

## HIS Voice 4/2005

- 2 Glosář
- 4 Prosincový žár, letní krupobití  
Portrét skladatele Györgye Kurtága  
[Péter Halász]
- 8 Peter Eötvös  
Skladatel/dirigent  
[Miroslav Pudlák]
- 10 O jednej menšinovej scéně  
Sonda do maďarské experimentální hudby  
[Jozef Cseres]
- 13 Iván Patachich  
[Petr Ferenc]
- 14 Pít z čistého pramene  
Folklorní inspirace v maďarské vážné hudbě, jazzu i elektronice  
[Matěj Kratochvíl]
- 16 Jak se světlo mění ve zvuk  
Malý příběh fotobuňky v hudbě a zvukovém umění  
[Volker Straebel]
- 19 Pro tyto případy  
Ad Hoc Records  
[Z. K. Slabý]
- 20 Andrew Liles  
Písň zbrusu staronové  
[Petr Ferenc]

## [ OBSAH ]

- 22 Hudební gastarbeiteri a bezdomovci  
[Karel Veselý]
- 24 Gunes  
V rytmu slunečního svitu  
[Vítězslav Mikeš]
- 26 Radost slyšet jinak  
18. Expozice nové hudby  
[Petr Bakla]
- 28 Kouzelný hudební Dunaj i bez valčíku  
Donaufestival  
[Karel Veselý]
- 29 recenze CD

**HIS VOICE 4/2005, Časopis pro současnou hudbu,**

ferenc@hisvoice.cz • Adam Javůrek: javurek@hisvoice.cz • Hynek Dedecius: dedecius@hisvoice.cz • Lukáš Jiříčka (redaktor) • Jan Vávr: vavra@hisvoice.cz (produkcí a PR) • **Grafická úprava:** Daniela Kramerová a Tomáš Sedláček • **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 • **Cena jednoho výtisku:** 49,- Kč • **Předplatné** Šesti čísel včetně poštovného: 280,- Kč, studenti a důchodci: 180,- Kč • SEND Předplatné, P.O.Box 141, 140 21 Praha 4. Call centrum denně 8-18: 225 985 225, 272 706 206. SMS: 777 333 370, 605 202 115, e-mail: send@send.cz, www.send.cz • **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 Fraktál, Betlémské nám. 5a, Praha 1 • Centrum pro současně 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 Barvíč-Novotný, Česká 13, Brno • Indies, Koblížná 2, Brno • Kulturní a informační centrum města Brna, Radnická 12, Brno • **OSTRAVA:** Knihkupectví Arforum, Puchmajerova 8, Ostrava • **PŘÍBRAM:** HOUDEK - hudební nástroje, Divadelní 1, Příbram • **OLOMOUC:** Knihkupectví Velehrad, Wurmova 6, Olomouc • **HRADEC KRÁLOVÉ:** VH Gramo, Hálkova 309, Hradec Králové • Antikvariát „Na Rynku“, Malé nám. 129, Hradec Králové • **ČESKÉ BUDĚJOVICE:** Knihkupectví a antikvariát TYCHÉ, Česká 7, České Budějovice • **PARDUBICE:** Kamala, Dům techniky, nám. Republiky 2886, Pardubice • **HRANICE:** Knihy Honzík, Jiráskova 429, Hranice • **LITOMÝŠL:** Muzika KALIBÁN, Smetanova nám. 16, Litomyšl



Milí čtenáři,

tímto číslem chceme pokračovat v mapování hudebního života středoevropského regionu. Myslíme si totiž, že právě ve srovnání se zeměmi nám blízkými geograficky i historicky můžeme lépe hodnotit naši vlastní situaci. Po Rakousku a Polsku je to tedy hudební dění v Maďarsku. Pro mnohé maďarská hudba znamená především folklor a cimbálové muziky. Koneckonců, tomuto pohledu na věc jsme také věnovali prostor. Z Maďarska ovšem pochází také řada hudebních osobností, které se výrazně projevují v celosvětovém měřítku a přitom na cimbál nehrají. Je to především György Kurtág, jeden z nejdůležitějších současných skladatelů, a my jsme rádi, že můžeme nabídnout text, který o něm speciálně pro nás napsal významný maďarský muzikolog Péter Halász. Jinou zajímavou osobností je Peter Eötvös, dělící svou energii mezi komponování a dirigování. Poněkud jinam vás zavede text Jozefa Cserese, který se zaměřil na maďarské umělce experimentující s elektronikou a médií. Na srpnové Ostravské dny nové hudby přijede jako lektor německý muzikolog Volker Straebel, mezi jehož téma patří vztah hudební a divadelní avantgardy, interpretace soudobé hudby a multimediální tvorba. Pro seznámení s jeho prací jsme vybrali text mapující snahy experimentátorů o využití světla při tvorbě hudby. O tom, že kontakty mezi rozdílnými kulturami přispívají k jejich pestrosti, asi není pochyb. Otázkou, jak tato výměna funguje a k čemu může vést, se zabývá Karel Veselý v textu o hudebních gastarbeiterech a bezdomovcích. Zajímavý výsledek takového multikulturního mísení pak představuje turkménská jazzrocková skupina Guneš, o níž píše Vítězslav Mikeš.

Neměl bych snad hned v úvodníku prozradit vše, pokračujte tedy k dalším stránkám, a pokud si budete chtít poslechnout něco z obsahu tohoto čísla, nezapomeňte, že poslechový večer HIS Voice in Sound se koná 11. července v prostoru Roxy NoD, Dlouhá 33, Praha 1 ve 20:00. Poslechnout si svůj časopis můžete také na internetovém rádiu Akropolis v pořadu Uši navrch hlavy. Přejí vám příjemné čtení, poslech i léto.

Matěj Kratochvíl, šéfredaktor

## ze všech stran

[Stránku připravuje Adam Javůrek]

Do 15. července se mohou zájemci přidat mezi platicí přívržence skupiny **Einstürzende Neubauten**. Ta už dokončila práci na novém CD a DVD, které se ovšem nikdy nedostane do volného prodeje. Kapela je rozešle pouze svým „supporterům“. Bargeld a spol. tak pokračují v experimentu, testujícím, zda se umělci mohou obejít bez vydavatelství a zda si vystačí pouze s dobře fungující komunitou svých posluchačů. Minulý pokus skončil částečně rozčarováním, jelikož „neveřejná“ deska de facto vyšla i na labelu Mute, avšak letos by se to opakovat nemělo.

Za 35 euro zájemce dostane exkluzivní CD (nebo za další příplatek DVD) a navíc například přístup k archivním videozáznamům ze zkušebny, e-mail ve formě příjmení@neubauten.org nebo přístup na diskusní fórum, kde může odchytat i členy skupiny a promluvit si s nimi. Snad jen Bixa Bargeld prý hodně nerad mluví o svém účinkování v reklamě...

O reklamě si myslí své i **Tom Waits**, ale právě na ní je s trochou nadsázkou založen jeho obchodní model. V roce 1994 se soudil s vlastním vydavatelstvím kvůli použití skladby *Heartattack and Wine* v reklamě na džíny Levis, rok před tím doplatil výrobce chipsů na imitování jeho zpěvu (což ho stálo přes dva a půl milionu dolarů) a na přelomu tisíciletí si naběhly automobilky Audi a Lancia. Výrobci automobilů si ho záhadným způsobem oblíbili, neboť Waits se nyní připravuje na spor s dalším z nich.

Waitsovi fanoušci ze Skandinávie totiž začali bombardovat jeho vydavatelství Anti s dotazy, jak je možné, že přední reklamobijce dělá reklamu pro automobily Opel. Waits je v tom samozřejmě nevinně, hlas z reklamy je mu pouze podobný. „*Reklamy jsou nepřirozeným použitím mé hudby*,“ reagoval Waits a zalarmoval své právníky s tím, že nikomu nebude dělat „dojnou krávu“. „*Je to jako kdybyste mi přišli na tvář vemeno. Bolestivé a ponižující*,“ přidal k dobru další ze svých slavných bizarních přirovnání.

Americká rozhlasová stanice NPR však porovnala jednotlivé prohřešky a upozorňuje, že nynější spor je méně jednoznačný než předchozí. Zatímco u džín Levis se jednalo přímo o Waitsovou skladbu a třeba u chipsů firmy Frito Lay o imitaci zpěvu i konkrétní písni (Step Right Up), nyní je hudební podklad na hony vzdálený Waitsově stylu a ani hlas není úplně jednoznačně „waitsovský“. Soud tak může přinést i zajímavý precedens o tom, co všechno se ještě vejde pod ochrannou známku Tom Waits.

Britský deník Observer zahájil občasnou sérii článků, v nichž hudebníci představují dvacítku svých nejoblíbenějších alb. Velmi zajímavý výběr představil hned první oslovený muzikant, jímž byl právě Tom Waits. Na stupně vítězů posadil Sinatu, Thelonia Monka a Captain Beefhearta, avšak právě překvapení se pro českého čtenáře skrývá na dvanácté příčce, kde objeví desku **Bohemian-Moravian Bands By Texas-Czech**.

Newyorská policie a RIAA (Recording Industry Association of America) provedla razii v jedné z nejslavnějších nezávlíslých prodejen hudebních nosičů **Mondo Kim's**. Zákazníky vykázala ven, zaměstnance si nechala seřadit. „*Police rychle určila čtyři muže a jednu ženu a odvedla je v želízkách. Všem ostatním nařídila odchod a pět hodin obchod prohledávala*,“ informovaly NY Times. V obchodě zabavila počítáče, několik DVD vypalovaček a řadu kompaktních disků. Hlavní prohřešek Kim's byl v tom, že krom běžného a legálního prodeje nabízel i „mixtapes“, neoficiální mixy, bootlegy či alternativní verze alb. Jejich původ není zrovna autorskoprávně čistý, ale desky jsou důležitou součástí ekosystému pouliční alternativní hudby. O tom, že se jedná o pevně zakořeněný kulturní fenomén, vypovídá i fakt, že mixtapes mají své výroční ceny. Za prodej svých mixtapes v Kim's je majitelům vděčný například **DJ/rupture**, ale i řada komerčně úspěšných hvězd, které má RIAA chránit. Schizofrenní postoj RIAA a policie tak vzbudil údiv i znepokojení (včetně kritických komentářů např. v NY Times). Policie následující den zadržené propustila a od dalšího stíhání upustila.

Smutnou souvislostí je, že pět dní po zásahu policie v Mondo Kim's zahynul při autonehodě **Justo Faison**, zakladatel zmíněných výročních cen Mixtapes Awards.

Máte chuť vidět v akci freejazzovou klavírní legendu Cecila Taylora, islandské skupiny Sigur Rós či Múm, chcete se zblízka setkat s Radiohead či největším hudebním archivárem 20. století Alanem Lomaxem? Poslužte si: 40. ročník **Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech** (1. – 9. července) přichystal už potřetí sekci *Hudební odysea*. Promítat se budou nové snímky *Lovec písni Alan Lomax* (Lomax The Songhunter), *Cecil Taylor: Veškeré noty* (All The Notes) či lekce z historie elektronické scény *Made In Sheffield*. Největší zájem zřejmě vzbudí



## ze všech stran

Joanna Newsom

dvouhodinový cyklus *Radiohead Television*, který představí nerealizované televizní vysílání britské skupiny. Naším tipem je *Sonic Fiction* – dosti hutné pásmo rakouských experimentálních videí s účastí hudebních avantgardistů (Radian, Martin Siewert, Werner Dafeldecker, Sachiko M., Toshimaru Nakamura, dieb13...). Pod titulem *Les & tuš: Videoklipy 2005* se představí videa nových folkářů, naivistů, naturščiků a folkotroniků (Devendra Banhart, Joanna Newsom, Four Tet, Iron & Wine, Mugison, Low, Bonnie Prince Billy a mnozí další). Klipové pásmo, jakož i celou sekci hudebních filmů, sestavil a v KV uvede publicista Pavel Klusák. Bližší info k filmům a program projekcí viz [www.kviff.com](http://www.kviff.com).

Velmi inspirativní čtení nabízí weblog **Moistworks.com**, za nímž stojí Alex Abramovich, publicista píšící pro NY Times, Slate, Village Voice či The Nation a řadu dalších prestižních titulů. Autoři z Moistworks hledají zajímavé (tedy nečekané a přitom funkční) paralely mezi různými skladbami a žánry, aktuálně například mezi dubem a drobnou skladbou Paula McCartneyho *Ram On*. Hodně prostoru dostává také porovnávání různých verzí týchž skladeb. Střetává se zde Sun Ra s Yo La Tengo (coby interpreti *Somebody's In Love*) nebo hned třináct různých pohledů na slavnou melodii *Stormy Weather*.

Sérii předělávek též skladby se věnoval i publicista **Douglas Wolk** (kolega Abramoviche z NY Times, Slate či Village Voice) ve své přednášce *The (Soda) Pop Explosion*. Snažil se zmapovat zlom ve vnímání hudby, který nastal v šedesátých letech, když hudba začala ve velkém spolupracovat s reklamou. Ukazuje to na příkladu kampaně firmy Coca Cola „Things Go Better With Coke“, kdy řada hudebníků postupně nazpívala tutéž reklamní písničku. Tom Waits se narodil do špatné doby, chtělo by se říct, jenže Wolk hned na začátku své prezentace, která je ke stažení na webu emplive.org, připomíná, že v reklamě na nápoje vystupovala už operní zpěvačka Lillian Nordice, a to tři roky před začátkem minulého století.

Douglas Wolk přednesl svou práci na čtvrtém ročníku **Experience Music Project Pop Conference** v Seattlu, které se zúčastnili akademici, hudebníci a hudební publicisté. Dr. David Sanjek studoval, jak média reflektovala boj písničkáře Warrena Zevona se smrtelnou chorobou, Amy Phillips zkoumala, jak funguje věk jako argumentační

nástroj (a bič) v hudbě a hudební publicistice, doktorand etnomuzikologie James Revell Carr mluvil o interakci mezi havajskou a americkou hudebnou a kulturou, speciální panel byl věnován afroamerické feministické hudební kritice a rasovým a genderovým stereotypům v hudbě.

Konference se konala v budově **Experience Music Project**, „interaktivního hudebního muzea“. Od jeho vzniku si tvůrci (mezi něž patří i spoluzakladatel firmy Microsoft Paul Allen) i veřejnost hodně slibovali, avšak po pěti letech jeho existence panuje spíše rozčarování. Deník Seattle Post-Intelligencer věnoval kritice EMP osm normostran. Projekt počítal s osmi sty tisíci návštěvníků ročně, přičemž nakonec dosáhl jen polovičního výsledku. Řadu z dvou set paděsáti zaměstnanců čeká vyhazov, neboť ani miliardář Allen nehdál mrhat penězi, příjmy ze vstupného klesly v letech 2001 až 2003 téměř o polovinu.

Kritice čelí i zmíněná konference. Jeden z účastníků **Jason Gross** (zakladatel slavného online hudebního magazínu Perfect Sound Forever) si na svém blogu stěžoval, že zatímco on vzl přípravu na předloňskou konferenci velmi vážně a před napsáním textu udělal přes dvacet rešeršních rozhovorů (výsledkem byla přednáška o spolupráci alternativních umělců a mainstreamových hudebníků jakožto jejich fanoušků), někteří si se svou prací hlavu moc nelámal. „Řada novinářů napsala své přednášky v letadle do Seattlu,“ píše Gross. „Někdo se mnou později vtipkoval, že jsem měl použít náhodný generátor přednášek,“ narážel na opravdu existující internetovou hračku, která umí vymyslet pseudovědecký text a v jednom případě se málem podařilo přednášku dostat i na regulérní konferenci.

Kultovní hudební publicista **Robert Christgau** (vynálezce proklínávaného i populárního známkování desek), který se konference také zúčastnil, má však jen slova chvály. V rozhovoru pro Seattle Weekly si pochvaluje, že konference dostala akademiky pod potřebný tlak – vždy se koná několik přednášek najednou, takže pokud někdo přijde se suchopárným výkladem, obecenstvo mu to brzy dá najevo svým odchodem za konkurencí. „Akademici nyní chápou, že musí předvést trochu show, jinak se rychle dostanou do potíží.“

Na konferenci byl přítomen i **Greil Marcus**, jeden z nejoriginálnějších hudebních publicistů současnosti. I on se zapojil do populární obesese s porovnáváním týchž skladeb a věnoval se tomu, jak se současně skupiny zmocňují starých bluesových skladeb *My Black Mamma* (resp. *Death*

*Letter Blues*) nebo *Sugar Baby*. Marcus je v tomto oboru mistrem nad mistry, ostatně jeho nejnovější kniha *Like A Rolling Stone: Bob Dylan At The Crossroads* je celá postavena kolem jediné skladby. Ta je pro něj rozbuškou pro odhalování skrytých kontextů. Marcus by uměl napsat smysluplnou knížku i o jediné notě. Hudba samotná je ovšem občas tak trochu rukojmí v autorevě esejičkém zápalu, jak upozorňuje (v jinak pochvalné kritice) recenzent deníku Observer.

Mezi hosty konference nechyběla ani další hvězda hudební publicistiky **Sasha Frere-Jones** (The New Yorker). U něj nás ovšem zaujal jiný příspěvek. Na svém blogu kritizuje podmínky, v nichž jsou kritici občas nuteni pracovat. Zatímco dříve vydavatelé běžně dávali novinářům promonahrávky ještě před oficiálním vydáním alba, nyní se obávají úniku desek na internet, a proto s touto praxí v některých případech přestali. Místo toho zavedli hromadné „poslechovky“, na kterých si publicisté mohou desku jednou či dvakrát společně poslechnout a to jim musí k sepsání článku stačit. Frere-Jones upozorňuje, že za většinou úniků stojí pracovníci studia či přímo kapela, zpochybňuje negativní vliv těchto úniků na prodej alb („*50 Cent* byl na sítí týden před vydáním alba *The Massacre* a přesto se ho už prodalo pět milionů“) a samozřejmě píše, že takové omezování hudebních publicistů se negativně projeví v jejich práci. „Ten poslechovkový nesmysl poškozuje všechny – čtenáře, kritiky i umělce. Nedělejte to,“ uzavírá svůj apel a vyzývá k bojketu takových akcí.

Pokud se výše zmíněný Jason Gross zabýval otázkou, jaké následky má, když si mainstreamoví hudebníci oblíbí nekomercní umělce, pak se v Česku můžeme těšit na následující události. Lidové noviny přinesly rozhovor s Lou Fanánkem Hagenem, který se rozpoval o bavičovi Josefem Náhlovském a dalších: „Potkali jsme se v televizní estrádě Šárky Vaňkové, kde jsem s Jardou Uhliřem zrovna mluvil o pornofolkaři **Závišovi**, kterého máme oba rádi. Přitočil se k nám Náhlovský a citoval několik písni napříč Závišovými deskami. To jsou překvapení! Stejně tak, když jsme v hospodě na Kovárně křtili poslední desku. Ujal se toho sám Mistr, tedy Karel Gott, a Záviš zahrál tři písničky. Vybral napříč spektrem razantní průřez svou tvorbou a Mistr byl tak pobavený, že jsem mu můžel vypálit Závišova cédéčka. Ještě se ujistoval, jestli je tam písnička Cukráři, ty debile.“

# Prosincový žár, letní kruh o bití

## Portrét skladatele Györgye Kurtága

[Péter Halász,

přeložil Matěj Kratochvíl]

Maďarský skladatel György Kurtág oslaví v únoru 2006 své osmdesáté narozeniny. Starý muž – řeklo by se na základě biografických dat. Kdo jej ale pozná osobně, vidí jej na pódiu při provádění jeho vlastních klavírních kusů nebo bachovských úprav, při nastudování jeho skladeb či smyčcových kvartetů Beethovena a Bartóka, bude mít jiný názor. Je to veskrze současný, přitom však nadčasový fenomén, který se

svou typickou rozhodností sleduje vlastní cestu. A kdo slyší jeho novou tvorbu, vokální cyklus na text Samuela Becketta ...pas à pas – nulle part... (Krok za krokem – nikam) nebo ...concertante... pro housle, violu a velký orchestr, pomyslí si: Kurtág dokazuje schopnost sebeobnovy, která se jinak očekává spíše u mladší generace.

### Trochu objektivně (k přečtení) Vývoj, vlivy, komorní hudba

Oficiální skladatelská dráha Györgye Kurtága (\*1926) začala právě před paděstí lety. Rodák z rumunského maloměsta Lugoj přišel v roce 1945 do Budapešti studovat na hudební akademii. Jeho diplomová práce, *Violový koncert*, byla sice v roce 1956 oceněna státní cenou, Kurtágovi však bylo jasné, že vyšlapaná cesta, na níž by se stal epigonem Bartókova stylu, není perspektivní. Po povstání v roce 1956 odjel na studijní cestu do Paříže a tento roční pobyt znamenal v jeho hudebním i lidském vývoji bod zlomu. Účast na skladatelských kurzech Milhauda a Messiaena, možnost slyšet při návštěvě Kolína Ligetiho *Articulation* a Stockhausenovy *Gruppen* – neméně důležitá než tato hudební setkání pro něj byla zvláštní terapie u psycholožky umění Marianne Steinové. Ta jej totiž dovedla k poznání: „*Mohl jsem komponovat jen tehdy, když jsem sám se sebou byl zadobře, když jsem přijímal sám sebe takového, jaký jsem.*“ Tato spolupráce se odrazila i v hudbě: „*Je třeba najít odvahu ke stručným hudebním formám a k pomalé práci.*“ Do Maďarska se vrátil s tímto krédem a s vědomím: nalezl své životní poslání.

V roce 1960 vystoupil Kurtág poprvé jako instrumentální skladatel. Jeho *Smyčcový kvartet* a další komorní skladby jsou plody nejbližších pěti let. Šlo jen o pět skladeb, celkem třicet šest vět, jejichž délka se pohybovala od půl minuty do několika minut. Skladby jsou sice blízké disonantnímu idiomu své doby, nápadný je ale již výrazně koncentrovaný komorní zvuk. Jde vždy o cykly vystavěné z krátkých vět (jako vzor zde bývá často zmiňován Webern). Tato sotva půlhodina hudby zajistila Kurtágovi v maďarském hudebním životě zvláštní místo – vytvořila kolem něj atmosféru tajemna a úcty. V letech 1963–1968 pracoval Kurtág na skladbě *Rčení Pétera Bornemiszy*. Bylo to jeho první zralé dílo, v němž stojí v centru pozornosti hlas. Je známo, že nejprve měl v plánu operu na základě Sofoklových Elektry ve zpracování Pétera Bornemiszy nazvaném *Maďarská Elektra*. Tento plán nakonec zavrhnul (dodnes nebyl, navzdory několika pokusům, uskutečněn), namísto toho vznikla skladba, jejíž text využíval věty vytržené z Bornemiszových kázání. Bornemisza je pozoruhodnou postavou maďarské renesance; kazatel, který barvitou řečí 16. století formuloval velmi moderní myšlenky. Tato řeč Kurtága inspirovala ke stvoření „koncertu“ pro soprán a klavír, který s délkou kolem čtyřiceti minut působí v jeho díle skutečně monumentálně. Forma zůstala nezměněná: řetěz 24 miniaturních vět. S tím rozdílem, že jsou seskupeny do čtyř velkých dílů. *Doznání, Hřichy, Smrt a Jaro* – tak zní jejich názvy a kolem těchto témat se také točí tehdejší Kurtágovo vnímání světa. Vokální part je zpracován velice expresivně, zatímco klavírní part je nezvykle zahuštěný, vrstevnatý a téměř nehratelný.

**Játék**

A nyuszi és a róka.

Takács Kristína 6 éves korában írta  
Das Häschen und der Fuchs  
Van der 6-jährigen Kristína Takács komponiert

The Bunny and the Fox  
Composed by Kristína Takács aged 6.

Lopakordik a róka, a törökös éneke körmönök.  
Der Fuchs schleicht sich heran, auf der Lichtigung blickt er sich um.  
The creeping fox, arriving at the glade, looks around.

Scatol a nyuszi is a törökös felé. Körönök.  
Auch das Häschen läuft zur Lichtung Schaut sich um.  
The bunny also runs toward the glade He looks around.

A róka ildozza a nyusztik.  
Der Fuchs verfolgt das Häschen.  
The fox pursues the Bunny.

A vadász elhangzta a rókát ...  
Der Jäger vertreibt den Fuchs und ...  
The hunter chases off the fox and ...

... lövi  
... schießt!  
... shoots!

stává se ve druhém směšným žertem. Oba cykly ovšem spojuje to, že stavějí svůj subjekt do bezvýchodné situace.

### Písňové cykly

Na přelomu 70. a 80. let se Kurtágova pozornost obrátila k ruštině. Rusky se původně začal učit, aby si mohl přečíst Dostojevského v originále, pak ovšem nemohl odolat pokusení zhudebnit ruský text. Ruština pro něj byla „posvátným“ jazykem, tak jako kdysi

### Játékok (Hry)

V následujících letech se Kurtág dostal do dlouhé krize, z níž jej dostala teprve zakázka na krátké instruktivní klavírní kusy. Mezi léty

1973 a 1975 vzniklo asi 200 kusů, které pak

byly zveřejněny jako první čtyři sešity *Játékok* (Hry). *Hry* z něj mohly s pocitem, že „nejde přeci o žádné skutečné kompozice“, sejmout ochromující závaží skladatelské zodpovědnosti. Nalezl skrze ně ale nový vztah ke klavíru, jako dítě, které k němu poprvé usedá a poprvé se jej dotýká.

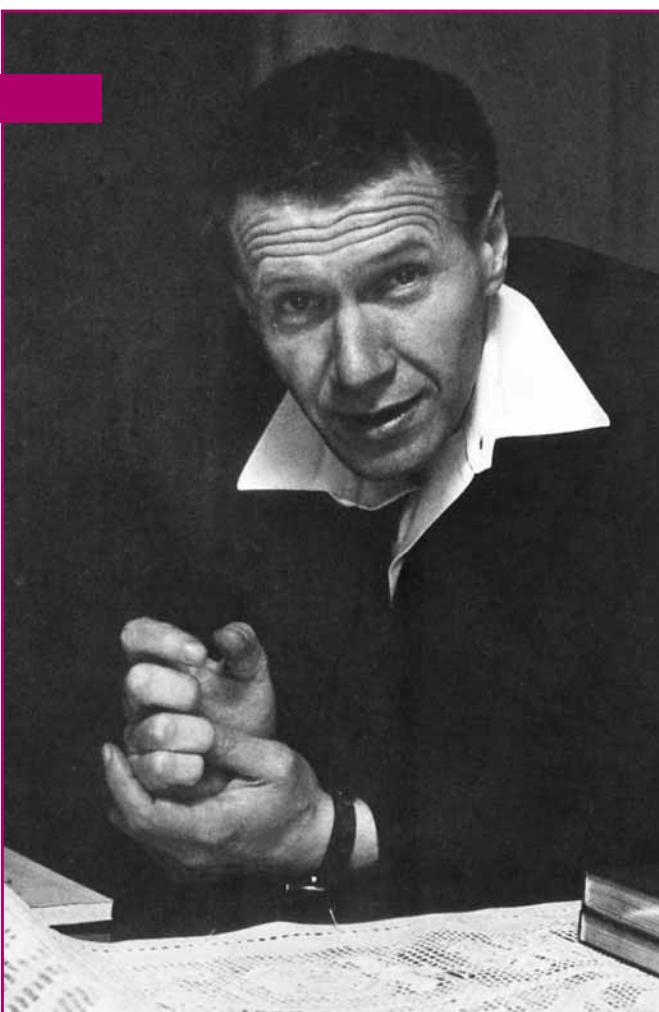
Intenzivní kontakt s nástrojem se spojil s objevem základních hudebních gest, v nichž Kurtág někdy používá zcela elementární modely nebo v nesčetných „poctách“ parafrázuje styly svých předchůdců (Bach, Verdi, Čajkovskij) i současníků. *Hry* skutečně nejsou opravdovou kompozicí, ale v určitém smyslu zásobníkem, z něhož mohou povstávat myšlenky pro další skladby. Fungují jako pozadí, na němž se jiné skladby mohou vyvijet. Jsou ztělesněním Kurtágovy filozofie fragmentarnosti. Sbírka se i nadále rozšiřuje a od 80. let byl princip *Játékok* přenesen i na smyčcové a dechové nástroje a na orchestr.

Na základě *Her* se začaly rýsovat další skladatelské možnosti. V roce 1975 vznikly *Vier Pilinszky-Lieder* a *S. K. – Erinnerungsgeräusch*, dvě svědectví o autorově stylové proměně. Kurtág se při hledání základních prvků hudby nestydí použít těch nejprostších prostředků. Jeden jediný sebetrýznivý tón, pomalu stoupající stupnice, valčíkový rytmus, žalmová intonace – to postačí k vyjádření mikroskopických situačních cvičení, jejichž předlohou jsou básně. Důležitý je zde pojem „nalezený objekt“, *objet trouvé*. Ten souvisí s představou, že umělec uchopí určitý fenomén svého média a téměř beze změn jej promění v umělecké dílo. Takovým objektem může být jedno slovo, opotřebované

rčení, interval, glisando, určitý rytmus.

Důležité je jen, že se taková drobnost, sama o sobě nenápadná, objeví v centru pozornosti, a tím získá nečekané kvality. Dva písňové cykly stojí proti sobě v ostrém protikladu, jako tragédie a satira. Co se v jednom zdá bezúčelně zkalené nebo plné napětí,





latina pro Stravinského. Odklonem od mateřské řeči, pohledem skrze cizí gramatiku a slovní zásobu se ovšem nesnažil o vytvoření dojmu nějaké obřadnosti. Chtěl z cizího jazyka získat novou sílu výrazu. Přitom se obracel především k básním současné básníků žijící v Maďarsku, Rimy Dalos. Řadu zahájily *Vzkazy zemřelé R. V. Trussowé*, které vznikly v letech 1976–1980 na objednávku pařížského souboru Ensemble InterContemporain a byly nahrány pod taktovkou Pierra Bouleze. Názvy tří nestejně dlouhých částí (*Samota, Trochu erotiky, Hořká zkušenost – radost a slzy*), do nichž je seřazeno 21 krátkých písni, prozrazují, že ústředním tématem je tentokrát láska. Přesněji řečeno: láska uplynulá. *Vzkazy* jsou krátké záznamy, připomínající snad postřehy ve spěchu hozené na vytrhané listy z odrbaného poznámkového bloku. Hrdinka si v nich sebetrýznivě ožívuje šťastné i nešťastné momenty svého života. Ke slovu v náladách přijde také zjitená sensualita a bezmocné odevzdání se osudu stejně jako nezměrné zklamání. Zpěv je zasazen do téměř magic-

náhodně vzniklé veledílo, *Kafka-Fragmente*. Tento třetí vokální cyklus, který je téměř tak dlouhý jako *Bornemisza* a *Trussowa* dohromady, shrnuje se svým skromným zvukovým arzenálem sopránu a houslí na filozofické úrovni všechna téma, kterými se Kurtág tříct let zabýval. Zápisby a fragmenty dopisů Franze Kafky, jednou všední, hned zase naivní nebo metaforické myšlenky, vedly Kurtága k vytvoření co nejobsahlejšího obrazu světa. Vše, co bylo v jeho dosavadních zhudebněních jiných textů naznačeno, je zde spojeno: jednota ohavného i krásného, tragického a ironického, velikost ukrytá v maličkostech, nutnost ukrytá za náhodou. Koncentrace je dosaženo s úžasnou lehkostí, ba virtuozitou. Každé slovo, každá myšlenka je proměněna ve znějící gesto, hudební obraz, který je na jedné straně abstraktní a zároveň plný výrazu. *Fragmenty z Kafky* představovaly závěrečný bod, po němž bylo možné očekávat nový začátek. Dalo se vytušit, že šedesáti letý skladatel vstoupí do svého pozdního tvůrčího období.

kou barevností znějícího souboru, z nějž vystupuje hlas lesního rohu v roli protipólu zpěvačky skoro jako hlas ztraceného muže. Nikoliv bezdůvodně spekuloval Stephen Walsh: „Mohli bychom se domnívat, že Kurtág musí po Vzkazech Trussowé prožívat stejnou nejistotu jako po Rčeních Pétera Bornemiszy.“ Věc se ovšem měla jinak. Nově nalezený hlas a ideální interpreta Adrienne Csengery inspirovaly Kurtága stále více. Na počátku 80. let vznikly další písňové cykly (*Scény z románu, Requiem za přítele*), v nichž bylo dále rozváděno téma lásky, zvláště z ženské perspektivy. A ve vzdachu byla objednávka BBC, které mělo zájem o klavírní koncert. Kurtág se ale napsání koncertu dodnes vyhýbá, protože nechce vytvořit „naplněvané veledílo“. Místo toho vytvořil v letech 1985–1986

### Cesta k orchestru

Pozdní styl se většinou vyznačuje zvýšenou koncentrací; pozornost se zaměřuje na poslední věci. Co má ale dělat skladatel, který celý život nedělal nic jiného, než že se koncentroval na základní věci? U Kurtága nastoupilo po roce 1987 namísto koncentrace citelné uvolnění. V následujících dílech například neuvěřitelně zvětšuje obsazení i formu. ...quasi una fantasia..., *Grabstein für Stephan, Dvojkoncert, What is the word* – během čtyř let vznikly čtyři skladby, z nichž každá trvá kolem čtvrt hodiny, vyžadují tříct až padesát účinkujících a byly premiérovány v Berlíně, Frankfurtu a ve Vídni.

Tyto kompozice vždy stavějí jednoho sólistu do středu a obklopují jej orchestrem, který je rozmištěn po celém sále. Akustický výsledek se rozhodně liší od běžného orchestrálního zvuku; je to, jako by byl rozezníván samotný prostor. Zároveň začíná Kurtág používat svou typickou techniku citací sebe sama. Vezme starší kusy, ať už to je věta ze smyčcového kvartetu nebo píseň, a vestaví je do nového díla. Tento postup vychází z jeho přesvědčení, že jeho celoživotní dílo tvoří naskrz propojenou jednotu, kterou si musí uvědomit i posluchač. Jak to jednou formuloval: „Souhlasím s požadavkem Jamese Joyce, který od svého ideálního čtenáře očekával, že jeho dílu věnuje celý život.“

Aby zdůraznil souvislosti svého tvůrčího snažení, snaží se také své skladby představovat v rámci zvláštních autorských večerů. Taktéž byly provedeny právě *Fragmenty z Kafky* nebo večery klavírních skladeb uváděných jím nebo jeho ženou.

Podobně tomu bylo s cyklem na Beckettovy texty ...pas à pas – nulle part..., v němž jsou zhudebněny Beckettovy francouzské básně. Absurdní, zoufalý humor irského spisovatele je vystižen děním na pódiu, kde má důležitou funkci hráč na bicí nástroje, jehož role je téměř herecká. Jako protipól k této skladbě můžeme postavit dosud neukončenou řadu písni *Hölderlin-Lieder*, v nichž se zpěv často ocítá bez doprovodu, odkázán sám na sebe.

Zároveň s komponováním vokální komorní hudby pokračuje Kurtág na své dlouhé cestě k ovládnutí orchestru. Prostorové kompozice kolem roku 1990 měly vlastně za cíl vynout se skutečnému orchestrálnímu zvuku. Ten nakonec vystoupil do popředí s prvním akademickým skladbou *Stele* při její premiéře v roce 1994 pod taktovkou Claudia Abbada – aby se pak hned rozpustil v orchestrální skladbě postavené na rozkouskané, téměř komorní instrumentaci. Tento paradox, v němž pokračoval i ve dvojkoncertu pro housle a violu nazvaném ...concertante..., je pro Kurtága typický: Chce zůstat pámem každé-

ho jednotlivého tónu, protože chce každým tónem sdělovat své myšlenky a pocity přímo posluchači.

### Trochu subjektivně (pro vícení)

Pomalu vpřed tápalající tóny, náhlá napínavá zastavení, rozechívající výkřiky, banální tanecní rytmus, bezedná trudnomyslnost, sarcastická ironie, nekonečně laskavá útěcha – zvuky celého lidského světa. Nikdy nepůsobí staromódně, nikdy se nesnaží o povrchní modernost. Nikdy posluchače nenechají odejít, ale nikdy se mu snadno neotevřou. Hudba nám podává ruku a vede nás skrze hlubiny života a nechá nás poznat jak naší zchátralost, tak i naše nejvlastnější lidské hodnoty.

György Kurtág je skladatel, u nějž se nové zvukové představy a nové pocitové obsahy slévají v dokonalou jednotu. V jeho hudbě najdeme dva charakteristické rysy, které se navzájem doplňují: Soustředěnost kompozič-

ních prostředků je vždy spojena se soustředěností emocí. Posluchač jeho hudby se jejímu působení nemůže vzepřít a cítí se jí přímo, skoro až osobně osloven.

Kurtág dobrovolně přijímá omezení, které je vyrováváno intenzitou výrazu a zhodnocením nenápadných prvků. Staví svůj hudební svět, v němž je všechno zkoumáno jako pod lupou. Ale právě tato koncentrace na malíckosti propůjčuje jeho umění velikost. Otevírá posluchači možnost obrátit se do sebe, pohlédnout do hlubiny své duše a objevit tam netušené pocity.

Je to skladatel, který se nebojí sáhnout po věčných tématech umění. Láska a smrt, štěstí a osamění, naděje a pochybnosti, tvorivost a apatie získávají novou autenticnost. Přesto mu není nic více cizí než nostalgická sentimentalita. Tato téma jsou postavena do moderních souvislostí, v nichž se může dnešní člověk, jenž se často cítí být vydán napospas nepřátelskému prostředí a připraven o schopnost sebevyjádření, znova najít.

Kdo tuto hudbu poslouchá, získá nejprve pocit, že zde působí skrz naskrz instinktivní duch. Může mít pocit, že emoce, které z kaž-

dého tónu vyzařují, mohou vzniknout jen jako bezprostřední reakce na bezprostřední zážitky. Zdá se, že tato hudba plyne vpřed bez pout, poháněná jen volným proudem myšlenek a pocitů. Pokud však prozkoumáme Kurtágovy partitury, objevíme úžasný řád.

Tento řád je ovšem vzdálen jakémukoliv matematizování hudby, jak tomu bylo u mnohých skladatelů po rozpadu tradičního hudebního světa. U Kurtága nikdy nerohoduje kalkulace, ale vždy sluchová konsekventnost, tedy souvislosti skutečně vlastní hudebnímu materiálu. Ví, že s každým novým tónem dostává posluchače novou informaci, v níž se potřebuje orientovat, aby neztratil zájem o sledování hudebního vývoje. Pochopit řeč této hudby není snadné, jejímu rétorickému působení se však nelze vyhnout.

Vše je postaveno na sile oka-



Rčení Pétera Bornemiszy

mžiku. Tady a Teď koncertního provedení je tím jediným správným médiem pro Kurtágovy skladby. Proto má skladatel zvláštní vztah ke svým interpretům. Je vlastně přesvědčen o tom, že jediné „zasvěcení“ mohou jeho díla správně interpretovat. Nevysvětuje jim žádnou zvláštní techniku – mnohem více jde o hru. Jde o to, že notový zápis – sám o sobě jen křehký zprostředkovatel myšlenek skladatele – u Kurtágovy hudby zcela selhává. Tónové výšky se snad ještě dají naznamenat, více či méně lze reprodukovat i rytmus. Ovšem gesto, které jen v jedné jediné podobě může probudit ducha hudby k životu, vzduruje jakékoliv fixaci. Na papír nelze naznamenat vnitřní postoj, který musí vyzařovat ze zvuku. Pokud se tento postoj v průběhu dlouhých a strastiplných zkoušek dostaví, mohou být výšky tónů a rytmus nepřesné, ale hudba a hudební myšlenka je již neznatelně přítomna.

Je lhostejné, jde-li přitom od klid nebo neklid, štěstí nebo neštěstí, o smrt nebo lásku. Kurtág se vždy pouští do přemítání nad alternativami možného a nemožného. A na konci se vždy rozhodne pro nemožné.

Zažívat pocity, vyjadřovat pocity, sdělovat pocity – to jsou v naší vyprázdněné době neperspektivní činnosti. Ale právě proto je nutné se o to pokoušet, aby z hotového díla mohla přeskocit jiskra onoho dosaženého přeci. Celé Kurtágovo dílo se zabývá nemožností komponování, ale právě svou existencí – vždy visící na vlásku – podává důkaz, že nemožné je přece jen možné. A nejen možné, ale vlastně to nejpřirozenější, co může být.

Játékok

inzerce

nový e-shop světová a domácí alternativní scéna rock punk industriál woomus shabloni ska

Akce DVD Faust - Impressions + Sampler Staubgold + His Voice

HASTA LUEGO  
DAVUN • CZALDY-WALDY QUARTET  
CZECH CLARINET QUARTET

[www.blackpointmusic.cz](http://www.blackpointmusic.cz)

# Peter Eötvös

## Skladatel /dirigent

[Miroslav Pudlák]

**P**okud by si moderní skladatel mohl přát ideálního dirigenta pro nějaké mimořádně složité a interpretačně náročné orchestrální dílo, pak by si nejspíše vzpomněl na dvě jména: Pierre Boulez a Peter Eötvös. Druhý z nich je jako dirigent ještě více specializován na tvorbu svých kolegů skladatelů. Pracoval s nejlepšími soubory a orchestry v tomto oboru a vytvořil s nimi množství premiér a nahrávek. V poslední době hudební svět více vnímá Eötvose i jako skladatele, zejména díky jeho úspěšným operám.

Peter Eötvös (\*1944) se narodil v Transylvánii, maďarsky mluvící oblasti dnes patřící z větší části k Rumunsku (to má společné s dalšími dvěma velikány maďarské hudby Bartókem a Kurtágem). Hned po studiích na Budapešťské hudební akademii odjel na stipendium studovat dirigování na Hochschule für Musik v Kolíně n.R. a od té doby už zůstal v emigraci. V Kolíně měl možnost pracovat v tamním slavném elektroakustickém studiu a patřil do okruhu hudebníků, kteří spolupracovali se Stockhausenem na jeho projektech. V roce 1978 byl pozván Pierrem Boulezem dirigovat otvírací koncert IRCAMu v Paříži a později byl jmenován uměleckým ředitelem tamního souboru Ensemble InterContemporain, kde setrval až do roku 1991. V 80. letech hostoval jako dirigent u německého Ensemble Modern a také u řady špičkových orchestrů, (byl např. hlavním hostujícím dirigentem u BBC Symphony Orchestra, Maďarské národní filharmonie, orchestrů ve Stuttgartu, v Göteborgu a šéfdirigentem rozhlasového orchestru v Hilversum). Pedagogicky působil na Hochschule für Musik v Kolíně a na Musikhochschule v Karlsruhe. V roce 1991 založil v Maďarsku Mezinárodní Eötvösův institut, který dotuje vlastních peněz a jehož cílem je podpora mladých dirigentů a skladatelů. Ve své vlastní skladatelské tvorbě se může opírat o ty nejlepší interprety. Přesto se překvapivě jeho skladby nevyznačují přemírou složitosti a hráčské virtuosity, jakou bychom možná čekali. Eötvösovy skladby jsou spíše střídavé ve zvuku a založené na subtilních výrazových odstínech a dramaturgi formy. Mezi nejhranější skladby patří Chinese Opera (nejde o operu), Psychokosmos, Atlantis, Shadows, Replica, zeroPoints. Najdeme je na CD nejrůznějších labelů včetně ECM. Ze tří jeho oper jsou asi nejúspěšnější *Tři sestry* (1996–97); napsal je na vlastní libreto podle Čechova v ruštině. Po premiéře v Lyonu se dočkaly uvedení v mnoha operních domech Evropy a objevují se na repertoáru dodnes. (Zvláštností je, že tři sestry v této opeře zpívají tři muži – kontratenor). Opera *Le Balcon* (2001–02) podle hry Jeana Geneta se dočkala filmové verze, která zvítězila na festivalu Zlatá Praha v roce 2004. Poslední operu *Angels in America* (2000–04) podle současných hry Tonyho Kushnera má na repertoáru pařížské divadlo Châtelet.

**Byl jste dirigentem takových souborů jako Ensemble InterContemporain, nebo Ensemble Modern. Výpěstoval jste si vzhled do interpretace soudobé hudby z těch nejvyšších možných pater. Myslete, že tyto nároky jsou přenosné do širší oblasti fungování soudobé hudby?**

Ano, rozhodně. Dnes hrají i velké orchestry znamenitě a precizně repertoár 20. století i nové skladby. Hudebníci se zajímají, jsou odborně na výši a chovají se velmi kolegiálně. V dnešní době už neexistuje žádný odpór ze strany hudebníků, s jakým jsem se setkával ještě v 70. letech. V koncertních sálech, kde zní nová hudba pravidelně, je i publikum velmi zaujaté a má k hudbě otevřený postoj. Například, když dáváme koncerty s Berlinskou

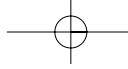
a Mnichovskou filharmonii, Stuttgartským rozhlasovým orchestrem, opakujeme program i tři večery po sobě a pokaždé je plno.

**Vy jste zván k dirigování těch nejlepších orchestrů. Ovšem na rozdíl od Bouleze vy zařazujete výhradně soudobou hudbu. Berou vás jako specializovaného dirigenta?**

Ne tak docela. Obvykle si sestavuji program sám a vybírám skladby, které mě zajímají. Když najdu historické souvislosti, rád zařazují i díla minulosti. Letos jsem měl na jednom koncertním programu například čtvrtou symfonii Lutosławského a čtvrtou Brahmsa. Za dva týdny dělám svůj *Psychokosmos* ve spojení s Berliozovým *Haroldem v Itálii*. V Lyonu

mám dirigovat *Dona Giovanniho* a *Parsifala* a v Glyndebourne Janáčkovu *Věc Makropulos*. Mám také jedno neobvyklé CD s Beethovenovou Pátou v podání Ensemble Modern! (V této nahrávce jsou smyčcové party obsazeny po jednom a elektronicky upraveny – pozn. red.)

**Kdysi jste sám sebe označil za „testovacího pilota“ nové hudby, který rád zkouší nová díla. Při tom se ovšem jistě musíte setkat nejen s hudbou zajímatou, ale také s hudbou průměrnou či vyloženě špatnou. Může i to být k něčemu dobré? Člověk se může mnohé naučit i z průměrné hudby. Je-li špatně instrumentována a zjistíš, co je na tom špatně, je to pak pro mě poučením, čeho se**



mám vyvarovat. Překvapivě často se setkávám s tím, že mladí i starší skladatelé precizně zapisují výšky tónů a rytmus, ale téměř vynechávají dynamická označení nebo artikulaci. Pro mě naopak hudba začíná právě artikulací.

**Jste jedním z těch současných skladatelů, kteří píší úspěšné opery. Co vás přitahuje k tomuto žánru? Jak si vybíráte téma?**

Vybírám si téma, která mi umožňují spolu s hudbou vytvořit na jevišti divadelní akci. Každá z mých oper má zvláštní zvukový svět, svou jedinečnou hudbu a slovní kulturu. *Tři sestry* jsou psány tak trochu v ruském stylu, *Le Balcon* po francouzsku a *Angels in America* v anglo-americkém duchu.

**Jaké jsou podle vás perspektivy soudobé opery? Může vizualizace přivést publikum k soudobé hudbě?**

Je jisté, že publikum je dnes více opticky orientováno než dříve. Je to dánó televizí a filmem. Spojený obraz – hudba – dialog – zvuk je v naší době samozřejmostí. Můj operní koncept se zakládá na této nové situaci s tím, že čistě hudební element je více zdůrazněn. Píši opery pro zpěváky školené na operní repertoáru a pracuji se zpěvem, řečí a zvuky. Důležité je pro mě, abych dokázal vést publikum od prvního tónu až do konce.

I ve svých neoperních skladbách se snažím vést posluchačovu představivost jako při sledování filmu. Když komponuji, mám pocit, jako bych hudbu „viděl“.

**Narodil jste se v Transylvánii a studoval v Budapešti, i když jste většinu života působil v zahraničí. Dají se ještě nějaké maďarské inspirace vysledovat ve vaší hudbě?**

Ano. Velice často. V některých orchestrálních skladbách, jako *Atlantis* nebo *Shadows*, používám stylové prvky z mé původní vlasti. Nedělám to z nějaké nostalgie, myslím, že to je integrální součást mého myšlení a přichází to samo. V *Atlantis* to souviselo také s tématem zaniklé kultury. Jako hudební paralelu k tomu jsem použil prvky z hudby některých oblastí Transylvánie, které dnes představují také ohroženou a zanikající kulturu. Myslím si, že slyším maďarský prízvuk ve své hudbě stejně jako v hudbě Ligetihóho nebo Kurtága. Všechni stále žijeme z Bartókova odkazu, využíváme určité podobné melodické formule a kadence, jejichž původ se dá vystopovat snad až k lidovým písničkám. Důležitá je tu opět artikulace. Když studuju Bartóka s hudebníky, kteří nejsou z Maďarska, přezpívám jím celé pasáže, aby pochopili akcenty a frázování.

**Založil jste institut a nadaci pro mladé skladatele a dirigenty, který nese vaše jméno. Jaké jsou jeho cíle?**

Chtěl jsem předat své speciální zkušenosti se soudobou hudbou mladým skladatelům a dirigentům a přivést obě tyto profese ke spolupráci. Organizujeme kurzy a semináře ve spolupráci s jinými instituty, festivaly, soubory a orchestry. Chci také pomocí stipendií podporovat mladé talentované umělce, protože si stále dobře pamatuji na své vlastní začátky.



© Gui Vivien



# O jednej menšinovej scéne

alebo

Nie všetko, čo vzniká na periférii, je marginálne

[Jozef Cseres]

V anglickom vydavateľstve Peripheral Conserve vyšla prednedávnom cd-kompilácia *Continental Drift*. Jej zostavovateľ, filmár a experimentálny hudobník Peter Strickland, sa na nej prejavil ako citlivý dramaturg so zmyslom pre koncepciu a vyhranou estetiku. *Continental Drift* preto možno odporučiť ako vhodné vstupné kompendium do aktuálneho hudobného diania v Maďarsku. Prirodzene, s presahom do iných médií a na medzinárodnú scénu, pretože izolovať aktuálne umenie druhovo, žánrovo, geograficky či etnicky už dávno nemá zmysel. Strickland to pochopil, a tak uzrel svetlo sveta cenný dokument, odhaľujúci životodarné podhubie pre originálne umelecké prejavy s latentnou potenciou reprezentovať v budúcnosti to, čo sa dnes možno javí ako nereprezentovateľné.

Ak hovorím o aktuálnej hudbe, mám na mysli hudbu rezignujúcu na regresívne druhovo-žánrové schémy a akcentujúcu originálnu súčinnosť individualistických tvorivých aktov vo vhodnom poetickom, médiovom i sociologickom kontexte. Z tohto pohľadu sa už niekoľko rokov v Maďarsku javí najaktuálnejšou scéna, ktorá sa vyprofilovala v Budapešti okolo hudobného festivalu Szünetjel (Pauza) a literárno-umeleckého vydavateľstva Magyar Műhely (Maďarská dielňa). Festival sa koná od r. 1995 (obyčajne prvý decembrový víkend) a jeho doterajších deväť ročníkov predstavilo domácich hudobníkov (Zsolt Kovács, Zsolt Sőrés, Pál Tóth, Attila Dóra, Albert Márkos, R. R. Habarc) v tvorivej konfrontácii so známymi menami zo sveta (AMM, Tim Hodgkinson, Phil Durrant, Veryan Weston, Roger Turner, Rhodri Davies, John Edwards, The Bohman Brothers, Franz Hautzinger, Elisabeth Schimana, Seppo Gründler, Asmus Thietchens, Marc Behrens, Marcus Schmickler, Günter Müller, Voice Crack, Kapotte Muziek, The Barton Workshop a mnohí ďalší).

Približne od polovice 90. rokov existuje aj pozoruhodné duo **S.K.Y**, ktoré resuscitovalo z trosiek experimentujúcich súborov SoKaPaNaSz, Mesék stb. a Talesco, keď sa gitarista Zsolt Kovács a huslista Zsolt Sőrés rozhodli dať svojej ďalšej umeleckej spolupráci podobu tandemu. Za ich redučným rozhodnutím treba hľadať spoločné intermediálne presvedčenie a najmä silnú konceptuálnu orientáciu. V hudobnom prejave sa manifestačne prihlásili k filozofii volnej improvizácie, sformulovanej svojho času v komplexnom pojme „meta-hudba“ anglickým bubeníkom a estetikom Edwinom Prévostom. Obidvaja hudobníci hrajú súčasne na konvenčných hudobných nástrojoch, no veľmi nekonvenčným spôsobom. V ich improvizáciach sú dôležité momenty vzniku individuálnych zvukových situá-

cií a nie ich manieristické rozvíjanie. Zaujímajú ich procedurálne „udalosti“ medzi vibrujúcimi tónmi, radenými a vrstvenými bez záväzných syntaktických pravidiel. Dialóg, ktorý Kovács so Sőrésom vedú, sa odohráva v intímnom meta-jazyku, jeho najčastejším stelesnením sú disonantné harmónie. Netradičný prístup neaplikujú len na tvorbu zvuku ale vzťahujú ho na celú oblasť poetiky. Snažia sa vyhýbať štýlistickým klišé a ignorovať



frazeologické konvencie. Samozrejme, takáto stratégia nemusí vždy vyjsť; dogmatické obchádzanie konvencí za každú cenu býva často hrobárom avantgardy, pretože môže veľmi ľahko vyústieť do bezbrehej anarchie. No pre členov formácie S.K.Y voľná momentová improvizácia nie je norma, slúži skôr ako prostriedok konsolidácie a zvýznamňovania individuálnych mentálnych konštrukcií za, resp. pred hranicami diskurzívneho vyjadrenia. Improvizácia tohto druhu nutne čeliť úskaliam premenlivých kontextových hier. Je to nepochybne veľmi vzrušujúca hra, no môže byť aj zákerná. Duu S.K.Y sa však darí prekonávať jej nástrahy aj po desiatich rokoch existencie.

Možno aj preto, že od hudby často odbiehajú do iných médií. Okrem množstva *ad hoc* ansámblov, ktoré v uplynulých rokoch splodili dramaturgický zámer festivalu Szünettel, Kovács so Sőrésom už piaty rok pravidelne účinkujú s rakúskym trúbkovým inovátorom Franzom



Pál Tóth

Hautzingerom v zoskupení **Abstract Monarchy Trio**. V Hautzingerovom dekonštruktivistickom generovaní zvukov objavili ideálny komunikačný model pre svoje *in situ* „komprovizácie“. Ani Hautzingera totiž nezaujíma príliš to, čo na svojej štvrttónovej trúbke môže vylúdiť, ale skôr to, čo nie – „to, čo je za tým.“ Z toho, čo je za tým, vytiesáva pomocou dusítka a nekonvenčných dychových techník nekoherenčné zvukové bloky, spájajúc ich nielen jasným uměleckým zámerom ale aj virtuóznou technikou. Estetické aspekty „čistého“ kolektívneho komponovania i fyziologické účinky zvuku nástrojov sa tak dostávajú do obdivuhodnej rovnováhy s obsesiou improvizovať a komunikovať na inej, než diskurzívnej báze. Postmoderné ponímanie kreativity, vyznačujúce sa rýchloou schopnosťou zmysluplne artikovať pluralitu, teda nespočíva len v juxtaponovaní štýlov, citovaní, recyklovaní, parafrázovaní a opakovani, ale má aj svoju druhú, rovnako vzrušujúcu stránku. Je ňou barthesovská rozkoš z čítania rup túr a interupcií na povrchoch uměleckých textov, ich zmnožené interpretácie, prispievajúce vo vzájomnej súčinnosti ku spochybneniu metafyziky a jej nahradeniu mnohorakými subjektívnymi interpretáciami jej pozostatkov. V podobnom duchu S.K.Y realizovali aj ďalšie kolaboratívne projekty. Pod

názvom **Budapestis** nahrali s parížskym duom Dragibus (Lore Bargés – hlas, Franq de Quengo – bicie) vynikajúci album *La Bouche Fermée* a tvoria aj inštrumentálnu zložku príležitostnej formácie **Spiritus Noister** (Kovács, Sőrés, Katalin Ladik – hlas, Endre Szkárosi - hlas), s ktorou prednedávnom realizovali pozoruhodnú nahrávku Schwittersovej *Ursonaty*. Popri tom stále spolupracovali aj s nestorom nekonvenčnej hudby Ermőm Királyom z Nového Sadu i rôznymi tanečníkmi, performermi a výtvarníkmi.

Abstract Monarchy Trio



Pál Tóth alias én reprezentuje zaujímavú polohu na pomedzí sound-artu a netanečnej elektronickej hudby. Jeho tvorivá skúsenosť sa odvíja od dlhočasného zbierania zvukových nosičov s avantgardou hľadajúcim rámec amatérského zberateľstva a získalo štatút systematicky budovaného zvukového archívna. Vo vlastnej tvorbe sa od projektov *No Wave* a *Self Organizing Chaos* dopracoval k intímnym, jemne štruktúrovaným audio *opusom*, často na hranici percepcie. Ako neúnavný propagátor progresívnej hudby a nekonvenčný „anti-dj“ z nezávislého rádia Tilos, stojí Tóth aj za festivalom Szünetjel; možno povedať, že je jeho sponzorom a šedou eminenciou.

Hŕstka ľudí z Budapešti, ktorých hudobné aktivity som sa snažil priblížiť, musí každodenne zápasieť s rovnakými problémami (materiálnymi, distribučnými, hodnotovými, inštitucionálnymi) ako zápasí väčšina menšinových komunit s nekomerčnými umeleckými ambíciami v konzumnej spoločnosti. Presvedčivosť ich výsledkov však dokazuje, že nie všetko, čo vzniká na periférii, je marginalné.

#### Výberová diskografia (všetky tituly sú na CD-nosičoch):

Talesco: *Vol. 1: Tales* (Laza Lapok/MSTB, 1995)

Talesco: *Vol. 2: Out of Jazz* (Laza Lapok/MSTB, 1996)

Talesco: *Vol. 3: Gothic Barokko* (Laza Lapok/MSTB, 1996)

Talesco: *Vol. 4: Twelve* (Laza Lapok/MSTB, 1997)

S.K.Y.: *Live in Nové Zámky, Budapest & Krakow* (Magyar Műhely, 1999)

S.K.Y.: *Les SubsistancesTM* (AVULT, 2001)

S.K.Y.: *02\_S.K.Y.\_lessness* (Ultrasound Foundation, 2002)

Budapestis: *La Bouche Fermée* (HEyeRMEarS/DISCORBIE, 2002)

Abstract Monarchy Trio: *Leading/Spirit/Minimalism* (HEyeRMEarS/DISCORBIE, 2005)

Spiritus Noister: *Kurt Schwitters – Ursonate for 2 voices and musical*

S.K.Y.



*environment* (Hungaroton, 2003)

Endre Szkárosi: *Szkárosicon vol. 1* (Bahia, 2002)

Ian Birse – Laura Kavanagh – Zsolt Sörés: *Anti Action* (HEyeRMEarS/DISCORBIE, 2002)

én: *op. 10218 v1.2* (SIRR.ecords, 2003)

The Sonic Cattering Band: *Seven Transdanubian Recipes* (Peripheral Conserve, 2003)

Various artists: *Extended EUrope* (salon elise, 2002)

Various artists: *Sound Off: Typewriting Aloud. Typos Allowed.* (HEyeRMEarS/DISCORBIE, 2002)

Various artists: *Continental Drift* (Peripheral Conserve, 2004)

**Generálni partner**

**ČESKÁ SPORITELNA**

**HUDBA**

**Colours Music Stage:** Charming Hostess, Tata Bojs, Jiří Schmitzer, Erzsi Kiss Music, Tomáš Kočko & orchestr, Zdarr, Roman Pokorný Blues Box Heroes, Lu, Umakart, ...a dále Káta García, Predrag & hosté, Dřevěné pytlí v jutových uhlích, VRM, Domácí kapela, New Kids Underground, Swordfish trombones, Hm..., Květy, Ty Sýčaci, Doubravánek, Majerovy brzdové tabulky, MCH Band, David Dorůžka Trio, Bucinatores, Limbo, MUFF, ALT, Let's Do It Tonight, Zdeněk Vřešťál a hosté, jamsessions, reggae stage...

**DIVADLA**

Nejhodnější medvídci, Divadlo v 7 a půl, Malé divadlo kjógenu, Vosto5, Kvelb, Buchty a loutky, Studio Dům, Divadlo Nábosko...

**FILMY • AUTORSKA ČTEŇÍ • VÝSTAVY**

**BO  
SKO  
VÍCE  
2005**

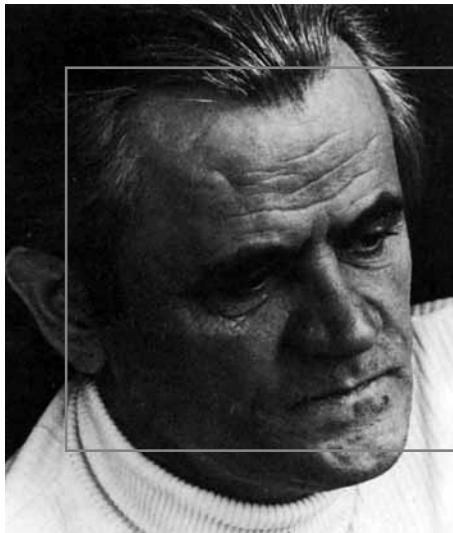
Unijazz ve spolupráci s městem Boskovice a rodinou Mensdorff-Pouilly, pod záštitou hejtmana Jihomoravského kraje pořádá XIII. ročník festivalu pro židovskou čtvrť

**14. – 17. července**

**Permanentka na všechny 4 dny 390 Kč.**  
(vzhledem ke kapacitě sálů nezahrnuje synagogu a kino Panorama) Pro členy sdružení Unijazz výrazná sleva.

Více informací na [www.uni-jazz.cz](http://www.uni-jazz.cz)

Z finanční podpory Ministerstva kultury ČR, Jihomoravského kraje, Česko-německého fondu Budoucnostia Nadace ČHF.



[Petr Ferenc]

**Iván Patachich** (1922 - 1993) se narodil v Budapešti. Po studiích skladby a dirigování na Lisztově akademii působil jako dirigent v Maďarské státní opeře (1943 - 1947) a v roce 1953 se stal hudebním ředitelem v budapešťských filmových studiích MAFILM. Po období ovlivněném Bartókem a Kodálym, během nejž se realizoval v klasicistických formách (symfonická, komorní či sborová hudba) začal pracovat s novými technologiemi a začal se účastnit letních kurzů v Darmstadtu. Byl průkopníkem elektroakustické hudby v Maďarsku a v roce 1971 v Budapešti založil studio EXASTUD (Experimentum auditorii studii). Jeho elektronická hudba k filmu *Nesmrtevnost* získala první cenu na filmovém festivalu v San Franciscu. Skladba *Metamorphosi* pro marimbu a pás byla v roce 1978 oceněna v Borges, opus *ludi spaziali* vyhrála Grand Prix na CIME (1984). Experimentoval s elektroakustickou hudebou ve studiích ve Stuttgartu, Utrechtu, New Yorku, Stockholmu, Bratislavě, Borges a Paříži. Tolik „slovníkové“ heslo.

Maďarsko je, alespoň pro mě, tím ze středoevropských států, od nějž mě dělí největší jazyková a tudíž informační bariéra – navíc jsem je nikdy nenavštívil. O tamní alternativní hudební scéně jsem donedávna věděl jen to, co nám svou promotérskou činností zprostředkovával Unijazz, tj. většinou soubory zaměřené na etnické fúze bohaté maďarské lidové tradice. Po scéně postindustriálně-ambientní jsem pátral marně, dolehlko ke mně jen několik fám o četném zastoupení pravícky-folkových romantiků. *Synchronicita* tomu chtěla, abych v době uzávěrky tohoto obdržel darem profilové album Ivána Patachice *Musical Electro-Alchemy* (Hungaroton 1982). Okouzlení bylo okamžité, šestice elektroakustických kompozic často využívajících hlasy a perkuse se vyznačovala zvláštní jemností nehrající si na estétskou zjemnělost – pod jejich povrchem bylo lze tušit výrazný tikot zasutého mechanismu a jasně organizovanosti.

Na druhou stranu – informační bariéra zafungovala stejně mohutně jako Patachichova hudba. Převážná většina nalezených materiálů byla v maďarštině, malá část v jiných jazycích byla encyklopédického rázu (k životopisným datům mohu ještě připojit informaci, že skladbu *Water music* pro marimbu a pás má v repertoáru soubor Dama Dama). Následující text je proto jen malou procházkou Patachichovým dílem koncem sedmdesátých let, která si nečiní nárok na více než zaujetí čtenáře pro další možné pátrání.

Ve skladbě *Antifoni per violino e percussioni e nastro* z roku 1977 se Patachich pokouší o syntézu temperovaného zvuku houslí v kombinaci s elektronicky nijak neupravovaným zvukem perkusivních nástrojů.

## Elektro-alchymista IVÁN PATACHICH

Devítiminutový kus osciluje mezi dynamickými útoky houslového zvuku (v němž alespoň lehce zahlédneme maďarskou vášnivou zpěvost) a tiššími místy, v nichž se zkreslený zvuk houslí a nenápadné drobení perkusí prolétají místy až k nerozpoznatelnosti.

Elektroakustická kompozice *Calling Sounds* (1977) je odvozena z geometrického útvaru dvaasedmdesáti do sebe vepsaných jedenáctiúhelníků majících se k sobě jako tvarově se doplňující jin a jang. Od dvaasedmdesátipodobové stupnice jsou odvozeny všechny numericky vyjadřitelné vlastnosti skladby – výška, rytmus, forma... Zvukový materiál skladby sestává ze sedmi recitovaných či zpívaných exotických (indonéské, polynéské, aztécké, sánskrtské, středoafrické, starořecké a aramejské) mužských a ženských jmen a ze dvou polních zvuků: šumu lesa a bubláni potoka. Výchozí materiál (jména – ambient) prochází ve dvanácti cyklech úpravami, jako je použití zpětné vazby, kruhová modulace, filtrování atd. Zpočátku jasně srozumitelná, obřadně znějící jména jsou čím dál více zkreslována až posléze zvukově splývají s od počátku výrazně manipulovanými polními nahrávkami. V druhé půli skladby dochází k opětovnému odlišení a náznakům rozpuštění, tentokrát jakoby neostřejí a s menší jistotou. Samotný konec patří opět téměř chrámové přehlídkce jmen. Popis boje individuality s mořem mnohostí?

O rok mladší *Ballade* je experimentem ve zpracování lidové hudby. Základem je čtený i zpívaný text ilustrativně doplněný konkrétními zvuky. Pravidla manipulace hlasu, díky nimž má skladba houstnoucí epické napětí žánrové nezvratnosti, jsou odvozena od počtu jednotlivých písmen v textu. Vzhledem k pěti slokám předlohy má tato přesně pětiminutová skladba pět částí.

Skladba *Ludus Synteticus* (1977) je sestavena výhradně z frekvencí, jejichž setkávání, vlnová délka, trvání i pauzy jsou odvozeny od pětadvacetibodové matematicko-harmonické stupnice a jejího zrcadlového odrazu. Její stavební kameny jsou dva – gradující zvuková hmota na způsob clusteru a zvuky podobné perkusím. Skladba podle slov autora hravá a lehká, v porovnání s ostatními možná trochu neosobní.

*Chinese Temple With Echo* (1979) využívá dvou básní Sándora Weörese zpívaných vrstveným ženským hlasem obklopeným perkusemi a syntetickými zvuky (modulované bicí – gong, tamtam), které dodávají trochu barvotiskový mystický orientální nádech. Monosylabická část Temple je následována částí Echo a nakonec variací sebe sama. Důležitou roli zde hraje prostorový pohyb zvuku. Celkový dojem je, spíše než exotický, zobrazením pestrobarevné a jemně afektované hry na exotiku.

Konečně závěrečná *Hommage à l'électronique* (1978) je hudební k populárně vědeckému filmu o podstatě elektronické hudby. Prvky skladby jsou odvozeny od logaritmicky rostoucích numerických řad o jedenadvacetí členech, z nichž nejmenší je 121 a největší 1100. Zvukový materiál díla je sestaven z jeho francouzského názvu zpívaného mužským a ženským hlasem, z nových slov vzniklých kombinací písmen názvu (orage – mile – loen – zhena – homo...) a ze syntetických zvuků. Dvacet jedna částí skladby se diametrálně liší. V prostřední jedenácté části je pyramida zvuků nejvyšší – dvaatřicetičlenná.

# p í t z č i s t é h o p r a m e n e

## *inspirace lidovou hudbou v maďarské soudobé vážné hudbě, jazzu i elektronice*

Někdy na konci devátého století našeho letopočtu se v oblasti současného Maďarska usadily kmeny přicházející snad odkudsi od Uralu. Dostaly se tak mezi přesilu národů jazykově jim velice vzdálených. Navzdory tomu Maďaři s okolím nesplynuli. Snad právě kvůli pozici mezi slovanskými etniky byla pro Maďary lidová kultura tak významným opěrným bodem. Byť se sami mezi sebou někdy nemohli shodnout, která její podoba je ta pravá.

### Ta pravá maďarská

Velkým popularizátorem maďarské lidové hudby byl Ferenc Liszt a zároveň právě on byl později nejvíce kritizován za matení pojmu. Zatímco pro Liszta maďarská hudba rovnala se lidové Cikánů, řada folkloristů i hudebníků počínaje Bélou Bartókem a pokračující dodnes tvrdí opak. Pravdu mají tak trochu všichni, záleží na tom, jaká kritéria si na „lidovost“ nastavíme. Liszta ve druhé polovině 19. století okouzlily cikánské kapely hrající tehdy populární melodie z operet. Další součástí jejich repertoáru byly verbuňky, v tu dobu již vlastně starý styl „Verbunkos“, tedy písňě rekrutů, se začaly objevovat v polovině 18. století. Většina z nich měla známé autory. Odtud vychází styl zvaný „novouherský“, který je dodnes mnohými vnímán jako typicky maďarský a který se ujal i na jižní Moravě či na Slovensku. Kolem roku 1905 začal skladatel Béla Bartók sbírat lidové písni a objevil zcela jiný svět, než byl ten verbuňkový. Svět melodií méně efektních, syrovějších, jejichž stavba prozrazovala dávnější původ a snad také souvislost s původní vlastí Maďarů. Sbírání lidové hudby se Bartókovi stalo celoživotním posláním a zavedlo ho i daleko od rodné země, do Maroka i Turecka. Kromě notových zápisů pořizoval také fonografické nahrávky, díky nimž si je možné ověřit na vlastní uši, co jej tolik fascinovalo na písničkách kdesi v Sedmihradsku. Ve svém sběratelském nadšení nebyl sám. Jeho celoživotním souputníkem se stal Zoltán Kodály. Bartókův jmenovec Béla Vikár byl dokonce prvním Evropanem, který používal k nahrávání lidové hudby fonograf, a již v roce 1900 se svými nahrávkami sklidil úspěch na pařížské světové výstavě. Ale právě Bartók dokázal pojmenovat, v čem je hudba maďarského venkova výjimečná a v čem se z ní mohou moderní skladatelé učit. V sedmdesátých letech 20. století se zájem o tradiční kulturu přesouvá z etnomuzikologických pracoven mezi širší veřejnost. Kořeny hnutí tácház

(taneční dům) lze hledat hlavně v Transylvánii, oblasti, která dnes patří Rumunsku, ale kde žije asi půl milionu maďarsky mluvícího obyvatelstva. Odsud pochází i řada významných Maďarských skladatelů: Bartók, Ligeti, Kurtág... Právě rumunští Maďaři, jejichž národní identitu se snažil Ceausescův režim potlačovat, našli v lidových písničkách a tancích prostředek k jejímu oživování. V 70. letech tak vznikla řada souborů oživujících hudební tradice, mimojiné i světově proslulá skupina Muzsikás. Centra hnutí, tedy tančírny, kde se lze pod vedením zkušených tanečníků naučit základy tanců, jsou dnes po celé zemi. Také jinde ve světě, tam, kde žijí maďarské emigrantské komunity, představuje tácház místo společenského kulturního života.

### Socialistický folklor

Bartók, byť okouzlen lidem a jeho kulturou, byl velkým individualistou a jeho hudba to odrážela. Na konci druhé světové války Bartók umírá, zatímco jeho spolupracovník Zoltán Kodály se vrací do Maďarska a stává se největší oficiální hudební osobností. A nastupuje také oficiální tvůrčí doktrína kladoucí důraz na vazby k lidu. Stejně jako v ostatních socialistických zemích je po válce lidová kultura kladená umělcům za vzor a vznikají tak stohy kantát na folklorní či pseudofolklorní texty, lidové balety, lidové opery... Socialistická estetika se tak vrací k preferencím předválečných nacionalistů, jímž byl Bartók, sbírající kromě Maďarska také v jiných zemích, zvláštně kosmopolitou a pro které byla jeho hudba příliš disonantní. Místo Bartókova hledačství se nyní nasazují lidovým melodiím formy klasicky přehledné, harmonie libozvučné až banální. Jsou tu sice skladatelé, kteří se snaží přistupovat k folkloru nebanálně, často jsou však nuteni psát do šuplíku. Stejně jako například ve stejné době v Československu dochází i v Maďarsku k devalvací lidové hudby. A tak není divu, že když se ve druhé polovině 50. let politická i kulturní izolace uvolňuje, mladou generaci začíná více zajímat Darmstadt a serialismus než lidové písni. Skladatelé poznávají světové trendy a získávají úspěchy. Využití hudby Györgye Ligethiho v Kubrickově filmu 2001 Vesmírná odysea (1968) je jen nejviditelnějším příkladem. Vztah k lidovým tradicím by snad mohlo naznačovat občasné využívání cimbálu. Ten však bývá spíše vytrháván z kořenů. Skladatelé jako György Kurtág nebo László Dubrovay hledají netradiční způsoby hry na něj nebo příš pro cimbály naladěné v šestnáctino- a dvanáctinotónovém systému. Bartók je sice opět uznán jako velká autorita, ale nyní spíše jako experimentátor než folklorista.

Až v 80. letech, snad v souvislosti s únavou z modernistických technik, se začíná k lidovým tradicím obracet pozornost. V té době se však již vliv domácí lidové kultury míší s vlivy exotičtějšími, s nimiž mají skladatelé od 60. let možnost se více seznamovat. V Klavírním koncertu Györgye Ligethiho tak můžeme slyšet i polyrytmy odposlechnuté u středoafričkých kmenů. Místo úprav lidových písni se opět hledají základní prvky lidové melodie a rytmu a spojují se s kompozičními technikami 20. století. Mladá generace skladatelů již nemá lidovou hudbu spojenou s komunistickou politickou agitací a bez obav z ní čerpá.

### Freejazz i techno z puszty

Zatímco skladatelé vážné hudby se v 60. a 70. letech k lidové hudbě příliš nehlásili, pro tehdy se líhnoucí scénu moderního jazzu zajímavá byla. György Szabados, od 60. let zásadní postava maďarského free jazzu, který



Béla Bartók při sběru lidových písni

hrál s Anthony Braxtonem i Roscoe Mitchellem, se vždy k folklórnímu dědictví hlásil. I zde prosvítá všudypřítomný Bartókův odkaž: Szabados zpracoval na albu *A szarvassá vált fiák* (Synové proměnění v jeleny, 1989) stejnou lidovou legendu o sedmi mladících, kteří tak rádi chodili do lesa, až se proměnili v kouzelné jeleny, jako Bartók v *Cantaté profané*. V této legendě také nazná verš: „*Již nikdy nebudou pít z kříštálových sklenic / jen z čistého lesního pramene,*“ v němž jako by byla shrnuta podstata toho, co mnozí tvůrci, nejen v Maďarsku, hledají v lidových kulturách svých zemí. Celá řada jazzových hudebníků střední a mladší generace, pro něž byl Szabados přímo či nepřímo učitelem, s ním sdílí i zájem o maďarské hudební tradice. Saxofonista Mihály Dresch je toho učebnicovým příkladem. Kromě vlastního jazzového kvarteta (vedle saxofonu, bicích a kontrabasu tu hrají housle) hraje autentickou lidovou hudbu v souboru Csík Orchestra a vedle saxofonu ovládá i cimbál. Podobně další saxofonista, Mihály Borbény, dělí svůj čas mezi soubor Vujicsics, zaměřující se na maďarský jih, a různá jazzová uskupení. Z dalších jmenujme Istvána Regose (album *Verbunkos*) nebo soubor Dél-alföldi Szaxofonegyüttes, jehož spojení lidových rytmů s jazzovou improvizací jsme měli možnost slyšet živě i v Praze. V čem se vlastně může jazz od lidové hudby učit, nemá-li jít jen o povrchní spojení jazzového kvarteta s cimbalem? Podle Szabadose jde především o způsob frázování a práci s tempem, v čemž se lze inspirovat u tálých melodií. I pokud jde o hudbu instrumentální, je jejich frázování odvozeno od melodie řeči. Jiným zdrojem může být rytmický doprovod. Ve skladbě *Hungarian Be-Pop* z alba Dresch Dudás Mihály Quartett *Révészem, Révészem...* doprovází coltraneovské sólo saxofonu housle s charakteristicky se zpoždujícím rytmem zvaným „duvaj“.

Etnomuzikologové za sebou v průběhu 20. století zanechali nepřeberné množství nahrávek z terénu. Kromě Bartókových fonografických válečků to je série nahrávek z 30. let nazvaná *Pátria* nebo poválečné sběry romského folkloru (nikoliv kavárenských šlágrů, ale hudby z osad), které zaznamenal a vydal Károly Bári, jinak významný romský literát. Tyto nahrávky se nyní stávají snadnou kořistí majitelů samplerů, kteří s nimi zacházejí s různou mírou nápaditosti. Následovat cestu vyšlapanou Belgičany z Deep Forest je

snadné a transylvánská balada se nad rytmem automatu vyjímá stejně dobře jako zpěv afrických Pygmejů. Mimo hranice Maďarska se prosadila skupina Anima Sound System, šíří podobných přístupů naznačuje kompilace *Etchno*, kterou vydala v roce 2002 firma Gypsyhouse Entertainment.

I elektronika bez tanečních rytmů nasává z lidových pramenů. Příkladem může být tvorba etnomuzikologa a skladatele Lászlia Hortobágyho, přesněji jeho deska *Világfa*, kterou natočil se zpěvačkou Irene Lovász, jednou z nejuznávanějších interpretek v této oblasti. Písni z různých regionů Maďarska jsou zde poměrně decentně podmalovány ambientní elektronikou a ohlasu dalších hudebních kultur. Většina elektronických eklektiků se ráda odvolává na Bartóka, své samplu si vybírá z oné „autentické“ lidové hudby a nechává bez povšimnutí kavárenské cimbálové kapely. Zda se díky tomu jejich hudba napojí na staletou tradici maďarské hudby a její sílu, je již třeba posuzovat případ od případu. Je však možné konstatovat, že pro maďarské hudebníky různých žánrů je jejich vlastní tradice něčím, na co lze tak či onak reagovat. Jako by ještě byla slyšet slova Károlye Kóse, architekta, etnografa, spisovatele a politika, o dva roky mladšího současníka Bartókova: „*Tento vzkaz příši vám, noví Maďaři... Píši o věcech minulých, o práci našich otců; pro ty z vás, kteří chtějí hledět jen kupředu.*“

### DRESC DUDÁS MIHÁLY QUARTETT



RÉVÉSZEM RÉVÉSZEM

**EXPERIMENT & KREATIVITA // AKTUÁLNA HUDBA // NOVÉ & STARÉ MÉDIÁ // MESTO & SUBKULTURY**

**VYCHÁDZA OD ROKU 1999. DISTRIBÚCIA V ČR: HUDEBNÍ INFORMAČNÍ STREDISKO, BESEDNÍ 3, 118 00 PRAHA 1, REDAKCE@HISVOICE.CZ, TEL.: 257 312 422**

**VÝHODNÉ PREDPLATNÉ (4 ČÍSLA & 4 CD // BONUSY SO SÚČASNOU HUDBOU) // 400 KČ**

**WWW.HISVOICE.CZ**

**ČASOPIS HRDINOV DIEVČAT**

**HIS**

# JAK SE SVĚTLO MĚNÍ VE ZVUK

## Malý příběh fotobuňky v hudbě a zvukovém umění

[Volker Straebel, přeložil Matěj Kratochvíl]

*„Elementární fyzika definuje asi toto: tóny jsou „chvění vzduchu“, světlo je „chvění éteru“. Podle nových fyzikálních objevů – díky kterým jsme si zvykli chápát optiku jen jako zvláštní oblast nauky o elektřině a vykládat snad všechny jevy elektrodynamicky – dnes již nelze odmítat myšlenku, že mezi světlem a zvukem existují určité souvislosti. ... Praktické možnosti pozitivního řešení [výzkumu vztahu tón-barva] by se objevily, pokud by bylo například možno světlo a zvuk odpoutat od jejich nosičů – éteru či vzduchu – jejich společným nosičem učinit elektrické vlny.“ Tento popis „slyšitelých barev“ od Waltera Brinkmanna uvedl László Moholy-Nagy v roce 1927 jako příklad „vědecky založené optofonetiky“, která mylně spojuje „problematiku opticko-kinetickou s problematikou akusticko-hudební“. Této mýlce podle něj podléhají teoretici, kteří již od antiky mluví o vztazích mezi intervaly, respektive tóny, a barevami či jinými smyslovými podněty, stejně jako dlouhá řada přívrženců světelného klavíru začínající jeho prvním konstruktérem Louisem Bertrandem Castelem (1754) a končící Alexandrem Skrbabinem (*Báseň ohně „Prométeus“*, 1910) a klavíristou Alexanderem Lászlem (*Die Farblichtmusik*, 1952). Ale výtaha Moholy-Nagye ohledně spojování vizuálních a akustických podnětů jen na základě nejisté spekulace a svévolné subjektivity se hodí také na zástupce raného abstraktního filmu, jako byli Walter Ruttmann a Viking Eggeling nebo Ludwig Hirschfeld-Mack experimentující v Bauhausu se svými „reflexními hrami světel a barev“ (*Reflektorische Farblichtspiele*). Vedle těchto pokusů působí čistě technický návrh Waltera Brinkmanna na převod světla na zvuk za použití fotobuňky velice střízlivě a důsledně.*

K nejstarším pokusům o tvorbu zvuku pomocí jednotek citlivých na světlo patří experimenty, které vedly Alexandra Grahama Bella v roce 1880 k vytvoření *Photophonu*. Bylo to zařízení, které mělo přenášet řeč prostřednictvím modulovaného paprsku světla. Místo galvanometru chtěl Bell zapojit telefon využívající selen, jehož vodivost je závislá na dopadu světla. Telefon pracuje na principu indukce a nikoliv na konstantním elektrickém potenciálu. Reaguje ale na jeho proměny, a proto, když na selen přerušovaně dopadalo světlo, zazníval tón, jehož frekvence byla závislá na frekvenci střídání světla a tmy. Bell mohl konstatovat: „*Ohromila mě myšlenka, že tímto způsobem lze pomocí světla vytvářet zvuk.*“ Princip světelné sirény, který Bell jako první popsal a který si v roce 1888 nechal patentovat Ernest Mercadier, je založen na rotaci stínidla s pravidelně rozmištěnými otvory, které přerušuje paprsek světla namířený na fotobuňku. Od roku 1916 našel tento princip využití v mnoha fotoelektrických hudebních nástrojích. Dvanáct stínidel rotujících různou rychlosťí v zásadě odpovídá

tónům chromatické stupnice, zatímco počet otvorů v nich ovlivňuje oktačovou polohu nebo barvu zvuku.

Širokého rozšíření se dočkalo optofonetické tvorení zvuku pomocí fotobuněk díky nástupu zvukového filmu v roce 1927 a tuto pozici si udrželo až do čtyřicátých let, kdy bylo vytvořeno magnetickým záznamem. Poptávka filmového průmyslu po fotobuňkách, které měly krátkou trvanlivost, představovala po dlouhou dobu pro tyto elektrické součástky nejdůležitější trh. Navzdory pokusům různých umělců, kteří se již od roku 1929 snažili vytvářet syntetické zvuky pomocí vlastnoručně vyráběných zvukových pásov, zůstává zvuk od světla technicky oddělen. O koncepční propojení obou se pokusili v roce 1932 Moholy-Nagy ve filmu *Tönendes ABC* a Oskar Fischinger v *Klingende Ornamente*, kde diváci viděli na plátně stejné tvary, které na zvukové stopě vytvářely zvuk. Tento vztah obrazu a zvuku ovšem nebyl tak jednoznačný: Jelikož fotobuňka registruje jen změny intenzity světla a nikoliv konkrétní tvary, zní sice určitý vizuální průběh vždy stejně, zároveň však mohou ke stejnemu zvukovému výsledku vést také zcela rozdílné filmové sekvence.

V dobovém článku kritizoval Wolja Saraga překvapivě právě tuto nekonzistence Fischingerova díla, a ne třeba chybějící propojení obrazu a zvuku na psychologické rovině. Zdá se, že ve třicátých letech bylo nevyřízenou, ale přijímanou skutečností, že multimedialní umění s fotobuňkami je uměním především konceptuálním.

V dosud popsaných výtvořech fungovala fotobuňka jako součást mechanického fotoelektrického generátoru zvuku. Frekvence střídání světla a tmy přesně odpovídala znějícímu zvuku. Rychlé, okem nezachytitelné blikání se stávalo zvukem. Změnu v dějinách optofonetického umění přineslo využití fotobuňky jako prvku ovládacího, který proud světla převádí na odpovídající elektrický proud nebo odpor a tím ovlivňuje různé parametry zvuku. Světlo tedy ovládá zvuk. K raným příkladům patří monofonní nástroj Spielmanual, který v roce 1932 navrhl citovaný Wolja Saraga. Následoval příkladu Thereminovoxu, u nějž pohyby rukou v elektrickém poli ovládaly výšku, sílu nebo barvu tónu. U Spielmanualu proudí světlo do krabi-

Alvin Lucier (uprostřed)



ce skrze úzký průzor ve tvaru V a rukou mohlo být jeho proudění usměřováno. Fotobuňka byla v krabici – uvnitř bíle pruhované – postavena tak, že na ni světlo nedopadalo přímo. Buňka ovládala obvod s oscilátorem v rozsahu čtyř oktav, u nějž v rozporu s obvyklou asociací odpovídalo nejmenší množství světla nejvyššímu tónu. V dalším vývoji nástrojů se ovšem tento princip optického řízení neprosadil. Výjimkou zůstává fotobuňkový mixážní pult Frederika Rzewskiho z roku 1965, kde byl čtyřkanálový signál míchán pomocí čtyř fotobuněk umístěných na jednom kotouči. Pro umělecké účely znovaobjevili fotobuňku tvůrci happeningů ve Spojených státech v padesátých a šedesátých letech. Fotobuňky jako jakési závory nabízely možnost snadného ovlivňování technických zařízení podle pohybu účinkujících nebo návštěvníků. V letech 1966/1967 instaloval Phil Niblock v New Yorku prostor, v němž návštěvníci přerušovali nenápadně umístěné fotobuňky a tím zapínali nebo vypínali projektoru a magnetofonové přehravače s různě nastaveným zpožděním. Téhož roku ovládali interpreti Cageových *Variations VII* pomocí fotobuněk seřazených na pódiu mix telefonních hovorů, rozhlasového a televizního vysílání i zvuků různých zařízení z kuchyní a fyzikálních laboratoří. V těchto příkladech světlo nepředstavuje informaci samotnou, ale jen jejího nosiče, který podává zprávu, zda se v určitém prostoru vyskytuje stínící překážka nebo ne. Z experimentování tvůrců happeningů s audiovizuálními médií se ovšem vyvinula myšlenka umístit fotobuňky na obrazovku nebo promítací plátno, kde by snímaly intenzitu světla v jednotlivých bodech obrazu a podle ní by ovládaly zvuk. Zcela v duchu Moholy-Nagye tak znova vykročili po cestě k optofonetickému umění, tentokrát zcela moderně s odkrytými prostředky: Tvorba zvuku není již ukrytá před divákem a neodehrává se v projektoru. Fotobuňky propojené kabely tvoří na promítacím plátně nehybný vzorec, který naznamenává projekci. Divák má stále na očích způsob tvorby zvuku a může se snažit odhalit jeho zákonitost.

Jedním z raných příkladů využití takového zařízení jsou Cageovy *Variations V* z roku 1965. V partituře, zhotovené až po premiéře, píše Cage: „Televize (nejlépe kabelová s trhaným obrazem) a/nebo filmová projekce (nejlépe vrstvená) tance a jiných obrazů. Variace: namíření fotobuněk na obrazovku nebo promítací plátno.“ Hodnoty generované fotobuňkami se ale dále míchaly s několika dalšími signály, s nimiž dohromady ovládaly velice komplexní zvukový systém. Nebylo tedy možné vysledovat nějaký jasný vztah mezi obrazem a zvukem. Mnohem jasněji koncipoval své projekční kompozice v roce 1967 Phil Niblock. Každá z fotobuněk umístěných na projekční stěně byla spojena s jedním oscilátorem. Každý snímaný bod odpovídal jednomu hlasu, který při zesvětlení stoupal, při potemnění klesal a podle změny filmového obrazu se pohyboval v glisandech nebo skoky. Niblock, který se také projevoval jako filmař, nevytvářel pro tyto účely speciální filmy ani při jejich výběru nezohledňoval plánovaný hudební výsledek. Jeho přístup je přístupem badatele, který chce zjistit, jak znějí němé filmy.

Podobný technický princip, vedoucí ovšem ke komplexním akustickým obrazům, použil Yasunao Tone pro své kusy *Molecular Music 1–3* (1982–85). Skladatel a člen hnutí Fluxus, který studoval v Tokiu japonskou literaturu, aby se pak v roce 1960 jako zakládající člen skupiny Ongaku přiklonil k experimentální hudbě, se již od díla *Voice and Phenomena* (1976) zaměřuje na vizualizaci a zvukové převedení čínských znaků. V jeho filmech nejsou vidět znaky samotné, ale obrazy, které jsou s nimi spojené z hlediska ikonografie a etymologie. Znak „nekomoroni“ znamená zhruba „vážný“ a lze jej odvodit ze znaků „upálený člověk“, „srdce“ a „pluh“. V pasáži filmu související s daným znakem se objeví také tyto obrazy. V *Molecular Music* je pořadí znaků určováno podle básní a starých japonských věsteb zapsaných na kostech. Tone klade důraz na to, aby: „dílo vylučovalo svévoli autora, tím, že se výběr obrazů

orientuje striktně podle etymologie a přesně sleduje poetickou strukturu básně.“

Optofonetické zhudebnění textů vede k extrémní abstrakci od výchozího literárního materiálu. Podobně jako u Cageových *Variations V* nemůže divák sledovat vztah obrazu a zvuku, ačkoliv si jej uvědomuje díky nainstalovaným fotobuňkám a jejich kabelům. Tone kromě toho publikum neseznámuje s doslovním zněním básní, které jsou základem jeho děl, zamlčuje tedy mimohudební obsah své programní hudby. Pro diváka se tak složitý koncept redukuje na sled napínavých a agresivních obrazů a naléhavý zvuk

měnící se ve stejném rytmu. Čistě digitální skladba *Musica Iconologos* (1993) pak ukazuje, že pro Toneho je světlo nahraditelným nosičem obrazové informace. Obrazy vybrané podle stejného principu jsou nejprve nascanovány do počítače. Tato obrazová data pak Tone nechá převést na zvukové soubory, které opět podle struktury básně seřadí a vypálí na CD.



Od otázky světla není možné oddělit velice koncepční projekční díla, která od roku 1992 tvoří belgická fotografka Maria Blondeel. Pro *1/2 Lune Vache Bleue* dva měsíce sbírala a fotografovala čárové kódy z obalů nejrůznějšího zboží každodenní spotřeby. Třináctimístná čísla na jejich dolním okraji pak použila k určení pořadí diapositivů a dalších parametrů počítačem ovládané projekce (orientaci, intenzitu světla, dobu promítání, blikání, přechody mezi obrazy). Zvuk reprodukovaný během projekce (Blondeelová mluví výslově o „soundu“, nikoliv o hudbě) vzniká pro všechny její optofonetické kusy stejným způsobem: Obrazy z každého diaprojektoru, přičemž zároveň promítají až čtyři zároveň, jsou snímány matricí dvanácti fotobuněk. Každá z nich je připojena k oscilátoru s čtvercovým průběhem, přičemž světlé plochy znamenají vyšší frekvence, tmavé plochy nižší. Jednotlivé generátory jsou zaznamenávány zvlášť a poté smíchány.

Blondeelová popisuje tento postup jako „překládání obrazových básní do čtvercových oscilací“. Zároveň zvukový doprovod neodráží jen světlost a tmavost jednotlivých diapositivů, ale také průběh a změny intenzity během promítání. Diapositivy se jen málokdy střídají naráz, většinou se různou rychlosťí prolínají. Dominují tedy glisanda stoupající z hloubek nebo se do nich naopak nořící. Blikající projekce způsobuje vibrata, která v závislosti na celkové světlosti každého obrazu mohou mít velký rozsah. Ačkoliv současná projekce z několika zdrojů často neumožňuje sledovat souvislost jednotlivých změn obrazu a zvuku, je takovýto vícehlas stále poměrně přehledný. Až dvanáct současně znějících tónových výšek jednoho diapositivu se díky současnému nástupu i konci mění ve figuru, která se výrazně liší od figur produkovaných dalšími projektoři. Tak vzniká na rovině vnímání přesvědčivé spojení průběhu zvuku a obrazu, díky čemuž můžeme projekční díla Marie Blondeelové řadit k vrcholům optofonetického umění.

Další doménou čidel citlivých na světlo jsou zvukové instalace. Od sedmdesátých let jsou zde využívány především sluneční baterie, což souvisí s tehdejším počínajícím šířením tohoto způsobu získávání energie. Bylo tak možné využít proměn denního světla k řízení parametrů zvuku. LaMonte Young a další představitelé minimalismu připravili v předcházejícím desetiletí svými potenciálně nekonečnými koncerty půdu pro tuto novou uměleckou formu a jejich blízkost asijkému chápání jednoty světa, přírody a umění umožňovala integrovat přírodní světlo do uměleckých souvislostí. Alvin Lucier vytvořil v roce 1979 svou instalaci *Solar Sounder I*, řadu slunečních kolektorů umístěných na sloupech, která určila styl pro další podobné venkovní instalace. Skladatel objasnil jejich funkci takto: „Když sluneční světlo dopadá na kolektory různou intenzitou v různých denních i ročních dobách a při různém počasí, vzniká proměnlivé elektrické napětí, které ovlivňuje chod řady elektrických modulů, zesilovačů a reproduktérů a vytváří tak neustále se proměňující hudbu. Kolem stojící stromy a keře, stěny domů, procházející lidé a jedoucí auta mohou vrhat stíny a hudbu tak dále proměňovat. ... Ve většině případů je jako základní zvukový zdroj použit impulsový generátor, který je vhodný pro svou nízkou spotřebu proudu. ... Barvu zvuku ovládají filtry. Všechny systémy jsou napájeny výlučně sluneční energií. Vznik, šíření a kvalita hudby je každém okamžiku určována jen slunečním zářením.“ Od toho se v zásadě nelíší ani instalace v interiérech, u nichž ovšem umělci většinou také upřednostňovali sluneční světlo před umělým. Rolf Julius umístil při svém *Light Music* (1985–88) stoly zaplněné elektrickými přístroji a kabely co nejbliže k oknům a Joe Jones instaloval v roce 1988 *Solar Music Hot House* malý orchestr bicích a drnkacích nástrojů ovládaných elektromotory na solární pohon do skleníku. Autor chtěl nechat zaznít skutečně „Sluneční

hudbu“, což zdůraznil tím, že sluneční kolektory umístil na notové pulty: „Vtip je v tom, že když stojí kolektory na pultech, noty samy hrají“, protože slunce samo dodává partituru.“ Silný vztah k přírodě vytvořil Jones již v roce 1977, v díle *Sound Forest*, když umístil solárně poháněně nástroje do stromů. Také *Singing in the Sun* (1991) Haralda Kubiczky s třiceti piezoelektrickými snímači zavěšenými na stromě, které jsou spojeny se solárními panely, nabízí asociaci se zpěvem ptáků měnícím se podle polohy slunce. Takovéto pokusy umělců vytvořit akustické paralely procesů v přírodě se již ovšem vymykají principu překladu ze světla do zvuku. Vlivů, které působí na kvalitu snímaného světla, je příliš mnoho, aby bylo možné dělat paralelu mezi ním a výsledným zvukem. Podle Jonesa sice „partituru dodává slunce“, nevyvouzí z toho ovšem jako Walter Brinkmann úvahy o „určitých shodách“ mezi světlem a zvukem. Podobně jako Alvin Lucier chápe své instalace jako kompozice, které světlo „rozehrává“.

Felix Hess se pokusil přenést myšlenky optofonetického umění do oblasti zvukových instalací. V jeho programově nazvané skladbě *How Light Is Changed into Sound* (1995) zachycuje kolektory rozptýlené světlo a hodnotami z něj získanými ovládají tónové výšky nebo tempo opakování určitého zvuku. Hesse k tomu vysvětluje: „Jednoduše řečeno jsou tu tři základní komponenty, z nichž každý má jinou funkci: 1. Sluneční kolektory přeměňují sluneční energii na energii elektrickou. 2. Elektronické části elektřinu zpracovávají. 3. Piezoelektrické prvky přeměňují elektrickou energii na zvuk. Tak se světlo mění ve zvuk.“ Zkušenost ukazuje, že divák vnímá světlo jako obraz. Lehké proměny ve zvuku hned vyvolávají otázku po přičinění nenápadné změny, protože světlo není vnímáno jako samostatná entita, ale jako prostředník změn v prostoru. Difúzní světlo, které je zachycováno fotobuňkou je v optofonetickém smyslu slepé: Jeho akustickým ekvivalentem by byl šum.



Yasunao Tone

# Pro tyto případy: Ad Hoc Records

**K**dyž mi asi před rokem přišla nabídka novinek z berlínského No Man's Landu a našel jsem v ní CD, na které zařadila jakási zcela neznámá značka dosud nevydané (a možná docela okrajové) nahrávky muzikantů kolem někdejších Henry Cow, okamžitě jsem zareagoval. Marně. limitovaný náklad byl okamžitě rozebrán. Proč se o tom zmiňují? Protože je to svědectví, že po hudbě kolem původního rocku v oponici je stále (nebo znovu?) hlad a že by bylo možné k doplnění obrazu sedmdesátých a osmdesátých let (s přesahy) asi ještě ledacos objevit. Nebo alespoň věci dluhu nevydané reedovat.

Možná právě tyto případy chce řešit a do jisté míry už vyřešila americká firma Ad Hoc Records, což je vlastně filiálka britského ReR Megacorpu, ovšem se samostatným „prezidentem“, známým hudebníkem Davidem Kermanem. (A věřil bych tomu, že „prezident“ ReRu Chris Cutler byl iniciátorem této ad hoc akce a svoji firmu pověřil pouze distribucí. Vždycky je lépe stát na dvou nohou, to už mi dávno tvrdil jeden známý německý spisovatel, k čemuž dodal: Lepší je mít dva vydavatele než jednoho.)

Hned první kompakt *Mass Culture Control Bureau... Things From The Past* evokuje v chronologickém pořadí katalog onoho labelu (MCCB) z let 1978 až 1982, tedy (po)zůstalé nahrávky skupin, jejichž obsazení bylo skutečně někdy řešeno ad hoc, tedy případ od případu: Red Balune, Kontakt Mikrofoon Orkest, Black Sheep, v jejichž centru stál většinou vokalista, saxofonista, kytarista, varhaník, bubeník atd. Geoff Leight, který ostatně působil v Henry Cow, dokud ho nenahradila Lindsay Cooper. Právě on dodává dávnému „big beatu“ švih, rozvernost, rozmanitost, humor a zvukovou variabilitu, takže oněch 22 číslo, která tu najdeme, nepůsobí starožitně, ačkoliv bychom v nich marně hledali nějakou složitost. Ve dvou písničkách se dokonce setkáme s Fredem Frithem, Timem Hodgkinsonem, Chrisem Cutlerem a Marcem Hollandrem, na jedné slyšíme backing vocals Zeeny Parkins. I dneska nám Leigh tímto návratem může zprostředkovat dobrou náladu.

Na reedici alba *Fluvial* expresivní belgické zpěvačky Catherine Jauniaux (LP vyšlo v roce 1983) ve formátu CD čekám od té doby, kdy jsem ji poznal na Vibraslaps jako partnerku bubenice Ikue Mori (roku 1992). Její projev je nezaměnitelný, s příměsí uličnickosti, dokáže své vzrušivé songy a šansony proměňovat i dramatizovat, její talent je průkazný jak v dravém, tak něžném přístupu k různým tématům a vždycky jsem se divil, proč není populárnější (její tango *Dorsec trei babys* mohlo a mělo být hitem), proč nenatočila více desek. Možná, že jí bránila nekompromisní touha experimentovat, že se nechtěla zaprodat koloběhu komerce. Možná, že chtěla zůstat oporou svému muži – violoncellistovi Tomu Corovi. Ten tu samozřejmě účinkuje, stejně jako další vynikající hudebníci – Tim Hodgkinson, Lindsay Cooper a Georgie Born (všichni tři byli spjati s Henry Cow), ale i Charles Bullen z This Heat nebo Bill Gilonis z The Work. Řekl bych, že Fluvial je vrcholem této emise Ad Hoc Records, a je to jak zásluhou vokalistky, tak jejích hostí.

Jedním z oných hostí je i perkusista Dominic Weeks, který s kolegou Cassem Daviesem odešel z formace Furious Pig a založil soubor Het. Jejich album *Let's Het* vyšlo roku 1984 na vinylu a své reedice na CD se dočkalo po dvaceti letech. Het je soubor progresivní, dramatizující svá téma a konstruující jejich polopévecké a polorecitační rytmické vyznění (ne nadarmo se o nich tvrdilo, že se pohybují někde mezi Harrym Partchem

a Residents). A jak už tomu v těchto seskupení bývalo, přišli si s nimi do studia zahrát Tim Hodgkinson (na baryton saxofon), který se ujal produkce i nahrávání, a Peter Thomas, ve skladbě *Poisons* pak opět uslyšíme Catherine Jauniaux, když se vynoří z hlukové vřavy (ale ona se z ní ani přišla nevynoří, spíše jí v určitých momentech vokálně dominuje). Het je nedoceneňná skupina, která v lec čems předběhla dobu.

K záslužným počinům patří i zmapování singlů a EP, které vydávali ve své edici Woof Tim Hodgkinson a Bill Gilonis v letech 1980 až 1984. Čtyřadvacet záležitostí, které na albu *WOOF – 7 inches* najdeme, jsou jak jejich dílem, tak – a to především – doplňkem hudebního profilu souboru The Work (pamatuje si ještě někdo na jejich vystoupení v žižkovském alternativní klubu?) a The Lowest Note, s níž ve skladbě *Naivabi* opětovně účinkuje Catherine Jauniaux. A je zajímavé sledovat odlišnosti obou skupin, Work působí i po letech zaširovaně a nekompromisně, Lowest Note byl (a zřejmě je) posluchačsky podbízivější, anž ztrácí osobitost. I když některé kompozice Worku najdeme na albu *Slow Crimes*, neuškodí si zopakovat vehementní naléhavost a „mladickou vyzrálost“ jeho členů (jen se podívejte v docela bohaté fotografické příloze bookletu do mladistvých tváří zúčastněných). Sampler názorně prokazuje, jak vysokou úroveň měla produkce Woof (i když mě poněkud zarází duplicita dvou čísel Lowest Note s CD, které vyšlo na Ad Hoc Records pod číslem 5).

Což je další propojení: samostatným albem *Ramshackle Pier* je tu zastoupen kytarista Andy Bole, kterého jsme mohli zaznamenat na předchozím kompaktu právě v nahrávkách Lowest Note. Bole byl ovšem znám především jako člen Late Night Bandu a sólista, který vydal sedm samostatných desek (tato je z roku 1984). Jeho akustická hra je mírná, občas proměnlivá, chvílemi až s asijským laděním názvu, v čemž je její kouzlo, nevybojuje však z ustálené roviny osmdesátých let – proto je vítaným osvěžením, když se k němu ve třech skladbách připojí Bill Gilonis a v titulní kompozici navíc ještě Catherine Jauniaux v pápající roli – její hlásek tu spíš připomíná dítě (je patrné, jak si ji hudebníci oné doby přizývali jako bonbónek na své hudební „dorty“).

Překvapením může být naopak reedice pozapomenutého alba – debutu vokalistky, kytaristky, akordeonistky atd. Susanne Lewis a perkusisty, basisty, flétnisty atd. Boba Drakea (viz recenzi Drakeova současného alba v minulém čísle His Voice). Jeho název *Venus Handcuffs* byl i pojmenováním dueta a pokud vám rytmus, tálhost melodie či vyzpěvování, i zase post-punková údernost nebo experimentální zašumlovost něco připomínají, pak vězte, že se oba hudebníci stali známými až z dalších formací: Thinking Plague a Hail. Začátky jsou samozřejmě začátky a naivní jednoduchost, až uminutá zmechanizovanost většiny skladeb Susanny Lewis může i odrazovat. I když si Drake dal práci s remastrováním původních nahrávek, najdeme tu tedy zatím spíš názvuky budoucích úspěšných opusů. Nicméně jako dokument – proč ne?

Ad Hoc proklamují, že jsou sesterskou kompanií ReR Megacorpu. (O této provázanosti, jak jsem se zmínil, není pochyb.) Zdá se, že bychom mohli tedy očekávat další připomínky anglické – a možná nejen anglické – rockové historie. Což takhle koncerty? Chris Cutler musí mít jistě něco pod palcem, kvůli šesti kompaktu by nepořizoval nový label – a ještě na dálku.



# ANDREW LILES

## Písně z brusu staronové

[Petr Ferenc]

*Umění zvukové koláže a drone music má svoji skupinu klíčových umělců. Mirror, Christoph Heemann, Andrew Chalk, William Basinski a možná několik dalších, kteří jsou známi a milováni a tvoří hudbu invokující obrazy z jiných světů. Na tomto seznamu nádherných a prchavých hudebníků nyní přibyl Andrew Liles...*



Lilesova hudba na první poslech přijemně klouže po povrchu, téměř dvě dekády anonymní práce, nahrávání limitovaných privátních opusů a tříbení nyní tak samozřejmě znějícího stylu se v její současné podobě však zúročily vrchovatou měrou. V nadpisu článku a jeho kapitol používám slovo píšeň, i když Lilesova tvorba písňovou v klasickém slova smyslu není. Jeho krátké skladby však, podobně jako písně, nesou jednu výraznou myšlenku, jsou svým vyzněním zpěvná a intuitivně srozumitelné. S překvapením zjišťujeme, že ačkoliv se jedná o zatím spíše méně známého a nováckého autora, zabydlujeme se v jeho světě velmi snadno. Také jsem dělával strašlivě experimentální dvacetiminutové plochy, ale pak mě přestaly bavit. Posluchač má právo na lidštější zacházení, řekl mi Liles před dvěma lety v Praze. Ostatní citace pocházejí z rozhovoru na [www.pragueindustrial.org](http://www.pragueindustrial.org).

Rád bych nyní upozornil na recenzi Lilesova podle mě vrcholného alba *My Long Accumulating Discontent* (Next Era) v minulém čísle, kde se snažím o obecnější popis Lilesova zvukového světa. Snad se nyní nebudu příliš opakovat.

Takto nadšeně o tvorbě Andrewa Lilese referuje v postindustriálním, ambientním a přidruženém světě prestižní server Brainwashed. Chvála je sice na místě, ne ve všem bych však souhlasil. Můj neodbytný pocit z hudebního světa nejhavějšího z objevů výše vymezené scény je bezprecedentní přítomnost humoru a lehkosti. Liles jako by se bál otřít o jakýkoli náznak patosu či místy módní chmury a utíkal se k jemnému (britskému) humoru, průzračnosti a posluchačské vstřícnosti. Jeho alby se nemusíme prokousávat násilím, a pokud na nich objevíme jakýkoli náznak tajemství, není zapotřebí se do něj hluboce nořit, jedná se jen o rozpustile nastražený zádrhel.

Lilesova hudba na první



### PÍSNĚ SEBEZPYTNÉ

*Má hudba je především o mně – mých zkušenostech, nočních můrách, fóbiích, rozmarech a vrtoších, věcech nebo lidech, kteří mě bud' pobaví nebo inspirují, vyděsí nebo rozesmějí. Jako každý umělec se snažím vykreslat smysl z nesmyslnosti života tím, že vytvořím něco, co mě na oplátku uchrání před zešílením... takový proces katarze, občas.*

Některé nahrávky jsou o lidech, které obdivuji nebo shledávám zajímavými. Udělal jsem nahrávky o Konstantinu Raudivovi, slavném svými experimenty s EVP (electronic voice phenomenon – viz rámeček), i nahrávky o svém strachu z létání. Má hudba se rovněž zabývá anagramy – nejen ovlivněnými Hansem Bellmerem, ale také anagramy slovních nebo hudebních juxtapozic, anagramy míst a časů. Na CD *New York Doll* je track zkonstruovaný na základech živé nahrávky z New Yorku smíchané se zvuky ulice v britském Yorku, jiná koncertní nahrávka z amerického Bostonu je smíchána s field recordings z Bostonu v anglickém hrabství Lincolnshire. Stavím svou hudbu ze všech těchto nápadů, anagramů, skrytých vzkazů a osobních vtipků, které jsou tak abstraktní, že je mohu odkryt bohužel asi jen já sám.

Na poněkud utajeném koncertě v pražském Rock Café jsme jej mohli vidět před dvěma lety. Lilesovy koncerty (dosud jsem viděl tři sólové a dva „kolaborační“, další se snad odehraje ještě letos na Pražském industriálním festivalu) jsou tiché, polo-improvizované záležitosti s několika záhytnými body v podobě „polních nahrávek“, manipulace s ruchy a frekvencemi je podobně uměřená a ukázněná jako na deskách. 2CD *New York Doll* (Infraction) se ostatně skládá ze studiově upravených koncertních nahrávek z Británie, Švédska, Francie, USA i z Prahy.



### PÍSNĚ

#### MILOSTNÉ

*Vlastně všechno, co děláme, míří směrem k sexu a předání našich genů. Ať je naše politické přesvědčení, naděje nebo cíle jakékoli, jediný důvod, proč jsme*





*zde, je šous-tat... Máloco dalšího dává smysl. Je těž-ké vložit to do zvuků. Přečetl jsem na toto téma spoustu knih, ohromě mě to zajímá a baví... Je to hloupé i fascinující, lechtivé i patetické. Brát sex vážně znamená nepo-chopit jej.*

Dokladem Lilesova „pohlavně-zvukového“ výzkumu je růžový desetipalcový vinyl *A Love Song (Versions 1-11)*, který v roce 2002 vydala značka Macrophonies, je první částí desetialbové řady, o jejíž náplni se kromě Lilese stará ještě jednočlenný projekt Ruse – zde prostřednictvím skladby Radar, mapující postupný přerod ubývajícího bzučivého zvuku v praskání. Lilesova strana z propojených krátkých čísel by mohla sloužit jako stručný úvod do jeho díla. Obsahuje vše, co je pro Lilese typické – práci s kratšími zvukovými útvary (drones, ruchy či konkrétními zvuky), nezahlcování přemírou stop a především čistý kompoziční tvar; stavbu organicky snoubící hi-tech design aerodynamických tvarů, inteligentního syntetického materiálu a zaoblené kompaktnosti s detaily idyllické moderny. Frekvence, glitches i jiné prostředky současných laptopových mágů jsou prostoupeny zvukem klavíru a houslí, vzrušené ženské vzdechy a větičky jsou vrstveny, rychle stříhány nebo smyčkovány po vzoru přeskakujících desek, v jednom místě do nich vpadne i jazzové ready-made. Není tu ani stopy po vulgaritě – spíše k nám dolehnu ozvěny bordýlkové idyly belle époque a celek působí v nejlepším slova smyslu staronově. Jako by tři čtvrtiny století zkrátka neexistovaly.



## PÍSNĚ HLEDAČSKÉ

O rok starší album *An Un World* (Infraction 2001) je po množství CDR počínou (ochutnávku raných sklízí můžeme slyšet na vlastním nákladem vyrobené kolekci *Miscellany*, existující ve dvou verzích jako dvoj- respektive třinácti-CDR) prvním Lilesovým oficiálním vydáním. Je o krůček vzdáleno celistvosti Milostních písni a lze na něm proto velmi dobře sledovat počátek Lilesova dosud trvajícího vrcholného období. Zvuková banka je důvěrně známá, proces volného a přitom nerušivého zapojování ready-made vsuvek je zásim uplatňován ve velmi decentní míře. Začátek alba patří jednoznačně elektronice a místy šlápně jednou nohou do temného strašení (několik téměř industriálních úderů), konec je naopak malým katalogem šelakových a vinylových manipulací bez výraznějšího rozvinutí. K syntéze dochází uprostřed desky, pozornost zasluhuje především velekrehká *No Future* s gongy, titulní skladba se zasmýkovaným klavírním brnkáním na přeskakující gramodesce a *Left Behind*, učebnicový příklad inovativního, balastem významů nezatíženého ambientu. Paradoxně právě v této třináctiminutové skladbě si můžeme uvědomit Lilesovo mistrovství v práci se zvukovou zkratkou – když se chvíli před jejím koncem objeví a hned zase zmizí zvuk Hammondových varhan, máme pocit, že se nám usadil natrvalo uchu až do závěru skladby jaksi podvědomě počítáme s jeho zahušťující přítomností.



## PÍSNĚ MECHANICKÉ

O něco hůře přijaté album *Aural Anagram* (Macrophonies 2003) se od ostatních položek Lilesovy diskografie odlišuje výraznou konceptuálností.

## HANS BELLMER

(13. 3. 1902 tehdy německé Katowice – 24. 2. 1975 Paříž)

Jako dítě v sobě vypěstoval nenávist k despotickému otci. Útočiště a svatyni nacházel v tajemné zahradě, kde jej v jeho sexuálních hrách doplňovaly mladé dívky. 1923 odchází studovat do Berlína. Začal se zajímat o politiku a vstupoval do diskuzí s účastníky hnutí dada. Studoval u dadaistům blízkého satirického malíře George Grosze a počátkem třicátých let si osvojil surrealisticický styl plný bizarních výjevů nahých ženských těl. Označen nacisty za zvrhlého umělce odchází v roce 1935 natrvalo do Paříže. Bellmer razil myšlenku těla jako anagramu svých slavných Loutek (ženských figurín opatřených klobuby a v životní velikosti, které Bellmer ve třicátých letech stavěl a fotografoval) a svých výrazně stylizovaných podivuhodných leptů.

Zvukově se skládá ze dvou vrstev – manipulací s elektronikou a s lidskými hlasami. Křehké retro, vybočení hříčkou nebo náhlou zpěvnost zde nehledejme – album jakoby vzniklo v dílně na precizně fungující mechanické hračky. Nebo loutky, jak by mohl napovídat jeden z inspiračních zdrojů, výtvarník Hans Bellmer (viz rámeček), jehož kresbami a lepty je album ovlivněno. Druhým zdrojem je erotická literatura, z níž je zde možná výhradně citováno. Čtyři skladby nesoucí název *Little Treatise On Morals* nesou v podtitulech názvy slavných děl jako *Filosofie v budoáru* či *Prokletí ctnosti* z pera božského markýze de Sade. Laškovná idylka *Love Song* zde nemá místo a posluchač je svědkem odříkávání mnohdy šokujících sdělení témaře nezúčastněnými hlasami. K první stovce alb byla přikládána půldinová kolejka remixů *Anal Aura Gram*, na níž byly útržky výchozího díla spojeny v poněkud kompaktnější směs – „hudebnější“ ambient témaře bez hlasů.



## PÍSNĚ OSAMĚLÉ

Kolekce *All Closed Doors* (Infraction 2003) je pravým opakem *Aural Anagram* – obsahuje snad nejvíce „polního materiálu“ a je pestrou, chtělo by se říci až psychedelickou přehlídkou – v Lilesovských intencích opulentní hostinou o dvanácti rafinovaně jemných chodech, jejichž vybraná kombinace exoticky polechtá sluchové buňky aniž by se slila v experiment hrozící konzumentovi přecpáním. Ochutnat můžeme asi nejzaší výlet k manipulaci klavírního zvuku *Together Alone*, chvějivě posmutnělou, dětským hlasem interpretovanou říkanku *What Never Will Be* o smíření se s nejistou budoucností. Závěrečná titulní skladba je složena ze zvuku mnoha závrajících se dveří a zanechá v nás pocit, že toto „menu barev“ nese společný motiv osamělosti. Jeho krásá spočívá právě v tomto kontrastu – nejvíce barev a nejméně veselí v jedné kolekci; nostalgic soundtrack par excellence.

Jak vyplývá z Lilesových internetových stránek, v plánu je celá přehršel dalších alb k vydání. Sledujme, těšme se a přejme sobě i autorovi nesnižující se latku inspirovanosti.

## Dr. KONSTANTIN RAUDIVE

(1909 – 1974)

Lotyšský psycholog, student Carla Gustava Junga, působící na uppsalské univerzitě. Posledních deset let svého života zasvětil fenoménu elektronického hlasu (EVP). S pomocí expertů z fyziky a elektroniky zachytily na pásek desítky tisíc hlasů duchů, většinu v přísných laboratorních podmírkách. Výsledky publikoval v knize *Breakthrough*.

# Hudební gastarbeiteri a bezdomovci

[Karel Veselý]

**Žánr world music vznikl přesně 29. června 1987. Ano, opravdu známe přesné datum. Odpoledne tohoto dne se totiž v islingtonském Folk club sešli na pozvání Rogera Armstronga a Bena Mandelsona z firmy GlobeStyle zástupci gramofonových společností a několik hudebních novinářů a rozhlasových DJů, aby prozkoumali marketingové možnosti importu lidové hudby z nejrůznějších koutů světa. Podle plánu se mělo diskutovat o „identifikaci cílové skupiny“ a „pojmenování média“. Právě v tomto bodě se strhla největší diskuze, uvažovalo se o již používaných termínech jako worldbeat, tropical, ethnic, roots nebo international pop, ale každý z nich některé interpreti uvažované k importu diskvalifikoval. Společnost se nakonec rozhodla přijmout nálepku „world music“, což je termín, který se používá dodnes. Měl zajistit, že hudba tohoto typu bude napříště nabízena posluchačům a nakupujícím v obchodech v samostatných odděleních.**

V tiskové zprávě jste se mohli dočíst:

*„Dohodli jsme se, že termín world music bude od nynějška používán všemi nahrávacími společnostmi, aby tak nabídly novou jednotící kategorii pro zařazování nosičů do katalogů a při popisování v tiskových zprávách a letácích. Už se nebudete muset děsit kam zařadit nový pop z Jemenu, bulharské sbory, zairský soukous nebo gambijské nahrávky harfy kora.“*

Mezi dalšími rozhodnutími bylo naplánování kroků, které vedly k založení specializovaného žebříčku World Chart, sestavení propagační kazety v populárním časopise New Musical Express a vyhlášení října 1987 jako měsíce world music. Na účely kampaně se sešlo 3 700 liber, které se vesměs utratily za inzeráty v hudebním tisku. Zrodila se world music jak ji známe dnes.

Z původně čistě marketingového termínu, který měl uvést nový segment trhu, se stala péčí islingtonské agendy regulérní hudební škatulka zahrnující původní lidovou hudbu, produkovanou nezávisle na západním hudebním průmyslu. Část posluchačů pídící se po odlišné hudbě než prezentovala masmédia v ní začala nacházet zalíbení a brzy se vytvořila silná fanouškovská základna world music. Neprehlédnutelný byl komerční dopad desek jako „Graceland“ Paul Simona (kombinace jihoafrického mbaqanga a amerického písničkářství mu vynesla v letech 1986 a 1987 dvě ceny Grammy) a na konci 80. let už popkulturní odborníci předpovídali, že originální hudba z různých koutů světa brzy zaplaví největší hudební trhy. To se však ukázalo jako příliš fantastická idea. Mašinérie západního hudebního průmyslu dokázala během 90. let vpustit do světa velkého popu (rozuměj: prodat na západě) jen minimum umělců z „třetího světa“. Kromě vyloženě popových nebo přímo obskurních projektů (novelty records) se to podařilo jen Youssou N'Dourovi nebo sdružení Buena Vista Social Club.

O necelých dvacet let později, v polovině prvního desetiletí 21. století se však najednou ocitáme v situaci, kdy zjišťujeme, že nejzajímavější a nejprogresivnější hudební křížením disperzních etnických tradic v rámci západního hudebního průmyslu. Kolikrát uslyšíte indické a arabské motivy v mainstreamovém popu i hip hopu, jamajský dancehall se za mořem pomalu stává středním proudem, v tanecní hudbě jsou patrné silné orientální prvky a do hudebního dění začínají výrazně promlouvat dosud skryté scény, jako je afričtí diwali nebo brazilský baile funk. Post-kolonialní svět se pomalu mění díky internetu ve svět bez hranic. Vedlejší produkt globalizovaného průmyslu – globalizovaná kultura, která jedny děší a druhé vzrušuje, se stává realitou. World music v tomto světě zákonitě mění tvář. Místo separovaných kultur, které členové „vyvoleného“ západu obdivují jako ostrovky opravdovosti, se rodí hudba, která je konzumovatelná globálně bez ohledu na kultury a která – což je ještě důležitější – umožňuje dialog odlišných kultur. Hudební scény ve světových velkoměstech jako v New Yorku nebo Londýně získávají status multikulturního tavíčko kotle. Tvoří svět sám pro sebe, miniaturní model globalizovaného světa. A hudba, která v megapolích vzniká, odráží tuto „nadnárodní“ identitu.

Nakonec tedy přece jen etnická hudba západní pop pohltila. Nestalo se tak ale díky hudebním turistům, jako byli Paul Simon, Manu Chao nebo Damon Albarn (projekt „Mali Music“), ale jsou to naopak hudební gastarbeiteri z „třetího světa“, jež na západ zavál výměnou emigrace, kteří jsou schopni přinést do hudby něco výrazně nového. Nejzajímavější výboje posledních let vznikaly v hlavách umělců, kteří jsou schopní reflektovat měnící se svět střetávajících se kultur. Ostatně hudební vývoj vždy posouvali jedinci, kteří byli schopní najít cesty vzájemné



kommunikace mezi dvěma a více světy. Jazz vznikl spojením černošské rytmické tradice a tradičních židovských písni, hip hop se zrodil, když Jamajčan Kool Herc importoval do New Yorku svérázný styl hry na gramofony a tak by se dalo pokračovat. Speciálně v mimojazykovém médiu, jakým je hudba, je bastardní křížení nejběžnějším způsobem vývoje.

Hrdiny těchto mohutných kulturních pohybů jsou vesměs ekonomičtí nebo političtí imigranti. Nejen, že svým působením šíří vliv své domovské kultury za hranice, ale tím, že se v jejich tvorbě odráží dvě různé tradice, jsou schopni posunout obě do nové kvality. Zážitek ztráty domova je pak součástí schopnosti nahlédnout svoji vlastní kulturu z vnějšku a reflektovat ji skrze odlišnou optiku. Imigranti jsou globální bezdomovci. V naší myšlenkové tradici je bezdomovectví chápáno negativně. Například Martin Heidegger tímto termínem popisuje syndrom krize moderního světa, který vytrhl člověka z jeho přirozených kořenů. Při strukturalistickém studiu kultury a způsobu myšlení se pojem domova ukázal být velmi důležitým. Domov je středem struktury našeho světa, je to nezpochybnitelný základ, ze kterého můžeme orientovat svůj svět (ať už prostorový nebo symbolický). Tento střed/domov nás ale zároveň uzamyká v navyklých způsobech myšlení a znemožňuje nám pochopit odlišnost. Pro Jacquesse Derridu a další myslitele post-strukturalismu je stav bezdomovectví prvním předpokladem k osvobození se od tradičních (pro Derridu metafyzických) způsobů myšlení. Jen z bezpečí svého domova nikdy nebude schopni vnímat ostatní kultury jinak než jen „jiné“ k té vlastní. Až teprve jako „bezdomovci“ dokážeme obě kultury vidět jako rovnocenné. Zpochybňování jistot svých pravd, nové a nové orientování se v symbolickém prostoru světa a další a další hledání nových domovů je proces, při kterém vzniká originalita.

Zběžný pohled do dějin hudby posledního století odhalí, že imigranti, hudební gastarbeiteri nebo globální bezdomovci v nich hráli velkou roli. Irving Berlin, Kool Herc nebo třeba Malcolm Mooney z Can změnili tvář hudby k nepoznání. Životní zkušenosť „bezdomovectví“ jim ukázala, že na první pohled jednoznačný pojem hudby lze nahlížet více než jedním způsobem. Hudební gastarbeiteri mají silné slovo i v dnešní hudbě. Výčet by byl nekonečný. Rus DJ Vadim, který se v mládí přestěhoval s rodinou do Británie, Japonci Susumi Makai alias Zongamin, žijící v New Yorku, nebo excentrická zpěvačka Mutsumi Kanamori z formace Mu, která z vlasti uprchla do Birminghamu. Patří do ní i Brazilec žijící v Londýně Amon Tobin, Američanky v Německu Chicks On Speed, v Polsku narozený Bogdan Raczyński, nebo Chiřan Cristian Vogel. Jedno z nejoriginálnějších alb našeho středoevropského prostoru posledních let pochází od ukrajinského hudebníka Viktora Tverdochlibova alias Karaoke Tundry, který žije ve slovenské Dolné Krupé. Deska nese název „Gastarbeiter“ (viz, recenze v tomto čísle), a ačkoliv to lze považovat za pouhý žert, poslech desky, na které sampluje ruskou hudbu nebo motivy z kung-fu frašek dává tušit, že je to možná víc než jen to. Ve Vídni žijící dZhian & Kamien se rovnou v rozhovoru pro časopis Lemon popisují jako etničtí bezdomovci. dZhian říká: „Naše nezakotvenost je v naší hudbě i v našich životech velmi podstatným rysem. Vlado pochází ze Sarajeva a má rodinu i přátele ve všech koutech světa. Já jsem se narodil v Švýcarsku, vyrostl jsem v Německu a jsem syn italsko-německých rodičů. Nedokážu říct přesně kde jsem doma, a tak je pro nás náš domov v hudbě. Hudba je něco jako náš uprchlický tábor.“

Zatímco v 90. letech se klíčové projekty etnické hudby na západě soustředily v národních komunitách druhé a třetí generace imigrantů (skupiny jako Asian Dub Foundation nebo Transglobal Underground), v současnosti jsou hlavními postavami silné umělecké individuality, které jsou schopné obstát samy za sebe. Typickým příkladem je londýnská hudebnice M.I.A., kolem které se za posledních několik měsíců strhla mediální bouře. Za své debutové album *Arular* sklízí skoro jednohlasnou chválu nejprestižnějších hudebních periodik a je považována za jeden z největších hudebních objevů tohoto roku. Mathangi Arulpragasam alias M.I.A. je dcera tamilského revolučního bojovníka, ale v jedenácti musela s matkou Srí Lanku opustit a začala žít

v Londýně. V její hudbě se propojuje hned několik žhavých současných trendů, které pocházejí z různých částí světa. Jamajský dancehall, brazilský baile funk, americký gangsta rap nebo londýnská pouliční scéna grime se v jejím hudebním vesmíru proměňují ve vzrušující amalgám, který má navíc něst politické poselství (kterým je samozřejmě podpora tamilského boje za nezávislost). M.I.A. jako hudební bezdomovec si může dovolit udělat z letní disco klasiky *Sunshowers* (původně od skupiny

Dr. Buzzard's Original Savannah Band) politickou agitku o dětské prostitutici, kde si rap podává ruku s jamajským dancehallom a electro beaty. V časopise Popmatters popisuje svůj zážitek se západem takto: „Každý den se probudím v tomto velkoměstě, rychlé báječné kosmopolitní západní zemi, která má báječné technologie, infrastrukturu a informační dálnici. Všechnu hudbu, která na světě vzniká, můžeme mít během chvíle, je slyšet v televizi, v rádiu, na kompaktech, v autech lidí, kteří vás minou na ulici. Tak proč bych se měla nechat ovlivňovat jen něčím z toho, a ne rovnou vším.“

M.I.A. svou hudebnou vzrušuje a zároveň provokuje. Její militantní image chápou někteří publicisté jako glorifikaci terorismu. Nejsou zvyklí na to, že někdo z pop music má ještě nějaké politické názory.

Arular od M.I.A. je v anglo-americkém tisku někdy prohlašováno za album, které znovu oživilo étos world music. Tím bychom ale z originální umělkyně udělali jen další exotickou kuriozitu bez ohledu na hudební kvality. V článku „Why I Hate World Music“ (publikovaný v The New York Times v říjnu 1999) hudebník David Byrne kritizuje myšlenku world music a hlavně její koncept exotického a falešný mytus autenticity. Pohled západního hudebního fanouška, který hledá v etnické hudbě opravdovost a exotiku je povýšenecký a rasistický. „Exotika je krásná, ale nepodstatná,“ shrnuje Byrne tento pohled. Škatulka world music pak separuje všechny, kteří patří k nám, a ty, kteří ne. Byrne tehdy ohlašoval novou generaci hudebníků z „třetího světa“, kteří „rozbrali západní hudbu na kousky, prozkoumali je, aby zjistili, co z nich by se mohlo hodit a případně použít jinak“.

**Měl pravdu, už přišli.**

#### Pozn. 1)

(události vzniku termínu world music mapuje stránka [http://www.frootsmag.com/content/features/world\\_music\\_history/minutes/](http://www.frootsmag.com/content/features/world_music_history/minutes/))

#### Pozn. 2)

Text Davida Byrnea najdete [http://www.luakabop.com/david\\_byrne/cmp/worldmusic.html](http://www.luakabop.com/david_byrne/cmp/worldmusic.html)

Amon Tobin



# GUNEŠ

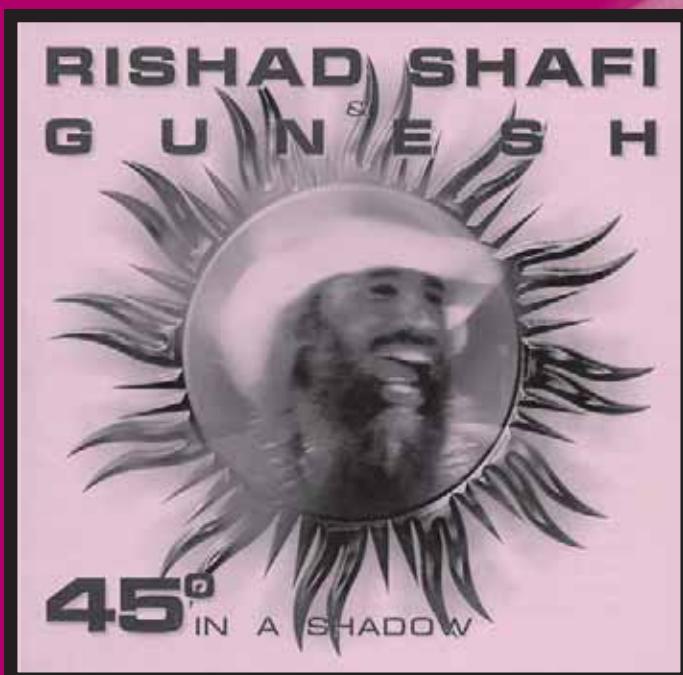
## V RYTMU SLUNEČNÍHO SVITU

[Vítězslav Mikeš]



Může to znít jako paradox. Po dlouhá staletí byla pro tradiční hudbu Turkmenů přiznáčná téměř výlučná absence bicích nástrojů. Lišila se tím od hudby ostatních středoasijských národů, třebaže se vyvíjela v jejich kontextu. A pak se v Turkmenistánu zničehonic objevila netradiční kapela, kterou na výsluní dovedl bubeník, jemuž v tamním širokém okolí nebylo rovno. Kapela se jmenuje Guneš (turkmensky psáno Güneş) – Slunce – a její bubeník Rišad Šafi.

Historie Guneše sahá do roku 1970, kdy vznikl v Ašchabadu při Státní televizi a rozhlasu Turkmenské SSR, a to původně jako typický hudební produkt sovětské éry – jako tzv. VIA (vokalno-instrumentálnyj ansambl). Podobná uskupení, jež se svého času na teritoriu bývalého Sovětského svazu množila v hojném počtu, plnila funkci reprezentativních – rozuměj „oficiálních“ a „profesionálních“ – těles, která ve svém hudebním výrazivu většinou kombinovala dobově příznačnou estrádně unifikovanou řeč s národními elementy. Záleželo na uměleckém vedoucím daného souboru, zda položí důraz na tu či onu stránku, popřípadě zda je ponechá v rovnováze. Jiné alternativy snad ani nemohly přicházet v úvahu. I v čele Guneše se prostřídala řada takových vedoucích, mj. Murad Sadykov, klávesista Oleg Koroljov či saxofonista Vagif Rizajev. Stačilo však, aby se na tomto postu objevil bubeník Rišad Šafi (či Šafijev, jak zní poruštělá varianta jeho příjmení); byl to on, kdo začal soubor dodávat novou tvář a směrovat ho zcela odlišnou cestou, zjednodušeně řečeno – cestou svérázné syntézy jazzrocku a středoasijské tradiční hudby.



### V rytmu jara

Prvním výrazným momentem se pro Guneš stalo vystoupení na hudebním festivalu („soutěžní přehlídce“) „Jarní rytmus“, který se konal v březnu 1980 v Tbilisi. Byla to bizarní a podle všeho dost divoká akce, která je s odstupem chápána jako první manifest nastupující vlny sovětského rocku. Nešlo tu samozřejmě o žádný Woodstock, ačkolik i taková přirovnání dnes padají (jeden z hlavních organizátorů akce, Alexandr Lipnickij, šel ještě dále, když ji označil dokonce za „zkoušku na sametovou [sic!] revoluci“). V porotě zasedli mj. takové postavy jako jazzový propagátor Jurij Saulskij nebo již respektovaný skladatel Gija Kančeli. Představila se tu spousta Vokálně Instrumentálních Ansamblů, nicméně vedle nich se tohoto klání zúčastnily i kapely, které později modelovaly tvář sovětského rocku – například Mašina vremeni, Akvarium, Avtograf nebo Integral. Guneš do této rockerské kategorie samozřejmě nespadal, v té době byl na jednu stranu přece jen stále ještě blízko k VIA, na druhou měl nakročeno do jiných sfér; bývá však jmenován právě v souvislosti s tělesy, která zanechala na „Jarních rytmech“ největší dojem. Fakt, že v Tbilisi Guneš získal druhé místo, není tak důležitý, stejně jako že Šafi byl vyhlášen nejlepším bubeníkem a Stanislav Morozov saxofonistou. Soubor však tbiliské vystoupení zajistilo popularitu i za hranicemi Turkmenistánu a možnost nahrát své první dlouhohrající album, jež vyšlo ještě v témže roce pod názvem VIA Guneš, jak jinak – na značce Melodija. Tato nahrávka ještě obsahovala „klasické“ estrádní písničky v quasi jazzrockovém hávu. Hned na následující desce Vižu zemļu (Vidím zemi), vydané o čtyři roky později, však Guneš vyrazil už víceméně svou vlastní cestou.

### V rytmu jazzrocku

Obě alba, VIA Guneš a Vižu zemļu, se brzy stala sběratelskou raritou a dnes by se už jen těžko dalo na ně narazit. Přece však existuje možnost, jak se s hudbou Guneše první poloviny 80. let seznámit. V roce 1999 totiž moskevská firma Boheme Music připravila k vydání na CD dvanáct remasterovaných nahrávek, které představují komplikaci z obou uvedených alb. Kompilace s názvem Rishad Shafi Presents Gunesh názorně dokumentuje postupný přeход Guneše z VIA (i když z VIA překvapivě invenčního) do osobitého jazzrockového souboru. V praxi to znamenalo posun od aranžování převzatých skladeb, v nichž dominující vokál degradoval instrumentální složku do role doprovodu, popřípadě jím poskytoval větší prostor pouze v sólových mezihrátech mezi pěveckými partiemi, k autorským kompozicím se sporadicím sólovým zpěvem Chajirizy Ezizova, skvělou souhrou, nápaditými aranžmá (zatím ještě vycházejícími z přítomnosti rozsáhlé dechové sekce) a nestrojenými intonacemi tradiční hudby především středoasijského teritoria. Bezedná vynalézavost Rišada Šafiho v přístupu k bicím nástrojům a jeho přirozené polyrytmické cítění se pak staly hlavním tmelícím prostředkem nové koncepce Guneše, která se nejzřetelněji rýsuje ve skladbách Baykonur (Bajkonur), Kawkaz ritmy (Kavkazské rytmusy) nebo Vietnam gölleri (Vietnamské fresky).

### V rytmu rytmů

Na rok 2000 firma Boheme nachystala druhý kompaktní disk Guneše, který nese výstížný název 45° v těži (45 stupňů ve stínu) a obsahuje nahrávky z období 1984-1990. Toto album je už plně v energické režii Šafiho a jeho showmansky dovádivých kousků na kolosalní sestavě nejrůznějších bicích nástrojů (elektronickými počínaje a lidovými konče), která však odpovídá jeho schopnostem

i záměrům. Šafi přechází z jednoho rytmu do druhého, z „evropské pravidelnosti“ do „orientální spletitosti“, kde si zamane, kouzlí na bicí i „melodie“. Neznamená to ale, že by skladby zahlcoval nekonečnými bubenickými sóly, s těmi se tu nesetkáme. Dokonce ani tam, kde by k tomu sváděl samotný název: v desetiminutové *Gadymy zeminin ritmi* (Rytmy staré země). Šafihovo virtuoza se projevuje jiným způsobem, skrz mistrovské kompozičně-improvizační citění a smysl pro hráčskou kolejivitu. Dostatek prostoru tak zbývá i pro vklad ostatních členů kapely, oproti předchozímu období značně okleštěné (z dechové sekce zůstal pouze Morozovový saxofon, vokální složka je omezena jen na občasné záměrně neumělé Šafihovo popěvky, v jediném případě – v *Yola* (Na cestu) – pak slyšíme zpěv Šafihovo manželky Iriny; naopak větší uplatnění nachází klávesy Stěpana Stěpanjanse a elektronika vůbec, pozornost zasluhují i baskytara Vladimira Bělousova a kytařa Ijjase Paši). Jestliže album *45° v těm* i přes zvýšený důraz na zvukové efekty místy působí přece jen poněkud plošně, je to tím, že skladby byly určeny především k uvádění na koncertech, které Guneš pojímal jako velkolepé hudební divadlo včetně bláznivých převleků.

#### V rytmu syntézy

Ono když se řekne „turkmenský jazzrock s orientálními přísladami“, zní to možná exoticky a tudíž i lákavě. Tak jednoduché to v případě Guneše ale není. Jestliže je něčím tato skupina zajímavá, tak organickým propojením všeho, co její hudba (a nejen hudba) nabízí a z čeho vychází. Elementy středoasijské hudby, zvláště vlivy turkmenských tradičních forem makomu či dastanu, orientální melodické improvizace nebo přímé využívání tradičních nástrojů hlavně středoasijského a zakavkazského prostoru (darabukke, goša nagara, tabla, gidžák, duduk, dutár ad.) do tohoto okruhu nepochyběně patří, stejně jako vysoce individuální Šafihovo hra na bicí či jeho nezaměnitelný plnovous na způsob turkmenských bachší. To vše se však prolíná s dobovým (hudebním) kolorem obnášejícím i určitou naivitu, třeba co se týče sklonu k megalomanství a pompéznosti, balancování na hranici kýče apod. (à la artrocková tvorba Eduarda Artěmjeva tohoto období). Ostatně, jsme-li u dobového koloritu, v recenzích na CD *Rishad Shafi Presents Gunes* zvláště ruští recenzenti zbystrili své uši hněd při samotném úvodu alba, kdy se ozvou údery kremelských „kurantů“ a rozhovor posádky rakety před jejím startem (začátek skladby *Baykonur*), tedy zvukové ikony sovětské éry. I tyto komponenty se podílejí na celkové „vzázáři“ Guneše. Někdo v tom snad může shledávat rozpolcenost, osobně v tom ale vidím organickou bezprostřednost.

#### Arytmické P.S.

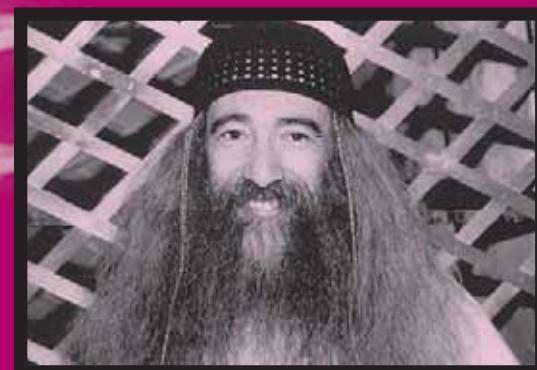
Na začátku 90. let se Guneš rozpadl, i když se poté čas od času jeho členové příležitostně scházeli ke společnému hrani. Většinou z různých stran – z Ruska, Německa či Ameriky, kam se rozprchlí a věnovali se tam vlastním projektům. Není se čemu divit, v Turkmenistánu by totiž dosáhl uměleckého naplnění, což potvrzují i ilustrativní slova někdejšího vedoucího Guneše, Olega Koroljova, žijícího nyní v ruském Noginsk: „Napsal jsem hudbu k filmu *Děti zemětřesení*, který pojednával o ašchabatském zemětřesení v roce 1948 a o tom, jak s tímto živlem všichni – Rusové, Arméni, Turkmeni, Kazaši – zápasili. Když Turkmenbaši viděl film (bez jeho povolení) nesmí žádné umělecké



dilo spatřit světlo světa), řekl, že všechny scény, které třeba jen malíčko upomínají na SSSR, se musí vystříhnout. Zkrátka, historie Turkmenistánu začala Turkmenbašim a do té doby jako by nic nebylo...“

Nostalgie po Guneši ovšem nevyprchává a dokládají to nejen obě vydaná alba, ale třeba i pomaličku se rodící Morozovova internetová stránka [www.gunesh.net](http://www.gunesh.net), Šafihovo muzikál *Volšebyň chalat* (Kouzelný župan) z roku 1995, který připomněl 25. výročí založení Guneše (muzikál byl pojmenován podle jedné ze skladeb kapely) nebo jeho turné v roce 2000 s názvem „Gunesi – 30“.

Co se týče samotného Šafihovi, rozpad skupiny mu nezabránil, aby pokračoval ve svých aktivitách. V devadesátých letech tři roky vyučoval na ašchabatské konzervatoři ve třídě bicích nástrojů, poté přesídlil do Moskvy, kde žije a tvorí dosud. Z jeho četných projektů lze uvést například vystoupení na „Zildjian Day in Moscow“ (1997) a v představení Androna Michalkova-Končalovského *Naša drevňaja stolica* (1997, Naše starobylé hlavní město) uvedeném při příležitosti 850. výročí založení Moskvy, vydání sólového alba *Pěsni bez slov* (2000) či bubenická show s laserovými kulisami. Jenomže to už se píše jiná kapitola...



#### inzerce



Hudební nakladatelství BÄRENREITER – VERLAG KASSEL, Karl Vötterle GmbH & Co. KG

#### Kontakt

Na Vaše objednávky se těšíme na adresě:  
Editio Bärenreiter Praha,  
spol. s r. o.  
Zákaznické centrum  
Běchovická 26  
100 00 Praha 10  
tel.: 274 001 932  
274 001 933  
fax: 274 001 920  
GSM: 603 179 265  
e-mail: [zcentrum@ebp.cz](mailto:zcentrum@ebp.cz)  
[www.noty-knity.cz](http://www.noty-knity.cz)  
[www.editio-baerenreiter.cz](http://www.editio-baerenreiter.cz)



BVK 1595

Carin Levine, Christina Mitropoulos-Bott

DIE SPIELTECHNIK DER FLÖTE / THE TECHNIQUES OF FLUTE PLAYING

ISBN 3-7618-1595-6, 144 stran, brožovaný výtisk

cena 39,95 EUR



BVK 1788

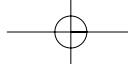
DIE SPIELTECHNIK DER FLÖTE II: PICCOLO, ALT- UND BASSFLÖTE /

THE TECHNIQUES OF FLUTE PLAYING II: PICCOLO, ALTO AND BASS FLUTE

ISBN 3-7618-1788-6, 128 stran, brožovaný výtisk + CD

cena 39,95 EUR

V dvoudílné publikaci protagonistek nové flétnové hudby, autorské dvojice Carin Levine a Christiny Mitropoulos-Bott, jsou vůbec poprvé systematicky a srozumitelně vysvětleny všechny hráčské a zvukové možnosti příčné flétny, resp. píšťaly, altové a basové flétny v Nové hudbě. Instruktivní příklady ze soudobé literatury poukazují na různé techniky hry a zároveň informují o zvláštnostech moderní notace. Četná cvičení pak přináší cenné návody k praktickému provozování. Knihy jsou určeny nejen studentům a pedagogům flétnové hry, ale i skladatelům a dirigentům, kteří chtějí získat informace o aktuálním stavu technických možností flétny, ověřené v praxi na všech běžných typech fléten. Druhý díl je navíc doplněn o CD se zvukovými ukázkami.



# RADOST SLYŠET JINAK

[Petr Bakla]

Ačkoli letošní ročník brněnského festivalu Expozice nové hudby trval, stejně jako v minulých letech, pět dní (přičemž ve černém koncertním navíc zpravidla předchází koncert odpolední), programu jednoznačně vévodila dvojice vystoupení světoznámého souboru specializovaného na interpretaci soudobé hudby ensemble recherche (psali jsme o něm v minulém čísle HIS Voice). Ostatní položky programu stály poněkud ve stínu, některé více zaslouženě, jiné méně.

Psát o ensemble recherche předně znamená snést přehršel oslavních epitet jako „dokonalá souhra“, „zcela soustředený výkon“, „perfektní nastudování“, „naprosté respektování textu“ apod. Všechna jsou pravdivá a je velmi těžké nechat Hudebním rozhledům, co jejich jest – pokušení psát exaltované pajány na vystoupení ensemble recherche je veliké, jednalo se o událost vskutku mimořádnou. Koncerty souboru festival otevřely a uzavíraly, závěrečný koncert pod vedením dirigenta Zsoltu Nagyho byl pojat jako společné vystoupení se studenty JAMU, s nimiž členové ensemble recherche formou interpretačních workshopů pracovali na nazkoušení dotyčných skladeb. Je smutnou a dost ostudnou skutečností, že zájem o spolupráci s ensemble recherche, alespoň v podobě přihlížení zkouškám, byl ze strany studentů i pedagogů JAMU zjevně značně malý a ani koncerty samotné témtoto (budoucí) hudebním profesionálům zřejmě nepřipadaly hodně návštěvy. O to větší škoda, že společný koncert dopadl velmi dobře (až na bizarně rozvrzané Pausetovy instrumentální transformace Purcella – to asi ale nebude problém vztahu k soudobé hudbě, že?), a mohu-li se spolehnout na vnější dojem, myslím, že studenti, kteří se nakonec ke hraní s ensemble recherche odhodlali, této zkušenosti rozhodně nelitují.

Na prvním z koncertů zazněly skladby G. Krölla (*Wie Gebirg hoch aufwoge*), E. Stieblera (*Dreiklang*, v premiéře), D. Schnebela (*Lamah?*), I. Xenakise (*Ikhoor*), B. Ferneyhougha (*Mnemosyne*), M. Feldmana (*Durations 1*) a F. Donatoniho (*Ronda*), vesměs tedy autorů světových, „klasických“. Vyzdvíhl bych zejména skladbu Schnebelovou, především z toho důvodu, že ač hrozila „divadlem“ (rozmístění smyčcového tria v prostoru, točení na židlích, drobné herecké akce a hlasové projevy hudebníků) a „duchovnem“ (v průvodním slovu autora), byla velmi elegantní a úsporně neotřelá.

## 18. Expozice Nové hudby Loutkové divadlo Radost, Dům umění / Brno

Druhý, závěrečný koncert ensemble recherche pro mě osobně vyvrcholil skladbami dvou českých autorů, Petera Grahama (*Get Out of Whatever CAGE*) a Ivo Medka (*Křídla*). V perfektním podání freiburských i českých hudebníků se obě skladby zaskvěly až nečekaně. Dalšími uvedenými skladbami byly *Sestetto S. Sciarrina* (bohužel jen první část, skladbu se vzhledem k její velké obtížnosti nepodařilo s posluchači JAMU nazkoušet celou), *Tant plus ayme* G. Krölla (dechové trio, velmi slušně nastudované studenty JAMU pod vedením flétnisty ensemble recherche Martina Fahlenboka), již zmíněné Pausetovy / Purcellový *Fantazias* a konečně *Versus 2* Emanuela Nunese.

Podobně jako v loňském ročníku festivalu, který zakončil strhující Arditti Quartet, i letos byla hvězda festivalu, ensemble recherche, jakoby vyslancem z jiného světa. Trvalo mi asi týden, než jsem zcela fyzicky pocit smutku z toho, že „u nás to nejde“, rozechodil.

Zdařilým výletem do oblasti současného improvisingu bylo vystoupení Margaridy Garcii (elektrický kontrabas) a Ruth Barberán (trubka). Nejsem schopen odhadnout, do jaké míry je „skladba“ nazvaná *Parallel* fixována a jaký je podíl čisté improvizace, spíše bych sázel na větší podíl pevného rámce. Zářitkem byla především koncentrovaná minimalistická hra Barberán. Druhý „kus“, kdy se k duu přidal Ivan Palacký, již totík vyvedený nebyl – nacházím přílišné spolehaní na improvizátorská kliše (štěrchaní čímkoliv o cokoli, obligátní tichá dynamika, repetitivnost), délka vystoupení byla přepojatá.

Významným počinem bylo představení německé skladatelky Adriany Hölszky

(\*1953). Stalo se tak pro střednictvím trojice skladeb pro bicí nástroje, interpretace se ujali členové reno-



movaného Percussion Ensemble Hochschule für Musik Stuttgart pod vedením neméně renomovaného Klause Tresselta. V nejrozměrnější prostorové skladbě *Karawane* pro 12 hráčů na bicí se k nim přidali též studenti JAMU a HAMU. Skladba samotná je nepopiratelně posluchačsky vděčná a atraktivní, na druhou stranu je pravda, že v podstatě není o mnoho víc než studií toho, jak mohou zajímavé zvuky běhat dokola (12 hráčů je rozmištěno okolo publika, umístění koncertu do prostor Domu umění se ukázalo velmi prozřavě). Méně spektakulární, ale rozhodně pozoruhodná je skladba *Wirbelwind* omezující se na výry blanovzvučných bicích.

Projekt PF UP Olomouc a brněnské JAMU Slyšet jinak (viz minulé číslo HV) je pokusem o reformu strnulé hudební výchovy, mj. prostřednictvím didaktického využití výdobytků Nové hudby. V rámci ENH se konalo dopolední vystoupení žáků několika brněnských škol zapojených do projektu. Skladby, na jejichž vzniku se děti samotné minimálně podílejí, jsou prováděné dětmi dle grafických partitur či jiného typu zadání a zpravidla využívají různé „instanční“ zdroje zvuku – tzn. takové, na které se nemusí „umět hrát“. Vyluzovat zvuk se dá ovšem i na „opravdické“ nástroje, myslím, že rozhodně by nebylo beze smyslu nechat děti vyřadit se i na standardním instrumentáři – zaplašilo by se tak definitivně strašidlo schulwerku a prolamila by se tabu vzhledem k ikonám vysoké hudební kultury, v očích žáka základní školy stále ještě bohužel prezentované především visacím zámkem na pianinu. Škoda jen, že přítomní rodiče opakovaně nenechali své ratolesti dohrát a svým předčasným potleskem je uváděli do rozpaků, jakoby se už nemohli dočkat konce.

Kriticky bych se zastavil především u vystoupení Dana Dlouhého, Hudbab a Virtual and Real Orchestra. V rámci festivalu rozsáhléjšího, než

je ENH, by tyto propady v kvalitě tolík nevadily, při stávajícím počtu koncertů je ovšem zakolísání citelné.

Sólový recitál Dana Dlouhého (vedoucího Středoevropského souboru bicích nástrojů DAMA DAMA) trpěl zásadními nedostaty na straně Dlouhého-skladatele. Program byl sestaven jako téměř čistě autorský – výjimkou byla skladba Aloise Pirose *Nomen Omen aneb 13 portréů hada*, skladba zdařilá a Danem Dlouhým kongeniálně interpretovaná. Při délce koncertu se však takřka výlučně spoléhání na vlastní skladby projevilo jako neúnosné. Dlouhý jako by znal jen několik málo instrumentálních gest, skladby působí konvenčně a jsou dosti vzájemně zaměnitelné i přes to, že každá z nich počítá s jiným instrumentářem. Obsoletní elektronická skladba *Thaw* recitál uvozující možná byla mírněna jako žert, alespoň si jinak nedovedu vysvětlit např. vyloženě amatérské užití akordů lacině znajících elektrických varhan (?) apod. Dlouhý je jistě nadprůměrným interpretem i invenčním stavitelem nástrojů či zvukových objektů (moc pěkný byl např. metalicky modrý objekt, který jako by vypadl ze světa Raye Bradburyho), ale jeho skladatelské kvality podle mého názoru srovnatelné nejsou. Nelze mu přitom upřít zřejmou poctivost – kdyby mu šlo jen o exhibici hráčských kvalit a svých nástrojů, jistě by neměl potíže dosáhnout toho pomocí třeba okoukaných, ale efektních a posluchačsky vděčnějších postupů.

Poměrně ambiciozně se prezentující skladatelské sdružení Hudbab (Jana Bařinková, Markéta Dvořáková, Lenka Kilič-Foltynová, Katřina Růžičková, Barbara Škrlová) připravilo koncert věnovaný poezii Zdeňka Rotrekla. Pásma skladeb v podání mužského vokálního kvarteta Q VOX bylo prokládáno recitací. Výsledek považuji, mírně řečeno, za nevydařený. Skladby jednotlivých členek sdružení byly vesměs zoufale neinvenční (a sobě podobné), oplývající neobratnými klišé, která za vydatného přispění pódiové prezentace kvarteta pohřbila Rotreklovu básně v nechtěném komičnu a trapnosti. Samozřejmě, zhudebňovat poezii je obecně obtížné a nevděčné, při daném a capella obsazení ještě obtížnější a pakliže chybí jakýkoli nápad, jak k věci přistoupit nad rámec rutiny kompozičního cvičení, výsledkem je školní besídka a Rotreklovu básně k nepoznání zdeformované do žáckovsky ulepěn vlezlosti či dutého lyrismu.

Konečně třetí položkou programu ENH, kterou shledávám problematickou, byl koncert nově založeného Virtual and Real Orchestra. Dle prohlášení jeho hlavních protagonistů Ondřeje Jiráska a Tomáše Šenkyříka se má jednat o „těleso přinášející sound nové generace“, což v praxi znamená těleso složené z akustických i elektrických nástrojů, na dotyčném koncertě čítající úctyhodných 17 účinkujících. Dominantou večera byla Jiráskova multimediální (rozuměj se zadní projekcí) a polystylová skladba *Tmavě řezané*. Jiráskův opus je pro mne osobně typickým příkladem hudy by generace, která netrpí distancí vůči popkulturně a pro níž je charakteristická potřeba se všeho zmocnit a vše splácet dohromady. Skladba byla neúměrně nastavovaná a počáteční celkem vtipná videoprojekce se stávala čím dál nudnější a předvídatelnější. Oproti tomu *Duha* Tomáše Šenkyříka je skladbou tichou, krátkou a nesmělou, jakoby sestavenou z velmi elementárních hudebních tvarů. Rád bych ji vyslechl znovu, v kontextu dryáčnický zakončeného koncertu (trapný duet Jiráska s Klíčem) zapadla. Vystoupení VRO předcházelo sólové vystoupení cellisty a skladatele Josefa Klíče, jehož tonální a motivicky stavěné skladby se pohybují na pomezí romantické exprese a brněnského alternativního rocku. Klíčova hudba mě neoslovuje, uznávám nicméně, že v daném žánru může mít svou platnost. Snad by jen všechny skladby nemusely mít reprízu.

Nelze pominout skutečnost, že se VRO zachoval vůči organizátorům

Expozice neseriózně tím, že vystoupil s jiným programem, než bylo dohodnuto. Přes tyto a jiné výhrady lze vznik VRO kvitovat s povděkem, snad bude zajímavé sledovat, „co z toho vznikne“.



# DONAU FEST

## Kouzelný hudební Dunaj i bez valčíku

Donaufestival, Krems, Korneuburg (21. dubna - 8. května 2005)

[Karel Veselý]

Rakouská města na Dunaji Krems a Korneuburg hostila na přelomu letošního dubna a května na středoevropské poměry nezvykle rozsáhlý kulturní festival Donaufest. Rozmáchlý program představil na sedmi různých místech přes čtyřicet hudebních projektů, audio-vizuálních performancí, divadelních představení a výstav. Speciálně pro hudební fanouška to byla excellentní příležitost vidět špičku současné experimentální scény, ať už post-rocku, elektronické taneční hudby nebo alternativního hip hopu. Na žádném z připravovaných festivalů tohoto léta ve střední Evropě se podobně kvalitní sestava určitě nesejde.

Byl to již devátý ročník hornorakouského festivalu, který se ovšem z původně čistě divadelní přehlídky s několika hudebními přesahy rozrostl do podoby obřího kulturního festivalu. V programu se místo o koncertech a výstavách rovnou mluvilo o třech týdenních happeninzech, které si rozdělila menší podunajská města Krems a Korneuburg (pro české, moravské nebo slovenské fanoušky alternativní kultury vhodně položené jen asi hodinu jízdy od hranic). „Současná populární kultura, která kdysi provokovala zavedené umělecké žánry se už dávno stala novým establishmentem a proti němu znova povstala nová umělecká avantgarda,“ píše v „mission statement“ Tomas Zierhofer-Kin, umělecký ředitel Donaufestivalu, a za hlavní úkol festivalu prohlašuje hledání avantgardy v rámci avantgardy a snahu upozornit na nová jména mimo už ta zavedená. Tři prodloužené víkendy v dunajských městech pak srovnává s vizí francouzského divadelního experimentátora Antonina Artauda, který volá po „intelektuální tančírně“.

Podle jedné z produkčních festivalu Marie Warnung se pořadatelé snažili o „překračování dimenzi a uměleckých pravidel a spojení hudby, divadla a media art bez obvyklých omezení“. Přes tyto plány byly nakonec nejviditelnější (neříkali-li nejhlasitější) částí programu koncerty. Veletržní hala v Kremsu a poslední víkend v bývalá továrna na okraji Korneburgu hostily honosný seznam hudebních projektů. První víkend to byly skupiny překračující stylové škatulky – The Chicks on Speed, Sleater-Kinney, Stereoid Maximus, Liars, Xiu Xiu, Prefuse73 nebo Alec Empire. Prostřední víkend patřil současném hip hopu, ačkoliv po zážitku z Kremsu je mi jasné, že tuto škatulku je třeba brát velmi volně. Dva koncerty pohřebu střídě mě zaplněné haly přinesly například velmi zvláštní spojení rapových industrialistů Dälek s rakouským experimentálním sdružením I-Wolf Big Band. Jejich náhodné setkání při posledním turné Dälek nakonec vedlo ke studiové spolupráci a společné desce. Byla to tak šance slyšet vzniklý materiál – mimořádne značně ponurý – vůbec poprvé (vše bylo tak čerstvé, že rapperi museli netradičně „číst“ svoje texty z pultíků). Zatímco experimentální rapper Beans udvoval svým umem, francouzští TTC bavili sponzorovanou show a politick-

ký agitátor a herec Saul Williams zase soustředěným agresivním výkonom. Opravdu vynikající byla netradiční „chvílka poezie“ v podobě dvou newyorských literátů – básnířky Suheir Hammad a jejího kolegy Beau Sia, které spojuje zkušenosť příslušníků etnické minority v americkém velkoměstě (Arabka respektive asiat s filipínským předky). Zatímco Hammad reflektovala své zážitky z Ameriky po 11. září, Beau Sia přednášel s hiphopovou kadencí a humorem o strachu Američanů z asijské invaze. Že by se uživil i jako rapper dokázal, když se na závěr večera nechal povolat na pódiu Mikem Laddem. Tento bělošský rapper-vypravěč překvapuje na svých albech chameleónským převtělováním do různých postav (slavným se stal jeho vtip s fiktivními hiphopovými skupinami The Majesticons a The Infesticons, které si na svých deskách posílají hanlivé vzkazy). V Kremsu nebyl ani průvodcem po blížící se zkáze světa (*Easy Listening For Apocalypse*) ani melancholickým vypravěčem z alba *Nostalgia*, nýbrž trochu překvapivě rozervaným punkerem.

Závěrečný víkend v Korneburgu se soustředil na představení zajímavých podob současné taneční scény. Prostor možná připomínal nějakou tuctovou taneční pártu, zúčastněné projekty by ovšem jen tancechtivé moc nepotěšily. Finští ambientní experimentátoři Pan Sonic, domácí post-rockeri Radian, Chris Clark z labelu Warp nebo Ninja Amon Tobin ukázali možnosti vývoje zavedených „klubových“ stylů či rovnou využívání se z jejich škatulek. Vrcholem druhého večera, kterého jsem se zúčastnil, byl kanadský breakcoreista Venetian Snares, muž s vizáží fanouška norského death metalu a heslem „rychleji a tvrději“. Během tří týdnů si na své přišli i fanoušci klasičtější hudební avantgardy. Bývalý člen Fluxus Alvin Curran předvedl v premiéře svou novou „architektonickou“ symfonii *Beams*, německé sdružení zeitkratzer zase své interpretace klasických hukových děl Merzbowa nebo Lou Reeda. Annea Lockwood uvedla světovou premiéru dunajské performance *A Sound Map Of the Danube*. Návštěvníci přidružených projektů mohli shlédnout instalace od Josefa Reitera, Bernharda Gála nebo Yumi Kori a divadelní performance od Nico & The Navigators, Showcase Beat Le Mot a Gob Squad.

K festivalu samozřejmě patřila i rakousky precizní organizace, příjemné, jednotně laděné výtvarné provedení festivalových míst i usměvaví pořadatelé. Donaufestival ukázal, co se dá dělat s pořádnou porcí odvahy a samozřejmě i dostatkem financí (akci zaštítili také hornorakouský hejtman a ministerstvo kultury). Obojí je odpovědí na otázku, která mě napadla, když jsem překračoval českou hranici, a která zněla „Pro takový festival nemůže být u nás.“ Třeba někdy v budoucnosti. Zatím se můžeme těšit na příští začátek léta a další Donaufestival.





### Johannes S. Sistermanns: etc\_random Wergo.

Čím více poslouchám pětapadesát tracků tohoto soundartového alba, tím více mě jeho obsah nutí k zamýšlení se nad současnou strukturou médií v tom nejobecnějším slova smyslu – médií, díky nimž se o umění dozvídáme, díky nimž umění vnímáme a skrze něž k nám umění promlouvá. Čím dál více vnímám specifickost médií jako klíčovou strukturální rovinu umění ve vztahu k jeho konzumentovi. Zdá se mi, že právě tvůrčí počin J. S. Sistermannse je skvělým důkazem toho, jak jisté médium (v tomto případě kompaktní disk) není zrovna nevhodnější pro komunikování tak specifického projevu, jakým je soundartová performance.

Johannes S. Sistermanns (1955) je renomovaným německým autorem pohybujícím se na – dnes velmi živé – improvizacní a performační – nejen evropské – scéně soundartu. Je rovněž autorem řady radiofonických projektů ve veřejnoprávních rozhlasech po celé Evropě, experimentálních hudebně divadelních projektů a zvukových instalací.

*ETC* je zkratka názvu projektu, který spolu s japonským noiseovým performerem (Kazuya Ishigami) realizoval při svém rezidenčním pobytu v Japonsku v roce 2001 – *electric tea ceremony*. Jde v zásadě o jakousi „suitu“, radikální sestřih zvukové performance, jejímž jediným (avšak velmi komplexním) zdrojem zvukového materiálu jsou nahrávky automatu na čaj i jiné tradiční japonské nápoje, které jsou rozmištěny po japonských městech. Sistermanns udělal – stručně řečeno – zvukovou investigaci nápojových automatů a prostředí, v nichž jsou tyto automaty umístěny. Nahraný materiál pak v rámci živé performance (spolu se svým japonským spoluautorem) podroboval řadě digitálních i analogových transformací doplněných živým laborováním s předměty typu „čajový šálek, konec na čaj, nápojové plechovky atd.“ snímaných v reálném čase kontaktními mikrofony. Album je pak sestříhem celé performance do pětapadesáti více či méně kontrastních zvukových událostí, prostředí, ploch, smyček, soundscapes... Oněch pětapadesát tracků však ve skutečnosti představuje pětapadesát zcela izolovaných zvukových bloků (v rozsahu 4“ – 4'01"), které mají nejasný začátek, nejasný konec, navazují na sebe bez pauz a technická kvalita jednotlivých tracků se v průběhu velmi liší.

Otázka tak zní – co bylo vlastně motivem k vydání tohoto alba? Šlo od počátku o výrobu nezávazného dokumentačního materiálu? Nebo leží ambice komaktu kdesi mnohem hlouběji (či výše?). Pokud platí první varianta, jedná se o dokumentaci minimálně problematickou, ležící spíš v rovině jakéhosi osobního neveřejného autorského portfolia. Spočívá-li motiv alba naopak kdesi hlouběji, vynořuje se celé široká – v úvodu zmíněná – problematika: je zvolený typ média (tj. kompaktní disk) skutečně adekvátní formě a žánru nahrané performance? Není de facto na albu zaznamenán pouze zlomek realizované performance, který bylo možné sejmout mikrofonem? Nevnímáme jako problém fakt, že veškeré performační gesto, použité ozvučené předměty, celá vizuální složka představení... na albu zachyceny nejsou? Zdá se mi, že tento „mediální problém“ komaktu by bylo možné velmi přesně popsat obdobnou analogií z prostředí rozhlasového vysílání: při poslechu komaktu mám totiž podobný

pocit, jako když v rozhlasu poslouchám „divadelní hru“... Říkám tomu mediální zmatení...

Michal Rataj

### Alexander Knaifel: Amicta Sole ECM New Series / 2HP.

„Kontrast je pouze pro ty, kdo si nevědí rady s kompozicí,“ říkával prý Piet Mondrian. Z tohoto hlediska Alexander Knaifel (1943 v Taškentu, dnes žijící v St. Petěrburgu) svými skladbami dokazuje, že o kompozici něco ví. Jeho skladby se vyznačují minimem kontrastu a zvolněným odvějéním času – přesto však udržují potřebné napětí k fascinaci posluchače. Je až neuvěřitelné, s jak málo prvků při komponování vystačí a jakým způsobem zvládá hudební čas, který posluchači uběhne jako voda...

Není divu, že jeho meditativní a do krásy detailu zahleděný přístup ke kompozici našel pochopení u Manfreda Eichera a jeho společnosti ECM. Poprvé se Knaifelova hudba objevila na této značce v roce 1998 na CD Thomase a Patricka Demengových *Lux Aeterna*. Před dvěma lety pak dostal příležitost realizovat vlastní projekt *Svete Tikhij*.

Nyní přichází ECM New Series s nahrávkou dvou Knaifelových skladeb, jež se vzájemně doplňují: *Psalm 51 (50)* pro sólové violoncello a kantáta *Amicta Sole* (Sluncem oděná) pro soprán, chlapecký sbor a orchestr. V obou je využito podobného kompozičního principu, kdy hlavním nositelem hudebního dění se stává liturgický text podložený instrumentálním zvukům. V případě *Žalmu 51(50)* z roku 1995 se jedná o sylabické zhudebnění textu, jež je však určeno nikoliv lidskému hlasu, nýbrž violoncellu, využitému zde prakticky v plném rozsahu. Verš po verši klade skladatel notu po notě k jednotlivým slabikám, jako by šlo o prostou vokální linii. Jen její poloha se mění: někdy sestupuje do nejnižších hloubek, jinde vystupuje do extrémních výšek. Nic dalšího zde vlastně není. Tento „vnitřní zpěv“ se nese pomalým krokem starého člověka. Skladatel sám přiznává, že jediným, komu chtěl takto traktovaný text svěřit k artikulaci, byl Mstislav Rostropovič, violoncellista širokého hudebního rozhledu a velké životní zkušenosti. V této interpretaci došlo k vzácnému spojení autorského záměru s interpretační moudrostí, jež proměňuje hudební čas ve vzácný okamžik. A posluchači se nechce věřit, že těch několik rádků trvalo skoro dvacet minut...

*Amicta Sole* (1995) používá bohatších prostředků zpěvu a orchestru, avšak navazuje ve stejném duchu – je vlastně pokračováním a prohloubením předchozí nálady. I zde je využito kongeniální interpretace: sopránistka Tatána Melentěva s porozuměním artikuluje prosté melodie, které na oplátku nechávají vyniknout zvonivě průzračné kvalitě jejího hlasu. Pozadí pro její sólo tvoří kultivovaný zpěv komorního chlapeckého sboru (Glinka Choral College) a velmi úsporně traktovaný orchestr pod taktovkou Arkadije Štejnslucha.

Jakoby zpomalené odvějéní času a velká pozornost detailu navazuje na tradici ruských filmů s Andrejem Tarkovským v čele, kteří přivedli tuto techniku k dokonalosti. Není bez zajímavosti si připomenout, že Knaifel sbíral svoje hudební zkušenosti také jako autor řady filmových hudeb, což se bezpochyby odrazilo i v jeho estetice, která v sobě nese jak rysy výlučnosti, tak snadné přístupnosti. Budí mu přičteno ke cti, že užívá



velmi prostých prostředků, aniž by sklozával do standardních výrazových klišé či laciné sentimentality, což jsou jinak polohy v ruské hudbě hluboce zakořeněné. Knaifelovi se daří balancovat na ostří nože, neboť jeho hudba je skutečně *sladká*, nikoliv však přeslazená. Alexander Knaifel se tak řadí k podobně spirituálně orientovaným autorům, jako jsou např. John Tavener, Henryk Mikołaj Górecki či Arvo Pärt, a jeho pozice zdaleka není okrajová. Lví podíl na jeho skladatelském úspěchu mají ovšem vynikající interpreti, které si dovede vybrat a pro svou hudbu získat. Je totiž snadné si představit, že v méně zainteresovaném provedení by z jeho skladeb zůstala jen bezradná nuda... Zde se naskytá otázka, kdy se najdou podobní interpreti pro našeho Františka Emmerta?

**Jaroslav Šťastný**

### Esbjörn Svensson Trio: Viaticum ACT.

Jazzovým puristům nevadí, že jejich oblibenci mají své vzory, jimiž se nechávají inspirovat. Vysloveně ale nemají rádi, když se překračují meze žánru. Jazzový pianista se může inspirovat jiným jazzovým pianistou (ze seznamu těch již schválených), ale měl by udržet svůj žánr, „čistý“ a „bez vnějších (rušivých) vlivů a příměsi“. Slabé místo takového postoje spočívá v tom, že se tváří, jako by bylo možné říct, co je a co už není jazz. Tak jednoduše to ale (naštěstí) nefunguje. V jazzu se tu a tam něco stane a my, když nám to s konečnou platností dojde, si pak můžeme říct: ano, i *tohle* je jazz. Takové „něco“ se dnes děje v hudbě Esbjörn Svensson Triia, tak trochu podobně jako v triu Brada Mehldaua, s nímž bývá E.S.T. s oblíbou srovnáváno. Aniž by totiž jakkoli rezignoval na jazzovou rafinovanost a spontaneitu, podniká Svensson se svými spoluhráči výpravy daleko za hranice pravověrného jazzového teritoria, které jím je zjevně moc těsné: Chopin, Pat Metheny, Radiohead, to všechno je ze skladeb slyšet, a to všechno zní na *Viaticu* nově. Rozdíly mezi Mehldauovým triem a E.S.T. jsou ale patrně neméně jako to, co je spojuje. Jakkoli to může znít při vědomí mistrovství Jorge Rossyho jako rouhání, E.S.T. jsou díky Magnusu Öströmovi rytmicky zajímavější, trochu také spolehlajší na elektroniku, kterou dokáží ve správný moment posluchače překvapit, a jejich koncept tria není postaven na centrální postavě virtuosa – naopak, E.S.T. dosáhlo po deseti letech intenzivního společného hraní mimořádné souhry, a Svensson sám si zaslouží obdiv za to, kolik velkorysého prostoru svým spoluhráčům poskytuje. Možná bude některým fanouškům vadit, že se E.S.T. „neopírájí“ do elektroniky víc, a že nejdou v tomto směru víc s dobou. Můj skromný názor ale je, že krehká a promyšlené krásy *Viatica* by pod příklopem d'n'b, kterého je všude za korunu pytlík, byla škoda. Svoji nepurističností a – do jisté míry! – přístupností, ale i svým nezaměnitelným soundem si E.S.T. dokázali vybudovat status kultovní kapely s širokým posluchačstvem. Možná mají pravdu hlasy, které v nich vidí jeden z cest jazzu z uzavřenosti do sebe a izolace. Nevím, tenhle problém mě příliš netrápí. V hudbě E.S.T. ale určitě neslyším žádný kalkul, žádné „pojdeme si hrát na rockery, snad to zabere“. Ne, v jejich případě jde spíš o chut pohráti si s žánry, jejichž principům dokonale rozumějí a které respektují. V tom se evidentně shodnu s kritikou, která jejich hudbu oslavuje a praví-

delně dekoruje nejrůznějšími oceněními. Svensson k tomu trochu rozpačitě dodává, že prostě pořád jen hrají tak, jak jim přijde přirozené. Jen při ohlédnutí za *Viaticem* vidí, že oproti minulým nahrávkám obsahuje proporčně víc komponované hudby na úkor improvizace. Zaběhaná struktura téma/improvizace na *Viaticu* opravdu moc slyšet není. Posluchač ale nemá čeho litovat, protože improvizací pasáže mají hloubku a jasný směr – něco, čehož absence přispěla k uzavřenosti jazzu podstatně více než to, že jazz nezní jako Lucie.

**Tomáš Marvan**

### Andreas Meland / Lasse Marhaug: Brakhage Melektronikk.

Na začátek malé kdo je kdo: Brakhage (1933-2003, málo používaným křestním jménem Stan) byl jedním z nejdůležitějších amerických nezávislých filmářů. Natočil něco ke čtyřem stovkám filmů, v nichž se snažil vydolovat z filmového média jeho bytostnou esenci – rezignoval na divadelní, literární a hudební složky a pokoušel filmový pás snad všemi známými technikami filmových experimentátorů: pookénkovým snímáním, dvojexpozicemi, hand made postupy či metodou found footage. Ve filmu *Mothlight* (1963) polepil filmový pás tělíčky mrtvého hmyzu, jiný krátký film *Sirius Remembered* (1959) je dokumentem postupného rozkladu psího těla během několika měsíců. Vzhledem k tomu, že většina Brakhageových filmů je němá, pochopitelně přitahuje pozornost mnoha hudebníků. Mimo zde recenzovanou norskou dvojici například i britské post-krautrockery Stereolab, kteří mu věnovali úvodní píseň svého alba *Dots and Loops*.

Klasika norské experimentální elektroniky Lasse Marhauga známe především jako polovinu slavných Jazkamer, kromě toho vydává i sólově a spolupracoval například s členy Spunk, Scorch Tria či s Merzbow. Šéf vydavatelství Melektronikk Andreas Meland byl dosud činný především jako organizátor a promotér, renomé si však získal i coby člen projektu dūplo. Recenzované album obsahuje soundtracky ke dvěma památným Brakhageovým dílům – *Dog Star Man* a *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (rovněž známého jako *Autopsy*). Základem těchto nahrávek bylo živé hraní k promítaným filmům v roce Brakhageova úmrtí, následně prošly oba záznamy mohutnou postprodukcí. Marhaug si na *Autopsy* vypomáhá samply ze své předchozí tvorby, Meland si na *Dog Star Man* přizval hosty.

Sedmdesátiminutový *Dog Star Man* (1964) je Brakhageovým nejslavnějším dílem. V pěti částech (z nichž na albu uslyšíme hudbu jen k první *Prelude*) sledujeme zarostlého Brakhagea v roli dřevorubce, který se, doprovázen psem, skrábe sněhem do svého domova na samotě, kde mezi tím jeho žena přivádí na svět potomka. Tento jednoduchý děj je rozsekán do mnoha záběrů, prostříhan přírodními scenériemi, recyklovaným záznamem slunečních erupcí, retrospektivami milování dvojice atd. S obrazem je dále manipulováno pomocí zásahů do filmového pásu škrábáním, vymýváním, barvením atd. Výsledkem je neuvěřitelně působivá podívaná, již lze sledovat jako psychedelický kaleidoskop rychlých impresí nebo okénko po okénku. Při sledování druhým způsobem si Brakhageovo mistrovství uvědomíme naplno. Známé tvrzení, že s každým filmovým políčkem zacházel jako malíř s plátnem, vůbec není nadnesené a již se vůbec nedivíme,

že autor mnohdy za celý den vytvořil jen čtvrt vteřiny hotového filmu.

„Dog Star Man – Prelude je hudba,“ tvrdí Andreas Meland v krásném bookletu alba, pojícím výtvarnou estetiku psychedelie před čtyřiceti lety a nyní. Jeho pětadvacetiminutové zvukové vyznání okouzleného diváka je rozděleno do šesti krátkých úseků postavených především na drones. Jejich nehybnost a orientální názvuky evokují dobu vzniku filmu, o filigránské dění ve spodním plánu se starají zvuky kytary, klavíru, zvonků a kuchyně. Několikrát vpadne ploška bílého šumu či jemné popraskání. Směrem ke konci vrůstá melodičnost jakoby-varhan i teatrálnost temných úderů a basových frekvencí. Přidušeně frenetická poslední část jakoby předznamenávala druhou polovinu alba.

*The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971) je Brakhageovým pokusem vyrovnat se s přízrakem smrti, který jej tou dobou začal obcházet. Je celý natočený v prostředí pitevní, není však prvoplánově šokující. Na divácky obtížné záběry rozrezaných těl nás připravuje postupně a poměrně zdlouhavě. Oproti *Dog Star Man* – rozmáchlému manifestu umělce, který v plné tvůrčí síle postavil čarokrásný pomník doby – se jedná o dílo neefektní až dokumentaristicky střízlivé.

Půlhodinový tok Marhaugovy hudby se odehrává v nižších polohách a nevyzpytatelně i přirozeně zároveň kombinuje dlouhé minuty neměnných odtažitých smyček s ruchy a několika hukovými pasážemi. Milým oživením je vysamplovaná akustická kytara. Skladba je to zajímavá, jen si nejsem jist, nakolik ve svých nemnoha exaltovanějších částech koresponduje s (přece jen) meditativním filmem. Mám pocit, že Marhaug trochu nejistě osciluje mezi nevzrušeným tónem, který mi přijde odpovídající, a touhou po expresivitě vyvolanou prvními (prvoplánovými) dojmy ze zobrazeného. K jeho cti nutno dodat, že takto problematických míst je ve skladbě opravdu poskrovnu a odmyslíme-li si Brakhageovo dílo, umocňuje její atmosféru.

Monumentální zakončení mají oba soundtracky společné. Petr Ferenc

### Charming Hostess: Punch

ReR Megacorp.

V Arizoně jsou populární už delší dobu jako nedílná součást tamější „východní hudební scény“. Ale i u nás patří několik let k „tajným typům“ výlučného muzicírování a prozpovování – alespoň od té chvíle, kdy se nám dostaly do rukou kompakty takových formací, jako jsou (byly) Sleepytime Gorilla Museum (Frykdahl, Kihilstedt, Rathbun – mj. album *Grand Opening and Closing*), Idiot Flesh (Eisenberg, Rathbun, Anderson, Frykdahl – například album *The Nothing Show*), Eskimo (Kihilstedt), Faun Fables (Frykdahl) a podobně (a pochopitelně *Eat* od Charming Hostess samotných). V roce 2003 vydaná deska u Accretions dává do titulu jméno Carly Kihilstedt vedle Lesli Dalaby, Freda Frithe a Erica Glicka Riemana, najdeme ji i na *Love Song* Petera Garlanda či *Alici* Toma Waitse. Johnu Zornovi nemohli tito muzikanti ujít, a tak si je nejenom přizval na své album *Voices in the Wilderness*, ale zároveň jim na svém Tzadiku vydal *Trilectic* (Jewlia Eisenberg + Charming Hostess, 2001), *2 Foot Yard* (Carla Kihilstedt, 2003) a *Sarajevo Blues* (Charming Hostess, 2004). A ještě kuriozita, pokud jste neprobádali obsazení *Rybího tuku* souboru Už jsme doma: členové této skupiny tu vypomohli vokálním pozadím.

Krátce po velice úspěšných tzadikovských projektech (a po zmíněném CD *Eat* u ShakeMeDawn) skupina přesídlila pod ochranná křídla Chrise Cutlera a vydala u jeho ReR Megacorpu album *Punch* (2004). Výtvarný doprovod, ladění i název nemají nikoho ponechat na pochybách: *Punch* je úder nebo rána pěsti, ale také říz, elán nebo energie a energie mají vokalistka, skladatelka i aranžérka Jewlia Eisenberg, houslistka Carla Kihilsted, akordeonistka Nina Rolle, perkusista Wesley Anderson, kytarista, saxofonista a flétnista Nils Frykdahl a basista Daniel Rathbun skutečně přemíru, jejich útočnost, razantnost a nevázanost jako by neměla míti hranic. Ale pozor: jestli je američtí novináři poctívají označením anarchisti, feministky, pankáči, sexisti a sám nevím jak ještě, pro jejich hudební a zejména vokální projev to neplatí – alespoň nikoli v tom smyslu, že by v něm panovala nějaká anarchistická zmatenost nebo chaos. Charming Hostess dokážou vystrihnout svá hudební čísla zcela bezchybně, sezpívaně, melodicky a rytmicky perfektně. Jejich základními zdroji je

Balkán, klezmer, americký folk (mihne se tu i country & western), jejich takzvaná excentričnost je vždy pod kontrolou. A ještě jednou pozor: *Punch* víc než předchozí alba vyvažuje rytmicko-taneční vytržení pomalejšími songy, směřujícími (bez příměsi lacinosti) až téměř k sladcebolnému popu, ovšem hlasově nestandardnímu, i když vábivému. Je to pochopitelně: čtvrté album během několika let vyžaduje rozšíření repertoáru a jeho proměnování.

Ale přece jenom: bulharská tradiční *Ms Lot* nebo palestinská *Aish Ye Kdish* mě přesvědčují víc než koketování s westernem, jsou soubor prostě vlastnější. V tomto ohledu jako celku bych dal přece jenom přednost vyrovnanějšímu tzadikovskému *Sarajevo Blues*. Což neznamená, že *Punch* nemá vysoké kvality a že mnozí posluchači naopak více ocení větší stylový rozmach *Punche*. Ale Charming Hostess se už chystají k útoku na Prahu (v rámci mezinárodního festivalu současné hudby a avantgardy Bienále 2005). Máme se zřejmě na co těšit.

Zdeněk K. Slabý

### Populous: Queue For Love

Morr Music / Starcastic.

italský producent Andrea Mangia, známý jako Populous, se tři roky po debutu *Quipo* vrací s novou deskou *Queue For Love*. Vychází na prestižním labelu Morr Music, což mu zajišťuje distribuci nejen v Evropě a Británii, ale také za oceánem. Čekejte poslechový hip hop s četnými prvky elektroniky (od syntezátorových ploch třeba až po glitchové lupance) nebo folku. Říkejte tomu IDM (Intelligent Dance Music), což je v tomto případě synonymem detailně propracované a promyšlené elektroniky, která ale svojí dokonalostí chvílemi až nudí. Populous je bezpochyby vynikající zvukový konstruktér, který zvládá všechny základní pravidla práce s hudebním materiélem, bohužel ke své škodě zůstává jen zručným učedníkem, který kráčí v příliš hlubokých stopách svých učitelů jako jsou Prefuse 73, Deadela nebo přímo otce této scény DJe Shadowa. Populous přichází se svojí troškou *Queue For Love* do mlýna, kde se ale k jeho škodě už nedá skoro ani hýbat. Samplovat dnes, deset let po *Introducing...* soulové a jazzové nahrávky samo o sobě není špatné, chce to ale originální postupy. *Queue For Love* naplňuje všechna pravidla současného IDM alba – je tu rapper (nejlépe z alternativní kruhů), zpěvačka (nejlépe éterického vzezření) i spoluhráči na akustické nástroje. Jak Dose One z CLOUDDEAD, tak vokalistka Matilde ze skupiny Studio Davoli či indiefolkáři ze Giardini Di Miro přivedou jen očekávané kousky, kterými jako by naplňovali předem dané formulky. Za nejlepší momenty desky tak lze považovat spíše citlivé pokusy o navázání na náladově plochy Boards Of Canada ve skladbách *Sundae Pitch* nebo *The Dixie Saga*. Kývnu, když mi řeknete, že *Queue For Love* je vlastně velmi příjemná deska, protože se opravdu dobrě poslouchá. Ale jedním dechem dodám, že slovo „příjemná“ mi poslední dobou zní jaksi nepříjemně. Hudebníkům z hudebně méně viditelných zemí (Italové prominou) se často vycítá přílišné přežívávání slavných vzorů. V Populousevě případě to bohužel platí také.

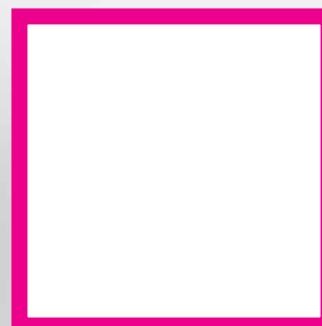
Karel Veselý

### Rh+: poems

Cardio Records.

Rh+ jsou multimedialní skupinou. Je to pouhé konstatování, které však informuje, že se nevěnují pouze hudbě, ale také videoartu a scénicko-sonickým performancím. Jak již je ze samotného pojmu patrné, multimedialní umění je uměním prolamujícím ohrazené sféry, uměním slučujícím rozdílné druhy do nové a neobvyklé struktury. Zní to banálně a samozřejmě, ale výsledky jsou často velmi překvapivé a nejinak je tomu i v případě polské skupiny Rh+.

Kromě light-designu, scénického a performačního umění je dominantním uměleckým výrazem skupiny Rh+ hudba jako střed, od kterého se vše odvíjí. V jisté multimedialní makrostrukturě lze u nich nacházení propojení zmíněných disciplín, které se zrcadlovitě projevuje či lépe řečeno odráží v mikrostrukturu hudební, neboť i ta protíná mnohé styly a snoubí je do nového celku. Pravda, tato polystylovost a žánrová pestrost se stává šikanou a otřepaným postupem



umělců současnosti, ale též i jejich přitakáním pluralitě a možnostem zakoušení rizik svobody spojováním do jisté chvíle neslučitelného. Finální výstup je nezaručitelný. Naštěstí. Platí to i o Rh+, kteří si ale v daném poli počínají s bravurou a preciositou.

Již samotný název *poems* je záhadou a otázkou, kterou v jistém úhlu pohledu není těžké rozluštit. Album totiž není hudební ilustrací k deklamované poesii či komplíátem zhudebněných básní, ale je rozšířením našeho pojetí toho, co lze za báseň označit. Samozřejmě, již dadaisté koncept poesie rozbili se všemi vlastní vehemencí, a to když se rozholí za básně uvádět fónnické experimenty či četbu jakýchkoliv i neliterárních textů. Stejně tak surrealisté vyzdvihují životní pocit jako způsob básnění či existenci jako básnické bytí. V historii avantgardního umění takových příkladů je bezpočet. Samotní Rh+ ke koncepci básně přistupují z pozice hudební. Recitace či zpěv se vyskytují u pouhých dvou z celkem dvanácti skladeb, a tak název *poems* můžeme číst jako možný signál k dešifraci alba. Jednotlivé tracky se stávají básněmi hudebními, mnohdy malebnými či archaicky řečeno libyimi, v nichž dochází k surovému střetu progresivní elektroniky se samplý tiskáren, mobilních telefonů a strojů v konfrontaci s houslemi, perkusivním industrialem, flétnou a zkresleným lidským hlasem. Díky těmto pestrým vrstvám se pohybujeme v oblasti mezi mocnými noiseovými plochami a soudobou elektronikou, snoubícími se s melodiemi jemného ambientu a nové verze elektroakustického písničkářství beze slov. Příjemnou kvalitou alba je nezaleknutí se zakomponování jemných a hypnotických melodii, křehkých a v jistém smyslu až popových, do struktury, jejímž podložím jsou industriální plochy. Tento postup depatetizace industrialu daný žánru obnovuje a zbavuje vážného, temného a tolik obvyklého balastu. Vliv jemné a poetické hudby zbarvuje noiseovou a samplovanou složku hudby stereotypní vážnosti a charakterové zatíženosti, vyznačující se stále stejným palisádotvůrčím zvukem a podobným typem samplovaných zdrojů bez špetky nadhledu, odstupu, ironie či konfrontace s jiným. A právě to jiné, poetické, je nejzajímavějším elementem, který se s průmyslovým a destruktivním hudebním přístupem doplňuje. Jako by vliv multimediality pomáhal při resuscitaci zmírajícího žánru a odhalení jeho možného vykročení do budoucna, za což patří Rh+ veliká úcta.

Lukáš Jiřička

### Asmus Tietchens: In die Nacht

### Asmus Tietchens: Litia

Die Stadt.

Německý experimentátor na poli elektroniky, syntezátorů a konkrétní hudby Asmus Tietchens (1947) patří do jedné generace s velkými jmény kolem německého krautrockového vzepětí a jeho přidružených výrob. Přestože podobná srovnání nerad slyší, můžeme jej alespoň pro přiblížení postavit vedle Tangerine Dream, Klause Schulzeho či Kraftwerk – stěžejních figur německé syntezátorové líhně.

O reedici podstatné části Tietchensovy diskografie se začalo starat vydavatelství Die Stadt. Kolekce má unifikované obaly - na hřbetu každého CD je jedno písmeno hudebníkova jména, čeká nás tudiž nejméně čtrnáct disků z Tietchensovy nemalé produkce. Vzhledem k možné mezeře

mezi jménem a příjmením a dalším náznakům však celkový počet odhadují na sedmnáct. Prvními vlaštovkami je dvojice alb z počátku osmdesátých let, která Tietchens původně připravil pro značku Sun, a která představují jeho nejpopovější tvář. Místo Tietchense – upravovatele polních nahrávek, manipulátora s pásky a zajímavého minimalisty (trojalbum *Ptomaine* obsahuje 48 skladeb a každá z nich končí nekonečnou smyčkou vracející se drážky) zde najdeme pitoreskní dnes-již-retro přehledných melodických motivků, jednoduchých, místy až samohrajkových rytmických stop a omezených analogových rejstříků. Místy to celé zní jako Svobodovy amarounové soundtracky ke striptýzům Dagmar P., jindy přitlačením na pilu vyvstává podobnost se strohým nárezem Martina Reva v rané fázi newyorských průkopníků Suicide, náznaky kraftwerkovské čistoty tvaru nikdy nepostrádají šmouhy. Popová tvář asi nebyla Tietchensovou nejšťastnější, na obou albech však zažijeme několik příjemných vybočení z nikterak nepříjemně nastavené rutiny. Na *In die Nacht* je to bezesporu rozsáhlá, rockovou energií volně dýchající *Höhepunkt kleiner Mann*, několika ruchy opatřená *Spanische Fliege* a zastřená, tajemně se tvářící dvojice *Regenwald* a *Park und guten Morgen* s názvuky ambientu. Trojice bonusů, vzniknuvších ve stejné době jako celé album, na něj v roce vydání (1982) nebyla kvůli příliš experimentálnímu zvuku zařazena, díkybohu je však vydána nyní. Její lehce afektovaný ambient, kombinovaný s jedovatě strojovými ruchy, projevuje o poznání větší životnost.

Album *Litia*, o rok mladší následník *In die Nacht*, pokračuje v duchu svého předchůdce, je však o něco odtažitější a zvukově čistší – jako by příjemně čvachtající povrch *In die Nacht* zesklovatél. Kromě pompézní *Unterhaltsmusik* je zde třeba zmínit hlavně téměř desetiminutovou *Ritual der kranken Freude* – na kovovém rytmu postavený hořký a svébytný příspěvek k tématu „industrial“. Bonusový materiál na tomto disku obstarávají skladby známé z komplikace *Das digitale Vertrauen*, na níž se kromě Tietchense podílel například Edward Ka-Spel (Legendary Pink Dots) či jeden z příležitostních spolupracovníků Vidna Obmana. Těšme se na další části kompletu a berme tuto recenzi jako ochutnávku budoucího většího materiálu mapujícího dílo jednoho z nejuznávanějších klasiků experimentální elektroniky, bez nějž by podoba využívání syntezátorů či tvář postindustrialu i mnoha laptopových subžánrů možná vypadala úplně jinak.

Petr Ferenc

### Iris Garrelfs: Specified Encounters

Bip-Hop.

### Colleen: The Golden Morning Breaks

Leaf / Starcastic.

Cíleně samostatně tvořící ženský prvek je v krajině experimentální hudby stále relativně vzácný, jaro nám ovšem uštědřilo nový materiál hned od několika výrazných individualit.

Všeobecně umělkyně Iris Garrelfs, činná v oblasti soundartu, vícekanálových instalací, fotografování, hudební teorie, djingu atd., se ve své hudební tvorbě soustředí na elektronickou manipulaci s lidským (vlast-

ním) hlasem a nejinak je tomu i na čerstvé sedmiskladbové sbírce *Specified Encounters*. Iris neprodukuje slova. Fascinují ji nejrůznější zvukové podoby hlasu, zatímco obsahu plynoucímu z použití konkrétních slov se vyhýbá jako rušivému elementu. Své skladby sestavuje z nahrávek rozmanitých vokálních poloh, které velmi jemně a nijak zhuštěně vrství, kombinuje a upravuje do skic se zvláštní, tajuplnou atmosférou. Booklet naznačuje, že z jejích hlasivek pochází veškerý materiál na albu, některé momenty však vykazují jasnon pěvavou elektronického zpracování. Garrelts tyto části zdá se úmyslně směřuje dokově chladných koutů, čímž jen stupňuje dojmy neurčitosti až napětí. Průsvitnějšími hlasovými motivy se překvapivě nijak nesnaží skladby „rozechřát“ – dodávají jim sice poněkud lidštější zabarvení, celkovou emocionální strohost ale nerozvrací. Nejdělsí a nejpůsobivější kus (*Encounter 6*) nabízí vedle rozstříhaných a v repetici ukotvených hlasových základů i nejcelistvější zpěv, který chvílemi připomene např. meditativní momenty Dead Can Dance či Meredith Monk, ani zde ale světlo nevysvitne. Iris preferuje poklidně plynoucí, mírumilovnou a spíše minimalisticky pojatou vokální šed.

Pařížská učitelka Cécile Schott alias Colleen na rozdíl od Iris produkuje velmi hřejivé a emocionálně silné hudební kousky beze stop vokálů a za pomoci minimálně nutného (převážně akustického) náčiní. Ačkolik na svém v pořadí druhém albu *The Golden Morning Breaks* zůstává verna formě záměrně přímočarách intimních skladeb ambientního rázu, známé z vychvalovaného debutu *Everyone Alive Wants Answers*, bezostyšně přistupuje k zásadnímu škrtu podílu elektroniky ve prospěch rozmanitých „živých“ zvuků. Desítka na jednoduchosti a působivosti stavících kompozic dohromady nabízí širokou paletu i poměrně exotických hudebních nástrojů (vedle lehce dominující kyty např. zvonohra nebo viola), navíc obohacených nahrávacím šumem a found sounds, každá z nich se však pyšní jen velmi omezeným inventárem. Nízký počet zvukových vrsť je zřejmě cíleným výsledkem důkladného „procedení“, díky němuž autorka odstraňuje přebytečný plevel a ponechává jen to opravdu podstatné, nutný základ nesoucí emotivní prvek. Nad průzračnými, a přeci nesnadno uchopitelnými melodiemi se vznáší kouzelný opar zasněnosti, jenž skladby metodou hledání „krásna v jednoduchosti“ proměnuje v podmanivé kontemplativní ukolébavky prostupující posluchačovo nitro. Něžně osobní.

Hynek Dedečius

### **ensemble recherche: In Nomine. The Witten In Nomine Broken Consort Book**

Kairos.

Zpracovávání převzatých úryvků již existující hudby patří k nejzákladnějším principům západní hudby. Bylo s oblibou využíváno zejména v renesanční polyfonii. Poté, co John Taverner (asi 1495–1545) použil ve své šestihlasé mešní kompozici jako *cantus firmus* melodii antifony *Gloria tibi Trinitas*, kterou v části *Benedictus* nezkrácenou podložil slovům „In nomine Domini“, následovala jeho vzor celá plejáda skladatelů, zasahující až do sedmnáctého století. Tak vznikla tradice skladeb „in nomine“, kdy skladatelé dokazovali svoji kompoziční zdatnost zpracováním zmíněné antifony či přímo Tavernerova čtyřglasého úryvku, později též jiných „in nomine“ dalších oblíbených autorů. Konfrontace tvůrčích přístupů ke známému materiálu se stala pro skladatele výzvou k předhánění se v osobitosti a propracovanosti řešení.

Na tuto starou tradici si vzpomněl violoncellista Lucas Fels, když *ensemble recherche* chtěl uctít hudebním dárkem Harryho Vogta za deset let vedení Wittenských dnů nové komorní hudby. Soubor oslovil několik autorů, aby napsali svoje *in nomine*, a v dubnu 1999 zazněl ve Wittenu projekt *The Witten In Nomine Broken Consort Book*, do něhož přispělo čtrnáct skladatelů. Tento projekt vyvolal velký ohlas a vynutil si pokračování s novými kompozicemi dalších autorů, kterých je dnes už nejméně pětačtyřicet...

Výběr z této zásoby přináší 2CD s názvem *In Nomine. The Witten In Nomine Broken Consort Book*, které obsahuje nahrávky z let 2000–2003. Kolekce drobných skladeb je zároveň reprezentativní přehlídkou soudobé komorní hudby – od sólových skladeb (např. György Kurtág: *In Nomine* –

*all'ongherese. Damjanick* – emlékkö pro basklarinet) až po nejrůznější kombinace v rámci osmičlenného ansámblu: Martin Fahrenbock – flétny; Jaime González – hobojo, anglický roh; Shizuyo Oka – klarinet; Klaus Steffes-Holländer – klavír, celesta; Christian Dierstein – bicí; Melise Mellinger – housle; Barbara Maurer – viola; Lucas Fels – violoncello. Jako host zde vystupuje pozounista Andrew Digby, rovněž zastoupený skladatelsky.

Škála zpracování je nesmírně široká – od poměrně pietních úprav Johna Tavernera (Gérard Pesson: *In Nomine-instrumentation colorée I*), Thomase Tallise (Gérard Pesson: *In Nomine-instrumentation colorée II*), Pickfortha (Johannes Schöllhorn: *in nomine*) či Henryho Purcella (Brice Pauset: *In Nomine of Seven Parts – an objective interpretation*) přes rozmanitá pojímání tématu (Brian Ferneyhough: *In Nomine à 3*; Klaus Huber: *In Nomine – Ricercare il nome...*; Georg Kröll: *Versetto: Gloria tibi*) až po skladby zcela fantaskní. Hans Zender: *Introitus mit Fanfarem*; Rolf Riehm: *Harryzehn* (*In Nomine actualiter*) či Salvatore Sciarrino: *in Nomine Nominis – alcune autosomiglanze per otto esecutori* představují různé extrémní polohy zpracování tématu – ale jmenování jsou spíše namátkou, neboť je zde opravdu bohatý výběr skladatelských přístupů. V samotném závěru překvapí kratká skladba Wolfganga Rihma *cnts.frms*, smutnou krásou se zaskví *Elegie (Krebskanon in der Quinte, ober- und untertönig koloriert)* Caspara Johannese Waltera, výraznou jednoduchostí zaujme Emilio Pomárico: *In nomine. Fantasia /quasi una Passacaglia – Notturno e fuggitivo*, neuchopitelně komplexním zvukem na pomezí slyšitelnosti zase Claus-Steffen Mahnkopf: *requiescant in pace. In memoriam victimarum christianitatis*.

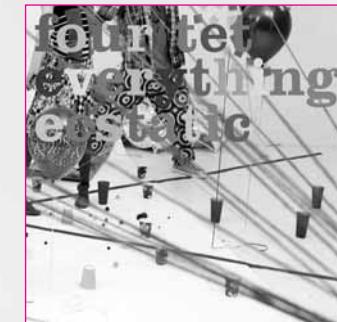
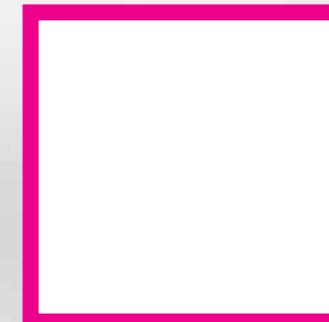
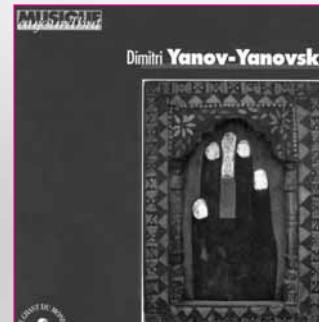
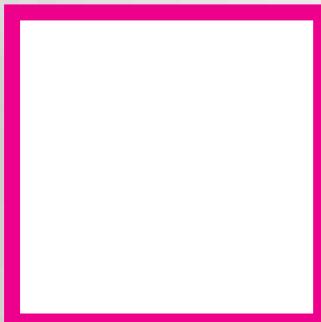
Skladby, z nichž každá představuje malý klenot, jsou však seřazeny tak, že tvoří dohromady podivuhodný celek, kde jedna navazuje na druhou, a který je možno poslouchat bez rozlišování autorů jako jediné velké kolektivní dílo, kde úzasná propracovanost detailu a citlivost a zanícenosť interpretace zaujmou v každém okamžiku. Hudebníci *ensemble recherche* se zde představují v plné škále svých schopností: brilantně zvládají svoje úkoly – od nejroztočivějších nástrojových zvuků a vysoce komplexních struktur až po stylově velmi čistou interpretaci barokní hudby. Jaroslav Šťastný

### **Marcin Wasilewski / Sławomir Kurkiewicz / Michał Miśkiewicz: TRIO**

ECM / 2HP.

Wasilewski, Kurkiewicz, Miśkiewicz. Jedná se o neznámá polská jména jazzového tria vydaná na prestižním a zavedeném labelu ECM? Nikoliv. Jen starý název jejich seskupení (na obalu lehce připomenutý) Simple Acoustic Trio zmizel v nenávratnu, snad i díky livilu jejich nového a světoznámého vydavatele. Pravda, Simple Acoustic Trio není za polskými hranicemi příliš známou skupinou, ale uvedu-li fakt, že tito tři mladí hudebníci jsou „dopravodným“ bandem trumpetisty Tomasze Stańka, není třeba více dodávat. A právě onen fenomén spolupráce se Stańkem je pro toto trio dobrozdáním i prokletím, požehnaným vazalstvím.

Trio hudebníků patří k nejmladší polské jazzové generaci a mnohdy své hráčské, aranžérské a skladatelské kvality již dostatečně projevilo. Jejich album osobitých remáků zakladatele moderního jazzu Krzysztofa Komedy s názvem *Lullaby for Rosemary* jistě patří k jedněm z nejzajímavějších alb ve smyslu kreativní penetrace do díla druhého, s pietou i touhou po změně ve jménu vlastního vyjádření skrze dílo již stvořené. Střetnutí s Komendou bylo agonické, bojovné. Setkání s postavou Tomasze Stańka je však jiného rázu. V dobrém i špatném. Vedle tohoto guru polského jazzu se způsob jejich hry daleko více zkonzentroval, naučili se vnímat rytmus skladeb s respektem k tichu a sólům mistra, avšak jak již to u setkání s guru bývá, předčasně vyzráli a jejich hudba se stala dospělým a téměř stařecky vybouřeným jazzem. Zatímco přetvoření Komedy se odehrálo z pozice války, setkání se Stańkem se nese ve znamení podlehnutí, ale též nalezení středu, ke kterému se jejich zrak a hra obrací. Neznamená to však, že se sami nestali pro Stańka obohacujícím elementem; jeho poslední alba jsou skvělým dokladem nalezení průsečíku harmonického jazzu s free jazzem v mainstreamovém hávu. Stańko nalezl hráče, se kterými svoji hudební ideu může rozvinout



v plnosti. Ovšem ideu jeho, nikoliv společnou. A tak Wasilewski, Kurkiewicz, Miśkiewicz na nové nahrávce zní jako quartet hraný triem, kdy posluchač stále čeká na závratná Staňkova sóla. Album *TRIO* se nese zcela v duchu hudby mistra, s lehkým vlivem pozdního Keitha Jarreta. Harmonický, příjemně sofistikovaný jazz hraný generací, k níž se stále ještě upíná náš horizont očekávání po bouřích a změnách. Není možné podSouvat dílu to, cím není, avšak u Staňka a Jarreta je jejich poslední hudební etapa již ve jménu vyzrálé a uměřené hudby, čemuž však předcházelo dlouhé a neúnavné období revolty, experimentovaní a hledání vlastního tvaru. U tria cítíme již rychlé překročení k vyzrálosti, ale vyzrálosti mistra, nikoliv vlastní. A zatímco na společných albech Staňka s triem jsou vždy nejvzrušivějšími momenty vzájemného proplétání i samostatného hraní tria, zde již je silně cítit absence středu, bodu, ke kterému se jejich hra upíná. Výsledkem poslechu je pocit, že cosi chybí... Staňko.

Soudím, že na výsledném zvuku se nejrazantněji podepsala klasická produkce ECM, která citlivě unifikuje rozmanité projekty k podobnému kontemplativnímu zvuku, mnohdy produktivně, zde však poněkud nešťastně. Eicher v roli producentské je mocným tvůrcem stylu ECM, respektovaným a s jiskřivým vkusem, avšak někdy příliš trivilizujícím odlišnosti skupin a jejich energií. A pak tedy i zajímavé předělávky Björk, Karola Szymanowského či Wayna Shortera či Tomasze Staňka na albu obsažené, které patří k silným momentům, zní poněkud podobně. Eicher namísto aby podpořil jejich tvůrčí sílu z období Simple Acoustic Trio, pokusil se nahrát album Tomasze Staňka bez Tomasze Staňka. Výsledkem je profesionální, citlivá a zajímavá nahrávka třicátníků s elánem lidí v důchodovém věku.

Lukáš Jiřička

#### Dimitri Yanov-Yanovsky: *Dimitri Yanov-Yanovsky*

Le Chant du Monde.

Pařížské vydavatelství Le Chant du Monde svým způsobem navazuje na tradici vzájemných francouzsko-ruských kulturních sympatií devatenáctého (a vlastně i dvacátého) století, a to tím, že věnuje zvýšenou pozornost skladatelům z Francie a zároveň z postsovětského území. Je přitom příznačné, že v centru jeho zájmu stojí především komorní tvorba těchto autorů, což podmiňuje úzká spolupráce labelu s víceméně ustáleným okruhem interpretů orientovaných na danou oblast; ta nejčinorodější kooperace pak probíhá se známým Moskevským ansámblem pro soudobou hudbu (rozhovor s jeho uměleckým vedoucím Jurijem Kasparovem lze nalézt v HV 2/02), jehož členové se podíleli i na již druhé profilové nahrávce Uzbeka Dmitrije Janova-Janovského (1963) obsahující pět jeho skladeb z let 2002-03.

Pokud by bylo možné podle povahy diferencovat hudbu na denní a noční, pak ta Janova-Janovského by jednoznačně spadala do druhé kategorie. Pomalé tempo, táhlé quasi maquamové melodie, mysteriózní zvukové efekty, akcentovaná meditativní, intimně lyrická nálada, jednoduchá a přesto účinná faktura, to vše se podílí na vytváření specifické atmosféry noční zahloubanosti, k níž ostatně často odkazují

i samotné názvy skladeb Janova-Janovského. Kompozice *Twilight Music*, volně vycházející z principů tradiční uzbecké formy maquamu, plně v souladu s výše naznačenou charakteristikou takovou náladu navozuje hned na úvod alba. Písňový cyklus *Insomnia*, jehož intimitu navíc podtrhují zhudebněné verše Mariny Cvetajevové, *Notturno* s příznačným ukolébavkově houpavým rytmem a Koncert pro violoncello a komorní ansámbel *Hearing Solution* ji pak ještě prohlubují. Z této řady étericky rozjímavých „fantazii“ tak trochu vybočuje – a to nejen instrumentálním obsazením – cyklus pro čtyřruční klavír *Šest ztracených Chopinových valčíků*, ve kterém se Janov-Janovskij pokusil s přihlédnutím k typicky chopinovským kompozičním postupům „znovuvytvořit“ šest Chopinových valčíků dochovaných pouze v incipitech. Cyklus má ráz instruktivních skladbiček, poslechově však atraktivních. Ačkoli brouzdá spíše „po povrchu“, nakonec i on svým lyrickým nábojem zapadá do celkové koncepce alba, kde plní funkci jakéhosi odlehčení.

Profilové album Dmitrije Janova-Janovského doporučují zvláště k nočnímu (bdělému) poslechu.

Vítězslav Mikeš

#### Hanne Hukkelberg: *Little Things*

Leaf Label.

Invaze ze severu, tak by se dal nazvat současný trend v alternativní tvorbě. Dalším důkazem je i debutový zářez norské šestadvacetileté zpěvačky, skladatelky a multiinstrumentalistky Hanne Hukkelberg. Album *Little Things*, na němž producentsky vypomáhal studiový inženýr a programátor Kare Christoffer Verstrheim a zároveň na něj přispěli i hudebníci z projektů jako Jaga Jazzist, Shining či Exploding Plastix, vyšlo v Norsku už vloni a nyní se konečně objevuje i na celosvětovém trhu díky licenci neúnavně hledající anglické značky Leaf Label.

Kouzelná a křehká deska nabízí komornější skladby založené hlavně na nádherně čistém a až andělském hlasu Hanne, jehož výraz se neustále proměňuje, někdy dokonce i během jedné skladby, takže chvílemi může připomenout čarownou Noru Jones, jindy hravost Björk či Louise z Lamb, nezařaditelné Elizabeth Frazer z Cocteau Twins nebo dokonce operní polohu Alison Goldfrapp. Hlas je vždy základním motivem, který pak organicky doplňuje různé akustické nástroje nebo elektronické zvuky. Ve 13 písňích se střídáním aranžemi je ke slyšení kromě kytry, bicích a piana také banjo, saxofon, housle nebo steel pedal kytna. V závěrečné, silně melancholické skladbě *Bobble*, kterou považuju za vrchol celého alba, zazní i akordon. V poměrně krátkých skladbách (jejich stopáž se pohybuje v rozmezí 1-4 minut) lze zaznamenat vlivy folku, jazzu, country, blues nebo popu, to vše je ale podáno v moderním pojetí. Přitom stále ve stravitelné formě, nikdy za cenu avantgardních úletů. Velmi pečlivé namíchání všech těchto hudebních ingrediencí podtrhuje osobitost celkového výsledku. Hanne Hukkelberg na albu čaruje a svou nadzemskou energií vtahuje posluchače do svého neuvěřitelného světa. V budoucnu se s jejím jménem budeme určitě ještě setkávat, neboť je velký talent.

Josef Sedloň

## The Complainier: Sponsored By \*Retro\*Sex\*Galaxy\*

mik.musik / Starcastic.

### Domotic: Ask For Tiger

Active Suspension.

Ač to možná bude znít prapodivně, troufám si tvrdit, že jedním z hlavních motorů současné progresivní elektronické hudby je... pop. Ano, ten zarytými experimentátory donedávna zatracovaný a zcela ignorovaný hudební proud mas. Již se neštítí – naopak, nasávají inspiraci a bez výčitek a s různou dávkou serioznosti tu zásobnici „obecně přijatelného“ vy- a zneužívají ve své tvorbě. Z propojení toho vyrůstá dnes bujaře kvetoucí předěl, oblast jakéhosi „podivnopopu“, do které se vejdu i natolik rozdílné práce, jakými jsou novinky projektů The Complainier a Domotic.

The Complainier, nejnovější převlek šéfa polské značky mik.musik ([www.mikmusik.org](http://www.mikmusik.org)) Wojteka Kucharczyka, se – i když to ve skladbách a jejich názvech sám proklamací „*this is not a cover*“ opakovaně popírá – otírá o fenomén coververzí a po svém reaguje na hity svého mládí. Záblesky povědomých motivů z dílny Depeche Mode, Human League, Boney M, Talking Heads nebo Soft Cell se na desce objevují v různých variacích a s různou intenzitou a Wojtek je s chutí překrnuje, vysává a ničí. Většinou se však jedná jen o mizivé náznaky, ze kterých prýští jeho vlastnoruční práce – jako by mu inspirací byly spíše jeho osobní vzpomínky na danou dobu než samotné songy. S výjimkou bonusové skladby *Ja walcze, walca* nahrané v roce 1987 se jedná o čistě dnešní materiál bez výraznějšího příklonu k momentálně tak populárním retro choutkám (nepočítáme-li záliby v primitivnějších, syntetičtějších elektrozvucích) a navzdory roztroušeným odkazům tu nelze hovořit o jasném záměru či konceptuálním pojetí. Kucharczykova pojítka s 80. léty na desce působí vesměs vágně a pravděpodobně ani nebyla jeho prvním cílem. Album je tedy v prvé řadě kolekcí Wojtekových nejčerstvějších hudebních výtvarů, pozoruhodných i bez zmíněných popových asociací. Kucharczyk se vyžívá v bizarně štípaných roztekaných zvukových chuchvalcích s neobvyklou stavbou, roztdodivnými samply a nečekanými kombinacemi. Jeho hravé experimenty oplývají překotným vývojem, a když člověk překoná úvodní instinktivní nelibost plynoucí z těžké stravitelnosti tracků, riskuje, že si perverzitu baviče jménem The Complainier nakonec až nezdravě oblíbí. Prostor pro kříšťálovou logiku tu ovšem nenajde.

Srovnatelně hravý francouzský projekt Domotic (Stéphane Laporte) ze čtenářům tohoto časopisu jistě povědomé stáje Active Suspension cha- os nepřestuje. Dává přednost štourání do světa chytlavých a na první poslech líbivých písniček, až příliš čitelných melodií a přívětivé emoci- nality. A přeci se zdaleka nejedná o plytký pokus zaujmout vrchní příčky hitparád (tot koneckonců mnohem spíše otázka marketingu než hudbo- pěvu), protože *Ask For Tiger* nabízí více. Místy až za uši tahající dětská naivita (jednoduché, nicméně funkční melodické motivy) či přeslazený vokál (např. s velice milým reféremem „*I hate you for ever*“) prorůstají s elektronickými excesy, glitchprvky a nánoisy hrubého noise (rejstřík velmi podobný tvorbě kolegy O. Lamma) a vytváří obdivuhodně komplexní ukázku klouni písničkářství s divokou experimentálností. Laporte začíná prostým muzicírováním s kytarou (nepřekvapí, že vyrůstal na Beatles) hledajíc silný melodický základ a tuto koketérii s popově přímočarou atraktivitou následně oblévá barvitou elektronickou omáčkou. A ačkoli vám album v rozmezí necelé padesátiminutovky uštědří ten nejdivočejší+nejhlučnější (*Turquoise/Trotzdem*) i ten nejněžnější (*There May Be a Tiger*) hudební zážitek poslední doby, zůstává osobitým kompaktním celkem hodným pozornosti.

Hynek Dedecius

## Four Tet: Everything Ecstatic

Domino Records.

Zkuste před Keirenem Hebdenem zmínit termín folkotronika a pravděpodobně se se zlou potážete. Delikátní spojení akustických nástrojů

s elektronicky preparovanými zvuky dominovalo elektronické hudbě posledních několik let a je to právě jeho projekt Four Tet, který bývá často označován jako nejzářnější případ folkotroniky. Jeho alba *Pause* a *Rounds* ukázala cestu celé řadě epigonů a pomohla jeho autorovi, aby se dostal k remixové práci pro tak odlišné projekty, jakými jsou Radiohead, Badly Drawn Boy, Beth Orton nebo Aphex Twin.

Hebden opouští scénu právě včas, kdy hrozí, že se z ní stane líheň studiových producentů do sebe zahleděných indie-rockových skupin. Jeho nové album *Everything Ecstatic* se nese v duchu snahy vzdálit se z této škatulky co možná nejdále. Či snad lépe: vzdálit se co nejdále od všech škatulek. A ve většině stopáže desky se to daří. Jako šťastnou volbu vidím aplikaci rockovějších prvků, když inspirace pochází ze zdrojů jako Can, Faust a art rock, ale také funk nebo free jazzu. Mohutný basový riff v úvodní *Joy* nebo frenetické bicí v *Sun Drums and Soil* přidávají do jindy překombinovaných kompozic IDM prvek syrovosti... a ono to funguje. Živé nástroje mu rozhodně neslouží jako vábička autenticity jako u některých nu-jazzových projektů, basa a perkuse tu jsou od toho, aby se smíchal v energetickou bombu funkového groove. Four Tet dost možná kráčí cestou jazzového krále Milese Davise, který modální období překročil svými „elektrickými“ alby jako *Pangaea* a *Agharta*. Podobně jako u Milese kouzlo geniálně strukturovaných melodií zůstalo, ale ještě se k němu přidalo něco navíc. Four Tet desku natočil v kratičkých dvou měsících, prý ve volných chvílích při natáčení nové desky své skupiny Fridge a společného alba s legendárním jazzovým bubeníkem Stevem Reidem. Dost možná právě toto setkání ho inspirovalo k čerstvé mutaci jeho extatického zvuku. Hebden dokázal, že patří k nejvýraznějším představitelům současné elektronické hudby s obdivuhodnou schopností inovovat svůj zvuk.

Karel Veselý

## Elio Martusciello: Unoccupied areas

ReR Megacorp.

Kolážovost, nahloučení nejrůznějších zvuků (někdy i pazvuků) a jejich prospoustování, dekomponování obrazu tohoto tak už dost dekomponovaného světa a pokus o vytváření nové, na melodičnosti nezávislé kompozice, přístup k níž je sám o sobě protestem vůči jakékoli uhlazenosti – to je trend, který si získává v současném hudebním dění stále širší záběr. Pochopitelně, přístupy k tomuto ztvárnění jsou velice rozličné a rozdílný je i jejich výsledek: od zcela nahodilé nahloučnosti až po vize, v nichž tušíme nebo dokonce vnímáme určitý záměr.

Elio Martusciello (1959), rodák z Neapole, pedagog vyučující elektronickou hudbu a elektroakustickou kompozici na konservatoři v Cagliari, skladatel, improvizátor, účastník desítek hudebních festivalů a muzikovědních sympoziov, tento záměr zcela očividně má. Nedostí na tom: pět kompozic jeho alba *Unoccupied areas* objevuje pět značně odlišných přístupů sebevýjádření, což v této oblasti není zdaleka obvyklé.

*A@traverso.it* využívá recyklovaných, relokovanych, transformovaných či demontovaných vokálů, protkávaných dalšími zvuky od zazvonění telefonu po útržky šamanského projevu, střípků z desek či fragmentů z „polních“ nahrávek Nigela Ayerse, *Hommage à Pierre Schaeffer* se zaměřuje na dekomponování a znovu nastrolování původních prvků v jiných souvislostech kompozice, *Etude aux chemins de fer*, *Proiezioni* jsou založeny téměř výhradně na výtěžcích oblasti kinematografie: na kamerách, projekci a podobně. Další opusy používají úlomků z nejrůznějších zdrojů od Simona a Garfunkela přes Györgyho Ligetiho po Arvo Pärtu a Luciana Beria. Podstatnější však než to, jaké jsou zvolené podklady, je seřazení zvukové ambaláže (včetně pauz) do takové následnosti, aby skladby zůstávaly působivé přes svoji relativní délku (*Proiezioni* obnáší 12:35 minut), aby měly schopnost gradovat, překvapovat, vytrhovat z letargie (zvuk tříšťícího se skla) a aby jejich montáž měla jistou logiku. To právě se Martusciellovi daří: jeho zvuková (či hluková) výslednice zaujme.

Tento hudební působící v nejrůznějších seskupeních (například ve výtečném souboru *Ossatura*) tu znovu potvrdil své kvality objevovatele nápaditě zkompionovaných skrumáž, k nimž se můžeme i vracet a objevovat jejich na první poslech možná nepostřehnuté nuance.

Zdeněk K. Slabý

**Arvo Pärt:**  
**Pro et contra**  
**[VIRGIN CLASSICS]**

Vyznavačům díla Arvo Pärta se v roce jeho životního jubilea (70 let) do rukou dostává nesmírně cenná nahrávka, která poodhaluje méně známou část tvorby tohoto skladatele. Ten oslovil širší publikum především svými libozvučnými meditativními kompozicemi, zatímco skladby z jeho rané tvůrčí fáze zasažené experimenty s dodekafonií, seriální technikou či autoritoukou bývají odsouzeny spíše do pozadí. Přitom mnohé z nich zavdávaly ve své době podnět často k bouřlivým diskusím a svým způsobem plnily úlohu manifestů sovětské avant-gardy 60. let. Album předkládá pět takových manifestů (v provedení Estonského národního symfonického orchestru řízeného Paavo Järviem): *Perpetuum mobile, První Druhou symfonii, Collage über B-A-C-H* a titulní *Pro et contra*, které doplňuje půvabná, příležitostně napsaná kantáta pro dětský sbor a orchestr *Meie aed – Nás sad*. Nejde jen o historicky dokumentární materiál, ale také o důkaz, že tyto skladby mohou zdárne žít i v jiném dobovém kontextu. **VM**

**Schwabinggrad Ballett:**  
**Schwabinggrad Ballett**  
**[STAUBGOLD / STARCASTIC]**

Zhruba dvacetiletý německý kolektiv umělců i politických aktivistů, který povstal z diskusních kroužků hamburgského Buttclubu, přispěchal s rozmanitou směsicí kusů, které obecně snesou u nás dobře zavedenou nálepku „alternativa“. Pestrá instrumentace bez limitů, volná improvizace, underground rock, balkánsko-free jazz chvílinky, cirkusácké i harmonikářské legracky, industriální kovozvuky, hrubá bas-kytara nebo hezké sloky... Schwabinggrad Ballett je všude a vždy tak... německý. **HD**

**Omenya:**  
**Ancient Rites**  
**[PURPLE SOIL]**

Před dvěma lety nahrané a na českém labelu vydané album amerického jednočlenného ambientního projektu zvukově zcela koresponduje se svým názvem a vydařeným designem papírového obalu. Kromě velebného toku řeky barevných

ploch, éterických harmonií a umělých etnorytmů zaslechneme i něco živých perkusi, modulované hly ve formě opakování sloganů či sporadických recitativů a příjemná vybočení v podobě laptopového prachu a několika témat easylisteningových harmonií. Sympatická je neokázalost použitého materiálu, který mnohé mysticko-ambientní souputníky svádí k podivnému mesiášství, neschopnosti rozlišit hru od reality a zvukové vlezlosti hodné svědků Jehovových – hezkým příkladem podobného nezblbnutí je závěrečná odaťatá *Dustbin Slumber*. Připadají-li vám Steve Roach, Hybryds či Vidna Obmana až příliš kýchovití a přitom netrpíte apriorní nedůvěrou k žáru, je Omenya tím pravým. **PF**

**Something Like Elvis:**  
**Cigarette Smoke Phantom**  
**[POST\_POST / TAMIZDAT]**

Dnes již zaniklá skupina s názvem vyjmutým z Lynchova filmu *Zběsilost v srdci* vydala jako své poslední a asi i nejlepší album dílo s názvem *Cigarette Smoke Album*. Bylo by chyběné jej zapomenout, neboť patří k svébytným evropským odpovědím na současnou vlnu post rocku, která vyrostla z kytarové indie scény 90. let. Na jedné straně slyšíme vliv avant-punkové scény a hrubo-zrnného hardcore, na straně druhé ozvuky psychedelie s hypnotickými klávesovými plochami, vše je pak nesené na klasické rockové struktury. Těžko zařaditelné album by sneslo srovnání s tak odlišnými kapelami jako např. Fugazi, Klar, Swans, NoMeansNo, ale i Dunaj a The Young Gods. Co jej však odlišuje od cíl dál populárnějších českých Sunshine, je nadhled a značná žánrová pestrost spojená s muzikantskou hravostí. **LJ**

**Ariel Pink's Haunted Graffiti:**  
**The Doldrums**  
**[PAW-TRACKS]**

Rok 2005? K neuvedení... Posloucháte rádio po babičce, ze kterého se linou ukrutně lo-fi melodie s cíleně slitým pozadím a dosti teatrálním zpěvem, před panenkami vám tančí v lsd rozpuštěně hippie květiny, rty krehnou v blaženém úsměvu a topíte se ve vědomí totální lehkosti. Tak ironické, nesoučasně

né, bezprostřední a svobodné... Bláznivé retro? Vrchol vyhulenosti? Výraz přirozenosti v nepřirozeném technosvětě? Další důkaz, že v okruhu kalifornských Animal Collective kvete sympatická neotřelost. **HD**

**Thomas Bloch:**  
**Music for Ondes Martenot**  
**[INAXOS]**

Jeden z prvních průkopnických vynálezů v oblasti elektronických nástrojů, Martenotovy vlny, lákal od svého vzniku ve 20. letech 20. století četné skladatele k využití jeho možností v tvůrčí praxi. Francouzský interpret Thomas Bloch, ovládající tento instrument a hrající na jeho verzi z roku 1985, natočil pro Naxos album, které několik takových pokusů především z uplynulých dvou desetiletí (starší data jsou pouze *Feuillet inédit no. 4* Oliviera Messiaena a *Fantaisie Bohuslava Martinů*) představuje. Příznačný zvuk Martenotových vln se s největším efektem setkal v *Kyriades* (ve spojení s klavírem, smyčcovým orchestrem a perkusem) Bernarda Wissona, v elektroakustické kompozici *Mare Teno* Michela Redolfiho, ale i ve vlastních Blochových příspěvcích *Formule*, *Lude 9.6* nebo *Sweet Suite*. Novodobé elektronické nástroje se rychle vyvíjejí a ještě rychleji stárnou. Zdálo by se, že kdo nemá poslední typ, nejde s dobou. Blochovo recitálové album však naznačuje, že počítat se musí také s jejich – třebas i modernizovanými – dědečky. A to nejen z uctivosti. **VM**

**Mitchell Akiyama:**  
**Small Explosions That Are Yours To Keep**  
**[SUB ROSA / STARCASTIC]**

Nadany kanadský laptopový dekonstruktér Mitchell Akiyama pokračuje v příklonu k akustice a poklidné, často až dojemně tesklivé (jedná se o jeho zřejmě nejsmutnější počin) kompozice složené ze shluků smyčců, strun, gamelanského cinkotu, neidentifikovatelných perkusi i saxofonu, přičemž výrazně tlumí podíl softwaru. Navzdory hmatatelnějším motivům a průsvitnější struktuře se opět jedná o poměrně těžko přístupný originální ambientní materiál. I tato sólovka však z hlediska působivosti a naléhavosti

ti o krůček zaostává za díly jeho projektu *Désormais* (duo s Joshua Treble). **HD**

**POE:**  
**Szum rodzi hałas**  
**[ASFALT RECORDS]**

Nové polské hiphopové duo svým básnickým názvem neodkazuje k tradici amerického romantismu, neboť se nejdá o nic jiného než šifru Projekt Ostry Emade. Dlouho očekávané spojení slavného freestylevého MC O.S.T.R. s bubeníkem, skladatelem a producentem Emade ze skupiny Tworzywo sztuczne splnilo mnohé z představ. Zatímco Ostry se ve své vlastní tvorbě věnuje propojení hip hopu s jazzem, Emade dany prostor zkoumá z opačné strany, electrojazzrockové. Avšak spojení s názvem POE je přihlášením se obou k tradici, ze které vyrůstají, k tradici hip hopu. Album *Szum rodzi hałas* je komplátem kompozic na pomezí hip hopu, abstraktní elektroniky a nu jazzu s komplikovanými rytmami, dominující basovou linkou a pro Emadeho typickými klávesovými plochami. Vzájemný respekt obou umělců, které rozbíjí hiphopové stereotypy, je největším přínosem alba, které se jistě stane jedním z nejoceněnějších polských projektů tohoto roku. Navíc se Ostry ve svých textech odklonil od poesie ulice k daleko metaforičtějším a tématicky košatějším útvaram, címž otevírá nové cesty vyjádření, po kterých se rodilý bratr producenta Emade s předzívou Fisz vydal již dávno. **LJ**

**Ensemble SON:**  
**To Hear with the Mouth**  
**[CAPRICE RECORDS]**

Švédský ansámbel SON s přispěním několika hostů živě představuje šest kusů z dílny Richarda Barretta, Barryho Guye a Rogera Doylea. Jde o instrumentální „skladby“ pohybující se na pomezí prokomponovanosti a improvizace, přičemž větší důraz je kladen přeče jen spíše na druhý princip. Nic proti bezbřehému „free“ hledačství, ale z nahrávky mám pocit, že se tu více hledá než nalézá. Rezonuje pouze Barrettova groteskní *EARTH* a Doyleova *Shindstu* s burleskě pochodovými pasážemi, v ostatních případech jen těžko nalézám opěrný posluchačský bod. Ani když se snažím slyšet „with the mouth“. **VM**

Objednávám předplatné časopisu **HIS VOICE** od čísla \_\_\_\_\_ v ceně 280 Kč za 6 následujících čísel.

Titul: \_\_\_\_\_ Jméno: \_\_\_\_\_ Příjmení: \_\_\_\_\_

Adresa pro zaslání (jen pokud se liší od výše uvedené adresy)

Organizace: \_\_\_\_\_

Titul: \_\_\_\_\_ Jméno: \_\_\_\_\_ Příjmení: \_\_\_\_\_

Ulice: \_\_\_\_\_

Organizace: \_\_\_\_\_

PSČ: \_\_\_\_\_ Město: \_\_\_\_\_

Ulice: \_\_\_\_\_

Tel: \_\_\_\_\_ Email: \_\_\_\_\_

PSČ: \_\_\_\_\_ Město: \_\_\_\_\_

Platbu provedu:

složenkou A (na základě údajů ze složenky A, kterou od nás obdržíte, lze platit převodem)  
 fakturou, v tom případě uveďte IČO: \_\_\_\_\_ DIČ: \_\_\_\_\_

Objednávky přijímá jménem vydavatele firma SEND Předplatné, P.O.Box 141, 140 21 Praha 4, tel.: 225 985 225, 272 706 206. SMS: 777 333 370, 605 202 115, e-mail: send@send.cz, www.send.cz