

HIS Voice 5/2005

- 2 **Glosář**
- 4 **Teroristické umění Olgy Neuwirth**
[Matěj Kratochvíl]
- 6 **Prolomit ticho**
[Pauline Oliveros]
- 8 **Rozbíjení stereotypů**
aneb ženy v hip hopu
[Karel Veselý]
- 11 **Orgie hudební cudnosti**
Ruth Barberán a Margarida García
[Jaroslav Šťastný]
- 12 **Svůdné příběhy Spunk**
[Petr Ferenc]
- 14 **Prefeminismus v postkomunismu**
[Susanna Niedermayr]
- 16 **Ženy pro změny**
Joanna Newsom, Zavoloka, Colleen
[Hynek Dedecius]
- 18 **Duch hudby Dilorom Saidaminová**
[Vítězslav Mikeš]
- 20 **Midaircondo**
[Hynek Dedecius]
- 21 **Sónar 2005**
[Hynek Dedecius]
- 22 **Easy listening vrchní sestry**
Rozhovor se Stevenem Stapletonem
[Petr Ferenc]
- 24 **Možnosti akordeonu**
Teodoro Anzelloti
[Matěj Kratochvíl]
- 25 **Parsifal v divadle Komédie**
[Petr Bakla]
- 26 **Das Syntetische Mischgewebe**
Chybějící článek mezi Pierrem Henrym a Merzbow
[Petr Ferenc]
- 29 **recenze CD**

[OBSAH]

Vydává Hudební informační středisko o.p.s. • Redakce: Matěj Kratochvíl: kratochvil@hisvoice.cz (šéfredaktor) • Tereza Havelková: havelkova@hisvoice.cz • Vítězslav Mikeš • Ivo Medek: medek@jamu.cz • Petr Ferenc: ferenc@hisvoice.cz • Adam Javůrek: javurek@hisvoice.cz • Hynek Dedecius: dedecius@hisvoice.cz • Lukáš Jiříčka (redaktoři) • Jan Vávra: vavra@hisvoice.cz (produkce a PR) • **Grafická úprava:** Daniela Kramerová a Tomáš Sedláček • **Tisk:** TNM Print, s.r.o. • **Adresa redakce:** Besední 3, 118 00 Praha 1, tel.: 257 312 422, fax: 257 317 424, e-mail: redakce@hisvoice.cz, www.hisvoice.cz • **Cena** jednoho výtisku: 49,- Kč • **Předplatné** šesti čísel včetně poštovného: 280,- Kč, studenti a důchodci: 180,- Kč • **SEND** Předplatné, P.O.Box 141, 140 21 Praha 4, tel.: 225 985 225, fax: 267 211 305, SMS: 605 202 115, E-mail: predplatne@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 Fraktály, Betlémské nám. 5a, Praha 1 • Centrum pro současné umění, Jelení 9, Praha 1 • Knihkupectví Mafá - Aurora, Opletalova 8, Praha 1 • Knihkupectví Kosmas, Perlová 3, Praha 1 • Jazzcentrum Agharta, Krakovská 5, Praha 1 • Volvox Globator, Opatovická 26, Praha 1 • Café RYBKA, Opatovická 7, Praha 1 • PJ Music, Dittrichova 11, Praha 2 • Black Point music, Vacínova 5, Praha 8 • **BRNO:** Knihkupectví Barvič-Novotný, Česká 13, Brno • Indies, Kobližná 2, Brno • Kulturní a informační centrum města Brna, Radnická 12, Brno • **OSTRAVA:** Knihkupectví Artforum, Puchmajerova 8, Ostrava • **PLZEŇ:** HOUDEK - hudební nástroje, Divadelní 1, Plzeň • **OLOMOUČ:** Knihkupectví Velehrad, Wurmova 6, Olomouc • **HRADEC KRÁLOVÉ:** VH Gramo, Hájkova 309, Hradec Králové • Antikvariát „Na Rynku“, Malé nám. 129, Hradec Králové • **ČESKÉ BUDĚJOVICE:** Knihkupectví a Antikvariát TYCHÉ, Česká 7, České Budějovice • **PARDUBICE:** Kamala, Dům techniky, nám. Republiky 2686, Pardubice • **HRANICE:** Knihy Honzík, Jiráskova 429, Hranice • **LITOMYŠL:** Muzika KALIBÁN, Smetanovo nám. 16, Litomyšl





Milí čtenáři,

Navzdory emancipaci žen ve všech možných oborech lidské činnosti se zdá, že tvorba hudby je stále především doménou mužů. Ženy jsou akceptovány jako zpěvačky, klavíristky, harfenistky – tedy interpretky. Žena jako skladatelka je poměrně vzácným zjevem. Někomu to přijde jako alarmující problém a důsledek trvající nadvlády mužů, kteří hudbu žen nepustí do vysílání ani na koncerty. Jinému se zdá nesmyslné pořádat na toto téma konference a věnovat mu celé číslo časopisu. Vždyť je jedno, zda hudbu dělá muž či žena, jde o to, zda je ta hudba dobrá. V tomto čísle jsme se pokusili dát prostor oběma názorům. Zároveň přinášíme portréty několika tvůrkyň z různých žánrů i generací, které dokazují, že zajímavá tvorba ani hudební experiment nejsou výsadou mužského pokolení. Může to být operní tvorba Olgy Neuwirth, hravá improvizace norských Spunk nebo podivné písničkářství harfenistky Joanny Newsom. Ženy se mohou prosadit i v tak „mužném“ prostředí, jakým je hip hop. Mimo tematický blok doporučuji například rozhovor Petra Ference se Stevenem Stapletonem, hudebním dadaistou a duší skupiny Nurse With Wound. Kromě tradičního večera HIS Voice in Sound, který se tentokrát uskuteční 19. 9. v prostoru Roxy NoD, vám nabízíme i další setkání se zajímavou hudbou, tentokrát koncertní. Zahajujeme řadu Stimul, ve které vám během podzimu představíme zajímavé zahraniční hudebníky. Jako první se představí 30. září polská skupina Robotobibok, po ní 14. října osbitý všeumělec Aranós a 29. října německý improvizátor Peter Brötzmann a soubor North Quartet. Přeji vám příjemné hudební i čtenářské zážitky.

Matěj Kratochvíl

Matěj Kratochvíl, šéfredaktor

[Dvojstranu připravuje Adam Javůrek]

Debate, zda mají umělci připustit, aby do jejich díla prosákly aktuální události, dostala několik nových bizarních impulsů. Už dlouho čeští hudebníci tak hojně a rychle nereagovali na okolní dění jako letos v létě. Policejní zásah na festivalu **CzechTek** odstartoval malou renesanci protest-songů v Česku. Výsledky ovšem většinou zní tak, že by měla být řeč spíš o zatrestsonzích. **Jan Rejžek** v LN v této souvislosti psal: „(...) připomínám, že jednu z prvních tklivých básní o svíčkách na Národní třídě tehdy napsal Václav Hons, jen co si seřídil hodinky po opěvování vítězného Února ve stejnojmenné poémě. Nyní všechny předstihl bard **Jarek Nohavica**, jenž již za pár hodin zflákal podobnou tryznu s úderným názvem *Už zase bijou děti, kde nechybí všechny náležité výrazy jako „nesvoboda“, „holé ruce“, ba dokonce „komu teď zvoní hrana“*. Takových říkánek vám za panáka vysype bláznivá **Markéta** v podchodu těšínského nádraží dvacet v minutě. (...) Kvůli občansky zanicenému **Nohavicovi** aby snad obnovili *Festival angažované písně v Sokolově*.”

Ať už je píseň a intence, jaká je, protest-song funguje jako zajímavý reklamní nástroj. Nohavica i neznámé skupiny se dostali například na třetí stranu Lidových novin a umístění nahrávek na internet, Radio Luxembourg dnešní generace, udělalo taky své. Statistika serveru Last.fm, který zájemcům monitoruje všechny přehrané písně na jejich počítačích, uvádí, že zhruba každý dvacátý český uživatel si píseň *Už zase bijou děti* alespoň jednou týdně pustil. Žádná jiná píseň se nedočkala takové pozornosti.

O výše zmíněné službě **Last.fm** byla již řeč v glosáři 2/2005. Tehdy se ještě jednalo o dva různé weby AudioScrobbler (vytvářel statistiky) a Last.fm (umožňoval udělat si jednoduché rádio), nyní se sloučily a stránka prošla radikální proměnou. Mezi uživateli naleznete řadu zajímavých lidí a je fascinující hrát si na voyeury a sledovat, co a jak často poslouchají. Last.fm využívá například spisovatel, šéfredaktor jednoho z nejčtenějších blogů na světě Boing Boing a přispěvatel časopisů Wired či Popular Science **Cory Doctorow** (nejhranější tři umělci: Tom Waits, Talking Heads, Steve Gibson) a u nás například publicista **Petr Koubský** (velmi překvapivě vede ruský písničkář Alexandr Rozenbaum, dále je Zuzana Růžicková, Acoustic Alchemy) nebo **Bourek**, šéf skupiny ememvoodoopoká (Willy Mason, Le Tigre, Goldie Lookin' Chain).

Na blogu Boing Boing přetiskla Doctorowova kolegyně Xení Jarden část rozhovoru s **Davidem Byrnem**, který na svém webu před pár měsíci spustil vlastní rádio. Pouští na něm to, co sám aktuálně poslouchá. „*Skladby obměňuji vždycky po pár týdnech. Lidé se mě občas ptají, co poslouchám, a já oddrmlím seznam nahrávek. Zhruba v polovině výčtu pohled v jejich očích otupí a je evidentní, že o těch umělcích v životě neslyšeli. A tak jsem si řekl: mnó, tak si to zjednodušíme.*”

Byrne dále říká, že ilegální stahování hudby mu nijak zvlášť nevádí, poněvadž vydavatelé toho hudebníkům stejně dávají málo. Na stahování se mu spíš nelíbí to, že lidé si obvykle pořizují nahrávky od umělců, které už znají, a ochuzují se tak o seznamování s novou hudbou. Sám ale přiznává, že občas si také něco nelegálně stáhne. Na svém webu má David Byrne i osobní deník, za nějž od časopisu Esquire obdržel cenu Eskey v kategorii „nejlepší písař“. Těžko říct, je to dobrá nebo špatná zpráva?

Na serveru **ClassicCat.net** se může Byrne pohybovat bez obav, všechny odkazy na mp3ky jsou legální. Hudbychtivý brouzдал na nich nalezne 2500 odkazů na stránky hudebníků, kteří poskytují svou produkci zdarma ke stažení. Stránky nabízejí vyhledávání dle skladatelů, interpretů, děl i sólových nástrojů.

A propos, jeden z nejslavnějších otloukánků současnosti, formát mp3, se dožil deseti let. Počet byl trochu dříve, ale za jeho definitivní příchod na svět můžeme považovat 14. červenec 1995, 12:29:49, když se ve Fraunhoferově institutu pro integrované obvody shodli na koncovce .mp3 a Jürgen Zeller o tom v mailu informoval své kolegy.

Viktor Tverdochlibov alias **Karaoke Tundra** nabídl skrze vskutku nezávislou značku Surreal Madrid volně ke stažení krátké sedmikusé dílko Schizopanorama. Činí tak nedlouho poté, co v konkurenci 435 účastníků zabodoval v soutěži o nejpovedenější remix skladby *Witness* britského rappera jménem **Roots Manuva**. Ten na svých stránkách nakonec vyhlásil šestici výherců, jejichž práce se objeví na limitovaném vinylovém ep. Karaoke Tundra se o drážky té placky podělí s projekty Emjay, Butch Manring, Mex, Inusable a Rafael.



Bill Frisell

Viktorovy aktuální a velmi povedené desky Gastarbeiter si všiml mj. i německý časopis De: Bug. Věnoval jí bohužel jen tři věty, ta poslední zní: „*Dvacet skladeb, které nabízejí perfektní soundtrack pro odpoledne s němým filmovým komiksem.*“

Již skoro rok funguje blog oblíbeného zdroje zpráv pro náš glosář a jednoho z nejlepších deníků současnosti, britského **Guardianu**. Blog CultureVulture (blogs.guardian.co.uk/culturevulture/) se věnuje všem druhům umění. Aktuálně nabízí například mp3 ukázkou práce „zvukového umělce“ **Jonnyho McHughy**, který nahrával mumraj v edinburghských ulicích při tradičním srpnovém festivalu, nebo glosují úvahu spisovatele **D. A. Blylera**, jenž se snaží rozlousknout poslední záhadu nedávno zesnulého **Huntera S. Thompsona**. Tento legendární gonzo (a tak trochu i hudební publicista) totiž před svou sebevraždou napsal doprostřed prázdné stránky slovo „counselor“ (poradce, advokát). Smysl vzkazu, pokud to ovšem vzkaz byl, je neznámý i jeho nejbližším přátelům. Blyler tvrdí, že counselor je narážka na Bibli a Janovo (14,16) „*a já požádám Otce a on vám dá jiného Přímluvce, aby byl s vámi na věky.*“

Začátkem srpna zemřela jiná legenda spojená s hudbou a publicistikou, pionýr rockové hudební publicistiky **Al Aronowitz**. Jeho dvanáctidílná série článků o beatnících v deníku New York Post z roku 1959 byla v té době něčím naprosto nevídaným.

Aronowitz ovšem ovlivnil hudbu spíše tím, že byl v pravý čas na pravém místě, než konkrétními texty. S objemnou kapkou přehánění a nadsázky: byl to on, kdo zprostředkoval setkání Dylan – Beatles a vnutil jim marihuanu, čímž je naučil experimentovat i hudebně, a díky tomu vznikly na jedné straně hudební klenoty jako *Tomorrow Never Knows* nebo *Revolution No. 9* a na druhé straně folk-rock. Taková interpretace by se Aronowitzovi velmi líbila, poněvadž sám rád zdůrazňoval (podle jiných přeháněl) svůj vliv na kulturu. „*Šedesátá léta by beze mne nebyla tím, čím jsou,*“ nechával se slyšet.

Jeho vlastní experimenty s drogami mu přinesly leda tak devastaci kariéry. Připomněl se až v devadesátých letech prostřednictvím své webové stránky The Blacklisted Journalist (Zakázaný no-

vinář; bigmagic.com/pages/blackj/). Zemřel na rakovinu ve věku 77 let.

Bill Frisell, jeden z nejoriginálnějších jazzových kytaristů, hájil v rozhovoru pro Chico News & Review svou vizi experimentu. Natáčel pro prestižní label ECM, nyní je ustájen u vydavatelství Nonesuch, spolupracoval s Johnem Zornem, experimentoval s world-music, nyní geniálně zhudebnil sérii obrazů Gerharda Richtera, ale před pár lety také natočil střídmé, takřka countryové a bluegrassové nahrávky jako *Nashville* nebo *Good Dog, Happy Man*, čímž leckoho zklamal. Redaktorka mu předložila uživatelskou recenzi z internetového obchodu amazon.com, v níž mu jeden řadový posluchač vytýká, že se na těchto deskách zaprodal. Slova „Frisell“ a „sell-out“ („umělecká zrada“) k sobě sice hezky pasují, ale eklektický kytarista to samozřejmě vidí jinak.

„*Zrada? Když zkusím něco jiného, tak je to podle mě riziko a výzva. Pro mě byla právě deska Nashville jedna z mých nejavantgardnějších a nejriskantnějších věcí, co jsem kdy udělal. Wes Montgomery kdysi sklídl kritiku za to, že spolupracuje s orchestrem a že se zaprodává. Pro něj to byla změna, při níž se toho velmi mnoho naučil.*“ Stejnými slovy hájí i album *Unspeakable*, na němž koketuje se samplingem. „*To není zaprodání se. To je pravý opak.*“

„*Bohužel, letos to nevyjde, ale zhruba tak v letech 2013-2015 by na vás dojít mohlo,*“ řeknou vám nejspíš u pokladny wagnerovského festivalu v **Bayreuthu** a nabídnou vám pořadník. Potenciální návštěvníci se tedy obrací na instituci, kterou bychom ve vážné hudbě pomalu nehledali: černý trh. Na něj si posvítla Deutsche Welle a zjistila, že zatímco nejdražší oficiální lístek stojí 192 euro, černotrhovci a jejich moderní wwwarianty vám lístek přenechají i za cenu 2.717 euro.

V devatenácté řadě, u dveří 5, na sedačce 24 sledovala bayreuthského Parsifala **Patti Smith**. Už tak nezvyklá kombinace byla ještě divočejší. Smith zde byla jako novinářka akreditovaná za německý deník Zeit, pro který napsala a nafotila festivalový zápisník.

Fakt, že indie ikona bude psát o Wagnerovi, vyvolal u některých lidí stejné rozpaky jako loni

samotný Schlingensiefův Parsifal. Na populárním mailing-listu opera-l.org se například jedna diskutérka podivovala, jak se může Patti Smith vyjadřovat k opeře, když sama místo zpěvu křičí a – považte – prý si neholí podpaží.

Samotný článek v deníku Zeit však ukázal, že člověk zvenčí často přijde s velmi inspirativními texty a podněty. Patti Smith mixuje osobní dojmy z města a atmosféry festivalu s přiznáními, za které ji trpělivi čekatelé na festivalový lístek musí nenávidět (ke vstupence přišla raz dva, představení převážně prospala) a nečekanými souvislostmi. Například pasáž, v níž Parsifal zabíjí labuť (zde znázorněna králíkem) je Američanům velmi blízká, neboť u každého vyvolává vzpomínky na Bugse Bunnyho a scénku Kill The Wabbit z animovaného filmu *What's Opera, Doc?* (1957).

Málo známý rumunský avantgardní a existencialistický básník a prozaik **Max Blecher** (1909-1938) popisuje ve své próze *Zjizvená srdce* téměř vizionářsky vznik turntablismu. „*Tuhle novou stupidní zábavu objevili asi před dvěma dny. Postaví gramofony vedle sebe a pak na dané znamení všechny zároveň spustí..., deset gramofonů... s deseti různými deskami...*“

A skutečně, náhle z těch deseti spuštěných gramofonů vyrazila nepředstavitelná kakofonie nejružnějších zvuků a řevu. Pánové Marclay, Otomo, dieb13, Jeck by měli zrudnout studem... Více na stranách 242 a 243. Knihu vydalo nakladatelství Torst.

NY Times se věnovaly novému typu onemocnění: **hudebním halucinacím**. Nemoc vzniká poruchou té části mozku, která nám obvykle umožňuje vnímání hudby. Psychiatr Victor Aziz publikoval v červencovém vydání odborného periodika Psychopathology studii, která obsáhle dokumentuje několik případů hudebních halucinací. Onemocnění je častější u žen, průměrný věk pacienta bývá 78 let a ve dvou třetinách případů slyší náboženské skladby.

Aziz kontroverzně tvrdí, že přehrávače jako iPod se časem postarají o nárůst počtu nemocných, poněvadž „*jsme vystaveni záplavě hudby*“.

Jenže právě malé přehrávače se využívají při léčbě takových halucinací. „*Slyší reálnou hudbu, která soutěží s halucinacemi a potlačuje je,*“ cituje psychiatra Petera Woodruffa deník Guardian.

Teroristické umění Olgy Neuwirth

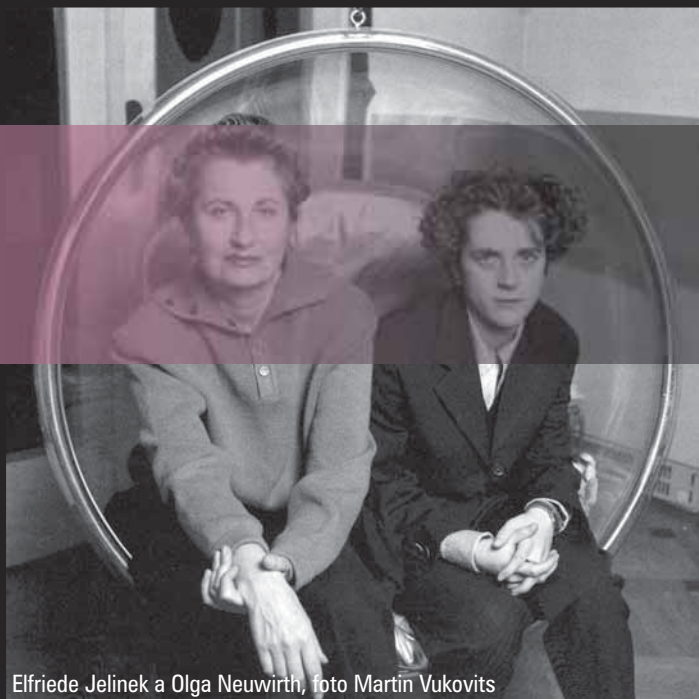
[Matěj Kratochvíl]

„Nechci nikomu dělat kázání, ale chci, aby má hudba sdělovala mé představy o bolesti a něze, které pronikají světem, o rozpolcenosti a o pocitu lidské marnosti, který nás obklopuje. Vím, že umění nemůže nic změnit, může však poukázat na věci, které zkornatěly, a zviditelnit deprimující stav společnosti.“

„Umělec není dnes jen vizionářem, tedy tím, kdo konstelaci vidí. Je také konstruktérem, tím, kdo konstelaci znovu vynalézá a dává dohromady.“

Z Grazu, hlavního města rakouského Štýrska pochází nejen kalifornský guvernér Arnold Schwarzenegger. V roce 1968 se zde narodila skladatelka Olga Neuwirth, která patří ve své generaci (bez ohledu na pohlaví) k nejzajímavějším tvůrcům.

Kromě klavíru se v dětství začala učit hrát na trubku a věnovala se jazzu, dokud jí v tom nezabránila autonehoda, po níž již nemohla hrát. Jako interpretka ovšem působí i nadále – jejím nástrojem se stal těremin. S ním se věnuje také olné improvizaci, například s kytaristou Burkhardem Stanglem.



Elfriede Jelinek a Olga Neuwirth, foto Martin Vukovits



foto Nicolas Lackner

Forma podle přírody

Jsou skladatelky, jejichž hudba zní „mužněji“ a působí větší silou než tvorba mnohých jejich mužských kolegů. To je případ Polky Hany Kulenty a nepochybně také Olgy Neuwirth. V době, kdy se mnozí skladatelé vracejí k tonalitě a přebírají popové idiomy, Neuwirthová hledá extrémní výrazové polohy, které odpovídají obsahu toho, co chce sdělit.

Jedním z kořenů jejího stylu je rakousko-německá tradice expresionismu, její zájem o psychologii a vyhrocené situace. K tomu přistupuje zdroj téměř protilehlý. Kromě Luigiho Nona a Adrianny Hölszky na ní měl velký vliv Tristan Murail, s nímž se setkala nejprve v osmdesátých letech za studií v San Franciscu a posléze v devadesátých letech v Paříži. U něj jednak přičichla ke spektralistickým technikám zvukomalby, jednak pronikla do tajů elektronické hudby. Tato inspirace však u ní nevedla k opulentním zvukovým lázním. Využila ji ke zintenzivnění vlastního hudebního jazyka. V San Franciscu studovala také výtvarné umění a film, což nezůstalo bez odezvy v její tvorbě.

„Hudba je teroristické umění. Nutí lidi, aby se soustředili, aby si na ni udělali čas. Toho mají ovšem stále méně.“ Její hudba nemusí být „láskou na první poslech“ a mnozí kritici popisují hudbu Olgy Neuwirth jako labyrint. Většinou velice hustá zvuková masa s velkými dynamickými zvraty vyžaduje od posluchače jistou námahu. Ani struktura jejích skladeb není minimalisticky přímočará. Často je odvozena od mimohudebních inspirací, byť lze přímé vztahy hledat jen těžko. *Hooloomooloo* (1996/1997) je inspirováno obrazem Franka Stelly a jeho zacházením s optickými iluzemi. U skladby *locus...doublure...solus* pro klavír a orchestr (2001) to jsou dva romány Raymonda Roussela *Locus solus* a *La doublure*. Za některými skladbami se skrývá fascinace přírodou a procesy, které v ní probíhají. Pro své skladby vytváří uzavřené modely a pravidla, podle nichž se pak hudba vyvíjí. Zimolez kozí list neboli růže z Jericha dal jméno skladbě *Lonicera Caprifolium* pro komorní soubor a zvukovou stopu (1993), druh indických světlušek, který v hejnech synchronizovaně červeně bliká, zase stojí za skladbou *Photophorus* pro dvě elektrické kytary a orchestr (1997).

Zvukové možnosti tradičních souborů nástrojů rozšiřuje různými způsoby. V *locus...doublure...solus* rozladí orchestr: violy o šedesát centů výše,

elektrické piano a celesta o šedesát centů níže. Jejím oblíbeným hlasem je kontratenor. Kromě opery *Bählamms Fest* využila tento pěvecký rejstřík např. ve skladbě *Hommage à Klaus Nomi* (1998), počtě podivuhodnému a excentrickému pěvci.

Elektronika je v mnoha skladbách partnerem akustických nástrojů. Může jít o jednoduchou zvukovou stopu na CD nebo o live-electronics. Sofistikovanější elektronický zvuk pracující s prostorem paradoxně odsuzuje některé skladby – jako např. ... *ce qui arrive* ... (na texty Paula Austera 2003/2004) – jen ke koncertní existenci. Převodem do sterea by se ztratil důležitý rozměr a audio DVD s prostorovým zvukem je zatím příliš nákladné.

Zálibou Olgy Neuwirth je sbírání hudby. Její kolekce nahrávek údajně obsahuje zajímavosti nejrozumnějších žánrů a proveniencí. Netají se také zájmem o klubovou elektronickou scénu. „DJ Spooky ... netvrdí, že vychází z vážné hudby, ale je přitom mnohem experimentálnější a zajímavější než my.“ Na festivalu v Lucernu v roce 2002 následovalo po koncertu z jejich děl vystoupení DJ Spookyho, nazvané výmluvně *Remixing Olga Neuwirth*. Zmíněné studium filmu zužitkovává Olga Neuwirth v multimediálních dílech, jako je *The Long Rain* (2000) podle povídky Raye Bradburyho. Sama ovšem tento termín bere s rezervou. „Je to takové módní slovo, které mají v oblibě hlavně pořadatelé, ale já mám pocit, že jim jde jen o to mít na koncertě plátno s videoprojekcí, v níž něco poskakuje. Jako by šlo o to spojit dohromady co nejvíce médií. ... Mě zajímá křížení různých úrovní a jejich vzájemné ovlivňování a vyrovnávání. Otázka: co je prostor, co je obraz, co je text a co je hudba? A jak dalece je vůbec možné to všechno spojit?“

Hudbě chybí slova

Jak vysvítá z úvodního citátu, cítí Olga Neuwirth potřebu vyjadřovat se k dění ve společnosti. Může se tak dít nehudebně, jako například, když vystoupila v roce 2000 na demonstraci proti vstupu FPÖ Jorga Haidera do vládní koalice. V hudbě to je s vyjadřováním názorů vždy složitější: „Hudbě vždy chybí slovo, je neurčitá. ... Pokud pracuji s textem, vybírám si takový, který vyjadřuje určitý názor. Hudba k tomu může vždy jen podat komentář. ... Při práci s hudebním materiálem se nabízí určité možnosti. Většinou jde o redukci na pregnantní rytmy a důvěrně známé zvuky. ... Když ovšem děláte takto hudbu, která má vyvolat jasnou reakci, znamená to také určitou povrchnost. Začínají se ztrácet jemnější nuance.“

Jedním z průlomových děl Olgy Neuwirth byla opera *Bählamms Fest* (1997/1998) podle dramatické předlohy Leonory Carrington v úpravě držitelky Nobelovy ceny za literaturu Elfriede Jelinek. Surrealistický hororový příběh podivné rodiny s despotickým otcem, dvěma syny, z nichž jeden se proměňuje ve vlka, matkou, která své syny slepě miluje a Theodou, mladou ženou, která se před krutostí světa schovává do dětského pokoje. Jeremy, syn-vlkodlak zde symbolizuje „jiné“, tvora, který je schopen proměnit se a uniknout na svobodu, čímž přitahuje Theodora a děsí zbytek rodiny. Zvukově je proměna člověka ve vlka zesílena elektronikou. Zpěv (kontratenor) se pomocí počítačového morfinu plynule proměňuje ve vlčí vytí a občas zůstává v různých přechodových fázích jako zpívající zvíře.

S Elfriede Jelinek spolupracuje Olga Neuwirth ráda. Obě autorky spojuje zájem o psychologii, lidskou iracionalitu a postavení ženy ve společnosti. Umění pro ně je prostředkem, jak bojovat s absurditami každodenního života. Na její libreto napsala již svou první operu *Der Wald* (s podtitulem *Zhudebněné jídlo z fastfoodu*, 1989/1990), hudebně divadelní kus *Körperliche Veränderungen* (1990/1991), skladbu *Elfi und Andí* pro recitátora a komorní soubor (1997) nebo oratorium *Aufenthalt* (1992/1993). Spolu vytvořily též rozhlasové hry *Todesraten* (1997) a *Der Tod und das Mädchen II* (1999). Zatím poslední opera vznikla v roce 2003 podle filmu Davida Lynche *Lost Highway*, autorkou libreta je ovšem opět Elfriede Jelinek.

„Musím se skutečně sama sebe každý den ptát na smysl toho, co dělám. Jednoduše to trvá příliš dlouho, život běží dál a člověk píše jeden kus, pak ještě jeden; napsala jsem vlastně už vše od komorní hudby po operu a elektroniku. Společenský dopad toho je ale nulový.“ S podobnými myšlenkami se musí utkat asi každý tvůrce. Někoho snad i přivedou k přehodnocení kariéry. Olga Neuwirth však navzdory této skepsi pracuje dál. Pro rok 2006 údajně chystá, opět v tandemu s Elfriede Jelinek, parafrázi Mozartova Dona Giovanniho.



foto Priska Ketterer

Prolomit ticho



[Pauline Oliveros, přeložil Matěj Kratochvíl]

Hudba je nejdůležitější koordinující a sjednocující silou na zemi. Všechny společnosti uznávají a respektují sílu hudby. Hudba je využívána k usměrňování společnosti při bohoslužbě v kostele, při řízení státu i ve vzdělávacích institucích. Hudba je základním nástrojem, s jehož pomocí dostávají korporace své produkty na trh. Hudba je také zábava. Hudba má ovšem mnoho dalších funkcí a představuje rovněž velice důležitý způsob myšlení. Kreativní hudba – nebo hudba, která je nově komponovaná nebo improvizovaná, může dát impuls ke změně, protože zpochybní zaběhnuté způsoby uvažování. Změna vyvolává další úvahy a dialog. Myšlení a změna návyků a dialogu vyvolává odpor vůči zastaralým společenským institucím. Kreativní hudba proto bývá často znevažována ze strany těch, jejichž konzervativní zájmy ohrožuje.

Nejpozitivnější funkcí hudby v této době by mohlo být zahlazování propastí, které zatemňují ducha lidstva. Už jen z tohoto důvodu je více než zapotřebí kreativního zapojení tradičních léčitelů (podobných těm, které v sedmáctém století upalovali na hranicích). V průběhu historie všech světových kultur ženy vždy asistovaly u přechodových rituálů, jako je zrození, dospívání, svatba a smrt. Role žen jako respektovaných strážkyň těchto rituálů byla potlačena ve prospěch umělecké hudby komponované muži. Původní funkcí umělecké hudby bylo bavit a dodávat lesku aristokratickým dvorům v Rakousku, Itálii a dalších zemích. Jak funguje umělecká hudba v naší společnosti, jakou má hodnotu a pro koho? Jak může umělecká hudba tvořená muži i ženami dnes fungovat?

Změna paradigmatu je také přechodovým rituálem. Paradigma vyloučení nelze změnit bez energie a spoluúčasti žen, ať už se to týká komponování a provádění umělecké nebo jakékoliv jiné hudby. Ženy si musí uvědomit svou zodpovědnost a vzít tuto změnu do svých rukou. Duch naší západní kultury trpí nedostatkem právě té hudby, kterou tradičně tvořily ženy. Nestačí, aby si ženy koupily vstup do oblasti umělecké hudby – jakkoliv pro ně může být atraktivní – a dokonale si osvojily techniky a formy stvořené muži. Asi by též bylo moudré vyhnout se účasti na konkurenčním boji a někdy téměř vražedném boji o kariéru, který tuto oblast často provází. Hudební hrdinka nového tisíciletí musí objevit svůj vlastní vnitřní hlas a hledat svou vlastní cestu hudbou. Musí také

odpovědět na volání ztracené hudby žen napříč věky. Ze spojených vnitřních hlasů mnoha žen vzejde hudba tisíciletí – hudba, kterou potřebujeme, abychom vytvořili rovnováhu a harmonické vztahy v rámci naší společnosti. K dosažení rovnováhy a harmonie bude nutné spojit se, učit se a prosazovat týmovou práci a strategii na vysoké úrovni,

propojit se, podporovat jeden druhého a směřovat k vyléčení té propasti, která očividně přestává existovat – propasti oddělující ženy od sebe navzájem, od mužů a od tvořivého procesu a síly hudby. Tvořivost je jasným právem všech lidských bytostí.

*A zjevil se velký div na nebesích;
žena sluncem oděná s měsícem
pod nohama, a na její hlavě
koruna z dvanácti hvězd.*

Zjevení 12-1



Albrecht Dürer: Žena sluncem oděná, 1497/98

V mnoha kulturách mimo hranice západní civilizace tvořily ženy hudbu od nejstarších dob. Ženy byly váženy jako kněžky – udržovatelky obřadů a tvůrkyně hudby k těmto obřadům. Je více než pravděpodobné, že ženy byly prvními hudebníky, když zpívaly ukolébavky dětem a naříkaly nad smrtí svých milých. Ačkoliv několik žen v průběhu staletí svůj hlas našlo – jako třeba Hildegard von Bingen – ženy v západní kultuře byly od tvorby umělecké hudby odrazovány. Tvorba žen byla vysmívána, podceňována, potlačována nebo zapomenuta a vyloučena z provozování a vydávání. Se zničením díla Sapfó přišly ženy o model skladatelky již na úsvitu západní kultury.

Uplynuly dva tisíce let od Pavlova biblického ediktu, v němž prohlásil, že ženy mají být v chrámu zticha: Chápáno obecněji to znamenalo, že by měly být zticha ve všech veřejných institucích patriarchátu. Od té doby bylo mlčení žen krutě vynucováno genocidou, upalováním čarodějnic, dalšími vraždami a různými způsoby fyzického týrání, jako je znásilnění, bičování, obřízka a svazování – psychologické formy jako posměch, zadávání ponižujících prací, podřízené pozice, chudoba, odpírání vzdělání a možnosti vlastnit majetek, zacházení jako s věcí, zotročování a především odpírání rovnosti a svobody volby. V kolektivním vědomí žen takové zacházení a jeho faktické pokračování až do dnešních dnů zanechalo stopu v podobě silného strachu promluvit a vzít vlastní život a tvorbu do svých rukou. Ačkoliv intelektuální paradigma – týkající se svobody žen zapojit se aktivně do veřejného života i do hudby – se v naší době změnilo a nabralo příznivější směr, je třeba se zaměřit na strach, který zůstává v kolektivním vědomí žen a který je třeba vyléčit. Teprve pak se v naší kultuře mohou uskutečnit změny také na úrovni pocitů a emocí.

Od osmnáctého století jsou tvorba a vnímání západní umělecké hudby silně ovlivněny aristokratickou ikonografií a patriarchální sémiotikou. Tvorba umělecké hudby byla výlučným teritoriem mužů. Až donedávna se ženy obávaly tvrdit o sobě, že jsou skladatelky, i v případě, že hudbu skutečně psaly. Celý systém podpory skladatelů, provádění děl, publikace a šíření hudby vyrostlo z první vídeňské školy. Ženy byly z této školy vyloučeny. Vzniklo hudební ghetto „velkých“ skladatelů. Ačkoliv se publikum rozšířilo o měšťanské vrstvy, druhá vídeňská škola ve vyloučení žen pokračovala. Ženám bylo určeno místo ve skupině patronek a obdivovatelek. Tehdejší postoje mužů vůči ženám potvrzovaly nadvládu Pavlova ediktu. Zde je například citát skladatele Albana Berga z dopisu Arnoldu Schönbergovi, který se týkal Almy Mahlerové – skladatelky, vdovy po Gustavu Mahlerovi a hlavní osobě v získávání peněz pro Schönbergův fond.

„Prosím Vás, vážený pane Schönbergu, abyste nebral čin Frau Mahler příliš vážně. Kdesi v hloubi duše ví – pokud tomu žena dokáže vůbec porozumět – kdo jste, a jistě touží po tom, aby tyto neshody byly rychle odstraněny. Není to nic jiného než vrtoch, zrozený z náladovosti ženy, zvyklé rozdávat milost a nemilost podle okamžitého rozmaru a nápadu. Takováto stvoření nepotřebují k přechodu mezi láskou a nenávistí, nenávistí a láskou o nic větší důvod než my potřebujeme k rozhodnutí, zda si vezmeme tmavou či světlou kravatu. Možná to je to, čemu Weinerger říká amoralita ženy. To by také vysvětlovalo vše ostatní: hravou, neomezenou schopnost jednoho a toho samého stvoření přizpůsobit se morálce Mahlera i nemorálnosti Karpatha.“ (The Berg – Schönberg Correspondence. Ed. Brand, Hailey a Harris – Noron, s. 243)

Žádný z dopisů mezi Bergem a Schönbergem neodhaluje, že Alma Mahlerová byla také skladatelkou. Zůstávala ve stínu svého slavného manžela a časté zmínky v dopisech, včetně Bergových opovrhlivých poznámek o ní a o ženách obecně, ji připomínají jen jako hlavní podporovatelku a mecenášku Arnolda Schönberga. Očekávalo se, že ženy budou přijímat takovéto role, a někdy do nich byly nuceny okolnostmi nebo nátlakem mužů, jako byl Berg.



Jen několika málo ženám se podařilo prolomit ticho jako skladatelkám, aniž by musely strpět výsměch, pronásledování a nedostatek podpory. K překonání společenských překážek, které stojí před ženami a vlastně přede všemi vyloučenými skupinami, je zapotřebí dlouhodobě trvající snahy. Situace nás skladatelek se v naší době zlepšila jen nepatrně. Bude třeba mít festivaly jako Frau Musika (nova) a mnohé další, abychom ukázaly sílu a životaschopnost žen zabývajících se tvorbou hudby. Ženy se musí spojit k tvorbě hudby, k oslavě svých děl, k vytváření strategie pro změny jejich vztahu k hudbě a musí si navzájem pomáhat při léčení onoho strachu po dvou tisících let zneužívání. Bude nezbytné dělat to až do té doby, kdy budou ženy plně integrovány do hudebního života na všech úrovních.

Hudební průmysl se nezměnil dostatečně a nyní se bude muset změnit tím rychleji, abychom ještě za svého života mohli užívat plodů svého boje. Navzdory Hnutí za práva žen a Hnutí za občanská práva převažuje v hudbě stále mužské ghetto, které je podporováno existující infrastrukturou agentů, manažerů, pořadatelů, vydavatelů, producentů a sponzorů. Programy vážné hudby jsou stále složeny především z děl bílých mužů. Média zřídka publikují materiály podporující skladatelky. Hudba žen není součástí standardního repertoáru hudebních institucí. Hudební pedagogové zřídka zahrnují skladatelky do své výuky nebo do svých knih, interpreti nezařazují hudbu žen do svého repertoáru, ani s ní neseznamují své studenty. Existují samozřejmě výjimky, jaké představuje například řada muzikologů, kteří přijali feministické postoje. Ti, kteří ve své práci zastávají osvícené postoje vůči ženám v hudbě, musí být respektováni, vyzdvíženi a napodobováni.

Potřebujeme změnu u kořenů, na základní úrovni – ve výuce, v interpretaci, hudební tvorbě, teorii, historii a žurnalistice. Aby bylo dosaženo rovnoprávnosti, nepotřebujeme nic menšího než kompletní změnu v oblasti hudby. Ženy musí překonat své strachy, najít své hlasy a prolomit ticho, které jim bylo vnuceno a udržováno od Pavlova ediktu. Musí najít sílu, vůli a soucit ke vzájemné pomoci, k organizování změn ve všech oblastech hudebního dění. Hudbu nelze dál chápat jako jednostrannou záležitost vyhrazenou jen mužům. Jak se bude měnit hudba, změní se i svět, jak ho známe. Potřebujeme vyváženou společnost s rovným zastoupením žen i mužů a s podporou pro všechny skladatele a hudebníky.

Rozbíjení stereotypů aneb ŽENY v hip hopu

Missy Elliott

[Karel Veselý]

Když si loni v dubnu rapper Nelly naplánoval účast na akci na podporu boje s leukémií do Spelman College, dívčí univerzity v Atlantě rozhodně nečekal, že by se mohl setkat s tak negativní reakcí. Ještě než se do Atlanty vydal, vyzvaly ho veřejně místní studentky z Student Government Organization, aby vysvětlil svoje postoje k ženám. Speciální pozornost aktivistek si zasloužil díky videoklipu *Tip Drill*, ve kterém zobrazoval ženy jako sexuální bankomaty, které jsou svolné k sexuálnímu styku poté, co muž vsune kreditní kartu mezi půlky jejich zadnice. Vyděšená rapová hvězda se zmožila jen na prohlášení, ve kterém vysvětlil, že ženy v jeho videoklipech účinkují dobrovolně a jsou řádně placené. A svoji účast na akci raději zrušil. Měl smůlu. Kdyby se na kampus Spelman chystal kterýkoliv jiný slavný rapper, pravděpodobně by ho čekalo to samé. Sexistické videoklipy patří k mainstreamovému hip hopu stejně jako drahé šperky nebo luxusní auta. Není to náhoda, že hip hop je v širší veřejnosti spojován s misogynismem, sexismem nebo adorací násilí na ženách. Sami rappeři k tomu obrazu často a rádi přispívají. Ačkoliv lze tyto výstřelky brát jako součást umělecké licence přehánění a vychloubání, která je v rapu velmi oblíbená, incident s Nellyho klipem ukazuje, že rapperům to bude čím dál obtížněji procházet. Moya Bailey, profesorka feminismu na Spelman College k tomu dodává: „Afro-americké ženy jsou často zobrazovány jako hypersexuální osoby. Díky takovýmto videoklipům vstoupilo toto spojení do obecného podvědomí a setkáváme se s ním prakticky všude po světě. S tím je potřeba něco udělat, nechci, aby například moje dcera byla kvůli těmto projevům vystavována nechutným poznámkám.“

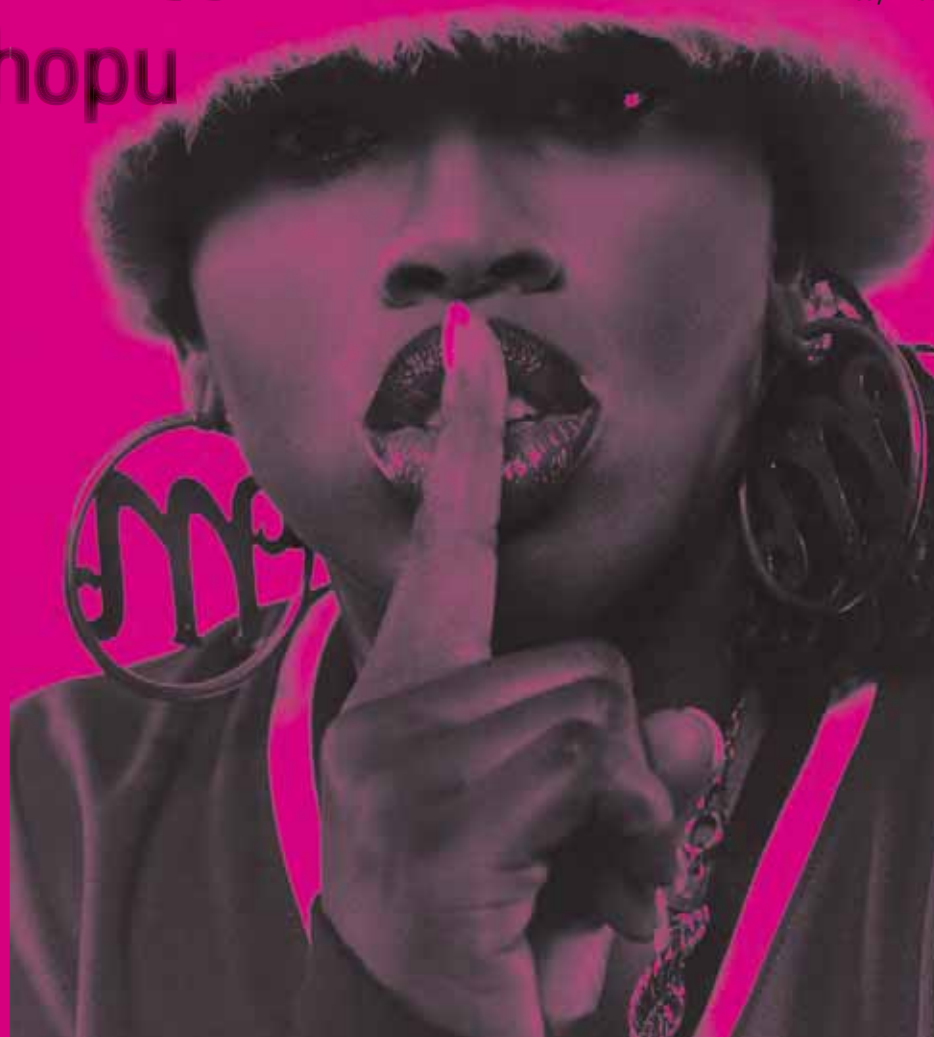
Sexistické zobrazování žen v hip hopu má dlouhou tradici. Od skladeb jako *Me So Horny* nebo *We Wanna Some Pussy 2* Live Crew v 80. letech až po současnost a populární rappery jako jsou Snoop Dogg (*Can U Control Ya Ho*) nebo Lil Jon & The Eastside Boys (*Stop Fuckin Wit Me, Bitches Ain't Shit*) patří sexismus k tradičnímu rapperskému repertoáru. Neuctivý pohled na ženy je součástí rapového diskurzu, který ovládají muži. Tradiční rapperské role jako *pimp* (pasák) či *hustler* (pouliční podnikavec) v sobě mají pohrdání ženami zakořeněné a tyto stereotypy jsou podporovány politikou hudebního průmyslu. Je třeba mít na mysli, že mainstreamový hip hop, tedy ten propagovaný velkými vydavatelskými firmami je součástí ekonomických

struktur průmyslu, který se soustředí na maximalizaci výdělků a řídí se přísnými marketingovými pravidly. „Žijeme v sexistické společnosti. Populární kultura přehání, třeba s tímto *sexismem*, a to všechno kvůli zisku. To je přirozenost kapitalistické společnosti a zábavního průmyslu,“ shrnul problematiku v anketě časopisu *Essence* Russell Simmons, spoluzakladatel nejdůležitějšího hiphopového labelu Def Jam. Machistické postoje se staly součástí marketingových škatulek a zpochybňování gender stereotypů není výnosné. Uvnitř mužského hip hopu ovšem existuje i proud, který se otevřeně staví proti misogynním textům, například skupina Beastie Boys, ve svých začátcích přijímala machistické stereotypy (skladby jako *To All The Ladies, Girls*) se od nich později distancovala a omluvila se (*Sure Shot*).

„Tělo černošské ženy vždy bylo v bělošském podvědomí sexuální komoditou. Během otrokářství reprezentovaly produkci a reprodukci, otrokáři je považovali za svůj majetek a způsob, jak ukojit svůj chtíč,“ říká Audrey McCluskey, profesorka afro-amerických studií z Indiany a poukazuje na hlubší kořeny tohoto problému. Videoklipy, ve kterých se ženy předvádějí jako zboží ovšem

nejsou doménou jen hip hopu, najdete i rockové nebo metalové skupiny, které se oblibou chlubí neuctivým chováním ke svým fanynkám (*groupies*). Tyto tendence zobrazovat ženy jako ovládané bytosti se dá vysvětlit na základě hluboce zakořeněného mužského mýtu o ženském spiknutí. V článku *Never Trust A Big Butt And A Smile* demontuje teoretička hip hopu Tricia Rose několik mužských sexistických rapových textů. V textu *Poison* skupiny Bell Biv DeVoe nachází citát, který dal článku název – nikdy nevěř velkému zadku a úsměvu. Tricia Rose vysvětluje, že důležitým východiskem tohoto postoje je poznání, že mužská sexuální touha se může stát v rukou ženy snadnou zbraní. Takový muž je pak ochotný udělat kvůli jejímu souhlasu cokoliv, čímž ho žena ovládne a může s ním manipulovat. „Chápání mužského strachu z ženské sexuality pomáhá vysvětlit neustálou sexuální dominanci, kterou chtějí muži nad ženami udržet. Bez tohoto strachu by jejich pokusy byly zbytečné,“ píše Rose ve zmíněném článku. Sexistické videoklipy jsou pak manifestací této touhy ovládat ženy.

Zdá se, že jediný, kdo může proti stávajícímu stereotypu submisivní ženy bojovat, jsou ženské





rapperky. Silné a odhodlané postavit se dominujícím mužům v rovném souboji. Pokud mluvíme o „ženských zbraních“ – tentokrát ovšem bez všech misogynních podtextů, musíme se zmínit o tradici tzv. *response tracks*. Jde o odpovědi (v podobě písně nebo klipu) na skladbu, se kterou rapper/ka nesouhlasí. Jsou součástí dialogické podstaty hip hopu, rozhovoru a výměny názorů v rámci diskurzu. Písněové *beefy* (jak se soubojům v hiphopovém žargonu říká) jsou součástí hipopové kultury a rappeři si v nich vysvětlují názory. Je to kompetitivní souboj a úkolem je porazit soupeře ostrovtipem. V *beef* se může změnit i spor mezi pohlavími. Jedním z nejslavnějších se stala série odpovědí na sexistickou skladbu *Roxanne Roxanne* mužské skupiny U.T.F.O. Poté, co se ze skladby stal hit, objevilo se přes sto padesát *response tracks*, které narapovaly ženy. Nejslavnější odpovědí se stala skladba *Roxanne's Revenge* rapperky, která přijala jméno ženy urážené v původní písni – Roxanne Shante. I asi nejslavnější ženská rapová skupina Salt N Pepa se poprvé zviditelnila díky *beefu*, konkrétněji odpovědí na skladbu *The Show* dvojice Doug E. Fresh a Slick Rick. *Response tracks* nejsou minulostí – loňský velký hit r'n'b zpěváka Eamona



Jean Grae

Fuck...I Don't Want You Back, ve kterém zpěvák vulgárně uráží svoji bývalou přítelkyni, přinesl vlnu ženských odpovědí - jedna z nich *FU Right Back* stejně prostořeké zpěvačky Frankee se stala ještě úspěšnější než originál.

Boj žen o prosazení v hudebním průmyslu (a to se netýká jen urban music) je podobný snaze černošských hudebníků o rovné příležitosti v rámci hudebního průmyslu. Dnes, po dlouhých letech emancipačních snah už existují černošské nahrávací společnosti vedené afro-američany. Podobných ženských labelů je zatím velmi málo. Stejně tak je jako šafránu silných ženských osobností, které jsou schopné pohybovat se v drsném světě hudebního průmyslu nezávisle na mužích. Ještě během 90. let to bylo skoro nemožné. Skladby jim produkovali muži a vycházely na muži vedených

vydavatelstvích. Teprve na přelomu století rapperka Missy Misdeamour Elliott dokázala, že silná ženská osobnost může v hiphopovém průmyslu přežít. Elliott vedle rapu své skladby i produkuje a přispívá dalším ženským interpretkám na jejich desky. Na svém vydavatelství Goldmine se navíc věnuje objevování mladých dívčích nadějí (zatím většinou z oblasti r'n'b). Ukázala tak cestu, kterou se ženské rapperky mohou vydat.

Ženský rap - historie

První známější rapperkou, která se zapsala do dějin hip hopu, je Sha Rock, členka skupiny Funky Four (Plus One) ještě z prehistorie žánru. Daleko důležitější roli ale sehrála jiná žena. Bývalá soulová zpěvačka Sylvia Robinson sledovala dění v Bronxu na konci 70. let a napadlo ji, že by mohla na svém malém vydavatelství Sugarhill Records vydat hiphopový singl. Nevybrala si ale žádnou existující skupinu, nýbrž si ji sestavila sama z kluků, kteří se kolem scény pohybovali. Vznikla tak skupina The Sugarhill Gang, která se díky průlomovému singlu *Rapper's Delight* stala vůbec první globální rapovou hvězdou. Od tohoto singlu se počítá historie rapu. První nahrávka ženské rapperky je pravděpodobně *To the Beat, Y'All* Lady B z roku 1980 a ve stejné době natáčí své první singly dívčí rapové trio The Sequence (mezi nimi dnešní soulová hvězda Angie Brown) a jejich konkurentky Mercedes Ladies. Největší vlnu zájmu zažil ženský rap v roce 1985 díky již zmíněným *response tracks*. Během 80. let se ženské hipopové publikum stalo specifickou cílovou skupinou, čehož důkazem je typ rappera – milovníka. Typickým příkladem je – LL Cool J, který uspěl díky rapovým baladám s r'n'b prvky (a samozřejmě image svalovce s jemnou duší). Koncem 80. let se také ustálilo rozlišení, že konfliktnější rap je „mužský sport“ a pro ženy zůstane vyhrazen *rhythmandblues* a soul. V 90. letech se tento stereotyp upevnil, když se během pronikání hip hopu do mainstreamu staly oblíbeným formátem rádiových hitů skladby, kde mužský rap doplňoval ženský rnb refrén. V té době ovšem už existovalo několik úspěšných, čisť ženských rapových skupin. Nejdůležitější z nich, trio Salt-N-Pepa, které na přelomu 80. a 90. let ukázalo, že ženský rap je schopný konkurovat mužskému. Provokativními texty, vyzývavým oblečením a (pop)feministickou rétorikou později inspirovaly další ženské rapové skupiny jako například

TLC. První úspěšná sólová rapperka byla Queen Latifah, členka volného sdružení Native Tongues, které chtělo do hip hopu přinést pozitivní ideje (Afrika Bambaatta, De La Soul, Tribe Called Quest atd.) Skladba *Ladies First*, která vznikla kolaborací Latifah s anglickou rapperkou Monie Love je považována za důležitý milník v historii ženského hip hopu. Latifah později rap opustila a stala se úspěšnou herečkou.

Gender teorie hip hopu

V předminulém čísle HIS Voice jsme v recenzi antologie základních textů ke studiu hip hopu *That's The Joint: The Hip Hop Studies Reader* konstatovali, že gender teorie je nejrychleji se rozvíjejícím oborem v rámci hip hop studies. Ať už jde o témata jako jsou studium tvorby identity afro-amerických žen skrze hip hop, feministický pohled na hip hop nebo třeba postavení ženy v rámci ekonomických struktur hudebního průmyslu, kulturní fenomén hipopové kultury nabízí spoustu prostoru k bádání. Vypadá to, že speciálně letošní rok je v tomto oboru velmi živo. Časopis specializující se na ženské interpretky v rámci urban music *Essence* přináší od začátku roku v sekci *Take Back The Music* kritické články na téma ženy v hip hopu a otevřel tak velkou diskuzi na toto téma. V dubnu, přesně rok po incidentu na Spelman College se v Chicagu konala velká konference *The Feminism And Hip-Hop* mapující akademický prostor tohoto oboru. Připravovat se také začala specializovaná antologie zabývající se feministickou teorií hip hopu.

Na mapě současného hip hopu existuje celá řada dalších zajímavých ženských rapperek. Ať už jde o komerční hip hop (Rah Digga, Eve), experimen-



Meshell Ndegeocello

tální scénu (Bahamadia, Yarah Bravo, Jean Grae, Lady Sovereign) nebo o přesahy do poezie (Ursula Rucker, Meshell Ndegeocello). V českém hip hopu působí aktivně pouze jediná rapperka – Tchybo ze skupiny Syndrom Snoop. Asi nejlepší česká

rapperka – Lela ze skupiny WWW se rapu už nevěnuje a působí jako výtvarnice.

Jako příklad teoretického pohledu na ženský rap si můžeme ukázat článek *Empowering Self, Making Choices, Creating*

Spaces Cheryl L. Keyes. Podává v něm klasifikaci ženských rapperek do čtyř kategorií. Identifikace je úzce spojena s hipopovým žargonem a je zasazena do širších kulturních vzorců. Keyes rozlišuje čtyři následující typy ženských rapperek.

Queen Mother - Královna matka

Obraz ženy-vůdkyně je odvozený z významného postavení královny matky v 16. století v africkém království Benin, ale také z tradice silných černošských žen vně rodiny. Raperky v této kategorii charakterizuje honosné oblečení a účesy, šperky a samozřejmě texty, ve kterých se dovolávají respektu ostatních žen, stejně jako mužů. Silnou martiarchální image vyznávala například členka Zulu Nation Queen Kenya nebo zmiňovaná Queen Latifah. Její debutové album *Hail To The Queen* (Ať žije královna) uvedlo její královskou image, ačkoliv jí v té době bylo jen 21 roků. (Královská koruna existuje v hip hopu také jako symbol nejvyššího rapového umu.) Keyes v článku také připomíná její videoklip k písni *Ladies First*, který oslavuje silné černošské ženy minulosti jako Rosa Parks nebo Angela Davis. Dnes bychom do této kategorie mohli zařadit také Faith Evans nebo Mary J Blige.

Fly Girl - obletovaná holka

Termín *fly* popisuje osobu, která se vyžívá v extravagantním oblečení, účesech a shromažďuje šperky. Inspiračním zdrojem jsou klasické blaxploitační filmy z 60. a 70. let (*Shaft*, *Superfly*, *The Mack*), ale nejde jen o oblékání, vliv je mnohem širší. Většina rapperek na začátku 80. let byla pod vlivem těchto filmů a styl oblékání od nich odvozovaly i Salt-N-Pepa. Upoutání pozornosti na své tělo extravagantním oblečením a doplňky je podle Keyes součástí uvědomění si vlastní identity, včetně té sexuální. (Dívčí skupina TLC propagovala kondomy jako ochranu ženy před důsledky sexu.) Důležitým aspektem

fly girl je proklamace její nezávislosti – film *Foxy Brown* (1974) je o nezávislé afro-americké ženě (v podání kultovní herečky Pam Grier), která ve velkoměstské džungli pátrá po vražích svého přítele. Do této kategorie patří i současná nejprodávanější rapperka Missy Elliott, která se kromě své hudby proslavila i bojem proti domácímu násilí (které v mládí sama zažila) a otevřeným postojem ke své nadváze. Elliott ovšem zasahuje i do další kategorie.

Sista With Attitude - sestra s postojem

Missy Elliott o sobě často ve svých textech mluví jak o „bitch“ (např. singl *I'm Bitch*), což je podle Keyes jednoslovné vyjádření postojů rapperek této kategorie. Tento původně vulgarismus používali muži při označení submisivních žen, v ústech ženy se ale mění v proklamaci silné osobnosti, které se nedá příliš věřit. Keyes „bitch“ definuje jako „silná, pozitivní, agresivní žena, která ví co chce a jde po tom“. Provokativní rapperka Lil Kim patří do této kategorie dává rafinovaně na odiv svoji sexualitu. Svoje tělo používá jako zbraň, je pro muže nebezpečná a nespolehlivá, čímž se blíží image mužských gangsterských rappereků. Ostatně jedna ze skupin spadajících do této kategorie – Bytches With Problem, dostala název podle slavných představitelů mužského gangsterského rapu NWA – Niggers With Attitude. Tyto ženy jsou vlastně ženskou verzí zlých mužů – „badman“ – postavy z africké orální tradice, která se chlubí svými úspěchy v sexuálních dobrodružstvích, divokých večírcích a drogových experimentech. Během boomu mužského gangsterského rapu byly mnohé ženské rapperky tlačeny do image drsných pouličních bojovnic, čímž často

utrpěla jejich jedinečnost.

Lesbian - lesba

Protože hipopová scéna byla vždy silně homofóbní, existuje dodnes jen velmi málo rappereků, kteří se přiznali ke své homosexuální orientaci. Lesbický rap se začal ukazovat až koncem 90. let, v době, kdy se k lesbické

orientaci začaly hlásit zpěvačky z jiných žánrů (k. d. lang, Melissa Etheridge). První výraznou lesbickou rapperkou je Queen Pen. Keyes cituje její skladbu *Girlfriend* (album *My Melody* (1997) jako milník lesbického hip hopu. Afro-americké lesbické rapperky se musí potýkat se spoustou předsudků. „Jsem znechucená z ostrakizace gayů a lesbiček v rámci černošské komunity,“ říká rapperka a básnička Walidah na svých webových stránkách. Podobně jako gay rap zůstává lesbický rap na okraji zájmu, to se ale může v budoucnu změnit.

Ursula Rucker



Queen Latifah

ROXY - září 2005

ROXY

Praha 1, Dlouhá 33, tel. 224 826 296, info@roxy.cz, www.roxy.cz

17.09. MOVE CULTURE

Le Peuple de l'Herbe (FR), Meï Theï Sho (FR), High Tone (FR)

19.09. FM & FESTIVAL BOLLYWOODSKÉHO FILMU

DJ Idly, nejnovější a nejslavnější klipy indické kinematografie, bollywoodský tanec Bolly Natyam.

21.09. KOLLERBAND

support DJs Gadjó aka Skalalai & Mr. Fido
Křest 1. dualdisku skupiny KOLLERBAND

23.09. ONE LOVE CIRCUS

ONE LOVE CIRCUS - YELLOW UMBRELLA

26.09. FM & MUSIC ON FILM - FILM ON MUSIC FESTIVAL

Koncert brazilské skupiny Loud SÁmba, ukázka brazilské capoeiry - mistr "Boquinha", DJ Marcel.

28.09. STP & MICHAEL's UNCLE

new wave & hc legendy předlistopadové doby

29.09. ŠVIHADLO

křest nového alba

NOD.ROXY

bio - divadlo - galerie - internetová kavárna - koncerty
Praha 1, Dlouhá 33, NoD.Roxy - 1. patro, www.roxy.cz
Kavárna otevřena denně 11-01 h (Wi-Fi, internet zdarma)
Začátky ve 20 h pokud není uvedeno jinak.
NoD.Roxy 1. patro - SPECIAL CHILLOUT DJS

VÝSTAVY

STREET ART v prostorách Galerie NoD, červenec - září
probíhají workshopy a výstava Street Artu, prostor galerie je k dispozici pro volnou tvorbu v rámci vzájemně dohodnutých pravidel

KINO

06.09. OZVĚNY ZLÍNSKÝ PES hraná režie

13.09. OZVĚNY ZLÍNSKÝ PES dokument

20.09. OZVĚNY ZLÍNSKÝ PES animacev

22.09. MANGA VEČER

RUROUNI KENSHIN TSUIOKUHEN režie Kazuhiro Furuhashi
1999, 120 min, dosud nepřekonané samurajské anime

27.09. út. OZVĚNY ZLÍNSKÝ PES nové formy

DIVADLO

01.09. LIGHT LAB francouzský světelný design

02.09. LIGHT LAB francouzský světelný design

08.09. VEČERY LEMURIE

zvuk YUKO NEXUS6, obraz MARIKO TAJIRI (JAP)

23.09. KREPSKO - MAD CUP OF TEA

25.09. OPEN MIC poezie, divadlo, hudba,

26.09. VEČERY LEMURIE

DAN SENNA LYDSKÁ SPACE BAND

29.09. čt. DIVADLO ESENCE

HRABĚ ŠPORK, text. I. Fried, r. M. Kubrová

KONCERTY :.

01.09. ENSEMBLE MARTINŮ

15.09. VARHAN ORCHESTROVIČ BAUER

19.09. HIS VOICE IN SOUND

30.09. ROBOTOBIBOK

Ruth Barberán a Margarida García: Orgie hudební cudnosti

[Jaroslav Šťastný]



S kytaristou Ivanem Palackým
na Expozici nové hudby 2005

Tak trochu nevěřicně, ale zároveň očarovane zírало brněnské publikum letošní *Expozice nové hudby* na společné vystoupení španělské trumpetistky **Ruth Barberán** a portugalské hráčky na elektrický kontrabas jménem **Margarida García**. Obě dívky náležejí k barcelonské improvizaci scéně (i když Margarida García je dnes už více doma v New Yorku), na zmíněném festivalu reprezentovaly ty nejsoučasnější hudební tendence. Čistá improvizace, nevázaná žádnými strukturálními schémata a neprodukcující běžná improvizátorská kliše má sice své kořeny kdesi hluboko v půli minulého století, ale projev Margaridy a Ruth je ryze současný – kaskády divokého zvuku metané do publika zakladateli free jazzu proti nim působí jako staré harampádí ... Jejich hudba je tichá, soběstačná. Jakoby nebyla dělána pro posluchače – těm je pouze dovoleno přihlížet. Hudba sama probíhá podle stejné nepochopitelných zákonitostí jako nějaký přírodní jev.

Obě hráčky zaujaly zvědavě zvědavým prozkoumáváním svých nástrojů, z nichž vycházely nečekané a jaksi nepravděpodobné zvuky. Ve své hře uplatnily starou španělskou zálibu v surových, „neopracovaných“ materiálech. Zároveň ale přesvědčily, že pro jejich hudbu vlastně nejsou nástroje příliš podstatné – že ji totiž dokážou vytvářet čímkoliv, co vezmou do ruky. Každý šramot, posvěcený extrémní soustředěností, získává dříve netušený význam. Starodávne dělení zvuků na „hudební“ a „nehudební“ se ukazuje jako směšné.

Nejvíce fascinující však byla naprostá cudnost projevu. Žádné extrovertní podbízení, žádná snaha o „komunikaci“ s publikem,

žádné předvádění se ... Jen maximální koncentrace na samotný zvuk a v pauzách cudné sklopení hlavy. Jejich přístup však také ukazuje iberskou bezvýhradnost vášnivě víry. Například Ruth Barberán – poté, co se seznámila s improvizovanou hudbou a objevila její možnosti – opustila skvěle se rozvíjející koncertní kariéru i prestižní post první trumpetistky Barcelonské filharmonie a přešla ve stejném orchestru na místo uklízečky (!), jen aby si uchránila nezávislost a hudební energii pro vlastní projev. V systematickém prozkoumávání nástrojových možností nacházejí obě hráčky uspokojení, které nelze ničím jiným nahradit. Zároveň jej prométheovským způsobem roznášejí po světě a jejich pochodeň zapaluje další.

Takovýmto způsobem improvizovaná hudba představuje nové paradigma. Náhle je jasné, že *toto je hudba začínajícího nového století*. Že v improvizaci scéně vzniká nové hudební bratrstvo, budující základy nového hudebního výrazu. I když jeho prvky existovaly už dříve, byly všeobecně považovány za okrajové. Nyní se stávají hlavním materiálem a nově otevřený horizont nabízí zatím netušené možnosti. Jestliže hudba dřívějších staletí vznikala ve

znamení *poslušnosti a řádu*, improvizovaná hudba naší doby je výrazem *osobní svobody a tolerance*. A také *autentičnosti*: už není podstatné přibližovat se vzorům, přebírat idiomy, sjednocovat se na základě nějakých obecně známých schémat. V hudbě tak vzniká model mezilidského soužití, kde je každý respektován a uplatňuje se podle svých možností. Zajímavé je, že v tomto hnutí hrají velmi důležitou úlohu ženy – snad proto, že je jim zde poprvé poskytnuta možnost nestylizovaného uvolněného projevu. Na tomto základě mohou rozehrát mnohem širší škálu ženství než jakou nabízejí obálky módních časopisů. Ruth Barberán a Margarida García jsou typy, jaké dosavadní showbusiness nezná. Skromnost jejich vystupování na scéně i mimo ni je přirozená a ryzí. Nic víc není třeba.



Margarida García



Ruth Barberán



s v ů d n é p ř í b ě h y

SPUNK SPUNK SPUNK SPUNK

Norskou dívčí čtveřici Spunk čtenáři His Voice jistě dobře znají. Koncem července byl jejich koncert v kině Veletržního paláce předčasným vyvrcholením řady koncertů doprovázející tzv. „Knížákovo“ Prague Biennale tak, jako slavný festival Sónar doprovází výtvarné bienále v Barceloně.

[Petr Ferenc]

Kristin Andersen (trubka, flétna), Hild Sofie Tafjord (lesní roh, živá elektronika), Maja Solveig Kjelstrup Ratkje (hlas, živá elektronika, theremin) a Lene Grenager (cello) jsou akademicky studované hudebnice a skladatelky, pro svou improvizaci skupinu však volí formy zvukového překvapení, občas záměrné nehudebnosti, nespoutaného veselí a hravé poezie. Slovo Spunk, neologismus z knížky Pipi Dlouhá punčocha, je vystihuje ze všeho nejlépe. Když se hrdinka dětské knížky v jedné kapitole rozhodne Spunka najít, postupuje s půvabnou umíněností vylučovací metodou. Nejdřív ví pouze to, že Spunk není vysavač, poté se dobere poznání, že se patrně nejedná ani o špici stožáru natřenou namodro. Tato dvě zjištění jsou zároveň názvy dvou řadových alb, které dámy na značce Rune Grammofon zatím vydaly. Vším ostatním zatím mohou být.

Při poslechu vaší hudby mě napadá několik klíčových slov. Prvním z nich je dětský svět.

● Lene: Nevím, jestli jsme nějak programově dětské. Myslím, že Spunk je především organismus složený ze čtyř lidí se vším, co k tomu patří.

● Maja: Ale na dětském světě je úžasná ta hravost, s níž lze znovu a znovu objevovat nové významy věcí. Třeba klacek, který se v dětské mysli změní v taktovku... Tenhle přístup se odráží v tom, jak přemýšlíme o zvuku. Používáme spoustu různých nástrojů, například kovové objekty a vůbec věci, které vydávají zvuky nám libé. A ty mají rovnocennou roli například s Leniným cellem – je to zvuk použitý pro tvorbu hudby. A pokud se nám zvuk líbí, můžeme použít prakticky cokoliv.

Případně používat tradiční instrument jiným způsobem. Lenino cello se během koncertu měnilo v perkusivní nástroj.

● Maja: Přesně tak. Experimentuješ s možnostmi, jak daleko lze dojít v hledání zvuku toho kterého nástroje.

● Hild: Aniž bys ho rozbil... (smích)

Dalším výrazným rysem Spunk je smysl pro humor.

● Maja: Ten také vychází z naší hravosti a je tím, co dělá hudbu krásnou. Můžeš naši hudbu považovat za humornou, nebo si s ní spojovat jiné věci. Důležité je, že nikdy nekalkulujeme s myšlenkou být humornou skupinou. Bývá to legrace, ale to je výsledek našeho přístupu k improvizaci. Pokud necháš stát se to, co se stát má, je humor jednou z možných vrstev hudby.

● Hild: Stejně je to s ironií – nikdy se nesnažíme být v hudbě plánovaně ironické. Co děláme, myslíme vážně.

● Kristin: My myslíme vážně všechno. (smích)

● Hild: Takže ironie je vedlejším efektem... Možná...

● Lene: Navíc, pokud jsi ironický, je to trochu smutné. Neumíš vidět věci vážně. A některé věci už nadále nemohou být smutné kvůli ztracené naivitě. Navíc ironie může zraňovat.

● Hild: Ale při hraní samozřejmě zažíváme spoustu legrace. (všeobecný souhlas)

● Maja: Ano, Spunk jsou velmi nedogmatičti. Sebereme, kde co objevíme a líbí se nám, a přineseme to do kapely. Tuhle jsem například objevila kazoo, které občas používám a které stavíme na stejnou úroveň například s počítačem.

● Kristin: Taky podle toho zní. (smích)

● Lene: A po deseti letech společného hraní je to taky prostředek, jak si udržet čer-

stvost. Jak zůstat hravě a jak zachovat a rozvíjet ten jedinečný hudební jazyk, který jsme společně vyvinuly. Ale to je především záležitost komunikace. Je potřeba být neustále otevřený. Je báječné, když vás někdo zničehonic překvapí a vy si řeknete: Co to sakra hraje?, když se některá věc ukáže z jiného úhlu.

● Maja: Schopnost měnit se je v tomto hudebním poli mnohem důležitější než specializace na úzkou oblast. Takže ani my se nespecializujeme na jednu konkrétní část našeho hudebního jazyka na úkor jiných. Soustředíme se na to, abychom vždy byly schopné plynule se proměňovat a otvírat se impulsům zvenčí. Takže když se nás lidé ptají, jestli se zlepšujeme, odpovídáme otázkou: Jak to myslíte? My se zlepšujeme v tom, být otevřené. Rozhodně se nezlepšujeme třeba v hraní *Kamelmusik*, protože tuhle věc jsme hráli jen jednou při nahrávání desky.

Má tahle svoboda a otevřenost nějaké hranice? Věci, u nichž si řeknete: Tohle nikdy nebudeme dělat?

● Hild: Ne, tohle nikdy neřikáme.

● Maja: To je součást rizika, které je nutno postoupit. Pokud hrají něco, co se ostatním nelíbí, stejně se s tím musí vyrovnat.

● Kristin: To se nikdy nestalo.

● Maja: Ne? Díky (smích).

● Lene: V mnoha směrech se tedy jedná o určitou filosofii, způsob bytí spolu, společného života, způsob komunikace s ostatními živými bytostmi.

● Hild: Spunk skoro vůbec nepracují s exhibicí, jak tomu bývá v jiných odvětvích improvizace, kde se hrají dlouhá sóla a ukazuje se technická zdatnost v ovládnutí nástroje. Nechceme vzbuzovat úžas tímto způsobem. Hráčská úroveň je samozřejmě velmi důležitá, ale my chceme svádět lidi pomocí příběhů, které dosud nikdo neslyšel, protože jsme je zrovna vytvořili.

● Kristin: Svádět... no, alespoň zaujmout.

● Hild: Hudebně svádět... (smích)

Jak tenhle styl a celá skupina vlastně vznikly?

● Lene: Před deseti lety jsme všechny studovaly. Hild a já jsme plánovaly založení skupiny a sdělovaly jsme si nápady a zjistily, že máme podobný názor na věc. A vydaly jsme se na lov dalších spoluhráčů.

● Kristin: A tou dobou jsme se o založení skupiny bavily i my s Majou a znaly jsme se s Lene. Původně jsme měly mít v kapele i nějaké muže, ale oni nikdy nepřišli na zkoušky. A po půl roce jsme se tedy rozhodly, že Spunk jsme my čtyři a těm pánům jsme za jejich absence velice vděčné.

Založit dívčí skupinu tedy nebyl původní plán.

● Maja: Ne, plán byl pouze improvizovat. Na začátku jsme si pracovně říkaly Improvising Ensemble.

● Lene: Pak jsme rok cvičily, protože jsme vlastně zpočátku vůbec nevěděly, jak by to mělo znít. Vymýšlely jsme si malé hudební etudy a úkoly snažily je řešit různými způsoby, abychom objevily svůj zvukový potenciál.



● Kristin: Jednou z etud například bylo, že Lene zahraje zvuk specifický pro její nástroj. Já budu sedět vedle ní a budu se snažit ten zvuk uchopit svým nástrojem tak přesně, jak to jen půjde a pak jej přeměním ve zvuk typický pro můj nástroj a tento zvuk zase pošlu dál. Takhle jsme objevovaly, kolik druhů zvuku je možné vyluzovat na určitý nástroj a učily se, jak získat nový zvuk z tradičních instrumentů.

● Lene: Rovněž jsme cvičily formu, používaly jako východisko grafické partitury anebo si prostě řekly: Dnes budeme hrát spaghetti bolognese. A teď co je to za formu? Takže jsme se otázkou společné tvorby snažily nahlédnout z co nejvíce úhlů.

● Hild: Je zajímavé, když je tvým úkolem reagovat na podnět zvenčí, aniž sis tu reakci mohl předem promyslet. Každý nástroj má své vlastnosti a když mám převzít zvuk po například Lene a mám to udělat hned, nesmím nad tím přemýšlet. Díky tomu také vzniká nová technika, kterou svůj nástroj ovládám. Lidé nám občas říkají, že je těžké poznat, ze kterého nástroje se určitý zvuk line.

● Maja: Při našich dnešních improvizacích, kdy už nepracujeme s žádnými formami či rámci, je stále patrné, že jsme tyhle věci používaly, abychom se sehrály.

Vaše skladatelské zázemí tedy hraje důležitou roli i v rámci improvizací skupiny.

● Kristin: Jako vše ostatní, je to nedílná součást nás jako lidských bytostí. V pozadí naší estetiky hraje významnou roli určité to, že jsme společně poslouchaly hudbu. Všechny komponujeme hudbu, občas i společně, pro alba, taneční představení, divadlo atd. Jak říkala Lene, hodně jsme experimentovali s formou.

● Maja: A cit pro formu si snažíme udržet. Důvodem, proč raději hrají ve stálé sestavě než s náhodnými skupinami různých lidí je, že máte společný cit, takže vždy víte, kdy přestat hrát atd. Ve velmi málo případech se netrefíme.

● Lene: A když se v tom neshodneme, je to taky dobře, protože musíme rychle vymyslet, co s tím.

● Hild: Mnohokrát nám lidé z publika říkají, že jsou udiveni, že se jednalo o volnou improvizaci a že opravdu nic nebylo naplánováno.

Mě takhle včera překvapil začátek koncertu. Jako by byl odpočítán... raz, dva, tři, čtyři...

(Hild přesně na dobu polije Maju mlékem)

● Lene: Za tím je právě spousta práce s formou. Když volně improvizujete, je strašlivě snadné spadnout do neurčitěho tvaru fade-inů a fade-outů, takzvané rybí formy (ukazuje rukama tvar kapra), kdy něco opatrně začnete, pak se toho budete dloouze držet a nakonec zvolna skončíte a rozhlédnete se: nikdo už nehraje, asi bude konec. Nás baví rozbíjet formy. Když najednou všechny ztihneme a hned přeřadíme na něco úplně odlišného, což je, myslím, jedna z nejtěžších věcí v improvizované hudbě.

● Hild: Hodně lidí, například John Zorn, tohle při improvizaci dělá s určitou mírou kontroly a plánování, ale našim cílem je dosahovat těchto změn zcela neplánovaně.

● Kristin: A taky nemáme žádná znamení, kterými bychom si ukazovaly. Všechno je jen v naší koncentraci.

● Lene: A toho, jak se navzájem známe. Kdykoli některá z mých spoluhráček zahraje zvuk, zjeví se mi obrovské pole referencí co očekávat, co přijde dál. Když třeba Hild zahraje jeden zvuk, nevím přesně, jaký bude ten druhý, ale dokáží si říci: bude to ten, ten nebo ten...

● Hild: To je právě to společné hraní. Když se podívám na Maju v pasáži, kdy třeba zcela přesně nevím, co se děje, mohu z jejího výrazu vyčíst, co se chystá – bude-li to silové nebo naopak jemné.

● Maja: Když vidím, že Lene odkládá smyčec a tváří se, že na své cello zaútočí, zapínám sampler, protože vím, že bude následovat divoké pizzicato. Nevím, co to bude přesně, ale poznám tu energii a mohu ji využít. Důležité je, aby reakce byla superrychlá a nepropásli jste tu správnou chvíli, jinak živou elektroniku nelze používat.

● Hild: Výhodou hraní se stálou kapelou je, že se při tomto způsobu komunikace můžete dostat opravdu velmi hluboko, objevit své vlastní hudební vzorce a zažítá schémata a umět se od nich oprostit. Když při hraní udělám to a to, vím, jaká přibližně bude reakce. A protože tyhle zákonitosti známe, můžeme se od nich kdykoliv osvobodit, změnit je zkusit jiný přístup.

● Maja: Na včerejším koncertě například byla velmi tichá část, kde spolu hrály jen Kristin a Lene. Po chvíli jsem se podívala na Hild, protože jsem věděla, že se připojíme a potřebovala jsem zjistit, v jaké je náladě a jestli do děje vstoupíme společně nebo ne. Hild byla uvolněná, usmívala se a bylo jasné, že jsme obě přesně v té náladě, jakou Lene a Kristin už chvíli rozvíjejí. Kdyby ale Hild vypadala, že s touto náladou chce bojovat, pomohla bych jí. Takhle je to vždycky: máte různé konstelace a musíte se okamžitě rozhodovat, co je nejlepší pro hudbu.

Jak nahráváte alba? Vybíráte kousky z delších improvizací?

● Lene: To také, ale používáme různé postupy. První album bylo trochu naplánované, improvizovaly jsme, ale měly jsme dané formy, jimiž jsme se chtěly zabývat. Druhé album bylo mnohem volnější, měly jsme deset hodin nahrávek, seděly jsme a vybíraly si z nich. Na příštím albu, které vyjde na podzim, bude poprvé externí producent, takže se tam určitě odrazí jeho vliv. Dělá v Norsku i spoustu pop music, takže z nás třeba udělá hvězdy.

● Maja: Koukáme na něj dětskýma očima: Uděláš z nás hvězdy? Budeme na MTV? Tohle je naše poslední šance...

Zleva: Hild Sofie Tafjord, Kristin Andersen, Maja Solveig Kjelstrup Ratkje a Lene Grenager, foto Karel Šuster



PREFEMINISMUS

[Susanna Niedermayr, přeložil Matěj Kratochvíl]

Zběžný pohled do jmenných rejstříků našich knih *Im Osten a Europäische Meridiane* ukáže, že hudební život v někdejších evropských komunistických zemích je pevně v rukou mužů. Ne snad, že by tomu na Západě bylo jinak. Povzbudivé to však není a do očí bije zvláště úžas, na který člověk narazí, pokud se zeptá organizátorů festivalů (což jsou vždy muži) na ženy aktivní především v oblasti tvorby elektronické hudby. Naproti tomu se ale v postkomunistických zemích objevuje znatelný zájem o kladení otázek.

Totéž se týká i takzvané nezávislé scény, konkrétně té, která se vytvořila mimo podporu státních institucí a která bývá, mluvíme-li o elektronické hudbě, spojována s klubovou kulturou. Ačkoliv je samozřejmě nemožné vytyčit nějaké přesné hranice, protože přechody mezi žánry jsou stále častěji nejasné, vyvstává tento rozdíl ve vztahu k někdejšímu komunistickému žánru ještě výrazněji. Na poli státních hudebních institucí a v oblastech, které jsou s těmito institucemi sbliženy, lze naopak najít velký počet aktivních žen jak ve sféře produkce, tak v recepci a organizaci. Právě tento příkrý protiklad vyvolává otázky.

Poprvé nám tento problém přišel na mysl při výzkumné cestě do Rumunska. Počínaje Miriam Marbé odsud vyšlo několik generací skladatelek: Adriana Hölzky a Violeta Dinescu jsou známy nejen díky tomu, že přesídlily do Německa. V Bukurešti žijí a pracují Irina Hasnaș, Maia Ciobanu, Mihaela Vosgianian nebo Ana-Maria Avram a také Irinel Anghel, která je aktivní – a to velice úspěšně – na poli kompozice i improvizace. V Rumunsku člověk vyrůstal se samozřejmým vědomím, jak vysvětluje Mihaela Vosgianian, že ženy jsou podporovány ve stejné míře jako muži. Teprve když organizace Donne in Musica, Ženy v hudbě několikrát a nakonec i prostřednictvím své předsedkyně vzneslo dotaz, proč v Rumunsku neexistují žádné organizace speciálně pro ženy, rozhodla se nakonec jednu založit. Další cesty, zvláště do Srbska-Černé hory a do pobaltských států, ukázaly podobné obrázky. Také tam byla a je ta část hudebního života, která se pohybuje kolem státních institucí, spoluutvářena mnoha ženami, které také obsazují rozhodující funkce. Ženy najdeme v řídicích funkcích veřejnoprávních rozhlasových stanic, vydávají hudební časopisy, vytvářejí dramaturgii festivalů nebo vedou hudební informační centra.

Předkládaný text je pokusem trochu důkladněji vykreslit rozdílný vývoj obou zmíněných sfér a tyto sféry porovnat. Z něj by mohla vzejít diskuze, která by mohla poskytnout nejen „Východu“, ale také „Západu“ nové poznatky. Ty by pak mohly pomoci odhalit struktury, na nichž spočívá mužská nadvláda. Jako základ mi posloužila řada rozhovorů s již jmenovanými aktivními ženami, které také částečně dostanou slovo v citátech.

Úvodem několik vět k samozřejmosti, o které hovořila Mihaela Vosgianian: Ve skutečnosti byla za komunismu rovnost žen a mužů ve vzdělávání a práci propagována a aktivně prosazována, což zanechalo své stopy i na hudebním životě. Nepůsobilo tedy nijak mimořádně, když se ženy prosazovaly do tradičně mužských oblastí studia jako třeba do skladby nebo dirigování. Z tohoto úhlu je také třeba se dívat na příběh úspěchu Miriam Marbé a jejích studentek. Ksenija Stevanović uvádí další příklad: Díky aktivitám dirigentky Darinky Matić-Marović, která se později stala také děkankou hudební fakulty a nakonec i první rektorkou Umělecké univerzity v Bělehradě, se může Srbsko-Černá Hora pochlubit pozoruhodným množstvím dirigentek.

Tyto dirigentky ovšem, což je charakteristické, později nebylo na veřejnosti příliš vidět. Tereza Havelková relativizuje na první pohled idylicky působící

V POSTKOMUNISMU

obrázek rovnoprávného soužití mužů a žen za komunismu: „Ženy měly neomezený přístup ke vzdělání, to ano, existuje ovšem řada příběhů o profesorech, kteří do svých tříd přijímali raději chlapce než dívky.“ Pro skutečně vlivné pozice pak bylo zapotřebí mít především stranickou legitimaci, jak k tomuto tématu doplňuje Olga Smetanová. „Nemyslím si, že by ženy v zemích reálného socialismu byly nějak zvlášť emancipované,“ shrnuje věcně situaci Bojana Cvejić. V Srbsku prý v každém případě vládli patriarchát. Za feudalismu, během industrializace a stejně tak za komunismu.

Na tomto místě dovolte jednu vsuvku: Se zevšeobecnováním je pochopitelně třeba zacházet vždy opatrně, protože i v hudbě platí, že každá z bývalých komunistických zemí Evropy má svůj vlastní příběh. Ženy v Srbsku-Černé hoře bojovaly a bojují s jinými tradicemi než například ženy v Lotyšsku. Ani tam sice není ještě patriarchát překonán, ženské hnutí, aktivní po několik desetiletí, ale zanechalo ve společnosti výrazné stopy, jak poznamenává Ilze Liepiņa. Již od dob komunismu je mnoho žen důležitými postavami zdejšího hudebního života.

Přesto je možné identifikovat určité společné rysy. Například skutečnost, že i v komunistickém systému bylo koneckonců vše zařízeno tak, aby byla udržena nadvláda mužů. Elena Zdravomyslova to formulovala ve svém článku *Konstrukce „pracující matky“ a krize mužnosti* ještě o něco drastičtěji: Deklarovaná emancipace žen se ve skutečnosti stala rodově specifickou politikou zotročení. „Ženy, vybavené sociálními výhodami a zvláštními privilegii, byly chápány jako zdroje zvláštního druhu, které mohly být využívány dvojím způsobem: k produkci a k reprodukci. Možnosti svobodné a individuální volby se nenabízely. Práce stejně jako mateřství představovaly pro ženu, která nebyla neplodná, povinnosti.“

Mnohé z dnešních problémů žen v transformujících se společnostech někdejších komunistických zemí jsou důsledkem právě této „proklamované emancipace“, která ve skutečnosti neměla příliš mnoho společného se vznešenými požadavky stranického vedení. Místo skutečného zrovnoprávnění produkoval komunistický systém dlouhou řadu dezinterpretací, které měly posloužit jako opora pro udržení konzervativního rozdělení rolí. „Již v průběhu perestrojky zažívaly ty ženy, které chtěly být politicky aktivní, od svých spolubojovníků urážky a ponižování,“ popisuje Elena Zdravomyslova situaci žen v někdejší SSSR. Příslušníci někdejší neformální veřejné sféry, kteří nyní vstupovali do demokratizující se veřejné činnosti, prosazovali své chápání tradičního rozdělení rolí: „Potvrdili, že starost o rodinu a domácnost je záležitostí vyhrazenou výlučně ženám.“ Alena Heitlingerová píše ve svém příspěvku do knihy *Genderová politika a postkomunismus* o nově klíčícím konservativismu v průběhu Pražského jara: „Důraz na to, aby si žena uvědomila „podstatu své ženskosti“ je pokračováním debaty, kterou zahájili reformátoři v průběhu Pražského jara, kdy byl za progresivní považován požadavek, aby ženy chodily dříve domů a měly více času na péči o domácnost.“

Brzy se ozvaly silné hlasy tvrdící, že komponování není nic pro ženy, odpovídá Irinel Anghel na otázku, jak dalece se změnila situace hudebnic po pádu železné opony. Příliš mnoho skladatelek by poškodilo pověst rumunské školy, tvrdilo se. Znovu vládne právo takzvané silnějšího, komentuje Brina Jež Brezavšček situaci v dnešním Slovinsku. Být silnější znamená pohybovat se v těch správných kruzích, mít dobré kontakty, a to také do médií. Rychle silící konkurenční tlak požaduje nový typ osobnosti. Kdo chce dnes něčeho dosáhnout, musí ukázat sílu k prosazení se, musí se stále usmívat a především se musí umět

dobře prodat na trhu. „Kdo se drží zpátky, ztrácí pozornost ostatních a tím také možnosti prezentovat vlastní práci.“

V této souvislosti přináší Brina Jež Brezavšček ještě jeden postřeh. Během studia je podle ní totiž vše přirozeně jednodušší. Profesori, vedení „pedagogickým Erosem“, se toho snaží svým studentkám vštípit co nejvíce. Konflikt začíná zpravidla přesně v tom okamžiku, kdy se milovaná studentka začne od svého profesora odpoutávat. Chráněna se opovíží práci svého mentora zpochybňovat a kritizovat a nakonec se rozhodne vydat se svou vlastní cestou. Zde nevyhnutelně začíná konkurenční boj a ke smůle jedné generace skladatelek ve východní a jihovýchodní Evropě se tento okamžik kryje s příchodem nového kapitalistického hodnotového systému.

Jak již bylo dříve zmíněno, právě v těch oblastech hudebního dění, které se začaly formovat a diferencovat až po pádu železné opony, což je třeba případ klubové kultury a různých směrů elektronické hudby s ní spjatých, najdeme v zemích východní a jihovýchodní Evropy nápadně málo žen. Naproti tomu v oblastech v té době již etablovaných a institucionálně zakotvených se zdá, že samozřejmost v zapojení žen, o níž mluvila Mihaela Vosganian, přinejmenším částečně působí. To samozřejmě nemusí být nějaký vědomý proces a právě nedostatek povědomí o základech problematiky otevírá neokonzervativním proudům dveře dokořán.

Na otázku po zastoupení žen v produkci elektronické hudby a v klubové kultuře Srbska-Černé Hory odpovídá Ksenija Stevanović, že ani ženy ani muži nepociťují potřebu tuto problematiku nějak řešit. Zřídka někdo zpochybňuje zažitá klišé, jako je třeba to, že ženy mají menší pochopení pro technické záležitosti, a proto se méně zajímají o elektronickou hudbu. Převládá přesvědčení, že muži se umí lépe prosazovat a proto se právem hodí na vedoucí pozice, jako je dramaturgie a vedení festivalů. Toto zkreslené vidění však nepramení z nějakého nepřátelství k ženám, ale z čirého nepochopení. Pokud na ženy na srbské elektronické scéně vůbec narazíme, pak především v roli VJ doprovázející svého partnera. „Je to téměř jako pravidlo. Pokud jsou ženy vůbec na scéně, pak dostanou jen pomocnou roli,“ zdůrazňuje Ksenija Stevanović. „Kdyby ženy nejprve pochopily společenský systém, který za těmito vztahy stojí, řadu věcí by mohly změnit.“

„Stále ještě jsou ženy méně než muži podněcovány k tomu, aby hledaly svůj vlastní výraz,“ pokouší se Tereza Havelková shrnout problém. A vládne také velká nedůvěra vůči feminismu a gender studies. Tyto pojmy bývají většinou automaticky spojovány se starým politickým režimem. Erzsébet Barát popisuje ve svém článku *Variations and Co-optations: The uses and abuses of „feminism“* logiku, která je tomuto nepřátelskému diskurzu vlastní, takto: „Pokud je feminismus úspěšně asociován s komunismem pomocí zjednodušujících nálepk, která pod sebe zahrne stalinismus a státní socialismus, aby to všechno pak shrnula pod nikdy blíže nespecifikovanou „marxistickou ideologii“, můžeme legitimně odmítnout feminismus jako součást odkazu totalitní minulosti.“

Namísto toho, aby do svého pohledu na věc přijaly něco z feministického uvažování, zastávají mnohé ženy názor, že vše se dá zvládnout, jen když budou hodné, charakterizuje Tereza Havelková často zastávaný postoj. „Mnohé z těchto žen nemají příliš jasnou představu, co to obnáší, přežít jako umělkyně v konkurenčně orientované společnosti, již dominují muži. Pokud neuspějí, hledají chybu vždy jen samy u sebe a neberou na vědomí, že byly třeba zneužity ke vzbuzení zdání politické korektnosti.“

Tím hlavním problémem, který stojí nade všemi dosud zmíněnými, je ovšem skutečnost – v tomto ohledu vládne mezi bývalými komunistickými státy v Evropě jednota – že téměř chybí jakýkoliv zájem o experimentální umělecké formy. Nezájmu odpovídají také omezené finanční prostředky. K tomu uvedme citát z rumunské perspektivy od Mai Ciobanu: „Je skvělé, že si můžeme říkat, co chceme, ale je strašné dojít do stavu, že nevíte co máte nebo co chcete říct, zjistit, že v nové společnosti již není současné umění využíváno. Ve staré společnosti bylo využíváno – sice špatným způsobem, ale bylo bráno na vědomí, [...] V současné společnosti si musí moderní umělec uvědomit, že je docela lhostejné, zda je nebo není.“

Zde stojí závěrečná otázka strategie obecně pro každého tvůrce umění, který nechce sloužit trhu, a pro ženy mezi nimi zvláště. Ksenija Stevanović je navzdory všem nesnázím pozitivně naladěna: „Žijeme koneckonců v době svobody názorů a to platí i pro ženy. Ženy by se měly chopit možnosti a využít toho, že mohou své zkušenosti a svá přání sdílet veřejnosti a že mohou vrátit úder mužům, kteří je chtějí vyhnat z prestižních pozic. Nový politický systém pochopitelně nahrává mužům, ale ta důležitá otázka zní: Jak daleko je žen nechat zajít?“

V každém případě se většina dotázaných shoduje v tom, že bude třeba vytvořit struktury, v jejichž rámci by se ženy navzájem podporovaly ve své práci a svých zájmech. Ženy by také měly mít více důvěry ve svou činnost a tvorbu, na tom se shodnou všichni. Irinel Anghel se snaží pokud možno ignorovat sexistické komentáře kolegů a vzdorovat občas nečistým tahům, k nimž vede kapitalistický systém a tlak konkurenčního prostředí. „Pochopitelně není fér být nucena se dívat, jak se stejně starý skladatel těší od počátku větší pozornosti ze strany veřejnosti i institucí jen proto, že je muž. Snažím se ale přesvědčit sama sebe, že místa je nakonec dost pro všechny. Zároveň se angažuji jako aktivní členka Jednoty rumunských žen v umění, která také podporuje nové hudební projekty. Stala bych se okamžitě členkou každé organizace, která by podporovala podobné postoje.“

Na první pohled by se mohlo zdát, že v reakci na současné oživení neokonzervativních sil si musí ženy aktivní v hudebním dění východní a jihovýchodní Evropy vybojovat to, čeho jsme „my na Západě“ již dosáhly. Na druhou stranu to zní až příliš povědomě, když Ksenija Stevanović hovoří o klišé v elektronické hudbě Srbska-Černé Hory nebo když Irinel Anghel hledá strategii, s níž by přiměřeně vzdorovala sexismu svých kolegů. Je v té části Evropy, která nebyla v posledních letech pod vládou komunistů, citlivost na otázky rovnosti pohlaví skutečně vyšší, ležtí těm kurátorům festivalů, kteří se snaží integrovat do svého programu také hudebnice, na srdci skutečně zrovnoprávnění, nebo i jim jde o onu „proklamovanou emancipaci“, která sotva někoho přivede k otázkám, ze strachu, že by přitom vypadal příliš staromódně a málo „cool“?

V každém případě může mít smysl spojit rozdílné historické zkušenosti, aby z jejich srovnání mohl vzejít nový přístup k tématu, který rozšíří stávající prostor pro jednání. Jedno je totiž jisté: Jak tady tak tam bylo a je příliš málo žen, které aktivně a především veřejně spoluvytváří hudební život.

Interview poskytly:

Brina Jež Brezavšček: skladatelka, spoluzakladatelka a předsedkyně „Společnosti pro povzbuzení a pokrok v nové hudbě MUZINA“ (1991–200), narozena 1957, Slovinsko

Bojana Cvejić: muzikoložka a teoretička umění, spoluvydavatelka časopisu „Teoria koja hoda“, členka hudební platformy CHINCH (www.explicitmusic.org/MoDules/ChInch), od roku 2000 působí jako herečka a režisérka v Kaaitheater v Bruselu (www.kaaitheater.be), narozena 1975, Srbsko-Černá Hora

Ilze Liepiņa: muzikoložka, ředitelka Lotyšského hudebního informačního střediska (www.lmic.lv), narozena 1962, Lotyšsko

Irinel Anghel: skladatelka a hudebnice v oblasti nové hudby a improvizace, umělecká vedoucí souboru Pro Contemporania, redaktorka časopisu „Muzica“, narozena 1969, Rumunsko

Ksenija Stevanović: muzikoložka, spoluzakladatelka hudební platformy CHINCH a šéfredaktorka internetového hudebního magazínu Explicit Music (www.explicitmusic.org), narozena 1976, Srbsko-Černá Hora

Olga Smetanová: muzikoložka, ředitelka Slovenského hudebního informačního střediska (www.hc.sk), narozena 1962, Slovensko

Tereza Havelková: muzikoložka, zakladatelka časopisu HIS Voice, místopředsedkyně sdružení SHOCK, narozena 1975, Česká republika

Tento text byl původně zveřejněn v rámci projektu „Gendertronics“, iniciovaného Clubem Transmediale.

ŽENY PRO ZMĚNY

Joanna Newsom, Zavoloka a Colleen v říši jiné hudby

[Hynek Dedecius]

Joanna Newsom



Její nezaměnitelný hlas je příliš silný na to, aby někoho nechal lhostejným. Okouzlí anebo znechutí, nic mezi tím. Mladíčka Joanna Newsom, sousedka Terryho Rileyho z kalifornského Nevada City, se ovšem necítí jako zpěvačka. „Všichni z mé rodiny zpívají lépe než já, hlavně moje sestra. Já začala v podstatě nedávno, teprve se to učím a za dva roky bude můj hlas pravděpodobně znít o dost jinak.“ Vedle pro někoho až nepříjemně osobitého vokálu k Joanně, která jinak působí i jako klávesistka v pop-rockové kapele The Pleased, mnohem déle a prakticky neodmyslitelně patří zejména harfa. Poměrně čerstvé spojení těchto dvou elementů a citu pro avantgardní variaci folkového písničkáření jí nejprve vyneslo účast na turné Willa Oldhama a Cat Power (2002) a následně vyprovokovalo vznik dvou vlastní péčí vydaných ep *Walnut Whales* a *Yarn and Glue*. Zanedlouho pak přišel čas plnohodnotného debutu *The Milk-Eyed Mender* (Drag City 2004) a účast na turné po boku neo-folkaře Devendry Banhart a či spolku Incredible String Band. Newsom hraje na keltskou harfu („své písně neumím zahrát na menší“) a přestože se u svého nástroje nedopouští nijak drastických experimentů, zkouší to jinak. „Harfa dokáže být mnohem expresivnější než si lidé myslí. Nemusí vždy hrát roli toho uříkané-

ho a přehnaně dramatického nástroje v pozadí. Dokáže být opravdu něžná, ale ve správný okamžik i řádně hrubá. Snažím se z ní vyluzovat tóny, na které lidé nejsou zvyklí.“ Co se týče techniky hry Joanna zmiňuje silný vliv, který na ni zanechalo studium africké harfy užívané v Senegalu či Mali, a to zejména po stránce rytmické. Souvislost mezi její tvorbou a světem world music však brskně popírá: „To nechci. Mně se líbí americká hudba, staré blues, Lomax Brothers a tak. To je hudba, kterou miluju. Mám v sobě folkové kořeny a snažím se pracovat v tomto teritoriu. Chci dělat hudbu, která nějakým způsobem vstřebává to, co se mi líbí na americké hudbě. Používám v podstatě tradiční akordy a melodie, které jsou jen zpřelámané a rozrušované neotřelými rytmy. Vědomě se snažím o to, aby má hra nezněla keltsky nebo africky.“ A to se jí daří. Joanna zůstává především zdatnou písničkářkou, která i přes mírné vokální excesy a zasněné slovní obrazy navštěvované jednorožci či velrybami akceptuje obvyklou stavbu songů. A prozatím si vystačí sama se svým velkým a těžkým dřevěným společníkem.



Zavoloka

nd.org, u nás v distribuci Starcastic) jedno z hlavních ocenění v letošním ročníku prestižní přehlídky Ars Electronica, zůstává sympaticky při zemi: „Zatím jsem nepocítila žádný výraznější efekt. Vyjde kniha a cd s jednou mojí skladbou a možná si mě pozvou na festival...“ Deska *Plavyna* (její oficiální debut, jemuž předcházela mp3 kolekce *Suspensia*) zajímavě kombi-

nuje bizarní elektronické koláže letmo připomínající práce spolků jako Autechre či Phoenecia (Katja tato přirovnání však odmítá a zmiňuje spíše vlivy jazzu, dubu či ethna) s lidovými prvky z ukrajinského venkova, zejména zakarpatské oblasti. Oba zdánlivě neslučitelné prvky (převažující abstraktní struktury s roztěkanými rytmy versus lidové nástroje a tradiční písně) se jí přitom daří propojovat s obdivuhodnou lehkostí. „Snažím se vytvořit si svůj vlastní styl, energii

Zavoloka



Mladá Ukrajinka Katja Zavoloka, profesí grafička na volné noze (www.zavoloka.com), je zřejmě první ženou z východního bloku, která sólově uspěla na mezinárodní experimentální elektronické scéně. Ačkoli před nedávnem získala za své album *Plavyna* (vyšlo u charkovské značky Nexsound/Laton, [nabitou a zároveň citlivou hudbu s výraznými beaty. Používám širokou škálu efektů, kterými upravuju své vlastní samplý, případně přímo ve studiu nahrávám hlasy a nástroje. Etnické prvky používám, protože miluju Ukrajinu, zajímám se o naše tradice a chci o nich vyprávět okolnímu světu. Cestuju po kraji a nahrávám staré písničky v podání starších lidí, což je pro](http://www.nexsou-</p></div><div data-bbox=)

mě nesmírně vzrušující. Co se týče konkrétně desky Plavyna, na flétnu na ní hraje moje stará kamarádka Naťa a ve skladbě Kolyskova zpívá jedna stará paní z oblasti Polissja.“ Její zvukově dospělé a na poslech poměrně náročné nekonformní album jí vyneslo pozornost západních médií, pozvání na evropská koncertní pódia a také zájem berlínské elektro-básnické experimentátorky AGF, který vyústil ve vážnou spolupráci. „Právě dokončujeme společné cd, vyjde na podzim u Nexsound. Odehráli jsme spolu několik vystoupení a s výsledky jsme obě moc spokojené. Už plánujeme další koncerty na zimu a jaro a také další desku. Mimoto momentálně spolupracuju s projektem Kotra (aka Dmitrij Fedorenko, experimentální noise na Nexsound) a chystám se na novou desku.“ A jaký je z pohledu Katji rozdíl mezi hudbou produkovanou muži a ženami? „Ženská hudba snad může být o něco jemnější a citlivější, každopádně pro holku skládání hudby není vůbec složité, jde to tak nějak samo... Dívčí dílka také bývají silnější.“

Colleen



Učitelka angličtiny na pařížském předměstí Cécile Schott alias Colleen (www.colleenplays.org) vyrostla z plodného, leč nenápadného podhoubí kolem nezávislé značky Active Suspension, a na světovou hudební scénu vstoupila s deskou *Everyone Alive Wants Answers* (Leaf 2003), půvabnou to kolekci neobyčejných krátkých emotivních ambientních skladeb minimalistického charakteru, která jí vynesla pozornost odborného tisku i posluchačstva a vzbudila velká očekávání.

Letošní albový následovník *The Golden Morning Breaks* (Leaf, u nás v distribuci Starcastic) vyrovnává a místy i převyšuje kvality, křehkost a působivost debutu, překvapuje však poměrně výrazně odlišným přístupem, co se týče zvukových zdrojů – odklonem od elektronického zpracování k čiré akustice. „Mé první album dostalo nálepku „elektronika“ víceméně neprávem, protože ačkoli sestávalo ze samplů a vzniklo na počítači, veškeré zvuky byly akustického rázu a použité efekty jen velmi jemné. K akustickým nástrojům jsem se přiklonila zčásti kvůli živým vystoupením. Nechtěla jsem prostě vylézt na pódium s laptopem, spustit play a předstírat, že dělám něco, co ve skutečnosti nedělám. Hudbu z prvního alba živě reprodukovat nešlo a tak jsem se rozhodla vzít do ruky pár akustických nástrojů a s nimi postupně vytvořila nové hudební kusy. A během toho jsem podlehlá vášni naučit se hrát na celou řadu nových nástrojů.“ Jako nadšený samouk se nyní Cécile, již zdatná hráčka na kytaru a další nástroje, soustředí na violoncello, klarinet a klavír, její plány se však zdaleka

neomezují jen na „běžnou“ instrumentaci. Nechává se velmi inspirovat minulostí (zmiňuje kusy pro loutnu od Johna Dowlanda ze 16. století) a tradičními nástroji z různých koutů světa (západoafrická kora, jávský gamelan) a na aktuálním albu dostává značný prostor mj. raritní skleněná zvonkohra z 19. století. Schott se momentálně chystá ke koupi starobylé violy da gamba, „jakéhosi křížence mezi kytarou a cellem“, a políčeno má i na další nástroje dnes známé spíše už jen z muzeí. „Mé třetí album bych ráda sestavila ze zvuků nástrojů, které už dnes nikdo nepoužívá,“ nechává se slyšet. Hlasivky ovšem v jejích kompozicích uplatnění nenachází, čímž se přesvědčení, že samostatně tvořící žena tíhne primárně ke zpěvu, proměňuje v neopodstatněný předpoklad: „Hlas je podle mne nejosobnějším nástrojem, je tak osobní,

že když zpíváš a někomu se tvůj hlas nelíbí, je to skoro jako osobní urážka, protože tvůj hlas vychází přímo z tebe a je v určitém smyslu ztělesněním tvé osoby. Proto si myslím, že pokud se tvůj hlas v něčem neodlišuje od ostatních, pokud nemáš co sdělit a pokud to nedokážeš sdělit nějakým zajímavým způsobem, neměl bys zpívat. Dobrý zpěv vnímám jako velmi složitou věc a to je důvod, proč jsem se zatím neodvážila svůj hlas nijak využít. Navíc slova mají tendenci tě někam zavádět

a směřovat, což u instrumentální hudby neplatí. Líbí se mi na ní právě ta naprostá svoboda interpretace a musím říct, že mi dělají starosti například i názvy skladeb. Nejlepší by bylo lidem předkládat čistě jen hudbu a nechat je, ať si z ní vezmou, co chtějí, a neomezovat je ani těmi matnými vodítky plynoucími z názvů.“ Pro Cécile je hudba univerzální řečí a skutečnost, že je ženou ve stále převážně mužském sektoru, z jejího pohledu nehraje nijak významnou roli: „Ačkoli sexismus existuje, a někdy a v některých společnostech i v extrémně násilných polohách, v západní civilizaci si ženy v hudbě nemají na co stěžovat. Dokonce si myslím, že skutečnost, že jsi žena, může být pro tebe i velké plus, alespoň co se propagace týče – ženám se dostává větší pozornosti, i když se o to třeba vůbec nesnaží. Dá se říci, že tu vlastně panuje jakýsi jiný druh sexismu... Jsem hluboce přesvědčená, že pokud jsi žena, zabýváš se hudbou a myslíš si, že jsi stejně dobrá jako muži, tak by ses měla snažit hrát s jinými lidmi, i když to třeba budou z naprosté většiny právě muži. Je potřeba, aby více žen vystupovalo a nahrávalo v řekněme „normálních“ podmínkách a nejen na specializovaných, jen ženám zasvěcených festivalech nebo kompilacích, jako kdybychom byly nějaký ohrožený druh. Když to, co děláš, je dobré, lidi to bude zajímat, bez ohledu na to, jestli jsi žena nebo muž.“



Inzerce

Duch hudby

Dilorom Sajdaminové

[Vítězslav Mikeš]

Soudobá vážná hudba zakavkazského a středoasijského prostoru má mezi ženami-skladatelkami jednu hvězdu, a to Franghiz Ali-Zadeh, ázerbájdžánskou autorku, jejíž díla se do širšího mezinárodního povědomí dostala především díky propagaci Kronos Quartetu (*Mugam-Sajahy* [Ve stylu mugamu], *Oasis* aj.) a violoncellisty Yo-Yo Ma (*Habil-Sajahy* [Ve stylu habilu]). Při důslednějším „ohledání“ teritoria jihozápadní části bývalého Sovětského svazu však můžeme narazit na řadu dalších ženských osobností, které mají potenciál zaujmout podobným způsobem, mj. Rahilia Hasanova (Ázerbájdžán), Eka Čabašvili, Maja Virsaladze (obě Gruzie), Jamilia Jazylbekova (Kazachstán) nebo Aziza Sadikova (Uzbekistán), abych jmenoval alespoň ty, jejichž tvorbu se mi poštěstilo částečně poznat. Soustředím se na postavu jedinou. Řeč bude o šarmantní uzbeké skladatelce, jejíž půvabně poetické jméno, Dilorom Sajdaminova, vypovídá už předem mnohé o povaze její tvorby.

Dilorom Sajdaminova (Sajid-Amin) se narodila v intelektuálním rodinném prostředí roku 1943 v Taškentu. V letech 1961-67 studovala na Státní uzbeké konzervatoři v Taškentu pod vedením Borise Zejdmana kompozici a u Abrahama Litvinova klavír; prošla i přímým vlivem ruské školy, když v roce 1981 během svého působení na Moskevské konzervatoři sbírala zkušenosti u Jurije Fortunatova a Edisona Děnisova. V letech 1967-95 se ve svém rodném městě intenzivně zabývala pedagogickou činností na konzervatoři, pracovala též jako hlavní hudební redaktorka ve Státní uzbeké televizi. Vedle toho, že komponovala, vystupovala coby klavíristka a vyučovala, nemalé úsilí vkládala i do osvětových aktivit mezi dětmi (dětské skladby a písně, televizní a rozhlasové pořady, přednášky na školách).

Rozpad Sovětského svazu, diktátorský režim v Uzbekistánu následně nastolený Islamem Karimovem a touha „být uprostřed kulturního dění“, to vše se pro ni zřejmě stalo impulsem, aby si před několika lety za své hlavní působiště zvolila Moskvu. Počátkem nového tisíciletí pak Dilorom Sajdaminova získala příležitost, aby se pokusila zaujmout svou hudbou i za oceánem. Její syn Tigran Šiganjan, houslista působící v USA, inicioval vznik skladby *Azon* (na texty muslimských modliteb pro neobvyklé obsazení sbor, housle, varhany a klavír), kterou také v roce 2002 společně

s Bach Choir of Pittsburgh a dalšími hudebníky premiéroval. Že by se Sajdaminova nemusela v Americe ztratit, potvrzuje i *Koncert pro tenorsaxofon a dechový orchestr*, který si u ní v roce 2004 objednal saxofonista James Houlik (poprvé ho uvedl v témže roce v newyorské Carnegie Hall).

Nad zdmi starobylé Buchary

Dva momenty jsou pro Dilorom Sajdaminovou velice příznačné. Jednak je to úzké spříznění s kulturním prostředím, ze kterého vzešla, předávané prostřednictvím symbolicky aktualizované historie. V roce 1973 napsala svůj první významnější opus, klavírní cyklus *Zdi starobylé Buchary* (revidovaný roku 1988), sestávající z osmi miniatur opatřených programními názvy jako *Mešita Kalon*, *Říše Samanidů*, *Minaret smrti*, *Hvězdy nad Bucharou* atd. Jeho vznik Sajdaminova komentovala takto:

„Bylo to jako ozáření. Šla jsem ulicemi staré Chivy, dlaní jsem se dotýkala zdí minaretů a zdálo se mi, že jsem navázala kontakt se svými předky. Tento pocit jsem se pokusila předat hudbou... Celý rok jsem si psala skici. Kostru jsem měla, ale duch hudby ještě chyběl, bylo to jako dům, ve kterém zatím nikdo nebydlí.“

O pár let později na *Zdi staré Buchary* myšlenkově navázal další klavírní cyklus nazvaný *Afrasiabské fresky* (1995), taktéž inspirovaný uzbekou minulostí (Afrasiab je hradiště starého Samarkandu).

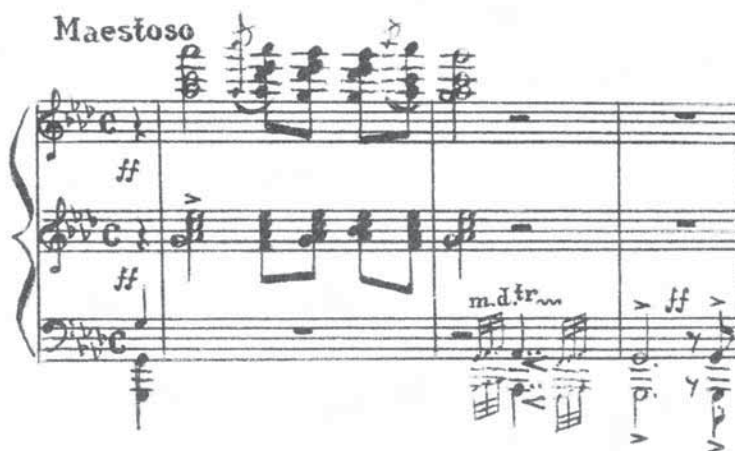
Druhým momentem, který zasahuje tvorbu Sajdaminové, je její víra v povznášející schopnosti umění („umění je srdce způsobilé myslet“) a s ní související silně emocionální charakter jejích skladeb i názorů na hudbu obecně. K tomu alespoň jeden výmluvný citát, pronesený s patřičným, skladatelkou však nikterak hraným patosem:

„Umění může zcela řídit člověka. Proto je důležité, jakým směrem se bude rozvíjet. Sklouzneme na úroveň Kin-dza-dza (legendární komediální film Georgije Daněliji z roku 1986, ve kterém člověk degraduje na úroveň primitiva – pozn. VM) nebo se povznese k Božskému...? Diapazon možností člověka je velice široký. A jenom skutečné umění, to vysoké, může Svět spasit od barbarství, od propasti, do které můžeme spadnout.“

Hudba z ptáčích perspektivy

Hudba Dilorom Sajdaminové má dar oslovit publikum i z jiného kulturního prostředí na první poslech, současně však působí mag(net)ickou silou, která vyzývá k důslednějším návratům a k úsilí o hlubší uchopení. Její okamžitý účinek tkví v efektním prostupování evropského a středoasijského hudebního koloritu. Prvky evropské hudby (nepřeslechnutelná je v mnohých skladbách návaznost zvláště na impresionistickou polohu A. N. Skrjabinu) se v ní prolínají s rytmicko-metrickými modely úsilu a jiných uzbekých tanců, s širokým uplatněním intervalu sekundy





(v harmonii i melodii) jako intervalu příznačného pro uzbekou tradiční hudbu nebo s imitacemi tradičních středoasijských nástrojů (rubob, dutach, čang, nagara apod.) při pomoci evropského instrumentáře. Ale exotika kombinovaná se známou skutečností přece jen ještě nemusí být vším... Velkou roli v dílech Sajdaminové hraje něco, co bych nazval zvláštním druhem hudební představivosti. Nejde o požadavek k recipientovi, aby si reálně znějící hudbu spojoval s určitými výjevy, ale aby si uměl získat nadhled nad kompozicí jako celkem, slyšet ji „prostorově“. Sajdaminova totiž často tvoří takovým způsobem, že hlavní ideu

(řekněme – „jádro“) nechává rozeznít teprve na konci skladby, na posluchači ovšem zůstává, aby se dokázal povznést a „vytvářet“ si ji už od začátku. Inna Romaščuk, ruská muzikoložka z okruhu blízkých přátel Sajdaminové, ve svém článku o této skladatelce (vyšel ve sborníku *Sovremennoje ispolnitel'stvo: k probleme interpretacii muzyki XX veka*, Moskva 2003) k danému přístupu předkládá zajímavou paralelu z výtvarného umění: „Když umělec z evropské školy uvádí pozorovatele do světa svých uměleckých obrazů, jakoby „odkrývá“ zeď, zatímco mistr ze školy východní spíše „odkrývá“ střechu a ukazuje obraz z ptáčích perspektiv.“ Romaščuk tuto „ptačí perspektivu“ poodhaluje ve skladbě *Po Francescinych stopach* (pro vokál, flétnu, housle, cello a perkuse), za kterou Sajdaminova získala v roce 1998 druhou cenu na mezinárodní soutěži skladatelek v Mannheimu. Oním „jádem“, jež se nese nad celým dílem, a které v jeho závěru v té nejoproštěnější podobě také zazní, tu je téma árie *Dove io credea* skladatelky a pěvkyně období renesance, Francesky Caccini, dcery známého operního autora Giulia Cacciniho. Nutno však dodat, že vlastní je tento princip i dalším skladatelčiným dílům zejména z 90. let a počátku tisíciletí, což je období, které lze v jejím dosavadním tvůrčím vývoji považovat za stěžejní. Mimo jiné se to týká sextetu *Ztraceni ve věčnosti* (1998), symfonické básně *Na památku mých přátel* (2000) a hlavně jednověté koncertantní symfonie pro dva preparované klavíry, orchestr a zvukový záznam *Zahrada mého dětství* (2002), ve které hutný hudební proud vrcholí prostou, quasi lidovou jednohlasou melodií v klavíru, zahalenou do mysteriózního perendendosi smyčců.

Nerad bych, aby z výše uvedených slov vzešla představa o nějaké šabloně, jak poslouchat skladby Dilorom Sajdaminové, protože tak jednoduché to není. Značnou úlohu v nich totiž plní proměnlivá emocionální rovina, která šablonovitosti vzdoruje, stejně jako ji nepřipustí ani duchaplné kompoziční cítění autorky. O povznesení se, o ptačí perspektivu, tu však kráčí vždy.

Z dalších skladeb

V textu zmíněná díla většinou pocházejí ze zatím posledního tvůrčího období Dilorom Sajdaminové a tvoří myšlenkově ucelený cyklus skladeb filozofického zaměření. A tak pro zajímavost doplňuji, že Sajdaminova je mj. i autorkou dvou symfonií (1967, 1988), dvou klavírních koncertů (1971, 1981), rockového oratoria *Tobě, vlasti* (1985, na texty básníka Omana Muchtara), které je jen dalším z důkazů, jaký poprask v 70. a 80. letech v bývalém SSSR způsobila muzikálová vlna (srovnej například rockové opery Alexeje Rybnikova *Juno a Avos* a Alexandra Žurbina *Orfeus a Eurydika*, oratorium *Óda na zvěstovatele dobrých zpráv* Eduarda Artěmjeva atd.), řady estrádních písní, můžeme-li věřit uzbekým zdrojům, v Uzbekistánu dosud populárních, hudby k uzbekým dokumentárními filmům *Chamrakul-ata* (1976, rež. Melis Abzalov), *Chiva* (1977), *Je na Východě krásné město* (1977, oba rež. Malik Kajumov), k celovečernímu filmu *Junior* (1994, rež. Rano Kubajev) aj.



[Hynek Dedecius]

Ve festivalových tiskovinách stálo: dívčí trio z Göteborgu... čerstvý závan ze švédské elektronické scény... zvukové básně... improvizace. V horkém barcelonském odpoledni působily jako malé zjevení. Denní světlo ve venkovním stanu SonarDome je sice okradlo o možnost využití projekce, jejich vystoupení prostoupené obdivuhodně proplétajícími se ženskými hlasy a vtahující náladotvorností ale v celkovém součtu patřilo k těm vůbec nejpříjemnějším překvapením.

Lisa Nordström (flétny, hlas, počítač atd.), Lisen Rylander (saxofony, hlas, počítač atd.) a Malin Dahlström (hlas, počítač atd.) daly poprvé hlavy a hlasy dohromady v kritický okamžik v prosinci 2002: „Do té doby jsme nezávisle na sobě působily v různých kapelách a uskupeních a hrály nejrůznější druhy hudby, ale nikdy ne spolu. Až během jedné pletařské sešlosti(!) v Malin's jsme přišly na to, že máme všechny tři stejné nutkání dělat hudbu nějak nově a experimentovat s elektronickými prvky.“ Začaly se pravidelně scházet a jamovat s různými akustickými nástroji a zároveň se hlouběji nořit do možností softwarových manipulací a samplerů. „Snažíme se kombinovat elektronické zvuky s akustikou a naše skladby často vychází ze zvuků akustických nástrojů zpracovaných a upravených pomocí elektronických efektů. Používáme ale taky hlasy, kalimbu, foukací klávesky melodica, prstové činely, kousky skla a kovu... v podstatě cokoli, co nějak zní. Čerpáme z rozdílných hudebních prostředí – klasické hudby, jazzu, popu – a věříme, že to je naší silnou stránkou. Nechceme se omezovat zařazením do určitého specifického žánru. Vedle hudby jsme hned od počátku taky chtěly zároveň pracovat na vizuální stránce a zapojit konceptuální myšlení. Vizuální doprovod je pro nás velice důležitý, vnímáme ho jako nedílnou součást naší hudební produkce. Snažíme se, aby naše vystoupení působila na více smyslů najednou. Vídeu si vyrábíme samy.“ Stěžejním prvkem produkce Midaircondo ovšem byl a nadále zůstává vokál, jenž místy přijímá roli nositele textu, často se ale spokojuje i s funkcí pouhého dalšího zdroje zvuků, dalšího nástroje. A právě tehdy se mu nabízí široký prostor, do kterého se členky souboru bez váhání rozebíhají. S odvážnou hravostí prozkoumávají nejrůznější barvy i meze svých hlasivek (nicméně bez sympatií k extrémním polohám) a své projevy nápaditě mísí a elektronicky modulují. Tak se tedy alespoň předvedly během barcelonského koncertu. Jak se ale vlastně dá dostat na tak prestižní festival bez jediné oficiální nahrávky? „Organizátoři festivalu nabídli našemu labelu Type Records možnost prezentace (showcase) a na živá vystoupení v SonarDome vybrali projekt Khonnor a nás. Byly jsme z toho nadšené, protože Sónar je velice dobrý festival s pozorným publikem. Popravdě řečeno jsme celý náš set improvizovaly. Improvizace je důležitou součástí a vlastně hlavním cílem našeho snažení jako Midaircondo. S improvizací jsme začínali a chceme tak i pokračovat – chceme samy sebe překvapovat. Při našich vystoupeních se pohybujeme od určitých pevných hudebních koster k naprosto volné improvizaci a lidi si podle našich zkušeností většinou ani neuvědomují, jak moc improvizujeme. Náš debut Shopping For Images vyjde v září u Type.“ Ten by mohl zaplnit relativní vakuum, které v současné době

– přinejmenším při pohledu zvenku – panuje na švédské experimentální elektronické scéně (např. v porovnání se sousedním Norskem) a zejména pak scéně „ženské“. Midaircondo situaci doma ovšem vnímají jinak:

„Švédská elektronická scéna je momentálně velmi živá a roste i zájem o ni. Mezi nejzajímavější švédské umělce v této oblasti patří, jak jinak, Andreas Tilliander (výrazná osobnost proudu clicks'n'cuts a mistr algoritmických beatů vydávající též pod pseudonymy Mokira, Lowfour, Komp, pozn. aut.), ale za poslech rozhodně stojí taky např. projekt Pavan anebo zbrusu nová skupina Iöny, která na podzim chystá své první ep.“

A o nějakém dělení podle pohlaví nebo dokonce cílené snaze vyhýbat se mužským vlivům členky tria nechtějí ani slyšet: „Projekt Midaircondo jsou sice tři ženy, ale ani zdaleka ho nechápeme jako čistě „ženskou záležitost“. Jsme prostě tři osoby, které spolu tvoří hudbu, a úplně náhodou jsme všechny tři holky. Spolupráci s muži se rozhodně nijak nebráníme, koneckonců s mixem desky Shopping For Images nám pomáhal Andreas Tilliander a na dvou skladbách se podíleli i další chlapíci. Věříme, že každý, ať je to žena nebo muž, by měl mít stejné právo i šance se vyjádřit, a to způsobem, který si sám vybere. A nemusí to být zrovna hudba nebo umění. Jenže možnost vyjádřit svůj názor znamená moc. A jak všichni víme, rozložení moci obecně je v tomto světě velkým problémem.“



sónar[®]
2005



[Hynek Dedecius]

Jessie Gómez: 72 hodin poté, co vyhrála 84. ročník bostonského maratonu, organizátoři závodu zjistili, že část trati zdolala jízdou metrem.... Propagace 12. ročníku barcelonského mezinárodního festivalu progresivní hudby a multimediálního umění Sónar (16. – 18. 6.) se letos opírala o portréty nejružnějších lišáckých podvodníků (skutečných i smyšlených), kteří se do dějin zapsali svou stěží uvěřitelnou drzostí. Člověk už si zvykl, že motivy plakátů a dalších materiálů obvykle nemají s charakterem festivalu či hudbou obecně žádnou jasnou spojitost (v minulých letech to byl například Diego Maradona či „počůraná“ rodinná foto), tentokrát se ovšem přeci jen určitá asociace objevila.

I Sónar si dnes totiž může dovolit prakticky cokoliv. Zpočátku skromná přehlídka dění na aktuální (zejména, leč ne výhradně) elektronické scéně se v posledních letech rozrostla do mamutích rozměrů a stala se natolik „kultovním“ podnikem, že její organizátoři musí paradoxně bojovat s přebytkem zájmu a problémy s nedostatkem vstupenek. Festival představuje hlavní shromaždiště laické i odborné veřejnosti v oboru a zároveň výtečný nástroj pro monitorování hudebního vývoje a generování kontaktů, nových možností spolupráce i myšlenek. Sónar umělcům poskytuje prostor ke zviditelnění, víceméně obdobu reklamního času v hlavním vysílacím čase, během níž dostanou příležitost se prezentovat před novináři a profesionály z „byznysu“ z celého světa a zaujmou-li, otevrou se jim rázem mnohé dveře (to ovšem zřejmě nebude platit u jediného českého vystupujícího DJ Talla, který dostal šanci si zahrát v Red Bull Music Academy Lounge ve čtvrtek v poledne čili v opravdu nejhorším možném čase). Panuje tudíž i obrovský zájem ze strany umělců a labelů, z nichž mnozí (hlavně v rámci tzv. label showcases v denní části) vystupují rádi i bez nároku na honorář. Organizátoři si tedy mnou ruce, mají zaručený zisk i pozornost médií a zřejmě se nemusí doprošovat ani těch největších hvězd (letos The Chemical Brothers, De La Soul, LCD Soundsystem, Mouse On Mars). Člověka pak napadá, jestli v takové situaci nezleniví. Nejsem jediný, komu letošní ročník po stránce obsahové (tj. kvality vystupujících) připravil malé zklamání.



Vysoké zastoupení málo známých projektů je nutno chápat jako chvályhodné, avšak výběrové řízení letos, zdá se, bylo příliš frivolní a povolilo vstup i těm, kdo si ho nezasloužili. I v hlavním čase se objevila četná „hluchá místa“, kdy pódia nenabízela nic podnětného (a vsutku nejde jen o dojmy jednoho zhýčkance), což se během předešlých ročníků nestávalo. To vyústilo v podezření, že vedení festivalu oproti předešlým ročníkům lehce odbylo.

Přistupme však ve stručnosti ke konkrétnímu slovnímu hodnocení. Takřka úplnou absenci čistokrevných laptopářů korunovala energická „kapelová“ vystoupení, z nichž zaujal například brazilský spolek Hurtmold s chicagským Robem Mazurekem. Jejich kombinace svižné post-rockové instrumentální melodiky, navíc jemně kořeněné latinskoamerickými perkusemi, a dovádivé, zčásti improvizující Mazurekovy trumpety propojené s laptopem i přes denní světlo zdvihla a strhla publikum, což v nepříliš vyhovujícím prostoru/stanu Sonardome rozhodně nebylo pravidlem. Na hlavním venkovním pódiu se na rozdíl od příliš unylých Efterklang dařilo indie-hiphopové americké partě Subtle pod velením extravagantního rappera-všudybyla Doseone, jehož artikulační výkon rozhodně předčil únavné hecování legendárních De La Soul. Dvojčlenné jádro Mouse On Mars doplnil velmi akční bubeník a zpěvák, jenže jejich set se zapojením tohoto živého nástroje stal paradoxně méně „živým“ – nacvičené skladby vyloučily výraznější podíl dřívějších divokých improvizovaných elektronických excesů a duo Werner+Thoma odsunuly do role dodavatelů podkladů a drobných efektů. Inu, nová pseudo-popová éra skupiny s sebou nese i novou dělbu práce. Ze silného zastoupení kytar vynikl zejména bristolský Matt Elliot, jenž s kolegou publikum nejprve uspával svými podivnými pijáckými folkomotivy, aby se záhy rozléti v úchvatné tříštivé noiseové smršti hnané vrstvenými breakbeaty, upomínajícími na jeho dřívější a bohužel již zdá se nadobro pohřbený projekt The Third Eye Foundation. Z četných a vesměs nepřiliš přesvědčivých severských akustickoambientních projektů nejvíce upoutal Švéd David Stackenäs, který si prsty pohrával s preparovanou kytarou a na takto získaný vrstvený základ pokládá klidné akordy ze španělky. Milovníci bizarnosti se v rámci výmluvně nazvané sekce Música y gastronomía vedle Matthewa Herberta s projektem Plat du jour (bohužel jsem se do sálu již neprodral) a nudných The Vegetable Orchestra dočkali také skutečného kuchaře v akci v domácím projektu Cuisine Concrete (jeho krájení a kvedlání nijak objektivně sámkoval Jordi Vilà) a kroutili hlavami nad nekonečným nehudebním představováním předmětů a zvonečků v podání trpaslíkovským plnovousem obrostlého Dána, co si říká Goodiepal. A nejoblavější zklamání? Jindy fenomenální samplo-soulman Jamie Lidell několikrát zabloudil do slepé uličky, přeceňování a nijak originální LCD Soundsystem poskytli jen zpěvem pepřenou nabobtnalou tupou pravidelnost, avizovaná grime špička Mark One+Virus Syndicate vyhnala zvukově děsivým trumfováním MCs a očekávání nenaplnila ani slibná urban princezna M.I.A. (poněkud slabší zpěv+hopsání s kolegy-ní). Ještě štěstí, že se návštěvník mohl zabavit výtečnými příspěvky v rámci centrální výstavy na téma Landscapes, zajímavými videopracemi v sekci Sonarcinema či se ztratit v záplavě stánků labelů, distributorů i periodik (nechyběla ani česká iMedia).

EASY LISTENING VRCHNÍ SESTRY

Illustrace: Anne Hilde Neset & Rob Young. Cover design: Jonathan Colebatch. Photos: front cover: Steve Stapleton, mirror men: Colin Potter, cod & trolls: Anne Hilde Neset & Rob Young. Par: Connor Tverbakke & Camilla Esp. Living: Einarvik. Lofotradioen: Mrs. Livery. Aleatta & Parbena: Kamara. Jonat



[Petr Ferenc]

Počátkem května se ve vídeňském anatomickém a patologickém muzeu, jedné z největších sbírek preparátů na světě, mezi četnými kostrami, voskovými odlitky, preparáty v lihu a nákresy nejružnějších anomalit odehrála tři vystoupení hudebníků z okruhu zvukových dadaistů Nurse With Wound.

Chmurně-surreálné prostředí bývalého blázince, zvaného podle kruhového tvaru a zdání nedobytnosti Narrenturm, se třikrát zaplnilo padesáti šťastlivci, kteří si na první vystoupení Stevena Stapletona a spol. po dvaceti letech výhradně studiové práce včas rezervovali vstupenky (mnozí na všechna tři vystoupení) a sjeli se ze všech koutů Evropy i USA. Pětici hudebníků tvořila základní dvojice Steven Stapleton a Colin Potter (elektronika), Stapletonova manželka a občasná spolupracovnice Diana Rogerson (hlas, kamínky, akordeon), duše projektu Irr. App. (Ext.) Matt Waldron (preparovaná akustická kytara) a víceméně náhodou vtažený předskokan Andrew Liles (viz minulé číslo). Na programu byla improvizovaná plocha těžící z alba *Salt Marie Celeste* (recenze HV 5/03) obohacená několika akustickými elementy a Lilesovým frekvenčním čarováním. Se Stevenem Stapletonem jsme se po závěrečném koncertu sešli k rozhovoru.

Proč tolik zdůrazňování, že se nejedná o koncerty Nurse With Wound?

Nechtěl jsem, aby tyto koncerty byly koncerty Nurse With Wound, protože koncert Nurse With Wound, kdyby se nějaký konal, by byl mnohem detailněji připraven po zvukové i vizuální stránce. Jednalo by se o mnohem divadelnější záležitost v nějakém opravdu speciálním prostředí. Tohle hraní byl nápad mého spoluhráče Colina Pottera a bylo založeno na zvuku alba *Salt Marie Celeste*.

Poslední koncert Nurse With Wound se konal v roce 1984. Nechybí vám živé hraní?

Nechybí, protože nejsem muzikant. Do každé sestavy skladbu a ohlídat v ní všechny detaily, ale nejsem hudebník. Jak říká Captain Beefheart: Dávám dohromady kousky.

Koncerty většinou odmítám. Měli jsme nabídku hrát v Royal Albert Hall, ale nechal jsem ji být. Ze všeho nejraději jsem ve svém irském domě na samotě a pracuji ve studiu. Okolní svět mě vlastně moc nezajímá – nemám ani e-mail.

V avizované sestavě byla čtyři jména, nakonec se na pódiu objevil i předskokan Andrew Liles.

K tomu došlo náhodou. Andrew Liles je kamarád Colina Pottera, který mi ho doporučil jako předskokana a autora vynikající hudby. Já jsem se s ním i jeho tvorbou seznámil až před třemi dny tady ve Vídni a nabídl mu, že se k nám může připojit, bude-li mít pocit, že je to ku prospěchu věci.

Domnívám se, že jeho zvukový svět je pro Salt Marie Celeste zcela odpovídající...

Souhlasím.

... a myslím si, že tohle album je začátkem nové zvukové etapy Nurse With Wound. Série *Angry Eelectric Finger* (recenze HV 4/04) a *Shipwreck Radio Session* (recenze v tomto čísle) v této linii pokračují a mají společnou mořskou tematiku.

Angry Eelectric Finger je remixem materiálu použitého na *Salt Marie Celeste*, který jsme poskytli k dalšímu zpracování. *Shipwreck Radio Session* je nápadem norské spolupracovnice časopisu Wire Anne Hilde Neset, která si zamilovala album *Salt Marie Celeste* a dospěla k názoru, že je škoda, že u nich není žádný Steven Stapleton. Zrodil se projekt, byl jsem pozván na Lofotské ostrovy, vzal s sebou Colina Pottera a nahráli jsme dvacet čtyři skladeb, většinou velmi jednoduše na malý DAT rekordér. Materiál obsahuje velmi málo postprodukce, protože jsme museli vysílat dvakrát až třikrát týdně a vytvořit takové množství hudby v takové rychlosti je docela tvrdá práce. Dosud na 2CD vyšlo sedm z těchto čtyřadvaceti skladeb, další 2CD je ve stádiu dokončování. Vlastně je připraveno k vydání.

Shipwreck Radio Session mě docela překvapilo. Patrně pod vlivem Dvaceti tisíc mil pod mořem, které na Lofotech končí, jsem čekal album sestavené z přírodních zvuků a hned první skladba je skoro rocková...

(smích) Vlastně ano... A Dvacet tisíc mil pod mořem končí na Lofotech? To je úžasné, to jsem nevěděl.

Ano, a Lofoty jsou tam líčeny jako konec civilizace.

Ale přírody tam moc není. Jen moře, vítr a rackové. Takže jsme mohli akorát tak sbírat uschlé keře a chraстит jimi. Naštěstí jsme objevili osamělou loděnici a mohli hrát na kovové konstrukce lodí. Vlezli jsme si dovnitř a bouchali do stěn.

Ještě k mořským inspiracím: kdysi jste s Jhonnem Balancem, zesnulým zpěvákem Coil, razili termín cod surrealism (tresčí surrealismus)...

Aha... Víte, co anglicky znamená, když se něco označí za *cod*? Že je to opravdu strašné. Asi jako adjektivum *cheesy*, ale ještě horší. Dělán si tím legraci sám ze sebe.

Takže cod surrealism je vaše hudební tvůrčí metoda?

Ne! Moje hudba nemá se surrealismem nic společného. Jednou jsem o surrealismu mluvil v nějakém interview a od té doby to všechno tisk automaticky přebírá. Mám rád surrealismus, miluji například Jana Švankmajera. Je to zcela jedinečný umělec, bytostný surrealista a určitě jeden z neoriginálnějších duchů celého surrealismu. Ve své tvorbě používám dadaistické postupy – spojování základních prvků, recyklaci zvukového materiálu, tvorbu nových konstrukcí z podivných starých kousků.

Vaše první album *Chance Meeting On A Dissecting Table Of A Sewing Machine And An Umbrella* vzniklo zcela v duchu dada a jeho historie je dnes již legendární. S jakými cíli a pocity jste přistupovali k druhému albu *To The Quiet Man From A Tiny Girl?* K zopakování „výrobního“ postupu zde již nemohlo dojít. Na prvním albu jsme nic neuměli, neměli talent. A velmi rychle, překvapivě rychle jsme je vyprodali. Proto jsme se rozhodli pokračovat. Problém byl, že nastal hudební nesoulad mezi druhými dvěma členy. Já jsem měl spoustu nápadů, toužil jsem po rachotícím industriálním zvuku, ale jeden ze spoluhráčů, John Fothergill (později mj. Current 93 – pozn. pf), nenáviděl rytmus, takže při míchání alba tyto mé stopy ubral a zbylo to, co zbylo. Mám rád industriální zvuk. Neindustriální hudbu – ta podle mě neexistuje. Co je to industriální hudba? Throbbing Gristle?

Na albu hostuje i slavný francouzský jazzový experimentátor Jac Berrocal.

Berrocal, to byla hvězda. Jeho *Rock'n'Roll Station* byla dlouhou dobu mou nejoblíbenější skladbou. Jeho desku *Pralés* jsem objevil ve snad nejdražším obchodě s hudbou na Champs Elysées. Nikdy předtím jsem ji neslyšel, ale říkal jsem si – kornetista, který má na albu píseň s názvem *Rock'n'Roll Station*...

Dostáváme se k vašemu pověstnému sběratelství desek. Jak si sbírka stojí?

Děkuji, dobře. Přibývá spousta věcí. Ale už nesbírám experimentální hudbu. Hodně mě teď zajímá ženský hlas. A taky easy listening – studiová péče věnovaná těm nahrávkám je prostě obdivuhodná. A ženský rap. Někdy kolem Vánoc by mělo vyjít album *Nurse With Wound*, na němž budou rapovat některá opravdu velká jména.

Na obalech prvních dvou alb *Nurse With Wound* se nachází dlouhý seznam hudebníků a skupin, které vás nějak ovlivnily. Jsou mezi nimi i *Plastic People*...

... to je skvělá skupina. Z Čech a Slovenska mám rád ještě *Collegium Musicum* a *Blue Effect*. Jejich první dvě alba jsou velmi svébytná.

Jak se liší způsob vaší práce v *Nurse With Wound* a *Current 93*?

S *Nurse With Wound* si mohu dělat, co chci. Mám úplnou svobodu. S *Current 93* mám také

úplnou svobodu, ale v intencích, které určuje David Tibet. Snažím se pomáhat jeho vizi. David je můj nejbližší přítel a já hraji na téměř všech jeho albech. On zase zpívá na spoustě mých. Je to láska.

V dřívějším období *Current 93* jste se asi realizoval více, než v pozdějších, folkem ovlivněných etapách.

To je pravda. David se zamiloval do folkového zvuku *Death In June* a začal směřovat touto cestou. V tom období vyšla asi tři alba *Current 93*, na kterých jsem nespolečně pracoval. Po hudební stránce to nebyl můj svět. Pak, na albu *Thunder Perfect Mind*, se věci zase srovnaly. A protože jsme s Davidem měli pocit, že fanoušci *Current 93* a *Nurse With Wound* jsou dvě oddělené skupiny, vydal jsem také desku *Thunder Perfect Mind*, na níž upravuji zvukový materiál z Davidovy desky.

V té době vznikl triumvirát David Tibet, Steven Stapleton a Michael Cashmore, jakási základní sestava současných *Current 93*.

To už není pravda. Na připravovaném albu *Current 93* už Michael nehraje. Odstěhoval se do Berlína a místo něj přišel kytarista Ben Chasny.

V poslední době vyšla dvě alba vašich remixů starší *currentovské* desky *In Menstrual Night* – CD *A Little Menstrual Night Music* a 2LP *How He loved The Moon (Moonsongs For Jhonn)* věnované

Jhonnui Balancovi. Proč si zrovna tohle album zasloužilo takovou pozornost?

Je to Davidovo oblíbené. Kdysi mi říkal, že ho mrzí, že ta deska nezní více prostorově. Řekl jsem mu: „Dobrá, dej mi pár dní času ve studiu“ a vytvořil pět přibližně dvacetiminutových remixů. Dva vyšly na *A Little Menstrual Night Music*, čtyři na *Moonsongs For Jhonn*, jeden remix se tedy opakuje.

Moonsongs jsou věnovány tragické smrti našeho přítele Jhonna Balance. Na vnitřním obalu je fotografie Jhonna na mé zahradě...

... a uvnitř vy a David Michael ladně ležící.

David Michael! Na to si nikdy nezvyknu. David Tibet – Tibo! Prochází teď takovým obdobím, kdy nenávidí spoustu své hudby. Proto si změnil jméno a proto možná změnil i název skupiny.

Třeba na občas používané *Current Ninenty Three*?

Vidíte, na tom něco je. Mimochodem, přezdívku Tibet mu vymyslel Genesis P-Orridge.

S ním jste, myslím, jako s jedním z mála hudebníků z vašeho okruhu nespolečně pracoval.

Nikdy. Myslím si, že nemá talent. Tedy, nějaký talent určitě má – talent shromažďovat nadané lidi a stavět na nich svůj úspěch.

Rád bych se ještě zeptal na dvě z nejdůležitějších alb *Nurse With Wound*. Moje nejoblíbenější *Homotopy To Marie* mi zní dosti hororově. Byl to záměr?

Vlastně ano. Mělo to znít trochu děsivě. Bylo to první album, na němž jsem dokázal plně realizovat své myšlenky a zjistil, že dokáží ve studiu vystavět zajímavý track. Zjistil jsem, jak věci fungují. Když jste jako mladý muž ve studiu poprvé a vidíte tu spoustu techniky, samozřejmě nevíte, jak která věc funguje. Mnoho pasáží na tomto albu je výsledkem náhody a překvapení. Postupem času těch překvapení vůbec neubývá, což mě těší. Hodně pasáží je uděláno na rozbitých přístrojích – třeba úvodní *I Am Blind*.

Určitý primitivismus alba mi připomíná vaši společnou desku s Aranosem *Santoora Lena Bicycle*.

Ano? Vlastně tomu docela rozumím, také jsou tam většinou jen elementární zvuky. Aranosa je člověk, který je mi nyní hudebně nejbližší.

Album *Sylvie And Babs Hi-Thigh Companion* je poměrně vizionářskou koláží gramofonových šlágrů a dalších úryvků. Opravdu na něm hraje všech 40 lidí z vašeho okruhu (William Bennett, Foetus, Edward Ka-Spel, John Fothergill, Graeme Revell, John Murphy, David Jackman, John Balance, Karl Blake, atd.), uvedených v bookletu pod hlavičkou Murray Fontana Orchestra?

Ano, každý z nich tam má svůj kousek. Myslím, že je to album, které trochu předběhlo svou dobu. Chtěl jsem si hrát s možnostmi toho nejznámějšího easy listeningu, použil jsem například desky Jamese Lasta. Na druhou stranu, když Merzbow začal koketovat s *musique concrete*, ptali se ho na inspirační zdroje – Pierre Schaeffer a podobně – a on jim odpověděl: „Kdepak, nejvíc mě inspirovala *Sylvie And Babs High Thigh Companion*.“



Steven Stapleton (vlevo) a David Michael ladně ležící



Teodoro Anzelloti



Matěj Kratochvíl

Akordeon není nástrojem, jehož zvuk bychom si automaticky spojovali se soudobou vážnou hudbou. Spíše naskočí asociace s hospodskými popěvkami, v lepším případě se šansonem. Zaslouhou několika výjimečných interpretů se ovšem věci mění. Pauline Oliveros nebo Guy Kluge patří k těm, kdo potenciál nástroje uvedli na scénu experimentů, soudobé vážné hudby nebo progresivního jazzu ve Spojených státech. V Evropě je to především rodák z italského města Candela, Teodoro Anzelloti. V jeho repertoáru najdeme desítky skladeb současných skladatelů, většina z nich je psána přímo Anzellotimu na tělo. Kromě děl Luciana Beria, Mauricia Kagela, Magnuse Lindeberga nebo Helmuta Oehringa se věnuje také převodům existujících děl do jazyka svého nástroje. Mohou to být Frescobaldiho *Toccaty*, varhaní skladby Johna Cage i *Po zarostlém chodníčku* Leoše Janáčka. Ty zazní také na koncertě 27. října v Českém muzeu hudby. Anzelloti tam vystoupí v rámci festivalu Struny podzimu.

V repertoáru máte kromě skladeb psaných pro vás také řadu transkripcí děl psaných pro jiné nástroje. Od Bacha a Scarlattiho po Györgye Ligetiho a Johna Cage. Podle čeho si vybíráte skladby k úpravám?
Mohou to být pokaždé dost odlišné důvody. Jednu kategorii tvoří skladby, které se mi líbí a které si umím snadno představit ve verzi pro akordeon. Pak jsou věci, na které narazím díky svému zájmu o současnou hudbu a které mě natolik zaujmou, že se pokusím je zpracovat. Přicházejí ovšem také impulzy z vnějšku, které mě navedou k určitým dílům.

Na značce Winter & Winter jste před časem vydal též transkripce klavírních

skladeb Leoše Janáčka. Některé z nich byly původně psány pro harmonium. Může to být důvodem, proč znějí tak přirozeně na akordeon?

Akordeon sice funguje na podobném principu jako harmonium a určitá zvuková podobnost tu jistě je. Ale jako zvukový model jsem si harmonium nebral. Jeho zvuk je pro mě poněkud tuhý, což je dáno tím, že měchy jsou ovládány šlapáním na pedály. Akordeon má mnohem větší možnosti diferenciací výrazu, tvorby tónu a dynamiky díky tomu, že měchy jsou ovládány rukama a hráč tak může mnohem jemněji a bezprostředněji ovládat zvuk.

Je akordeon oblíbeným nástrojem mezi současnými skladateli? Vzniká pro něj i dostatek původních skladeb?

V několika posledních letech se stal akordeon velice oblíbeným nástrojem pro soudobou hudbu. Vlastně zažil raketový vzestup v oblíbě. Skladatelé se naučili jej využívat a zjistili, že pokud zapomenou na klišé s ním spojená, může jim nabídnout široké spektrum zvukových barev a výrazových poloh.

V seznamu vašeho repertoáru je uvedena také skladba českého skladatele Martina Smolky, zatím beze jména. Napsal ji již pro vás?

Tato spolupráce zatím bohužel nebyla realizována. Uvázlo to na problémech s mnichovským zadavatelem. Doufám ale, že k tomu přeci jen brzy dojde. Na hudbu Martina Smolky jsem narazil několikrát na různých festivalech v Německu a velice se mi líbila.

Skladba *Sequenza XIII* Luciana Beria, jejímž jste byl prvním interpretem má ve vašem programu výsadní postavení. V čem je tato skladba výjimečná?
Především pochopitelně proto, že jde o vý-

tečně napsanou skladbu, která se dobře hraje. Představuje určitý milník v akordeonové literatuře. Ještě nikdo do té doby totiž nikdo nenapsal pro akordeon skladbu tak inteligentní, která tak originálně zachází se zvukovým i společenským idiomem nástroje. Berio vytvořil velice originální a pozoruhodnou strukturu. Nejde mu o okázalou virtuozitu, naopak pracuje především s tichými tóny a jemnými nuancemi.

Pro většinu lidí je akordeon spojen s lidovou hudbou či pokleslými šlágry. Je to pro skladatele omezení, nebo je to naopak může nějak inspirovat?

Historickým asociacím se lze vyhnout. Lze s nimi ale také vědomě pracovat. To udělal právě Berio v *Sequenzi* – to prozrazuje i její podtitul, *Chanson* – nebo také Salvatore Sciarrino ve skladbě *Vagabonde blu*. Oba tak došli k velice originálním výsledkům.

Prodléval akordeon v posledních letech nebo desetiletích ještě nějaký technický vývoj? Vyžaduje nová hudba technické inovace?

Vyvíjí se stále. Vyvíjí se jednak konstrukce nástroje, ale především technické schopnosti i mentalita interpretů. Akordeon se stává stále lepším nástrojem.

Jaký nástroj používáte vy?

Můj akordeon je italské výroby, od nástrojaře Armanda Bugariho, s nímž spolupracuji již dvacet let. Neustále spolu vymýšlíme různá vylepšení.

Působíte také jako pedagog. Pozorujete mezi mladými lidmi růst zájmu o akordeon?

Přibývá mladých lidí, kteří si hru na tento nástroj vyberou jako své povolání. Určitě to je také tím, že se jim nabízí mnohem širší repertoár, než jaký byl k dispozici třeba před deseti lety.

Parsifal v divadle Komedie



[Petr Bakla]

Na jaře měla v pražském divadle Komedie premiéru hra („hudebně-dramatická inscenace“) *Parsifal* Davida Jařaba. Představení je pozoruhodné mimo jiné scénickou hudbou skladatele Petra Haase. Scénickou v pravém slova smyslu: hudebníci jsou přítomni na scéně a jejich party mají z velké části podobu zadání, *scénaře* – svou hudbu tedy skutečně *hrají*. Mezzosopranistka Karolína Berková (v poslední době jsme ji mohli vidět např. v Národním divadle v Nymanově opeře *Man and Boy*) je jednou z hlavních postav, její role lavíruje mezi operou a činohrou. V rozhodujícím okamžiku se na jevišti vynoří dětský sbor, ne jako atrakce, ale jako součást děje.

David Jařab vstoupil do širšího povědomí především svým autorským filmem *Vaterland* (i v tomto případě je autorem hudby P. Haas), respekt si však získává i díky inscenacím vlastních textů v divadle Komedie, jehož je uměleckým vedoucím. Spolupráce s Haasem je dlouhodobá, vzpomeňme např. obdobně koncipované představení *Rekonstrukce - Oheň v hlavě* (hra je jakýmsi dovětkem ke Canetiho *Zaslepeným*)



foto Petr Novák

– scéně zde dominuje Haasův znějící objekt-socha, který spolu s dvěma trombonisty de facto vytváří další „postavu“ hry, *aleaordofon*.

Parsifal je Jařabovým převyprávěním původně snad perského mýtu, který se prostřednictvím středověkého spisu Wolframa von Eschenbacha stal součástí naší kultury coby legenda o grálu. Známý příběh zde slouží jako mnohovrstevná alegorie nalézání smyslu samotného života, lépe řečeno, jednoho z možných jeho smyslů. *Parsifal* (Roman Zach), podobně jako celá řada jiných mýtických hrdinů, představuje jakousi prapůvodní „prima materií“, sledujeme jej na cestě od nezralosti přes nalezení svého já až k jeho opětovné ztrátě a tedy „vítězství, korunovaci“. Jařab těží z napětí mezi přiznanou obřadností na jedné straně a nepatetickým, civilním podáním na straně druhé. Díky této poloze „vázně, ale s humorem“, lze Jařabovi věřit, že starý příběh se nás i nadále nějak týká, i když třeba není úplně jasné, jak vlastně.

Hudba Petra Haase se zpravidla pohybuje ve zvukovém světě Nové hudby, ve scénických útvech využívá občasných odboček k názvukům na historickou hudbu (tak např. v závěru *Parsifala* zní slavnostně ceremoniální, jakoby neobarokní hudba v podání dechového kvarteta, dětského sboru se zpívajícím sbormistrem a sólového mezzosopránů). Pro Haase je charakteristické, že se svými hudebníky zachází, jak již bylo řečeno, v podstatě jako s herci – většinou jim nepředkládá pevně fixované party, svou představu sděluje spíše v podobě návodu, v poskytnutí základního materiálu, v „režijních pokynech“. Tato strategie otevřených struktur umožňuje začlenit hudebníky mezi ostatní aktéry jevištní akce a hudební vstupy modelovat v reálném čase, podle okamžité situace. Haasův přístup je sympatický svou přímočarostí a pragmatickým využíváním postupů, které ač jsou v podstatě standardním vybavením pováleční hudební avantgardy, u nás stále nesou stigma „nedostatečnosti“ autorského vkladu, poměřovaného akademickými standardy.

Další reprízy představení lze shlédnout v divadle Komedie na podzim, první 13. září.

Parsifal

scénář a režie – David Jařab, *hudba* – Petr Haas, *scéna* – Mambourg, *kostýmy* – Sylva Zimula Hanáková, *produkce* – Alžběta Brabencová, *asistent režie* – Oto Kallus

osoby a obsazení

Parsifal – Roman Zach, *Anfortas / Trevrizent* – Jan Novotný, *Faierfis* – Martin Finger, *Červený* – Martin Pechlát, *Siguna / Repanse de Joie* – Karolína Berková (mezzosoprán), *hoboj* – Jiří Šesták, *basklariet* – Tomáš / Jaroslav Hustoles, *lesní roh* – Jan Musil, *fagot* – Matouš Křiváček, *sbor* – Chorus Angelus, *sbormistr / tenor* – Lukáš Prchal

DAS SYNTETISCHE MISCHGEWEBE

Chybějící článek mezi Pierrem Henrym a Merzbow

[Petr Ferenc]

Tak označuje vydavatelství discus mortus projekt, jehož činnost nastartoval Guido Hübner na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let v Berlíně a s nímž později působil na mnoha dalších místech světa – v New Yorku, Montrealu, Sao Paulu či Francii. *Elektroakustické, noiseové, minimalistické, komplexní, hlučné, nudné a vzrušující v rámci jednoho tracku*, hlásí finští Bon Bon Records. Proměnlivá značka, pod níž se někdy skrývá Hübner solitér a jindy celé septeto (od roku 1999 Hübnera doplňuje původně bubeník Samuel Lovinton), do světa vypouští hudbu, kterou bychom na mapě stylů mohli najít někde na průsečíku zvukové instalace, musique concrete a industriálu

Jeho diskografie na vinylových deskách, kazetách a kompaktech je nezmapována (a možná nezmapovatelná) a vydávána desítkami větších i menších labelů, počet hudebních spoluprací snad nikdo nezjistí. Namátkou můžeme jmenovat nedávno zesnulého japonského noisera MSBR či berlínský soubor soudobé a experimentální hudby Zeitkratzer, pro nějž Hübner napsal skladbu The CD-player In My Life. Coby výtvarný autodidakt často vytváří instalace – ve Francii a Sao Paulu prezentoval instalaci imitující nervový systém, do nějž se v roli synapsí mohlo zapojovat publikum – a věnuje se novým médiím.

OVER

Hübner se koncem sedmé dekády ocitnul přímo uprostřed bublající experimentální scény poučené – díky koncertům Cabaret Voltaire, SPK, Throbbing Gristle či Nocturnal Emissions – počátky industriálního hnutí a točící se kolem volného uměleckého seskupení Die Geniale Dilletanten, které se zrodilo v prostředí skupiny Die Tödliche Doris a svůj nejsilnější hlas našlo v Einstürzende Neubauten. Původně výtvarník bez hlubšího hudebního povědomí se seznámil s Tomášem Schmidtem z kazetového DIY labelu Cassetten Combinat, Robertem Zankem, jehož vydavatelství RZ Edition mířilo spíše do vod soudobé vážné hudby, a konečně s mystickým Grafem Haufenem, vyhlášeným sběratelem experimentální hudby, tvůrcem i vydavatelem, pod jehož křídly se Hübnerův projekt Das Syntetische Mischgewebe na chvíli ocitl. Na DIY kazetové scéně vzpomíná jako na inspirativní síť vlivů a spřízněných duší.

Když jsem začal používat zvukové instalace na pódiu, neměl jsem žádné předchozí znalosti. Bylo důležité vědět, že nejsem sám a že existuje něco jako skrytá tradice, na níž bylo možné reagovat. Nejednalo se o nějakou společnou ideologii, ale bylo to něco ve vzduchu, co nutilo lidi vyjadřovat se určitým způsobem. Mnohem častěji než společný cíl je ovšem spojováním vymezení se vůči stejným věcem. Ideologie, jak na to vzpomínám, byla mnohem důležitější v akademickém světě soudobé hudby, kde existovala hnutí a skupiny, jejichž motivací vzniku byly často nehudební otázky.

Zde bych rád dodal, že snad díky podobně střizlivému přístupu Hübner udržel odstup od přestylizovanosti současného industriálu, jehož hororově bardská estetika nezřídky končí jako trpěný druh v tenatech mystických ambientů a gothicrockových maskárních. DSM si mohou

dopřát luxus být řazeni ke klíčovým osobnostem počátků scény (když byl hluk v městském folklóru něčím novým, byli u toho) i do tábora současné experimentální elektroniky, která již dávno nijak nové hlukové prostředky převzala a začala používat s lehkostí, kterou si zaslouží, a bez zbytečného balastu zkostnatělé pompéznosti. Hudba Das Syntetische Mischgewebe totiž ze všeho nejvíc akcentuje to, co měl dřevní industriál i současná dekomponovaná elektronika společné, i když o tom třeba nechtějí vědět, totiž primární touhu po osvobozeném zvuku a odpovídající platformě pro tuto hravou svobodu.

Když jsem začínal, nebyly na trhu žádné vícestopé kazetové magnetofony – pouze drahé pásové přístroje. V prvních letech jsem měl kazetový magnetofon s paralelním linkovým a mikrofonním vstupem a prosil všechny své známé, aby mi na víkendy půjčovali své kazetáky se zabudovanými reproduktory. Někdy jsem jich měl šest i více najednou, postavil je na tlustý koberec před mikrofon a nahrával. Stříhal jsem „naostro“ pomocí potenciometrů a bez lupanců.

Na vlny DIY labelů a kazetové scény se dnes již zapomíná. Kazeta má pověst zvukového nosiče, který již patří na smetiště dějin a vydavatelské počiny vlastním nákladem probíhají na bázi CDR a internetových labelů. (Výjimku tvoří jen punková a HC scéna, kde alba ve formátu MC stále vycházejí.) Experimentálních skupin, které v osmdesátých letech na jeden vinyl u „kamenného“ vydavatelství vydaly několik MC vlastním nákladem, však byly celé zástupy. MC produkce často sloužila jako nejrychlejší způsob, jak si ověřit reakci publika, vydat nahrávky, které nepostrádaly zajímavost ale nebyly tím pravým pro LP či připravit náčrt dlouhohrající desky v podobě demo, z jehož hudebního materiálu se posléze čerpalo při broušení dotaženějších verzí.

Možná, že je to generační záležitost, ale CDR mi připadají jako laciná imitace továrně vyliisovaných CD. Kazeta, stejně jako vinyl, měla svůj specifický vzhled a potřebovala specifické přehrávací zařízení. Nikdy neimitovala, vždy stála na svých nohou a, s výjimkou pop music, se nikdy nekrčila ve stínu vinylové desky. Aby se emancipovaly, měly by CDRs být čtvercové, mít velikost palačinky a přehrávat se v mikrovlnce nebo toasteru. Internet a file sharing jsou pouze záležitostmi distribuce. Mohou pomoci novým projektům, ale DSM v mPeg vždycky znějí, jako když vylezete ze sprchy a máte ještě mýdlo v uších.



Jak jsem již říkal, sdílet svou tvorbu s přáteli je pěkné, ale přijde čas, kdy potřebujete slyšet pár slov i od lidí, které osobně neznáte. V předinternetových dobách nepřípadalo v úvahu posílat si tam a zpátky dlouhé dopisy jen proto, že chcete vydat kazetu nebo umístit svou skladbu na kompilaci. Ale mnohem častěji se stávalo, že jste dostal dopis od někoho neznámého, kdo slyšel vaši hudbu a chtěl se k ní vyjádřit. Nevycházelo denně tolik věcí jako nyní. Myslím si, že přímý kontakt s těmi, kdo poslouchají vaši hudbu je to nejdůležitější a že je ho čím dál méně – děje se jen výjimečně, i když by v dnešní době byl mnohem snazší.

Mám dojem, že originální hudbě nastaly zlé časy a že má problém prosadit se v záplavě zaměnitelné produkce. V době téměř neomezených zvukových možností v digitálním světě se vytrácí hledačství. Snad nikdy mi hudba nepřípadala tak nezajímavá, homogenní, uniformní. S rizikem přílišné nostalgie zastávám názor, že s limitovaným a limitujícím vybavením, s nimiž lidé nahrávali hudbu v osmdesátých letech, bylo dosahováno větší diversity a přímosti, kterou nyní postrádám.

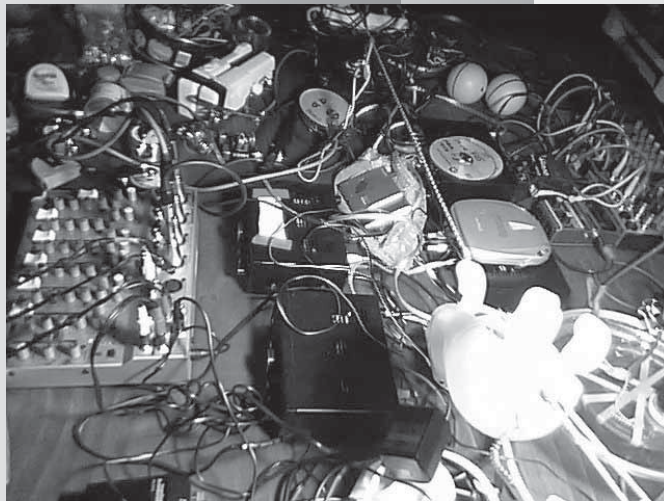
Technologie byla osvobozením, ale nyní je spíše omezující. Technické žvásty mladé generace umělců a návrhářů mi připomínají mého otce, když se svými kámoši probíral auta.

UNDER

Nejdůležitějším stavebním kamenem v hudbě DSM je zvuk. I po čtvrtstoletí existence projektu je Hübner zastáncem do-it-yourself přístupu využívajícího netradičních zvukových zdrojů („většinou levné věci na baterky“ – nebylo tomu tak vždy, ale nyní tyto nehudební objekty převažují), jako jsou například hračky a kuchyňské spotřebiče i neotřelého ozvučení. Na koncertech dvojice využívá jak profesionální zvuk PA systému tak množství občas zkreslujících reproduktorů, umístěných například ve stojanech na vinné lahve, rozmístěných po sále či visících a houpajících se nad hlavami publika – střídání normální a „lo-fi“ aparatury dodává vystoupením dynamiku a umožňuje rychlé střihy mezi tichými a hlukovými pasážemi.

Od prvního vystoupení, kdy DSM posílili dlouhodobí Isabelle Chemin a Jean René Lasalle, byl text, objekty na scéně, pohyb, světlo, hudba atd. rovnocennými elementy bez dominance jednoho nad ostatními. Nejlépe to asi vystihuje termín koláž.

Hudba samotná rezignuje na rytmus a melodii a je pestrá, mnohdy převážně improvizovaná skrumáží zvuků jednotlivých strojů a vyluzovadel procesovaných jednoduchou živou elektronikou. Jako řetězec nepředvídatelných překvapení a malých nástrah posluchače zaplaví tikání, zvonění, vrnění bílé elektroniky, chvilky ticha i mechanické vnitřní



pochody „natahovacích“ organismů. Jedná se tak trochu o přesah do oblasti sound-artu či zvukové instalace. Důvody jsou dva:

1) Důraz na vizuální stránku zvukových zdrojů a určitá – i když umírněná – divadelnost. Oba vážní pánové při koncertech sedí naproti sobě v hledišti (Hübnerova láska k tzv. páskovým koncertům elektroakustické hudby, kdy interpret seděl u mixážního pultu a z PA slyšel stejný zvuk, jako publikum) u stolu plného podivných hraček, pod stropem visí reproduktory atd.

2) Výrazné upřednostnění barvy zvuku před kompoziční stránkou tvorby.

Z předchozího vyplývá i označení, které jsem převzal pro nadpis svého článku – ohlasy konkrétní hudby směřující k noise. Jako téměř všichni dřevní plus-minus-industrialisté i Hübner se podílel na osvobození zvukového arzenálu konkrétní hudby z akademických kulís a jeho použití v mnohem spontánnějším kontextu („nehudební prostředky nehudebníkům“ chtělo by se skandovat). Specifikem DSM je, že tyto zvukové zdroje často ponechává v „původním“ stavu.

Svou tvorbou Hübner předběhl současnou vlnu experimentálních elektro-niků (přestože zásadně odmítá používat laptop) a jejich tendenci dospět pitvou až k separovaným prvkům zvuku zcela bez emocí a s „lékařsky chladnou hlavou“. Je trochu smutným paradoxem, že jej dnes uctívají většinou jen znalci raného industriálu.

Co se týče takzvaného undergroundu, rád bych byl sem tam over-ground. Je škoda, že tolik zajímavých projektů nikdy nedosáhne pozornosti, kterou by si zasloužily. Z nějakého důvodu v tom hraje roli zeměpis. Průměrný britský projekt vždy dosáhne mnohem více pozornosti než řekněme, výjimečná věc z Belgie. Myslím, že mnoho skupiny by existovalo déle, kdyby na ně byla déle zaměřená pozornost. Pokud po nich zůstanou publikované nahrávky, jsou přístupné jen úzkému kruhu zájemců stejného vkusu a stylového zaměření a téměř nejsou distribuovány mimo tuto sféru. Takový typ vzájemné výměny, hodnocení či kritiky jsem pro DSM považoval za zcela zásadní i co se týče vystoupení. Těch několik existujících festivalů pouze uvádí skupiny způsobem, jaký je běžný například pro velké rockové festivaly. Co mi chybí, je něco jako darmstadská škola pro „industriální-kazetovou“ scénu s opravdovou výměnou informací, dobrou dokumentací a mnohem menším pozérstvím. DSM byli under a over vždy v rychlém sledu. Jeden den jsme hráli ve squatu, druhý v uměleckém muzeu a mnohdy na místech, kde před námi nikdy žádná kulturní akce neprobíhala – třeba na vědeckých a lékařských konferencích.



Struny podzimu 2005

mezinárodní hudební festival Praha 25. 9. – 5. 12.

10 let

inspirace

crossover

osobnosti

Doporučujeme

GARY BURTON – vibrafon
MAKOTO OZONE – klavír

Rudolfinum, Dvořákova síň, 9. října 2005, 19.30 hodin
Pětínásobný držitel Grammy poprvé v České republice

TEODORO ANZELLOTI – akordeon

České muzeum hudby, 27. října 2005, 19.30 hodin
Koncert pro milovníky postmoderních divností

NATALIE DESSAY ▪ MICHEL SWIERCZEWSKI ▪ DAGMAR PECKOVÁ ▪ MICHAEL NYMAN
BAND ▪ JIŘÍ BÁRTA ▪ MUSICA FLOREA ▪ LUDMILA PETERKOVÁ ▪ PRAŽSKÁ KOMORNÍ
FILHARMONIE ▪ MIQUEU MONTANARO ▪ ALAN VITOUŠ ▪ DAN BÁRTA ▪ MARIÁN VARGA
▪ MARTIN ZBROŽEK ▪ JIŘÍ HEŘMAN ▪ TALICHOVO KVARTETO ▪ DJ ERIKM a další

ČF česká
filharmonie

Národní divadlo



generální partner >

Eurotel

www.strunypodzimu.cz

partneři >

PRIVAT BANK AG
for Professional Institutional Clients

SPP Bohemia

Unipetrol

partner >

INTERCONTINENTAL
HOTELS

oficiální dopravce >

CSA CZECH
AIRLINES

mediální partneři >

ČESKÉNOVINY.CZ

ČESKÝ ROZHLAS

EMPO.ATK

HARMONIE

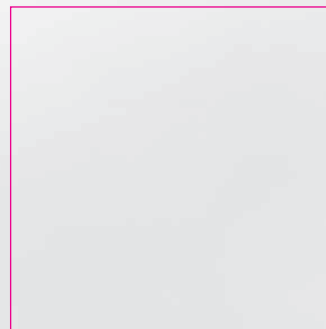
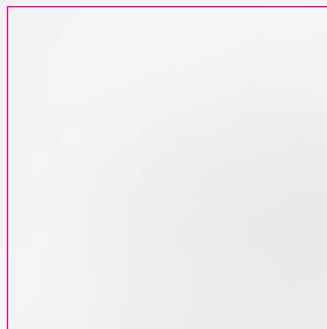
přehled

RADIO
1

TIME IN

TYDEN

XANTYPA



Aranos: Throat Clearance Pieros.

Šesté album, které si česko-irský všezravný multiinstrumentalista a svérázný vtipálek (jeho profil viz HV 3/05) vydal na vlastní značce, bylo – podobně jako předchozí deska *Bering Sea* – vypuštěno do světa coby CDR s originálním linorytem na obalu. Nejedná se o ucelenou koncepční kolekci, ale o sbírku všemožných nálad, kterými jejich tvůrce poslední dobou procházel. Myslím, že sázka na pestrost na úkor perfektní ucelenosti se vcelku vyplatila, i když hutnosti předchozí dvojice alb *Bering Sea* a *Tangomango* novinka dosahuje jen místy.

První čtyři z desítky skladeb byly pořízeny živě v kostele Sv. Augustina v Aranově domovské Galwayi. Kostel byl nasvícen svíčkami a muzikanti i tanečníci procházeli jeho interiérem tam a zpátky. Aranós (housle, varhany a kontrabas) je doprovázen hráči a hráčkami na perkuse (gongy, zvonky, buben), kteří rovněž obstarávají zpěv – hrdelní zvuky i éterickou interpretaci české (či moravské) lidové písně na konci soustředěné jemné práce – akustického ambientu či obřadného free osamostatněných zvuků. Vzhledem k tomu, že zpívá cizinka, není rozumět celému textu (s jistotou jsem zachytil jen „moje černé oči“) a výsledný tvar je lehce orientální. Sporadický kašel z publika dal patrně název celému albu, atmosféra koncertu, jehož zvukový otisk slyšíme, musela být nezapomenutelná.

Na bubnový závěr „lidovky“ *Yevka Sings* plynule navazuje zajímavá *Conundrum* využívající hudební židli sestrojenou uměleckou skupinou Greenmantle pro výstavu Soundscapes. Židle je vybavena pedály bicyklu, které při šlapání rozeznávají kytarové a houslové struny, buben automatické pračky apod. K tomuto galimatyášu si Aranós nechal dotočit jemný basklarinet sjednocující občas příliš náhodnou skrumáž „židelních“ zvuků.

V *Crab Life* jsme během deseti minut svědky přechodu vrstveného houslového kvapíku, prokletého Aranovým pomalým echovaným zpěvem v ambient typu staršího alba *Transfixatio* a dále v perkusivní drobení dřívku a tlumených strun. Tam, kde Aranós obvykle používá metodu radikálního stříhu, se nám tentokrát dostane nenápadných plynulých proměn. O podobný efekt se snaží i *Honky Tong*, toužící vytežit libou zvukovou plochu z instrumentáře dupáren amerického venkova. Sousedství s mnohem působivější předcházející skladbou jí trochu ubližuje, na druhou stranu ale tvoří celkem funkční přechod mezi monumentální *Crab Life* a veselou hill-billyovou odrhovačkou *Silver Goat*.

Nejkratší *Duo Perplex* je elektronicky znějící mezihrou ve stylu sci-fi popěvků a otvírá nám svět závěrečné třináctiminutové *Sweaty Paddy in a Clear Storm*. Nad typickým Aranovým ambientem s táhlými (místy skoro drones) smyčci a gongy se v divokém nepravidelném stereu tam a zpět přelévá drnčivý zvuk, popsatelný snad jako syntéza divokého pochodu natahovací plechové slepičky a tažení trsátka (mince) po délce tlusté kontrabasové struny. Lehká parodie na Nurse With Wound a jejich *Salt Marie Celeste*? Každopádně ukázka Aranova občas strašidelného humoru par excellence. Jakou tvář asi představí na svém prvním pražském sólovém vystoupení, který se v rámci série koncertů jiné hudby Stimul odehraje 14. října v Experimentálním prostoru NoD?

Petr Ferenc

Vex 'd: Degenerate Planet Mu.

Londýn je už dva roky místem, kde to – co se týče hudby – mimořádně vře. Z teenagerské subkultury v ghettech špinavých sídlišť se zrodily dva invenční styly – grime a dubstep (a celá řada jejich žánrových mutací). Grime vzešel z imitace amerického hip hopu a posledních několik měsíců plní stránky hudebních časopisů a blogů. Poté, co ke scéně přilákal pozornost vynikajícími alby Dizze Rascal, dočkali se letos v létě svých oficiálních dlouhohrajících debutů i jeho kolegové Kano, Roll Deep, Lethal Bizzle nebo Virus Syndicate. Paralelní scénou, s grime často zaměňovanou, je většinou čistě instrumentální dubstep. S grime ho spojují minimalistické breakbeaty a ponurost, místo hip hopu ale navazuje spíše na německý techno-dub (Basic Channel, Pole, Pluramon) nebo jamajský dancehall. Scénu ohlásil před dvěma lety mix *Dubstep Allstars Vol. 1* DJ Hatchyho a od té doby chrlí zajímavé vinylové singly projekty jako Kode 9, Plasticman, Loefah, Digital Mystikz nebo Terror Danjah a labely jako DMZ, Hotflush a Subtext. Za reprezentativní kompilaci lze považovat dvoudílný (a trochu nešťastně nazvaný) výběr *Grime* vydaný na Rephlex. Narodil od fotogenických rapperů grime scény zůstávají dubstepoví producenti mimo pozornost mainstreamových médií. To by se ale mohlo změnit v souvislosti s albem dvojice Jamie Teasdale / Roly Porter alias projektu Vex 'd. Devadesátiminutová nálož *Degenerate* je milníkem mladého žánru, odhalující značnou šíři mutací původního zvuku. Zatímco Hatchyho kompilace se dmula zkouřenou jamajskou pohodou, Vex 'd už surfují na vlně stísněné apokalyptické atmosféry. (Album podivnou souhrou náhod vyšlo týden po teroristických útocích na Londýn.) Leccos naznačuje už obalem, na kterém je pekelná kohorta kostlivců z Murнауova klasického expresionistického filmu *Faust*. *Degenerate* je sonický útok na spící elektronickou scénu v šestnácti obrazech (druhý disk obsahuje všechny doposud vydané singlové nahrávky). Říkejte tomu abstraktní elektronický dub nebo dementní post-reggae, ve kterém dominují syrové minimalistické industriální beaty a agresivní distortovaná sub-basová linka, která na počkání ničí basové reproduktory. V době, kdy legendární elektronické vydavatelství Warp začalo vydávat kytarové indie kapely, přišlo *Degenerate* právě včas, aby znovu obrátilo pozornost na ostrůvky invence v záplavě klíšé. Je dobré vědět, že evoluce „taneční“ hudby (a tady jsou uvozovky opravdu nutné) pokračuje, a to na cestě od Kinga Tubbyho a Lee Scratche Perryho, Wanye Smitha přes Pole až k Vex 'd. (Celé album v dvouminutových ukázkách si můžete poslechnout zde: <http://www.planet-mu.com/ziq115.html>.)

Karel Veselý

Cecil Taylor / The Ensemble: Almeda Free Music Production.

Když se Cecil Taylor po svém „hradním“ koncertu v Praze uvolil, že poskytne České televizi interview, zeptal jsem se ho, jak se vypořádává s různými muzikanty, s nimiž hraje, zda se jim nějakým způsobem přizpůsobuje. Měl jsem na mysli řádku desek, které vyšly právě zásluhou berlínské Free Music Production a na kterých se s legendárním klavíristou střetli kupříkladu Derek Bailey, Han Bennink, Tristan Honsinger, Evan Parker a William Parker, Tony Oxley a další (hrát se slovnou legendou se do diskografie vždycky hodí). Taylor se tvářil, že mě otázce nerozumí. Právem. On totiž nikomu vycházet vstříc nemusí. Je to solitér, který vítá co nejroznorodější společnost, zůstává však v každé situaci



sám sebou. A je na ostatních, aby mu přihrávali, aby se jeho vedení přizpůsobovali, eventuálně – mají-li na to – excelovali i vedle něho.

Tak vypadal i pražský koncert a značně podobně, třebaže v rozšířenějším obsazení, vyznívá i album *Almeda*, zaznamenané sice už 2. listopadu 1996 při Total Music Meeting v berlínském Podewilu, ale vydané až koncem roku 2004. Odkudsi – jakoby z nenávratna – se vynoří Cecil Taylor, a tím dá impuls k rozvinutí improvizace, kterou ovšem vede, řídí, akcentuje. Nikoli jako dirigent, nýbrž jako spiritus agens, jehož prostředkem je hra na klavír. Důrazná hra, při níž nezáleží na síle a hlasitosti, nýbrž na vnitřním produševnění. Kolik klavíristů a klavíristek už se jí chtělo inspirovat, nicméně originál zůstává originálem bez konkurence.

Osmero hudebníků, kteří se seance zúčastnili, nepatří k příliš známým, s výjimkou zmíněného violoncellisty Tristana Honsingera, který se už s Taylorovým diktátem potýkal jako sólista. Avšak trumpetista Chris Matthey, saxofonista Chris Jonas, Harri Sjöström a Elliott Levin (pamatujete si ho z filadelfské ekipy a z každonočního jamování při Alternativě 1999?), trombonista Jeff Hoyer, basista Dominic Duval a bubeník Jackson Krall nejen dokázali s klavírním guru souznít, ale uměli jeho náповědu rozvíjet a v určitých okamžicích se i osamostatňovat. Rozvíjení *Almedy* vyznívá jako přirozený a předem určený proces, ale tato spontánnost a vzájemná komunikativnost je dílem posvěcených okamžiků, kdy mizí ošidnost chaotického hledání a nastupuje improvizátorská lehkost, a tudíž nová kompozice vzniká v okamžiku hraní. K tomu přispívá i postupné gradování, propeřšťování přístupů, souher jednotlivých nástrojů, opakování, které nemusí být pouze matkou moudrosti, nýbrž i otcem poslechové dráždivosti, zvláště když se proplétá s motivickým pozměňováním.

Prostě: Taylor, jak jsme ho dosud neslyšeli, i když východiska jsou zcela totožná.

Z. K. Slabý

DAMA DAMA: Pangea 2000 Forza, s. r. o.

Středoevropský soubor bicích nástrojů DAMA DAMA vydal po pátnacti letech existence již desátý řadový titul. Aby to nebylo málo, jde o 2CD. Kromě čtyř členů souboru se na nahrávce podílejí soubory Ars Incognita a Forrotronics, Big Band Gustava Bromy a Filharmonie Plzeň. Jedenáct skladeb přináší různé odpovědi na otázku, jakou hudbu lze psát pro bicí nástroje. Odpovědi dává osm autorů pohybujících se dlouhodobě jak kolem souboru, tak kolem jeho sídla, Brna. Odpovědi naznačují, že nemusí jít vždy jen o výrazné rytmy, jak by si někdo mohl myslet, a že výsledek téměř ani nemusí znít jako bicí nástroje.

Dan Dlouhý, vedoucí souboru a autor tří kusů na CD, si pro své skladby rád vynalézá nové nástroje, čímž jim dodává i výtvarnou hodnotu. O tu je tedy posluchač disku připraven. Zároveň jim také rád dává strukturu důkladně promyšlenou o všech stranách. To posluchač může, často však také nemusí odhalit, je tedy odkázán na zvuky. Ve skladbě *Turbulence* (pro hlas, speciální dechové a bicí nástroje a mgf. pás) se občas zdá, že zvukový arzenál je vypůjčený z industriálně-ambientní scény, včetně jejích klišé („strašidelné“ elektronicky upravené hlasy apod.). Navzdory dramatickým zvrátům v dynamice je deset minut poněkud dlouhá doba. Ve skladbě *Surrealistický objekt* má velký podíl ona výtvarná stránka, údajně inspirovaná Maxem Ernstem a Giorgiem De Chiricem. I zde hraje velkou roli elektronika, tentokrát je ovšem mnohem zajímavější a méně prvoplánová. *Mezisvětí* (pro speciální strunné, bicí a vzduchové nástroje a symfonický orchestr) vtahuje posluchače do zvukových bak-

chanálií. Jednotlivé momenty jsou zajímavě vystavěny, ale chybí cosi, co by provedlo poutníka sedmnácti minutami beze ztráty pozornosti.

Hudba dobré naděje aneb bouřlivá hudba A. S. Piňose toto „cosí“ má. Ačkoliv pracuje jen s bicími nástroji (nespeciálními) a vcelku jednoduchou elektronikou, má slyšitelnou formu a logiku. Totéž lze říci o skladbě *Triax* (pro bicí a komorní orchestr) Ivo Medka. Náznaky „povědomých hudeb“ se tu vynořují a zase mizí, melodie jako by něco připomínaly, nálady jsou zvolna budovány a rychle opouštěny, spojují se šelesty a šramoty s libými tóny.

Pavel Blatný je znám jako protagonista „třetího proudu“, tedy syntézy jazzu a soudobé vážné hudby. V tomto duchu se nese i jeho skladba *DAMABROM* pro DAMA DAMA a Big Band Gustava Bromy. Ovšem jak je slepen název, tak je slepena i skladba: mezi vážnohudebními „bicími“ a bigbandem (a občas také folklorními náznaky) se skáče jakoby nahodile a jednotlivé polohy spolu nijak nespolupracují.

„*Napsání tří vět koncertu pro bicí soupravu nemělo dle autora jiné ambice, než vytvoření energické skladby, v níž se zejména v nedoprovázených kadencích virtuózně uplatní jazzová bicí souprava.*“ Tolik v bookletu ke *Koncertu pro bicí soupravu* Stanislava Plisky a těžko dodat více. Technicky bravurní, ale příliš dlouhé sólo.

Pokud bylo zmíněno, že skladba pro soubor bicích nástrojů nezní vždy jako bicí nástroje, platí to pro *Fudoh Myohoh e no inori* Daniela Forrá. Elektronická impregnace inspirovaná japonskými chrámy ukazuje, že její autor umí dělat elektroniku bez elektronických klišé a že hudba inspirovaná chrámem nemusí znít jako new age.

Brána slunce a *Petite siréne* Víta Zouhara a *Rituál* Miloše Štědrone představují extatickou polohu bicích. První větu *Brány slunce* nahrál soubor již na své první CD v roce 1994. Ve druhých dvou větvích se přidává orchestr a vzniká působivá kombinace postminimalistických figurací a „pohanských“ rytmů. V *Petite siréne* jsou rytmy komplikovanější a vrstvenější, energie ovšem zůstává. Štědroň v *Rituálu* úspěšně používá metodu, která selhala u Blatného: skáče mezi žánry, přechody ovšem dávají smysl.

Nahrávce by prospělo několik stříhů. Obsah by pak možná vydal jen na jedno CD, ale podařené momenty by lépe vynikly.

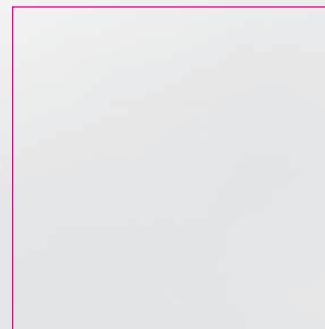
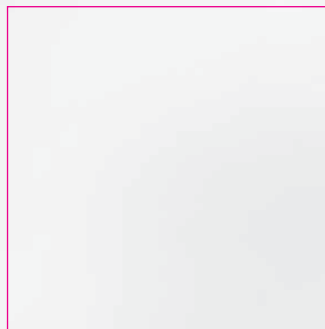
Matěj Kratochvíl

Seismic Wave Factory: Postcollapse All People To Recycle (swf@seznam.cz).

Pod značkou SWF se skrývá Robert Hnát – polovina čtenářstvu HV známých VO.I.D., někdejší spolupracovník průkopníků českého industriálu Paprsků inženýra Garina a v neposlední řadě i plodný tvůrce, který pod hlavičkou svého projektu vydal již více než desítku alb rozkročených mezi noise, industriálním ambientem, rytmicky dusajícím technem a power electronics. Většina z nich – i tato novinka – vyšla vlastním nákladem, některé na německém labelu Membrum Debile Propaganda.

Postcollapse má dvě výrazně odlišné tváře. Tou první je statickou elektrinou nabitý, zvolna se šinoucí hustý ambient, šumící a burácející především ve středových a basových frekvencích. Je vstřícný, netopí se v klišé ponurých rekvizit a vyznění a po celou délku skladeb (13 bezejmenných kusů) udržuje náladu naznačenou vždy v jejich začátcích. Rozeznatelných sampleů je málo: místy hlasy, kov či baskytara.

Druhou tvář jsou rytmické kusy odrážející Hnátovu zálibu v technokultuře a power electronics. Nejedná se o nekompromisní ataky, ale o poměrně tra-



diční vzorce neagresivních automatických bicích, nebo – po jednom případě – funky baskytarového samplu respektive orientálního vokálu. Tyto na první poslech poněkud jednoduché skladby však vždy obsahují delikátní zádrhel – změna barvy zvuku rytmické stopy, lehké „zadrhávání“ či nepřírozená „zpomalenost“ rytmu vytvářejí potměšilé napětí nedořečeného nářezu, díky němuž jsme nuceni na zdánlivě banálnější intermezza nasměrovat pozornost mnohem ostřeji, než na pastózní ambientní kusy.

Vzhledem k tomu, že většinu své produkce Hnát tvoří velmi spontánně, lze jeho alba považovat tu za více, tu za méně konzistentní záznamy (skicáře) jeho zvukových snů, nálad a nápadů. V případě *Postcollapse* jako by se jednalo o dvě do sebe zaklesnutá EPs, která svým pikantním spojením nutí posluchače k reakci a nepředpojatému vnímání. Toto album se totiž s každým poslechem mění. Název Seismic Wave Factory bychom v případě *Postcollapse* nejspíš měli překládat jako „továrna na zpracování (nikoliv výrobu) seismických vln“ – totiž seismických vln posluchačovy momentální nálady. A je jen na nás, jestli se necháme unášet sonickým přílivem postindustriálního elektrolytu, budeme v něm hledat základné víry či naopak na první pohled skryté tišiny, anebo zdali si spíše užijeme prozařující hravě taneční motivky. Moje osobní zkušenost s tímto albem říká, že nikdy dopředu nevím, kterou tvář mi při zapnutí přehrávače nastaví. *Postcollapse* není a nechce být experimentem a většina na něm použitých zvukových prostředků je v rámci žánrového vymezení tradiční. Jeho silou je však překvapující silná interaktivnost.

Petr Ferenc

Louis Sclavis / Jean-Marc Montera: Roman Free Music Production.

Sopránsaxofonistu, klarinetistu a basklarinetistu Louise Sclavise, přišedšího z Lyonu, jsme v Praze zažili v sále Francouzského institutu anno dazumal (ještě za festkomunismu) jako člena formace Workshop de Lyon a uvítali jsme, když členové kapely začali po koncertě prodávat svá elpíčka (byla mezi nimi i Sclavisova deska *Clarinettes*). Od roku 1991 se tento brilantní hudebník stal jednou z kmenových postav ECM, kde občas varioval své spoluhráče. Stal se jedním z nejznámějších a nejvyhledávanějších francouzských muzikantů, protože jako jeden z nemnoha dokázal důsledně propojovat novátorství s melodičností, hledačství s využíváním tradičních postupů. Záleželo pochopitelně na tom, s kým zrovna spojil své síly, nicméně neustále udržoval rovnováhu mezi předvídaným a neočekávaným. Což se netýkalo pouze nahrávek pro ECM, kde se podobná vyváženost očekávala dosti samozřejmě (zvláště v oněch jarrettovsko-garbarkovských dobách), ale i na dalších labelech.

Berlínská Free Music Production byla naopak založena německými avantgardními improvizátory, jako byl Kowald a jako je Brötzmann, aby měli šanci uplatnit své nekompromisní pojetí.

Jak se tedy rýmuje Sclavis a FMP, která vydala jeho album *Roman*? Oním svorníkem je Korsičan Jean-Marc Montera, spoluzakladatel skupiny GRIM (Groupe de Recherche et d'Improvisation Musicales) a hráč na obvyklou i stolní kytaru a elektroniku. Třináct „kapitol“ suity *Roman* vzniklo právě v marseillském studiu GRIM/Montevideo v lednu 2003 a výsledek déle než hodinového „eposu“ je značně překvapující. Od Monterey samozřejmě očekáváme noise-ruchy a vzruchy, jenomže Sclavis tento přístup nejen zcela samozřejmě přijal, ale využil ho tak, že jeho způsob hry na výše uvedené nástroje svojí agresivností, rámusivostí a hartusivostí překonává zatím vše, co si v minulosti „dovolil“.

Sclavis i Montera se ve snaze o novou zvuko-nemalebnost nejenom překonávají, ale i doplňují (včetně vokálních výplní), přičemž Sclavisova hra na saxofon a ještě více na klarinetu překonává všechny jeho dosavadní hranice. Improvizace této dvojice rozhodně neulpívají na nějaké maše, jsou různorodé v jednotlivých kapitolách a mohou nás leckdy překvapovat nejenom svou odvázaností, ale i spojováním protikladů.

Opět se tu osvědčilo setkání dvou naprosto odlišných hráčů pocházejících ze zcela různých hudebních prostředí. Musí mít pouze dar vymknout se z ustálené zaběhanosti. A tenhle dar oba „Romanovci“ rozhodně mají.

Z. K. Slabý

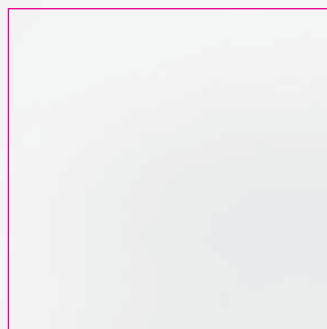
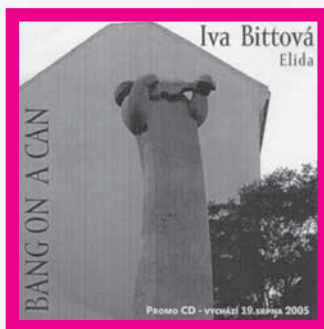
Alva Noto / Ryuichi Sakamoto: Insen Raster Noton. Fennesz / Sakamoto: Sala Santa Cecilia Touch / Starcastic.

Japonský avantgardní skladatel Ryuichi Sakamoto je v posledních letech chvályhodně svolný ke kolaboracím s lidmi z jiného břehu. Jeho jméno se čerstvě objevuje hned na dvou výliscích, a to vedle uznávaných osobností světa experimentální elektroniky – jeho partnery jsou Alva Noto (alias německý digisinosuminalista Carsten Nicolai) a rakouský laptopový folkař Christian Fennesz.

Insen v podstatě až takovou novinkou není. Tedy, jedná se o naprosto svěží sedmidílný materiál, avšak jeho obsah se nijak výrazně neliší od Ryuichiho a Carstenovy předešlé spolupráce, desky *Vrioon* (2003). Autorská dvojice na novém albu zvukově kráčí v týčž šlépějích a dodává další dávku vtahujících, pomalu plynoucích ambientních digiakustických kusů, jež dohromady působí jako meditativní stresolam. Světy obou účastníků se ani tentokrát výrazně neprotínají, opět jen mírumilovně koexistují a navzájem se nerušivě doplňují. Sakamotova role se znovu omezila na křehkou jímavou melodiku zprostředkovanou výlučně lehkými dotyky kláves klavíru; Alva Noto ji podbarvuje svými typickými, dost možná již ochrannou známkou zabezpečenými, místy pichlavými a křišťálově čistými digitálními mikroútržky a základovými tónovlnami. Sakamotovo akustické citově zabarvené teplo čelí až neuvěřitelně netečné „nijaké“ technologii (Nicolaiova hudba udivuje mj. tím, jak dokáže být zcela prostá emocí), nicméně při poslechu se zdá, že toto jingjiové soužití stojí jen krůček od harmonické dokonalosti. Ačkoli to není nikterak zřejmé, Nicolai tentokrát použil jiný výrobní postup. Zatímco na *Vrioon* jen dodával další vlastní vrstvy, zde čerpá přímo ze Sakamotova vkladu a výslednou tříšť vysává z jeho klavírních partů.

O klasicky pojeté (vskutku bok po boku tvořící umělci) spolupráci však můžeme mluvit spíše až v případě devatenáctiminutového jednoskladbového EP *Sala Santa Cecilia*. Jedná se o záznam římské laptopové seance Sakamota a Fennesze z listopadu loňského roku. Nutno dodat, že znatelně improvizované. Na rozdíl od *Insen* tu příspěvky aktérů nelze izolovat – vedle Fennesze (zde bez kytary i kytarových samplů) do tajů destruktivního softwaru Max/MSP, zdá se, pronikl i Ryuichi a svorně ze smyčkových shluků digitálního smeti budují pozvolna proměňující se abstraktní zvukový proud. Jenže prozatím to spíše jen zkouší. I přes několik působivých momentů a zajímavých náznaků skladba postrádá směr i kyžené vyvrcholení (srovnej s výtečným albem *Complementary Contrasts* dvojky eRikm & Fennesz u Erstwhile) a ušima prostě jen tak propluje. Berne ji proto jen jako nepřilíší povedený apetizér předcházející (doufejme) opravdu chutnému soustu: spolupráce Fennesz & Sakamoto podle všeho není u konce.

Hynek Dedecius



Iva Bittová / Bang on a Can All-Stars: Elida Cantaloupe Music / Indies.

Když se před časem proslechlo, že Ivu Bittovou přizval ke spolupráci newyorský soubor Bang on a Can All-Stars, bylo to prezentováno jako důkaz, že tu máme osobnost světového formátu. O formátu Ivy Bittové není třeba pochybovat, kromě spolupráce s tímto souborem o tom může svědčit třeba smyčcový kvartet Freda Frithe (recenze viz HIS Voice 3/2005), který jí byl inspirován. Bang on a Can (ve složení kytara, baskytara, bicí, klavír, violoncello a klarinet) se věnuje soudobé vážné hudbě a jejím průnikům s jinými žánry. Je spjat se skladatelskými osobnostmi Michaellem Gordonem, Davidem Langem a Julíí Wolfe a jejich postminimalistickou estetikou, která našla výborné vyjádření například v oratoriu *Lost Objects*.

Album *Elida* tvoří pět písní a čtyři instrumentální kousky, přičemž písně jsou rozhodně silnější stránkou nahrávky. Tři písně otextoval Richard Müller (jen jednu ve slovenštině), *Zapíšeš* s textem Vladimíra Václavka se objevilo již dříve na albu *Čikori*, titulní píseň má text Věry Chase. *Malíři v Paříži* jsou rozverní, *Bolíš mě láska* a *Samota* jazz-popově rozněžnělé, *Elida* má téměř rockový drive. Je zajímavé, že Müllerovy texty k prvním dvěma znějí dosti „bittovskými“, zatímco *Samota* zní naopak „müllerovsky“, a to i po hudební stránce (ačkoliv i zde je autorkou ona). Bittová míchá ve zdravém poměru civilní zpěv se svou (snad již patentově chráněnou) hlasovou ekvilibristikou. Slavný americký soubor tu ovšem plní jen funkci doprovodné kapely, která sice hraje technicky skvěle, ale nedodává nic, co by výsledek posouvalo do nějak překvapivých poloh. Na jiných deskách si Bittová uměla vybrat výraznější spoluhráče.

To se projevilo i na čtyřech instrumentálních kusech. Hudební nápady přicházejí a odcházejí, hudba plyne a výrazněji se na několika místech vyjádří jen klarinetista Evan Ziporyn. Melodie mají občas „východoevropský“ nádech. Působí však spíše jako nerušívá výplň času. Je to možná dáno tím, že Iva Bittová nejlépe píše sama pro sebe.

Elida je album, které se příjemně poslouchá a má několik velice pěkných písní. Ve srovnání s předchozí autorčinou tvorbou je snad až příliš krotké, jakoby umyté mýdlem, které mu dalo jméno.

Matěj Kratochvíl

Present: A Great Inhumane Adventure Cuneiform Records.

Belgická formace Present před čtyřmi lety zrušila náhle své turné a pak se odmlčela. Teprve letos se s patřičnou pompou vrátila znovu na scénu (viz HIS Voice 4/05). První ohlasy hovoří o tom, že je kapela v nejlepší formě a překonává sama sebe. Jakousi ohláškou na letošní comeback bylo vydání koncertního záznamu *A Great Inhumane Adventure*, pořízeného při finálním vystoupení (v baltimorských Orion Sound Studios) veleúspěšné americké šňůry v roce 1998.

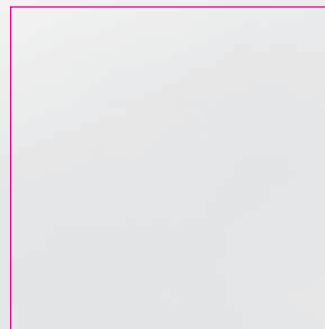
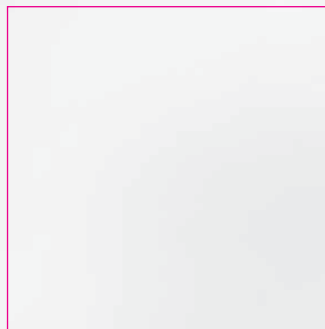
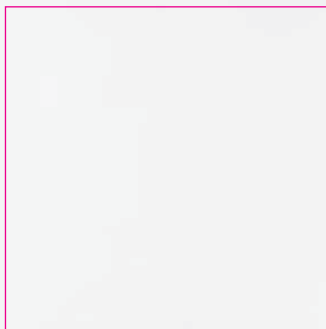
Živák otvírá skladba *Delusions* (z tehdy aktuálního alba *Certitudes*), která jasně potvrzuje slova protagonisty souboru Rogera Trigauxe: „Hudba Present proniká k posluchači mnohem snadněji, pokud je hrána živě... Působí přímo na jeho city... Je mezinárodní, protože je vytvářena city. Čistými city.“ I zprostředkování přes chladný kotouč je tato emocionálnost jasně patrná. Trigaux ve svých kompozicích mísí zvláštní smutek s nezkrotnou energií a atakuje vnímatele naléhavostí, jež se pochopitelně na pódiu tváří v tvář publiku ještě umocňuje.

Je poněkud překvapivé, že tři tituly na *A Great Inhumane Adventure* jsou stejné jako na jejich prvním koncertním albu *Live!* z roku 1996. Na druhou stranu je zajímavé srovnat různá aranžmá daných skladeb. Platí to především o *Laundry Blues*, které nikdy nevyšlo jako studiová verze. Vrcholem je zde skvostně vystřižená rocková minisymfonie *Promenade au Fond d'un Canal* s baskytarovým sólem Keitha Macksouda, původně z debutu *Triskaidekaphobie*. Trigaux tu opět střídá plíživou melancholii s mnohdy jen lehce postřehnutelnými nervovými záškuby. Základní principy evokují „zlaté časy“ artrocku, ale rozhodně nepůsobí vyčpěle. I když vyznavači hip hopu by asi byli jiného názoru. Bravurně vyšel i esenciální výtažek z dvoudílné kompozice *Le Poison Qui Rend Fou*, který v této verzi působí neobyčejně svěže a dynamicky. Zvláště v závěru máte chuť, aby to ještě chvíli pokračovalo. Nicméně je to přece jen pouhé ohlédnutí do minulosti a nenajdeme zde žádné skutečné překvapení, jak tomu bylo na *Live!*, kde se objevily dvě neznámé skladby. Present by se konečně měli prezentovat něčím novým. Jejich zatím poslední studiové album *High Infidelity* z roku 2001 totiž jasně naznačilo, že jejich vývoj nebyl zdaleka ukončen. Zasloužné by také bylo, kdyby ve svém letošním top nasazení zavítali (po devíti letech) i k nám. (To byl takový malý apel na promotéry.)

Petr Slabý

Karaoke Tundra: Gastarbeiter Mufonic Recordinx. Různí: Re:Mixtape Surreal Madrid.

První dlouhohrající album slovenského laptopisty ukrajinského původu Karaoke Tundry *Gastarbeiter* začíná krátkým proslovem: „*Hned na začiatku by som vás chcel poprosiť o chvíľku ticha*“. Pár sekund klidu před první skladbou si opravdu užijte, protože dalších čtyřicet minut nebudete mít příležitost ani vydechnout. Viktor Tverdochlibov nás na svém dlouhohrajícím debutu, vydaném na začátku dubna na královéhradecké značce Mufonic Recordinx, pozývá do světa zvukových útržků a teorie chaosu aplikované na hudbu. Lo-fi hip hop si tu podává ruce s estetikou elektronického big beatu (pojatou ovšem značně ironicky) a sámkováním šílenství 90. let s moderními postupy destrukce zvuků. Chytře vybrané chytlavé samplý vesměs z filmových zdrojů (ať už ze sovětských velkofilmů, klasických animáků nebo honkongských kung-fu) lepí na hiphopové rytmy. Podobně jako na jeho příspěvcích k loňským samplerům Muteme a Mufonic nebo na jeho minialbech *Residence* a *Urban Love Story* mají skladby velmi krátkou stopáž, která málokdy přesáhne dvě minuty. Co ovšem také čekáte od chlapíka, jehož heslo je obsaženo v nadpisu rozhovoru pro web Mufonic: „*Dlhometrážne skladby málokedy zvládnem dopočúvať do konca...*“. Zvukové miniatury nepůsobí jako nedodělky skladeb, spíše jen jako momentální šťastné souhry náhod, ve kterých se dva nebo tři samplý prostě dobře sešly. Ze skladeb jako *Burn Buratino*, *Burn* či *Dacia Trip* čiší neuvěřitelná živelnost, kde není místo (a čas) na písničkové klišé. Bylo by ale nespravedlivé zaškatulkovat si autora jako šíleného vědce. Delší skladby *Banjo Boy* (kolaborace s českým producentem MM™) dávají tušit, že nad zvukovou laboratoří, fungující na bázi pokus-omyl, bdí oko zkušeného doktora Frankenstein, který do kádinek vyprazdňuje ty správné ampule. Desku uzavírá remix skladby *Television*, která byla ke slyšení na sampleru *Out of Artefacts*. Neutrino, autor sampleru, posunul skladbu do polohy rozjímavého abstraktního hip hopu, což je přesně styl, kterému se Tundra chce svými kompozicemi vyhnout. A dodejme: chválabohu. Tundra není přesofistikovaný obrýlený mudrc s turntables, který



loví na zaprášených vinylech jazzové samplý; Tundra je jednoznačně elektro-nický punker, který dvakrát řeže a měří jen málokdy. Je si samozřejmě vědom toho, že čtyřicet minut rotujících samplů by album neuneslo. Skladby tak ope-přují scratche DJ Spinhandze a týmu spolupracovníků. Z jejich řady vystupuje zejména frontman kapely Ememvoodooopká Bourek, jehož popěvek si Tundra zdestruoval do podoby vynikající fúze folku a elektroniky *Drugstore Cowboy Blues*. Za zmínku stojí i komiksově laděný obal z dílny grafika jménem Scuott, který se „po japonsku“ otevírá doprava.

Gastarbeiter není v evropském nebo světovém měřítku přelomová deska, ale pro domácí slovensko-českou scénu je to výrazný krok v přihlášení se k sou-časnému trendům na elektronické scéně. Ve prospěch Karaoke Tundry je třeba říci, že hned k několika zároveň. Je to vynikající, ale svérázná deska, která po-třebuje svérázné posluchače, jež jsou schopni myslet rychlostí světla. Pokud se vám album bude zdát nějaké podivné, zkuste nějaký čas podstoupit terapii, jejíž hlavní součástí bude četba komiksů, sledování animovaných grotesek a bezcílné surfování po internetu. Pak se třeba na *Gastarbeitera* naladíte a jeho těkavost uznáte za výhodu.

Karaoke Tundra má výrazný podíl i na prvním počínu labelu Surreal Madrid *Re: Mixtape*, sbírce deseti remixů, které on a druhý zakládající člen labelu, MM[™], provedli kapelám napříč žánry. Deska je na domácí poměry zatím neslyšenou ukázkou práce remixéra, který není jen technikem, jenž má přizpůsobit sklad-bu nějakému účelu, ale originálním hybatelem, pod jehož rukama se původní skladba zásadně mění. MM[™] je k originálu značně neuctivý, radikální jednak při výběru podivných zvuků, které musí znít zásadně *svojsky*, jednak při rozbí-jení struktury originálu (např. jeho remix *Ecstasy Of St. Theresa* nebo *Immuno-logy*). Karaoke Tundra je nejjistější v remixech hip-hopových skladeb, jeho velmi povedený remix anglického rappera Rootse Manuvy ho na singlu *Ninja Tune/Big Dada* brzy představí i mezinárodnímu publiku. Remixérskému sportu u nás zatím chybí to podstatné – fyzické singly, kterých vychází minimum, ale v čase digitální distribuce hudby to pomalu přestává být problém. Po *Re: Mix-tape* by mělo být jasné, že MM[™] a Karaoke Tundra jsou pro remixování ti praví, správně střelení, řádně originální a zcela nenapodobitelní. **Karel Veselý**

Nurse With Wound: Shipwreck Radio Volume One ICR / United Dairies.

Zajímavý výlet. Kmenoví členové Nurse With Wound, Steven Stapleton a Co-lin Potter, se před rokem vydali s omezeným nahrávacím vybavením na tři mě-síce na norské Lofoty (tam, kde vyvážnutím z osidel Malströmu končí hrdinové Vernových *Dvacet tisíc mil pod mořem*), aby zde pod paprsky nezapadajícího letního slunce z místních zvukových zdrojů vytvářeli záznam svého objevování života na odlehlém souostroví za polárním kruhem. Výsledky jejich průzkumů (celkem 24 skladeb) v neohlášených časech vysílalo místní Lofotradioen, prv-ních sedm z nich nalezneme na tomto dvojalbumu.

Narozdíl od ostatních alb Nurse With Wound se zde nejedná o provokativní dekonstrukci ani o budování staveb fascinujících svou nepravděpodobností, nýbrž o postupné, místy jen načrtnuté nacházení tvarů. Výsledkem je série neuchopitelných ambientů prostých jakékoli provokativnosti či vyzývavos-ti. Jedinou pastí, z níž je třeba se osvobodit, je proklamovaná forma field recordings. Z výsledné formy deníkových zápisů bychom ji příliš nepoznali. Očekáváme-li kolekci přírodních nahrávek zprostředkovávajících nehostinnou monumentalitu chladných mořských břehů, budeme od samého začátku pře-

kvapováni. Záznamy zvuků přírody rozhodně nepřevažují, častým zdrojem jsou hlasy místních obyvatel a Stapletonovo a Potterovo hraní na kusy ledu a kovo-vé boky lodí. Ulovené nahrávky jsou často k nepoznání destruovány, mnohdy se ke slovu dostanou zahušťovací drones tvořené většinou Potterem. Celkově se jedná o neokázalou, výsledným tvarem abstraktní mozaiku mnoha barev-ných sklíček potažených lehkou vrstvou sjednocující patiny. Nechronologické řazení jednotlivých záznamů přispívá k pestřejší dramaturgii kolekce, neboť – jak se píše ve sleeve-note – deníky expedice se postupem času proměňova-ly směrem k větší tajuplnosti, nerozlišitelnosti a blouznivosti.

Album otvírající zápis z 15. června (data skladeb označují dny jejich vysílání) začne pípnutím a dvojazyčným přivítáním na Utvaer (které bude ve více či méně deformované podobě zahajovat každý track) a posléze se změní v mo-notónní, postupně obměňovaný rytmus zahalený kovových zvuků s překvapivě rockovým vyzněním, který je v půli skladby nahrazen zprvu pitvornou, později malátně zvukomalebnou koláží zkreslených hlasů. Zachytíme pár vět o rybář-ství a dialog, v němž Stapleton vysvětluje svoji náklonnost k Grateful Dead coby vynikající chilloutové skupině. Skladba tohoto deníkového záznamu dává volně vzpomenout na dvacet let starou *I Am Blind*, otvírající mistrovské album *Homotopy To Marie*, či na rozvržení o sedm let mladšího, rovněž excelentního alba *Thunder Perfect Mind*. Zápis ze 17. června svou stopáží dvojnásobně pře-kracuje jinak poměrně striktně dodržovanou patnáctiminutovou délku všech ostatních, dělí se však na dvě přibližně stejně dlouhé části. V první z nich jsme svědky tichého lovectví zvuků moře, praskání ohně a ptačího zpěvu, které je překryto šumem deště, až se postupně promění v aplaus, do něhož moderá-tor ohlásí dechovku, z jejíhož pochodu Stapleton s Potterem vytvoří přerývaný dech umírajícího bájeného zvířete-stroje. Ve druhé části nasloucháme zvukové manipulaci útržku dialogu s místním dítětem („neumím norský, jsem z Ang-lie...“), která se odehrává ve fascinujícím, téměř nezatelném zpomalovaném a tlumeném tempu (nejdelší fade-out mé diskotéky?). Konec podobný závěru předchozí skladby, avšak s mnohem hmatatelnějším účinkem nekonečného klesání s příjemně bzučivým ruchem v pozadí. 24. červenec byl dnem ve zna-mení abstraktního vpíjení nesnadno určitelných zvukových skvrn patrně kovo-vého (lodního) původu do výsledného obrazu pro současné NWW typického hustě vrstveného téměř-ambientu, plného nejednoduchých, ale o to fyzičtějších vnitřních pnutí a ochabování.

Čtyři čtvrt hodinovky druhého CD jsou o poznání záhadnější – jejich zvukové zdroje většinou nelze odhalit a posluchači z nich vzniká obraz vzdálených, z mlhy se vynořujících obrysů. Nejsme ovíjeni liánami příběhu ani oslňováni barvotiskovými pohlednicemi, nýbrž lákáni svůdně nespátrným lůnem panenských dálav. 5. červen se nese ve znamení návratu ke studiové rutině nedávné tvorby NWW, například albu *Salt Maria Celeste* (viz HV 5/03) či sérii *Angry Electric Finger* (první část viz HV 4/04). Jedná se o hustou pastu basových zvuků a drones svázaných provazy dlouhých drnčivých bzukotů a sporadic-kých ozvěn vnějšího světa. V případě lofotské expedice asi malá hra na jisto-tu. 6. července mohli posluchači lofotského rádia slyšet podobný kus hudby, jen s větším zastoupením vyšších frekvencí a s rozmělněnými zvony v pozadí, 3. června rozvláčnější, méně vrstvený kus snoubící dunivé basy s éterickými ozvěnami sborů a oscilující mezi burácivým přívalem a neslyšností hlubokých tůní. Závěrečný zápis kolekce (20. červen) je krásně repetitivní strukturou pro nahalený vzdálený úder zvonu, basové zadunění s dlouhým dozvukem a za-střešením kovové zachrastění. V neprominentní kategorii křehké hudebnosti jasný vítěz alba.



Díky jistě neuchopitelnosti a neefektním aranžím se jedná o kolekci, jejíž půvaby ocení spíše pokročilejší posluchači Nurse With Wound. Začátečníky mnohem lépe uspokojí například nedávná reedice (poprvé na CD) reprezentativního výběru *Drunk with the Old Man of the Mountains* (United Dairies / Jnana Records) obsahující pěti delších skladeb NWW z osmdesátých let. Jen to slibované hiphopové album pořád nikde...

Petr Ferenc

Chinary Ung: Seven Mirrors New World Records.

„Jestliže Východ je žlutý a Západ modrý, moje hudba je zelená,“ prohlašuje v bookletu ke svému profilovému albu *Chinary Ung* (1942), americký skladatel a klarinetista kambodžského původu. Naznačuje tím jednak „multikulturní“ povahu své tvorby, současně však navádí posluchače, aby jeho hudbu vnímal jako svého druhu obrazy. Deska předkládá takové „obrazy“ čtyři, všechny z 90. let. Liší se od sebe nejen obsazením a žánrem, ale také koncentracemi žluté a modré barvy, takže výsledek dává vždy odlišný odstín zelené.

Spiral VI pochází z řady volně na sebe navazujících děl filozofického rozměru (pokus o převedení principu spirály do hudební cykličnosti). V každé skladbě této řady se setkáváme s jinou nástrojovou kombinací, zde konkrétně s houslemi, violoncellem, klarinetem a klavírem. Ačkoli se nejedná o převratně inovující obsazení, právě souznění těchto nástrojů v nápaditě provzdušněné instrumentaci je jednou z největších předností šesté *Spirály*.

V sedmidílném klavírním cyklu *Seven Mirrors* se Ung stylisticky hlásí k impresionismu. K porovnání s Debussyem tu navíc svádí i využívání pentatoniky jako základního výchozího materiálu. V jeho pojetí je to však impresionismus s mnohem ostřejšími konturami. Každá část je nadepsána úryvkem z veršů Rábinrádáta Thákura resp. Jellaludina Rumiho (mystický básník 13. století), jako celek jsou tyto miniatury provázány návraty tematických frází, nálad apod. Rychlá proměnlivost úhových technik klade značné nároky na interpreta, klavíristka Gloria Cheng si s ní však poradila úspěšně.

Nad vším, co můžeme na albu nalézt, ční bezkonkurenčně nejvýše *Grand Alap*, skladba pro dva hlasem disponující hráče na amplifikované cello resp. na perkuse. Ungovo nařízení v partituru, že violoncella se má zhostit žena a perkusí muž, se na nahrávce minulo s účinkem. Nabídnutá alternativa výhradně mužského provedení (Walter Gray, Rob Tucker) však rozpaky rozhodně nebudí, naopak, falzetové řešení „z nouze“ dodává kompozici šmrnc. Patnáct minut rituálně koncipovaného díla, rozvíjejícího se po způsobu alapu (úvodní části indické ragy) quasi improvizacním způsobem nemá jediného hlušího místa.

Závěrečná symfonická skladba *Grand Spiral* („Desert Flowers Bloom“), stojící na počátku celého výše zmíněného „spirálového“ cyklu, má v porovnání s ostatními třemi opusy na albu největší koncentraci „modré“ barvy, řekl bych, že nejvíce odkazuje k hudebně akademickému kontextu nynější Ungovy domoviny (zvláště soundem jazzového symfonického orchestru). Nezávisle na tom přiznávám, že v ní nejsem s to odhalit nosnější nápad.

I přes jistě rozpaky nad posledním dílem považuji album *Seven Mirrors* za vyváženou desku a především za zajímavou sondu do tvorby skladatele, kterého se určitě vyplatí sledovat.

Vítězslav Mikeš

Joëlle Léandre / India Cooke: Firedance Red Toucan Records.

Co mají (například) společného Maggie Nicols, Irene Schweizer, Jon Rose, Carlos Zingaro, Evan Parker nebo William Parker, Rüdiger Carl, Steve Lacy, Lauren Newton a další? To, že si pokládali a pokládají za čest koncertovat a nahrávat alba s vynikající francouzskou kontrabasistkou Joëlle Léandre (1951), hudebnicí, jejíž projev můžeme směle klást po bok těch nejproslulejších hráčů na tento – pro ženu poněkud neobvyklý – nástroj. „Ona je báječná,“ prohlásil o ní významný basista Mark Dresser a měl pravdu. Léandre je svá, neopakovatelná, razantní i jemná, vynalézavá a především: dokáže se proměňovat podle toho, s kým právě hraje (respektive improvizuje), ale zároveň své partnery dokáže inspirovat.

Právě proto, že ji výměna spoluhráčů přivádí k novým hudebním šancím, prostírává je zcela záměrně, vyhledává nejneuvěřitelnější spojení, aby si uvědomila, co si může dovolit, a občas se navrací v jiných souvislostech ke kolegům, s nimiž si spolupráci již ověřila.

Nejnovějším počinem této Madam Contrebasse je kompakt *Firedance*, koncertní nahrávka z Guelph Youth Music Centre 11. září 2004, na které jí kongeniálně sekunduje houslistka India Cooke. Tu zatím známe asi pouze z CD *Redhanded* (na Music and Arts), ale i ona hrála s renomovanými hudebníky jako je Cecil Taylor, Pauline Oliveros a další. Rozpětí jejího záběru sahá od klasické hudby přes jazz k improvizaci a její nasazení ji přímo předurčilo ke komunikaci s Léandre. Záznam nebyl pro nosič nijak přikrášlen nebo redukován, probíhá tak, jak ho (dle reakce) nadšení posluchači akceptovali, od pozdravu Dobré jitro (performance se konala v 10:30 dopoledne) přes všech sedm Ohnivých (nebo ohňových?) tanců až po závěr, a v doprovodném textu si obě umělkyně pochvalují, že se jim zřejmě podařilo zachytit „tep vesmíru“ (Cooke) a „historii strun a historii lásky na těchto strunách jako výkřik“ (Léandre). Skutečně: jejich pojetí osciluje od komorní polohy přes zběsilou souhru a protihru, chvílemi protkávanou vyzpěvováním a výkřikováním (ta čárka nad ypsilonem je záměrná), až po perkusivní využití obou nástrojů. Každá z oněch ohnivých variací uvedených na Jazzovém festivalu v Guelphu mohla určit zaměření celého programu, jenomže Léandre (a Cooke ji při tom bezvýhradně podpořila) zvolila proměnlivost, různorodost, hledačství. Je to album, které můžeme poslouchat mnohokrát, a vždycky v jeho peripetiích najdeme nové nuance. Kanadský Red Toucan do svého už tak velice zajímavého diskografického diadému zasadil nový klenot.

Z. K. Slabý

Schloss Tegal: Neoterrik Research (The Hidden History Of Schloss Tegal) Tegal Records / Cold Spring.

Tajemný hrad již neexistuje a jeho přesná lokace není známa. Ve druhém století po Kristu se v oněch místech nacházel posvátný okrsek záhadného, z Ukrajiny přišedšího kmene Tsalal (ostrov tohoto jména nalezneme i ve strašidelném Poeově cestopise *Dobrodružství Arthura Gordona Pyma* a jeho skvělém pokračování *Ledová sfinga* z pera J. Verna), který zde vztyčil své mohyly a monolity a provozoval rituály spojené s lidskými obětmi. V roce 146 byl celý kmen vyvražděn Římany, kteří se v konfrontaci s divokostí a obscenitou Tsalalů nespokojili jen s exekucí, ale rovněž zlikvidovali vztyčené stavby a symbolicky očistili půdu zaoráním popela poprave-



ných smíchaným se solí. Na konci období třetí křížové výpravy v roce 1192 se na místě usadila templářská sekta Řád dvojité hvězdy a postavila zde hrad spojující funkce svatyně a pevnosti. V jeho základech našly uplatnění i tsalalské monolity. Když byli členové sekty po obvinění z kacířství upáleni, hrad byl ponechán svému osudu. Do Vatikánu bylo dopraveno několik model blízkovýchodního původu a kosterní nálezy objevené v hradní kapli. V roce 1560 se v opatství usadil alchymista Lycosthenes, který zde napsal své dílo *Compendium Maletifarum* a prý stvořil i dnes již zapomenutého homunkula. V roce 1924 byl hrad znovu přestavěn a osídlil dr. Heinrichem Burklem, který zde zřídil psychiatrickou kliniku pro veterány první světové války. Tři roky po Burkově zmizení místo obsadil jakýsi dr. Rotshadel, který zde zřídil nemocnici pro „politické“ vězně, možná spojenou s vyslyšacími místnostmi a mučírny. Hovořilo se o tom, že Rotshadel je bývalým pacientem zařízení, který byl pověřen jeho vedením a pokračováním v „experimentech“. V roce 1944 místo obsadily sovětské jednotky, co na místě našly, je však záhadou. Hrad byl podroben utajenému bombardování Spojenci. Co mělo zůstat skryto?

Američané Richard Schneider (v Praze usazený tvůrce zvuků) a MW Burch (záhadná nevystupující postava v pozadí) jsou již druhou dekádu klasiky odtažitě, elektřinou pulsující hudby oscilující mezi temným ambientem a noise. Tematicky se inspiřují oblastí mezních situací lidské psychiky i těla, lékařstvím, nejruznějšími formami komunikace a temnými stránkami vědeckého výzkumu. Zde lze spekulovat o inspiraci industriálními klasiky SPK. „Používáme technologii, abychom detoxifikovali technologii“, komentují svůj anorganický výraz v bookletu staršího alba *Human Resource Exploitation*.

Zvukově se jedná o přívál frekvencí, hukot zdánlivě klidných strojů a pípání záhadných kódů. Občas odkudsi probleskne okamžik atmosférické harmonie, stopy života se sporadicky nacházejí pod pustým povrchem, na něm a výš se odehrávají nekonečné interakce a souboje energií, tušená převalování žhavých plynů v tušených jádrech hvězd. Možná by se dalo hovořit o jisté spřízněnosti s Italem Massimem Magrinim (Bad Sector), vášnivým výzkumníkem na poli netradičních elektronických instalací. Zatímco u Bad Sector se jedná o výzkum neobvyklých zvukových zdrojů a pečlivě aranžované krátké skladby, Schloss Tegal tvoří delší, mnohem volněji uspořádané bloky hraničící s nevyzpytatelnou rozervaností. Jejich hudba nepostrádá pevné svorníky a řád, ve srovnání s Magrinio téměř písňovými strukturami však působí primitivněji i záhadněji zároveň.

Jak lehce napovídá podtitul alba, jedná se v případě *Neoterrik Research* o kolekci nahrávek, které byly původně rozesety na nejruznějších kompilacích a které pokrývají celou historii Schloss Tegal. V jedenácti skladbách můžeme sledovat tíhnutí základní zvukové matérie tu kamsi k noise na hranici Merzbow a Pan sonic (*Felgeschrei*), tu k monumentálnímu old-school industrialu, tu k plíživému hororovému ambientu (*The Demon That Feeds on the Chaos of Man*) nebo k východiskům laptopové elektroniky, kterou Schloss Tegal volně předjímají a obtěžkávají významy (*Black Static Transmission*). Místy jsme svědky téměř tradičně strukturované hudby, jinde jsme chyceni v pasti bezčasí navršených stop (*Colapse of the Wave Function*), jejichž pustou krajinu nelze projít, ale jen přečkat. Vrcholem kolekce je patrně zvolna mohutnící hluboký tok *Tech-nocore* s hlasy havranů měnících se ve vášnivou výměnu elektrických jisker, který se přelije v repetitivní strukturu s torzem lidského hlasu. Otisk komunikace (hlas jakoby z vysílačky, pípání) v neokázalé, téměř urban-elektronické formě *Anti Life Equation* vybočuje svou přístupností. Jinak jsou Schloss Tegal nehostinní jako diamant.

Petr Ferenc



Hoppy Kamiyama: A Meaningful Meaningless Yamaha Corporation.

Digitální prezident a slide gejša v jedné osobě, muzikant-provokatér Hoppy Kamiyama, jehož hudební exkurze sahají od komorních záležitostí přes jazzovou improvizaci nebo rockové třeštění po noise hloučení, to vše postupně, dohromady a na přeskáčku, má na svém kontě další hudební exkurzi, která zaslouženě vzbudila zájem kritiků od Japonska přes USA po Evropu: CD/DVD *A Meaningful Meaningless*. V poslední době takřka vymizel ze slovníku hudebních publicistů termín postmodernismus, tak frekventovaný v posledním desetiletí dvacátého století, zaslouží-li si však nějaké dílo toto označení, je to právě Kamiyamova *Převýznamná nevýznamnost* (dá-li se titul alba takto převést do češtiny). Naznačí to už evokování Zappy hned v počátečním rozběhu, ale těch názvuků a náznaků bychom tu našli víc, byť ne takto přímočarých, jenomže zappovská inspirace se nevyčerpává citací, je v podtextu celé čtrnáctidílné skrumáže, vystřelující do nejruznějších stylů, pojetí, pitoreskností i zase humorných nonšalantností, magmatických bombastických meandrů, surreálných schválností, nervózních vokalismů atd. atd.

Kamiyama-skladatel (který se celkového hudebního noblesního virválu sám zúčastňuje jako klávesista, vokalista a kdovícoještě) si mohl samozřejmě vymyslet jakoukoli přehršli muzikálních nápadů, navzdory zappovskému syndromu, který se objevuje hned v ouvertuře, však zcela osobitých, bez přídavných náležitostí by mohlo přesto zůstat pouze torzo. A tyto náležitosti jsou: Kamiyama-brilantní aranžér, Kamiyama-až hazardní orchestrátor, Kamiyama-dirigent, který dokáže fascinovat své hráče, a především God Mountain Orchestra, který tvoří skutečný výkvět japonské rock-jazzové scény, rekrutující se například ze souborů Korekjojin, Ruins, Koenjihyakkei, Tipographica nebo Bondage Fruit. Rovných devatenáct muzikantů tady hraje s podobným nasazením jako svého času Mothers of Invention, nikoli však způsobem Mothers, neboť japonská muzikantská elita může sice čerpat inspiraci po světě všude možně, vždy ji však dotvoří a přetvoří v něco odlišného, ještě více burcujícího, ještě překvapivějšího.

Zcela samostatnou kapitolou je video, skládající se a neustále proměňující od letmých záběrů orchestru přes počítačové animované pasáže ve stylu Atari, přes klábosení dvou vokalistek (mimořádně nejenom sličných, ale také parádně postrojených, rozumíte-li odlišnosti tohoto slova namísto nastrojených) po zcizující záběry, objevování a mizení barevných skvrn (opět si tu připomeneme Zappa) a po kaleidoskopické proměňování výtvarných obrazců.

Celé album bylo natočeno za tři dny – dva dny nahrávalo základní combo a třetí den po dobu pěti hodin orchestr. Když jsem se Hoppyho zeptal, co ho inspirovalo, eventuálně co bylo tématem skladby, odpověděl mi: „Vždycky mě inspiřuje zkreslení zvuku a kolotání přírody. Jde o běžící čas nebo o spící čas anebo o převrácený čas. Téma je obecně lidské. Můžeme odkrýt velice důležitou podstatu věcí i ve slepé uličce.“

Ať tak či onak, *A Meaningful Meaningless* je jedním z nejzajímavějších hudebně-výtvarných počínů roku 2005. A my se můžeme jenom těšit na festival Alternativa Praha 2005, na kterém bude Kamiyama zřejmě jedním z hlavních magnetů.

Z. K. Slabý

Prefuse 73: Surrounded By Silence

[WARP]

Scott Herren (jinak též Savath & Savalas) tentokrát zaměstnal celou řadu vokalistů, jejichž příspěvky (místy dosti ořezané) dodávají jeho krátkým, na nápady bohatým glitch-hopovým kouskům na různorodosti. Přibližování se známým hip-hopovým formám vyvažují barvitě experimentální skeče (jako hlasohrátky ve výtečných *Rain Edit Interlude* nebo *Mantra Two*) a celek (nijak zvlášť překvapivý, avšak detailně vybroušený) opět potvrzuje jeho výsostně postavení v rámci dané obory. **HD**

Aki Peltonen: Radio Banana

[ReR MEGACORP]

Finský akordeonista napsal pěti jazzových skladeb v mainstreamovém duchu, ty posléze nahrál v neobvyklém nástrojovém obsazení. Jeho akordeon je doplněn dechovou sekcí, rytmikou (baskytara jen nenápadně zahušťuje na dobu, úsporné bicí jsou moc hezky nazvučeny) a rádiem. V této osekané sestavě se pouští do tradičních bigbandových schémat, při nichž nás překvapuje tím, že zvuk není tak plný, jak bychom vzhledem k vývoji poměrně dlouhých skladeb mysleli, a že tam, kde bychom čekali například klavírní sólo, zní ladění rádia. Míst, kde tento přístup tvoří potřebné napětí, je však šlakovitě málo, vlastně jen závěrečný kus *Accordion, Drums and MW-Radio*. Škoda, že album postrádá retropůvab obalu, který z akordeonu dělá působivé grafické schéma, jež, zdá se mi, vyjadřuje Peltonenovu ideu lépe než hudba sama. **PF**

VVV: Resurrection River

[MEGO]

Pod dvěma V se skrývají Finové Mika Vainio a Ilpo Väisänen, tedy minimalisticky bzučiví vizionáři Pan sonic, třetím do mariáše je Alan Vega, pozdně elvisovský

dandy křížený tarantinovským Travoltou (či newyorský Samir Hauser?), frontman legendy newyorského novovlnného undergroundu Suicide, jejíž kombinace rockabilly se strohým atakem syntezátorového burácení se jako klenot zabyšlela na debutovém albu, aby se později rozmělnila ve zvukově propracovanější, avšak mnohem banálnější synthipop. *Resurrection River* je druhým albem VVV a k odkazu dřevních Suicide konce sedmé dekády má díky strohému zvuku finské dvojice docela blízko. Písně na parodicky-náboženská témata jsou doprovodem střídavě suicidovské i panasonicovské, hlavní roli má samozřejmě Vegův polorecitovaný, lehce „teplý“ šepot. Tam, kde bychom za ním čekali ryčný band a dočkáme se jen suchého odpívání tónových generátorů, vzniká proluka, z níž vyvěrá napětí, díky němuž je Vegova frajírkovská persona půvabnou i lehce odpuzující zároveň. Z tučtu hitů jmenujme *11:52 PM* s varhanami hostujícího Jimiho Tenora a *Chrome Z-Fighters 2003* evokující úvod suicidovského debutu – ryčnou *Ghost Rider*. **PF**

Aoki Takamasa / Tujiko Noriko: 28

[FAT CAT]

28? Tak mladí/staří? Plod spolupráce (utvrzené i společným pražským vystoupením) dvou v Paříži přebývajících japonských umělců neaspíruje na překvapení – je pouze logickým srůstem. Takamasa poskytuje jemné podklady (přes celkovou přístupnost dílka neopomíná své řezavé clicks) pro zasněné (v japonštině servírované) hlasové polohy Noriko, jejíž kouzelný vokál je místy zajímavě stříhán (vítězí hlavně *When The Night Comes*), rozkládán a zdvojeován. Dost možná nejpocitovější moment tvorby obou zúčastněných. **HD**

Jamie Liddel: Multiply

[WARP]

Poté, co před dvěma lety natočil Luke Vibert pod hlavičkou Kerrier District pseudo-disco album, které by klidně mohlo být dvacet let staré, se letos

do podobného dobrodružství pustil Jamie Liddel. Někdejší specialista na IDM se na novém albu *Multiply* objevuje jako zapomenutý (či snad z hrobu povstalý) bard soul-funkové epochy 70. let. Překvapení? Něco naznačil už vynikající a nedoceněný projekt *Super Collider* (dvě alba s Christianem Voglem), tentokrát ovšem Liddel vše suverénně odpovídá a jeho hlas má daleko k parodii. Je to čistá pocta soulovým a funkovým klasikům – Liddel zní jako Prince v *Little Bit More*, George Clinton ve *When I Come Back Around* nebo Sly Stone v *Multiply* a podobně jako retro-funkové kapely Jamiroquai nebo naši Monkey Business přináší dokonale odposlouchané postupy s Hammondovými klávesami, syntetizovanými dechovými nástroji nebo vokodovanými vokály. Liddel mohl být radikálnější, mohl výrazněji spojit groove sound se současnými postupy clicks 'n' cuts, mohl posunout retro do budoucnosti, protože jinak zůstává jen imitátorem. Dobře se to poslouchá, ale nad smyslem podobných experimentů nesmíte moc přemýšlet. **KV**

Matthew Herbert: Plat Du Jour

[ACCIDENTAL]

Unikátní hudební příspěvek do diskuse o zdravé výživě. Britský micro-house samplomaniak M. Herbert, zhnusen naší každodenní stravou a praktikami výrobců i reklamních agentur, zaútočil s mikrofony proti rozličným dobrotám a z nasbíraných útržků (např. tankem přejeté kopie společné večere G.W. Bushe a Tonyho Blaira, čtete na www.platdujour.co.uk) stvořil 13 zvukově pozoruhodných matmosovských kousků. *Plat Du Jour* je vysoce konceptuální dílko, jehož neodolatelnost se projeví až se znalostí ingrediencí a detailů jeho vzniku. **HD**

Free Zone Appleby 2004

[PSI RECORDS]

Už potřetí vydává Evan Parker na svých psi records záznamy z červencových jednodenních festivalů improvizátorů,

nahrávaných v chrámu svatého Michaela v anglickém Appleby. Místo zůstává stejné, totožná je brilantní hra shromážděných hudebníků i jejich prostřídávání ve vzájemné souhře. Od roku 2002 setrvávají ve vybrané formaci pouze dva hráči: sám Parker se sopránkou a Philipp Wachsmann s houslemi a elektronikou. Tentokrát počet doplnili basista Barry Guy, perkusista Paul Lytton a Joel Ryan, který v duetech s ostatními účastníky obstarává digitální procesorování v reálném čase. A tak máme možnost sledovat, jak si ve spolupráci s ním vedou potažmo-sólově jeho partneři (což takovému Parkerovi klidně zabere víc jak osmnáct minut, aniž se nudíme a aniž se opakuje) a jak si vedou potom v triech pod heslem každý s každým. Jejich nástroje se doplňují, překrývají a vynořují z jakési ponorné řeky a opět do ní zapadají, zaznívají zcela samozřejmě, jako by jejich propojování bylo určeno odkudsi zhůry, nepotřebují až na drobné výjimky volit forte, neboť mistrovství není v síle zvuku, ale v nasazení, v jemnosti, v sofistikovanosti. Právem se Parker ani tentokrát nezřekl Wachsmanna, který na svůj nástroj dovede nejenom čarovat, ale také ho proměňovat v tóny a hluky, jaké by nikdo hned tak neočekával. *Free Zone Appleby* lze, myslím, právem přiřadit po bok emanemovských *Freedom of the City*. Nikoli záběrem či rozsahem, kvalitou však ano. **ZKS**

Yuichiro Fujimoto: Kinoe

[AUDIO DREGS]

Kinoe se k vám nastěhuje. Yuichiro v podstatě na nic nehraje, jen šustí, kreslí, gumuje, pobrnkává, dýchá, nesměle zkouší dětské hračky, zvonky, piánka, harmoniku a klovíco-ještě a jen tu a tam nenápadně zapne počítač. Vše přitom snímá citlivým mikrofonom a rád ponechává nečistoty. Vznikají tak jemné, milé a klid vyznařující instrumentální dojmohrátky s nádechem školkovské dětinskosti a bezstarostnosti. Příjemně neambiciózní domácí ambient. **HD**

Objednávám předplatné časopisu **His VOICE** od čísla _____ v ceně 280 Kč za 6 následujících čísel.

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Organizace: _____

Ulice: _____

PSČ: _____ Město: _____

Tel: _____ Email: _____

Platbu provedu:

- ☐ složenkou A (na základě údajů ze složanky A, kterou od nás obdržíte, lze platit převodem)
☐ fakturou, v tom případě uveďte IČO _____ DIČ _____

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

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Organizace: _____

Ulice: _____

PSČ: _____ Město: _____

Objednávky přijímá jménem vydavatele firma SEND Předplatné, P.O.Box 141, 140 21 Praha 4,
 tel.: 225 985 225, fax: 267 211 305, SMS: 605 202 115, E-mail: predplatne@send.cz, www.send.cz.