznikl v letech 1974-77, tedy v těsném sousedství Silvestrovových skladeb ve „starém stylu“. Sestává z 24 písní komponovaných převážně na verše ruských klasiků – A. S. Puškina, M. J. Lermontova, S. Jesenina, F. Tjutčeva ad., které doplňují J. Keats, P. B. Shelley (po jedné básni v ruských překladech) a T. Ševčenko (úryvek z jeho poémy *Sen* v originálním, ukrajinském znění). Zvláštností, i když v Silvestrovově případě nijak neobvyklou, je dedikace každé z těchto písní jedné hudební osobnosti z autorova okruhu (A. Knaifel, T. Mansurjan, A. Schnittke, dnes již bohužel zesnulá Silvestrovova žena L. Bondarenko aj.).

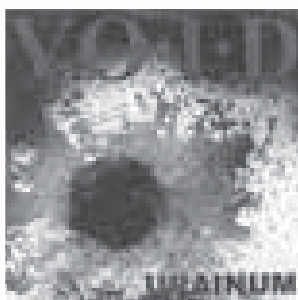
Svým pojetím a nábojem cyklus odkazuje ke dvěma liniím východoevropské vokálně instrumentální kultury: k salonnímu romansu a k bardské písni okudžavovský zastřeného ražení; po kompoziční stránce však v sobě zřetelně prozrazuje tvůrce coby profesionálně vzdělaného skladatele. A snad právě toto napětí mezi vlivy – asafjevovskou terminologií řečeno – „bytové“ hudby a akademickým (ovšem svébytně pojatým) přístupem dodává celku ojedinělý tvar a půvab, který vystupuje na povrch teprve při posuzování cyklu právě a jedině v jeho celistvosti. Všem písním dominuje lyricky zasněný, mollový charakter, který koresponduje s poetikou vybraných textů. Značné nároky jak na výkon interpretů, tak na pozornost posluchače přitom klade statičnost dynamické a výrazové hladiny, která se během celých dvou hodin téměř nemění. Díky tomu se melodie jednotlivých opusů, postupující v malých intervalových krocích, při prvním poslechu poněkud rozmělní v monotónním toku, ale s každým dalším poslechem se stávají snadno zapamatovatelnými (nikoli však ve smyslu vlezlosti). Klavír plní spíše úlohu podbarvující: pravá ruka většinou lehce lemje melodii, zatímco levá se noří do hlubších poloh klaviatury a slouží jako funkční opora.

Samotná recenzovaná nahrávka *Tichých písní* pochází již z roku 1986, kdy ji pořídili barytonista Sergej Jakovenko a klavírista Ilja Šeps (rok předtím uvedla tato dvojice kompletní cyklus v premiéře na koncertním pódiu), a není jistě náhodou, že ECM sahla právě po tomto provedení, které je dokonale demonstrací toho, kolik jemných odstínů lze vytvořit v rámci relativně úzké škály předepsané dynamiky (jen výjimečná vybočení z rozmezí *ppp-p*) a výrazu („Všechny písně musí být předneseny velice klidně, s jasem, upřímností, průzračným zvukem, oproštěným výrazem a bez emocionální nadsazenosti.“ – V. S.). *Čtyři písně na slova Osipa Mandelštama* taktéž pro baryton a klavír (v duetu s Jakovenkem se v nich na nahrávce tentokrát uvedl i sám autor) z roku 1982 mají dramaticky vyhraněnější ráz, a také jejich faktura je mnohem komplikovanější než v případě předchozího cyklu. Bude to znít jako paradox, ale vedle „staromódnějších“ *Tichých písní* působí tyto mnohem tradičněji a akademičtěji. Nahrávka dvou Silvestrovových písňových cyklů může být jen těžko určena ke každodennímu poslechu. S nedůvěrou k ní pak pravděpodobně budou přistupovat ti, kterým asociace s básněmi typu *Bělejet parus odinokij...* způsobují ještě dnes nepřijemné brnění. Kdo si však najde dvě hodiny k (bdělému) poslechu a dokáže se od zmíněných asociací (má-li nějaké) abstrahovat, nebude rozhodně zklamaný. Jako záslužný počin vydavatele pak budí vyzdvíženo i přiložení originálních textů psaných azbukou, což ještě docela nedávno nebývalo častým jevem. Vítězslav Mikeš

abbé brémond ensemble: kocourovy sny o coney islandu SOPEL (www.sopel.freemusic.cz)

Album ve formátu CDR je zvukovou parafrází jazzového románu Emily Neville *Tak je to, kocouro* (*It's Like This, Cat*, 1963) o dospívajícím chlapci a jeho zvířecím kamarádovi v rušném prostředí New Yorku přelomu páté a šesté dekády, kdy ve Spojených státech dozrívá vlna beat generation.

Kocourovy sny se skládají ze dvou částí – pravidelně se zde střídá zvuková stopa a čtení úryvků knihy (překlad Jiřina Minaříková). Na samotného kocoura téměř nenarazíme, místo toho jsme svědky hrdinova (ich-forma) seznámení



s hnědovlasou Mary při letním výletě na oblíbenou rekreační destinaci Coney Island, jejich náhodného setkání v obchodě s deskami, spontánního výletu na broadwayské představení *West Side Story* a konečně rendez-vous na Kolumbův den, poslechu Smetanovy *Vltavy* při šálku kakaa, seznámení s Maryinou beatnickou matkou narozenou na levém břehu Seiny a naplánování výletu přívozem po rozbouraném moři. Autor hudby Karel Kolařík svou koláž sestavil téměř výhradně ze zvuků rádia – sporadicky se objevující kytara, klavír, citera a flétna jen decentně podbarvují a prim přenechávají skrumáži pískotů, hlasů, šumů, šlágrů a nevytlučených, která zdařile evokují nepřehledný velkoměstský babylón mnoha jazyků, vzájemně se hubičích hluků i překvapivých ztichnutí. Šťastným dramaturgickým tahem bylo svěřit čtení textu výtvarníkovi Jerzemu Stanislavovi Baczonymu. Baczoniy rozhodně netrpí vzornou výslovností – ráčkuje a navíc se při čtení často přeříkává, opravuje, zakoktává, překvapivě zastavuje uprostřed vět atd. Tyto vady jsou však použity záměrně – ostatně CDR je vybaveno vysvětlující sleeve-note hovořící mimo jiné i o poetice přeřeknutí coby zdůrazněně vyprávěcího charakteru epiky. Sám za sebe se domnívám, že hlasová neumělost a nejistota jsou skvělým vyjádřením vyprávěčovy mladické nezkušenosti a údivu z věcí a událostí, které jsou pro něj nové a které potkává poprvé v životě. Baczoniyho hlas zní ve srovnání s hlasitou rádiokoláží upřímně a osaměle a dává tak nahlédnout do vyprávěčova vnitřního světa – místa, v němž lze najít tichý azyl i v tom nejrušnějším velkoměstě. Tak zdařilý album by si zasloužilo lepší vydání a distribuci, než – sice s láskou vypravené – pouhé CDR. Ale to bych si mohl stýskat u mnoha titulů. Petr Ferenc

freedom of the city 2003: small groups

gail brand & morgan guberman: ballgames & crazy emanem.

Veterán londýnské improvizací scény, saxofonista Evan Parker, který je jinak velice kosmopolitním člověkem, pocítil v roce 2001 potřebu zviditelnit zhruba pětaticetiletou historii erupčních muzikantských výbojů svého domovského města. Vydátnou oporou v jeho plánech se stal šéf labelu Emanem Martin Davidson. A tak se zrodil festival Freedom Of The City, jenž se od té doby usídlil v místní The Conway Hall. Již první ročník jasně naznačil, že i tato radikální hudba má ve „svobodném městě“ své posluchačské zázemí. Skvostné záznamy London Improvisers Orchestra (za účasti takových celebrit, jako jsou kromě Parkera například Steve Beresford, Lol Coxhill, Paul Rutherford, Pat Thomas či Veryan Weston) i celé řady menších seskupení navíc jasně dokládají obrovský potenciál hudebníků z britské metropole.

Zatím nejnovější nahrávkou z této akce je 2CD *Freedom Of The City 2003 – Small Groups*, která dokumentuje koncert z pátého května loňského ročníku, konkrétně třetí den čtyřdenního festivalu. Představuje osm vystoupení špiček dané branže, pochopitelně nejen z Londýna, z nichž vyzařuje propojenost jednotlivých hudebníků bez ohledu na to, k jaké patří generaci, jak dlouho se znají či spolu vystupují a jakou techniku či technologii vyznávají. Hned úvodní trio, kde vůdčí úlohu hraje trombonista Alan Tomlinson, představuje genia loci skladbou *WC1R 4RL*, což je poštovní kód The Conway Hall. Steve Beresford zde „ozdravuje“ celkovou náladu svými elektronickými zákusky a perkusista Roger Turner vše patřičně mašluje. Skřípavý vokál Viv Corringham zase ve skladbě *Beta Pleat* perfektně rezonuje se „skřipkami“ Angharad Davies. Dechové porvy, nablueslé chrčení i naříkání, pidlikání a čarodějnické hrození se tu mísí s nervními tahy smyčcem i perkusivními a drnkacími momenty. Výsledek ovšem nepostrádá zvláštní harmoničnost. Závěr prvního disku představuje trio Free Base, které je asi ze všech zúčastněných svým charakterem nejbliže k freejazzu a jejichž *The Liver Is The Cock's Comb* je patrně nejnětupnějším a zároveň nejinteraktivnějším kusem kolekce. Poněkud jinou kapitolu

otevřít na druhém kotouči klasik minneapoliske improvizací komunity Milo Fine, který si tu jako své sidemany vybral hráče na nástroje vlastní výroby Hugh Daviese, Paula Shearsmithe, který zde obsluhuje kapesní trubku, balifon a ruční flétnu, a kontrabasistu Tonyho Wrena. Jejich společný výtvar se signifikantním názvem *Tonpsychologie*, přesahující pětadvacet minut, nabízí skutečně široké hudební spektrum plné překvapivých momentů. Fine osobně má ve svém instrumentáři klarinet, piano i bicí soupravu a rozehrává zde za účasti svých souputníků vsutku řádný výplach mysli. Skutečným skvostem je pak závěrečná suita kvarteta Lunge, které tvoří trombonistka Gail Brand, bubeník Mark Sanders, laptopista (druhdy však houslista) Phil Durrant a univerzální hráč na klávesové nástroje (povětšinou jinak „klasický“ pianista) Pat Thomas. Sám název *Relative Poverty* naznačuje, že se nejedná o procházku růžovým sadem, nýbrž strukturálně sice bohatou, avšak místy značně utlumenou smršť nárazových tónů a ploch. Suma sumárum: ideální průvodce pro posluchače současnou (nejen londýnskou) free improvisation scénou (stejně jako předešlé záznamy z festivalu). Posluchačsky (pro neznalé a „nenaladěné“) poměrně náročné, avšak velmi obohacující sousto.

Gail Brand se mimo jiné projekty profilovala na festivalu Freedom Of The City již v roce 2001 v součinnosti s trumpetistou Ianem Smithem a tubistou Oremem Marshalllem. O rok později se setkala v kalifornském Oaklandu s tamějším zpěvákem (ale i případným basistou) Morganem Gubermanem a okamžitě nahráli kolekci improvizací, která vyšla až letos pod názvem *Ballgames & Crazy*. Morgan zde střídá „dětské žvatlání“ výsostného stylu s parabluesovými proklamacemi i dalšími polohami včetně účelného kašlání i pochechtávání. Gail to vše prokládá úžasnými lafy svého nástroje a výrazně překračuje klasickou představu o relativní omezenosti pozounu. Rozhodně zde nechybí humor, který sice kulminuje v krátké hříčce *Dating A Raw Oyster*, ale je obsažen již v úvodní skladbě *Vorst Fears Rowing Away*. Princip hlas - trombón pravděpodobně neudrží posluchače v pozornosti po celou dobu, ale bezesporu stojí za to se k jednotlivým skladbám znovu vracet a nacházet jejich osobité kouzlo v jednotlivých momentech.

Petr Slabý

vo.i.d: uranium

Mental Trakt / Ars Morta Universum (void@seznam.cz)

einleitungszeit: human scrap / anatomic prayer

vlastní náklad (www.einleitungszeit.host.sk)

napalmed: moozAzoom

napalmed: zoomooz

vlastní náklad (http://napalweb.unas.cz)

Téměř najednou se mi na stole sešla alba tří nejvýraznějších představitelů federálního noise. A všechna představují v kontextu tvorby svých autorů zvukovou výjímku či stylový odklon.

VO.I.D (Martin Jarolím a Robert Hnát) na osmdesáti minutách shromáždili čtrnáct skladeb, které nebyly pro svou koncepční odlišnost vydány na předchozích albách. Bylo-li předchozí album *Girlab „Seržantem“* skupiny (ve smyslu kvalitativního vrcholu; recenze v HV 2/04), je novinka jejím „Bílým albem“ – kaleidoskopem mnoha barev, nálad a štědré dávky entuziasmu a – zcela záměrně - bez pevnější jednotící koncepce. Přesto z alba výrazně koukají především dvě polohy. Tou první je zběsilá smršť rychle se střídajících skřeků v nepřijemných výškách, epilepticky nevyzpytatelných tempech a zlomyslných aranžích, zvukově možná odvozená od japonské scény v čele s Merzbow. Dvojice *Z'Stem a Zabbah* zavalí množstvím dynamických střihů, krátká *Hyrze* je zběsilým tancem plným humoru a zákeřných hrátek s hlasitostí stop. Druhou polohou je časté vzývání tradičních

prostředků oldschool industriálu – kovů, rytmické monotónnosti, pseudoorchesterálních zvuků či markýrovaných chorálů. VO.I.D k nim nepřistupují ani zcela píetně, ani je neshazují. Používají možná až zprofanovaný arzenál umírněně, o to však s větším účinkem. Skvělým příkladem je titulní skladba, nejdelší, jakou kdy skupina vydala. Přestože v ní VO.I.D stále (s občasným vynecháním) opakují jedinou rytmickou figuru, napětí skladby po celých jedenáct minut vzrůstá. *Serth* rozostřeně imitující zvuk zvonů je táhlým, křehkým a téměř baladickým kusem. Marš *Degon D'Hor* či teatrální, tisícíhlasá *Egilem 8* klišovitě modly destruuji a přesazují do nových pitoreskních souvislostí. Takový způsob návratu ke kofenům oklikou (zezadu!) je opravdu nosný. Že by albová marginálie položila základy nové tvůrčí etapě?

Kovovým obalem opatřené album *Human Scrap / anAtomic Prayer* je třetím CD, které si Einleitungszeit (zakladatel Richard Norg, Martin Jarolím a nejnověji duše Sangre Dans Thetre Tereza Georgievová, starající se především o vizuální stránku vystoupení skupiny) vydávají vlastním nákladem – jejich předcházející nahrávky vycházely na vinylu nebo na kazetách a CDR. Kromě zajímavého obalu je album vybaveno datovou stopou s fotografiemi, videem, „bookletovými“ a promo informacemi. Jedná se asi o nejagresivnější počín, jaký kdy skupina vyprodukovala, a určitý odklon od výsostně původního a napínavého kloubení zvukových erupcí a ticha. Málo ambientních meziher, které udržují napětí – jednou z nečetných výjimek budiž úvodní *Biokybernetik* či *anAtomic Prayer*, u níž se ale dá mluvit spíše o úlevě. Málo „volného dechu“ vznikajícího pečlivými neuspěchanými aranžemi. Na novém albu Einleitungszeit tlačí na pilu a svůj noise posouvají do primitivnější, silovější polohy. Nejde o sofistickovaně hrátky s hlukem, ale o to, vystavit posluchače jeho drtivému účinku – únavnému rachotu strojů, vzpouře probíjející elektroniky, již probublávají spršky jisker, nesnesitelnému syčení varu. Rytmus či jiný způsob členění skladeb je skrytý pod svrchní vrstvou šumu. Snad nikdy ve své (poměrně bohaté) diskografii nebyli Einleitungszeit tak nevstřícní. Druhá půle alba je ovšem jiného soudku – osmiminutová *Litanei* s hlasem Georgievové – tichý ambient kovů a frekvencí, téměř oldschoolový pochod *Eschaton*, typická *Limbo Isent* či napjatě vrcholící závěr *Whip & Steel* potěší i příznivce tradičního, tolik inspirativního zvuku skupiny.

Se dvěma CDR novinkami mosteckých Napalmed je tomu přesně naopak – Radek Kopel (který obě alba nahrál sám) směřuje od japonským běsněním inspirovaného noise do tišších vod. Každé album vzniklo během jediného dne, bylo improvizováno přímo na minidisk a nebylo dále zvukově upravováno. Kopelův výkon si zaslouží smeknout – ani na okamžik nepadá do únavnosti či repetice, ani na okamžik si bezradně nepomáhá agresivitou. Jak už názvy napovídají, *Zoomooz* a *moozZoom* jsou blízcí příbuzní. Na obou z nich dochází k manipulaci s jediným zvukovým zdrojem – signálem na pomezí praskajícího šumu a hluku, lehce zahuhlaný a bez výšek. Opracováním tohoto zvuku vznikají proměnlivé, barevné a vzdušné kolekce velmi často mířící až k ambientu, avšak s původní energií Napalmed pulsující pod povrchem a místy se erupcí protlačivší i na něj. Klíčovými slovy však budiž lehkost a názvy několika tracků: *Klepací, Plochující, Elektrizující, Vyčkávací* (z *moozZoom*), *Ambientika!*, *Microsound, Elektroimpulstronix, Ruchoatmosféra* či *Elektro-A-Mbient* (ze *Zoomooz*).

Poslední zpráva z tábora Napalmed je ovšem neveselá – Radek Kopel se rozhodl pozastavit činnost své poměrně úspěšné značky. Útěchou budiž, že odchází důstojně na vrcholu tvůrčích sil, a že odmlka patrně není plánována na věčné časy.

Petr Ferenc

petr niki a lakomé barky: nebojím se smrtihlava Black Point.

Výtvarníka Petra Nikla to k hudbě a poezii táhne již delší dobu; vzpomeňme na jeho divadelně-instalačně-zvukové performance či výstavu Hnízda her, jejíž jedna místnost byla cele věnována zvuku. Svě první album vydává až nyní – ve svých čtyřiačtyřiceti letech – a zabydluje jej dvanácti písničkami převážně na zvířátkovská témata.

Lakomé Barky, které si Nikl přizval, tvoří desítka dívek a žen a jejich rolí je kromě několika nástrojových partů (flétny, klavír, chřestící a perkusivní nástroje) především sborová recitace a zpěv. Jejich vedoucí, Blanka Laurychová, je navíc spolumaotorkou hudby téměř poloviny písni. Sám Nikl kromě zpěvu obstarává brač, buzuki, kalimbu a také nějaká ta ruchadla, bušidla a chřestidla. Celkový zvukový dojem je neprvoplánově hravý, plný veselých melodií (většina z nich je zpívaných – krásné a výstižné slovenské slovo je „lalákať“) a roztomilého zvukového kutilství. Na několika místech probleskne náhodné setkání se „středověkou“ hudbou historickošermířských slezin, jinde soustředěně hračičkovství podobně tvorbě legendárních Žen – jako by oba písňové světy vyrůstaly ze stejného podhoubí. Střídmě hostuje dechař František Kop (basklarinet, soprán saxofon) a manželé Irena a Vojtěch Havlovi (viola da gamba, cello).

Nikl coby autor písni se vyznačuje stejnými vlastnostmi jako Nikl výtvarník – významnou roli přisuzuje návratům do dětství (jeho matka navrhovala nafukovací hračky; některé z nich má Nikl dodnes naplněné svým dětským dechem) s údivem, hravostí a pozorovacími schopnostmi a zvláštní logikou vlastní právě nedospělému věku, ale i se zjitřenou citlivostí a zranitelností, jenž se dospělým může zdát nepochopitelnou, iracionální či dokonce hodnou pokoušení. Jak se zdá, právě onu tenkou blanku mezi idyloou a úzkostí dětského věku Nikl nejraději rozechvívá (jako volnou ilustraci vzpomeňme Niklový malby dětí narušované ranami žiletkou či plastovými odlitky).

Polovina písni (střídá se pravidelně), kterou zpívají Lakomé Barky, hraje na odlehčenou notu veselého rýmování, dětsky entuziastického skandování či „způsobného“ besídkového pění a jejich texty jsou říkankovitější a veselejší („*Zlatí hadi zlatě kad!*“; „*Už jsme doma dva / já mám doma lva*“). Niklem odzpíváná polovina rozehrává v podobných kulisách poněkud zamotanější divadlo. V textech o mrtvém ptáčátku připomínajícím drobná monstra plastikových modelů s rozřezanými siločárami zaschlého laku či úvaha nad tím, co asi běží hlavou mrtvému broukovi (zadeček?) dostávají kulisy a rekvizity písni až mrazivý rozměr. Několik míst v textech („*Skálou chřestí pes / v obojku s bójkou / utesává rez / močením, stojkou*“) připomene „lesní“ období Roberta Nebřenského (dalšího spoluobyvatele téhož podhoubí), zejména na druhém albu Vltavy *Šťastnej jako trám* (1996). Je tu i hlasová podobnost – oba pánové stojí nezaměnitelně vysoko. Ale zatímco Nebřenský s hlasem zachází distingovaně, snad jen s lehkým náznakem afektu salónní komiky, Nikl se nebojí naplno, divadelně (možná až exaltovaně) ozvat a zakřičet si, sem tam i na úkor stoprocentně přesné intonace. Samozřejmě dojde i k výměně zpěvčáckých rolí. Nikl se radostně vyčůrá uprostřed louky na brouky (močí se hnedle ve čtvrtině písni) a dětské hlásky Berek zádumčivě zadeklamují: „*Někdo tady seče čerstvě padlý sníh / a kosa je při tom velmi tichá / Křupou jen boty sekáče / a něco uvnitř neznatelně dýchá...*“

Obal alba – vzácného exempláře chytrého a zároveň přístupného solitérství – tvoří kromě muří masky šest pestrobarevných kotoučků - seizmografů ptačího letu.

Petr Ferenc

I N Z E R C E



40. MEZINÁRODNÍ HUDEBNÍ SOUTĚŽ, Budapest Mezinárodní soutěž pozounistů

3. – 12. září 2005

Hudební soutěže se může zúčastnit každý mladý umělec z libovolné země, který byl narozen po 1. lednu 1973 roku.

Poslední den přihlášek: 1. května 2005

Blíže informace a formulář přihlášky najdete na naší adrese:

www.hungarofest.hu/bmv/harisona

Organizátor soutěže: HUNGAROFEST
Hungarofest, H-1092 Budapest, Mátyás utca 10. Tel: +36/1/296 1419. Fax: +36/1/296 5172
E-mail: hungarofest@hungarofest.hu, www.hungarofest.hu



damian catera: radio decomposition

[HARSH HOUSE]

Newyorský postindustriální kytarový improvizátor a videotvůrce přenáší svou techniku na radiopřijímač (který používal vždy, tentokrát však poprvé výhradně) – v hání jeho zvuk do laptopu, kde jej stíhá a v rozhraní max/msp zpola náhodně, zpola uvědoměle vrství do tří stop. Výsledkem je pět dlouhých ploch lo-fi „ambientu“ z melodií, ladění, krátkých motivů (vládné easy listening), šumů a elektronicky zadržávajících moderátorů. V porovnání s Caterovou kytarovou tvorbou album poskytuje mnohem zřetelnější pohled do tvůrčovy kuchyně, na druhou stranu však trochu postrádá monumentální, leskle kovovou nepřístupnost jeho zvukových stěn a blíží se spíš k hájemství programově neuhraňčivého kolážování. PF

radiq aka yoshihiro hanno: graffiti & rude boy 67'

[PROGRESSIVE FORM / LOGISTIC / STARCASTIC]

Všestraný japonský skladatel Yoshihiro Hanno (viděli jsme ho na festivalu Alternativa 2004), autor mnoha alb (od ambientu po minimal techno) i hudby k několika filmům, se od opojení softwarem max/msp oklikou navrácí ke „svým“ kořenům v black music – Radiq je jeho vize hip-hopu skrze elektronické hledí. Poklidné skladby s jelinekovsky jazzy clicks'n'cuts nádechem se soustředí na techniku cut-up: nastříhané/nahlované jsou nejen elektronické střípky, ale i vokály (z Gabunu pocházející rapper Black Crom a Japonka Terumi Shoji), to vše v zájmu netradiční houpavosti. Výraznější beat spíše výjimkou, místy vhodně vypomáhá kontrabas (Takanori Kameda), množství zvuků drženo na uzdě, náladovost naopak. HD

sam philips: a boot and a shoe

[NONESUCH / WARNER]

Nová kolekce americké autorky spojuje country kořeny s nápaditým písničkářstvím z rodu Suzanne Vega. Zvuk se pohybuje mezi sentimentem a „wait-sovskou“ syrovostí. Převážně akustické a velice příjemné. V produkci T-Bone Burnetta. MK

tomas korber, erikm, toshimaru nakamura, otomo yoshihide: brackwater

[FOR4EARS]

Nový projekt čtyř klíčových osobností současné radikální elektroniky a turntablismu nese název *Brackwater*. A nikoliv svévolně. Celé album je plně elektronického toku s mírným elektronickým minimalistickým pulsem, vibrací, šumů a praskotů, u kterých lze stěží určit, zda jsou jejich původci samplery anebo mistrné ovládnání gramofonů (Otomo) na jiný a daleko meznější způsob hry než se tomu děje

v taneční hudbě a hip hopu. Odhaluje se zde úměrné a citlivé užití zpětných vazeb v Toshimarově mixážním pultu ve spojení s atakovanou kytarou Tomase Korbera a jemnými pady eRikm. Hluboký zvukový ponor až na samotném prahu touhy osahat si jednotlivé zvuky a vytěžit z jejich potence maximum byl nahrán při živé improvizaci ve vězení. *Brackwater* dokládá, že produktivita a kvalita této scény záleží na absolutní koncentraci a reakci hudebníků na spoluhráče. Tedy je nahrávkou antiegoistických mistrů, kteří vědí, kdy mají hru opustit a stáhnout se do ústraní, anebo nevtíravě získávat na dominanci v přísném řádu volné improvizace. LJ

music a.m.: a heart & two stars

[QUATERMASS / STARCASTIC]

Povědomé tváře pod novým názvem. Stefan Schneider (jinak To Rococo Rot), Volker Bertelmann a Luke Sutherland (dříve frontman Long Fin Killie a Bows, nyní houslista Mogwai) debutují jako Music a.m. s jemnou melancholií na pomezí elektroniky a akustiky, zpola písňovou formou (Lukeův hladivý vokál), poklidným tempem a přítulnou večerní atmosféričností. Zmíněná trojice se výborně doplňuje a zvuková paleta přes solidní pestrost netrpí ani náznakem konfliktů, což z desky činí více než zdatnou konkurenci podobně pocitových výlisků ze stáji jako Morr Music, City Centre Offices či Plug Research. Příjemné, intimní, zpočátku velmi nenápadné... avšak velmi zralé a chytré. HD

yasunao tone / hecker: palimpsest

[MEGO / STARCASTIC]

Mezigenerační spolupráce. Yasunao Tone (1932) v šedesátých letech proslul v Japonsku křížením vlivů západní nové elektroakustické hudby s místním pojetím folklóru a improvizace (skupina Ongaku) a jako spolupracovník Fluxu, o necelé dvě dekády později začal pracovat s destruovanými cédéčky a úpravami jejich přehrávačů. O čtyřicet tři let mladší Hecker patří k současné laptopové generaci. Na společném albu se neníčí nosiče, nýbrž se jedná o výsledek vzájemného remixu (přidávání vrstev) tracků zkoumajících především vlnové délky a tzv. zero crossing – moment, kdy digitalizovaný zvuk (jak je vidět např. na monitoru při práci s hudebním softwarem) „kříží osu X“. Výsledný noise bleskurychlých výměn pestrých krátkých zvuků a tich je stejnou měrou extrémní i přitažlivý a – ve shodě s názvem alba – otevřený pro zájemce toužící přidat svou vrstvu. Vtipně řešený booklet s kopii vícejazyčných upozornění ze začátku éry kompaktních disků (*Das Compact Disc Digital Audio System bietet die bestmögliche Klangwiedergabe...*) obsahuje rozhovor s oběma autory. PF

jude: labyrint snů

[MANUZIO]

Labyrint snů jest soundtrack ke stejnojmennému dokumentárnímu filmu

o P. Formšovi a temném bludišti lidského podvědomí. Jude (Jakub Žid) jest frontman Skrytého původu byrokracie a jeho sólová nahrávka jest hodinová skladba smýčkových pomocí jednoduché elektroniky hlasy chrčivé, dávné, tajemné, somnambulní, vinnouovsky etnické, patologicky zpěvankovité či kaširované umírající, a to vše v bezeslovných mantrických popěvcích. Bizarní hravost hlasů i neúnavný kolovrátek podivného brnkání a skřípání odkazuje až kamsi k Aranovi – romskému multiinstrumentalistovi z Čech ve službách britského dada undergroundu (viz HV 2/04) či k amanutému kutilství skrytých bujícím v kahudovských garážích. Atmosféra hutná tak, že by se dala krájet. PF

gaby kerpel: carnabailito

[NONESUCH / WARNER]

Pokud by se vlezl latinskoamerické hitovky od Manu Chao dostaly do rukou DJ Spookyho nebo podobného „rušitele“, mohlo by vzniknout Carnabailito. Základem jsou smyčky perkusí, hlasů či akordeonu. Tanečnost je však sympaticky narušována, zpěv zkeslen a celek se méně snaží o nezávaznou pohodu. MK

zorn: all you can do is enjoy the ride

[LUX NIGRA]

Michael Zorn své druhé album *All You Can Do Is Enjoy The Ride* podle legendy komponoval na cestách mezi Berlínem a Hamburkem a v temných zadumaných beatech občas zaslechnete klokotání vlakové lokomotivy. Podobně jako u Richarda Villalobose si přímočaré techno podává ruku s microhouseovými chybovými rytmy a hypnotickými melodickými miniaturami vás odnáší pryč od zemské atmosféry. Zorn bohužel v kontextu aktuálního vývoje žánru nepřináší mnoho nového, přesto lze plně doporučit, zachovat se podle názvu desky a užívat si jízdy. KV

josef klíč: v půli kopce

[GUERRILLA RECORDS]

Violoncellista, který se pohybuje jak ve vážné hudbě, tak v rockové alternativě (DG 307, Psí vojáci) se nyní představuje jako autor. Skladby pro sólové violoncello střídají energické pasáže s rozsáhlými kantilénami a budí dojem napůl improvizovaného a napůl připraveného preludování. Jisté utřídění nápadů by prospělo. MK

paul dunmall moksha big band: i wish you peace

[CUNEIFORM RECORDS]

Projektem Moksha (pojmenovaném podle hindského výrazu pro „nejvyšší osvobození duše“) naplnil britský saxofonista Paul Dunmall (1953) svůj dávný sen - vydat nahrávku se svým vlastním big bandem. To se mu sice podařilo částečně

již v roce 2001 na albu *The Great Divide*, kde v závěrečné kompozici doplnilo jeho oktet dalších osm hudebníků, ale teprve díky objednavce BBC mohl své představy plně rozvinout u příležitosti svých padesátých narozenin na opusu *I Wish You Peace*. Třídílnou suitu napsal v době, kdy byla válka v Iráku v plném proudu a on nechtěl pouze oslavovat své jubileum, ale vyjádřit naději pro budoucnost. Celé dílo ovšem postrádá jakýkoliv zbytečný patos, naopak je opravdovým spirituálním pohlažením, přičemž autor zde nezapře ani svou duši avantgardního improvizátora. Dokázal plně využít potenciálu patnáctičlenného tělesa (kde nechybí jeho dlouholetí souputníci kytarista John Adams, bubeník Tony Levin, pianista Keith Tippett, basista Paul Rogers či trombonista Paul Rutherford a v neposlední řadě také dirigent Brian Irvine), na druhé straně však nezahltit nahrávku přílišným velkokapelovým zvukem, ale vyhrát si i s drobnokresebnými momenty. PS

daniel givens: dayclear&first dark

[AESTHETICS]

Newyorský MC, DJ, producent, poeta a fotograf Daniel Givens se po pěti letech hlásí s albem, které lze považovat za jakýsi mezistupeň mezi alternativním hip-hopem a neobvyklou, obvykle dosti monotónní slovní výpovědí. Rytmické, avšak ne čistě hip-hopové beatové potmělé a většinou zajímavé podklady s občasnými instrumentálními úlety (houslová improvizace, saxofon) a oblibou v echovaných tónech završuje Danielův mluvozpěv, který má i přes určitou (zřejmě chtěnou) zkoprnělost v mnoha případech své kouzlo. Podivně konzistentní deska s ještě podivnější mírně znepokojující atmosférou. HD

různí umělci: scottish women

[GREENTRAX RECORDINGS / POHODLÍ PRAHA]

Ian Green, šéf nejvýznamnějšího skotského vydavatelství Greentrax Recordings, na tomto koncertním záznamu předkládá ukázkou ženského zpívání ze skotské Vysočiny a Nížiny rozšířenou o veřejnosti dosud málo známé hlasy z přílehlých ostrovů. A jako už dříve vedle sebe na pódium postavil gaelštinu a skotštinu, pěvecký styl mouth music s písničkářstvím, roztančenost s baladičností. Unikátnost nahrávky spočívá částečně v kontrastu dávnověkosti se současností - tedy v přístupu, protože většina ze šestnácti skladeb pochází z lidového bohatství. Zaslechnete tu ovšem i rarity jako např. mrazivý lament od Gregory MacGregor neboli manželky slavného Rob Roye. Ženy před publikum předstupují samotné anebo se sbory složenými z kolegyně v zádech; případně dorazí všechny najednou, jako v úvodní skladbě *Canan Nan Gaidheal* či v té poslední, tradiční pracovní písní *Am A Miller Tae My Trade*. A píseň písní? *The Slave's Lament* z pera Roberta Burnse s Corrine Hewat, Elspeth Cowie a Karine Polwart JM