



- 2 **Glosář**
- 4 **Mladá krev**
Mladí skladatelé
[Matěj Kratochvíl]
- 8 **Přesný strůjce zvuku hrubě tesaného**
Iannis Xenakis
[Petr Bakla]
- 12 **Nebýt v roli kytaristy**
Ivan Palacký o společném uchu a mytí podlahy
[Pavel Klusák]
- 16 **Škatule**
neboli hudební žánry
[Karel Veselý]
- 18 **NuMusic 2005**
Festival
[Pavel Klusák]
- 20 **Ohlédnutí za Ostravskými dny**
rozhovor s Petrem Kotíkem
[Petr Bakla]
- 22 **Rytmág Z'ev**
[Petr Ferenc]

[OBSAH]

- 24 **Jeden krok před šílenstvím**
Coil
[Petr Ferenc]
- 27 **Cold Blue Music**
Jemná hudba z Kalifornie
[Matěj Kratochvíl]
- 28 **Žijeme v postmoderně**
Vít Zouhar: Postmoderní hudba?
[Matěj Kratochvíl]
- 29 **Recenze CD**

Vydává Hudební informační středisko o.p.s. • Redakce: Matěj Kratochvíl: kratochvil@hisvoice.cz (šéfredaktor) • Tereza Havelková: havelkova@hisvoice.cz • Vítězslav Mikeš: 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 Kramarová 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: 225 341 425, 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 Mata - Aurora, Opletalova 8, Praha 1 • Knihkupectví Kosmas, Perlová 3, Praha 1 • Jazzcentrum Agharta, Krakovská 5, Praha 1 • Volvox Globator, Opatovická 26, Praha 1 • Café RYBKA, Opatovická 7, Praha 1 • PJ Music, Dittrichova 11, Praha 2 • Black Point music, Vacínova 5, Praha 8 • **BRNO:** Knihkupectví Barvič-Novotný, Česká 13, Brno • Indies, Kobližná 2, Brno • Kulturní a informační centrum města Brna, Radnická 12, Brno • **OSTRAVA:** Knihkupectví Artforum, Puchmajerova 8, Ostrava • **PLZEŇ:** HOUDEK - hudební nástroje, Divadelní 1, Plzeň • **OLOMOUČ:** Knihkupectví Velehrad, Vurmova 6, Olomouc • **HRADEC KRÁLOVÉ:** VH Gramo, Hálkova 309, Hradec Králové • Antikvariát „Na Rynku“, Malé nám. 129, Hradec Králové • **ČESKÉ BUDĚJOVICE:** Knihkupectví a Antikvariát TYCHÉ, Česká 7, České Budějovice • **PARDUBICE:** Kamala, Dům techniky, nám. Republiky 2686, Pardubice • **HRANICE:** Knihy Honzík, Jiráskova 429, Hranice • **LITOMYŠL:** Muzika KALIBÁN, Smetanovo nám. 16, Litomyšl



Milí čtenáři,

občas se někdo pustí do spekulací, jak na tom česká soudobá hudba vlastně je. Jak ob stojí ve srovnání se světem a kam vlastně míří? Někteří novináři se ptají, jestli se dočkáme nového Dvořáka nebo Janáčka. Toto číslo nepřináší žádnou definitivní odpověď, může snad ale naznačit, jakými cestami se soudobá česká hudba pohybuje. Sampler, který s číslem dostáváte, přináší skladby autorské generace, kterou snad můžeme popsat jako „nastupující“. Právě v různosti a otevřenosti hudby, která na tomto CD zní, vidím hlavní důvod k optimismu. Jak tato generace uvažuje o hudbě a světě si můžete přečíst v úvodní sérii rozhovorů. O tom, že česká hudba kontakt se světem neztrácí, svědčí i letošní Ostravské dny nové hudby, které rekapituluje rozhovor s jejich zakladatelem Petrem Kotíkem.

Do jiné sféry se dostanete v rozsáhlém rozhovoru Pavla Klusáka s architektem, kytaristou a improvizátorem Ivanem Palackým. Rozhovor může zároveň sloužit jako úvod do problematiky „nové improvizace“, což je žánr obtížně definovatelný a přitom velice inspirativní. V tomto čísle zahajujeme volný seriál, v němž budeme rozsáhlejšími texty představovat významné osobnosti a směry hudby dvacátého století. Úvodní díl je věnován jednomu z nejvýznamnějších skladatelů poválečné hudby, Iannis Xenakisovi, do jehož hudby vás uvede Petr Bakla.

Přeji vám příjemný poslech i čtení a těším se na setkání na našich pravidelných večerech HIS Voice in Sound, které se nyní kromě pražského prostoru NoD (14. listopadu) konají také v brněnském Domě pánů z Kunštátu.

Přeji vám příjemné hudební i čtenářské zážitky.

Matěj Kratochvíl, šéfredaktor

[Dvojstranu připravuje Adam Javůrek]

Klíčové slovo posledního glosáře roku 2005 je supporterství. Tento hezký český výraz by se dal vysvětlit podobně česky jako „mikromecenášství“. Supporter je tedy registrovaný fanoušek, který umělcovi platí předplatné na jeho budoucí tvorbu.

Velká debata (či spíše hádka) o supporterství se rozvinula na webu HIS Voice pod zápiskem o aktuálních aktivitách **Einstürzende Neubauten**. Ukázalo se, že jejich supporterský program je přijímán velmi rozporuplně a že zde na sebe narážejí dvě nesmiřitelné skupiny. Část z osmačtyřiceti komentářů bychom mohli shrnout do vět „Kvalita současné produkce EN zoufale nekoresponduje s cenou“ a „Vůbec nejsou tak chudí, aby to měli zapotřebí“.

Supporterství může skončit i happy-endem.

Dirigent **Sir John Eliot Gardiner**, kterého známe i ze spolupráce s Českou filharmonií, je vítězem letošních Gramophone Awards. Jeho projekt Bach Cantata Pilgrimage by přitom nebyl myslitelný bez finanční podpory milovníků hudby. Původní vydavatel Deutsche Grammophon ze spolupráce vycouval, takže se Gardiner obrátil na své posluchače a založil si vlastní vydavatelství Soli Deo Gloria. „*Je to jeden z nejambicióznějších a nejvíce povznášejících hudebních podniků vůbec*“, řekl k tomu šéfredaktor časopisu Gramophone James Jolly.

Klub **CBGB** na svůj happy-end nebo jakýkoli end teprve čeká. Už několik měsíců probíhá kampaň za jeho záchranu, supporteři pořádají podpůrné akce, hudebníci hrají, bloggeři blogují, lobbisté lobbují, zapojil se i starosta New Yorku Michael Bloomberg, ale pronajímatelé budovy jsou zatím neoblomní. S prostorem mají jiné záměry a nářek Jima Jarmusche nebo Public Enemy je ani nedojímá, ani neobohatí. Agentura Reuters píše, že ředitel společnosti, která budovu vlastní, si koleduje o nálepku „*nejopovrhavější Newyorčan*“. Nabízí se otázka, jestli je to fér. Má ho zajímat klub, který byl před pětadvaceti lety velezajímavý, ale dnes je nahraditelný? Další třetí plocha mezi fanouškovstvím a něčím, co je možná chladnokrevnost a možná projev zdravého rozumu.

Copak by asi řekli anti-supporteři na koncert **Karlheinz Stockhausena** na londýnském Frieze Art Fair. Charlotte Higgins z deníku Guardian popisovala, na kolik taková návštěva legendy přijde. Dva lístky na elektronické skladby *Kontakte* a *Oktophonie* stojí v přepočtu kolem 3300 Kč. „*Přece je to jen hodina hudby... A ačkoli je to legenda a kdysi cosi, tak je to koneckonců jen jeden chlápek, co otáčí s nějakými*

knoflíky. Není třeba platit orchestr, sbor a pět drahých div.“ V ceně je také vysoký manipulační poplatek za rezervaci a podobně přehnaný poplatek za převod z účtu (příčemž jinak platit nelze).

Do role supporter se může postavit i stát. Britský poslanec a náměstek ministryně kultury James Purnell připravuje státní plán na pomoc malým vydavatelstvím. „*Malé hudební firmy jsou nezbytné, a to nejen pro samotné průmyslové odvětví, ale i pro naši kulturu a ekonomiku. Bez nezávislých nahrávacích společností bychom postrádali také řadu skvělých britských skupin*“, řekl Purnell a slibuje, že plán je na cestě. Napomoci by měla objednaná velká studie, která by měla zjistit, co nejvíc brzdí malé vydavatele.

Kombinace stát a hudba umí být občas velmi zajímavá. **Ministr kontrakultury** – tak pojmenoval britský deník Guardian rozhovor s brazilským ministrem a muzikantem **Gilberto Gilem**. Brazilská administrativa smazala ze svých disků programy firmy Microsoft a začala používat open-source (tj. zdarma dostupné a kýmkoli volně upravovatelné) varianty, nerespektuje patenty drahých farmaceutických firem, zvláště pokud jde o léky proti HIV, a nyní se chce vrhnout na autorská práva a umožnit umělcům, aby mohli využívat části cizích děl ve své tvorbě. „*To není moje nebo brazilská idea*“, řekl Guardianu, „*to je idea naší doby. My podporujeme zákonnost. Ale když zákon neodpovídá realitě, musíme ho změnit*.“ Ne naopak. Brazílie má přesto zvláštní potenciál a nadání. Claudio Prado, „car brazilské digitální kultury“, říká, že kulturu samplingu, bootlegu a open-source má Brazílie hluboko zažitou. „*V brazilské favele to tak chodí. Jdeš a pomůžeš sousedovi se stavbou domu. Nebo si vezmete karneval – to je absolutně kolaborativní akt. Šedesát tisíc lidí, bez příprav. To je to, co děláš, když nemáš peníze – spolupracuješ*.“

Gil chtěl jít příkladem a dát na internet několik svých skladeb volně ke stažení. Firma Time Warner, která vlastní práva k jeho písním, ho ovšem rychle vyvedla z omylu.

Součástí festivalu Alternativa bude i diskusní panel o copyrightu. Plánuje se i několik zajímavých aktivit, o nichž je předčasné mluvit, ale včasné pět ódy. Věci se snad začnou hýbat i v Česku a rozjede se širší debata o tom, jak zacházet s autorskými právy v kontextu jedenadvacátého století, zdali jsou Gilovy počiny nebezpečným precedentem a pohrdáním cizím duševním vlastnictvím, nebo chválným a nevyhnutelným krokem.



Clarence Gatemouth Brown

Supporterům lze rozhodně závidět, že našli něco, co mohou nadšeně podporovat. Někteří míní, že je to ve světě soudobé hudby stále obtížnější. Přemýšlel o tom například **Nick Southall** ve své esejí *Soulseeking*, kterou zveřejnil Stylus Magazine. Southall popisuje, jak se jeho vztah k hudbě změnil od té doby, co měl dobré připojení k internetu a přemíru volného času. Jelikož je to hudební publicista a jelikož prostě může, trávil dny stahováním hudby a jejím posloucháním. Propadl pocitu, že musí slyšet úplně všechno, jinak nebude dobrým žurnalistou.

Ponaučení je očekávatelné: na jedné straně je takřka absolutní dostupnost hudby a minimální překážky hudbu natáčet, na druhé straně klesající užitek z nich. Čím víc můžeme poslouchat hudbu, tím méně ji opravdu slyšíme. Možná se nám stále líbí, pořád ji oceňujeme, rozumíme jí, ale nadšení z dob, kdy jste měli sedm kazet, chybí. Tak dělá Nick Southall a započal tím nepravdělnou rubriku *Soulseeking*, která se bude podobnému pátrání po autenticitě věnovat. Kolik alb ročně slyšíte a v kolika případech to podle vás mělo smysl?

David Segal je mnohem zkušenější hudební publicista, ale řeší podobnou nemoc z povolání. V článku *Memoirs of music man* pro Washington Post, kde léta působil jako hudební redaktor, pátrá po autentických prožitcích, po něčem, co by z něj udělalo supporteru. „Znáte ty Úžasné Koncertní Okamžiky?“ ptá se Segal. „Nemluví o představeních, po nichž si řeknete „Jó, tyhle chlápci jsou skvělí“ a koupíte si tričko. Mám na mysli absolutní blaženost, proud tak silný, že vám z mozkových buněk nadělá želé a že máte pocit, jako byste na chvilku opustili vlastní kůži. Milovníci umění vám možná budou tvrdit, že stejný pocit zažívají, když se dívají na skvělou kresbu, ale to jsou blázni a vy je neposlouchejte.“

Podobné zážitky hledal velmi těžko. Spontaneita a dobrá improvizace je nedostatkem zboží, koncerty mají svůj přesný harmonogram a i u toho Stockhausena se předem ví i to, jakou barvu bude mít jeho oblečení (ne že by to bylo podstatné).

Sousloví „hudební časopis“ bylo ještě před pár lety odepisováno jako přežitek a všechno tomu opravdu nasvědčovalo. Fanoušci toužící po papírovém čtení o svých hudebních mizích z předplatitelských databází závratným tempem. Tituly zanikaly, nebo k tomu alespoň mířily. Britský deník *Telegraph* informoval o tom, že trend se obrátil. Časopis *Mojo* dosáhl

svého dvanáctiletého maxima a polepšují si i ostatní tituly. „*Tak jako Financial Times posilují v době ekonomického rozmachu, tak i hudební časopisy se vezou na vlně iPodem poháněného hudebního boomu*“, píše redaktor *Telegraphu*. Šéfredaktor *Mojo* Phil Alexander se nechal slyšet, hudební svět nezažil lepší léta. Segalovy a Southalovy problémy jsou mu evidentně cizí.

Hranice mezi fanouškovstvím a silnou antipatií je velmi tenká. Vyprávět by o tom mohla **M.I.A.**, která vzbudila u řady posluchačů rozhořčení, když pro reklamní účely prodala svou skladbu *Galang* firmě Honda (objeveno na blogu *Karl Muzik Lab* kolegy Karla Veselého). „*Pořád je to moje skladba, nepatří Hondě*“, brání se M.I.A. vlně kritiky. Při vzpomínce na slova Gilberto Gila je těžké uvěřit.

Vedle toho **Bob Dylan** prodává nově vydaný záznam starého koncertu zásadně jen v kavárnách *Starbucks* a všechny překvapil tím, když účinkoval v reklamě oděvní firmy *Victoria's Secret*. Stará známá otázka, zda je toto v pořádku, se tak opět vrátila.

Jason Gross (*Perfect Sound Forever*) se na svém novém blogu *Crazed by the Music* umístěným pod webem *PopMatters* nespokojil s jednoduchými odpověďmi ano – ne. Snaží se zanalyzovat, kdy je takové jednání přijatelné a kdy ne. Tvrdí, že účinkování hudebníků v reklamě, je třeba posuzovat podle kontextu, zpracování a postavením muzikantů v mediální hierarchii. Jednotlivé body rozebírá a přidává příklady.

Martin Kontra se ve svém článku pro *Lidové noviny* zabýval potenciálem romského hip-hopu v Česku. Nachází řadu paralel – především v sociálním postavení, ale i zálibu v podobné módě – i některé rozdíly jako menší důraz na rytmus. Ve vnímání hip-hopu mezi Romy také panují přirozené generační rozpory, v razantnějším nástupu brání jejich nejednota. „*Rap je bomba*“, vypráví Kontrovi jeden z romských obyvatel Brna. „*Líbí se nám ty jejich řetězy, hadry a drahý auta. A líbí se mi i to, jak jsou nasraný a silný. To je úplně něco jiného než ty ubřečený starý cigánský čardáše*“, vypráví Josef. „*Bylo by fajn, kdyby někdo zpíval o tom, co nás trápí. Mě třeba šve, že mě bílí házej do jednoho pytle s Romákama, který kradou*.“

Série smutných zpráv: v krátkém sledu za sebou zemřeli dvě osobnosti elektronické hudby **Robert A. Moog** a **Luc Ferrari**, dále slepý kytarista **Paul Pena**,

který mixoval blues a hrdelní zpěvy, a bluesmani **Clarence Gatemouth Brown** a **R. L. Burnside**.

Výpisek z četby (Petr Olmer, gramec.olmer.cz): *Ale ano, to znám, to přece bylo v tom, no, jak tam hrál Cruise — kolikrát já už to slyšel! Už se nemluví o Šostakovičovu valčíku, ale o soundtracku k Eyes Wide Shut.*

Ke Kubrickovi ještě jednou. Začátkem června psal Ondřej Váša v Lidovkách o koncertu Green Day v Praze. A hned v úvodu se dočteme: „Když na úvod zazněla slavná Wagnerova ústřední melodie Kubrickovy Vesmírné Odysey...“

Vůbec nejde o to, že se Váša zmýlil v autorovi. Jde o to, že Straussova symfonická báseň Tak pravil Zarathustra je pojem neznámý, ale slavnou ústřední melodii Kubrickova filmu (či znělku České sody) zná každý.

I filmy tak přispívají k jednomu z nejnepěknějších zacházení s hudbou — k její fragmentaci. Ne že bych jim to vyčítal, jinak to snad ani být nemůže.

Ale je mi tak nějak líto. I za toho Strausse, kterému skrouhli Nietzscheho na půl minuty, i za toho Wagnera, ze kterého zbyla jen ta vůně napalmu po ránu.

V listopadu se v Čechách uskuteční koncerty dvou zajímavých uskupení. V pražském paláci Akropolis vystoupí 6. 11. *The Dead Texan* a 14. 11. tamtéž (v rámci akce Prague Paris Berlin) *Kammerflimmer Kollektief*. Američan z texaského Austinu Adam Wiltzie, člen skupin *Stars Of The Lid* a *Aix Em Klemm*, žije již několik let v Bruselu. Se svým aktuálním projektem **The Dead Texan** tvoří hudbu na pomezí ambientu, vážné hudby a postrocku. Jemné předivo klavíru a smyčců, mihotavé příhrávky sampleů, rozmlžené kytarové plochy či občasné vokály zvou do vzdáleného, ale přesto tak známého světa. Wiltzie spolupracuje s filmařkou Christinou Vantzou. Výsledkem této spolupráce je DVD přiložené k debutovému albu, které vyšlo u vydavatelství *Kranky*.

Jménem **Kammerflimmer Kollektief** své experimentální hudební počiny zpočátku zaštiťoval jediný člověk. Už v roce 1999 však Thomas Weber svůj v německém Karlsruhe operující projekt rozšířil o dalších pět spoluhráčů, čímž jeho kompozice propojující elektronické podklady s akustickými nástroji nabývaly další „živý“ rozměr. K Thomasově kytarě a digitálně ambientním náladám se tak vehementněji vměstnaly pestré bicí party, kontrabas, saxofony a smyčce. Výsledkem je současná neotřelá jazzová melodika souboru, jež se skládá z elektroniky, country, free jazzu a dalších příchutí.

Mladá krev

Hudba mladých autorů

[Matěj Kratochvíl]

Když jsme se v redakci rozhodli vytvořit CD s výběrem současných mladých skladatelů, vynořila se otázka: Víme, kdo to vlastně je? Obě naše vysoké hudební školy produkují absolventy skladby každý rok, ale kolik z nich se svému oboru věnovat nezačne? Naopak, kolik skladatelů působí mimo akademické struktury? Abychom nepominuli nikoho, snažili jsme se vyhlásit do co nejširšího okruhu, že hledáme nahrávky skladatelů do třiceti pěti let. Výsledný výběr tedy probíhal mezi těmi, kdo nahrávky zaslali.

Ačkoliv samozřejmě podle osmi skladeb nelze hodnotit stav současné vážné hudby u nás, lze alespoň odhadnout, jak různými směry se vydává. Tato generace již vystudovala v době, kdy neexistuje jeden preferovaný směr a estetický názor, má možnost konfrontovat výsledky svého snažení se světem na festivalech, studovat v zahraničí a slyšet svou hudbu v podání špičkových interpretů. Na druhou stranu se musí rychle učit bojovat o granty, hledat sponzory a živit se jinak než komponováním. V českém hudebním životě se soudobá vážná hudba netěší velkému zájmu, ačkoliv se v posledních letech objevují důvody k opatrnému optimismu: úspěšná řada Krása dneška Pražské komorní filharmonie, přehlídka Pražské premiéry, brněnská Expozice nové hudby. Tam všude se stále častěji objevuje generace dnešních „mladých“.

Michal Nejtěk

Narodil se 20. 4. 1977 v Litoměřicích. Absolvoval Konzervatoř v Teplicích, obor klavír (1991-97) u prof. Věry Vlkové. Skladbu studoval na téže konzervatoři u Mgr. Václava Bůžka. Ve studiu skladby pak pokračoval na HAMU v Praze pod vedením Prof. Svatopluka Havelky, v roce 2002 obhájil diplomovou práci (komorní opera *Dementia Praecox*). Spolupracuje se skupinou The Plastic People Of The Universe – připravil orchestrální verzi projektu na texty Ladislava Klímy *Obešel já polí pět* a aranžoval též legendární *Pašijové hry*. V poslední době píše i scénickou hudbu. Jako klavírista působí od r. 1998 v souboru Agon, intenzivně se věnuje provádění soudobé hudby jako sólista i jako komorní hráč. Od r. 1995 působil v pražských jazzových skupinách (Jazzbox, Four Roses, Lee Davison). Nyní vede spolu s Miroslavem Pudlákem pseudominimalistickou skupinu *Why Not Patterns* a hraje na klávesy v alternativní rockové skupině *Věcičky*. Skládání a hraní hudby považuje za něco na způsob dobrodružné procházky džunglí, a proto ho to baví.

Část tvojí hudby je věnována různým formám divadla. Naposledy to byl projekt v uprchlickém táboře. Co tě na tom zajímá? Je možné ještě dnes dělat tradiční operu, nebo je třeba hledat nové formy hudebního divadla?

Kromě peněz mě na divadelní muzice zajímá žánrová nezacílenost, dobrodružné zdolávání různých překážek (od ryze praktických, jakou je neznalost not u herců, až po téměř metafyzické), jiná funkce hudby a zvuku uprostřed prostoru a textu atd. S některými režiséry je to opravdu radost z práce. Co se opery týče: je to samozřejmě možné, ale asi zbytečné. Nové formy hudebního divadla padají z nebe zčistajasna.

Je těžké najít dobré interprety pro soudobou hudbu?

Napíšu že ne, abych si to s nikým nerozhádal. Ale vážně: například po letošních zkušenostech z děckama z PKF mám pocit, že se to pořád zlepšuje. Výborných interpretů je rozhodně víc, než před pár lety.

Měl by se skladatel nějak snažit ve své tvorbě reflektovat společnost a dění v ní?

V první řadě by bylo lepší, kdyby společnost nejdříve začala aspoň trochu reflektovat skladatele. Ze spojení „snažit reflektovat“ na mě jde hrůza. Dění ve společnosti je tak rychlé a asyme-

trické, že si nedokážu vůbec představit, jak by se dalo reflektovat například už zmíněnou operou. Připadá mi, že samotné společenské dění se stalo surreálným „work in progress“ se závěrem v nedohlednu. Stačí nepsat nic a jen to pozorovat.

Máš pocit, že existuje něco jako generační spřízněnost mezi skladateli vaší generace? Cítíš něco jako konkurenční prostředí?

Konkurenční prostředí necítím a řekl bych, že u nás ani dost dobře nemůže existovat (důvody jsou jasné). Spřízněnost možná, ale jde spíše o spřízněnost jednotlivých duší mezi sebou. Generace v tom nehraje žádnou roli.

Jaký je vztah mezi vaší generací a generací vašich učitelů? Jde o opozici nebo spíše souznění?

Podobná odpověď: s některými si rozumím skvěle (za všechny bych jmenoval Hanuše Bartoně), s některými vůbec. Například nechápu, když se autor nezajímá o to, co se děje v jeho branži jinde ve světě.

Připravila tě škola kromě řemesla také na praktický skladatelský život?

Můj praktický skladatelský život se skládá z výuky, korepetování, hraní bigbítu a čínských písniček a občasného editování zvuků v Nuendu. Připravil jsem se na něj sám.



Petr Bakla

„Narodil jsem se v roce 1980, žiji v Praze. Po absolvování gymnázia jsem chvíli studoval sociologii, pak jsem se naučil noty a nastoupil na Hudební fakultu AMU, kde studuji hudební teorii a zůstávám samoukem.“



Jako skladatel jsi samouk, studuješ hudební teorii. Ovlivňuje tě při komponování zkušenost s analýzami cizí hudby?

Hodně. Tvořím staromódně s pocitem, že bych se měl alespoň tu a tam dopustit nějaké inovace. Je pochopitelné, že čím více zná člověk cizí hudby (a k tomu věru nemusí být hudebním teoretikem, stačí nebyť ignorantem), tím horší má pochybnosti o tom, co smolí. Připadá mi to ale pořád lepší, než o věcech nepřemýšlet. Než to, raději hryzat tužku s vědomím, že co jsem zrovna napsal, jsem opsal. A mít ty skrupule a snažit se nemuset je mít.

Máš za sebou také studium sociologie. Má to na tvoji tvorbu nějaký vliv?

Nevím o tom. Přiznám se, že hudební sociologie mě moc nezajímá.

Máš pocit, že existuje něco jako generační spřízněnost mezi skladateli vaší generace? Cítíš něco jako konkurenční prostředí?

Generační spříznění podle mne neexistuje a je to asi přirozené. V situaci, kdy neexistuje obecně platný styl či několik málo zřetelných trendů, k tomu nevznikají podmínky. Současná vážná hudba, respektive různé její proudy, jsou výrazně

minoritní záležitostí a minority, jak známo, se formují na základě jiných než věkových kritérií. Konkurenční prostředí necítím. Provoz soudobé hudby je u nás vesměs záležitostí osobních iniciativ tvůrců (různé skladatelské spolky apod.), konkurenční prostředí by asi vzniklo až s nutností systematicky se ucházet o přízeň dramaturgů významných koncertů a festivalů.

Je těžké najít dobré interprety pro soudobou hudbu?

Kupodivu ne. Pomáhá, když charakter koncertu (místo konání, program, ostatní účinkující) skýtá jejich snažení určitou prestiž.

Měl by se skladatel nějak snažit ve své tvorbě reflektovat společnost a dění v ní?

Vědomě snad ani ne. Ono to pak bývá dost křečovitě. Ale to si skutečně musí rozhodnout každý sám.

Marko Ivanović

Narodil se 5. 1. 1976 v Praze. Vystudoval pražskou Konzervatoř (1996) a posléze Akademii múzických umění (2001) v oborech skladba (prof. V. Riedlbauer) a dirigování (prof. R. Eliška, J. Bělohávek). V roce 1999 byl na stáži v holandském Utrechtu u prof. Henka Alkemy. V současné době je doktorandem na katedře skladby pražské HAMU. Jako autor vážné hudby pravidelně spolupracuje s předními českými interprety v tomto oboru, jeho skladby zazněly na řadě koncertů a festivalů u nás i v zahraničí. Řada jeho skladeb byla natočena českými a zahraničními rozhlasovými stanicemi. Je autorem mnoha scénických, rozhlasových a filmových hudeb. Jako dirigent spolupracoval s různými českými a zahraničními orchestry. Dirigoval nebo se podílel na nastudování i řady českých operních premiér: Je spoluzakladatelem a šéfdirigentem Pražské kapesní opery (Prague Pocket Opera).

Máte pocit, že existuje něco jako generační spřízněnost mezi skladateli vaší generace? Cítíte něco jako konkurenční prostředí?

O jednotné generační vlně se mluvit nedá, spřízněnost cítím spíš s jednotlivými konkrétními vrstevníky. Doba, ve které žijeme, je ale ve své podstatě postmoderní, což každého z nás určitě nějakým způsobem ovlivňuje. Co se týče konkurence, tu jsem v naší „vážné“ branži nikdy moc necítil – asi proto, že prakticky nikdo z nás na tom není tak dobře, aby se kompozicí vážné hudby živil.

Jaký je vztah mezi vaší generací a generací vašich učitelů? Jde o opozici nebo spíše souznění?

Učitelé, se kterými jsem přišel do styku, byli generačně i názorově značně různorodí. Jistý druh opozice by se tedy dal nalézt už v jejich vzájemných vztazích. Negace stávajících norem je pochopitelná v každé generační vlně. Sám za sebe musím konstatovat, že jsem se od všech svých

učitelů hodně naučil, ale ve způsobu skládání s žádným z nich nijak zvlášť „nesouzním“.

Připravila vás škola kromě „řemesla“ také na praktický „skladatelský život“?

Nebyla to ani tak škola, jako spíš jednotlivci, které jsem tam potkal – až už se jednalo o profesory nebo spolužáky. Stejně jako ve skladbě je ale i ve vlastním skladatelském uplatnění každý z nás samouk.

Jste spoluzakladatelem Pražské kapesní opery. Co to je?

Občanské sdružení, snažící se provozovat žánr, který se do velkých divadel moc často nedostane – komorní operu. Hudební divadlo zažívá velký „boom“ po celé Evropě, je to umělecká forma stále velmi atraktivní a aktuální ale finančně značně náročná, takže se bez vydatného sponzoringu neobejde. Zjistili jsme to velmi záhy – náš premiérový projekt 2krát Martinů byl sice divácky úspěšný, z finančních důvodů jsme ale zůstali jen u jedné reprízy. Uvidíme...

Vaše absolventská opera Dívka a smrt byla velice úspěšná. Kromě ní jste autorem scénických hudeb. Čím je pro vás spojení hudby a divadla zajímavé? Je možné ještě dnes dělat



„tradiční“ operu, nebo je třeba hledat nové formy hudebního divadla?

Dnešní člověk je daleko víc než dřív orientovaný spíš na viděné, než na slyšené. Proto je i soudobé divadlo a současný film mnohem vyhledávanější než současná hudba. Zároveň ale film i divadlo představují příležitost pro současnou vážnou hudbu prezentovat se ve společensky aktuálnější podobě. Navíc i všeobecný trend mezioborového propojování přispívá k tomu, že hudební film a hudební divadlo jsou dnes aktuálnější než například před dvaceti lety. Pochopitelně v jiné podobě než „opera“ v tradičním smyslu slova.

Je těžké najít dobré interprety pro soudobou hudbu?

Počet interpretů soudobé vážné hudby u nás odpovídá zhruba společenské poptávce. Vzhledem k nulové propagaci a mizivé státní podpoře je u nás současná hudba spíš marginální a elitářská a jako taková nemůže interpretům nabídnout ani adekvátní honoráře ani kulturně-společenskou prestiž. Obdivuji hudebníky, kteří se i dnes, navzdory situaci, vážné muzice věnují. Jenom namátkou: orchestr Agon, ansambl Moens, Komorní orchestr Berg, atd.

Měl by se skladatel nějak snažit ve své tvorbě reflektovat společnost a dění v ní?

V prvním ročníku na AMU jsem napsal skladbu Okamžik s apokalyptickým vyzněním. V symfonické Předehře na rozloučenou jsem se loučil s epochou, která dle mého názoru evidentně končí. V současnosti pracuji na temné futuristické komiksové opeře Cybercomix (na námět Egona Bondyho). Jak vidno, společenská reflexe je mým oblíbeným tematickým zdrojem. Nemyslím si ale, že by takový přístup museli nutně volit všichni mladí skladatelé. Ale vzhledem k tomu, že nikdo z nás nežije ve vzduchoprázdnu, doba a současné společenské dění se v naší tvorbě jistě projeví i bez vědomého usilování.

Miroslav Srnka

Miroslav Srnka se narodil 23. 3. 1975 v Praze. Studoval skladbu a muzikologii v Praze, Berlíně a Paříži. Více než dvacítku provedených Srnkových skladeb se vyznačuje snahou o virtuózní uchopení sólových nástrojů (bicí, violoncello, flétna, saxofon, zpěv), o využití různých poválečných kompozičních technik, o harmonii a témbrovost inspirovanou spektrální hudbou a o struktury vznikající pomocí CAMC (computer aided music composition). Srnka se vedle skladby věnuje ediční činnosti, hudební žurnalistice, překládání. Centrem jeho muzikologického zájmu je hudba po roce 1945. Miroslav Srnka je zakládajícím členem občanského sdružení SHOCK (soudobá hudba otevřená celé kultuře).

Máš pocit, že existuje něco jako generační spřízněnost mezi skladateli vaší generace? Cítíš něco jako konkurenční prostředí?

Cítím spřízněnost s některými konkrétními lidmi, ale to je otázka přátelství, až na kolegy ze sdružení SHOCK nikoli spolupráce nebo stylu. V mezinárodním měřítku existuje obrovská konkurence.



Připravila tě škola kromě „řemesla“ také na praktický „skladatelský život“?

Dala mi možnost okusit několikrát šok z první orchestrální zkoušky, což je do budoucna k nezaplacení.

Jaký je vztah mezi vaší generací a generací vašich učitelů? Jde o opozici nebo spíše souznění?

Myslím, že se oboustranně snažíme se generačně tolerovat. Se svým profesorem Milanem Slavic-

kým šlo vždy o souznění, i když je naše hudba velmi odlišná.

Je těžké najít dobré interprety pro soudobou hudbu?

Nevím, nesnažím se najít interprety, snažím se pracovat tak, aby oni vyhledávali mě.

Jsi spoluzakladatelem sdružení SHOCK. Jak v současnosti vypadá jeho činnost?

Každý z nás dělá plno vlastních projektů, takže činnost je teď u ledu.

Měl by se skladatel nějak snažit ve své tvorbě reflektovat společnost a dění v ní?

Podle mého názoru je každé „umění“, které stojí dlouhodobě za to, pouze o pár základních intimních věcech: lásce, životě a smrti. Jiná témata jsou jen jejich pomíjivou substitucí vycházející z dočasné nebo trvalejší prázdnoty, kterou každý z nás občas okouší. To ovšem neznamená, že mimořádné politické nebo společenské souvislosti ze skladatele nemohou vydolovat jedinečný výkon přesahující do intimní sféry.

Miloš Orson Štědroň

Narozen 5. 11. 1973 v Brně. V dětství Wunderkind, nyní zodpovědný člověk a okolní svět i sebe reflektující tvůrce. Absolvent konzervatoře (klavír, skladba), JAMU (skladba) a muzikologie na Filozofické fakultě MU v Brně. Autor desítek skladeb různých žánrů a obsazení – od komorních přes orchestrální skladby, od scénické přes filmovou hudbu, od melodramu až k opeře Lidská tragikomedie, provedené ve Stavovském divadle. Autorská spolupráce s Ivou Bittovou na 2 CD Supraphonu. V poslední době se zaměřuje na vokální a vokálně-dramatickou tvorbu – písně, kabaret, opera a díla s hojnou prezencí bicích nástrojů. Žije v Praze a vyučuje na Pražské konzervatoři.

Původem jsi z Brna, nyní žiješ v Praze. Můžeš nějak srovnat atmosféru v obou městech – především tedy mezi mladými skladateli a hudebníky?

Je neuvěřitelné, co dokáže 200 km. Rozdíl je velký, co se týče kulturního prostředí vůbec. Zatímco Brno se vždy snažilo vyběhnout – a vcelku úspěšně – z hranic maloměsta, Praha se už rokem 1918 spokojila s úlohou lídra a přirozeného centra v intencích naší malé

republiky. V mnoha směrech je kulturní život progresivnější v Brně, protože takový musí být. Atmosféra mezi mladými lidmi a hudebníky zvláště je dobrá naštěstí vždycky a všude.

Máš pocit, že existuje něco jako generační spřízněnost mezi skladateli vaší generace? Cítíš něco jako konkurenční prostředí?

Generační spřízněnost osobně nijak zvlášť nepociťuji. Tím, že píšu hudbu různých žánrů, střídám i různá konkurenční prostředí – je přirozeně dobré, že konkurence existuje. V oblasti soudobé vážné hudby vnímám konkurenční prostředí jako omezené na konexe, granty a dotace.

Jaký je vztah mezi vaší generací a generací vašich učitelů? Jde o opozici nebo spíše souznění?

Vztahy jsou určitě individuální, vždy záleží na konkrétních lidech. Já mám vztahy se svými učiteli velmi dobré. Bez opozice by však nebylo souznění.

Připravila tě škola kromě „řemesla“ také na praktický „skladatelský život“?

S přípravou na praktický život je to horší. Myslím si, že to ale snad ani nemůže být úlohou školy,



ta se snaží poměrně dost, problém je v dnešní společnosti. A potom, co to vlastně je „praktický život skladatele“?

Je těžké najít dobré interprety pro soudobou hudbu?

Zdá se mi, že se to v poslední době hodně zlepšilo, alespoň já s tím nemám problém.

Měl by se skladatel nějak snažit ve své tvorbě reflektovat společnost a dění v ní?

Rozhodně, ale neznamená to, že by umění mělo být politické a mediální. Skladatel by měl reflektovat společnost tak, aby sloužila jeho tvorbě. Ne naopak.

Martin Hybler

Martin Hybler se narodil 24. 2. 1977 v Turnově. Od roku 1991 studoval na Střední průmyslové škole strojní v Liberci, ale současně také soukromě hudební teorii a skladbu v Praze u Jiřího Rady. Na pražské konzervatoři studoval skladbu u prof. Bohuslava Řehoře. V současné době pokračuje ve studiu skladby na Hudební fakultě Akademii múzických umění v Praze ve

třídě prof. Václava Riedlbaucha. Píše skladby nejrůznějšího nástrojového seskupení určené jak pro koncertní pódia, tak i hudbu scénickou.

Máte pocit, že existuje něco jako generační spřízněnost mezi skladateli vaší generace? Cítíte konkurenční prostředí?

Já osobně mám z naší „mladé“ skladatelské generace dobrý pocit. Jsme generací, která v mládí zažila

ještě totalitní režim, ale na střední a vysoké školy jsme šli už s pocitem vytoužené svobody, a ta nás, myslím, i dobře charakterizuje. Dnes nám naštěstí nikdo nepřikazuje jak komponovat, jak by měla vypadat a co sdělovat soudobá umělecká krea-ce. Na druhou stranu nám v dnešní době zahlcené nejrůznějšími estetikami nedokáže v podstatě nikdo poradit, která z cest je ta nejsprávnější. Jak psát novou hudbu nových významů, jež osloví i laické

publikum a přitom nesklouzávat do přílišně tradičních, tisíckrát ověřených postupů, nebo do populárních, rychle se měnících trendů naší doby. Myslím, že toto jsou hlavní důvody, proč by spolu měli mladí autoři hovořit, navzájem si navštěvovat produkce a bavit se o nich. Jenom tak si můžou být navzájem prospěšní a každodenní konfrontací kultivovat své umělecké cíle trvalejších hodnot.

Určitou vzájemnou konkurenci samozřejmě cítím, ale ne jako determinující fakt, nýbrž jako zdravé inspirativní prostředí. Všichni jsme totiž tzv. na jedné lodi a ta naše skladatelská paluba nepatří rozhodně žádnému zaoceánskému parníku, právě naopak.

Jaký je vztah mezi vaší generací a generací vašich učitelů? Jde o opozici nebo spíše souznění?

Já sám za sebe mohu říct, že jsem měl obrovské štěstí na kantory, kteří mě skladatelsky formovali. Hodiny skladby probíhaly ve velmi přátelském duchu a nikdy jsem nezažil, že bych byl tlčen do něčeho, co mi není úplně blízké, či byl přesvědčován, že jediná možná moderní hudba je výsledkem práce jejich generace. V podstatě mi byli oba skvělími rádci. Hudba jejich generace měla a má svůj význam a v žádném případě to není hudba bez obsahu.

Připravila vás škola kromě řemesla, také na praktický skladatelský život?



Žádná hudební škola vám nezaručí, že po absolvování budete zahlcen prací a že se zakázky jen pohrnou. Přesto si dovoluji s jemnou nadsázkou tvrdit, že absolvent HAMU, jenž dokáže alespoň někdy vydržet pravidelnou dvoudobou pulzaci rytmických automatů a oprostí se od velkých filozofií, se může s trochou štěstí úspěšně živit.

Absolvoval jste stáž na škole v Hamburku. Jaký je tamější přístup ve srovnání s českým?

Studium v Německu je samozřejmě daleko propracovanější a komplexnější. Ke všemu lze nalézt spousty odkazů a knihovna překypuje literaturou sebranou z celého světa. Prostě bohatý stát, bohatší kultura. Co mne však velmi překvapilo bylo to, že studenti skladby v Německu mají za celé studium provedenou pouze jednu orchestrální skladbu. Na HAMU v Praze jsem se během svých studií dočkal celkem čtyř orchestrálních provedení, a to s předními českými tělesy.

Je těžké najít dobré interprety pro soudobou hudbu?

Najít ochotné interprety pro novou hudbu bylo, je a bude vždy problémem skladatele. Nejde totiž vždy jen o skladby samotné, ale rovněž o osobní spřízněnost. Já jsem měl to štěstí, že jsem již během studií poznal řadu skutečně odevzdaných interpretů, kteří se nespokojují jen s hraním běžného klasického repertoáru. Jsou to např. dirigent Jakub Hrůša, hobojista Vilém Veverka, klavírista Daniel Wiesner nebo Ensemble Martinů.

Měl by se skladatel nějak snažit ve své tvorbě reflektovat společnost a dění v ní?

Domnívám se, že jakýkoliv umělecký počín či snažení by mělo mimo jiné v sobě zahrnovat určitou společenskou a dobovou reflexi. Naše doba je velmi komplikovaná v oblasti komunikace, a proto je velmi tvrdým oříškem vytvářet díla, která by současnou společnost vůbec nějak zasáhla. Panuje všeobecná přesytenost, lidé se chtějí pouze bavit. Jakékoliv vážné míněné dílo je chápáno jako bezvýznamné až trapné moralizování. Všichni přece sami vědí, co je pro ně dobré. Nakonec veřejnost je stejně toho názoru, že vše bylo již řečeno a napsáno. Lidstvo je však ve finální fázi pokladnice nápadů a každodenní inspirace pro otevřenou mysl skladatelovu. Proč bych se tedy já měl proti němu uzavírat a neřikat mu pravdu přímo do uší?

Ondřej Adámek

Narodil se v roce 1979 v Praze. V letech 1997–2004 absolvoval studium skladby u profesora Marka Kopelenty na HAMU, od roku 2002 je studentem konzervatoře CNSMDP v Paříži. Kromě kompozice se věnuje improvizaci, akustice a indické hudbě. Je autorem hudby k tanečním i divadelním představením a filmům.

Studujete ve Francii a vaše skladby hrají tamní interpreti. Jaký je rozdíl mezi českým a francouzským hudebním školstvím, resp. vůbec fungováním soudobé vážné hudby?

Ve Francii je úroveň interpretů velmi vysoká, studenti hudebních škol jsou velice mladí a mají výjimečné znalosti klasické hudby. Absolutní sluch či pohotovost hra z listu jsou zcela běžným jevem. Je tu také velká disciplína, chuť a odvaha pustit se do náročných projektů. Avšak stejně jako všude jinde tu jsou dobří hudebníci a špatní hudebníci, nadaní a připravení, rytmičtí a pohotoví, či pravý opak. V každém případě je každý student povinen hrát několikrát za studium ansámblové skladby studentů skladby.

Je těžké najít dobré interprety pro soudobou hudbu?

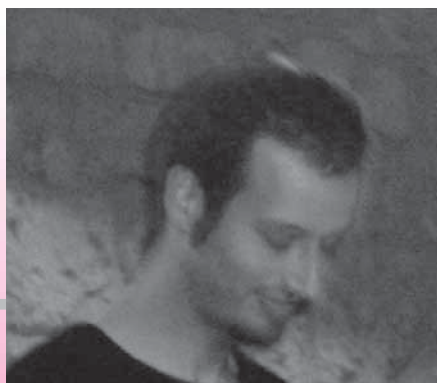
Naopak znám několik velmi nadaných mladých hráčů, kteří teď hledají skladby pro ně psané a za pár měsíců už nebudou k dispozici. Navíc v některých oborech (saxofon, bicí nástroje) není o výborné hráče stále hledající nový repertoár nouze.

Máte pocit, že existuje něco jako generační spřízněnost mezi skladateli vaší generace? Cítíte konkurenční prostředí?

V každé zemi jsou velmi rozmanité tendence v současné hudbě, snad můžu jen konstatovat, že cítím jakési osvobození od mnoha předsudků, škol, tabu, minulosti (ať už je to ve východní Evropě hudba neoromantická či neoklasická, v Německu a Francii naopak hudba postseriální a postspektrální). V Čechách je jistá tendence skladby nedotáhnout, ve Francii je zas hudba často nafoukaná, povrchní, chce se zabýsknout. Mě většinou nejvíc zaujme hudba, která je na pomezí, v něčem jiná a zároveň silná. Pokud slyším dobré skladby svých vrstevníků, je to pro mě povzbuzení, radost, inspirace. Naopak se cítím osamocen, když slyším jen skladby, které mi nic neříkají, které jsou prázdné, povrchní nebo školácké.

Připravila vás škola kromě „řemesla“ také na praktický „skladatelský život“?

V Praze jsem měl možnost v rámci HAMU vytvářet



své vlastní projekty, vyhledávat spolupráci s tanečníky, hledat své interprety. Ve Francii jsem se zas naučil soustředěně pracovat, psát detailně partitury, vyrábět správné party, veškeré technické požadavky včas určit dopředu, mít dobrý vztah s interprety. Co všechno patří k praktickému životu skladatele? Hledání nápadů? Navazování kontaktů? Pro někoho je těžké získat objednávku, pro někoho jiného zas umět objednávku odmítnout a najít si na každou skladbu dostatečný čas.

Jakou roli hraje ve vaší tvorbě elektronika?

Elektronika je nástroj či prostředek, který můžu v rámci nějakého uměleckého záměru použít, ale není to nutnost. V tuto chvíli mě zajímá jen jako součást skladeb pro ansámbl nebo prvek divadelního či tanečního představení, samotná elektroakustická hudba mě zajímá méně než v době, kdy jsem ji objevoval. Avšak prací v elektroakustickém studiu jsem obohatil vlastní techniku instrumentální skladby.

Před několika lety jste vydal CD *Polychorolum*. Jak se na něj s odstupem času díváte?

CD *Polychorolum* jsem natáčel když mi bylo sedmnáct let. Dnes je pro mě tento esoterický svět minulostí a navíc na nahrávce jsou některé výrazové prostředky pro mě dnes nepřijatelné (přemíra umělého dozvuku, převaha improvizace nad zapsanou a strukturovanou formou). Avšak prvky hudby jiných kultur jsou v mé tvorbě pořád tématem aktuálním, i když dnes je zpracovávám jiným způsobem.

IANNIS XENAKIS

Přesný strůjce zvuku hrubě tesaného

[Petr Bakla]

Velcí skladatelé poválečné avantgardy bývají ve většině přehledových publikací prezentováni způsobem nápadně stereotypním. Dotyčná osobnost je oceňována jedním dvěma hesly („serialismus“, „aleatorika“ apod.) a vše budí zdání, jako by skladatel přestal prakticky komponovat (či nejlépe vůbec existovat) někdy na sklonku 60. let. Přitom právě pozdější a pozdní tvorba takových osobností, jako jsou třeba Luigi Nono, John Cage, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Luciano Berio či zrovna Iannis Xenakis, je minimálně stejně zajímavá a originální, jako byla v slavných zakladatelských časech avantgardy 50. a 60. let.

S trochou zlomyslného zjednodušení je notoricky se opakující obraz Iannise Xenakise přibližně tento: řecký hudební skladatel žijící ve Francii, představitel stochastické a matematické hudby. Pracoval jako architekt v ateliéru Le Corbusiera. Zabýval se též elektronickou (počítačovou) hudbou a teorií her. Jeho hudba se vyznačuje hojným užíváním glissand.

Málokdy nalezneme zásadnější (a srozumitelnou!) informaci, která by tento rámec překračovala nad běžné biografické údaje, naopak se nezdá, aby objevily tvrzení dosti podivná. A zpravidla se už vůbec nedozvíme, jaká vlastně – až na ta glissanda – Xenakisova hudba je. Mám pocit, že snaha držet krok s Xenakisovým sofistikovaným uvažováním mnohdy muzikologům brání hledět na Xenakisovo dílo se zvědavou naivitou, a jelikož rekonstrukce kompozičního postupu je u Xenakise mimořádně obtížná, jen se mnozí parafráze Xenakisových reflexí vlastní tvorby. A z těch se o hudbě samé čistě po jevové stránce mnoho nedovíme. Přitom se Xenakisova hudba často hraje a již dnes je jasné, že Xenakis byl jedním z nejdůležitějších a neoriginálnějších skladatelů uplynulého století. A zatímco si vývojových peripetií hudby své doby zřejmě příliš nevšímal, respektive hudbu kolegů rozhodně neimitoval, stal se docela brzy jedním z nejvlivnějších a nejhojněji napodobovaných skladatelů za posledních padesát let.

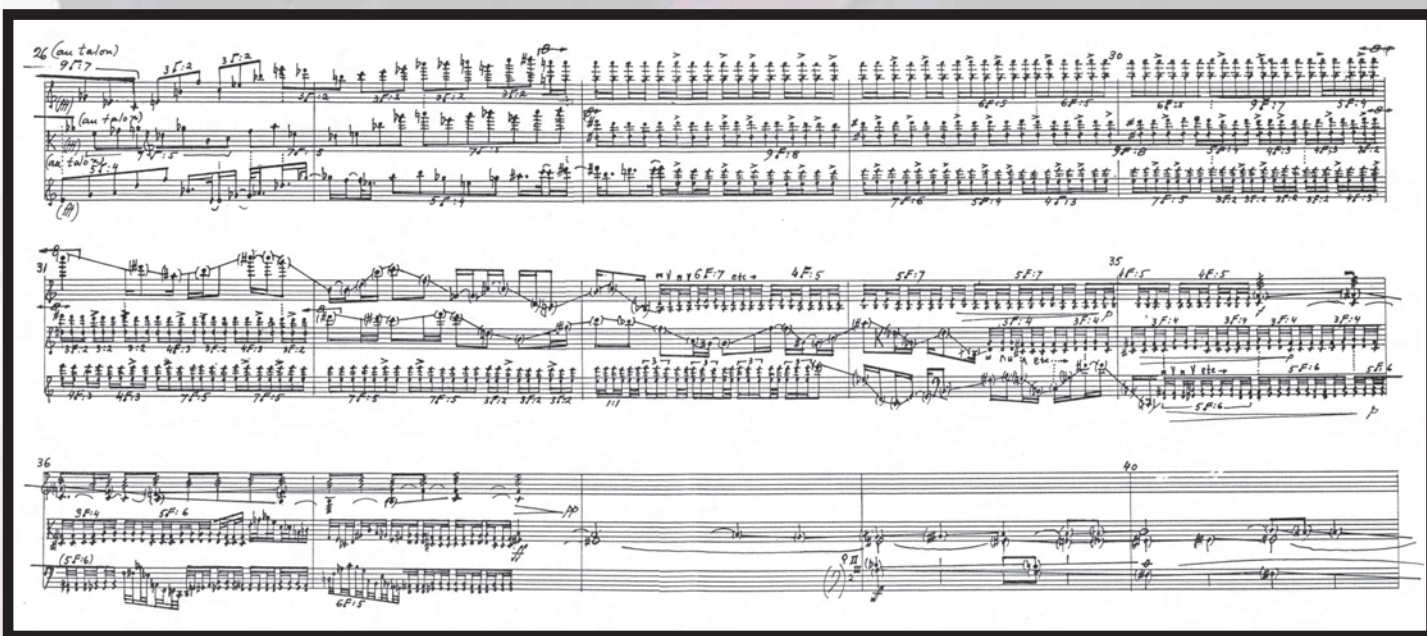
Nabízí se paralela s jinou legendou hudby 20. století, s Johnem Cagem. Je velmi rozšířeným názorem, že Cage byl důležitým a vlivným myslitelem (ne-li rovnou filosofem), ale že jeho hudba je pouze jakousi demonstrací

jeho idejí a sama o sobě už zdaleka tak zajímavá není. Podobně lze často slýchat, že hudba Xenakisova je výsledkem neproniknutelných matematických operací a poslouchat se vlastně moc nedá. (Proti Cageovi má Xenakis ovšem tu výhodu, že matematický aparát zjednává jeho počínání určitý posvátný respekt – zatímco trousit zenová moudra a házet u toho mincí dovede každý, z matematiky má většina lidí hrůzu.) Onu úvahu lze ale i obrátit: jestliže u Cage je „všechno náhoda“ (to je samozřejmě nesmysl, ale ujal se) a Xenakise „nejde pochopit“, nezbyvá než jednoduše poslouchat, co zní. A posloucháme-li Xenakisovu hudbu prostě jako hudbu (a jak také jinak?!), odvděčí se fascinujícím způsobem.

Odkud se vzal

Podstatné údaje o Xenakisově biografii jsou vcelku všeobecně známe a i v běžné literatuře snadno dostupné, zkrátíme proto životopisný exkurs na minimum. Iannis Xenakis se narodil roku 1922 řeckým rodičům v rumunské Brăile. V pěti letech ztrácí matku, která byla (stejně jako otec obchodník) velmi hudbymilovná a měla zřejmě na kulturní niveau rodiny velký vliv. Období dospívání tráví v internátní škole v Řecku, ústrky a osamocení řeší úniky ke sportu, literatuře a divoké řecké přírodě. Zajímá se o antické autory (a také o Marxe), přírodní vědy a hudbu. Učí se hrát na klavír, bere hodiny harmonie a kontrapunktu, obeznamuje se s klasickým repertoárem, ve škole zpívá Palestrinu – počátky Xenakisova hudebního vzdělání zřejmě nebyly příliš souvislé a hluboké, patrně však stačily na rozhodující: Xenakis si uvědomil, že ho hudba velmi zajímá a má ambice ji tvořit. Po střední škole nastupuje na athénskou polytechniku, v roce 1941 se připojuje k hnutí odporu, posléze coby komunista k národně-osvobozeneckému hnutí a v boji je těžce raněn na tváři, přichází o oko. Stihne ještě dokončit školu (a je tedy formálně stavebním inženýrem, nikoli architektem, jak se někdy tvrdí) a po víceméně nepřehledných peripetiích, byv vojenským tribunálem odsouzen k trestu smrti, ocitá se v listopadu 1947 v Paříži.

Nutnost obživy Xenakise přivádí na dvanáct let do ateliéru již tehdy etab-



Lkhor pro smyčcové trio (1978) takty 26-40



lovaného architekta Le Corbusiera. O architekturu se před příchodem ke Corbusierovi příliš nezajímal a zpočátku prováděl pouze výpočty. Postupně se však začíná podílet i na řešení dílčích architektonických prvků a pracovával se až ke zcela samostatným návrhům. Slavný klášter La Tourette je zřejmě z nezanedbatelné části Xenakisovým dílem, s Corbusierem spolupracoval též na návrzích indického Čandigarhu apod. Roztržka přichází se zakázkou firmy Philips na pavilón pro Expo '58 v Bruselu – Xenakis vytvořil návrh samostatně, Corbusier ovšem odmítl jeho přínos uznat. Ve volném čase se již Xenakis plně věnoval hudbě a snažil se doplňovat své hudební vzdělání, poměřováno akademickými standardy ovšem ne příliš úspěšně: Nadia Boulangerová „začátečnicka“ nechtěla, lekce u Honeggera nepřežijí diskuse o paralelních oktávách (Xenakisovi se zkrátka líbily...) atd. Od komponování jej to nicméně neodrazuje, naopak, dle vlastních slov v hudbě nacházel útěchu v nelehké situaci čerstvého imigranta. Ve svých „předpusových“ skladbách Xenakis vychází z řeckého folklóru a hudby ortodoxní církve, zřetelný je vliv Bartókův. Přesto intuitivně cítí, že svět „již hotové“ evropské hudby není pro něho, na to byl příliš samostatným, „starým Řekem, omylem narozeným o 2000 a něco let později“. Rozhodující je setkání s Olivierem Messiaenem, jehož semináře analýzy asi dva roky navštěvuje. Messiaen Xenakise ubezpečí, že ke komponování může využít svých matematických a fyzikálních znalostí a nemusí spoléhat na standardní řemeslo. V roce 1954 Xenakis dokončil orchestrální skladbu *Metastasis* a život skladatele definitivně začal.

Partyzán střílí na cíl

Porovnáme-li *Metastasis* se skladbami pozdějšími, zjistíme, že je relativně elementární (však je také dosud jednou z nejčastěji hraných a analyzovaných Xenakisových skladeb). Podstatnější je ovšem fakt, že v *Metastasis* a několika málo dalších skladbách, které následovaly, nalezneme již prakticky všechny důležité prvky Xenakisova hudebního myšlení. Pomineme-li skladby vytvořené před *Metastasis* (a ty skutečně jsou pominutelné, dávána až na výjimky ani nebyly provedeny), zjistíme, že vývoj Xenakisovy hudební řeči je bezpříkladně kontinuální. Xenakis jako by pouze rozšiřoval pomyslné kruhy okolo těch několika ústředních myšlenek a zvukových fascinací.

Tak např. glissanda a zvukové masy (inspirací prý byly bouřlivé demonstrace v Athénách) jsou stereotypně považovány za jakési emblematické znaky Xenakisovy hudby a jsou skutečně tím, co v *Metastasis* na první poslech spolehlivě zaujme. V pozadí ovšem stojí Xenakisův „celoživotní“ zájem o fenomény kontinuity a diskontinuity, spojitého a diskrétního (blíže k tomu níže). Tím, „o co jde“ v *Metastasis*, je problém plynulého přechodu od jednoho souzvuku ke druhému – a takový přechod lze pochopitelně realizovat pouze glissandem. Průběhy glissand (svěřených zcela děleným

smýčcům) byly posléze inspirací pro návrh výše zmíněného pavilónu Philips, diskontinuitu reprezentují dodekafonické úseky skladby (bylo to naposledy, kdy si Xenakis s dodekafonií, potažmo serialismem, „zadal“).

Skladba poprvé zazněla (prý skvěle) roku 1955 v Donaueschingenu za řízení H. Rosbauda a samozřejmě vyvolala skandál, stejně jako ještě mnoho dalších skladeb. Soudobou hudbu ovládal serialismus a serialisté, na pár let skutečně upřímně přesvědčení o tom, že jedině jim patří budoucnost. Byl to především velice respektovaný dirigent Hermann Scherchen, kdo outsiderovi Xenakisovi pomáhal a povzbuzoval jej (například jej chválil za to, že k hudbě nepřistupuje jako hudebník, ale jaksi zvenku). Na jeho podnět též píše Xenakis stať o krizi seriální hudby, ve které ji napadá zhruba z této pozice: složité zvukové struktury, které seriální hudba produkuje, je třeba vytvářet a ovládat na základě jiných a hlavně obecnějších metod, než jsou ty tradiční – punktuální sazba vede k faktické likvidaci melodických linií a uvažovat o takové struktuře v intencích bachovské polyfonie je nesmysl. Serialisté byli na kritiku z konzervativních pozic zvyklí (a jako každá správná avantgarda se z nich těšili, byvši tak utvrzováni o správnosti nastoupené cesty), ovšem aby je někdo kritizoval kvůli zastaralosti myšlení, to se tak často nestávalo. K proniknutí

„do kruhů“ si tedy Xenakis článkem rozhodně nepomohl. Xenakisovi šlo o možnost kontroly rozsáhlých zvukových mas a potřebné metody našel v aplikaci počtu pravděpodobnosti a využil je hned ve své další skladbě *Pithoprakta* (1956). Spolu s Cageem byli zřejmě prvními skladateli, kteří přestali budovat hudební strukturu na základě vztahů mezi tóny či zvuky (tyto vztahy byly nedotknutelné nejen pro celou tradiční evropskou hudbu, ale i pro Schönberga a jeho dodekafonii a seriální následovníky). Cage i Xenakis (ten zejména ve skladbách z 50. – 60. let) zacházejí s tónem jako se samostatnou entitou-zvukovou událostí, jejíž vztah k ostatním takovým entitám je věcí náhody. Zacházení se zákony pravděpodobnosti bylo v Xenakisově případě podstatně diferencovanější (a v jistém smyslu mnohem sofistikovanější) než u Cage, ale také věcnější: zatímco Cageovi byla náhoda čímsi na způsob zjevení vyšší nadosobní zákonitosti, Xenakis pouze vcelku přízemně konstatoval, že výsledky náhodných procesů nelze napodobit. A důležitým rozdílem je že, že zatímco Cageovým „záměrem bylo záměr nemít“, Xenakis vždy věděl, kam má zákony pravděpodobnosti ovládaná hudební struktura ve svém vývoji v čase dospět. Toto „kam“ dalo jeho počínání jméno – stochastická hudba (stokhos je řecky terč, cíl, stokhazein znamená střílet na cíl). Představme si například, že máme k dispozici symfonický orchestr, tedy hudební těleso schopné produkovat asi 90 různých tónových výšek chromatického systému, a chceme od stavu naprosté neuspořádanosti plynule přejít do stavu naprosté uspořádanosti (něco velmi podobného řešil Xenakis např. v *Pithoprakta*). A řekněme si, že za stav neuspořádanosti prohlásíme situaci, kdy se tóny různé výšky vyskytují v čase zcela náhodně, a naopak stav uspořádanosti je charakterizován jediným tónem, unisonem všech nástrojů. Stanovíme, že hustota zvukových událostí bude konstantní, řekněme 20 zvukových událostí v jednom 4/4 taktu trvajícím 4 sekundy a celý proces má trvat 31 takových taktů. Rozhodněme se dále, že budeme pracovat s časovým rastrem osminových hodnot a rytmickou „pozicí“ (první až osmá osmina) každé zvukové události v taktu zvolíme náhodně. Zvukové události-tóny budeme jednotlivým nástrojům přidělovat dle volné úvahy, dynamická hladina celého úseku skladby bude neměnná. Uchopíme tedy klobouk, vložíme do něj 90 různých papírků s označením tónů, a vylosujeme 20 zvukových událostí prvního taktu, pokaždé z plného počtu papírků (provádíme takzvaný výběr s vracením). Jelikož mezi papírky je i jeden, který představuje cílový tón, pravděpodobnost jeho vylosování je pokaždé 1/90. Pro losování druhého taktu náhodně nahradíme dva papírky-tóny papírkem s tónem cílovým (celkem tedy budou v klobouku už tři z devadesáti), v každém dalším taktu nahradíme takto papírky tři. Výskyt cílových tónů v počtu vylosovaných zvukových událostí se tak postupně zvyšuje, např. ve čtvrtém taktu je pravděpodobnost vylosování cílového tónu 1/10, v jedenáctém 1/3, ke konci procesu již slyšíme unisono jen tu

a tam porušené výskytem jiného tónu. V posledním taktu zní dvacetihlavé unisono v plné kráse. Takto by vypadala primitivní a nedokonalá aplikace stochastického principu.

Příklad je totiž příliš zjednodušující. Za prvé, plynulost přechodu je pouze přibližná, uvnitř jednotlivých taktů se z hlediska sledovaného procesu nic neděje – proces jako by se vždy na 4 doby zastavil, a pak náhle poskočí. Dalším zjednodušením je, že předpokládáme lineární vývoj procesu (respektive jakési schody proložitelné jedinou přímkou). Ve skutečnosti však přechod od jednoho stavu ke druhému může probíhat po jakékoli křivce vyjadřující pravděpodobnost výskytu sledovaného jevu (v našem případě cílového tónu; učeně řečeno, proces může probíhat podle distribuční funkce různých statistických rozdílů). A samozřejmě, procesy plynulého přechodu mohou probíhat simultánně, ve více parametrech, rytmická struktura může být podstatně složitější apod. Stojí v této souvislosti za zmínku, že používání počítače vlastně nijak zásadně nezměnilo Xenakisovu hudbu (to vše se dá spočítat „v ruce“), ovšem zásadně usnadnilo Xenakisovi život – je pochopitelné, že aby měla aplikace stochastických principů smysl, musí být zvukových událostí velké množství, jediné tak mají zákony pravděpodobnosti šanci se projevit. A Xenakisovy skladby, to jsou vesměs tisíce a tisíce not.

Bylo by nicméně hrubým omylem se domnívat, že aplikací stochastických principů je – jak se snaží sugerovat některá zjednodušující pojednání – arzenál Xenakisových kompozičních metod vyčerpán. Matematická erudice Xenakisovi umožňovala „volný pohyb“, dávala jeho hudbě velký prostor k vývoji: nemusel se omezovat na již naučené, mohl vynalézat, experimentovat. Nakonec se však pro tu kterou metodu či kompoziční postup rozhodl zřejmě docela pragmaticky podle toho, jak byly vhodné pro elegantní realizaci hudebních představ. Výsledky algoritmických operací posléze dotvářel a upravoval a zejména v pozdějších obdobích, dle vlastních slov, tvořil nezřídka docela intuitivně – hledisko estetické (samozřejmě vysoce osobní) mu bylo na prvním místě. Xenakisovi šlo skutečně primárně o to vytvářet zajímavou a originální hudbu. V jeho pohledu byla

tvůrčí a myšlenková originalita (tzn. nenapodobovat jiné ani neopakovat sama sebe) existenciální otázkou, imitování pro něho bylo synonymem ne-bytí (a protože ani první ani druhé se asi nikomu bezzbytku nepodaří, docela tím trpěl).

Ideje v pozadí

Xenakisovy teoretické a filosofující stati věru nejsou jednoduchým a vždy srozumitelným čtením. Pusťme se přesto na tenký led a pokusme se alespoň v náznaku identifikovat ony výše zmíněné „základní myšlenky“ a potažmo zvukové fascinace (má-li čtenář na věc jiný či podloženější názor, budu rád, když mi jej sdělí). Již bylo řečeno, že Xenakise velmi zajímal problém kontinuity a diskontinuity. Další důležitou úvahou bylo dělení hudebních struktur na *strukтуры v čase* a *strukтуры mimo čas*. Konečně Xenakise zajímala v obecném slova smyslu zvuková syntéza (skutečně zcela obecně, tj. jak vytvářet zvuk, lhostejno-li cestou elektronickou či instrumentální apod.)

Tyto ideje a myšlenkové koncepce spolu navzájem souvisejí a více či méně zjevně se manifestují v určitých přímo slyšitelných znacích charakteristických pro Xenakisovu hudbu. Například pojem kontinuity se projevuje nápadně v onom často zmiňovaném hojném užívání glissand (ta jsou výrazem spojitě chápaného tónového prostoru), ale také v bytostně procesuálním charakteru Xenakisových skladeb, v onom plynulém přecházení z jednoho stavu do druhého. Xenakis jako by zvukovou masu („mrak“, „galaxii“), vnitřně nesmírně komplikovaný zvukový objekt, „hnětl“ – podroboval jej postupným transformacím, sluchem celkem dobře sledovatelným. To se týká jak kompozic stochastických, tak pozdějších, využívajících umělé vytvořených neperiodických stupnic. Xenakis se též zhruba od poloviny sedmdesátých let začal velmi intenzivně zabírat využíváním koherentních melodických linií. Ty pro něho byly vyjádřením kontinuity zejména na klávesových nástrojích (na těch se glissando špatně hraje) a výsledkem je většinou stromovitě se větvící mnohohlasá polyfonie. Hadovitě zvlněné melodické linie byly zpočátku chromatické (či v jiných malých intervalech postupující), posléze morfologicky obdobné, ale těžící z umělých stupnic.

Zájem o zvukovou syntézu jej přivedl k tvorbě elektronické hudby (chvilu spolupracoval s otcem musique concrète P. Schaefferem, posléze založil vlastní výzkumné instituce). Vydal se přitom cestou tzv. granulační syntézy, která představuje alternativu vůči „tradiční“ fourierovské syntéze pracující na principu skládání sinusoid. V tomto případě je základní surovinou bílý šum sestávající z velkého množství (řádu desítek tisíc za vteřinu) zcela neuspořádaných elementárních zvukových „kvant“ a zvuky jsou vytvářeny různou mírou „periodizace“, „uspořádáváním“ šumu (ovšemže na základě počtu pravděpodobnosti a v počítači; zvuk je programován, což umožňuje jeho neustálou proměnlivost). Pro Xenakise není mezi instrumentální a elektronickou hudbou principiální rozdíl: popsaná základní myšlenka granulační syntézy zvuku byla formulována vlastně již v *Metastasis* a v *Pithoprakta*. Se zvukovou syntézou obecně souvisí i jeden aspekt zmíněných souvislých melodických linií – mnohdy je můžeme přirovnat k chlupatému provazu: místo hladce a jednoznačně plynoucí melodie nalézáme svazky několika těsně semknutých hlasů v rozostřeném, drsně znějícím pseudounisonu – jednotlivé tóny jsou např. ze „správné“ intonace neustále vychylovány drobnými glissandy. Xenakisova záliba v komplexním zvuku přešlapujícím mezi tónem a šumem se projevuje i v častých tremolech, trylcích, pizzicatech, výrazných ponticellech, extrémních a stále proměnlivých dynamických hladinách, repetovaných tónech, úzkých intervalech produkujících záněje apod., a samozřejmě v mnohačetných kumulacích takových zvuků.

Velmi důležité jsou v Xenakisově skladatelském vývoji ony zmíněné umělé stupnice. Xenakis je tvůrčí s využitím teorie grup a využíval je cca od konce 70. let. Jsou charakteristické tím, že jejich struktura se neopakuje, jak je obvyklé, po oktávě, ale v jiném nebo žádném intervalu a zahrnují celý využitelný (zvolený) rozsah daného nástrojového obsazení. V takto „nakalibrovaném“ tónovém prostoru pak Xenakis opět vykresluje stupňovité vlňící se melodické linie a výsledkem je pulsující tónové mračno charakteristické zvukové



Kegrops pro sólový klavír a velký orchestr (1986) strana 11 partitury

barvy (souzvuk se neustále mění a přitom je stále tentýž) a, na rozdíl od mračen stochastických, nadané značnou horizontální soudržností, jež jeho „vnitřní život“ činí sluchu velmi zajímavým (viz příklad). Spojitost s obecně pojatou zvukovou syntézou je i zde zřejmá a jedná se o další strategii, jak elegantně zacházet se zvukovými masami, Xenakisovi tolik drahými. Xenakisův zájem o stupnice by zřejmě bylo lze vystopovat až kamsi k antickým tetrachordům, a taková stupnice (vlastně abstraktní, předpřipravené tóny) je zřetelným příkladem struktury mimo čas. Věc je ale zapeklitéjší: Pro Xenakise je plynutí času v užším slova smyslu příčinně-následkové (a míra kontinuity v jistém ohledu závisí přímo úměrně na míře determinovanosti, předvídatelnosti, tedy pravděpodobnosti vyjadřující, že po příčině a přichází následek b). Je například několik taktů v Pithoprakta, které (pomocí glissand) vyjadřují statistické rozložení rychlosti molekul v pomyslném plynném tělese v určitém okamžiku (tentokrát se tedy nejedná o proces). Každá zvuková událost-glissando zachycuje momentální stav jedné molekuly, ale zvukové události nejsou realizovány naráz (při jejich počtu mnohonásobně převyšujícím počet hráčů to ani nejde a méně jich být nemůže – zákony pravděpodobnosti by se nemohly projevit). Jelikož ale všechna glissanda byla stanovena na základě stejných vstupních dat (vyjadřujících okamžitý stav plynného tělesa), plyne sice při jejich realizaci jakýsi čas „pozadí“ (newtonovský), ale čas příčinně-následkový (einsteinovský) stojí. Je to struktura mimo čas. Podobně v našem příkladu primitivního stochastického procesu se čas uvnitř jednotlivých taktů vlastně zastaví. A třeba dodekafonická řada je, ač to tak na první pohled nevypadá, strukturou v čase – každý zazněvší tón totiž dosti přesně určuje, jaký tón bude následovat.

A jak to vlastně zní?

Leccos jsme už naznačili: záliba v mohutném přívalu zvukových mas, v drsném zvuku, žádné troškaření a nimráni se. Snad vliv válečné zkušenosti, ale ještě spíše obdiv k přírodním živlům, organickým tvarům, k fyzikálním principům fungování světa. Najít četné přírodní analogie ke Xenakisovým hudebním strukturám nedá velkou práci – déšť, vlnobití, hejna ryb, racci, vodopád... Xenakisova hudba je sice dramatická, ale nejsou to obnošená dramata lidských citů, je to, jak napsal Milan Kundera v krátké esejí o Xenakisovi Prorok necitovosti, „*prostor útěšné objektivit, ve kterém agresivita duše usilující o sebevyjádření nemá místo.*“ A zřejmě to není ani tolik vědomí jakési matematické komplikovanosti, co ještě dnes mnohdy staví před Xenakisovu hudbu hráz odmítání, ale spíše absence lyrismu, citové exprese, na jakou jsme zvyklí z většiny „normální“ vážné hudby, zvláště historické.

Vývoj Xenakisova hudebního jazyka byl, jak uvedeno výše, velmi plynulý. V období zhruba do konce 60. let Xenakis hodně využíval stochastických principů, začal pracovat s grupami, tvořil první elektronické kompozice, v několika skladbách uplatnil teorii her. Zde vzniká „klasický“ obraz Xenakise jako hybatele zvukových mas. Nemá nicméně dosud vypracovanou teorii stupnic a práce s nehierarchizovanou chromatikou ještě sem tam upomene na seriální zvukový idiom. V tomto období se Xenakis (podobně jako Cage) vyvíjí z pozice outsidera a enfant terrible do role osobnosti prvořadého významu a přímo ovlivní mj. vznik tzv. polské školy (viz HIS Voice 5/2004) – a podobně jako Cage považuje aleatoriku za podvod a (celkem úspěšně) Polákům předpovídá brzké vyčerpání. Sedmdesátá léta jsou ve znamení hudby v podstatě polyfonické, využívající velmi koherentních melodických linií. Tento princip strukturování je pak koncem sedmdesátých let vylepšen o využívání umělých stupnic a ve skladbách se často vyskytuje periodická rytmická pulsace či zřetelně vyjádřené metrum – na pár taktů, než dojde k jejich postupnému rozbití. Kratičké archaizující názvuky, sporadicky přítomné již ve starších skladbách, jsou nyní o něco častější, chvílemi zní hudba vyloženě modálně. V pozdním období se Xenakisovy skladby vyznačují rozmanitým užíváním klastrů (zpravidla též vycházejících ze stupnic), syrrytmií a pomalými tempy.

Primitivismus a sofistikovanost nestojí u Xenakise v opozici, jsou spíše stranami téže mince. Xenakisova drsná nepřikrášlovaná hudba občas zní neuvyklému posluchači nechtěně komicky: glissanda někdy znějí jako rozjždějí se motor, repetované tóny žestů jako klaksony, zpěváci vydávají podivné hýkání, složité polyrytmy ve velmi pomalých tempech vzbuzují

Inzerce




Český rozhlas 3 – Vitava ve spolupráci s Universálním prostorem NoD,
asociací Mlck a EBU Ars Acustica uvádí

Art's Birthday Party 2006

TransDADA Express

17. ledna 2006, 20:00 – 24:00

narozeninová party v síti umělců celého světa
u příležitosti 1.000.043. narozenin umění

Universální prostor NoD, Dlouhá 33. Praha 1 **on-air:** Český rozhlas 3 – Vitava, 17. 1. 2006,
22:00 – 24:00 **on-site:** audio a video stream na portálu www.rozhlas.cz/radiocustica

Fajt, Smejkalová, Boffin, Adámek, Skupina C, Mariánek, Hruza, c8400

umělci ve vysílání veřejnoprávních a nezávislých rádií z Rakouska, Německa, Španělska, Srbska, Ruska, Švédska, Norska, Holandska, Finska, Belgie, Japonska, Kanady ad.

www.rozhlas.cz/radiocustica
www.roxy.cz/nod
www.lemurie.cz
www.skolska28.cz




dojem jakéhosi kulhání, zadrhávání, někdy je hudba totálně kakofonická a nehýbe se z místa, jindy znějí elementární diatonické melodie či chromatické stupnice, to než se procesuálně koncipovaná hudba rozhýbe k závratné složitosti a téměř naprosté nehratelnosti. Nezřídka jsou zase fascinující úseky tak kratičké, že si je ani nelze „užít“. Přesto všechno stejně nakonec docházím k závěru, že většina z asi 130 Xenakisových skladeb je krásná. Málokdo posunul hranice možného tak jako Xenakis – a to v podstatě díky tomu, že do té doby platná omezení jednotlivých nástrojů nebral příliš v úvahu a chtěl po hráčích něco, na co nebyli vůbec zvyklí, místo aby rozvíjel virtuózní úzus. Na nástroje pohlížel tak trochu jako na abstraktní generátory zvuku. Nebylo by až tolik pozoruhodné, že Xenakis je schopen klarinetu předepsat stejné glissando jako viole, ale to, že postupem času je stále více a více hudebníků, kteří jsou schopni ho skutečně zahrát. Xenakisova hudba má pro některé hudebníky velké charisma a jsou ochotni se s takovou výzvou utkat; nebýt toho, těžko bychom asi dnes věděli, že nějaký Xenakis kdy žil. A ověčen prakticky všemi možnými poctami v roce 2001 zemřel.

Doporučený poslech:

Eonta, Metastasis, Pithoprakta (Chant du Monde LDC 278 368)
 Phlegra, Jalons, Keren, Nomos Alpha, Thallein (Erato 2292-45770-2)
 La Légende d'Eer (Auvidis Montaigne MO 782058)
 Chamber Music 1955-1990 (2 CD) (Auvidis Montaigne 782005)
 Orchestral Works vol. 1-4 (Timpani 1C1057, 1C1062, 1C1068, 1C1084)

Doporučené čtení:

Varga, Bálint András: Conversations with Iannis Xenakis. Faber & Faber, Londýn 1996

Nebýt v roli kytaristy

Ivan Palacký o společném uchu a mytí podlahy

[Pavel Klusák]

Už několik let Ivan Palacký soustředěně rozvíjí hudbu „nové improvizace“: spojuje tak českou scénu s podobnými tendencemi v Japonsku, Londýně, Rakousku či Španělsku. Následující rozhovor je pokusem o vhled skrze osobní zkušenost do této čerstvé „scény“, která se čím dál víc jeví jako silný moment dnešního tvůrčího světa.

Popsat „novou improvizaci“ není nic jednoduchého. Co je pro hudbu, kterou poslední roky děláš, opravdu charakteristické?

Charakteristická je, myslím, snaha dojít vždycky do bodu, kdy nevím, jak celá věc funguje a kdy mě to vykolejí natolik, že tomu přestávám chtít přijít na kloub. Charakteristické je, že mi až tolik nezáleží na prostředcích, kterými tohoto stavu dosáhnou, dosáhnou-li ho vůbec, protože k tomu dochází velmi zřídka. Používám i hybridních postupů, které z hlediska nepsané etiky volné improvizace, nejsou příliš košer, třeba počítačové manipulace mikročástí z terénních nahrávek. Občas upravuju během koncertu nahrávku koncertu předchozího a na tom dalším nahrávku této použité nahrávky nebo se pokou-

ším o synestetickou interakci s filmem.

A z mé původní profese, architektury, mi zůstal zájem o tektoniku hraní, proporce a poměry mezi jednotlivými částmi, a o to nejtěžší: jakési podvědomě přesně umístěné „body obratu“, které celou, většinou neuchopitelně plynoucí zvukovou situaci mění a posouvají. Z toho se, jak je vidět, stručná vizitka vypreparovává těžko a já to neumím – bohužel, protože jsem o ni často žádán a posloužila by mi ke komunikaci s ostatními.

Ptám se na tvou hudbu, ale zároveň tiše předpokládám, že jsi součástí scény, jakéhosi volně pojatého a živě proměnlivého žánru. Souhlasíš?

Foto: Karel Šuster





Autoportrét

Ivan Palacký hrál zprvu alternativní rock (Výkřiky břich, Sledě, živé sledě). S příklonem k improvizaci jako by začal v mnohém znovu od nuly. Koncertoval spolu s Andreou Neumann, duem Cremaster, Margaridou Garcia, Ruth Barberán, Willem Guthriem a dalšími.

Shodou náhodilostí jsem v úzkém kontaktu s barcelonskou odnoží scény volné improvizace a cítím se jí být velmi ovlivněn, ale zároveň pociťuji samozřejmé rozdíly, vyplývající z odlišného temperamentu a kulturního zázemí (vláčet s sebou do hudby svoji minulost, prožitou v komunismu je vážně často nesnesitelné, ale co s tím nadělám?). A tak se, mimo setkávání s hudebníky na festivalech, ocitám v nucené izolaci, která mě trápí, ale je i dobrá pro určitý odstup. Jinak je celá scéna „nové improvizace“ založená na permanentní inovaci, takže charakteristika jednotlivých škol nutně kulhá na obě nohy a hudebníci často snaze o rozparcelování žánru ukazují paty. Mluví se o tiché tokijské „onkyo school“, o španělské „buñce“, zaměřené na akustickou granulaci a intenzivní zvukovou strukturu, o redukcionismu berlínské a příbuzné zvukové preciznosti vídeňské scény, australské hudbě „drónů“ atd., přičemž se přirozeně všude najde nespočet výjimek z pravidla, které to celé stavějí na hlavu.

K čemu, k jaké činnosti (umělecké i neumělecké) bys přirovnal hudbu, kterou rozvíjíš?

K čiré existenci, jakou můžeš pocítit u jednoduchých činnostech, sekání dřeva, nošení vody, při práci v zahradě, kdy si strukturu určují samy úkony, které bezděky provádíš. Samozřejmě se můžeš snažit tomu začít určovat vědomě nějaký předem promyšlený řád a rytmus, ale obvykle u toho pak začne člověk vypadat jak idiot, celá promyšlená stavba dynamicky kontrastního umývání podlahy, například, začne působit mimovolně poněkud nepřipadně. Přičemž – nevím – účelem je asi jakousi záhadnou kombinací nezasahování a odměřené manipulace učinit z běžného nevšední.

Jeho filmařským spoluhráčem je Filip Cenek: společně vytvořili DVD Koberce, záclony. Nahrávky I, II a III si vydal I. P. sám (manus@iol.cz). Ivan Palacký vystoupí v rámci Maratonu nové hudby v pražské Arše 18. listopadu 2005.

Na co hraješ? A proč? Jak jsi k dnešním nástrojům došel?

Pro různé projekty vybírám různé nástroje a baví mě mezi nimi přeskakovat. V triu s Ruth Barberán a Margaridou Garcia jsem hrál na akustickou kytaru, kterou jsem si upravil tak, abych na ni mohl občas hrát jako na dechový nástroj – v místě, kde bývá upevněn řemen, mám vyvrtaný otvor do něhož za pomoci vysoustružených nástavců můžu zasazovat nátrubky z různých dechových nástrojů a foukat přes ně do ozvučnice.

V duu s Willem Guthriem jsem použil „preparované diktafony“ v kombinaci s jejich „vyšetřováním“ kontaktními mikrofony. Dřív jsem taky hrával na různé hračky a amplifikované spotřebiče, ale ty teď nahradil jednolůžkový pletací stroj Dopleta 160. Jeho zvuk mě fascinoval v dětství. Teta pletla čepice v barvách trikolóry (jednu ještě mám) a my jsme u ní stáli s mými bratrance a s pootvěřenými ústy fascinovaně hleděli na soustavu pohybujících se jehel a nasměli jsme se stroje dotknout.

Když jsem hrál na běžné nástroje konvečním způsobem, většinou jsem dřív znal, nebo později sklouznul do něčeho, co jsem znal, nebo do klišé, která jsem někde pochytil. Jakmile

se změní technika hry nebo se nástrojem něco stane, nebezpečí zcela neodpadá, ale nastane fascinující období. Člověk musí začít vytvářet z první vody načisto nový osobní slovník a hledat zvuky, které jsou v předmětech někdy dost hluboce ukryté. Na prvním koncertě jsem na pletací stroj prvních deset minut jenom pletl a jak to pořádně neumím, v pletencích se začaly objevovat nepravidelné dírký, jak mi to sjelo celé z jehel a začalo to připomínat svého druhu partituru, něco co by se, mít systematickou duši, dalo pěkně rozvíjet. To se uvidí.

Je scéna současných improvizátorů reakcí na nějaké rysy současného světa? Je „logickou odpovědí“ na rysy společnosti, zacházení s hudbou, zvukem, reakcí na stárnoucí umělecké směry?

Zcela určitě je, alespoň pro mě, nevyhnutelnou reakcí na akcelerační tempo doby, přeinformovanost, banální dostupnost téměř všeho a zároveň ničeho. A ani ne tak odpovědí vědomě kritickou, jako odpovědí, která si do centra své pozornosti vybírá prvky většinovou společností ignorované – nepointovanou situaci, zvukovou hypersenzitivitu, mikrodětaily, přirozený – nepostrkovaný čas...

Jak málo a jak moc má „nová improvizace“ společného s dřívější hudbou? V čem je nejvíc jiná, v čem naopak až překvapivě pevně navazuje?

O tomhle probíhají na internetu vášnivé diskuse. Občas mě pobaví, jak drasticky jsou si jejich účastníci schopni vjet do vlasů kvůli něčemu, tak efemérnímu jako je bezpointová hudba.

Často vadí jazzmanům nebo teoretikům tzv. současné vážné hudby, protože jde proti vyposilované technice hry na nástroj a je neanalyzovatelná - respektive její analýza správně „odhaluje“ banalitu základních stavebních kamenů. Ale nejsrandovnější na tom je, že se většinou neví o kom se vlastně mluví, protože se různí lidé neshodnou na tom, kdo do scény patří a kdo už ne a má-li se celému žánru říkat „eai – electro-acoustic improvisation“, nebo „lowercase impro“, nebo „reductionism“... Tzv. „nová improvizace“ přirozeně staví na pozicích, které předtím vybojovali její předchůdci: John Cage, Morton Feldman, okruh skladatelů kolem „musique concrete“, free jazz ... a průkopníci i současníci zároveň: AMM, Derek Bailey. Má s nimi shodné znaky, ale zásadním rozdílem je absence proklamovatelného konceptu. Výrazové prostředky se blíží určitým konkrétním stylům (styčné body s Djskou nebo „noise“ scénou, se současnou „vážnou“ hudbou, butó tanečníky...), ale většinou má rozdílný kontext a téměř vždy rozdílná východiska. Společným rysem je, že většina těchto hudby má téměř nulovou teoretickou uchopitelnost a hlavně „hlásatelnost“. Což je handicap i ozdravný prvek zároveň.

V čem Tě tvá dnešní hudba uspokojuje na rozdíl od Sledů a jiné hudby, kterou jsi dělal dřív?

Je to vlastně jediná situace v mém občanském životě, kdy můžu být sám sebou. Odhodím chtějí a sebeobhajování a jenom existuju. Zároveň každý nepatrný pohyb ruky má okamžitý vliv na probíhající zvukovou situaci a mám nekonečně možností, kterým směrem se pustit. Sledě, živé sledě, jsem vždycky pokládal za součást tzv. „populární hudby“, jakkoliv je to nepřesné. Je to typ hudby, kdy hudebník neustále hraje určitou roli (alternativního kytaristy například), což je ale samozřejmě skvělé, dokud jej baví si s rolí hrát, případně ji narušovat, měnit kontext, míchat žánry... Prožil jsem si s tím úžasnou etapu svého života. Pak už mě to trochu už unavilo, už se nám nechtělo jenom pořád dokola opakovat úspěšný koncept a tak jsme to utnuli. Zkrátka chci říct, že se to nedá srovnávat, protože oba přístupy mají svoji odlišnou kvalitu a jejich propojení je bohužel zřídka kdy víc než jen zajímavé.

„Jak“ tu hudbu „posloucháš“, myslím když nehraješ a jsi posluchačem druhých? Probíhá v čase jako příběh nebo skladba, anebo by byl omyl hledat lineárnost?

A tohle je zajímavé! U tohoto typu hudby je vlastně stejné „umění“ ji poslouchat jako hrát. Kvalitní posluchač je ceněn stejně jako hráč, protože vnímat smysluplné traktování času, nebo ocenit nezasahování ve správnou dobu je stejně tvůrčí jako je vytvářet. Často je potřeba „proexistovat se“ spoustou stavebního

materiálu k jednomu epifanickému okamžiku. Nepropásnout tuhle příležitost dá kupodivu hodně práce.

Jako posluchač používám jednoduchý trik: totiž že se pokouším pohybovat se „v přítomnosti“ s hráči, hned zapomínat, co na co navazovalo, protože vím, že něco jako příběh nebo linie se stejně objeví dodatečně třeba i za několik dní.

Za tu dobu, co „to“ hraješ: V čem jsi poznal tenhle proud tvorby lépe? S čím jsi do něj vstupoval, respektive co z původních představ se korigovalo?

Vlastně jsem do toho proudu nijak vědomě nevstoupil, jenom jsem si v určitém okamžiku uvědomil, že to, co mě baví vytvářet si doma pro sebe, můžu po příkladu jiných stejně tak dobře dělat i na pódiu a sdílet to s někým, koho to zajímá. Ta linka se vleče přes dětské pokusy s kazetovým magnetofonem National, přes improvizace ve skupině 28 Sung-sungů (především na albu-kazetě *Let's talk about spray*), pozdní fázi skupiny Výkřiky břich, domácí projekt Nápoje, zvukové deníky začleňované na alba Sledů a posléze používané jako základ dua Tílko, až po protnutí několika nesoudržných principů v jednorázovém „Triodu“ (koncertování po Evropě spolu s hráčem na bicí Franckem Stoferem a sólovým performerem Petrem Vášou, pozn.). Tady jsem vlastně poprvé zakusil improvizaci bez jakékoliv přípravy a domluvy a původní představa, že vlastně je možné zkombinovat různé přístupy a výsledek bude tím pádem vždycky nějak svébytný, vzala velmi rychle za své. Najednou se při společném turné ukázal být dýdžejský přístup

Akiho Ondy neslučitelný s hektickým vrstvením elektronických zvuků dua Cremaster, i když vycházející ze stejného základu volné improvizace a ve stejné míře inspirující. Objevil jsem i jakýsi nepsaný „etický kodex“ určitého kruhu improvizátorů, který nepřipouští „umělé dochucování“ zvuků efekty a smyčkováním. Zajímavé bylo, že téměř všichni, které jsem potkal, dokázali díky tomuto vědomému omezení dosáhnout velmi osobního přístupu a rozpoznatelného zvuku. Ale k tomu jsem došel během času i sám a začal tyto prostředky používat méně a méně nebo netypickým způsobem. Potom pro mě bylo velké zadostiučinění, když přišel po koncertě Will Guthrie a říkal: „Všiml jsem si, že občas používáš „loop machine“ a přišel jsem se s překvapením, že mi to nevadí!“

Jaký je nejrozšířenější mýtus či omyl kolem téhle hudby?

Že se na ni kladou nároky jako na „kompozici v reálném čase“ – vím to, protože jsem tenhle omyl často používal. Občas někdo doporučuje, kdy měla celá struktura vygradovat a skončit – ale na to vždycky říkám, že takhle to není, že to je jakoby někdo poslouchal něčí rozhovor v hospodě a najednou přiskočil a: „Já vás tady pozoruju, jak se bavíte a dobrý, dobrý, ale měli jste skončit už před pěti minutama, tam to tak nějak dávalo smysl!“

Lze se v téhle zvláštní disciplíně „učit“ od dobrých spoluhráčů? Jak se pozná dobrý improvizátor? Kdo se ti zdá být už opravdu daleko na svojí cestě?

Inzerce

The dead lexan
(ex Stars of the Lid, Kranky Records)

exkluzivní večerní koncert ve vlnách postrocku, ambientu
a vážné hudby spojený s velkoformátovou projekcí

Palác Akropolis
neděle 6. listopadu, 21.00 h

www.kranky.net www.palacakropolis.cz

RADIO 1 91.9 MHz **pasku!l**

předprodej ticketpro a kavárna Paláce Akropolis tel.: 296 33 09 13

Dobrý improvizátor většinou přestane hrát ve chvíli, když má pocit, že nemá k právě probíhajícímu co dodat. Vyloženě vyhledávám spoluhráče, kteří hrají dál, i když přestanu. „Nová improvizace“ se odlišuje od improvizace jazzové nebo etnické jakýmsi „společným uchem“, které neodpovídá spoluhráči na jeho podněty, ale jakoby poslouchá celek nad tím. Je to v ideálním případě sled několika paralelních zvukových stop, které spolu nevedou rozhovor, ale existují vedle sebe. Což samozřejmě vypadá jednoduše, ale hůř se to smysluplně provádí. Vlastně myslím, že mně se to ještě beze zbytku nepříhodilo. Rád bych v tomhle rozhovoru po každé druhé větě dodával, že jsem ve volné improvizaci na samém začátku cesty, ale to by bylo asi únavné a neúnosné by to celé interview protahovalo.

Z lidí, s nimiž jsem v poslední době hrál, jsou mimořádně daleko na svojí cestě hudebníci z barcelonského kolektivu IBA (Ruth Barberán, Ferran Fages a Alfredo Costa Monteiro), kteří tak trochu mimo hlavní radar rozvíjejí svoji osobní estetiku a pro mě osobně jsou dál než mnozí jejich slavnější kolegové. Pak jsou hudebníci, kteří se s určitým specifickým cítěním už narodili a hrají, jako by jenom dýchlí: s jistou žádoucí vrozenou chladnokrevností kontrabasistka Margarida Garcia, zmíněný akustický gramofonista Ferran Fages a z těch starších např. pianista John Tilbury, který zahraje jediný rovný tón v tak přesném místě, že mě to několikrát málem položilo na záda. A kytarista Taku Sugimoto, kterého jsem ovšem naživo neslyšel.

Cítíš nějakou duchovní dimenzi téhle aktivity?

Nedávno mi kamarád, který si chtěl udělat představu, po pečlivém vysposlechnutí nahrávky říkal: „Tak já nevím – žádné bombastické zvukové efekty tam nejsou, jak jsem čekal – tak má se u toho aspoň meditovat, nebo co?“ I když člověka napadají v souvislosti s koncertem slova jako rituál nebo hluboký ponor do elementárního materiálu, žádný mysticismus bych v tom nehledal. Ty situace jsou vlastně jakoby obyčejné a magické zároveň. A řeknu-li, že je to jediná chvíle, která mi umožňuje být sám sebou – s jakým jiným termínem než poněkud nadsazeným výrazem „duchovní dimenze“ se dá vlastně operovat?

Mají improvizátoři, se kterými ses setkal, společný rys?

Mají. Aniž bych si je chtěl přespříliš idealizovat, jsou to v překvapivé většině otevření lidé, kteří jednají velmi zpříma a mají společnou potřebu vyhraněné identity. Často je povrchně považována za hypetrofované ego. Nefunguje tu až na výjimky princip „elity“ a těch ostatních. Docela se mi líbí historka, která je snad i pravdivá. Perkusionista Lê Quan Ninh odmítl hrát na jednom festivalu jen proto, že mu pořadatelé chtěli dát vyšší honorář než ostatním hudebníkům v domnění, že jako proslulý interpret současné vážné hudby spadá do jiné cenové kategorie. Dovětek historky je, že pak (zřejmě z pořadatelské solidarity) celý rok nebyl pozván na jiné festivaly. Ať už je to tichou poštou zkeslená

legenda nebo ne, docela přesně to odpovídá mým improvizčním kamarádům, jak je znám.

Věříš nahrávkám? Má cenu pořizovat je?

Nahrávky mám moc rád, jenže jsou především samostatná kategorie svého druhu, a to i živé záznamy. Ochuzené o „rituál“ situace vyznívají kontrastně k tomu, co se ten den dělo. Často užasnu nad nahrávkou vlastního koncertu, protože tam hraje úplně něco jiného, než jak si to pamatuju. Zvuky jsou zhruba stejné a na stejných místech, ale celé to dostává jaksí jiné vyznění. Někdy to zní i líp než naživo. Je to banální, ale jsou věci, které znějí líp živě, a jiné, které znějí líp jako zkoncipovaná nahrávka.

Napadají tě „pravděpodobné scénáře“ pro budoucnost, co bude s tímhle typem tvorby?

Předvídat něco je samozřejmě nemožné – celá scéna je v prázkladech zaměřená na bourání „pravděpodobných scénářů“. V poslední době jsem ale začal pracovat na nahrávkách nočních koncertů v přírodě, jakýchsi elektronických i akustických improvizací s prostředím. Následně mě překvapilo, že několik lidí to zmiňovalo jako možné pokračování žánru, tedy promíchání improvizace s terénními nahrávkami, což zase znovu není nic konceptuálně nového (primárně se v noci ozývají známé zvuky kvákání žab, sinusoidní pískot hmyzu apod.), ale zdá se mi, že pokud by se k tomu přistoupilo z nového úhlu, lze dospět ke odlišným výsledkům, než v minulosti. Možná je tu nové pole k rozvíjení kruhu.

Foto: archiv I.P.



ŠKATULE

neboli hudební žánry

[Karel Veselý]

Muzikologie má s populární hudbou problém. Když ji v eseji *On Popular Music* (1941) popsal představitel kritické teorie frankfurtské školy T. W. Adorno jako standardizovaný systém, který podněcuje standardizované reakce posluchačů, odsoudil nezvedenou (či rovnou degenerovanou) mladší sestru vážné hudby k více než půl století dlouhé izolaci. Populární hudba existovala a vyvíjela se, ale pro hudební teoretiky neexistovala. „Před-žvýkaná“ (half digested) forma konzumního umění byla Adornem nebo o dekády později Jacquesem Attalim postavena do pozice rafinovaného davového opia, které ovládá masy systémem slepé konzumace a primitivních slasti. I další masově produkované žánry populární kultury měly na sobě podobné stigma, v hudbě ale trvalo očištění nejdéle.

Hudební průmysl zabíjí hudbu?

Tyto teorie populární hudby jako „fordistické masové výroby“ (termín je hoř původcem je Keith Negus v knize *Music Genres and Corporate Culture*, 1999) byly běžné až do konce 70. let, kdy se díky příspěvkům Richarda Petersona nebo Antoine Henniona začíná nesměle hovořit o kreativních silách uvnitř průmyslových vztahů masové kultury. V současných teoriích je už běžné pracovat s dvojím ostřím kulturního průmyslu, kde zároveň „průmysl vyrábí kulturu“ a „kultura vyrábí průmysl“ (znovu Keith Negus tamtéž). „Narkomanům“ masové kultury jsou ale už přiznávány projevy svobodné vůle, když se například ve studiu „kulturní ekonomie“ v dílech filmového teoretika Johna Friskeho (*Understanding Popular Culture*, 1991) dočkáme optimistického poznatku, že konzumenti kultury nejsou tak snadno zapojitelní do mašinérie kulturního průmyslu, jak se zdálo dříve. Jejich jednání v kulturním poli vytváří nepodchytilitelné systémy vkusu, ze kterých roste nevědomá rezistence vůči mechanismům kulturního průmyslu.

Důležitou součástí studia či kritiky populární kultury je i „teorie žánrů“. Ve filmu, literatuře a samozřejmě také v hudbě jsou podrobovány analýze způsoby vytváření, manifestace, komodifikace, hybridizace nebo dynamiky žánrů. V souladu s Adornovou kritikou hudebního průmyslu je žánr často zaměňován za trh či segment trhu. Žánrová kategorizace populární hudby je podle těchto teorií jádrem hudebního průmyslu, který zařazením hudebního díla do žánru „přednastavuje“ způsob jeho percepce v rámci hudební komunity. Méně hysterické a pesimističtější teorie by ale odhalily autonomní sílu, se kterou žánry vznikají nezávisle na strategiích průmyslu. Taková teorie žánrů tak může studovat dynamiku žánrů, způsoby vytváření nových, případně mechanismy uvnitř konkrétních žánrových scén bez ohledu na deformující ekonomické vztahy.

Zatímco filmovým a literárním žánrům a jejich vývoji je na akademické půdě věnována patřičná pozornost, žánrové teorie v populární hudbě jsou zatím velmi řídké. Teorie populární hudby zbavující se „adornovského stigma“ jsou stále Popelkou, když dějiny „nehysterického“ bádání na tomto poli vlastně začaly až s aktivitami Mezinárodní asociace pro studium populární hudby (IASPM) v polovině 80. let. Bez uznání faktu, že žánry populární hudby či jejich evoluce nejsou pouhým výmyslem managementu hudebních vydavatelství, samozřejmě nelze takové studium začít. Dalším

klíčovým krokem je oddělit hudební žánrovou teorii od té filmové či literární, protože žánr ve filmu (western, sci-fi) je odlišný od žánru v hudbě (jazz, folk). Struktura hudebních žánrů a podžánrů je komplikovanější, natočit dnes hudební desku je podstatně jednodušší než film, a proto je dynamika vývoje rychlejší. Navíc v hudbě nejde jen o formální pravidla žánrů, ale také o mimohudební složku, která se kolem nich vytvoří (speciální estetika fanoušků jednotlivých žánrů). Na tomto místě je potřeba zdůraznit, že termíny hudební žánr (genre) a hudební styl (style) se v drtivé většině teorií zaměňují (Franco Fabbri rozlišuje styl jako formální stránku hudby a žánr jako širší kulturní kód).

Jazyková hra jménem hudební žánr

Co tedy rozumíme pod termínem žánr? Klasickou definici podává van der Merwe ve svých *Origins of the Popular Style* (1989): „Hudební žánr je kategorie, která shromažďuje hudební díla, která sdílí určitý styl nebo základní hudební jazyk“ (s. 3). Merwe zároveň upozorňuje na to, že hudba může být kategorizována také podle mimohudebních kritérií, jako je zeměpisný původ, jiné žánry jsou zase definovány časově (barokní hudba) nebo technologickým vybavením (elektroakustická hudba). Současná žánrová teorie (filmová, literární i hudební) bojuje proti pojetí žánrů jako ahistorických, inertních a neměnných pojmů, které se definují na pozadí stále stejných interpretativních komunit. V přednášce *A Theory Of Musical Genres: Two Applications* (1980) (online: <http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html>) se italský badatel Franco Fabbri snaží vyhnout nebezpečí inertního pojetí žánrů definicí, která mluví o žánru jako o souboru stabilních pravidel, které mu určila komunita, jež se podílí na výkonu hudby (hudebníci, hudební kritika, vydavatelé). Fabbri pak jmenuje různé typy pravidel, mezi kterými najdeme formální, technická, sémiotická, sociální a ideologická, pravidla jednání a ekonomická a právní pravidla. Pravidla nebo kódy, které žánry definují, pak Fabbri rozděluje na slabé a silné (poor / rich) kódy, podle toho, jak jsou schopné ustát nápor nových děl s problematickým dodržováním pravidel. Potom samozřejmě platí, že čím silnější jsou pravidla, tím déle žánr vydrží.

Tvorba těchto pravidel (ať už v diskuzi nebo direktivně) je problém sémiotický. Je to logické, tvorba kódů popisujících mimojazykovou zkušenost jakou hudba je, se odehrává v komunitách na úrovni jazyka. Kodifikace předcházející klasifikaci vyžaduje analýzu kompetencí, tedy studium toho, kdo kodifikuje a pravidla definic žánrů vytváří. V nesoulase s tradičními teoriemi žánru či populární hudby lze konstatovat, že nové žánry nemusí být vždy ideologicky vnuceny hudebním průmyslem. Hráců této jazykové hry v rámci komunity je vždy více a každý má šanci uspět. Žánry tedy nejsou, žánry vznikají v sémantickém prostoru mezi hudebníky, fanoušky, hudební publicistikou a hudebním průmyslem. Při tvorbě žánrových škatulek hrají roli základní ekonomická pravidla nabídky a poptávky. Nejen však na úrovni marketingové, ale i v rámci hudebních komunit. Jméno novému žánru mohou dát hudebníci, kteří se chtějí z nějakého důvodu záměrně zbavit žánrové nálepky, kritici, kteří vypozerují, že některá díla se vymykají fungujícímu systému kódů tak silně, že je potřeba pro ně vytvořit novou škatulku, nebo promotéři, kteří zjistí, že skupina hudebních děl, které chtějí propagovat, by byla prodejnější pod novou hlavičkou, která třeba není zatížená negativními konotacemi z minulosti. Příkladem prvního je například liquid funk, podžánr drum'n'bassu, který v roce 1998 definoval

DJ Fabio jako reakci na dominující militantní křídlo darkside/techstep s poukazem na pozitivnější poselství funku. Příkladem (i když trochu extrémním) druhého je nálepka post-rock, kterou poprvé použil hudební publicista Simon Reynolds a popsal s ní v článku v časopise Wire (číslo 123, květen 1993) ad-hoc vlnu avantgardního rocku od konce 70. let do jeho současnosti, který „používá rockové nástroje pro nerockové účely“. Termín post-rock se pak vžil do slovníku hudebních publicistů a začaly ho při popisování své hudby používat i skupiny jako Tortoise nebo God Speed You Black Emperor!, o kterých Reynolds píše. Příkladem posledního je termín world music, který vznikl na schůzce promotérů a vydavatelů z důvodu jednodušší propagace hudebního importu z třetího světa. (viz. článek „Gastarbeitři a bezdomovci“ v HV 03/05). Fabbri svoji analýzu uzavírá konstatováním, že „žánry mají jen málo společného s germánským respektem k zákonům a pravidlům, spíše jsou poháněné vztahy mezi různými zákony, jejich překračováním a především jejich nejednoznačností.“

Kritika žánrů v klasických teoriích populární hudby obvykle vychází ze zjištění, že škatulky omezují svobodný akt tvorby. Například nadžánrový hudebník John Zorn si v knize rozhovorů „Arcana: Musicians on Music“ stěžuje, že hudební žánry se používají jako nástroje „komodifikace a komercializace složitých osobních vizí hudebníka“. Joshua Gunn v článku Gothic Music and the Inevitability of Genre (PMAS, 1999) cituje známého sémiologa Tzvetana Todorova, který tvrdí „že žánry fungují jako horizonty očekávání čtenáře (nebo posluchače) a jako model kreativního procesu pro autory (muzikanty).“ Tyto horizonty ale nemusí být nutně omezující, umělecké dílo nikdy nevzniká v prázdném prostoru, nýbrž se vymezuje vůči ostatním dílům či právě vůči pravidlům či hraničním očekávaného (tedy žánru). Žánry jsou navíc hudební světy samy o sobě, které umožňují komunikaci individuálních hudebních vizí a pomáhají k identifikaci uměleckých výtvorů. Kolem menších žánrů se navíc často vytvářejí hudební scény, které částečně fungují autonomně (vlastní vydavatelství, časopisy, organizace vystoupení). Těžko lze žánrům upřít přínos k orientaci v komplikovaných systémech populární hudby. Žánrové mapy získaly důležitost s rostoucí produkcí průmyslu. Každý týden vychází na západních trzích zhruba tisíc nových hudebních alb, tedy množství, které by bez klasifikačního systému bylo naprosto nepřehledné. Speciálně internetové obchody používají bohatě rozvětvený systém žánrových škatulek, kde ovšem stejnou roli hrají systémy doporučení a podobných desek.

Žánrové ideologie

Společně s Fabbriem jsme zjistili, že žánr existuje jako systém pravidel. Tato pravidla vytvářejí svébytnou ideologii, jejíž součástí je i hierarchie pravidel (nejvyšší pravidlo heavy metalu například bude, že nemůže být bez elektrických kytar). Fabbri zde cituje Umberta Eca a konstatuje, že vytváření žánrových škatulek je ideologický proces a také znalost pravidel a jejich uplatňování je ideologické. Ideologie každého žánru v sobě ovšem také skrývá vědomí nadřazenosti nad ostatními. Toto vědomí se může podobně jako u jiných ideologií odkazovat na jistou filosofii dějin, v našem případě tedy filosofii dějin hudby. Stoupenci vážné hudby mohou odvozovat nadřazenost svého žánru nad popem z obecně přijímaných dějin západní hudby, které popisují éru populární hudby jako všeobecný úpadek hudební kultury hraničící s barbarstvím. Obdobně může jazzman pohlížet na rock, nebo rocker na hip hop. Tomuto falešnému klamu často podléhají i hudební publicisté, kteří v zajetí svých žánrových ideologií shlíží na žánry, které nesplňují ideologická pravidla, jako na méněcenné. V této souvislosti je dobré připomenout bouřlivou debatu o rockismu, kterou otevřel článek Kelefa Sanneha „The Rap Against Rockism“ (New York Times, říjen 2003). Sanneh v něm zpochybňuje institucionalizovaný kánon populární hudby, který upřednostňuje hudební žánry vycházející z bělošského rocku 60. let. Tradice hudební publicistiky vycházející z tohoto proudu vytvořila sérii hodnotících dichotomií, které slouží jako měřítko dobrého či špatného vkusu. Sanneh hovoří o hudebních publicistech, kteří dali přednost punku před disco music a s pomocnými jednoslovnými mýty jako autenticita nebo umělecká výpověď odsoudili celé žánrové celky k výsměchu. Rockismus či jiné žánrové ideologie vytvářejí svoji vlastní vizi hudebních dějin a aplikují na hudební žánry všežravou filosofii dějin,



Židovské muzeum v Praze

uspořádá

dne 21. listopadu od 19 hodin
ve Španělské synagoze

koncert **Roberta J. Glucka**

u příležitosti zahájení výstavy *Michaela Bielického*

„Tento rok v Jeruzalémě“,

kteří je přístupná

od 16. listopadu 2005 do 22. ledna 2006
v Galerii Roberta Guttmanna.

Americký skladatel a hudebník Robert J. Gluck je členem Center for Jewish Culture and Creativity v Los Angeles a profesorem na Department of Music University v Albany, New York. Na pražském koncertě představí své skladby e-shofar. Koncert je jedinečnou příležitostí setkat se s tvorbou tohoto významného současného hudebního teoretika, skladatele a hudebníka.

Vstup volný.

Španělská synagoga, Vězeňská 1, Praha 1.
Galerie Roberta Guttmanna, U Staré školy 3, Praha 1,
otevřeno denně mimo soboty a židovských svátků
od 9:00 do 16:30. Vstupné 30 Kč.

www.jewishmuseum.cz

klasifikující je na dobré a špatné (nižší / vyšší, autentické / neautentické). Dějiny populární hudby samozřejmě nejsou ani úpadkové ani nesměřují k naplnění evolučních cílů, prostě jen vytvářejí nové komplexity podle poptávky hudebních komunit v závislosti na technologickém vývoji a nebo rostoucím povědomí o hudbě jiných kultur.

Jakým způsobem ale můžeme popisovat vývoj uvnitř jednotlivých žánrů? Pokud necháme stranou sociologické teorie, které se zabývají vývojem žánrových komunit, nezbude nám mnoho možností, jak popsat proces, ve kterém žánr vznikne. Překvapivě užitečným pomocníkem může být moderní fyzika, která popisuje dynamické procesy v rámci systémů. Teorie, která rozšiřuje systémovou teorii Ludwiga von Bertalanffyho, se snaží podat komplexní vysvětlení dynamiky procesů, a to nejen fyzikálních. Důležitým pojmem je informace, která není v klasické fyzice zastoupena. Synergie je podle I. Prigogina „odraz vlastností složitějšího systému, které se projevují v interakci jeho podsystémů v dynamice sebezáchovy systému při obnově jeho funkční struktury“. Žánry definované systémem pravidel se ocitnou v nerovnovážném stavu, který je způsoben fluktuací, náhodným narušením, něčím novým, co v starém systému nebylo obsaženo. Diskontinuita v systému vede k rozrušení vztahů, v hudebním žánru pravidel a k vzniku nové kvality – nového žánru.

V následujících třech číslech HIS Voice se podíváme do tří žánrových minisvětů, které patří k pilířům aktuálního dění v hudebním undergroundu. Mikroanalýzou se budeme snažit dokázat, že žánrová kategorizace nemusí nutně vést k uzavření do hudebních syžetů, ale naopak k vytváření prostor, ve kterých se může hudba dále vyvíjet, a k vzepětí tvůrčích aktivit v rámci daných pravidel. Hudební scény dubstep, microhouse a breakcore nám budou sloužit jako modelové případy nehysterického pohledu na hudební žánry.

NuMusic 2005:

Žhavý objev Stockhausen

[Pavel Klusák]

Stavanger je přístavní město na jihozápadě Norska: v tamějším Muzeu olejovek prodávají jako suvenýry olejovky, v Muzeu ropy – logicky – ropu. Festival NuMusic si tu za posledních šest let vybudovali především jeho dva ředitelé, starší Martyn Reed a mladší Stein Bjelland. Díky kombinaci jejich erudice a nadšenectví – a také díky podpoře města – je to festival, jaký se na české scéně nedá najít: plný osobností současné hudby a chytře zaměřených reminiscencí, oslovující popkulturní publikum i přátele vyšší kultury a experimentu. Rád bych ho nejdřív přiblížil – a pak se vrátil k hovorům s jeho organizátory.

Metalisté hrají Bouleze

Přestože hlavní scénou je rozsáhlé umělecké centrum se squatterským nádechem (a minulostí pivovaru) Tou Scene, zahájení festivalu se konalo ve stavangerské katedrále, jedné z nejstarších v Norsku. Geir Jenssen čili Biosphere se tentokrát obešel bez projekcí a jen v šeru rozvíjel kombinace varhanních samplů a terénních nahrávek. Jeho hudba má v sobě jakousi nesymetrickou statičnost a také radikální výběr zvuků, těžko ji označit za líbivou. Přesto úvodní událost naplnila kostel po okraj, tipuji 400 lidí: už tady bylo vidět, že festival pro publikum funguje jako celek. Za poznámku stojí N-Collective, soubor hráčů současné hudby, uvádějící elektroakustické skladby Bouleze, Saariaho, ale i vlastní koncepty a improvizace. Do souboru zasahují i art-metalové experimenty výtečného bubeníka Mortena J. Olsena a kytaristy Anderse Hany, kteří spolu právě natáčejí album pro značku Rune Grammofon. Mimořádně šťastnou ideou bylo vystoupení dvou analogových dědů: Michael Rother (Kraftwerk, Neu!) & Dieter Möbius (Cluster) hráli přes kytaru a klávesy klidnou, čirou, efektů zcela prázdnou hudbu moogů, zvukové barvy jako by tu náhle stály očištěné od připitomělych klišé a horší části své historie: krautrock obohacený o zkušenost šedesátiletých hráčů. Opravdovou hvězdou je šťastné velké dítě Jamie Lidell, vítané popovým i experimentálním publikem. Nezpívá tolik jako na letošním radostném soulovém albu Multiply (Warp Records), zpěvem jako by se jen chvíli nabíjel, pak skočí za pult a vytváří organicky živoucí elektronické stěny. Působí dojmem, že vytvořit extatický vrchol večera je pro něj příjemná maličkost. Záhadou pro mě zůstává Goodiepal z Faerských ostrovů, vousatý mužík, jehož performance vsedě se zvonečky a hracími strojky nemají nejmenší pointu – a přece jako by se během nich něco magického stalo. Filozof a ambientní hudebník David Toop jako DJ míchal dohromady křehké akustické motivy (Morton Feldman – *For John Cage*, Taku Sugimoto) s průsvitnými terénními nahrávkami a spornými elektronickými zvuky. Nejvíce znělo ticho. Pozorných čtrnáct posluchačů: i tak to vypadá na nekompromisních festivalech.



Biosphere

Pořád je to Píseň mládí

Festival podle svého prohlášení nabízí a posiluje nová vyjádření v hudbě, současném umění a také radikální pouliční kultuře. Hledání mezi současnými vlivy přivedlo ředitele-dramaturgy od klubových kapel až k letošnímu nepochybnému vrcholu celé akce: pozvání Karlheinz Stockhausena. Sedmasedmdesátiletý skladatel tu celkem na šesti seancích uváděl své

elektronické skladby – od nejstarší *Gesang Der Jünglinge* (1955-1956) přes *Kontakte*, *Telemusik* až po novější *Octophonie* nebo *Europa-Gruss*. Stockhausenova hudba, jak víme, intenzivně využívá prostor, takže musela být vystavěna prakticky nová koncertní síň. Oponami oddělený prostor se nacházel v menší opuštěné továrně, 32 reproduktorů bylo umístěno v hlavních bodech „růžice kompasu“ na podlaze i na stropě. Autor tentokrát nenaplnil pověst potížisty a skladby uváděl s laskavou, napínavou důstojností: pokaždé předstoupil v bílém obleku, ráčkujícím „Dear listeners“ oslovil publikum, přehledně promluvil o formálních i obsahových charakteristikách skladby, a pak se odebral do středu sálu za mixážní pult. „Zvuky, které uslyšíte,“ pravil, „jsem vyrobil v elektronickém studiu. Nyní už nemůžete pozorovat jejich vznik ani nic jiného. Proto budeme skladby sledovat ve tmě.“ Jen pro ty, kteří trpí fobií z úplné tmy, nechal Stockhausen na čelní oponě rozsvícený „malý měsíc“, úplňkový kruh světla.

Nutno říci, že skladby, ve kterých posluchač sleduje pohyb zvuků po prostorových hranách, úhlopříčkách a spirálách, jsou nejen přitažlivé (což se možná úplně neslučuje se skladatelovou pověstí), ale i psychedelicky pohltivé. Sto- až dvousetčlenné publikum, které z továrnícky vrávoralo třeba po dvouhodinových Hymnách, bylo fyzickým střetem s hudbou viditelně poznamenáno. Když pak na menší scéně hrálo jakési laptopové trio, zdálo se jako řidší a amatérštější verze téhož, co nabídl odpoledne německý host v hudbě staré čtyřicet let. Výsledný dojem výtečný: pokud by někdo u nás měl na podobnou několika denní prezentaci prostředky (a dobrý kontext), bylo by skvělé – dosud evidentně bystrého – autora představit osobně.



Jamie Lidell

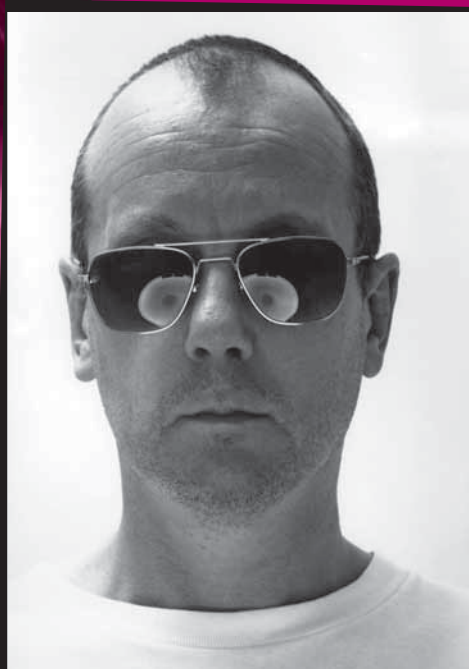
Tyhle sponzory nebereme

V pauzách mezi programem se setkávám, hlavně v hlavní budově Tou, se Steinem – mladším z ředitelů festivalu, jinak učitelem. „Festival dělám zadarmo, bez honoráře,“ sděluje mi, čímž reguluje mé představy o bohaté podpoře kultury v Norsku. „Satisfakcí je, že se festival může konat.“ NuMusic se drží zásady, že jako sponzora nepřijme globální řetězec – tedy Pepsi nebo oděvní a sportovní značky, jež jinak hudební festivaly podporují. „Festivalem posílujeme určitou ideu, a bylo by absurdní rovnou ji negovat pragmatickým spojením s názorovou opozicí.“ Nejzásadnější podporu tedy poskytuje město Stavanger a jeho firmy (hotely, dopravce), které vycházejí festivalu vstříc. Paradoxní podporu nabízí pivní značka Heineken: je sponzorem (nejen dodávkou nápojů), ale podle norského zákona nemůže být výrobce alkoholu propagován, tedy ani logem na plakátech či scéně festivalu. Heineken přesto jde do partnerství: spoléhá na hlas lidu – a na to, že třeba na snímky z festivalu zachytí osobnosti se zelenou lahví v ruce. Pro festival je to další z cenných zdrojů, které se shánějí během celoroční přípravy. Má to cenu: ve Stavangeru jsem zažil lokální akci s globálními osobnostmi. Dramaturgy, kteří znají aktuální priority, ale i vymyslí vlastní výtečná obohacení. Přehlídku, která pro tamější publikum i tvůrce musí být iniciační zážitek.

Info: www.numusic.no



Goodiepal



David Toop



divadlo - film - galerie - hudba - internet kávrna
Praha 1, Dlouhá 33, NoD.Roxy - 1. patro, 224826296, info@roxy.cz,
otevřeno denně 11-01 h, Wi-Fi, internet zdarma

Doporučené akce v listopadu, kompletní program a informace na
www.roxy.cz

3.11. | čt 20:00 | multimediální večer
VEČERY LEMURIE - SEXISONGS - MCDOCENT
Postfolkové melodrama V. Stratila.
www.vaclavstratilcz.cz, www.lemurie.cz

7.11. po | 19:30 | Stimul - Festival jiné hudby
EMISZYN (PL)
Unikátní spojení dvou solitérů elektroniky a postrocku Arszyna a Emitera známých z projektů Ludzie, Ewa Braun, Mordy a Mapa.
www.stimul-festival.cz

14.11. po | 20:00 | poslechový večer
HIS VOICE IN SOUND
Poslechový večer časopisu pro současnou hudbu HIS Voice.

17.11. čt | 20:00 | multimediální večer
STUDENT FILM VELVET REVOLUTION
Hudebně rétorický úvodník kulturního písničkáře s hip-hopovým pohledem na svět X. Baumaxa – „Máme hole v ruce! Tour 2005“. POP. 1203 - Premiéra studentských filmů.

18.11. pá | 19:00 | komponovaný večer
AMNESTY INTERNATIONAL – ČEKÁNÍ NA AZYL
Výstava, beseda, tradiční kuchyně a projekce filmu o azylové problematice, hudební a taneční vystoupení žadatelů o azyl.

26.11. | 20:00 | divadlo
IMPROVIZACE - KREPSKO
Nonverbální pohybová improvizace.
Nositelé ceny Příteli vína / Next days - Projekt roku.

28.11. | 20:00 | divadlo
NAHÝ ŽIVOT - BOHNICKÁ DIVADELNÍ SPOLEČNOST
Autorská performance. Multimediální tvar kombinující videoprojekci se soundsystémem.

30.11. st | 20:00 | divadlo
MAD CUP OF TEA - KREPSKO
Tea, tango & trapeze.
Nositelé ceny Příteli vína / Next days - Projekt roku.

Experimentální prostor NoD.Roxy je provozován za podpory
Hlavního města Prahy, Ministerstva kultury ČR a nadace Pro
Helvetia.



paskuil

OHLÉDNUTÍ ZA OSTRAVSKÝMI DNY 2005 S PETREM KOTÍKEM

[Petr Bakla]

Doba konání Ostravských dnů nové hudby 2005 se s periodicitou našeho časopisu nesešla, k festivalu se proto dostáváme až nyní. Z odstupu lze konstatovat, že ostravské bienále, založené v roce 2001, prospívá nadmíru dobře. Koncerty týdenního festivalu (následuje po dvou týdnech skladatelských kurzů) byly většinou dramaturgicky výrazně nadprůměrné a po interpretační stránce, s několika málo výjimkami, standardní až vynikající. Petru Kotíkovi se skutečně podařilo svůj „druhý Darmstadt“ vydupat země, do Ostravy i letos přijely skladatelské a interpretační osobnosti nejvyšší úrovně – kromě lektorské trojice (viz níže) jmenujme Louise Andriessena, Philla Niblocka, varhaníka Ch. M. Moosmanna, Quatuor Bozzini, Heather O'Donnell –, zněla avantgardní „klasika“ (Cage, Boulez, Feldman, Ives, Nono, Xenakis...) i skladby zcela současné.

Mají již OD natolik pevnou pozici a finanční zázemí, že s konáním dalších ročníků lze najisto počítat?

Ostravské centrum nové hudby (pořadatel OD) je nezávislá organizace. Finančně je závislá na sponzorských darech, příspěvcích, grantech, atd., tedy na mecenášství různého druhu. Pevná pozice? Co to vlastně je? Bylo by lepší mít nějakou pevnou pozici? Těžko. Všechno něco stojí a život (a práce) je neustávající řetěz problémů, které člověk musí řešit. Sisyfovská práce. Po vyřešení jedné věci už čeká další problém atd.

Naše pozice je taková, jaká je úroveň naší práce a je závislá na tom, jaké příležitosti k práci je nám společnost ochotná dát. Situace v České republice není tak beznadějná – o tom nako- nec svědčí (finanční – a z toho vyplývající umělecký) úspěch OD. Je rozhodně lepší, než by v současné době byla v Německu nebo ve Francii, vzhledem k tomu, jak zbyrokratizovaná je tam podpora kultury. Chci tím říci to, že zde je poměrně velká škála možností najít finanční podporu a tato různorodost vytváří podmínky ke vzniku umělecké scény, která je živá a tím plodná.

Jak hodnotíte spolupráci s JFO v uplynulých třech ročnících OD a jak bude pokračovat v budoucnu? Počítáte s vytvořením „stálého“ tělesa na způsob Ostravské bandy (pro účely OD vytvořené těleso převážně z mladých hudebníků ze zahraničí, orientovaných na soudobou hudbu)?

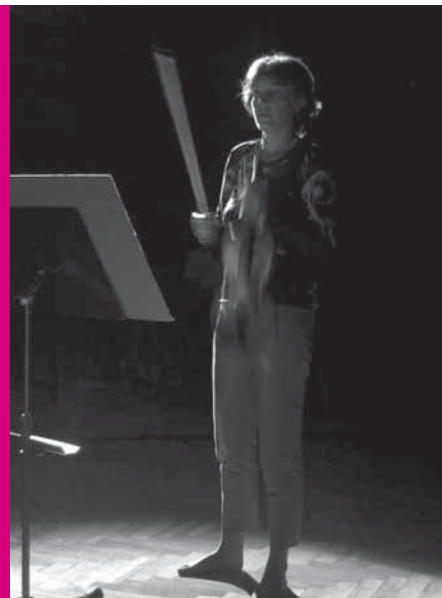
Spolupráce s JFO v minulých třech OD byla výtečná a předpokládáme, že bude takto nadále pokračovat. Nápad vytvořit vlastní těleso na způsob Ostravské bandy vzniknul v „horkých hlavách“ jakožto reakce na problémy při provedení některých skladeb.



kontrabasklarinet



Canticum Ostrava, Robin Hayward



Hana Kotková

Já jsem ho nikdy nebral vážně. A to z několika důvodů. Když pomenu nepraktičnost takového nápadu, protiřečilo by to možná hlavnímu účelu OD. Ten je totiž v zaměření na orchestr a to ne nějaký „speciálně vytvořený“ orchestr, jehož existence nemá nic společného s realitou orchestrální praxe. Tato realita se dá shrnout do těchto bodů: neadekvátní počet zkoušek, přepracovanost (a patřičná zhnusenost) hudebníků, jejich naprostá nepřipravenost na zvládnutí interpretačních požadavků současné hudby. Tato nepřipravenost není jejich vina – školy a běžný koncertní život, ve kterém se pohybují, je v protikladu k tomu, co děláme. Proto je naprosto mimořádné, jakým způsobem (i přes všechny problémy) se hráči JFO vyrovnávají s naprosto mimořádnou situací, mimořádnou z hlediska jejich profesionální přípravy a zkušenostmi. Sumárně je za to odsuzovat je projev neznalosti a neporozumění tomu, co vlastně orchestr je. Cage to také nepochopil. A je mi líto, že zemřel před tím, než jsem se začal seriózně o orchestr zajímat, takže jsme o tom nemohli nikdy spolu mluvit. Možná by to vedlo k roztržce, možná by změnil názor. Chtěl bych vám připomenout, že orchestrální hráči (až na výjimky) nejsou žádní umělci (individuálně možná ano, ale ne jako skupina). Jsou to profesionálové, tzn. lidé, kteří se naučili řemeslo – hraní na nástroj – a toto řemeslo uplatňují za honorář. Není jejich vina, že je školy naprosto nepřipravily na interpretaci skladeb, jako je *Ata* od Xenakise

nebo *Atlas Eclipticalis* od Cage (to by mělo být standardní součást hudební výuky).

Plánujete nějaké rozšíření či změnu stálé lektorské základny Institutu Petr Kotík – Alvin Lucier – Christian Wolff? Máte již nějakou představu o tom, koho pozvete na OD 2007?

R. Buckminster Fuller mluvil vždy na svých přednáškách spatra. A ty trvaly v průměru tři hodiny (byl jsem na mnohých). Při tom posluchači hltali každé slovo. Řekl jednou, že mluví vždy o práci, kterou dělal celý život a kdyby se musel na to, o čem má mluvit, předem připravovat a číst předem napsaný text, tak by ta jeho práce asi za moc nestála. Program a náplň OD vychází z mé celoživotní práce. Nemám žádný přesný plán, až na to, že vytvořením OD se pokouším postavit hudbu, která je na okraji hudebního dění, na tři týdny do jejího středu. Tedy vytvořit prostředí, kdy to, co dělám, a co dělají mí kolegové, stojí ty tři týdny ve středu pozornosti všech kolem nás, včetně JF (!). Konstelace Kotík – Lucier – Wolff nebyl nějaký plán, ta vznikla organicky a je možné, že bude pokračovat (původně tam také měl být Earle Brown). Je také možné, že se změní. Představy o OD 2007 nějaké mám, ale jsou na takovém začátku, že o tom v této chvíli nemá smysl mluvit.

Ke každému ročníku OD vychází sborník přednášek. Nepočítáte i s vydáváním CD, jako to dělají některé jiné festivaly? Na koncertech OD zazní dost pozoruhodných

skladeb, které si o zvěčnění na CD přímo říkají...

Nemůžeme dělat všechno. O CD zájem máme, ale musela by to být nějaká vydavatelská společnost, která by to měla na starosti.

OD se konají jednou za dva roky. Činnost Ostravského centra nové hudby se však neomezuje pouze na jejich pořádání – co můžeme v mezidobí očekávat?
Snažíme se najít příležitosti ke koncertům Ostravské bandy a JFO. Jsme teprve na začátku, ale již se plánují koncerty a workshopy v Ostravě, Paříži a Bratislavě.

Během OD dochází k setkávání lidí, kteří by se normálně asi nepotkali. Víte o nějakých zajímavých aktivitách, které žijí svým životem nezávisle na OD, ale nevznikly by bez nich?

Je jich mnoho. Přečtete si úvodník Renáty Spisarové k OD Report 2003, nebo se podívejte na website Renske Vrolijk, jedné z našich studentek z roku 2005. Dnes už se dá říct, že se v Ostravě vytváří hudební komunita lidí, kteří pokračují v úzké spolupráci. Já jsem se např. v úterý vrátil z Paříže, kde jsem byl na pozvání Makise Solomose, profesora z Université Montpellier Paris (naš lektor z 2005) a kde jsem (předběžně) domluvil workshopy a koncert na Conservatoire National de Région de Paris. To jen tak na okraj.



Janáčkova filharmonie, Joseph Kubera

RYTMÁG Z'EV

[Petr Ferenc]

Z'ev, uns, Magneet Bond, Rax Werx, GDG, Element L, Deesse... to vše jsou jména, za nimiž se skrývá americký perkusista, stavitel zvukových nástrojů a instalací a teoretik Stefan Weisser, jehož první vystoupení v Čechách bude hlavním programovým tahákem Pražského industriálního festivalu.

Narodil se v roce 1951 v Los Angeles a již od útlého dětství se zabýval bubnováním a perkusivními nástroji. Vystudoval etnomuzikologii na Kalifornském uměleckém institutu a postupem času ke studiím přidal ještě gamelan, africké bubnování a indické rytmické struktury tála. V oblasti teoretických studií se zabýval vizuální, divadelní a zvukovou poezií, performačními technikami a multimediální teorií (kde jej velmi ovlivnili přednášející z okruhu hnutí Fluxus).

Od roku 1979 se datuje Weisserovo nomádství – se svými vystoupeními cestuje po celém světě a po svém usazení v Evropě se počátkem osmdesátých let stává jednou ze zakladatelských figur industriální hudby – přestože hraje většinou sólově, množství spolupracovníků je nemalé a jmenovat můžeme například členy skupin Pere Ubu a Organum. Většinu jeho hudební produkce tvoří improvizovaná hra na proměnlivé kovové sestavy a objekty – coby Z'ev s nimi během představení doslova zápasí, vrhá se mezi ně a při živém hraní je nijak elektronicky nezesiluje. Přitom trochu provokativně říká, že hra na kovové objekty je stejná, jako hra na elektrické a elektronické nástroje, neboť i elektrické kytary a syntezátory využívají ušlechtilé kovy coby stavební prvky.

V souvislosti se svou prací Weisser často hovoří o poezii. Odvolává se tím mimo jiné k funkci bubnu coby prostředku signalizace a slovního sdělení i k nové poetice, kterou se snaží tvořit svým pódiovým projevem. Běžný koncert je podle něj sociální formou, při níž hraje hudba jen jednu z rolí rovnocennou setkání s přáteli, konzumaci atd. a při níž posluchač dostává tu hudbu, kterou si žádá a kterou dobře zná – proto se nemusí příliš mentálně namáhat. Weisser chce

vstupovat do mysli nepřipravených diváků zvukem, pohybem i vzhledem instalací – kdyby jeho koncert navštívil hluchý, říká, mohl by z tvaru nástrojů a pohybů hráče odečíst příběh kvazi-loutkového divadla.

Množství Weisserových pseudonymů se odvíjí od povahy hudby, na které zrovna pracuje. Tak se coby Element L soustřeďuje především na kouzla studiového nahrávání, coby uns používá kazety a staré varhany, Magneet Bond je prý zase více „celestiální“. Frekvence použití těchto pseudonymů však klesá v nepříjemné úměrnosti s proslulostí nejpoužívanějšího uměleckého jména. Z'ev – původně jméno pro nejrituálnější hudební projev – ve své hře snoubí fyzickou bezprostřednost improvizace s množstvím rituálně-mystických významů pohybujících se v širokém rozmezí od kabaly až k filosofii recyklace.

Hezkým příkladem Z'evovy práce s kovy a významů, které jí přikládá, je album *The Sapphire Nature* (2002 Tzadik) odvozené od kabalistické mystiky tzv. knihy utváření neboli Sefer Yetzirah, starobylého textu, který vznikl na Blízkém Východě mezi lety 1500 a 500 před Kristem, a ovlivnil mystické školy od hermetismu a novoplatónství přes renesan-



ci a Crowleyho Zlatý úsvit až do současnosti. Še stnáct skladeb alba je symbolickým převodem textu knihy do zvukové podoby, na datové stopě najdeme množství vysvětlivek, překladů (tradiční, metaforický, esoterický a alegorický) a interpretací. Barevnost kovových úderů a tření v kombinaci s „přátelskou“ stopáží jednotlivých skladeb dělá z alba

stále se vyvíjející hudební prostředí, v němž každý úder a dotek kovu má své místo a čas a které může dle nálady posluchače působit až chilloutově. Mimochodem, verzi kabaly pro současnost, kterou Weisser napsal a nazval *Rhythmajik*, si můžete v elektronické podobě objednat na jeho internetových stránkách. Pošle vám ji zdarma.



opravdu chytlavý zážitek vypovídající o nevyčerpatelných možnostech jednoho ze základních kamenů industriálního hnutí. Dlouhé dozvuky, tlumená atmosféra s místy probleskujícími „zvony“ a nepravidelnost volných temp jsou prosty umanutého rytmického „kovobuchu“ a tvoří

Dosti často se Z'ev zabývá i hudbou terénních nahrávek a páskových manipulací. Slavnou je v tomto ohledu skladba *Book Of Love Being Written As They Touched* (najdeme ji třeba na výběrovém 2CD *The Ghost Of One Foot In The Grave*, která vyšla před čtrnácti lety na značce Touch) sestávající z části permutací této věty čtených osmi hlasy. Loňské album *Headphones Musics 1-6* (sluchátka jsou v bookletu i tiskové zprávě vyžadována), které jsme recenzovali v HV 6/04, se skládá z pásků střádaných po dobu tří dekád. V decentních ambientních aranžmá uslyšíme kapání vody, mytí tygřích klecí v amsterdamské ZOO, hlasy přátel i učitelů ze studií, krátkovlnné rádio, přeskokování gramofonu, pád stěny papírových krabic, tiskařský lis, bouře z New Yorku, Amsterdamu, Londýna a Egremontu, Weisserův dupot na kovovém požárním schodišti. To vše bylo v průběhu let nahráno na dva staříkové páskové magnetofony a nyní může být interpretováno jako neokázalá kronika Z'evova podivuhodného putování světem a zvukem.

Abychom částečný výčet aktivit Stefana Weissera ještě trochu rozšířili, zmiňme na závěr článku jeho mlouvenou elektroakustickou operu na dantovský motiv *Inferno*, jejíž prvotní inspirace vzešla z táhlého bručení a skučení zástupů žebráků v ulicích sardinského Cagliari. V Praze však čkejme především kovové perkuse.

www.rhythmajik.com

Inzerce

NEW MUSIC MARATHON

17. — 18. 11. | 14. — 15. 12.

MARATON SOUDOBÉ HUDBY 2005 12. ročník mezinárodní přehlídky

čtvrtek 17. 11. 2005 ve 20 hodin

Marko Ivanović — Rock 's goin' on?

Nedávný absolvent AMU v Praze dociluje ve svých skladbách míšením prvků „lehké“ i „vážené“ hudby zvláštního posunu v novou stylovou jednotu.

Petr Kofroň — Symfonie Titan (premiéra)

Základním kompozičním principem skladby jsou vzájemné kombinace polyrytmických struktur, kládoucích vysoké nároky na interprety i na posluchače.

Agon Orchestra, řídí **Petr Kofroň**
Ivan Acher — samplery, elektronika

pátek 18. 11. 2005 od 18 do 24 hodin

Michal Nejtek — Osten do těla (česká premiéra)

Autorský koncert jednoho z nejvýraznějších představitelů mladé generace českých skladatelů.

Agon Orchestra a sólisté, řídí **Petr Kofroň**

Valentín Silvestrov — Misterioso (česká premiéra)

Výběr z rozsáhlého díla nejvýznamnějšího ukrajinského skladatele současnosti v interpretaci špičkového komorního souboru z Kieva.

Kiev Kamerata (UKR)

Steve Reich — Tehillim

Významné dílo amerického minimalisty na texty hebrejských žalmů doplněné o základní skladbu autora ze 70. let **Music for Mallet Instruments, Voices and Organ** v novém nastudování mladých českých interpretů.

Olga Jelínková — soprán
Michaela Šrámová — soprán
Grażyna Biernot — soprán
Veronika Fučíková — alt
instrumentální soubor, řídí **Vojtěch Spurný**

Koberce, záclony

Ivan Palacký (preparované diktafony, amplifikovaný jednolůžkový pletací stroj Dopleta 160)

Filip Cenek aka VJ Věra Lukášová — videomix
Improvizací duo brněnského hudebníka Ivana Palackého (dříve „Sledě, živé sledě“) a výtvarníka Filipa Cenka.

středa 14. 12. a čtvrtek 15. 12. 2005 ve 20 hodin

Philip Glass — V kárném táboře / In the Penal Colony (česká premiéra)

Komorní opera podle povídky Franze Kafky.

Miroslav Bambašek — režie

Jaroslav Svoboda — video

James Clark — tenor (cestovatel)

Jiří Hájek — baryton (důstojník)

Karel Dobrý — odsouzený

Miloslav Mejzlík — voják

Agon Orchestra, řídí **Petr Kofroň**



HIS VOICE] 6/2005





Jeden krok před šílenstvím Jeden krok před šílenstvím



Bude tomu rok, kdy ve svých dvaadvaceti letech tragicky zemřel John Balance, spoluzakladatel, duše a hlas legendárních Coil, jedné z nejvýznamnějších skupin britského undergroundu osmdesátých a devadesátých let. Činnost skupiny, jejíž koncert jsme mohli vidět i v Praze, se tak definitivně uzavřela.

John Balance (později Jhon či Jhonn případně Geoff Rushton, vlastním jménem Geoffrey Laurence Burton), který se narodil 16. února 1962, celý život bojoval s depresemi a alkoholem – ten byl rovněž příčinou fatálního pádu, který 13. listopadu 2004 ukončil jednadvacetiletou existenci skupiny (umělecký pseudonym zde vyznívá obzvláště smutně ironicky). Stalo se tak ve slavném Threshold House – londýnském domě, ateliéru a studiu, v němž Balance žil a pracoval spolu se svým dlouhodobým uměleckým a životním partnerem Peterem Christophersonem.

Peter Christopherson byl na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let členem slavných otců a matek industriální hudby Throbbing Gristle. Po jejich rozpadu pokračoval s vůdčím duchem skupiny Genesis P-Orridge pod značkou Psychic TV (viz HV 5/04). Zde se pracovně poprvé setkal s Balancem – příznivcem Throbbing Gristle se skupin 23 Skidoo, Zos Kia a Current 93. Po druhém albu Dreams Less Sweet dvojice Psychic TV opouští a vrhá se do tvorby elektronické hudby pod hlavičkou, kterou si Balance původně šetřil pro sólové projekty. Oficiální

začátek činnosti nové skupiny je datován 11. květnem 1983. Kmenovou dvojici v průběhu let doplňovali další členové. Důležitou roli v počátcích hrál Stephen Thrower, později například multiinstrumentalista Thighpaulsandra či hráč na syntezátory Drew McDowall (někdejší manžel Rose McDowall – časté spolupracovnice Coil i Current 93).

HIGHER BEINGS COMMAND

Kromě elektronické části dědictví Throbbing Gristle (jako byly například skladby Walkabout či Hamburger Lady) oba hudebníky zajímal minimalismus (a později elektroakustická hudba) a částečně i disco – lze se domnívat, že i díky jejich sexuální orientaci. Hlavním hnacím motorem jejich mnohdy přerývané a různorodé tvorby byl svět okultismu, magie a symbolů. K takovým hnacím motorům patřila například touha dosáhnout hudbou halucinačních stavů či vystihnout magii rovnodenností a slunovratů prostřednictvím alb nahrávaných výhradně v příslušných dnech.

„Balance byl od mládí přirozeným okultistou“, píše v internetovém nekrologu violista skupiny, hudební publicista a znalec britského undergroundu John Whitney. Už jako školák zaznamenal udivující množství svých intenzivních astrálních prožitků. Stal se seriózním studentem vší okultistické literatury a vycházel z ní i ve své hudbě, v níž se umně mísila esoterika a dvacetiletý sled různých hudebních žánrů. Poetika a symbolismus jeho textů ovšem byly bytostně původní – nikdy se neuchyloval k plundrování symbolického jazyka druhých, i když rád umisťoval skryté odkazy.

Množství různorodých stylů a celková nesoudržnost početné diskografie Coil se odráží i od skutečnosti, že Balance byl mnohdy ochoten pracovat jen na hudbě, jejíž prvotní představa se k němu dostavila „shůry“ – ve snech (denních i nočních) či „andělskou telepatii“. Pokud se tento pocit nedostavil, byla rozpracovaná, i když třeba zajímavě znějící, skladba odložena, plánované album se redukovalo na singl a podobně.

„Mám problém rozlišovat noční a bdělé sny“, prohlašoval Balance. „Když pracujeme, vyrovnáváme se s podvědomím a snažíme se je stále držet otevřené. Je skvělé, pokud to dokážete, ale občas to také může být hodně zvláštní. Měl jsem několik klíčových snů, které určily, jak budou některá alba znít. Měl jsem andělský sen o Butthole Surfers – ještě předtím, než jsem slyšel jejich hudbu a znal jsem jen jméno. V tom snu jsem viděl zobrazení jejich zvuku (...). Byla tam obrovská spousta hořících sloupů a dalších šílených abstraktních věcí (...) a na tom, co jsem si z toho zvuku pamatoval, jsem založil celé období Coil kolem alba Horse Rotorvator. Jako by vám dali pytel hadů nebo něco podobného a řekli: Udělej z toho hudbu. (...) Další andělskou návštěvou byla vize paláce, jímž procházejí sinusové vlny. Pokud potřebuji vědět, jak má moje hudba znít, jak mám chtít, aby zněla, stačí vybavit si znovu ten obraz a znovu zakusím tu obrovskou vizuální sílu zvuku. Myslím, že je to dar odněkud.“

Peter Christopherson: „Nikdy jsme nedělali hudbu s konkrétním úmyslem, jak by měla znít ostatním. Naše hudba reprezentuje vnitřní stavy, je zcela osobní a my jsme se nikdy nesnažili natáčet programově úspěšná alba, taneční alba a podobně. Proto je naše hudba čistá a zůstává jedinečnou entitou. V tomto smyslu nás ovlivnilo vše, co jsme zažili. Ať už je to nudný den ve vlaku nebo zvuky a hluky, které slyšíte venku, všechno se stává součástí procesu.“

Zvuková stránka alb Coil se v různých obdobích jejich činnosti značně liší a opisuje křivku od primitivismu přes trubadúrskou romantiku, názvuky house, a ambient až k finální syntéze inspirací elektroakustickou hudbou s písněmi. Poslouchat elektronické eskapády Balance a Christophersona znamená procházet zvukovými krajinami zvláštních zákonitostí, na nichž občas narazíme na duhovkový lesk důvěrně známého a chytlavého. Většina hudby Coil je odvozena od Balancovy svébytné symboliky a jeho vizí, jimiž se řídí mnohem více než nepsanými pravidly délky, stavby a gradace skladby. Mnoho skladeb skupiny zní na první poslech k nesnesení monotónně či naschvál podivně umanutě – jako by posluchač měl být obětí povýšené škodolibosti. Vnitřní křehkost, promyšlenost a předivo možných významů se – s výjimkou několika hitových písní – zjevují až po čase. Společným znakem nahrávek Coil by snad mohla být jejich vzdušnost – pocit hudby volně se vznášející v prostoru, kolem níž je spousta místa pro další zvuky a aranžmá, která ovšem zůstávají raději prostá a proto otevřená možnostem interpretací.

Svémi prvními dvěma dlouhohrajícími alby o sobě Coil dali vědět ve velkém stylu. *Scatology* (1984) odvozovala svůj název od ideje udělat co nejlepší hudbu ze „sračkových“ zvuků. Většinu alba tvořily strohé rytmické vzorce postindustriálního diska s nevstřícnou, o to však hutnější atmosférou, v křehkých skladbách (*Tenderness Of Wolves, At The Heart Of It All*) však bylo lze tušit předzvěst všech budoucích tváří skupiny – lunatického ambientu, romantizující baladičnosti i houseových vlivů. Hostem alba byla mimo jiné i úspěšná diskotéková hvězda Marc Almond v roli kytaristy. Ve stejné době Coil natočili coververzi jeho hitu *Tainted Love* na propagační singl kampaně boje proti AIDS.

O dva roky mladší kolekce *Horse Rotorvator* se stala jedním z klíčových alb postindustriální scény. Zvuková rozmáchlost

rozervaných písní o mániích a obsesích, bolestné homosexualitě („pojí-dání“ milenců v *Circles Of Mania*) se snoubí s odkazy na svět antického Říma (jemuž odpovídá i obal a opulence celého díla, v němž se často ozývají samplý fanfár a živé smyčce) a symboliku zlatého řezu (hudbou podmalované čtení ve stylu suché přednášky, které album uzavírá), albu vévodí píseň *Ostia* věnovaná vraždě režiséra Piera Paola Passoliniho. Instrumentální koláže znějí jako výseky z bizarně nepochopitelného světa, určité zklidnění přináší pouze coververze *Who By Fire* Leonarda Cohena. Na některých místech alba možná již trochu zahlodal zub času, přívlastek legendární mu však lze přisoudit bez nadsázky.

O sugestivní atmosféře nahrávek Coil svědčí i výrok režiséra Clive Bake-ra, který skupinu požádal o hudbu ke svému slavnému hororu *Hellraiser*, následně ji nepoužil a na adresu autorů pronesl: „Jediná skupina, jejíž nahrávky jsem musel odmítnout, protože se mi z nich chvěly útroby.“ Ze spolupráce nakonec zbyl singl *The Unreleased Themes For Hellraiser* se šesti krátkými skladbičkami mile ambientního rázu. Mnohem větší pochopení Coil našli u režiséra Dereka Jarmana, se kterým spolupracovali na filmech *The Angelic Conversation* a *Blue*. (Více v Jarmanově profilu v HV 6/04)

7-METHOXY- β -CARBOLINE

To, co tvoříme, nazýváme hloubkovým poslechem, cituje v přeloženém článku Christopheresona VOKNO č. 25. Snažíme se, aby naše hudba zasáhla hlavu, srdce a nezapomněla ani na nohy. Je to hudba touhy. V primitivních společnostech byly hudba a kmenové rytmy používány k rituálním účelům – k akumulaci sexuální a intelektuální energie. Rádi bychom na dnešní posluchače zapůsobili podobným způsobem – jako droga.

První, co si v souvislosti s Coil a drogami vybavíme, je album *Love's Secret Domain* z roku 1991 – význam počátečních písmen tří slov názvu skupina ostatně nikdy nezastírala (Beatles s *Lucy in the Sky with Diamonds* podobně interpretace tvrdošíjně odmítali). Trochu chaotická třináctka skladeb je známá i jako „houseové album“ Coil. Tanečních skladeb je tu zhruba polovina, zvukové experimenty a neobvyklosti se vedle nich – s výjimkou titulní skladby – poněkud ztrácejí. K albu, které je mnohými příznivci skupiny považováno za tvůrčí vrchol, náleží ještě dvě EP remixů *Windowpane* a *The Snow*.

„V minulosti jsme vyzkoušeli celou řadu substancí. Nikdy jsme se tím netajili. *Love's Secret Domain* vznikala na speedech a MDMA. Během pořizování této nahrávky jsme neaplikovali žádné LSD. Já osobně jsem nic takového nebral už řadu let. Je krásné cestovat, ale je mnohem krásnější vrátit se domů. Žádné konopí, žádný speed, vůbec nic. Žádný alkohol, to je pravidlo, protože, jak lidé vědí, měl jsem s ním vážné problémy a snažím se od něj držet jak jen mohu nejdál. Takže jsem teď straight edge? Asi ano. A velmi, velmi šťastný, že to tak je. Všichni členové Coil jsou na tom v současné době stejně. Přišlo to zcela přirozeně. Když jsme byli tak dlouho tak daleko, jediné, co zbývalo, bylo vrátit se zase zpět,“ říká Balance koncem devadesátých let, kdy se zdálo, že svůj boj zdárně vybojuje.

O sedm let mladší album *Time Machines* Christophersonovu ideu hudby coby drogy splňuje mnohem sofistikovaněji než trendy zvuk LSD. Cílem alba bylo poukázat na roli halucino-genů coby „strojů času“, které uživatele vytrhnou z „časové reality“ a vykouzlí mu vize jeho osobní historie či sehraji roli předpověditele budoucnosti. Názvy čtyř tracků na albu jsou formulemi na výrobu halucinogenů, jejich zvuk byl nahráván s cílem působit podobně. Asi nejtišší album Coil sestává z křehkých působivých drones a jeho účinky jsou na www stránkách skupiny docela chváleny. (Autor článku patrně není ten správný typ.)



SOMETHING SOMETHING SOMETHING

Nejkrásnější pomník si Coil vybudovali patrně alby *Musick To Play In The Dark I a II* (1999 resp 2000). Obě obsahují dlouhé minimalistické písně, rozvíjející se pomalu z úplného ticha až k Balancovu vroucímu šepotu, a jsou dokladem aranžérského mistrovství skupiny. Jednotlivé zvuky



jsou pečlivě vázány a vsazovány a o perfektní nerušivý dojem tu jde – na rozdíl od jiných konceptuálních alb – již v první řadě. Převažují tradiční zvuky, neobvyklých aranžérských postupů je zde pomálu – zimniční jektání zubů v *Are You Shivering?*, únosně falešný dvojhlas v *Broccoli*, vokodér v *Ether* či opakování slova „something“ coby rytmické jednotky stejnojmenné skladby. Výsledný dojem z tohoto velejemného přediva mnohdy filigránských zvuků (zejména téměř neslyšné křišťálových glitchů a praskání) skvěle ilustrují obaly zobrazující noční les ozářený úplňkem a jeho odrazem na neposkvrněném sněhu.

DIE WÖLFE KOMMEN ZURÜCK

Na přelomu tisíciletí se situace Coil v mnohém změnila: kdysi striktně studiový soubor (jedinou výjimkou byl berlínský koncert v roce 1983) začal hrát živě, vstřebal zvuk laptopové elektronické scény a začal trpět vážnými personálními i organizačními problémy.

Živá vystoupení skupiny se skládala převážně z písňového repertoáru a základní dvojici na nich doplňoval klávesista Thighpaulsandra (známý již z *Musick To Play In The Dark*) a marimbista Tom Edwards, respektive elektronický manipulátor Ossian Brown, vlastním jménem Simon Norris), druhý člen postcoilovského projektu Stephena Throwera Cyclobe. Vystoupení byla vizuálně skvěle připravena, autorství výborných videoprojektů patřilo oběma hlavním protagonistům, dojem doplňovaly bílé kostýmy s kruhovými zrcadly zavěšenými na krk a – v případě pražského koncertu (27. 10. 2002, recenze viz HV 1/03) – dvojice nahých performerů. I přes Balancovy zpěvácké nedostatky se jednalo o strhující zážitky – kromě pražské zkušenosti mohu hodnotit ještě na základě několika živých alb (série *Live I – IV*) a z DVD moskevského koncertu, kde se Balance proplétá řadou nízko visících žárovek.

Reakcí na zvukový svět urban electronics bylo album *Constant Shallowness Leads To Evil* složené téměř výhradně ze zvuků frekvencí, glitchů a thereminu. Zpod pestrého, stereofonicky neposedného sršení gradujícího od EA ambientu k názvukům noise nečekaně vyplují dvě atmosférické písně a překvapivě snadno koexistují s nezměnným hlavním proudem hudby – v případě druhé z písní se jedná o jedno z nejkouzelnějších míst celé diskografie skupiny.

Svět elektroakustické hudby Coil důkladně prozkoumali svým „ruským“ (troj)albem *ANS*, nazvaným podle stejnojmenného syntezátoru vynalezeného v roce 1938 Jevgenijem Murzinem. V jediném exempláři existující *ANS* je „fotoelektrický“ instrument tvořící hudbu na základě čar, které je nutno nakreslit na sérii skleněných disků. Tvar, umístění a velikost těchto obrazců určuje zvuk syntezátoru, který je schopen obsáhnout celé spektrum slyšitelného zvuku tj. 720 čistých tónů. Na svých stránkách Coil píše, že nástroj je mnohem zajímavější než hudba, kterou na něm za krátkou dobu dokázali vytvořit, a že se jedná spíše o poctu neobvyklému stroji a jeho autorovi.

Někdy tou dobou skončil dlouholetý partnerský vztah Jhonna Balance s Peterem Christophersonem. Oba i nadále sídlili v Threshold House a plánovali pokračovat ve společné hudební činnosti, Balancovy problémy s alkoholem však opět vypukly naplno. Krach distribuční firmy World Serpent, která měla v katalogu celou širší scénu „skrytého rubu Anglie“, Coil poznamenal snad nejhůře – některá alba vycházela jen coby polotovary na CDR a skupina jako by nemohla nabrat dech k dalšímu plnohodnotnému hudebnímu opusu. Demoverze studiového alba *Black Antlers*, kterou skupina prodávala na svém posledním turné, je zvukově nepřesvědčivým uchováním jinak skvělého materiálu z rodu *Musick To Play In The Dark* – škoda je zejména beatnické skladby *Sex With Sun Ra*.

www.brainwashed.com/coil

Inzerce



MILOSLAV KABELÁČ / Cizokrajné motivy

Miloslav Kabeláč se začal po druhé světové válce soustavněji zabývat problematikou mimoevropských hudebních kultur. V jeho tvorbě najdeme inspirace touto hudbou nejenou, avšak nejvýraznějším plodem tohoto Kabeláčova zájmu je právě klavírní cyklus *Cizokrajné motivy*, op. 38 z let 1958–1959. Ve skladbě použil jak původní etnografické prvky, tak prvky v jejich duchu samostatně vytvořené. Některé motivy je možno zeměpisně přesně určit, jiné ve svém názvu naznačují jen velmi obecnou lokalizaci (z deseti motivů vyberme například motiv indiánský, tichomořský, javanský, eskymácký, středoafričský atd.). *Cizokrajné motivy* vycházejí nyní tiskem poprvé podle skladatelova autografu, a to jako 4. svazek V. řady Souborného kritického vydání děl Miloslava Kabeláče, jehož editorem je Zdeněk Nouza. *Cizokrajné motivy* si rádi zahrají jak vyspělejší žáci, tak profesionálové na koncertním pódiu.

H 7906, ISMN M-2601-0341-2, 28 stran, 240 Kč



EDITIO BÄRENREITER PRAHA, spol. s r. o.

Běchovická 26, 100 00 Praha 10, Zákaznické centrum – tel.: 274 001 932, 274 001 933, fax: 274 001 920
GSM: 603 179 265, e-mail: zcentrum@ebp.cz, internetová prodejna: www.noty-knihy.cz

editio
Bärenreiter Praha

Cold Blue Music

Jemná hudba z Kalifornie

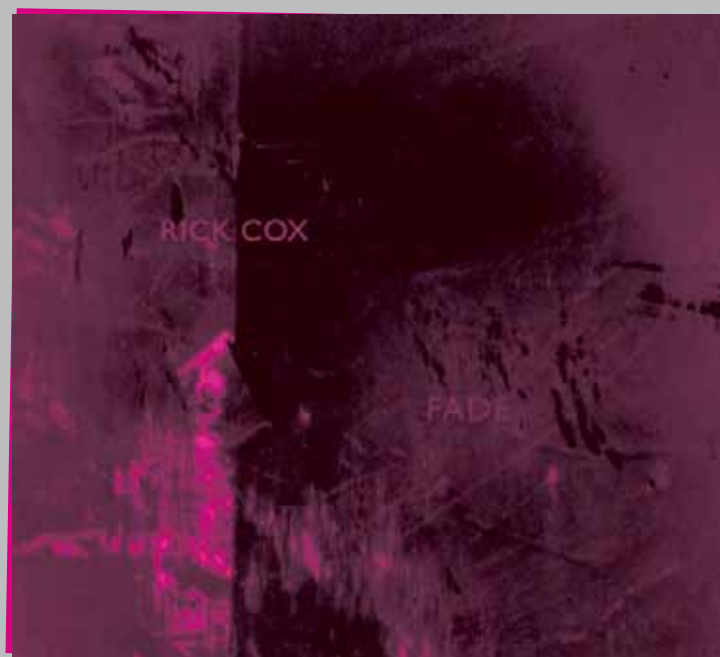
[Matěj Kratochvíl]

Hudba kalifornských autorů představuje v rámci americké hudby zvláštní kategorii a pro posluchače odchovaného evropskou tradicí je možná hůře pochopitelná než avantgarda z New Yorku. Blízkost k Asii, tradice psychedelických experimentů a snad i scénérie dodává společný jmenovatel skladbám s rozdílným stylem a technikou. Kombinace naivity (z evropského pohledu) a chuti k experimentům, schopnost vynalézat nové nástroje a pak na ně hrát písničky jak pro děti, nebo naopak z banálních motivů splétat husté struktury. To lze konstatovat o Lou Harrisonovi i Dane Rudhyarovi a také o hudbě z vydavatelství Cold Blue Music, které sídlí v Benátkách, tedy kalifornském Venice.

Vydavatelství založil v osmdesátých letech skladatel Jim Fox, a od počátku mu vtiskli vyhraněný zvuk kromě Foxe autoři jako Daniel Lentz, Peter Garland, James Tenney, Ingram Marshall nebo Harold Budd. Spojuje se tu postminimalistická repetitivnost, ambientní láska k tichým a pomalu se proměňujícím zvukovým plochám a také skutečnost, že mnozí z autorů se pohybují jak ve vážné hudbě, tak v jazzu či rocku. Ve druhé polovině osmdesátých let ovšem Fox činnost labelu ukončil. Oživil jej až na počátku nového tisíciletí, ovšem s podobným autorským okruhem i zvukovým ideálem. Zajímavou strategií je důraz na vydávání CD singlů s jednotlivými skladbami. Právě nejnovější trojice těchto singlů může sloužit jako názorný příklad „chladné modré hudby“.

Prvním z nich je *Descansos, past* právě od Jima Foxe, který tuto skladbu věnoval památce zemřelého skladatele Johna Kuhlmana. Staví tu do kontrastu pizzicato kontrabasů a osm violoncell hrajících dlouhé tóny. Kontrabas udává rytmus, který chvílemi zrychluje, aby se občas na okamžik zastavil a ve volném rytmu proběhl několik téměř jazzových figur. Nejsou tu nějaké jasné melodické linky, jen jejich náznaky – jako by šlo tak trochu o improvizaci. Akordy violoncell šplhají až k horní hranici rozsahu nástroje a vyhybají se disonancím. Nepravidelné vzdálenosti mezi chvílemi ticha a hudbou, nepravidelnost ve zrychlování a zpomalování způsobují určité napětí.

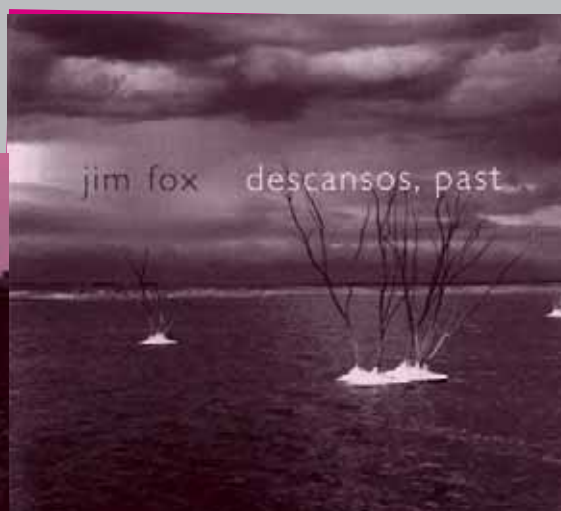
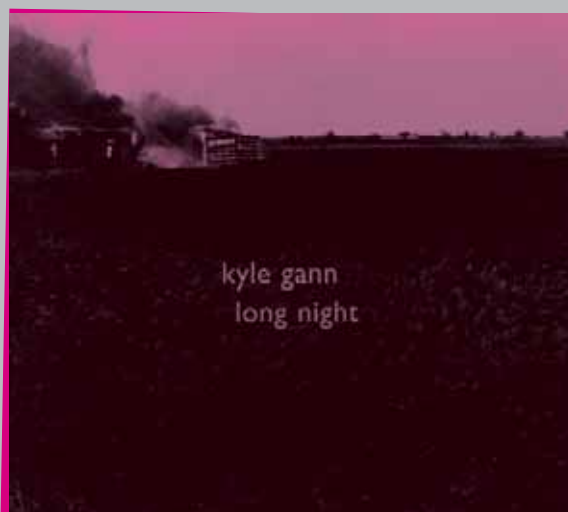
Fade Ricka Coxeho je sice napsáno pro kytaru, klavír, basu a elektroniku, výsledný zvuk je ovšem většinu času slit do jednotné masy, která výrazně upomíná na některé nahrávky Briana Ena. Tu a tam se oddělí hlasitější tón klavíru nebo fráze elektrické kytary.



Neslyšíme žádné jasné harmonie, jen spektrum zvuku přelévající se z vyšších poloh do nižších. Název *Fade* (slábnutí, mizení) vystihuje přesně výstavbu hudby: žádné rychlé přechody či střihy, každý zvuk má dostatek času, aby se vytratil nebo přelil do jiného zvuku.

Kyle Gann působí jako hudební pedagog i kritik a na svém blogu PostClassic glosuje dění v současné hudbě i společnosti. Jeho oblíbeným tématem je mimo jiné rozdíl mezi pojmy downtown a uptown v hudbě a spory mezi zástupci těchto táborů. Skladbu *Long Night* pro tři klavíry napsal již v letech

1980–1981. Na této nahrávce ji klavíristka Sarah Cahill hraje díky playbacku sama. Každý hlas hraje krátké melodické motivky. Hlasy jsou jen občas rytmicky synchronizované, jindy se rozbíhá každý svým tempem, což vytváří zvláštní polyrytmickou strukturu, která se přelévá jako voda. Vyrovnaná hlasitost a absence dramatických změn tvoří spojnici s ambientností ostatních zmiňovaných CD. Ze tří nahrávek je Gannova nejvíce „vážno-hudební“ a také nejzajímavější. Pro druhé dvě – a asi i pro zbytek katalogu Cold Blue Music platí, že hranice mezi přístupností a kýčem závisí na preferencích každého posluchače.



Žijeme v postmoderně

Postmoderní hudba?

Německá diskuse na sklonku 20. století.

Vít Zouhar

Vydala Univerzita Palackého v Olomouci

[Matěj Kratochvíl]

Literatury o soudobé hudbě u nás vychází málo. A ještě méně je pak titulů, které by se pouštěly do úkolů náročnějších, než je biografie skladatele. Téma hudební postmoderny bylo českou muzikologií v posledních dvaceti letech občas reflektováno (např. Jiří Fukač: Česká hudební avantgarda a postmoderna: ideál a skutečnost. in: Opus musicum 10/1992), zatím však chyběla práce, která by shrnula, co vše již bylo k tématu řečeno. Možná je to tím, že málokterý hudební pojem je vykládán tak rozporně. Je jen málo skladatelů nebo děl, na jejichž „postmodernost“ se shodne více teoretiků. Podle některých je John Cage postmoderní, podle jiných naprosto ne.

Vít Zouhar je skladatel, pedagog a muzikolog (viz rozhovor HIS VOICE ??/??), jehož hudba bývá často označována jako postmoderní, a který se jako muzikolog se věnuje hudbě dvacátého století. Není tedy takovým překvapením, že právě on přichází s publikací, která chce naznačit, jak již kdy byla postmoderna v hudbě chápána. Podtitul Německá diskuse na sklonku 20. století naznačuje, že vlastně ani o takové shrnutí jít nemá, že předmětem zájmu je jen určitý výsek.

Vzhledem ke komplikovanosti diskusí o postmoderně se však nebylo možné vyhnout přehledu paralelních diskusí v prostředí anglo-amerického a francouzského. Vzhledem k tomu, že termín postmoderna se objevil nejprve v literatuře, filosofii nebo architektuře, nelze ani od nich diskusí o hudební postmoderně oddělit. První část knihy nazvaná Genealogie a formování výrazu postmoderna mapuje vývoj v průběhu druhé poloviny dvacátého století, především pak od sedmdesátých let. Klíčovými jmény jsou tu Leslie A. Fiedler, Charles Jencks nebo Jeann-Francois Lyotard. Ač jsou to často názory a teorie protikladné, z jejich střetů krystalizuje soubor znaků, které chápeme jako charakteristické pro postmodernu. Mluví se zde o pluralitě, kombinování žánrů a relativizaci ideologií. Často je také zmiňována orientace na publikum, což je chápáno jako opozice vůči modernistickému elitářství. Je zajímavé sledovat, jak byla někdy postmoderna interpretována jako cosi pozitivního, co narušuje zkostnatělé pořádky a přináší nový úhel pohledu, a jindy téměř jako jev podřadný a úpadkový.

Ve druhé a stěžejní části se již Zouhar soustředí na diskusí v německých muzikologických kruzích, což je oblast, se kterou je podrobně obeznámen. Těžištěm jsou texty Helgy de la Motte-Haber, Hermannu Danusera a Wulfa Konolda – hlavních aktérů těchto rozprav. Na rozdíl od americké muzikologie, která hledala „nové čtení“ historie, snaží se německý okruh o nalezení definice pro současnou situaci a klasifikace současné hudební tvorby.

Zouharova kniha není příručkou typu „postmoderna snadno a rychle“ nebo „jak blufovat o postmoderně“. Naopak je psána pro čtenáře, který již něco o hudbě dvacátého století ví a má také přehled o filozofických a estetických prouděch posledních desetiletí. Na první pohled může odrazovat také velké množství cizojazyčných (hlavně německých) citací bez překladů. Pokud si ovšem připomeneme, že jde především o diskusí terminologickou, je jasné, že překládání by mohlo do textu vnést značný zmatek.

Pokud někdo chce získat přehled, jaká že hudba vlastně do postmoderny

patří, je mu určena kapitola Skladatelé a jejich skladby. Byť to není hlavním cílem knihy a byť není prostor pro vyčerpávající seznam jmen, na ta nejdůležitější se dostane a je u nich naznačeno, co pro zařazení kterého skladatele pod tuto nálepku mluví, a co ne. Zmíněni jsou např.: Luciano Berio (jeden z mála skladatelů, na jejichž postmodernosti – alespoň v případě Sinfonie (1968-69) – se většina shoduje), Alfred Schnittke, Mauricio Kagel, György Ligeti, Wolfgang Rihm, Arvo Pärt, Krzysztof Penderecki nebo Karlheinz Stockhausen.

Cílem knihy není podat nějakou jasnou definici. Spíše jde o průvodce mnoha perspektivami a názory na hudbu posledních desetiletí. Vzhledem k tomu, že je to diskuse neuzavřená, ale stále probíhající (byť již ne s takovou intenzitou jako v osmdesátých a devadesátých letech dvacátého století), není ani žádná definitivní definice možná. Postmoderna je kolem nás – a to i v případě, že jí tak neříkáme.

Hudební notace? Finale 2006



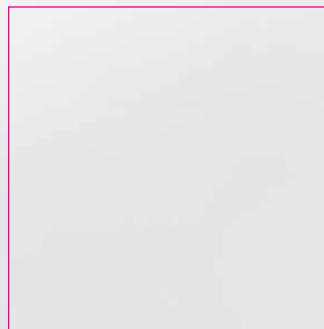
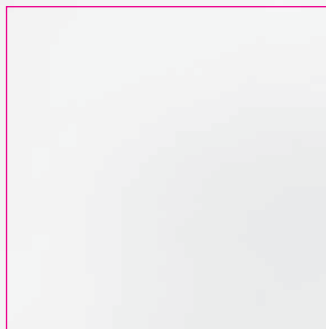
Finale představuje absolutní vrchol mezi notacími programy. Je určen profesionálům: skladatelům, aranžérům, pedagogům, studentům i notografům, těm, kteří chtějí disponovat nástrojem, který jejich hudebním představám nebude klást žádná omezení. Součástí dodávky je základní uživatelská příručka v českém jazyce.

Přechod z verze 2005: 3800,- Kč
Přechod z verze 1.0 až 2004: 5400,- Kč
Cena pro komerční uživatele: 19900,- Kč
Cena pro školy, pedagogy, studenty a církevní instituce: 9900,- Kč
Licence pro 5 počítačů: 22900,- Kč

Zvláštní nabídka: Uživateli jiných notáčnických programů mohou dostat plnou verzi Finale 2006 za cenu pouhých 6900,- Kč. K uplatnění této slevy stačí, když nám sdělí platné sériové číslo svého stávajícího programu. (Nabídka se vztahuje na následující software: Capella, Cubase Score, Encore, FreeStyle, Mosaic, Musicator, MusicPrinter Plus, Nightingale, Overture, Rhapsody, Score a Sibelius.)



RITORNEL, s. r. o.
Oborného 10, 709 00 Ostrava
Infolinka: 724 170 180
Fax: 596 624 617
E-mail: finale@ritornel.com
www.ritornel.com



Supersilent: 7 (DVD)

Rune Grammofon / Ambient.cz.

Kvarteto improvizátorů od roku 1997 společně vytváří amalgam ambientu a noise skrze velmi volný přístup k nástrojům. Počínaje albem 4 jeho hvězda stoupla za hranice rodného Norska, živé 5 i následné 6 ukázalo, že pořád je kam jít. Supersilent dospěl do stadia skupiny velmi žádané, prověřené dosavadními alby i nespočtem vystoupení. 7 nyní vychází jako obrazový záznam – vůbec první DVD v produkci Rune Grammofon.

Střídmost je tu stylotvorná: nosič vůbec nemá menu, rovnou odstartuje počátkem koncertního záznamu a po hodině a třičtvrtě skončí třiminutovým předávkem. Režisérem je dvorní grafik labelu Rune – Kim Hiorthøy. Prostřihy mezi třemi kamerami působí plně profesionálně, žádné lo-fi z nouze. Pokud se říká, že černobílý film víc přibližuje obraz k fikci (vedle barevného je méně věrný realitě), pak tady černobílost opravdu podporuje dojem, že sledujeme zaujaté vyprávění, ne pseudoobjektivní dokument. Výrazná hra světla napovídá, v čem spatřuje Hiorthøy smysl filmování hudby: snímány jsou především tváře aktérů, ruce manipulující s nástroji jsou často (ne vždy) odkázány za hranici tmy. Sledují se interakce a vnitřní pochody, virtuozitu stačí slyšet.

Začíná Arve Henriksen svým charakteristickým, flétnově jemným tónem trubky. Zvuk i modalita může připomenout jeho sólové album *Sakuteiki*, ale vyrovnaný „nekonečný“ přechod bicích Jarleho Vespestada přivede tok hudby k prvnímu klimaxu večera – překvapivě až funkrockově živelnému. Arve skrze trubku mluví, volá i zpívá: je to intenzivní a výrazně pestřejší než dosavadní „kastrátská“ poloha. Størlokkenovy klávesy pak vedou krátkými zvuky dialog s bicími, jejich druhá častá poloha je v táhlých zvucích, někdy neměnných dronech, někdy kolísavých. Dohromady to znamená, že Supersilent dosahují své atraktivitu i přesto, že ve svých litaniích nepoužívají harmonii: nevnáší ji tam ani čtvrtý člen, „audiovirus“ a manipulátor hlukovou zpětnou vazbou Helge Sten. Film názorně ukazuje jeho vynález, malý mikrofon, který Sten drží mezi dlaněmi a pohybem rukou i celého těla vytváří zpětnou vazbu, někdy až melodicky přesně.

Nejdelší *soundscape* má půl hodiny: začíná sólovým preludiem kláves, evokujícím baltický klid Arva Pärta a garbarkovských severských melodií. Přidá se Henriksenův zpěv: nevzpomínám si na druhého hudebníka, který odkládá svůj nástroj, aby to, co skrze něj hrává, vyzpíval vlastním hlasem. I tady nakonec hudba přirozeně naroste do seismické hřmotnosti, která ale neevokuje nic z „tvrdých“ žánrů. To je hlavní devíza Supersilent: silné stylové příznaky doby (zájem o zvukový detail, rovné postavení všech členů, nežánrový přístup k momentům z tvrdého rocku, noise, jazzu, ambientu) vtěluje do hudby, která není o moc těžší než eskapády předchozí postjazzové generace, tedy třeba Nilse Petera Molvaera.

Přímým přístupem k trackům se DVD záměrně podobá klasickému kompaktu. Ale že ho lze vnímat jako další řadové album kapely, to potvrzuje hlavně obsah. Možná to s tituly Supersilent bude v budoucnu jako s nahrávkami Keitha Jarretta: člověk nemusí mít doma všechny, ale rozhodne-li se sledovat skrze ně pokračování příběhu, nikdy není zklamán. Lze čekat, že mnozí spokojení diváci si z DVD stáhnou zvuk a zařadí do diskotéky silné dvojalbum k poslechu.

Pavel Klusák

Troum: Tjukurrpa (Part Two: Drones)

Opion Somnium: As They Fly Into Darkness, Only Black Feathers Remain To Wipe Our Tears

Stabat Mors: Ich bin so wild nach deinem Erdbeermund
Drone Records.

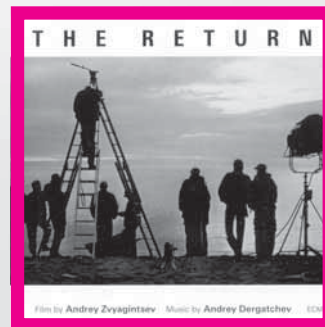
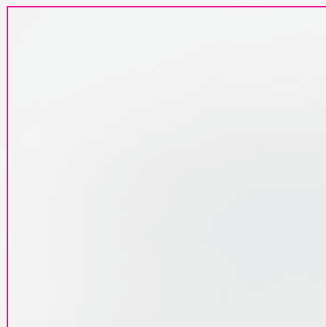
Slovo „drone“ získává v postindustriálním světě čím dál větší popularitu a současně i trochu jiný význam než „prodleva“. „Drone“ umělci sice pracují s bzukotem výsledných tónů střetávajících se frekvencí, ne však výhradně. Jejich produkci by šlo přirovnat k experimentálnímu ambientu, jehož působivost a atraktivita tkví v hybnosti, již se vyznačovala například hudba La Monte Younga a Tonyho Conrada na počátku šedesátých let, kdy ve skupině Dream Syndicate (či Theatre of Eternal Music) experimentovali s dlouze drženými tóny. Současní „dronisté“ nejsou tolik purističtí, z dřevnosti industriálu a neměnné rozmáchlé šíře ambientu si berou rovným dílem a výsledek jejich práce bývá nadán novou, energickou dynamikou. *Drones music* není „scéna“ či nově deklarovaný styl se striktními regulami, ale termín, který se často objevuje na internetových stránkách souvisejících s umělci, jejichž výčet zahrnuje tak různorodá jména, jako je lékárnicky precizní vtipálek Andrew Liles, pokračovatel konkrétní hudby Francisco López, ambientně laděný Christoph Heemann či (zejména v novější tvorbě) nevyzpytatelný Andrew McKenzie (Hafler Trio). Sjednocující a výrazné prvky této hudby jsem naznačil výše.

Německá dvojice Troum (známá i z pražského koncertu), která vydává druhou část své trilogie na vlastní značce, se svým pojetím drone music odráží od ambientní základny – poznat je to především v barvě použitých zvuků. Důsledné využití rytmického efektu střetávajících se frekvencí však z jejich hudby dělá místy až tranceový zážitek. První dvě z pěti delších skladeb hodinového CD se sice volně plynoucího ambientního úzu víceméně drží, závěrečná dvojice *Afgod* a *Tiefenrausch*, kde se do rytmické hry zapojí i elektronické ruchy (v předchozích číslech jen volně kladené coby atmosférické pozadí skladeb), doslova – a v daném žánru zcela nečekaně – strhne téměř k tanci. Prostřední intermezzo *Trahan* je jakoby z jiného, mile nostalgického světa industriálu.

Proslulost labelu Drone Records však tkví především v sérii sedmipalcových singlů, kterých na značce vyšlo již kolem sedmdesáti. Většinou se jedná o picture disky podobné úpravy a jednotné etikety a mezi vydanými umělci najdeme například Bad Sector, Inade, Alio Die či již zmíněného F. López.

Jednočlenný projekt Opion Somnium z novomexického Santa Fé je fascinován ptáky a pro své melancholické zvukové vize rozeznává, elektronicky vrství a dále zpracovává tradiční hudební nástroje: cello, housle, smyčcem hranou kytaru, pilu, varhany a hlas. Vysoký drone, táhnoucí se nad pseudoorientálním zvukem akustických nástrojů, se ve vyšších polohách láme a dodává nahrávce na křehké nevyzpytatelnosti. Průsvitně fialový singl s modrými skvrnami se pyšní ručně zhotoveným obalem s otištěnou částí delší básně, jejíž plné znění najdeme na internetových stránkách projektu. Hudba na obou stranách singlu je si pohříchu až příliš podobná.

Němečtí Stabat Mors, jejichž singl je inspirován legendárním umělcem života a hercem Klausem Kinskim, nás zahltní ztišeným napětím nízkých basových frekvencí, nervními ataky zpětných vazeb a zkresleným ženským hlasem citujícím Kinskiho. Hudební kořeny zde vězí



jednoznačně a hluboko v merzbowovském noise, i když se duo snaží o trochu atmosférickější přístup.

Petr Ferenc

Mutamassik (Masri Mekkassar): Definitive Works Sound-Ink.

Newyorská DJka arabského původu Masri Mekkassar alias Mutamassik shrnuje osm let své tvorby na poli zrychlených breakbeatů, a to na kompilaci (či na prvním albu, chcete-li) nazvané *Definitive Works*. Název kolekce zní možná trochu pesimisticky, jako by snad už žádná další neměly přijít, ale snad je to jen vtípek. Mutamassik navazuje na společný projekt s kytaristou Morganem Craftem *Rough Americana* z roku 2003 a řadu remixových službiček (Arto Lindsay, Vernon Reid, Natacha Atlas). Jednoduchý postup smíchání breakbeatů (ať už jungleových nebo hiphopových) s orientálními motivy dotahuje Mutamassik k dokonalosti za přispění precizní práce se stavbou skladby i jednotlivými zvuky. Kusy jako *Babomb* nebo *Immigrants on Course* přinášejí postmoderní fúzi world beatu a evropské taneční scény, pojatou však avantgardně, takže se zřetelně odlišuje od předvídatelných drum 'n' bassových mixů z výběrů jako *Arabian Travels* nebo *Spirit Of India*. Mutamassik staví poutavý most mezi hudebními kulturami starého Orientu a současného Západu, aniž by lacině zneužívala exotických hudebních motivů. Postupuje podobně jako třeba hudební cestovatel DJ /rupture (s nímž mimochodem natočila společné album *Shotgun Wedding Vol. 1 – The Bidou Sessions*): nechá ukradenou melodii utopit v rytmických smršťích, aby ji znovu v klidnějších okamžicích odhalila v její krásě. Nejvíce překvapí divoký orient-funk *Shaky Knees*, nadbytečně naopak působí rapperské výstupy MCs 4th Pyramid z Def Jux.

Jestliže *hypsteri* celého světa vyvolávají slávu srílanské tygřici M.I.A., Mutamassik může být její verzí pro posluchače, kteří chtějí objevovat kouzlo multikulturních mixů a nebojí se jít ještě hlouběji. Ať už roztáčí klasický *Amen break*, *Sa'aidi* hardcore nebo rytmy bubnu dhol, world music Mutamassik dýchá volným, žánrově či kulturně nesvázaným dechem.

Karel Veselý

Animal Collective: Feels

FatCat.

Richard Youngs: The Naive Shaman Jagjaguwar.

Z hudby amerických Animal Collective stále silněji čpí nezdočná jinošská energie, až záviděníhodná volnost, sympatická přirozenost a bezprostřední tsunami radosti ze života. Popírají přitom logické očekávání, že s rostoucími úspěchy i věkem (známá to krize ztráty iluzí), táhlými šňůrami a press kolotoči musí přijít vystřízlivění, únava a alespoň částečná serióznost – ne, Animal Collective se milou regresí postupně posouvají od experimentálních vod prvních alb k průhlednější, přímočařejší, hravější a jaksi dětšší tvorbě. Novinka *Feels* působí jako svěží vítr. Hned po úvodních jemných tónech s dětským smíchem uši ovládne energická skotačivost s až „nezdravě“ pozitivním nábojem, který se – s drobnými výkyvy – nese celým albem. Zejména v první polovině desky AC servírují neobyčejně svižné a místy bláznivě hravé kousky. Tyto snadno přístupné (takřkajíc „pro celou rodinu“), a přece komplikované písničky se vesměs pyšní osobitou, mnoho-

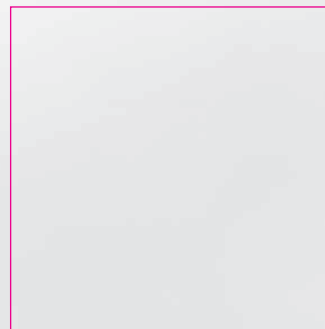
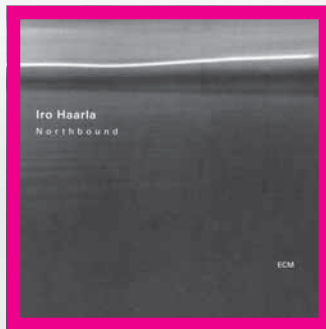
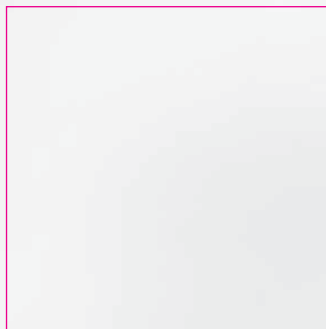
vrstevnatou a poměrně nesnadno prostupitelnou strukturou (s jemnými odkazy na bezstarostnou tvořivost 60.-70. let) s širokou paletou kytarových prvků a perkusivních mas a také potlačenými hutnými klavírními podklady (hostující Kristín Anna Valtysdóttir z Múm). Po počátečním vybouření přicházejí v druhé půlce desky klidnější zvukomalby s hlubší atmosférou (vyniká zejména *Loch Raven*), aby se v úplném závěru, tentokrát za pomoci country banja a raubířského zpěvu, opět probudila krev v žilách, nakonec rozpuštěná v rozostřeném hlukovém nebi. Nad celým albem neúnavně bdí hyperaktivní a divoce nápaditý vokál Avey Tareho, který neposedně skáče i do téměř nemyslitelných poloh. Právě hlasové excesy – bizarní refrény (*The Purple Bottle*), nečekané výkřiky (*Grass*), důmyslná manipulace (*Bees*) a všelijaké doplňkové hlasohrátky – patří k nejsilnějším kouzlům a nejtypičtějším rysům „pozdních“ AC a obecně dominují i *Feels*, přestože se najdou místa, kdy chceme ještě víc, chceme tu již notně popuštěnou uzdu zcela odhodit a rozletět se ještě o kus dál. Album má na rozdíl od předchozí desky *Sung Tongs* (jejíž pestrosti nová kolekce tak úplně nedosahuje) na svědomí celý čtyřčlenný kolektiv – že by snad více hlav znamenalo větší počet kompromisů a ve výsledku i maličko přistřižená křídla? Zdánlivá jednobarevnost (posuzuj v kontrastu se *Sung Tongs*, nikoli ostatní hudební produkcí!) *Feels* se však rozměňuje s každým dalším poslechem a novými vjemy. Animal Collective se totiž obdivuhodně daří propojovat pádnou a strhující jednoduchost s vynalézavou komplexností, líbivost s inteligencí. Moderní pop? Ano, prosím.

Glasgowského samorosta Richarda Youngse s AC vedle hledačských tendencí spojuje zejména společná škatulka „nový folk“ a jeho zařazení po jejich bok v tomto textu budiž jen důkazem, jak rozměrný a bohatý tento „proud“ ve skutečnosti je. Poměrně neznámý Youngs je hudebně činný již téměř dvě dekády a má za sebou celou řadu různorodých nahrávek – sólo i kolaborací (Simon Wickham-Smith, Makoto Kawabata, Vibracathedral Orchestra atd.) – a experimentů s akustikou, elektronikou i vlastními hlasivkami. Jeho nejčerstvější pětiskladbový počín *The Naive Shaman* na nadějně značce Jagjaguwar představuje silně hypnotizující sondu do světa táhlé a rytmické prvky opomíjející repetice a halucinogenního oblouznění. Tyto „hippie“ atributy korunuje výrazný, ale vláčný zpěv (často stupňovaný toulavými ozvěnami), jenž plně souzní s pomalu plynoucím členitým podkladem a stupňuje mámivý efekt kompozic. Domnělá celková neměnnost uvnitř kusů, kterou vyvolává konstantní složka (ač často tvořená třeba jen jedinou zvukovou vrstvou, především v basových partiích), ovšem ve skutečnosti poskytuje prostor široké škále neustále se vyvíjejících a zřejmě z velké části improvizovaných prvků (digitálních manipulací, strunných experimentů, shluků perkusí i noiseových stěn). Písňová jednoduchost (Youngsův vskutku šamanský zpěv, který se v podstatě omezuje na opakování a různorodé „vykořisťování“ velmi krátkého textu, nese známky vlivu lidové hudby) desku přirozeně řadí k folkové tvorbě, její počítačový vznik a všeobíhající hloubkové zpracování (improv, noise, glitch / industrial i pseudojazzové prvky) ji však zanechává v lákavém vakuu.

Hynek Dedecius

Andrey Zvyagintsev / Andrey Dergatchev: The Return ECM / ZHP.

O úspěšném celovečerním debutu *Návrat* (2003) režiséra Andreje Zvjaginceva, „až úzkostlivě neangažovaném snímku, který lze vnímat i jako bezděčnou



metaforu bezbřehosti Ruska, jako temnou reflexi jeho svobody a chaosu, ve kterém se teprve schyluje ke krystalizaci nového hodnotového systému“ (Galina Kopaněva), se dlouho vedly diskuse. Podněcovala je jak sama nezpochybnitelná výjimečnost filmu, tak i řada „černých míst“ v ději (například neznámý obsah vykopané skříňky, v němž jako by ležel potenciální klíč k celému příběhu) či v zákulisí (smrt jednoho z účinkujících chlapců v místech natáčení rok od prvních klapek). Ačkoli vášnivost debat s postupem doby pomalu opadá, zájem o dílo přetrvává. Stvrzuje to i vydání soundtracku s hudbou Andreje Děrgačova.

Hudba se v *Návratu* aktivně spolupodílí na vytváření celkové atmosféry. Její přítomnost si přitom dává – soustředí-li se především na děj a obrazy – nemusí vůbec uvědomovat. Nestrhuje k sobě totiž za každou cenu pozornost, současně se však nikdy nesnižuje ani k lacinému podkreslování. Hudba tu je chápána jako součást celé zvukové kompozice filmu; organicky se tmelí s mluvenými projevy postav, vrčením motoru, šploucháním vody, ale třeba i tichem jako „zvukem“ sui generis. Způsob jejího vkomponování do audiovizuálního toku (a stejně tak i mnohé použité výrazové prostředky a nakládání s nimi) v lecčems dávají vzpomenout na hudbu Eduarda Artěmjeva (viz HV 6/03, 6/04) k filmům Andreje Tarkovského *Solaris*, *Zrcadlo* a zvláště *Stalker*. Ostatně, více či méně konkretizovaných odkazů k Tarkovského dílu se v případě *Návratu* objevovalo poměrně dost, hudební (a obecně zvuková) paralela se mi však v dobrém smyslu jeví jako jedna z nejirrelevantnějších.

Je zřejmé, že taková hudba, nepostrádající sice silné motivy (programně často s nádechem asijské melodiky), ale těsně se přimykající ke konkrétnímu filmovému záměru, může být pro vydání na zvukovém nosiči ošidná. Děrgačov se vyhnul strojenému slepování jednotlivých hudebních fragmentů a pokusil se vytvořit cyklus s logickou vnitřní evolucí, což sebou mimo jiné obnášelo i rezignaci na posloupnost hudby ve filmu. Tvar, jaký albu dodal, je však působivý. Soundtrack lemují dvě „vodní“ témata: elektronická evokace hlubiny, již začíná celý film, a naturální déšť. Jejich vztah jako by podmiňoval strukturu celého proudu, v němž se elektronické úseky střídají, prolínají nebo vrství se syrově akustickými. Plynulé návaznosti Děrgačov dosahuje rytmizací celku, již podléhá i několik dialogů vybraných z filmu.

Přestože se recenzovaný projekt nutně potýká s problémy nepísničkových soundtracků, vypořádává se s nimi se ctí. Jeho efekt bych přirovnal k dojmu z filmových fotografií, kterých lze v bookletu najít slušnou řádku: jsou nadmíru zdařilé, samy o sobě nosné, ale jen těžko se při jejich prohlížení dá abstrahovat od *Návratu* jako celku. Zajímalo by mě, jak by na album reagoval posluchač, který snímek dosud neviděl.

Vítězslav Mikeš

Quentin Sirjacq / Antoine Berthiaume / Norman Teale: Leaves and Snows Ambiances Magnétiques.

Název alba odkazuje k období jeho nahrávání – vznikalo v časovém rozpětí, ohraničeném opadávajícími listy ze stromů a prvním sněhem. A skutečně, atmosféru prosluněného babího léta, pochmurného mlhavého podzimu i bílé záře sněhových vloček tu vycítit lze. Svě síly zde spojili tři studenti, kteří se setkali v roce 2004 na Mills College v Oaklandu. Pianista Quentin Sirjacq se narodil v roce 1978 v Paříži a vystudoval konzervatoř v Haagu. V Nizozemí

se seznámil také s Fredem Frithem, což ho nakonec přivedlo do Kalifornie, místa Frithova pedagogického působení. Kytarista Antoine Berthiaume (1977) pochází z Montrealu, kde je dodnes napojen na místní improvizaci scénu. Norman Teale (1980) je rodákem z Oklahomy a na Mills studuje zvukové inženýrství.

Společný počín tohoto tria rozhodně není pouhou studentskou etudou, a přestože vznikl pod jistou kuratelou saxofonistky Joane Héty, lze ho považovat za vyzrálé dílo vyhraněných osobností, které se sešly ve vzácném porozumění. V *Leaves and Snow* je zakódována juvenilní nostalgie, která mu dodává nadčasovost. Mísí se tu jakoby archaické postupy či ohlasy poetiky muzikantů z okruhu firmy ECM se zcela novátorským přístupem ve využití současných technologií. Sirjacq i Berthiaume kromě svých hlavních nástrojů hojně sahají po perkusích, Teale dodává elektroniku. Lyrické, něžné i hřejivé pasáže se střídají s až odlidštěným zvukem, improvizátorská uvolněnost s řádem. Výsledkem je koláž, jejíž jednotlivé komponenty jsou propojeny do organické podoby.

Profesorský sbor, vněmž vedle Fritha působí třeba kontrabasistka Joelle Léandre (mimo chodem autorka kratičkého oslavného textu v bookletu alba), se za své studentky rozhodně nemusí stydět. Ba naopak.

Petr Slabý

Iro Haarla: Northbound ECM / 2HP.

Iro Haarla byla hudební i životní partnerkou už nežijícího Edwarda Vesaly (1954-1999), bubnujícího kapelníka a neúnavného hledače nových přístupů. Vesalovo experimentování pomohlo skandinávskému jazzu plně vstoupit do postmoderny: mnozí dobří hráči dnes tvrdí, že jako spoluhráči i posluchači získali iniciační zážitek právě u něj. Haarla byla od čtyřicetiletí let jeho múzou, především však psala aranžmá a dávala pevný tvar mnoha Vesalovým intuitivním nápadům pro skupinu Sound & Fury. Jako absolventka helsinské Sibeliovy akademie se tak de facto vzdala vlastní dráhy skladatelky a koncertní klavíristky: realizace Vesalových vizí ji ovšem po následující dvě dekády naplňovala. Vesalovy koncepty ji stavěly pořád před nové úkoly. Potřeboval improvizujícího hráče na harfu? Haarla se naučila hrát na harfu – a později třeba na japonské koto, analogové syntezátory, akordeon.

Pro první sólové album u ECM napsala Iro Haarla témata hymnické rozvolnosti: dobrý materiál dlouhých melodických frází tak dostali saxofonista Trygve Seim (známe z několika skupin, především u ECM) a trumpetista Mathias Eick (člen jazzrockových Jaga Jazzist). Naprosto volný rytmus krásně (ne)vytvářejí kontrabasista Uffe Krokfors (Vesalovy kapely, ale i Krakatau Raoula Björkenheima) a klasik severského jazzu, hráč na bicí Jon Christensen. Haarla, hrající sama na klavír a harfu, po Vesalově smrti nepíše světlou a rozvernou hudbu: ukázal to starší titul *Yarra, Yarra* (November Music, 2001) a *Northbound*, kam některé skladby přešly, má také atmosféru meditace v temnější chvíli. Dlouhé tóny dechů činí z celé věci podivnou slavnost, harfa zní v kontextu, jaký u ní neznáme. Mimo chodem, vůbec se zdá, že tenhle nástroj prožívá renesanci: připomeneme-li si Zenu Parkins (ve skupině Björk i v duu s Ikue Mori), Joannu Newsom či Coco Rosie, je zřejmé, že salónní nástroj vysoké kultury dnes provokuje k řadě rozdílných přehodnocování.

Pavel Klusák



Jackson & His computer band: Smash Warp.

S albem *Smash* debutuje na slavné značce Warp francouzský producent Jackson Fourgeaud („jeho počítačová skupina“ je samozřejmě jen vtip). Jackson se v roce 2003 ohlásil singlem *Utopia* a sérií úspěšných remixů (*M83*, *Air*, *Freeform Five*). Po letním singlu na Warp *Rock On!* už začali mnozí hovořit o největším objevu francouzské taneční hudby od časů Daft Punk. *Smash* jejich optimismus trochu krotí, přesto je to silné album, které se vymyká tradičním postupům na současné taneční scéně. Dvojsmysl v názvu patrně neodkazuje k synonymu popového šlágru, ale spíše k Jacksonově metodě konstrukce skladeb demolicí. Od podobných, z abstraktního hip hopu vycházejících demontátorů jako Prefuse73 nebo Deadelus ho dělí živelnější přístup podobný divokému DJ /rupture a až nábožná věrnost detroitskému technu. *Smash* nabízí zvukové orgie milimetrově nasekaných útržků slepených autorem v deformované podobě v hyperdynamickou koláž pochybné stavby. Energií pnoucí se singly *Rock On!* nebo *Utopia* upomínají na nejlepší okamžiky Squarepushera nebo Aphex Twina, ale nepotřebují k tomu hrát s polyrytmickými strukturami – stejně účinného výsledku dosahují vrstvením odsekávaných mikrosamplů. Když se pak Jackson snaží dělat něco jiného, výsledek je už o poznání slabší. Narušováním struktury skladeb (a hlavně melodických motivů) překvapivými zvraty snad chce stvořit novou electro verzi free jazzu, dalším zvláštním vybočením jsou skladby využívající zajímavé hlasy vyprávějící příběhy (tedy žádný rap). Mike Ladd v epické *TV Dogs* je úchvatný, stejně jako Jacksonova matka zrychlená v *Oh Boy*. Miniatury *Promo*, *Minidoux* ve stylu *Satie-in-the-machine* jen podtrhují chaotičnost nevyrovnané desky, jejíž dominantním rysem bude pro mnohé po prvním poslechu agresivní basový drum kick, který se ve většině skladeb zjevuje jako zachránce bezbřehého chaosu. *Smash* je jedno z neoriginálnějších alb taneční scény za poslední měsíce, určitě nejlepší na značce Warp za drahé let, až si jeden přeje, aby bylo ještě lepší, tedy hlavně ještě soustředěnější a dotaženější. Na druhou stranu, tam, kde nechá Jackson rozehrát své hudební šilenství správným směrem, dosahuje vrcholu.

Karel Veselý

Keiji Haino: Uchu Ni Karamitsuiteiru Waga Itami Mitsuru Nasumo / Keiji Haino / Tatsuya Yoshida: Sanhedolin PSF Records.

„Enigmatický trubadúr noise“ (praví katalog vydavatelství Table of Elements) Keiji Haino je mužem dvou tváří – záleží na tom, pracuje-li sólově nebo skupinově. Haino-solitér na svých vystoupeních a albech úplně potlačuje formální stránku hudby a ztělesňuje maximálně koncentrovanou eruptivní energii. Jeho sólové nahrávky jsou sériemi zcela spontánních výtrysků zvuku a vysoce posazených výkřiků střídaných tichem pulsujícím houstnoucí přípravou k další erupci. Haino, který kromě svého hlasu obsluhuje především kytaru (maximálně zesílenou přes obří marshall, takže sebeletemnější dotek strun způsobí hromobití), bicí, perkuse a nejrůznější elektroniku, nechce být hudebníkem/skladatelem, ale absolutní hudbou/zvukem. Jeho alba jej předsta-

vují vždy s jedním nástrojem, který Haino s četnými výkřiky drásavě krotí. Většinou je to kytara, někdy elektronické bicí moduly; památné album *Tenshi No Gijinka* (Tzadik, 1995) je sbírkou cinkání a výkřiků, která recenzenta časopisu Wire přiměla k výzvě: „Prosím, prosím, prosím, nekupujte to!“ (Učinil jsem navzdory a získal skutečný klenot krystalické čistoty.) Připočteme Hainovo důsledné oblékání se do černé, tmavé brýle, hůlku a pověsti o jeho lásce k dortům, kvůli níž s sebou na turné vozí cukrářku, prý až čtyřhodinové koncerty, a máme zde hudební legendu par excellence.

Haino-spoluhráč nezapomíná na své rockové a jazzové kořeny a je nejčastěji platným a virtuózním kytaristou improvizujících trií – jednou z mála výjimek je album *Evolving Blush or Driving Original Sin* (PSF Records, 1996), na němž s Peterem Brötzmannem vytvářejí absolutní freakout v obsazení hlas a dechy.

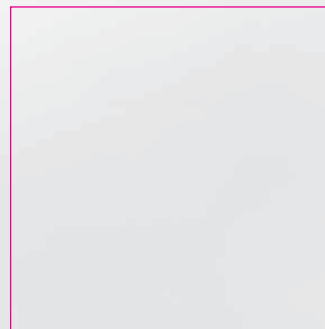
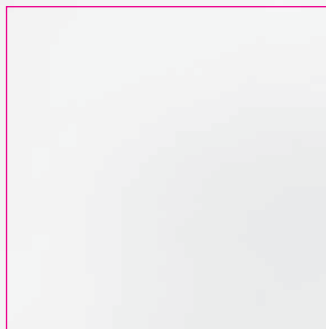
Každá z recenzovaných desek představuje jednu ze dvou Hainových tváří. Sólová *Uchu Ni Karamitsuiteiru Waga Itami* (něco jako „zapleten v univerzu, má bolesti“) je čtveřicí ploch živě improvizovaných na elektronické nástroje na bázi těreminu, tj. takové, jež hráč rozeznává „bezdotykově“, pouhým pohybem rukou ve vzduchu. Hra na podobné nástroje vyžaduje permanentní pozornost hráče, neboť instrumenty, pokud od nich na delší dobu oddálíme ruce, mohou místo ztichnutí začít vydávat opravdu nepříjemné zvuky. Lze říci, že podobný boj s nelibou ne-hrou je pro Haina tím pravým, přestože zde vlastně (kromě pauz mezi čtyřmi tracky) neuslyšíme jeho typické napjaté ticho. V prvních třech plochách Haino zkoumá a předvádí možnosti svého arzenálu: od chvěvivých těreminových frekvencí až po basové dunění a názvuky hlasů – étericky vysokých i vzdáleného death-févu. Co z toho jsou skutečný hlas a co jen elektronická imitace (imitátor andělů – tak zní překlad názvu výše zmíněného *Tenshi No Gijinka*) ví asi jen Haino sám. Ve čtvrté skladbě, jejíž osmadvacetiminutová stopáž zabírá téměř polovinu alba, zahřmí všechny zbraně najednou. S dusavým rytmem v pozadí nás první čtvrt hodinu bude do země zatlučet skrumáž všech možných i nemožných zvuků, ran a švihů. Ztichnutí, které na chvíli přislíbí ambientní pípání, graduje v nápodobu úderů, kopů a švihů zbraní v kung-fu filmech a znovu přes panasonicovský můstek zklidní až do postupně odumírající plochy trochu připomínající deformovaný zvuk varhan. Keiji Haino se na tomto albu snad nejvíce přiblížil zvuku japonského elektronického noise s Merzbow v čele, usuzovat na radikální tvůrčí obrat však samozřejmě vzhledem k jeho chameleonství, spontánnímu chrlení hudby a konstantní věrnosti kytáře nelze.

V triu Sanhedolin Haina doplňuje bubeník (hrající jinak i na jiné nástroje) Tatsuya Yoshida – duše posthardcoristů Ruins, a baskytarista Mitsuru Nasumo známý z freerockových Altered States či z multižánrové hydry Ground Zero. V hodinové improvizaci (rozdělené do deseti tracků) se trio pohybuje v rychlých rockově-jazzových tempech, občas ozvláštěných Hainovým křikem či flétnou (jeho kytara přidušeně „rockuje“ a jen občas vykoulí drobnou plochu, za opravdu sólový nástroj se – stejně jako baskytara a bicí – považovat nedá). V porovnání s expresivitou hlavního proudu tvorby všech tří zúčastněných se toto setkání drží až příliš při zemi.

Petr Ferenc

Vertigo Quintet: Vertigo Quintet Amplion Records.

Jedna z básní malíře Jindřicha Štyrského se jmenuje *Aniž by nastal viditelný pohyb*. Její titul by se dal použít k popsání situace českého jazzu pro léta



devadesátá, tedy pro dobu, do které byly vkládány marné touhy, projekce a naděje. Až se začátkem nového tisíciletí jako by se situace změnila, jako by až nyní nastal onen vytožený pohyb, který začal rozpínat prostor jazzového universa. Záznamů této změny a pohybu máme již několik. Výtečné nahrávky Jaromíra Honzáka, Davida Dorůžky a progresivního mini big bandu NUO, ze kterého také pochází část Vertigo Quintetu, jsou nám toho dokladem. A lze připomenout i soubory Skandovat oranž, Jenisej, Noční optika a Muff Marcela Barty, abychom si potvrdili fakt, že žijeme v epoše zlomu a touhy po změně.

Vertigo Quintet je skupinou nejmladší jazzové generace. Nejstarším členem je jednáctiletý saxofonista a klarinetista Marcel Bárta, který během svého působení v mnoha souborech vyrostl v jednoho z nejlepších sólistů naší hudební scény. Společně s klavíristou Vojtěchem Procházkou je také jediným hudebníkem Vertiga narozeným v Čechách; trumpetista Oskar Török, bubeník Daniel Šoltis a basista Rastislav Uhrík pocházejí ze Slovenska a dokazují sílu slovenské jazzové scény.

Zvukově je Vertigo přirovnáváno ke skupinám vydávaným labelem ECM a ani sami členové se této analogii nebrání. Ať už z vlastní vůle či jako vnější nálepka je toto ohraničení signifikantním průměrem pro jeho zvuk, styl i vyznění, které skutečně s Eicherovým vydavatelstvím koresponduje. Propojení Vertiga a ECM je však dvojího charakteru – jako vysoký hudební standart, kterému Vertigo dostává, ale také jako past zvuku neseného na vlně melancholie a meditace. Autorem poloviny skladeb je Vojtěch Procházka, který tíhne k harmonické průzračnosti v pomalém tempu se zajímavými zvraty; vůči němu jako opozitum i silný příslib stojí jediný výtvar Marcela Barty s názvem *Exhibionista*, nesoucí v sobě ono pnutí ke konfliktnímu a radikálnímu hudebnímu pohledu, který byl charakteristický i pro jeho formaci Muff. Tato cesta se podle mého názoru zdá být osobitější i správnější.

Album Vertiga je pro českou jazzovou scénu nepochybně přelomovou událostí. Dokazuje, že zde vyrůstá generace, která i ve velmi nízkém věku umí dokonale využívat své instrumentální a neelementární skladatelské zkušenosti a která nehraje podbíživý a dobrým trávením nasáklý jazz, jak je tomu v současnosti zvykem u mnoha českých jazzmanů. Vždyť i historie přináší důkazy obratu – Peter Brötzmann, John Coltrane a Ornette Coleman, kteří jsou ikonickými figurami radikality, začínali v klidných a stojatých vodách napájených swingem a bopem, aby tak získali základ, který posléze pokroutili a znásilnili do nových tvarů díky svému instrumentálnímu a intelektuálnímu vkladu a osobitému přístupu.

Vertigo Quintet je rozhodně důkazem, že epocha zažívá ořes a časy se mění. Bezejmenná debutová nahrávka má kvality vysoké technické a skladatelské zdatosti. Doufejme, že jediným elementem, který této česko-slovenské pětičce brání k plnému rozvinutí, je fascinace usazeným a osvědčeným vydavatelstvím.

Lukáš Jiříčka

Paul Dutton: *Oralizations* Ambiances Magnétiques.

Paul Dutton se narodil roku 1943 v Torontu, v dětství zpíval ve sboru a zajímal se o tradiční britskou folkovou hudbu a blues. Podstatným v jeho životě se stal okamžik, kdy se začal věnovat kreativnímu psaní. Pak už scházel jenom krůček, aby se literát proměnil v performer. V sedmdesátých a osmdesátých letech minulého století získával první ostruhy na tomto poli v le-

gendárním „textappealovém“ sdružení The Four Horsemen. V roce 1989 se přidal k improvizacímu souboru CCMC, kde působili saxofonista John Oswald a pianista Michael Snow, a v roce 2003 založil vokální kvintet Five Men Singing (spolu s Jaapem Blonkem, Koichim Makigamim, Philem Mintonem a Davidem Mossem). Má za sebou také několik básnických knih. Těžištěm jeho tvorby je však především sólové vystupování, které zachycují kompakty *Mouth Pieces* a aktuální *Oralizations*.

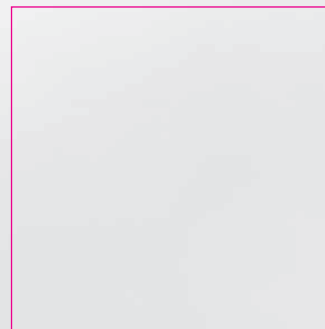
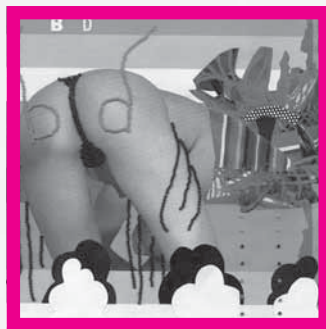
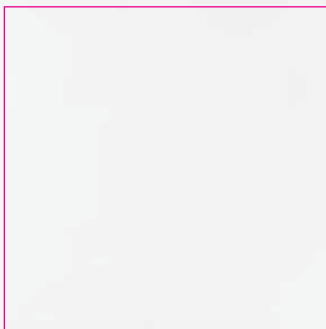
Novinka přináší výtvary z let 1979 – 2004 a představuje de facto dvě zásadní Duttonovy tváře. Na jedné straně je to zkoumání možností nonverbálního využití lidského hlasu, na straně druhé slovní hříčky či jazykolamy. Obě tyto polohy v sobě obsahují humor i určitou vážnost. Čistě vokální exhibice by se daly přirovnat k ekvilibristickým eskapádám Phila Mintona, ale i v nich je cítit jistá abstraktní literárnost nebo esejistický děj. Jakýmsi středobodem celého alba je koncertní skladba *Sonorality*, v níž Dutton je na ploše více než dvanácti minut rozvrhl svou základní hlasovou filozofii. Střídá tu celou škálu nejrůznějších technik a nálad. Nejeфекtější *Stereo Head* doporučuje Dutton poslouchat ve sluchátkách, protože jedině tak si lze vychutnat její skutečnou plastičnost. Ačkoliv autor nepoužívá žádné efekty nebo pomůcky, zní tady jeho hlas neuvěřitelně synteticky. Dutton umí plně využít i mikroprosťor, což dokazuje například třináctivteřinová skladba *Sugar*. Kolekce celkem dvaceti kousků využívá (byť ne zcela mechanicky) možnosti střídání obou zmiňovaných poloh a udrží tak posluchače v pozornosti. Chvilí jsme zner-voznování škvrcením a skřípáním, poté zase ukolébávání melodickým ryt-mizovaným přednesem. Soustředěný poslech je však podmínkou. Rozhodně nedoporučuji jako kulisu k jakékoliv práci.

Petr Slabý

Julien Ottavi / Dion Workman: *misenlian* Erstwhile Records.

Na albu *misenlian* není akustický jediný tón, je to čistá hudba počítačů – ale není to pro ni nijak určující vlastnost. Julien Ottavi pochází z Nantes, tedy města, kde dnes žije Keith Rowe; jeho spoluhráč Workman je z Nového Zélandu, kde spolupracoval mj. s Rosy Parlane (viz – i v HV recenzo- vané – album u Touch) a spoluvyděl label Sigma Editions. Když vystupovali na společném turné se sólovými projekty, spřátelili se. Album nezní jako konfrontační či dialogické duo, je to projekt jediného společného hlasu. Z ti-cha se postupně vylne přerývaný šum a vysoké frekvence krátkovlnných vysílaček: když nepřetržitý zvukový proud nabude na hloubce a plastičnosti, je už těžké vyslovit přírůbek. Jako by někdo smíchal v mnoha vrstvách nad sebou tok dat, evokující hukot povodně, smírný šum letadla slyšený pasa-žéry zevnitř, bublání něčeho na plotně, vrtulník, výťah, detailní zvuky relé ve zdi i atmosférické poruchy. Popisovat objektivní detaily zvukového toku není nic vděčného: už jen když si přitisknete sluchátka těsněji anebo popojdete mezi reprobednami, slyšíte něco jiného. Paradoxní dojem „velkého plátna“ a zároveň přítomnosti detailu je tu charakteristický, stejně jako stálá drobná proměna. Hlavním dojmem je ovšem fyzická naléhavost neustávajícího zvuku, vyjmutého z lidských nutností nadechnout se anebo rozeznít utichající nástroj dalším gestem.

Působí-li některé „toky dat“ jako metafora matrixu, zde jako by byl spíš nabídnut přímo jeho odposlech. Intenzitu celé věci dokresluje pracovní metoda při vzniku alba. Ottavi přicestoval na měsíc do USA, kde oba hudebníci měsíc víceméně nepřetržitě vystupovali a natáčeli. Základna



byla ve Workmanově brooklynském bytě a tvůrci jeli občas nonstop celé dny: když spali, počítače zůstávaly zapnuté a generovaly další a další proměny podle softwaru PureData. Spouštěči změn byly mikrofony vyvedené ven z bytu. Z mnohonásobného množství pak vybrali muzikanti úseky, z nichž ukuli spojitých pětapadesát minut *misenlian*.

Snad není úplně klišé vyslovit přesvědčení, co album dokládá: totiž že producentovi Jonu Abbeymu se pořád daří nacházet a představovat silné nové poetiky nových improvizátorů. Posiluje tak jakési tušení, že v téhle éře se neohlásí nový silný styl, ale hromadná chuť vytvářet si styl osobně. Alba Erstwhile jsou programově oprostěna od informací, tady však čteme pár poznámek. Hudba vznikla v operačních systémech Linux a Gnu, všechny použité software je dostupný bezplatně. Album bylo vydáno se značkou Creative Commons, tedy s možností použít volně obsah díla k tvůrčím nekomerčním účelům.

Pavel Klusák

B4: B4

vlastní náklad (www.noise.cz/b4).

„B4 je skupina hrající improvizovanou hudbu. Všechna její vystoupení vykazují značnou odlišnost od hudby zaznamenané na tomto CD, ale také jedno od druhého,“ píše se v bookletu již čtvrtého CD pražské sestavy multiinstrumentalistů, jejichž počátky a kořeny lze ještě stále vysledovat v jazzových formách, i když na jejich internetových stránkách se dočtete: *improvising, minimal, psychedelic, noise, acid jazz, retro, dub, freak out, film music, ambient, acid rock, performance, industrial, underground, krautrock, punk, reggae, new wave, garage, trip hop, lounge, HC, downtempo, urban ethno, free, alternative music, d'n'b, soundscape* a ještě jednou *psychedelic, minimal, improvising music*. V nástrojovém obsazení najdeme četné klávesy, kytary, baskytary, bicí, udu, tibetské mísy, housle, violu, dobro, holicí strojek, těremin i jinou elektroniku – to vše obstarává pětice hudebníků, jež doplňuje hostující zpěvačka Markéta Brýlová. A světe div se – nevzniká typická melanž rádobí avantgardních zvukových eskapád, ale skvěle zahrané chytlavé skladbičky s vysokou úrovní smyslu pro humor, muzikantské invence a krystalické nestylové čistoty s lehounkou zálibou v chic bėčkovosti.

Je libo jazzově groouvující rytmus s ukolébavkovými houslemi (jejichž melodické linky jsou na nemalé části alba nositeli opěvované vzdušné samozřejmosti), atmosférickým dívčím back vokálem a vokodérem zkreslenými slovy? Je zde úvodní *Words*. Následující bezejmenná skladba je prozářeným ambientem s orientální melodickou linkou, *I Enter* setkáním houslí a ostříleně klouzajícího dobra se sci-fi klávesovými bublinkami (velmi časté kořeny na celém albu) a chrčivě zkresleného hlasu na pozadí monotónně tikajícího rocku. *Fuzz* vrství zvuky elektrické kytary do jemného frippovského minimalismu, *Pískovec I* zase přes robotické funky sahá až ke kraftwerkovskému jasu. Náladu zpomalí a zahustí ambient nehostinných větrných hřek *Gammapiiz*, v kontemplativní poloze setrvá německy zpívaný trip hop *Phil Song* a hladivá *Nic se nestalo* křídící clicks&cuts s dobrem, houslemi a sametovým přednesem. Vrstvený dívčí zpěv v dialogu s několika stopami smyčců dá tvář decentně jásavé *They Go* – následující *Snehuliak* nás v podobném duchu přenesne do kavárny, v níž se – se začátkem zpěvu – odehrává pokus o zhmotnění archetypu slovenské pop music. Výsledkem je ne-

parodický „rišomüllerovský“ šanson. Miniatura *Holan* s wurlitzer pianem a dívčím zpěvem zhudebňuje francouzský překlad Holanovy básně *Jsou moře* (poslední dva verše tohoto překladu si pro název svého debutu vybrali zlíňští elektronici Opuka – viz HV 2/04). *Skupina S* využívá etnický znějící rytmiku, jazzrockovou kytaru a střídá sóla foukací harmoniky a syntezátoru, závěrečná *Hidden Place* je atmosférickým sci-fi ambientem.

V minirecenzi předchozího alba *B4 Klang* (HV 4/04) jsem se dopustil přirovnání k free improvizacím norských Supersilent. Zpětně hodnoceno, bylo to přání otcem myšlenky. B4 ve své studiové podobě jsou totiž programově mnohem více eklektičtí, s rozhodujícím elementem smyslu pro humor. Hrají si s formami, jako by sdělovali: umíme jazz, kavárnu, psychedelii, trip hop, country... a hlavně z toho všeho umíme udělat rošťácky chutné, řemeslně prvotřídní a rafinovaně decentní menu o mnoha exotických chodech, po jejichž ochutnání a kombinaci se vám zaručeně udělá dobře.

Petr Ferenc

Delia Gonzalez & Gavin Russom: Days Of Mars

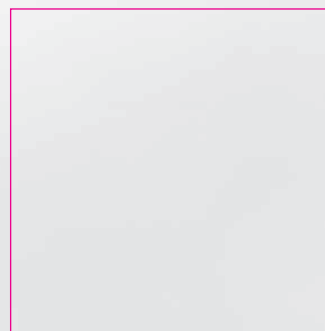
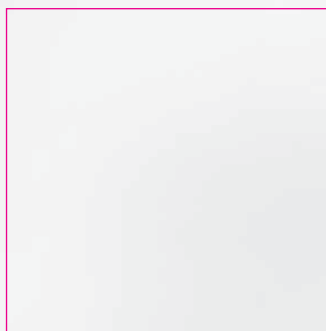
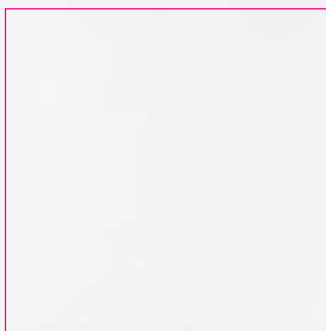
Black Dice: Black Ear Record

The DFA.

Duo konceptuálních umělců Delia Gonzalez a Gavin Russom točilo film, tancovalo v převlečení za černokněžníky a aktuálně se vydává na rudou planetu v raketě poháněné disco rytmy. Čtyři hudební výlety v délce přibližně dvanácti minut tvoří vesměs jednoduché repetitivní smyčky dosahující tranceové naléhavosti na pozadí táhlých klávesových ploch. Gonzales a Russom desku vydali na momentálně velmi žhavém labelu The DFA, který se specializuje na punk-funkové či taneční retro (LCD Soundsystem, Pixeltan, The Juan MacLean), ale ve své stáji má i další electro-ambientní projekt Black Dice. Je pravda, že skladby *Rise* a *El Monte* (druhá jmenovaná se na album nevěstvala, objevila se loni jako první singl) už vyšly na reprezentativní *DFA Compilation 2* a mezi tanečními hity nepůsobily úplně nevhodně. Ostatně Gonzales a Russom umí i taneční hudbu, pod jménem Black Leotard Front (působící také jako taneční spolek) už vydali výborný singl *Casual Friday*. Podobného efektu se jim podařilo dosáhnout v závěrečné skladbě alba (*Black Spring*), kde jednoduchý motiv splétá taneční smyčku mutantní disco music. Pojměte *Days Of Mars* jak se vám zlíbí. Softnoise ambient, Kraftwerk bez rytmů, krautrock poučený Giorgio Morodorem, Tangerine Dream ve stroji času, Manuel Göttching s disco horečkou nebo snad soundtrack k pomalé avantgardní sci-fi. (Ostatně Gonzalez přiznává, že „vše, co děláme, má v sobě divadelnost, proto musí naše hudba být podobná hudbě filmové“.)

Název odkazuje k autobiografickému románu podnikavé spisovatelky, filmářky, aktivistky a cestovatelky Bryher, popisující svůj pobyt v Londýně během válečných let; Gonzalez a Russom podobně nesmlouvavě unikají škatulkování a vytváří neuchopitelný zvukový koktejl.

Hlukový kolektiv Black Dice s dvojicí Gonzales & Russom sdílí stejný nahrávací label i podobnou hudební vizi, ale jejich verze ambientu je o něco méně přístupná. Black Dice jsou také podstatně zkušenější, mají za sebou už dvě alba a několik singlů a během let si vybudovali pozici jedné z nejdůležitějších soft-hlukových kapel současnosti. Na jejich albech lze



vypozorovat určitý vývoj – od hardcoreového zvuku distortovaných kytar se posouvají k elektronice a dokonce k tanečnímu zvuku. Ostatně jejich debut na DFA bylo taneční EP *Cone Toaster*. Black Dice navazují na japonské mistry hravých hlukových kompozic Boredoms a *Black Ear Record* je pokračováním tendencí, které naznačili na posledních deskách. Už nejde o žádný noise jako v začátcích, spíše o hraní si se zvukovými elementy a jejich deformacemi, což je dnes na nezávislé elektronické scéně sice běžné, ovšem bez záchytného bodu v podobě rytmického podkladu. Šamanský tanec na singlovém *Smiling Off*, intimní mikrohluk v *Heavy Manners* nebo odsekávaný motiv kytarového akordu v závěrečné *Motorcycle „prosviští“* vědomím posluchače jako vzpomínka na vzdálenou zkušenost s neklasifikovatelným šumem. Celé album je pak o radosti ze znovuoobjevování takových momentů.

Karel Veselý

CO Caspar: Epitaph Waystyx Records.

Nestor industriálního hnutí, xerografik a datoista CO Caspar (jeho profil viz HV 6/04) je sympatický svým hudebním nadhledem i přesahem do oblasti sound artu a stavby neobvyklých nástrojů. Své instalace a vyluzovadla často prohání soustavami efektů, jako je například CPU (central processing unit; třípísmenné názvy-zkratky mají snad všechny Casparovy zvukové výrobky), soustava navzájem se ovlivňujících efektů a procesorů, které zvukový signál dokážou k nepoznání změnit, navrstvit, echovat či opakovat a podrobit ještě mnoha dalším, často náhodným deformacím. Loňské pražské vystoupení v rámci Pražského industriálního festivalu představilo umělce v bizarním kostýmu (mezi retroskafandrem a atombordelem), kterak duje do chobotu plynové masky, vrže na „housle“ z hasičího přístroje či rozeznává industriální „dudy“ s měchem v podobě gumové rukavice. Všechny nástroje měl připojeny k CPU a každá položka jeho playlistu byla improvizací etudou na jeden z nástrojů (jak hudební! – před deseti lety, kdy se v Praze představil poprvé, používal pouze zvuk mikrofonu, který si spustil do žaludku a chodil s ním po sále). Podobně jako prosincové vystoupení vypadá i většina Casparových alb: sbírky tracků, které mají většinou příbuznou náladu a občas jsou ozvláštňeny jiným zvukem – například záznamem instalace, již pro její rozměry nelze stěhovat, manipulací s poezií či field recordings.

Novinka vydaná ruským labelem Waystyx dokumentuje poslední dva jmenované postupy a od většiny Casparovy produkce se liší decentní atmosférou. Obsahuje čtyři bezmála dvacetiminutové plochy téměř ambientní povahy. První dvojice skladeb (se souhrnným názvem *Quelle Benediction*) je odvozena od Baudelairova *Požehnání* (básně z *Květů zla*), čteného Jeannou de Chantal. Úvodní skladba *Benediction* čtení básně doprovází mírně deformovaným zvukem vody a ptactva, následující *Replica* je instrumentální odpovědí na úvodní kus – bez hlasu, avšak s mnohem větším podílem elektronické manipulace přírodních zvuků. Druhá polovina disku svým názvem *Report (Fra det Skjulte2)* upomíná na starší skladbu téhož titulu (ovšem s číslem 4.3) – záznam hry na plechový čln zapomenutý po druhé světové válce v jeskyni norského fjordu. Lze se domnívat, že na novém albu slyšíme manipulace, kterými původní nahrávka v nedávné době prošla, skoupý booklet však mlčí. CO Caspar ji

opatřil vlastním textem (jak už to při jeho manipulacích s hlasy a poezií bývá, na nahrávce značně nesrozumitelným), který recituje jakýsi Fe-male robot i on sám, teatrálně naladěný. První skladba *Reportu* nese název *die Kammer* a začínáme v ní rozpoznávat Casparův styl, rozvolněný a rozložený na mnohem větší plochu, než tomu obvykle bývá. Závěrečná skladba disku, *the Slaughter*, pak dlouze graduje do typického casparovského zvuku vzájemně se proplétajících zvukových manipulací, rytmu-nerytmů a prskání elektroniky. Celých osmdesát minut alba je však tlumených, neokázalých, hloubavých a spíše decentně než extrovertně vtipných.

Petr Ferenc

Manuel Hidalgo: Nuut, Introduktion und Fuge, Gran Nada Winter & Winter

Manuel Hidalgo se narodil v roce 1956 v Andalusii, vystudoval skladbu u Helmuta Lachenmanna v Německu, kde také nyní žije. Od svého učitele převzal zájem o základní elementy hudby – zvukový materiál v surovém stavu. V jeho skladbách nejde v první řadě o budování „hudební architektury“ a propracovaných struktur, ale o hledání zvukových událostí a jejich řazení k sobě. Takovou událostí může být jednoduchý akord smyčců, krátký útržek melodie, ale také škrábání po strunách nebo bezhlasé foukání do trubky. Tyto stavební kameny jsou pak většinou kontrastně a v rychlém sledu „lepeny“ k sobě. Vzhledem k tomu, že volí často virtuózní styl, extrémní polohy nástrojů a velké dynamické výkyvy, je Hidalgova hudba na první poslech dramatická. Jde ovšem o drama bez nějakého čitelného směřování, vývoje a katarze.

Tři skladby na CD spojuje postava akordeonisty Teodora Anzellottiho, asi nejvýznamnějšího hráče na tento nástroj v oblasti soudobé vážné hudby. Ve všech třech je akordeon v centru hudebního dění, občas jako součást orchestru (WDR Sinfonieorchester Köln pod vedením Petera Rundela), často jakoby před ním. *Nuut* (1992) a *Gran Nada* (1996–1997) v zásadě odpovídají výše řečenému, druhá z nich působí plynuleji a méně fragmentárně. Těžištěm je *Introduktion und Fuge* (2004) přepracování poslední věty Beethovenovy klavírní sonáty op. 106. Beethovena přepracovával Hidalgo již dříve: na jeho sonátu op. 109 napsal variace a Velkou fugu pro smyčcový kvartet instrumentoval. V bookletu si bere za advokáta Nietzscheho a jeho citát vyzývající budoucí pokolení k dokončení předčasně ukončené práce velkých mistrů. Právě některé Beethovenovy sonáty jsou prý jen klavírními výtahy symfonií, které by měly být rozepsány pro orchestr. Beethoven tedy Hidalgovi poskytuje formální a melodickou kostru na kterou on přidává nové nástroje. Původní promyšleně vystavěná forma se přetlačuje se záměrně roztržštěnou instrumentací, která připomíná hledáček kameramana švenkujícího rychle po hráčích v orchestru, často spíše proti logice hudby. Pro ortodoxního milovníka velkého mistra v tom je možná nedostatek úcty, pro zastánce postmoderních remixů přináší vítaný nový pohled na staré dílo. Koneckonců, přebírání a nové úpravy cizích děl známe z hudební historie mnohem dávňější. V kontextu nahrávek pak tento souboj řádu s chaosem působí nejzajímavěji. Obě krajní skladby vzhledem k délce poněkud postrádají nosnou myšlenku. Zvukový svět Manuela Hidalgo je sice poučen Helmutem Lachenmannem, k jeho působivosti však ještě krok chybí.

Matěj Kratochvíl

Hanna Hartman: Longitude / Cratere

[KOMPLOTT]

Doménou švédské umělkyně a nositelky několika ocenění je práce se zvuky, nikoli komponování hudby v jeho klasickém pojetí. Tento výlisek nabízí dva výtvořky, prozatím dostupné výhradně rozhlasovým posluchačům, vzešlé z materiálu znamenatého na lodích v Baltickém moři (*Longitude*) a na italské Etně (*Cratere*). Směsí reálných zvuků (zabzučí i moucha) se však nesou v naprosto abstraktní rovině a zůstávají „jen“ podivnými a dosti strašidelnými dokumentárními soundtracky. **HD**

David Holland / Barre Phillips: Music From Two Bases

[ECM / ZHP]

Ne zcela free music. V roce 1971 pobídl Manfred Eicher ke konfrontaci a spolupráci dva kontrabasisty: jazzman Holland tehdy hrál s Milesem Davisem, Phillips se oproti tomu odkláněl od jazzu k volné improvizaci a zkoumání „jiných“ možností nástroje. Na *Hudbě ze dvou kontrabasů* prokazuje Holland dost otevřenosti, ale výpravu do hlubin zvuku chápe i po svém: detailně precizním názvem gospelu. Dvojzpěv na obou stranách hranice harmonického a melodického řádu tu nastává na různé způsoby – a právě díky němu neposloucháme „jak se to hrálo tehdy“, ale individuální nestárnoucí hru. Album je první reedicí dávno nedostupného titulu, jedenáctého v katalogu ECM. Že by producent Eicher cítil nový zájem o volnou improvizaci? Kdoví, zda se nedočkáme nakonec i nového vydání albového dua, které tehdy vydal s Hollandem u ECM Derek Bailey. **PK**

Kašpar von Urbach: Frikce

[vlastní náklad, www.kwz.wz.cz]

Pražská čtveřice se na první pohled hlásí k dědictví Einstürzende Neu-

bauten – vizáž frontmana a používané bicí nástroje (zejména unruhovská konstrukce s pružinami) nás nenechají na omylu. Při poslechu čtyř delších písní studiového CDR (skupina debutovala koncertním záznamem z pražského Kaštanu, nahrávky se ani jednou skladbou nepřekrývají) se epigonství rozplývá. Železa jsou používána především jako zdroj tření (frikce), jímž vznikají plochy snoubící se se zvukem kláves. Rytmicou funkci má především baskytara, perkusivní nástroje se k ní spíše přidávají. Vypjatý, místy přidušený zpěv a repetitivní texty v češtině dávají vzpomenout na brněnské věrozvěsty E a jejich frontmana Vladimíra Kokoliu. Industriál Kašpara von Urbach nespočítá na hluk ani mystiku, místo toho staví tlumeně napjatou atmosféru se sugestivními náznaky civilizační poezie. **PF**

Taxonomy (Elio Martusciello / Graziano Lella / Roberto Fega): A Global Taxonomical Machine

[AMBIANCES MAGNÉTIQUES]

Italská formace Taxonomy se podle vlastních slov snaží mapovat místa, která nenajdeme na žádných mapách, a studovat morfologické analogie mezi myšlenkami a mikroorganismy a podivné korelace mezi písmeny zapomenutých abeced a globalizovanými jazyky. Zní to sice komplikovaně, ale k jejich projektu *A Global Taxonomical Machine* se to docela hodí. Seskupení zde pracuje s minimalistickými mikromelodiemi, šumem i tichem, zvukovými záškuby i kompaktními plochami. Charakter alba ovlivňuje především přítomnost Elia Martusciella, jinak člena souboru Ossatura, jehož filigránské hračkářství si mohli čeští posluchači vychutnat v roce 1999 i na pražském festivalu Alternativa. Martusciellovi sekundují Graziano Lella, jehož rozcuchané laptopové vstupy dávají tušit jeho punkovou minulost, a Roberto Fega, který na

samplech využívá i svá basklarinetová preludia, nádherně kontrastující s elektronickým podkladem. **PS**

4g (Keith Rowe / Oren Ambarchi / Christian Fennesz / Toshimaru Nakamura): Cloud

[ERSTWHILE RECORDS]

4g čili „čtyři gentlemani s kytarou“ opravdu začínali všichni jako kytaristé, byť dnes patří především k autorským osobnostem avantgardy. Rowe a Ambarchi si kytaru ponechali (i když jen jako zdroj zvuku, obsluhovaný nekytarově), Fennesz převádí její zvuky většinou do laptopu, Nakamura ji dnes už bere do rukou jen výjimečně a soustředí se na jemné ozvy samostatného mixážního pultu. Dvojalbum představuje tři ze společných koncertů (Vand'oeuvre, Paříž a Victoriaville), které se chtěly zvukem dotknout podvědomí kytary. Mnohé se tu nese v poetice Roweovy neustávající prodlevy modifikovaného zvuku, klidné proměny dávají toku ráz přirozené události snad až na úrovni pověstně silných *Duos For Doris*. Úvodní nejkratší plocha, sestávající jen ze šumů bez tónů, ukazuje, že dobře rozdaná pravidla umožňují i hru v koutě. Hudba Rowea a jeho kolegů funguje, zdá se mi, z nahrávky zcela bez úhony: v tomto smyslu je čas hledat lepší popis než přes slovo improvizace. **PK**

Flanger: Spirituals

[NONPLACE / STARCATIC]

Uwe Schmidt (Atom tm, Señor Coconut...) a Burnt Friedman překvapivě opouští elektrofuturojazz experimenty (i Ninja Tune) a vrací se takřka o století zpět. Nadšení přirozeností, hravostí a „dokumentární“ čistotou nahrávek ze swingujících 20. let vyprodukovali dnešní variantu (rok výroby a digitální bázi skladeb prozrazují jen drobné, ale důmyslné detaily) přetékající živou pozitivitou a hudebnickou ra-

ností. Černobílou zábavu dobarvuje zpěv Richarda Pikea. **HD**

Wilfried Jentzsch: Visions

[WERGO]

Profilovému albu německého skladatele Wilfrieda Jentzsch (1941), Xenakisova žáka ze Sorbonny, dominuje monumentální majestátní kantáta *Apokalyptische Vision 2000* na novozákonní text ze Zjevení sv. Jana (Nové nebe a nová Země). Dramaticky se v ní střídají sonorní sborové pasáže se zkresleným hlasem recitátora, hutná elektronika plní funkci jednotící složky celého výjevu. Pateticky expresivní výraz skladby místy působí (zřejmě záměrně) až agresivně. Na obdobné bázi, ovšem v komornějším provedení, je vystavěna kompozice *Lumière cendrée* (Popelavě světlo). Ve zbývajících dvou elektroakustických kusech Jentzsch kompozičně i zvukově zajímavě zpracovává různý výchozí materiál: v *Kyoto Bells* cinkot čtyř zvonků odlišné velikosti, v *Trance oder Lamento di Bali* nahrávky gamelanu. Některé momenty Jentzschova rukopisu mi při poslechu připomněly styl i u nás známého holandského elektroakustika Roderika de Mana. **VM**

Songs Of Green Pheasant: Songs Of Green Pheasant

[FATCAT]

V kuchyni nahraný demo-debut (původně 2002) sheffieldského učitele Duncana Sumpnera omračuje křehkostí i zvukovou barevností. Jeho zasněné introvertní folkové písničkaření s nápaditými aranžemi, vrstveným zpěvem a pod kůží zalézajícími melodiemi mísí přístupnost s chytrostí a prosté akordy s jemně experimentálním kořením – výtečný doklad teze, že nejpůsobivější a „nejopravdovější“ materiál přichází z nedotčeného neznáma. **HD**

Objednávám předplatné časopisu **His VOICE** od čísla _____ v ceně 276 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: 225 341 425, SMS: 605 202 115, E-mail: predplatne@send.cz, www.send.cz.