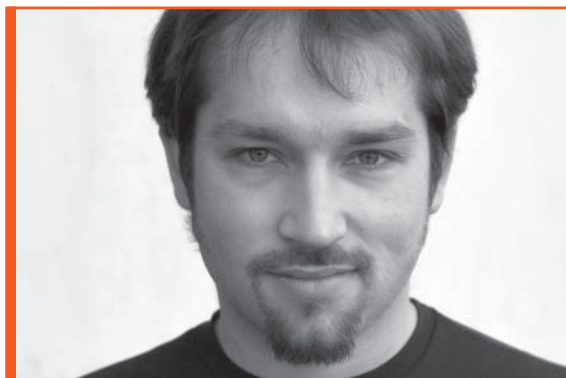




Lidský hlas je podivuhodný zdroj zvuku. Chápeme ho jako prostředek k přenášení smysluplných sdělení, očekáváme, že mu budeme rozumět. Když se dostaneme do situace, že hlas slyšíme, ale nerozumíme mu, náš mozek se usilovně snaží nějakého významu dohledat. Jako když se pokoušíme porozumět cizí řeči. Možná právě v tom je kouzlo všech těch vokalistů kroutících hlasivky, objevujících nepravděpodobné kombinace fonémů, sahajících po krajnostech fyzických možností a stírajících hranice mezi hlasem a jiným hudebním nástrojem. Nutí nás, posluchače domýšlet či vymýšlet si možné významy skryté v jejich hlasech, zapojit fantazii. Nebo to může být jinak: Umožňují nám vychutnávat si jinou stránku hlasu – tu, která nemíří k rozumu ale k emocím –, dovoluují užívat si zvuky osvobozené od významu. Experimenty s lidským hlasem každopádně nabízejí docela odlišný posluchačský zážitek než podobné kejkle s hudebními nástroji. Balancování mezi lidskostí a nelidskostí může být zdrojem pocitů libých, ale někdy i docela zneklidňujících.

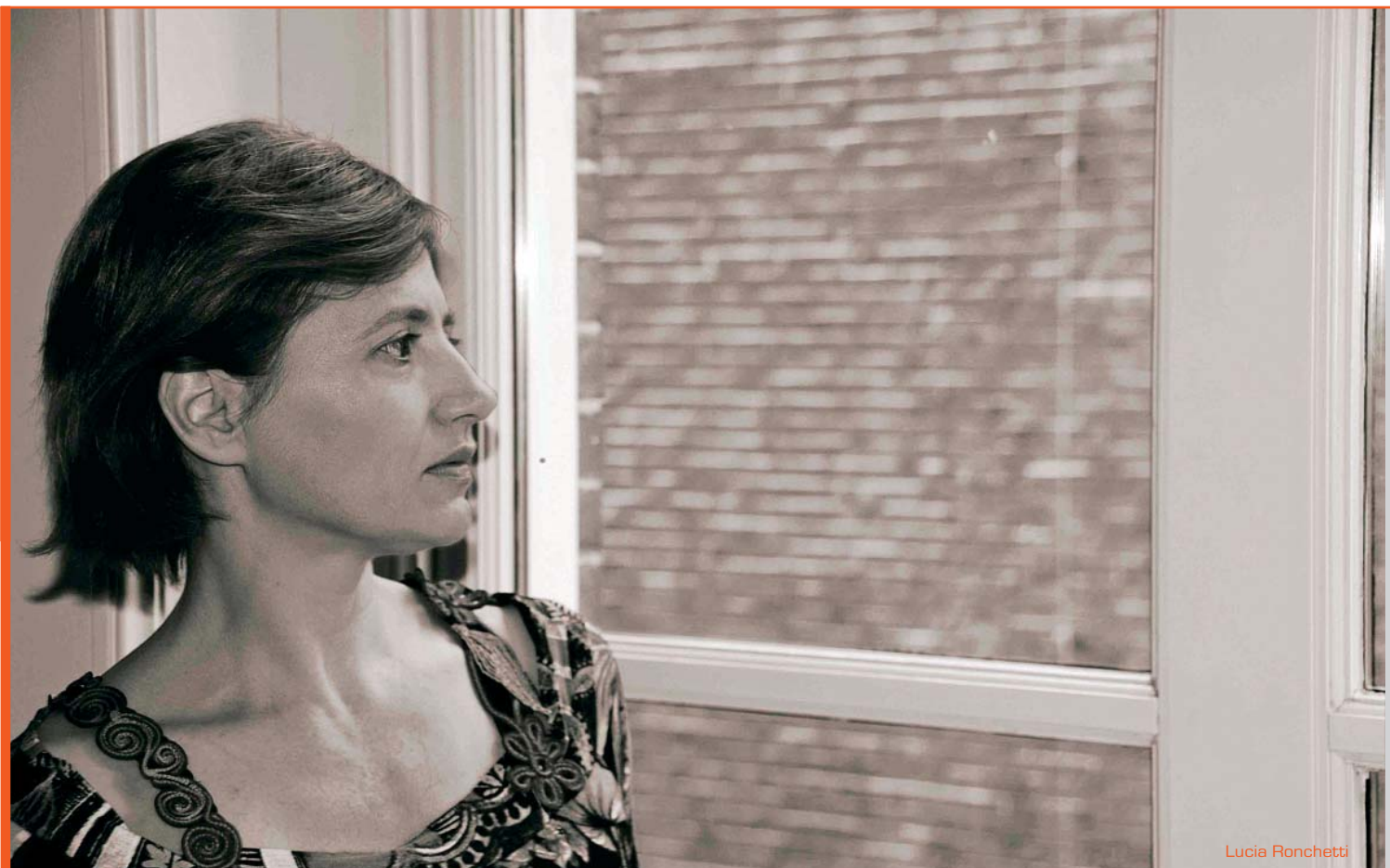
V tomto čísle tedy najdete několik portrétů „hlasových umělců“. Při pohledu na jména, která se tu sešla, je nápadný nepoměr mezi muži a ženami. Ačkoliv jsme si nedělali žádný statistický průzkum, zdá se, že na práci s hlasem se zaměřují ženy častěji než muži, z čehož by se jistě daly vyvozovat zajímavé úvahy antropologické, sociologické a jiné.

V tomto čísle samozřejmě najdete i čtení o hudbě pracující s nástroji, případně dalšími zdroji. Rád bych upozornil na profil Petera Ablingera, skladatele potvrzujícího podezření, že v rakouské hudbě se pořád něco děje.

Příjemné čtení

Matěj Kratochvíl

Glosář Matěj Kratochvíl	2
Donaufestival Karel Veselý	4
Bronius Kutavičius Vítězslav Mikeš	5
Turecké dmutí Vítězslav Mikeš	6
Divné hlasy Karel Veselý	8
Urszula Dudziak Jan Faix	12
Amelia Cuni a Werner Durand Jaroslav Štastný	14
Ute Wasserman Petr Slabý	18
Slyšíš ten řev, vidíš ten křik... Petr Ferenc	22
Peter Ablinger G. Douglas Barrett	26
Tonspur Wanda Dobrovská	32
Andy Moor Petr Vrba	34
Tomáš Sýkora Vladimír Kouřil	38
Kazety Petr Ferenc	42
Rozprava o metodě Marc Richter	45
Hudba u Davida Lynche Jakub Kudláč	46
Recenze	49



Tématem či mottem letošního ročníku berlínského festivalu **Maerzmusik** je „Utopie ztracená“. Organizátoři tím chtějí reagovat na dnešní dobu, v níž se ideály a utopie staly téměř tabuizovaným tématem, a chtějí hledat tato ideální místa v umění. Festival zahájí opera *Lucie traditrici* Salvatora Sciarrina, dalšími hudebně-divadelními kousky budou *Wüstenbuch* Beata Furrera a scénický koncert *Der Sonne entgegen* Lucie Ronchetti. Pod poetický myšlenkový deštník se do programu festivalu jako vždy vejde široká paleta aktuální hudby, především tedy té komponované. Ke slyšení tu budou skladby Frederica Rzewského, Dietera Schnebela, Briana Ferneyhougha a mnohých dalších. Za interprety zmiřme třeba Trio Accanto, Arditti String Quartet nebo Konzerthausorchester Berlin. Žánrové zpestření nabídnou improvizální seskupení John Butcher Group (John Butcher, Chris Burn, Clare Cooper, John Edwards, Gino Robair, dieb 13, Thomas Lehn), Heaven And (Tony Buck, Steven Heather, Martin Siewert, zeitblom) nebo večer arabské klasické hudby. Program najdete na http://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/02_maerzmusik/mm_start.php

Jako doplňkovou četbu ke knize *Sonic Warfare* Stevea Goodmana, kterou jsme recenzovali v minulém čísle *HIS Voice*, si můžete přečíst publikaci Jonathana Pieslaka ***Sound targets: American soldiers and music in the Iraq war*** (Indiana University Press), která ve skutečnosti vyšla ještě o pár týdnů dříve než ta Goodmanova. Pieslak, který působí na City College of New York a odborně se profiluje jako „metalový analytik“, se narodil od Goodmanova nepouští tolik do obecných úvah a jeho text se drží spíš v rovině hudebně-sociologického zkoumání zaměřeného na jeden konkrétní válečný konflikt, některé příklady z historie „válek zvukem“ ovšem najdeme v obou knihách. Čím si Američané v Iráku nabíjeli své iPody, jak se navzájem hudebně dusili s protivníky, jak se hrálo při výsleších... Není to tak inspirativní četba jako *Sonic Warfare*, ale zajímavá sonda ano.

Stejně jako Steve Goodman na stránce <http://sonicwarfare.wordpress.com/> i Pieslak má internetovou stránku <http://www.soundtargets.com>, která nabízí přepisy rozhovorů, z nichž v knize cituje, a také videa související s tématem. Shlédnout můžete náborové klipy americké armády, ale také propagandu z druhé strany, z níž doporučuji dětský pořad s Mickey Mousem propagujícím islámskou nadvládu (<http://www.soundtargets.com/youtube.php?v=I-ZEGsnWZKh8&id=20>).

V pražském prostoru **Školská 28** se chystají akce, které bude dobré neminout. 18. března se tu rozezní kombinace hip hopu a hlukových vln v produkci polské skupiny **Napszyklat**, s níž se objeví ještě domácí, přesněji plzeňské, relativně mladé duo **Table** pracující s všelijakými elektronickými hračkami.

Týden poté, tedy 25. března, se ve Školské sejdou tři improvizátoři, kteří naopak patří k těm poměrně léty prověřeným: Turntablista **Dieb13** z Vídně, hráč na bicí **Gino Robair** ze San Francisca (o něm jsme psali v HV 2/08) a newyorský kontrabasista **George Cremaschi**. Zatímco Robair a Cremaschi vyšli z víceméně tradičního jazzu respektive free jazzu, odkud se vydali do odlehlejších hudebních oblastí, Dieb13, vlastním jménem Dieter Kovačič, patří k těm umělcům, kteří gramofon povýšili na hudební nástroj schopný kromě přehrávání desek vydávat zvuky jinými způsoby.

Na téže místě se 17. března v Praze poprvé představí také vizuální umělec, hudebník a autor experimentálních filmů **Matthew de Gennaro**. První část večera bude věnována zvukové prostorové instalaci dlouhých klavírních strun, rozeznívané pohybem dlaní a kalafunou. Druhá část představí několik super 8 mm filmů – deníkových záznamů většinou vesnického života, doprovázených „reprodukovanou experimentální salónní hudbou Spojených států 19. století“.



Z filmu Predator

editor dvojstrany:
Matěj Kratochvíl

V únorovém čísle časopisu The Wire byla téměř celá jedna strana je věnována české hudbě. Přesněji **Petru Kofroňovi** a jeho aktuální desce *12 Monsters* (Black Point Music), elektronickým hudebním portrétům dvanácti osobností 20. století (Hitler, Lenin, Bill Gates a další). Kromě aktuálního Kofroňova alba autor článku Mike Barnes neopomene zmínit něco málo o českém undergroundu a Plastic People Of The Universe. To je asi jediné téma z tuzemské hudby, které je tento renomovaný magazín ochoten vzít na vědomí, jak jsme již několikrát konstatovali v elektronické či čištěné podobě našeho glosáře. Vloudila se také drobná chybička v podobě tvrzení, že Petr Kofroň je šéfem opery v Plzni, což již několik let neplatí.

Na internetu je ke shlédnutí krátký dokument o skladatelce **Eliane Radigue** (video na <http://vimeo.com/8983993>, o skladatelce viz HV 5/06) z produkce rakouského Institutu pro mediální archeologii (Institut für Medienarchäologie, nově tato instituce vyprodukovala portrét další významné elektornické umělkyně, Maryanne Amacher). Eliane Radigue je známá především jako autorka pomalu se rozvíjejících elektronických ploch, v poslední době se ovšem přiklonila k akustickým nástrojům, jimž věnovala sérii skladeb *Nald-jorlak*. Ta prozatím existuje ve třech verzích psaných na míru konkrétním interpretům: violoncellistovi Charlesi Curtisovi, klarinetistce Carole Robinson a klarinetistovi Brunovi Martinezovi. Mimochodem před nedávnem vyšel pod názvem *Gurbum čili Sto tisíc písní tibetského jógina Milaräpy* český překlad textů tibetského poustevníka z 11. století, jehož básně Eliane Radigue často používala ve svých kompozicích. Jde údajně teprve o třetí překlad těchto textů do cizího jazyka.

Slovenská hudební scéna posledních let se vyznačuje značnou měňavkovitostí a neustálým přeléváním hudebníků do nových těles. Jedním z těchto útvarů je od roku 2006 improvizací orchestr tvořený převážně mladými hudebníky **Musica Falsa et Ficta**. V některých inkarnacích se rozrůstá až na úctyhodných čtyřicet hlav, mezi nimiž najdeme např. Slava Krekoviče a Olivera Reháka s kytarami a elektronikou, flétnistu a skladatele Marka Piačka nebo saxofonistu Miro Tótha. K ansámblu se připojují příležitostní hosté, třeba klavírista Miki Škuta.

MFeF má za sebou vedle Koncertu pro dva Kaosspady a orchestr nebo improvizace inspirované projevem slovenského premiéra Roberta Fica také živý doprovod k filmu Petera Kerekese *Jak se vaří dějiny* (2008). Na toto jaro plánují další neobvyklý příspěvek k tématu „nová hudba ke starým filmům“ – jejich doprovod by totiž měl znít k akční klasice *Predator* z roku 1987, kde nahradí původní soundtrack Alana Silvestriho. Krátká ukázka je k vidění na internetu (<http://www.youtube.com/watch?v=MGxBxh-r9h0>) a je třeba uznat, že nová hudba k poskakování zachmuřeného Arnolda Schwarzeneggera džunglí ladí více než dobře.

Nepovedené revoluce v Kremži

Dolnorakouské městečko Kremž na Dunaji bude na přelomu dubna a května hostit šestý ročník jednoho z největších festivalů alternativní hudby ve středoevropském prostoru. Heslem přehlídky je: Failed Revolutions neboli Nepovedené revoluce.



Text: Karel Veselý

Peaches

Dva týdny bude krásné rakouské město na Dunaji svědkem koncertů hvězd i stálíc hudební alternativy. Hned první víkend vystoupí aktuální trháky Fuck Buttons, Dan Deacon, Rufus Wainwright nebo Panda Bear z Animal Collective. Americké kapely Xiu Xiu a Deerhoof společnými silami přehrají kompletní album *Unknown Pleasures* od Joy Division a Svátek práce oslaví Alec Empire s holandskými post-punkovými klasiky The Ex. Velkou pozornost na sebe poutá i vystoupení kytarového experimentátora Glenna Brancy s jeho sedmičlenným tělesem. Branca je jedním z praotců současného zájmu o držené tóny v rockové hudbě. V sedmdesátých letech se věnoval hlavně práci pro divadlo, pak se ale připojil k newyorské no wave. Založil dvě kapely, Theoretical Girls a The Static, a prozkoumával neobvyklé ladění svého nástroje a repetice. Jeho hlukové symfonie z osmdesátých let pro velké orchestry kytaristů a baskytaristů se snažily do té doby nevidaným způsobem přemostit rock a soudobou hudební avantgardu. Mezi jeho žáky byli i Lee Ranaldo a Thurston Moore ze Sonic Youth nebo členové Swans, jejichž tvorbu výrazně ovlivnil. Od devadesátých let Branca skládá hudbu i pro tradiční orchestry, nicméně elektrickou kytaru nikdy úplně neopustil – například v červnu 2001 uspořádal v New Yorku koncert své *13. symfonie* pro sto elektrických kytar. V Kremži zahrají nové album *The Ascension: The Sequel*, pokračování jeho kompozice z roku 1980.

V druhém víkendu se do Kremže chystají Múm, Tindersticks, Cobra Killer nebo kapela Evangelista hrdinky alternativního rocku Carly Bozulich. Hned dva koncerty stihne kanadská performerka Peaches. Jeden se svou kapelou a druhý s torontským klavíristou Gonzalesem v bláznivém programu Peaches Christ Superstar. Za pozornost určitě stojí i kontinuální showcase současných severských umělců pod značkou Iceland Hits Danube. Mezi pozvanými jsou i švédský zvukový umělec BJ Nilsen, islandští experimentátoři Stilluppsteypa nebo trumpetista Einar Örn Benediktsson. Přidají se k nim také Matmos nebo Howie B. Z Islandu dorazí také celá řada performerů, kteří zaplní festivalový prostor svými vystoupeními. K Donaufestivalu a jeho „nepovedeným revolucím“ se připojí i místní divadla a galerie.

Donaufestival, 28. 4. – 8. 5. 2010, Krems an Donau, Rakousko
(Více informací na www.donaufestival.at) ■



Dan Deacon

„Černí ptáci ve sněhu...“

Jana z Arku s hudbou Broniuse Kutavičiuse



Text: **Vítězslav Mikeš**

Litevský Vilnius se loni pyšnil – spolu s rakouským Lincem – titulem Evropské hlavní město kultury, což mu umožnilo v průběhu roku představit řadu nových uměleckých projektů. K těm, jimž se dostalo největší pozornosti, patřila projekce slavného němého filmu *Utrpení Panny orleánské* s hudbou litevského skladatele Broniuse Kutavičiuse (viz profil v HV 5/09), zkomponovanou přímo k tomuto snímku a určenou k živému provádění. Ani ne pět měsíců od vilniuské premiéry bude tento projekt představen v rámci Febiofestu i v Praze, v nastudování Orchestru BERG a za účasti skladatele.

Drama *Utrpení Panny orleánské* (La Passion de Jeanne d'Arc) dánského režiséra Carla Theodora Dreyera (1889–1968) vzniklo v letech 1927–1928 a dodnes je řazeno nejen k vrcholným němým filmům, ale i k mezníkům filmového umění vůbec. Snímek líčí poslední fázi života Jany z Arku – předem rozhodnutý soudní proces vedoucí k trestu smrti upálením. Nejde však o typický historický velkofilm. Dreyer historickou vrstvu příběhu potlačil a zaměřil se na rozměr přetrvávající v čase: expresivně vyjádřil konflikt mezi fanatismem a pokorou, mocí a bezbranností, lží a pravdou. Tomu odpovídá střídavá výprava – převážná většina filmu se odehrává v interiéru. Obrazovému toku naopak dominují detailní záběry tváří soudců a Jany a psychologických proměn jejich výrazu. Působivost filmu stojí i na fascinujícím výkonu představitelky hlavní role, kterou je Renée Maria Falconetti.

Bronius Kutavičius není zdaleka prvním, kdo Dreyerovo *Utrpení Panny orleánské* „ozvučil“ hudebním doprovodem. Už před ním tak učinili napří-

klad Holanďan Jon van den Booren (1985), Ital Carlo Crivelli (2003), Dánové Ole Schmidt (1982) a Jesper Kyd (2007), slovinský kontrabasista Tomaž Grom (1996), ale také britské elektronické duo In The Nursery (2008), které se s tímto projektem zastavilo i v Praze, či Nor Gisle Martens Meyer zvaný Ugness (2003). Nejznámější hudbou, která se k Dreyerovu snímku váže, je oratorium Richarda Einhorny *Voices of Light* (1994), které však bylo filmem pouze inspirováno, nevzniklo jako doprovod, třebaže DVD společnosti Criterion Collection z roku 1999 s rekonstruovanou verzí filmu toto dílo obsahuje i jako zvukovou stopu, kterou si divák může pustit spolu s filmem. K výčtu konečně dodejme zajímavost, že ve stejné době, kdy vznikala Kutavičiuseva partitura, psal hudbu k *Utrpení* i další skladatel z Pobaltí – Estonec Tõnu Kõrvits (pro L'Ensemble De Basse-Normandie).

Pro Kutavičiuse nebylo *Utrpení* první zkušeností s filmovou hudbou. V letech 1978–1989 zkomponoval doprovod k šestnácti filmům, dokumentárním i celovečerním, šlo však spíše o „chlebovárné“ objednávky (připomeňme alespoň film *Léto končí na podzim* [Vasara baigiasi rudenį] režiséra Gytise Lukšase z roku 1981). Hudba k Dreyerovu snímku se od nich liší tím, že ji lze označit za regulérní opus, při jehož tvorbě muselo Kutavičiusevi coby skladateli se sklonem k čerpání látky v dávné minulosti učarovat už samotné téma. Stejně jako v mnoha jiných jeho dílech, i zde bylo pro něj primární přenesení ducha doby. Kutavičius toho docílí střídavými, ale dostatečně účinnými prostředky: Kombinuje pro něj příznačné minimalistické postupy s chorálovou sazbou ve smyčcích, varhanním jednohlasem, citátem gregoriánského chorálu ze zvukového pásu či s úderý zvonů.

Skladatel v partituře sice uvádí trvání jednotlivých hudebních epizod, to však nemusí být dodržováno striktně „na vteřinu“ a dirigentovi je dána jistá volnost i uvnitř těchto epizod. To způsobuje, že obě složky – obrazová a hudební – plynou v dráždivé polyrytmii. Kutavičiuseva hudba není popisná ani komentující, záměrně rezignuje na prvoplánovou metrickou shodu akcentů, a přece s filmem vytváří jednu narativní linii, kontrapunkticky podporuje dění na plátně a sugestivně umocňuje jeho účinek. „Ve filmu není žádný kontrast, jen výjev muk. Snažil jsem se vyhnout nudné ilustrativní hudbě a vytvořil jsem hudbu samostatnější, která se od filmového obrazu místy vzdaluje,“ říká skladatel. Jakkoli je ve vztahu obrazu a hudby koheze přítomna neustále, k jejímu jednoznačnému stvrzení dochází teprve v závěru, kdy se schyluje k zapálení hranice; Kutavičius tu pro zesílení zvukové a emocionální hladiny nechává spolu s orchestrem znít ze zvukového pásu finální sbor na slova Sigitase Gedy ze své symfonie *Epitaf uplynulému věku*. Dost možná je v tom symbolika. „Juodi paukščiai snieguos, nepaliaujamai klykiantys paukščiai...“ – Černí ptáci ve sněhu, bez ustání křičící ptáci... Sigitas Geda, k jehož textům se Kutavičius jako skladatel obracel nejednou, výjimečný litevský básník s pohnutým osudem, zemřel na konci roku 2008...

Světová premiéra projektu proběhla loni v listopadu ve vilniuském Národním divadle opery a baletu v rámci filmového fóra Scanorama. Provedení Komorního orchestru sv. Kryštofa řídil jeho šéfdirigent a aktivní propagátor litevské soudobé hudby Donatas Katkus. Pražská projekce *Utrpení Panny orleánské* s Kutavičiusevou hudbou v podání Orchestru BERG pod taktovkou Petera Vrábela se uskuteční hned dvakrát: 31. března a 1. dubna, vždy v 19:30 hodin v kině Lucerna.

www.febiofest.cz
www.berg.cz ■

Turecké dmutí u holandských břehů



Text: Vítězslav Mikeš, Foto: Bokkie Vink

V roce 2008 spojil své síly holandský Axyz Ensemble spolu s tureckými hudebníky nad realizací projektu *Medcezir* (Přiliv a odliv). Ten se dočkal několika uvedení v Holandsku a Belgii, loni vyšla nahrávka na 2CD na značce Karnatic Lab Records.

Může evropský hudebník proniknout do zákonitostí tradiční hudby východních kultur? Jak se poté taková zkušenost zpětně promítá do jeho vnímání evropské (soudobé) hudby? A jak naopak vyzní tradiční východní hudba v novém (evropském) kontextu, provozovaná na evropské nástroje? Tyto otázky si klade a v praxi je prověřuje Karnatická laboratoř (Karnatic Lab), amsterdamské sdružení, jehož název pochází z označení tradiční jihoindické – karnatické – hudby. Karnatic Lab má pod svou střechou několik holandských ansámbků a výsledky svého „výzkumu“ prezentuje prostřednictvím svých koncertních řad a festivalů, též kompaktních disků vydávaných na vlastní značce Karnatic Lab Records.

Axyz Ensemble, který je jedním z oněch souborů působících v rámci Karnatic Lab, vznikl v roce 2002. Má za sebou projekty konfrontující soudobou evropskou hudbu s indickou (na CD vyšly *Nandi Dasar*, 2005, *HesseIndia*, 2009), *Medcezir* ho však nasměroval do Turecka. Podnět k tomu dal Selim Doğru (*1971), turecký skladatel usazený v Holandsku, který projekt připravil po dramaturgické stránce.

Evropský instrumentář ansámbku je tu doplněn o několik hostujících tureckých hudebníků (mj. i slavného Erkana Oğura) s tradičními nástroji – strunnými nástroji tanbur, kopuz a saz, flétnou ney a perkusemi, nechybí ani tradiční vokál. Samotnou hudební náplň pak tvoří směs klasické a lidové turecké hudby (v úpravách Doğrua), sólových improvizčních výstupů a čtyř původních kompozic napsaných přímo pro projekt. To, co činí z této směsi soudržný celek, je její kontinuální tok; jednotlivá čísla nejenže na sebe navazují bez pauzy, ale doslova vplývají jedno do

druhé, takže například závěr lidového tance zeybek (*Yağcılar Zeybeği*) předjímá následující improvizaci Murata Tokače na ney, která plynule ústí do kompozice *Medcezir* skladatelky Gökçe Altay a tak dále. Ve výsledku tak vzniká dojem jediné monumentální a bohatě strukturované skladby. Dominuje jí jistá melancholie, to, co nositel Nobelovy ceny za literaturu Orhan Pamuk ve své knize *Istanbul* (2005, česky 2006) označuje tureckým slovem hüzn – velice zjednodušeně řečeno, zvláště teskný pocit, kdy i z šedi oprýskané zdi dávno neobydleného domu dýchá celá jeho minulost. Hüzn se ozývá v táhlých makamových melodiích i v lidových písničkách, ale také v originálních kompozicích, kombinujících vlivy tureckých (hudebních) tradic s výdobytky euroamerické hudby. Všechny tyto čtyři skladby programově odrážejí přírodní jev, který dal celému projektu název: Selim Doğru a Gökçe Altay nazvali své kompozice shodně přímo *Medcezir*, Çağlayan Yıldız vložil do názvu svého kusu *Mad Jazzy®* hříčku („medcezir“ se vyslovuje medžezi:r) a Oğuz Büyükberber ve skladbě *Up and Down* metaforicky spojil vodní dmutí s historií Istanbulu.

Sféra tzv. world music může mít mnoho tváří, od té prvoplánové a komerčně zaměřené až po umělecky cennou. Pokud *Medcezir* do této oblasti patří, pak mu lze zcela bez ostychu pro jeho promyšlenou a dotaženou koncepci přiklonit onu druhou tvář.

Axyz Ensemble: Medcezir / Ebb and Flow
Karnatic Lab Records, 2009

www.medcezirproject.com
www.karnaticlabrecords.com ■

NURSE WITH WOUND

STIMUL FESTIVAL
PRESENTS

VENETIAN SNARES

30. 4. 20:00 Divadlo Archa

Nurse With Wound (UK)

15. 5. 20:00 Divadlo Archa

Venetian Snare (CAN) | Radian (AT)

20. 5. 20:00 Divadlo Archa

Wolf Eyes (USA)

WOLF EYES

www.stimul-festival.cz

Divadlo Archa
Na poříčí 26
Praha 1
www.archatheatre.cz



Ženské hlasy na okraji neskutečna

Text: Karel Veselý

Tři extrémní vokalistky – Alice Hui-Sheng Chang, Runhild Gammelsaeter a Maja Ratkje – mluví o svých hlasech.

STÁT SE SOUČÁSTÍ MÍSTA

Tchajwanská vokalistka Alice Hui-Sheng Chang byla pro mne jedním z velkých překvapení na kompilaci čínské undergroundové hudby vydané na značce Sub Rosa (viz HV 6/09). Skladba *There She Is, Standing And Walking On Her Own* tam výrazně vystupuje z řady. Zatímco ve většině ostatních skladeb výběru jsou podrobovány mučení elektronické nástroje, v jejím případě je ke hraně použitelnosti hnán lidský hlas. Mručení, chrčení, skřeky, vysoké tóny nebo jemný šelest na kraji ticha. Alice jako kdyby se snažila napodobovat zvuky přírodní i technické nebo ještě přesněji – chtěla splynout se zvukovým prostředím, které nás obklopuje.

Narodila se na Tchaj-wanu, ale k performativní hudbě poprvé přičichla při studiích v australském Melbourne v roce 2003, kde

se věnovala experimentům v oblasti nových médií. (Její hlavním oborem bylo studium zvuku a akustiky.) Jako členka uměleckého kolektivu dotmov pořádala instalace a pracovala na vlastních performancích. „V začátcích jsem pracovala s violoncellistkou *Antheou Caddy*. Spousta mých vokálních zvuků se vyvinula z naší intenzivní spolupráce,“ říká. Byl to ale jen začátek: „S čím více lidmi jsem spolupracovala, tím více jsem se učila, jak mohu se svým hlasem manipulovat a reagovat na jejich hru,“ vysvětluje.

Její skladby zachycují prchavé momenty života. Skladba *There she is, no more tubes or pump attached* (Tady ji máme, nepřipojenou na žádné trubičky ani respirační pumpu) odráží její vzpomínky na babičku umírající v nemocničním pokoji. Zvuky podpůrných přístrojů se zde mísí s repetitivními gesty taoistického pohybu. Jiná skladba *The aqua moon behind the green sunset is nearly vi-*

Alice Hui-Sheng Chang





Runhild Gammelsaeter

sible (Akvarínový měsíc lze téměř spatřit za zeleným západem slunce) jemně evokuje proměnlivé barvy nebe – žádný příběh, jen pomalá proměna. „Často pracuji s opakováním,“ říká Alice. „Hlas začne s jedním jednoduchým motivem, který se jemnými odchylkami při opakování pomalu proměňuje v jiný,“ a dodává: „Opakování je způsob, jak něco vytvářet, aniž by si toho člověk všiml nebo se do něčeho nutil.“

Její vokální improvizace si pohrávají s akustickým prostorem, zpěvačka často záměrně staví mikrofon do velké vzdálenosti od svých úst, aby se její hlas promísil se zvukem prostředí. Podobně probíhá i její „konverzace“ s nástroji hudebníků, s nimiž někdy vystupuje. Alice nedělá velký rozdíl mezi živým vystoupením a nahráváním. „Při vystoupení mi lidé pomáhají soustředit se. Zjistila jsem, že moje užití abstraktního hlasu je také způsobem jak komunikovat. Když není, na koho bych reagovala, je pro mě často obtížné cokoliv vymyslet. Na druhou stranu při nahrávání se otevírají velké možnosti postprodukce. Jako kdyby se můj hlas zmnožením proměnil v komunikující mikro-společnost.“

Když se v roce 2006 Alice vrátila na Tchaj-wan, začala se zajímat o hudbu tamních domorodců a o čínskou tradiční hudbu Nanguan. „Většina této hudby je tvořena z relativně jednoduchých součástí a dominuje jim hlas vyjadřující emoce. Zjistila jsem, že můj styl vlastně z této tradice nevědomě vychází.“ Skryté hlubiny duše jsou jednou z věcí, kterou Alice Hui-Sheng Chang svými vokálními skladbami prozkoumává. „Mám pocit, že uvnitř nás funguje něco nepopsatelného, skrytého v našem primárním já nebo v podvědomí a toto magické se odráží v našem hlase,“ říká tchajwanská vokalistka, která v současnosti nejčastěji vystupuje pod hlavičkou 12 dog cycle s akordeonistou a laptopistou Nigelem Brownem.

www.huishengchang.com

BIOTECHNOLOGIE LIDSKÉHO HLASU

Kdo byla ta křehká dívka v čele undergroundových legend Thorr's Hammer? A může to vůbec být její hlas, který zní z jejich nahrávky? Ty záhrobní, morbidní skřeky? Když Runhild Gammelsaeter odletěla v sedmnácti jako studentka na výměnu do amerického Seattlu, přivezla si s sebou z Norska zvláštního koníčka – metal. „Byla jsem fanynkou metalu už jako náctiletá a díky tomu jsem hodně kamarádila s klukama,“ vzpomíná. Výměnná studentka vůbec neplýtvala časem – během zimy na přelomu let 1994 a 1995 se stihla seznámit s Gregem Andersonem a Stephenem O'Malleyem, s dalšími dvěma muzikanty založili Thorr's Hammer, společně natočili EP *Dommedagsnatt* a odehráli dva koncerty. To všechno v průběhu šestitýdenního pobytu – což je podezřele rychlé na kapelu vyžívající se v hlemýždím tempu. Když odletěla zpět do Norska, „pozůstalí“ založili Burning Witch a Anderson s O'Malleyem později Sunn O))).

Runhild se do Ameriky několikrát vrátila, pracovala zde na svém doktorátu a také propůjčila hlas desce *Chaos is My Name* nového projektu Khlyst, v němž se sešla s Jamesem Plotkinem a Timem Wyskidou (kteří předtím s O'Malleyem tvořili Khanate). Thorr's Hammer vloni v původní sestavě zahráli pár koncertů, pro Runhild je ale hudba jen koníčkem. Profesionálně se věnuje biotechnologiím – je prezidentkou společnosti Regenics A.S. sídlící v Oslu. „Svým kolegům už o svých koníčcích nevyprávím, dříve se na mě díky tomu dívali skrz prsty,“ přiznává. Její vědecké bádání na poli výzkumu buněk se přeneslo do debutové sólové desky *Apicon* vydané v roce 2008. Nahrávka dostala jméno podle schopností šroubovic DNA zesilovat miniaturní změny nabyté v procesu evoluce a vytvářet tak nové životní formy. Meditace nad životem a smrtí, zplozením a skolem v pojmech chemie, fyziky či biologie dostává skutečně zlověstný podtón.

V hlavní roli je ale na desce její hlas. Zmutovaný, zmodulovaný, překroucený – prostě metalově extrémní a zároveň extrémně odlišný od všeho, co jste kdy na deskách slyšeli. „Spousta efektů vznikla tím, že jsem svůj hlas prohnala kytarovými pedály,“ vysvětluje. „Některé vůbec nezněly jako lidský hlas a jsou použité jako hudební nástroje.“ Deska *Amplicon* může chvílemi znít děsivě, nežensky, dokonce nelidsky, Runhild ale nesouhlasí: „Pořád si myslím, že i v těch nejextrémnějších polohách je můj hlas velmi lidský a intimní. Při některých zvucích se cítím jako nahý.“ Jako svoji inspiraci jmenuje Runhild na prvním místě Diamandu Galás: „Ona mi ukázala, že stojí za to ještě více křičet.“ Velký vliv na ni měla také norská jazzová vokalistka Sidsel Endresen, jejíž koncerty často navštěvuje. „Nesmím zapomenout ani na Maju Ratkje, která provedla revoluci v používání ženského hlasu v Norsku,“ dodává.

Že se biotechnologie promítají do její hudby, je neobvyklé, ale vlastně vcelku logické. Jak ale hudba ovlivňuje její bádání? „Hudba i věda jsou kreativní práce. Hledáš něco nového, přemýšlíš o neobvyklých řešeních svých problémů a naplňuješ hypotézu (v případě vědy) nebo koncept (u desky). Případá – mi, že kreativní práci s hudbou si cvičím mozek pro experimentování v laboratoři.“ A je tu ještě jedna souvislost: „Hrát v kapele s partou fousatých podivínů mě dobře připravilo na práci s jinými fousatými podivíny v laboratoři.“ Přes ►

pracovní vytížení v laboratoři připravuje v současnosti Runhild projekt se svým novým triem. Figurují v něm také Anders Bakke (z kapely She Said Destroy) a Even Hjelte Hermannsen (z norských jazz-metalových experimentátorů Shining). „Všichni tři hrajeme na kytary a děláme divné vokály. Baví mě, když je z hlasu ústřední prvek hudby.“ Ani tentokrát nečekejme nic tuctového. „Pro každé vystoupení připravujeme speciální program. Nebaví nás hrát dvakrát to samé,“ říká.

www.amplicon.no

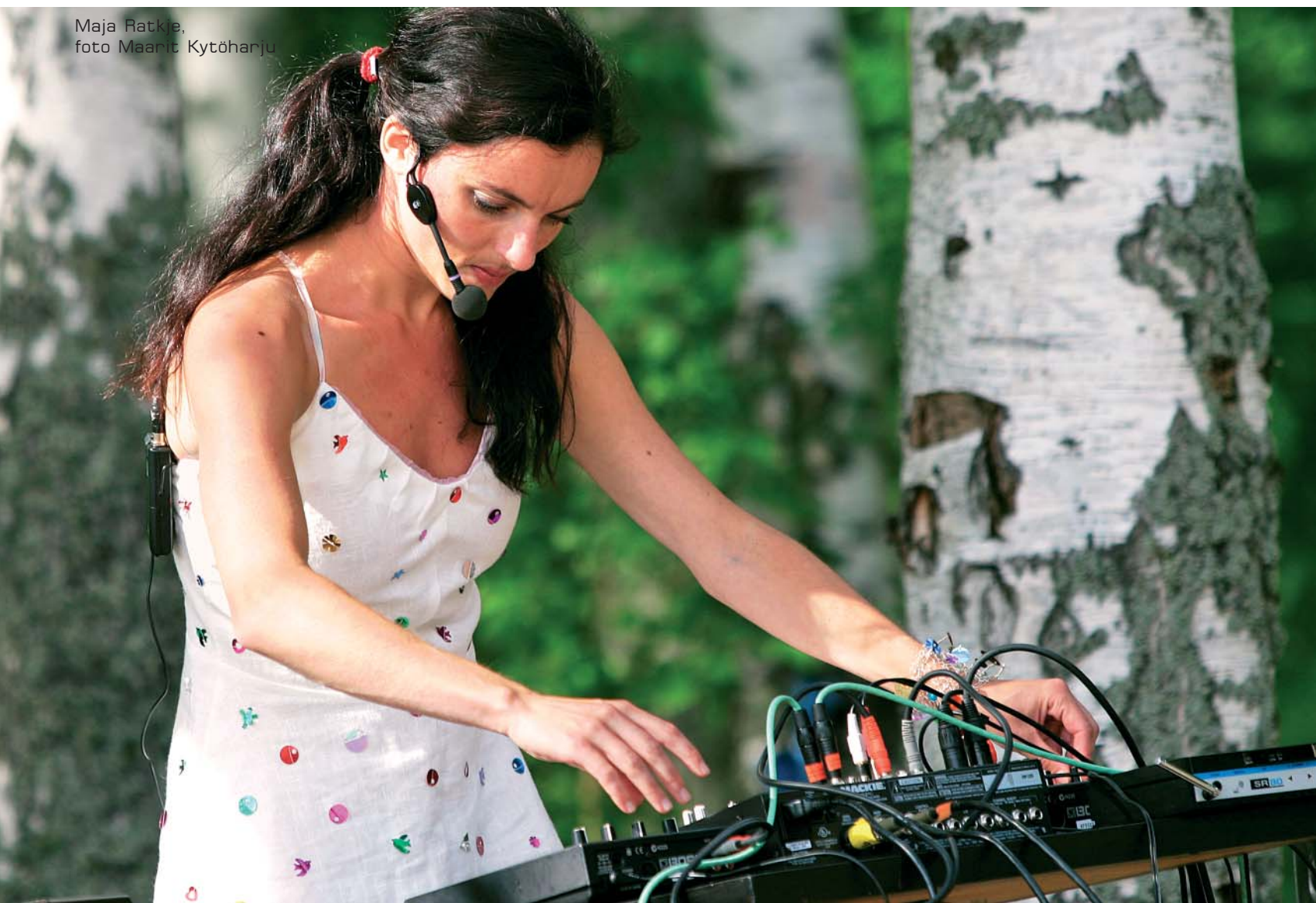
CO VYDRŽÍ HLASIVKY

Leckdo by jí rád přiřknul titul první dámy hlukové hudby. Maja Solveig Kjølstrøm Ratkje je ale skromnější: „*Nechci působit dojmem, že reprezentuji nějaký žánr nebo scénu. Moje dílo je příliš rozmanité a chaotické.*“ Přesto se nejspíše shodneme na tom, že norská hudebnice má za sebou po sedmnácti letech aktivní hudební kariéru

mimořádný počet pozoruhodných nahrávek. Zahrnují počiny s improvizčním dívčím kvartetem Spunk a jeho odnoží Fe-Mail, metalovou kapelou Trinacria, duo s Jaapem Blonkem, trio Agrare nebo akustické trio POING, samozřejmě také sólové počiny, ale také skladby z oboru soudobé vážné hudby nebo opery.

K hudbě se dostala v polovině devadesátých let: „*Dokončila jsem střední školu a dala jsem si rok volna, který jsem strávila v Toneheimu, v místní vesnické škole. Tam mě dokonale pohltila hudba.*“ Místo studia na technické univerzitě, kam měla původně namířeno, se odstěhovala do Osla a připravovala se na přijímací zkoušky na místní hudební akademii. Zde se seznámila s Kristin Andersen, Lene Grenager a Hild Sofii Tafjord a založily improvizální skupinu Spunk (viz HV 5/05). Jejich první album *Det Eneste Jeg Vet Er At Det Ikke Er En Stovsuger* vyšlo až o šest let později a Maja se díky němu seznámila s Lasse Marhaugem. Ten jí nejprve nabídl účast na remixovém albu Jazzkammer *Rolex*, aby z tohoto spojení nakonec vykristalizovalo její první sólové album nazvané *Voice*. Společně ho produkovali právě Lasse Marhaug a John Hegre z Jazzkammer.

Maja Ratkje,
foto Maarit Kytöharju



S odstupem lze *Voice* (2002) považovat za klíčovou desku, jež upozornila svět experimentální hudby na to, že v Norsku se na poli noisu děje něco výjimečného. Album mělo velký význam také v dalším směřování autorky. „Právě jsem dokončovala studia a pozvat ke svému prvnímu sólovému projektu dva hlukaře bylo velmi prospěšné, umožnilo mi to nezaseknout se v mainstreamové škatulce soudobé kompozice,“ vysvětluje. Album postavené na jejím hlase zároveň definovalo Majinu tvorbu do budoucnosti. „To, jak používám elektronické nástroje při koncertech, je vlastně extenzí toho, jak používám svůj hlas. Platí to i technicky – všechny části mého vybavení jsou nějak napojené na vstup z mikrofону, do kterého zpívám, křičím, mluvím nebo dělám zvuky ústy,“ říká. „Název mé poslední desky *Cyborgic* toto propojení techniky a lidského hlasu odráží.“ Její sólové desky jsou kolážemi zvukových mutací, v nichž se její hlas zlomyslně proměňuje v sonické nálety, pak v perkuse, o chvíli později v schizoidní smích nebo andělské chóry a zvukový extremismus střídají momenty delikátní krásy. „Ráda hledám hranice svých možností práce s hlasem. Zkousím, kam se můžu vydat, aniž bych poškodila svoje hlasivky.“

Ačkoliv se jedna její deska jmenovala v překladu *Všichni muži jsou prasata*, Maja o sobě nechce mluvit jako o feministce. „Byl to víceméně vtip,“ říká a na otázku o genderu v noisové hudbě odpovídá stroze: „Pro mě noise není otázkou genderu, ale zvuku. Souhlasí ale, že v extrémní hudbě není dost dívek. „Byla bych moc ráda, kdyby se to změnilo a více dívek ukázalo tu část osobnosti, která není obvykle považována za ženskou – protože jednou z velkých potenciálů hudby je prozkoumávání možností.“ Jako příklad, že to jde, doporučuje Maja 3CD kompilaci *Woman Take Back The Noise*, která vyšla před třemi lety na sanfranciském labelu UBUIBI.

„Nikdy jsem moc neposlouchala nahrávky postavené čistě na hlase, nicméně důvěrně znám práci Jaapa Blonka, Davida Mosse, Diamandy Galás a dalších,“ odpovídá Maja na otázku po inspiracích. „Nejvíce jsem se ale stejně naučila od kolegyně ve *Spunk* při společných improvizacích.“ Co tedy nejvíce ovlivnilo její hudbu? „Když jsem byla malá, poslouchala jsem hudbu, kterou vydávalo moře. Trávila jsem léto na ostrově Hitra, kde žil můj dědeček rybář. Moc ráda jsem chodila k oceánu. Stála jsem v gumákách na pláži a dívala se na rostliny a ryby v něm a poslouchala

inzerce



Kdo si čte, zlobí.

Každou druhou středu na stáncích
a ve všech dobrých knihkupectvích.

www.advojka.cz

Urszula Dudziak

Scat ve smyčkách

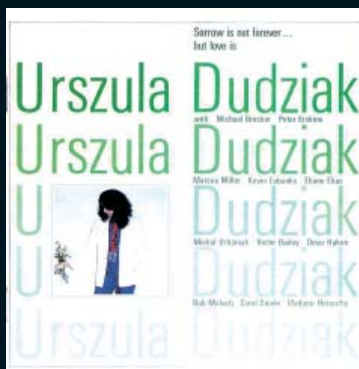
Začneme-li zkoumat historii aplikace elektronického vybavení na vokální produkci, nesmíme opomenout přínos polské zpěvačky Urszuly Dudziak. Již na počátku sedmdesátých let se jí zdál její úctyhodný rozsah čtyř a půl oktáv nedostatečný a jala se objevovat nový výraz i v tehdy se divoce rozvíjejícím, ale stále neprobádaném světě hudebních technologií.

Text: Jan Faix

Urszula Dudziak se narodila 22. srpna 1943 v městečku Bielsko-Biala poblíž Krakova. Od útlého mládí studovala hru na klavír, díky poslechu západních rádiových stanic ji však začal fascinovat americký jazz a prý to byla především Ella Fitzgerald, která v ní vyvolala touhu stát se jazzovou zpěvačkou. V roce 1965 se tak setkala se svým budoucím manželem, houslistou a saxofonistou Michalem Urbaniakem. Společně prošli různými jazzovými soubory v Polsku i ve Skandinávii, mimojiné spolupracovali i s legendárním pianistou a skladatelem Krzysztofem Komedou. V Polsku založil Urbaniak v roce 1969 slavnou jazzrockovou formaci Constellation společně s klávesistou Adamem Makowiczem a Wojciechem Karolakem a s bubeníkem Czesławem Bartkovským. Tehdy nejmodernější koncepce navazující na průkopnické album Milese Davise *Bitches Brew* nabídla Ursule Dudziak prostor i pro improvizaci přesahující klasický jazzový rámec, při níž mohla uplatnit jak svůj rozsah a větší expresivitu výrazu, tak i první experimenty s novými technologiemi. Velmi se jí zalíbilo zařízení nazvané echoplex (páskový delay), s nímž mohla předvádět na pódiu velmi osobité sólové exhibice. V tomto období si Urszula Dudziak vytvořila bohatou škálu specifických výrazových prostředků. Typické jsou například její téměř „nekonečná“ glissanda, sykavé či šumové rytmy, rychlé melodické fráze přecházející z jemného dívčího hlasu až do prudkého forzírování nebo expresivní smích. Constellation tak byla navíc ještě s Urbaniakovými elektrifikovanými houslemi kapelou skutečně velmi originální, byla vyhledávaná na jazzových festivalech a například album *Fusion* se stalo klasikou nejen středoevropské elektrické jazzrockové fúze. V té době stihla ještě Dudziak natočit ve spolupráci s Adamem Makowiczem své první sólové album *Newborn Light* (v USA, Columbia, 1974). V komornějším freejazzovém duchu na něm zhodnocuje svůj přínos do Constellation. Její dueta s elektrickým pianem jsou strhující spontánní výpovědi, v nichž prudký scat střídá táhlé ozvěny umocněné vlny. Její hlasová produkce má často spíše instrumentální charakter, a tak na něj reaguje Makowicz svou volnou hrou. V diskografii Urszuly Dudziak jde možná o nejavantgardnější položku, zařadila se tak díky ní mezi tehdejší přední vokální experimentátorky vedle třeba Meredith Monk nebo Yoko Ono.

V roce 1973 zakotvil manželský pár definitivně v New Yorku. Především Urbaniak zde měl již předem vytvořené kontakty také díky svému předešlému studiu na Berklee College Of Music, a tak oba manželé rychle navázali na svou kariéru v Evropě. Na jejich společných albech se objevuje řada slavných osobností, jako jsou bubeníci Steve Gadd nebo Gerry Brown, klávesista Kenny Kirkland, či tehdy mladičká baskytarista Marcus Miller. Od tehdejší početné podobné produkce se jejich skladby odlišovaly silnými inspiracemi polskou lidovou melodikou, která se více projevila možná až právě kvůli odchodu z rodné země. Urszula Dudziak zde začala rozvíjet i svou vlastní sólovou kariéru. Ta vyústila v první zaoceánské album *Urszula* (Arista Records, 1975), které v podstatě definuje její základní stylové zaměření dodnes. Na půdorysu poměrně klasických funkových a jazzrockových forem interpretuje Dudziak originální melodie, ale i bravurně improvizuje. Především na počátku své americké kariéry se obávala své tehdy nedokonalé angličtiny a zaměřila se hlavně na scatový zpěv. Dosáhla v něm mistrovství jak v artikulaci, tak i v intonaci. V některých momentech se její styl blíží k virtuózní vokalizaci klasické indické slabičné notace, jinde zase věrně napodobuje kytarové a syntezátorové efekty. Na albu *Urszula* se objevují hráči jako kytarista Reggie Lucas nebo klávesista Harold Ivory Williams, kteří se proslavili mimo jiné na albech Milese Davise. Téměř na každou nahrávku pak umísťuje Dudziak i nějaký sólový vstup, kde v čisté podobě vyznívají její objevy v oblasti elektronických úprav hlasu. Vedle echoplexu využívá i oktávový dělič nebo původně kytarová zkreslení, pracuje také se smyčkami. Spíše než o akademický experiment jde většinou o živelnou produkci postavenou na spontaneitě a syrovosti momentálního rozpoložení, možná o to více jsou tyto nahrávky dodnes zajímavé.

Teprve na dalším albu *Midnight Rain* (Arista records, 1977) se Urszula Dudziak odhodlala zpívat anglické texty. Vedle originálních kompozic se zde objevují funkově taneční verze jazzových standardů (*Lover*, *Misty* či *Night In Tunisia*), originalita jejich zpracování albu možná pomohla k úspěchu. Vše se odehrávalo pod citlivým producerským dohledem Michala Urbaniaka, přestože jejich manželství nabývalo postupně spíše formální ráz. Urszula Dudziak vděčí Urbaniakovi za mnohé ze svých tehdejších hitů, i nadále si oba vzájemně hostovali na vlastních studiových projektech. Skvěle Dudziak vyniká například na albech *Fusion III* (Columbia, 1975) nebo *Ecstasy* (TK Marlin, 1978).



Nahrávky této umělecké dvojice získaly velkou oblibu i u česko-slovenských fanoušků. I na zdejší jazzové scéně můžeme na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let sledovat inspirace deskami Constellation a pozdějšími počiny. Styl scatového zpěvu Urszuly Dudziak dosti ovlivnil například umělecký vývoj Jany Koubkové nebo estetické nároky na zpěvačky v jazzrockové formaci Jazz Fragment Praha. Krátkodobým ale pozoruhodným zjevem byla ostravská zpěvačka Vendulka Chovancová (později Volná). Její kongeniální interpretace funkového hitu *Papaya* z alba *Urszula* vyšla na singlu ostravské fusion kapely Alternativa v rámci edice Mladého světa (1980) pod názvem *Komár* (kapela se zřejmě domnívala, že hraje skladbu *Mosquito* nacházející se na témže albu).

Osmdesátá léta se stala pro Urszulu Dudziak obdobím spolupráce s řadou slavných osobností. Publicisté ji označili za „jazzovou Ymu Sumac“ a v roce 1979 byla také časopisem Los Angeles Times vyhlášena nejlepší jazzovou zpěvačkou. Přizvána byla v té době do tak rozdílných projektů, jako jsou například freejazzová obsazení saxofonisty Archieho Scheppa, sestavy trumpetisty Lestera Bowieho, či proslulý orchestr Gila Evanse (viz nahrávky *Live At Umbria Jazz ,87* nebo *Last Session*). Na přelomu osmdesátých a devadesátých let účinkovala i ve hvězdné Vocal Summit Group společně třeba s Bobbym McFerrinem, Lauren Newton nebo s Normou Winstone.

Ze sólových projektů z devadesátých let je důležité připomenout především studiové album *Malowany Ptak* (Polonia Records, 1997). Skladby inspirované románem Jerzyho Kosinského zde Dudziak poprvé ve své kariéře postavila výhradně na svém hlasu. Zvukově se výsledek možná trochu podobá Bobbymu McFerrinovi svou strukturou, některé kompozice či aranžmá využívající smyčky a elektronicky upravené hlasové efekty možná připomenou spíše pozdější tvorbu Joea Zawinula, nečekanými souvislostmi by byl ale překvapen i některý fanoušek zpěvačky Björk, jejíž čistě vokální album *Medúlla* je o osm let mladší než *Malowany ptak*.

Sice méně experimentální, ale též velice příjemná hudba se skrývá za kooperací Urszuly Dudziak a další polské vokalistky Grazyny Auguscik. V roce 1996 spolu s jazzovou rytmikou nahrály osobitá podání polských lidových vánočních koled (*Koledy*, Voice Magic Records), v roce 2000 vydaly další společný titul variující polské folklórní tradice, *To I Hola* (Selles Records, 2000), narazit na tuto pěveckou dvojici ale můžeme i na naší domácí kolekci *Sešli se... IV* Jiřího Pavlici a Hradišťanu (Lotos, 2003). Vedle těchto aktivit Dudziak nadále pokračuje ve své funkově jazzrockové produkci, několik let spolupracovala s fusion kapelou Walk Away Krzysztofa Zawadského, nyní vede svůj Superband složený z předních polských jazzmanů. Jak jsme mohli sledovat například 15. listopadu 2002 v pražské Baráčnícké rychtě, kdy s sebou Dudziak přivezla kapelu plnou drsných rockerek, nebo jak můžeme slyšet na loňském koncertním záznamu Superbandu *At Jazz Café Live* (EMI Poland, 2009), nominovaném mimochodem v kategorii nejlepší album v sekci Jazz/World britských PAM Awards, neubývají jí s plynoucími léty hlasové dispozice, ani životní energie. Jen lehce upustila od hledání nových směrů pro své

hudební výpravy, repertoár má postavený především na starých hitech ze sedmdesátých let a samozřejmě na poněkud zmodernizovaných sólových vokálních číslech. Novějším příspěvkem jsou pouze rytmicky šlapající úpravy klavírních skladeb Frederyka Chopina, které na rozdíl od podobných pokusů jiných umělců vyznívají poměrně vkusně. Uplatňování elektronického vybavení na hlasovou produkci dosáhlo již mnohem sofistikovanějších podob, než jakou nadále produkuje Dudziak. Její vybavení je dnes možná tak trochu technologickou kuriozitou, její přirozené pěvecké schopnosti ale nadále hledají konkurenci jen těžko. Urszulina dcera Mika Urbaniak je sice nyní v Polsku respektovanou populární zpěvačkou, matčiny výjimečnosti ale zatím nedosáhla. Ale i starší tvorba Urszuly Dudziak v posledních letech nadchla o dost mladší publikum, v roce 2007 totiž obletělo několik remixů již zmíněné skladby *Papaya* globální diskotékový svět a stoupl tak zájem i o původní originály. ■

Výběr z diskografie:

Vlastní:

Newborn Light (Columbia, 1974)
 Urszula (Arista, 1975)
 Midnight Rain (Arista, 1977)
 Future Talk (Inner City Records, 1979)
 Sorrow Is Not Forever - Love Is (Keytone, 1983)
 Magic Lady (Polskie Nagrania Muza, 1989)
 Malowany Ptak (Polonia Records, 1997)
 At Jazz Café Live (EMI Poland, 2009)

Spolupráce:

Michał Urbaniak Constellation: In Concert (Polskie Nagrania Muza, 1973)
 Michał Urbaniak Group: Paratyphus B (Spiegelei, 1973)
 Michał Urbaniak: Atma (Columbia, 1974)
 Michał Urbaniak: Fusion (Columbia, 1974)
 Michał Urbaniak: Fusion III (Columbia, 1975)
 Michał Urbaniak Group: Inactin (Intercord, 1975)
 Michał Urbaniak: Body English (Arista, 1976)
 Michał Urbaniak: Urbaniak (Tonpress, 1977; Inner City Records, 1977; Pronit, 1977)
 Michał Urbaniak's Fusion: Smiles Ahead (MPS/Delta, 1977)
 Michał Urbaniak: Ecstasy (TK Marlin, 1978)
 Michał Urbaniak: Heritage (PAUSA, 1978)
 Vocal Summit: Sorrow Is Not Forever - Love Is (Moers Music LP, 1984)
 Vocal Summit: Conference Of The Birds (Itm, 1995)
 Gil Evans: Live At Umbria Jazz, Vol. 2 (Egea, 2001)
 Urszula Dudziak – Grazyna Auguscik: Koledy (Voice Magic Records, 1996)
 Urszula Dudziak – Grazyna Auguscik: To I Hola (Selles Records, 2000)

Amelia Cuni a Werner Durand

Pokus o dvojportrét

Text: **Jaroslav Štastný**

Dvojice hudebníků se pohybuje v průniku hudebních tradic a soudobého experimentu, z jejich hlasů a nástrojů se linou nadčasové vibrace.



AMELIA CUNI ANEB HLAS MEZI MINULOSTÍ A BUDOUCNOSTÍ

Když byl John Cage dotazován, jakou hudbu poslouchá nejraději, obvykle odpovídal: „*Tu, kterou jsem ještě neslyšel.*“ Rád také vytvářel skladby, které byly ve svém výsledku mimo jeho představivost. Jednou z nich je i *Solo for Voice 58* z obrovského cyklu *Song Books*. Skládá se z osmnácti mikrointervalových „rág“, které nově vytvořil svéráznou grafickou metodou: zvětšil mezery mezi běžnými notovými linkami a umístění noty vzhledem k lince naznačovalo příslušné zvýšení nebo snížení tónu. Každá z těchto „rág“ zde má podobu stupnice, jejíž vzestupný tvar je jiný než sestupný – tímto způsobem je definován tónový terén, v němž je možno (na základě autorových pokynů) se volně pohybovat. Navzdory Cageově praktické povaze zůstala tato skladba ve svém celku za jeho života neprovedena. Její požadavky byly příliš specifické: bylo to ryze hypotetické dílo, k jehož provedení bylo třeba nejen rozumět Cageově poetice, ale také ovládat indickou klasickou hudbu a dokázat aplikovat její principy na úplně odlišný materiál. Všechny tyto vlastnosti se sešly v osobě zpěvačky Amelie Cuni, která se zatím jako jediná na světě této úlohy zhostila.

Amelia Cuni pochází ze severní Itálie a původně byla předurčena k dráze operní zpěvačky. Postupně však pocítovala stále silněji rozpor mezi zásadami *bel canto* a svým vlastním citěním. Toto napětí ji nakonec přivedlo v roce 1978 do Indie, kde nejprve studovala techniku zpěvu *kutal* v New Delhi. V roce 1980 pak přešla do Kalkaty na ITC Sangeet Research Academy, kde působil mistr zpěvu *dhrupad* R. Fahimuddin Dakar. Stala se jeho soukromou žačkou. Znamenalo to bezvýhradně přijmout indický způsob života. (V Indii je vztah učitele a žáka velmi intenzivní – na

začátku se platí nezvykle vysoké školné, které je však „na celý život“; žák je přijat do rodiny a výuka hudby probíhá na základě přímého působení učitele na žáka. Hudební projev je výsledkem určitého životního stylu a nedá se vtěsnat do pouhých pouček a cvičení.) Styl *dhrupad* je nejstarším z indických hudebních stylů. Jeho hlasová technika je založena na zúženém tónovém rozsahu, jaký představuje hlasový rejstřík běžné mluvy. Přestože je to styl aristokratický, je otevřen každému: nevyžaduje nadprůměrný hlasový fond, jak je tomu u *bel canto*, a jeho obtížnost spočívá v rafinovaném rozvíjení daných pravidel a jejich svobod.

Amelia strávila v Indii více než deset let, během kterých pronikla do principů indické hudby. Učili ji i jiní věhlasní mistři: pandit Dilip Chandra VEDI, pandit Vidur Mallik a Srí Caintanya Prem Sansthan. Kromě zpěvu se učila i tanci *kathakali*, který vychází ze stejného prostředí jako *dhrupad*, a také se jí dostalo výcviku v indickém bubnování, které ji učil Raja Chatrapatti Singh. Její pobyt byl umožněn díky stipendiu indické vlády.

Postupně si však začala uvědomovat potřebu vlastní hudby, která sice z indického školení vychází, přitom ale hranice daného stylu přesahuje. Po návratu do Evropy (od roku 1992 žije v Berlíně) začala vyhledávat spolupráci se soudobými autory a ti rádi využívali jejího neobyčejného hlasu i mimořádné pěvecké dovednosti. Byli mezi nimi Terry Riley, Chico Mello, Maria de Alvear, Roland Pfrengle, Francis Silkstone, Fernando Grillo, Ulrich Krieger či David Toop. Nejblíže spolupracovníkem a životním partnerem se jí stal Werner Durand, se kterým dělá celou řadu projektů společně. Její zájem však zahrnuje i „ekumenické“ spolupráce s interprety evropské středověké hudby, jako jsou Schola Cantorum Nürnberg, zpěvačka Maria Jonas či soubor Ars Cameralis Coeln, kdy se na spirituálně laděných koncertech střídají dvě rozdílné hudební tradice.



Pustila se také do realizace Cageových *18 microtonal ragas*, které tvoří *Solo for Voice 58*. Byl to velmi ambiciózní a řadu let vyžadující projekt a kromě Wenera jí radou pomáhal i cageovský interpret par excellence Ulrich Krieger. Doprovod bicích nástrojů obstarávali Raymond Kaczynski a Federico Sanesi, oba školení ve hře na tabla. Jejich pojetí bicích nástrojů je zde zrovna tak neortodoxní jako Cageova kompozice samotná. Werner Durand pak vytvořil pro jednotlivé Cageovy „rágy“ příslušné prodlevy (drones) – permanentně znějící základ, k němuž se veškeré melodické dění v indické hudbě vztahuje (zde ovšem rovněž pojatý velmi neortodoxně). Na základě Cageova požadavku Amelia také „rágy“ sama otextovala v různých jazycích, přičemž někde použila citace z knih francouzského muzikologa a indologa Alaina Danielou, a připojila i vlastní choreografii. Každá „rága“ pak má svoji specifickou atmosféru a celek má rozměry i charakter samostatného celovečerního díla.

Premiéra v Berlíně na festivalu MaerzMusik 2006 byla velkou událostí – bylo jasné, že ze spojení dvou odlehklých světů vzešlo něco opravdu ojedinělého. Indická hudba, pro kterou je typická výlučnost a uzavírání se před cizími vlivy, se stala – po razantní dekonstrukci všech svých elementů – základem pro zcela nový hudební projev, který je charakteristický právě otevřeností a všechny cizorodé prvky asimiluje.

Jiným monumentálním projektem Amelie a Wenera je *ASHTAYAMA – The Book of Hours*, kde jsou zpívány modlitby zasvěcené různým denním dobám. Tentokrát Werner vytvořil prodlevy výhradně z Ameliina hlasu a celé dílo je velkolepou oslavou jejího vokálního umění.

Protože indické rágy jsou vázány vždy k určitému času a Ashtayama, hinduistická sbírka modliteb, člení průběh dne stejně jako ve

středověké Evropě „knihy hodin“, stala se myšlenka vztahu rág a modliteb inspirací pro velké dílo, které chtěl Werner dát Amelii jako dárek: Amelia pak do této hudby vstupuje se svými vokálními improvizacemi. Jak nezvykle znějí texty latinských modliteb s melodiemi natolik odlišnými od gregoriánského chorálu! Ve spojení se švýcarským výtvarníkem Uli Siggem pak vznikla scénická verze, při které Amelia zpívá a tančí v kruhovém prostoru transparentního pětmetrového válce, na který Uli Sigg promítá živě mixované obrazy. Opět je zde dosaženo široké škály nálad a podmanivého účinku.

K onomu podmanivému účinku však Amelia nakonec ani nepotřebuje nějaká speciální zařízení a vizuální efekty – její hlas působí naprosto magicky sám o sobě. Zpěv Amelie Cuni plyne zcela volně a její melodická fantazie je tak překvapivá a zdá se naprosto nevyčerpatelná. Bez jakkoliv přeháněné expresivity dosahuje velmi silného emocionálního účinku. Zejména poslední část z cyklu *ASHTAYAMA*, nazvaná *Deep Night*, působí jakousi tajemnou silou, která jakoby dávala posluchačům nahlédnout současně do hloubky věků, šířky současnosti i dálky budoucnosti.

WERNER DURAND ANEB O UŽITEČNOSTI FOTBALU

Jeden můj kamarád-muzikant, když jeho manželka čekala první dítě, říkal: „*Je mi jedno, co to bude – ale hlavně, aby z toho nebyl fotbalista!*“

Německý skladatel, multiinstrumentalista a tvůrce osobitých nástrojů Werner Durand (1954) začínal jako nadějný dorostenecký fotbalista a hudbu přijímal jen pasívně. V devatenácti si však řekl, že mu nestačí hudbu jen tak poslouchat, a opatřil si první saxo-



fon. Nadchl jej free-jazz, Anthony Braxton, John Coltrane a také indická hudba. Vzápětí nato jej okouznil Terry Riley se svým raným minimalismem, a když jednou v rádiu uslyšel hudbu, která tohle všechno míchala dohromady – byl to saxofonista Ariel Kalma – sbalil si nástroj a spacák a odjel do Paříže za ním...

Od začátku mu ovšem bylo jasné, že nechce být hudebním profesionálem, který musí umět zahrát na požádání „cokoliv“. Šlo mu jen o vlastní hudbu, o svoje hudební vize – a těm také zůstal věrný. Později si přidal i krátké studium v Indii, v Berlíně se pak začal učit i na perskou flétnu *náj* (ney).

První období vlastní tvorby bylo ve znamení saxofonu – vznikaly dlouhé šmodrchance divokých saxofonových výlevů na prodlevách, odvozených z indické hudby. Objevem hráčské techniky na *náj* zjistil, že může hrát stejně dobře na jakýkoliv kus roury – i bez dírek! Výsledkem experimentování se stal nástroj *pan-ney*, jakási kombinace Panovy flétny s *nájem*. Materiálem zde bylo plexisklo.

Zájem o tyto archetypální nástroje jej přivedl k práci s *přirozeným laděním*. To vychází z intervalových poměrů alikvotní řady a lze tudíž říct, že je dáno přírodními zákonitostmi, na rozdíl od „umělého“ rovnoměrného temperovaného ladění, které využívá klasická evropská hudba přibližně od pozdního baroka. Werner Durand ovšem nikdy neprošel klasickým hudebním školením a klasická evropská hudba na něj také nikdy nedělala žádný velký dojem. O to více se zabýval kulturami mimoevropskými a etnickými. Během let vytvořil obrovskou sbírku unikátních nahrávek, které příležitostně prezentuje pod pseudonymem DJ Redoo.

Wernerova vynalézavost se ovšem nezastavila u prvního vlastního nástroje – zkoušel různé typy rezonátorů (např. květináče, různé plechovky a barely), zkoušel také uzavřít vzduchový sloupec různými membránami. Toto období je krásně doloženo na fascinujícím CD *The Art of Buz-zing* (x-tract x-t 2004). Jako dechový nástroj dokáže využít v podstatě cokoliv – třeba i africkou kalimbu (drnkací nástroj s kovovými lamelami), jejíž rezonátor vydává při fouknutí do otvoru neuvěřitelný zvuk. Kombinací kalimby a hlavičky z japonské flétny šakuhači pak vznikl nový nástroj – „šakulimba“.



Kromě sólových vystoupení a stálé spolupráce s Amelií Cuni hraje také v různých seskupeních jako Beatless Sax O'drones (saxofonové kvarteto specializované na hru v přirozeném ladění) nebo Armchair Traveller, soubor hrající lidovou hudbu fiktivních zemí.

Werneru Durandovi se podařilo to, oč mnozí slavnější skladatelé marně usilovali: dosáhnout široké sdělnosti bez uměleckých ústupků. Jeho hudba – tím, že pracuje převážně s přirozeným laděním

Ta dáá da dáá da/dáá da dááá/ dááá dáá da/dááááá.

Bedřich Smetana: Má vlast, Vltava

Soudobá hudba na Pražském jaru

17/5

21.30 hodin, Rudolfinum

Kateřina Englichová – harfa

Vilém Veverka – hoboj

Petr Nouzovský – violoncello

ISANG YUN, LUCIANO BERIO,
R. MURRAY SCHAFER

25/5

20.00 hodin, Rudolfinum

Státní filharmonie Košice

Peter Breiner – dirigent

Giora Feidman – klarinet

PETER BREINER

28/5

André Previn – klavír

Thomas Martin – klarinet

Si-Jing Huang – housle

Mark Ludwig – viola

Sato Knudsen – violoncello

Kateřina Englichová – harfa

ELLIOTT CARTER, MIROSLAV SRNKA,
ANDRÉ PREVIN

30/5

Ensemble intercontemporain

Pierre Boulez – dirigent

EDGARD VARÈSE, FRANCO DONATONI,

GYÖRGY LIGETI, PIERRE BOULEZ

Pražské jaro, o. p. s., Hellichova 18, Praha 1

info@festival.cz, www.festival.cz, www.ticketpro.cz



Amelia Cuni a Werner Durand

a většinou s nějakou základní pulsací – má na posluchače bezprostřední psychofyzický dopad. Její taneční charakter je ovšem rafinovaně komplikován rytmickými posuny, takže hudební struktura není vůbec snadno dešifrovatelná. Je to snad tím, že Werner hrál v mládí fotbal?

Dá se říct, že hudba, kterou Amelia Cuni a Werner Durand vytvářejí, má schopnost bezprostředně oslovit posluchače velmi širokého spektra a nevyžaduje nějakou speciální průpravu. Její archetypální základ umožňuje zasáhnout hluboko a vyvolává jakési dávné pocity z kolektivního nevědomí. Používání soudobých hudebních prostředků zase rozšiřuje její účinek o dnešní zkušenosti. Z napětí mezi těmito póly pak vzniká podmanivost hudby, kterou je možno poslouchat na mnoha různých úrovních. Posluchačský potenciál je v ní obrovský, přesto jsou Werner s Amelií řazeni mezi minoritní žánry a jejich vystoupení jsou vzácná. Snad aby široké publikum nezjistilo, že hudba může mít i hloubku? ■

Generální partner

ČESKÁ
SPORITELNA

Oficiální partner

RWE
The energy to lead

Hlavní mediální partner

ČESKÁ
TELEVIZE

Ptačí promluvy a hlasová kaligrafie

Ute Wassermann

Text: **Petr Slabý**, Foto: **Kateřina Ratajová**

Německá vokalistka představuje zajímavý fenomén na scéně volné improvizace, zároveň se ovšem nebojí přesahů do jiných sfér.

Partner a blízký spolupracovník Ute Wassermann Richard Barrett připodobňuje v textu k sólovému albu zpěvačky nazvaném *Birdtalking* její produkci k různým druhům kaligrafie, v nichž hlas popisuje sám sebe v prostoru a čase. A dále dodává, že Ute ve svých rozšířených vokálních technikách vychází z různých tradic od jódlování třeba po hrdelní zpěv, ale vlastně se vyhýbá jakýmkoliv citacím a vytváří zcela specifický projev, který nemá vlastně pevný základ ani v jazzu ani ve vážné hudbě, přičemž obojí do jisté míry reflektuje.

Ute se narodila 17. dubna 1960 v Gunzenhausen, malém městečku na jihu Německa, ale do školy už začala chodit na severu v Kielu. Její otec byl váženým vědcem v oboru toxikologie a výrazně se politicky angažoval, například ve prospěch hnutí Greenpeace. Její maminka je malířka, která své aktivity později rozšířila na instalace s projekcemi a zvukem, což později Ute přivedlo k tomu, že vystudovala mimo jiné také vizuální umění. Maminka jí a její sestře zpívala hodně ukolébavek, smutných i legračních písniček, mezi její oblíbená hudební čísla ovšem patřily zejména árie z oper Kouzelná flétna a Orfeus a Eurydika, které měli rodiče na singlech. Kolekce tatínkových jazzových desek ji zase inspirovala k tanci. Se sestrou na sebe většinou navlékly nejrůznější staré šaty a kromě pohybových kreací vytvářely také zvuky na staré polámané housle, kytaru a k tomu prozpěvovaly, často i pro sousedy a známé, performerství si tudíž procvičila poměrně záhy. Seriózně začala hrát v pěti letech také na flétnu, v čemž pak pokračovala i za středoškolských studií v rámci školních orchestrů. Zásadní vliv na ni mělo v šestnácti letech vystoupení Laurie Anderson, které se uskutečnilo v jednom squatu v Hamburku a které jí rozšířilo obzory v oblasti improvizace. Na akademii v Hamburku pak studovala především pod vedením osobností z hnutí Fluxus, například dánského skladatele Henninga Christiansena, Phila Cornera nebo Roberta Filliou, a poslouchala díla Johna Cagea, Meredith Monk, Joan La Barbary či Demetria Stratosse. V jedné ze svých prvních vlastních skladeb, nazvané *Ricercares*, používala tenký měděný plech a dva mikrofony, z nichž první snímal její přirozený hlas, druhý rozeznával onen plech a vytvářel následně zpětnou vazbu. Po dokončení studií v Německu získala grant na roční stáž v San Diegu, kde vybrušovala svůj alt, artikulaci a další techniky na univerzitě, která byla progresivnější než školy v její domovině. Tam v roce 1989 začala spolupracovat také s improvizáčním souborem KIVA, kde se naučila své vlastní experimenty sdílet s dalšími hudebníky. Další možnosti improvizace si však vyzkoušela třeba i při desetiletém působení v cirkusu v Paříži.

VE SPOLEČNOSTI ROVNÝCH

Spolupráce Ute s Richardem Barrettem má několik rovin. Na sklonku roku 2005 ji například přizval na album *Equals* své elektro-nické úderky Furt, kterou s ním tvoří ještě Paul Obermayer. Oba tu

v jednotlivých „zvukových roztocích“ postupně kongeniálně doplňují „akustičtí kolegové“ – saxofonista John Butcher, harfenista Rhodri Davies, perkusista Paul Lovens, hráč na preparované piano Wolfgang Mitterer a v neposlední řadě vokalisté Phil Minton a Ute, která ve více než patnáctiminutové *Solution D* svým hlasem skřípe, cvrliká, brumluje, datluje, vyjochrčí a tak dále. Celý projekt měl i okamžité pokračování v oktetu fORCH, kde se síly všech zúčastněných znásobily a který pak měl i další pokračování v různých personálních mutacích, například i s Aleksanderem Kolkowskim, s nímž Ute natočila v roce 2009 společné album, které by světlo světa mělo spatřit záhy na Psi Records Evana Parkera. Nejústrojnější spojení Utina hlasu s elektronikou však najdeme asi na CD *Pollen*, které dokazuje její souznění s Richardem Barrettem v relativně intimnějších polohách. Barrett ovšem píše i kompozice přímo jí na tělo. Mezi ty nejnovější patří například *Opening Of The Mouth*, které předvedla za doprovodu Elision Ensemble Ioni na Huddersfield Contemporary Music Festival. A díky Barrettovi strávila také část svého života v Londýně, kde letos bude vystupovat i na renomovaném festivalu Freedom Of The City s Furt a hráčem na objekty Adamem Bowmanem.

Phila Mintona viděla poprvé zpívat již v roce 1984 na festivalu v Heidelbergu, kde také sama vystupovala, ale jejich první spolupráce se datuje až od dob fORCH. Nicméně relativně záhy vznikla i formace Speak Easy, kde těmto fenomenálním hlasovým magnátům více než sekundují bubeník Martin Blume a hráč na analogový syntezátor Thomas Lehn. Záznam z jejich komorního vystoupení v Kolíně nad Rýnem z roku 2008 dokumentuje DVD v Německu usazeného ruského filmaře Pavla Borodina *The Loft Concert* na jeho vlastním labelu PanRec. Ute Wassermann a Phil Minton tu vlastně reprezentují dvě kontrastní postavy s obrovským hlasovým potenciálem, které jsou zároveň určitými antipody a na druhé straně se právě kongeniálně doplňují. Stojící vysoká Ute, která svou performerskou atraktivitu nemusí dokazovat divokými pohyby, a na židli se vrtící Phil s expresivními grimasami vytvářejí dokonalou symbiózu a jejich spoluhráči to vše doplňují mámyvími breaky plnými hlubokých vnitřních i vnějších emocí. Eruptivnost a ladění se zde naprosto mění s každým vystoupením, což prokazuje jak CD *Backchats*, tak jejich vystoupení na festivalu (Music)Unlimited v rakouském Welsu, kde se projeví jako místy nádherně korozivní a současně duši hladící hlukově-rocková sestava v té nejlepší formě, naprosto otevřená současným trendům bez ohledu na věk členů souboru.

PTÁCI

„Mám velice ráda hlasy ptáků, jejich frázování a melodické linie, všechno to cvrlikání a švitoření, proměny zvukových barev... Používám soupravu vábniček na ptáky a malé membrány, které si dávám

Ute Wassermann a Thomas Lehn





za zuby jako hlasový filtr.“ Pro Ute je důležité, že se nechává unášet a inspirovat přírodními zvuky v čele s nejrůznějšími ptáčími technikami, ale zároveň jsou jí blízké i industriální zvuky nejrůznějšího druhu. Sama říká, že její „komprovizace“ nejsou vyprávěním příběhů, ale spíše vytvářením scénérií. Na druhou stranu je ovšem potěšena, pokud posluchači nějaké příběhy v jejích dílech nacházejí. Jejím snem je se vrátit k multimediálním projektům, čemuž jistě nebrání její „stoicismus“. Je stejně dokonalá ve svých komorních projektech i jako součást velkého projektu židovské skladatelky Chayi Czernowin, které Ute pomohla objevovat nové hlasové techniky. Vlastně i její specifická nepravopláňová nordická krása dává vyznít této renesanci německo-židovských vztahů v nových konotacích. Ute je především předurčena k dokonalému sólovému vokálnímu projevu, ale zároveň umí kongeniálně souznít s jakýmkoliv dalším nástrojem, což opět dokazuje její duo s trumpetistkou Birgit Ulher.

Ukázky z tvorby Ute Wassermann si můžete poslechnout v rámci pořadu Svět jiné hudby na stanici Vltava 27. března od 23:15. ■

Doporučená diskografie:

Birdtalking (Nurnichtnur 2006)
fORCH: Spin Network (Psi Records 2006)
Furt plus: Equals (Psi Records 2006)
Richard Barret + UW: Pollen (Creative Sources 2007)
Speak Easy: Backchats (Creative Sources 2008)
Chaya Czernowin: Shu Hai (Mode 2002)
UW + Birgit Ulher: Kunststoff (Creative Sources 2004)
DVD Speak Easy: The Loft Concert (Pan-Rec 2008, režie: Pavel Borodin)

Kam dnes večer?

Tu nejkvalitnější hudbu dohledáte na www.dokonzertu.cz. Něco na tom je!

dokonzertu.cz

<< červen 2009 >>

Po	Út	St	Čt	Pá	So	Ně
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30					

☐ Alternativa
☐ **Černo**
☐ Jazz
☐ Klasika
☐ Rock
☐ Multimediální projekt
☐ Soudobá vážná hudba

☐ Praha
☐ Brno
☐ Ostatní

vyhledávání

☐ O projektu
☐ Vložení akce
☐ Vstup pro pořadatele

- Programy festivalů
 - Programy koncertních sálů
 - Programy jazzových klubů

[musica.cz](#)
[HIS VOICE](#)
[antologie](#)

2.6.2009 20:00 Hawthorne String Quartet - Pavel Zemek, Pavel Haas, Josef Suk ad.

☒ Soudobá vážná hudba
 ☒ Klasika

Místo konání: Pražská křižovatka
Pořadatel: PJ
Účinkující: Hawthorne String Quartet

Program: Josef Suk: Meditace na staročeský chorál Sv. Václava, op. 35a
 Gideon Klein: Fantazie a Fuga (1943)
 Charles Ives: Smyčcový kvartet č. 1, op. 1
 Elliott Carter: Fragment No. II
 Pavel Zemek: Smyčcový kvartet č. 6 „Zvony světla“
 Pavel Haas: Smyčcový kvartet č. 3, op. 15

vice informací

4.6.2009 20:00 Sunn o)))

☒ Rock
 ☒ Alternativa

Místo konání: Sacre Coeur
Pořadatel: Stimul
Účinkující: Sunn o))) - Stephen O'Malley & Greg Anderson (USA), Pita - Peter Rehberg (AT)

Program: The GrimmRobe Demos Tour

vice informací

Vzkaz pro pořadatele:

Zadávejte své koncerty do internetového kalendáře sami. Nic na tom není!

Slyšíš ten řev, vidíš ten křik...

O řevu bez použití termínu Ur-Schrei

Text: **Petr Ferenc**

„Slyšíš ten řev, vidíš ten křik, všechny ty povely, všechn ten řev? Slyšíš ho, vidíš, jak řve? Ot-vírá ústa, vzduch se chvěje,“ zpíval svého času brněnský Dunaj. Řev zmiňovaný v textu Karla Davida mi evokoval obraz tupého zupáctví (navíc upoceně brunátného: VIDÍŠ ten křik?), řev frontmana Jiřího Kolšovského naopak zazníval z nebeských výšin estetického blaha. Řev v hudbě? Řev opakem hudby?

„Co je to za řev?!“, tázaly se starší generace příbuzných, když jsem na základní škole prožíval své metalové období (vydrželo mi asi týden, zůstaly po něm jen dvě nášivky, kazety byly přemazány). Samozřejmě, mezigenerační vyjadřování názoru na nelibé zvuky zažil kdejaký mladý fanoušek rocku a patří tak nějak k folk-lóru poslechu populární hudby.

Slovo řev sloužilo v hodnocení hudby jako pejorativum, opak zpěvu – tenhle zpívá, zatímco onen řve. „Vždyť to vidíš, že jsou tady notičky, že nenadává,“ říká ostatně Josef Šebánek ve filmu Homolka a Tobolka prohlížeje si umělecká díla Jiřího Hrzána, na nichž se v hojné míře vyskytuje sice vymyšlené, ale rozhodně zpěvné ptactvo (nikoliv řevné – ani jedna vrána či obří papoušek). Ostatně, podobnou větu, i když ve formě otázky, vyřkne i Hurvínek: „Slavík zpívá? Co když zrovna nadává?“ Pan Spejbl se otázkou odmítne zabývat ve stylu Hurvajs, zase myslíš na hlouposti, nás tahle hloupost ale bude zajímat.

SLAVÍK TYGŘÍ

Jak bylo řečeno, křik je primárně pokládán za zvuk nemuzikální, antimuzikální. Zabýváme-li se ale „jinou“ hudbou, víme, že za hudbu může být považován jakýkoli zvuk, je-li vnímán „hudebním uchem.“ A není třeba chodit hned do alternativních hájemství. Budeme-li za „jinou“ považovat hudbu jinou než tu, kterou krasoduchové výchovných koncertů (apod.) považují za „krásnou“ a „povznášející“, otevře se nám hned široké pole možností.

Řev je expresionismem řeči. Tutéž myšlenku lze vyjádřit řečí spisovnou, civilně-informativně, spoustou kudrlinek i expresivně, s gejzírem významů vyskakujících z hlasitosti, zabarvení, neučesanosti, primitivismu... Zůstanu ještě chvíli u výtvarných přirovnání, protože, jak v názvu své knihy výstižně tvrdí David Stubbs, „people get Rothko and don't get Stockhausen.“ To, co

je ve světě výtvarného umění nabíledni, je ve světě hudby stále pro mnoho zasloužilých teoretiků nepřekonatelnou překážkou. Asi nikoho nepřekvapí, že se expresivní řeč obrazů dokáže obejít i bez realismu – abstraktní expresionismus i akční malba jsou již mnoho desetiletí nedílnou součástí dějin umění a katalogů prestižních muzeí, řev v hudbě je však stále považován za něco spíše podivného.

Řev je expresionismem řeči, možná fauvismem řeči. Kritika Louise Vauxcellese v roce 1906 natolik popudila výstava zatím bezejmenné skupiny malířů, že pronesl cosi o Dantovi mezi šelmami (fauves)... a nový pojem byl na světě. Pan Vauxcelles žil ve světě, kde se i prudká hnutí vášní umělecky vyjadřují se zdviženým malíčkem a obočím. Možnost projevit se jako šelma (nikoliv šelma sedlák) byla dle jeho pohledu nemyslitelná.

Stejně jako expresionismus může a nemusí být abstraktní, řev může být artikulovaný i neartikulovaný. A lze dělit i do jiných kategorií: řev vzteku, řev bolesti, řev oběti, řev entuziasmu, řev řízený a hromadný – oplakávání mrtvých, přehlídka síly (zde by možná bylo spíš namístě slovo křik)... každý je jiný a téměř nikdy si je při poslechu nespleteme. Je-li řev upřímný, autentický,

Keiji Haino



nestane se nám jako pozorovateli / posluchači to, co Vlastičce v Cimrmanově Zásroku, kde se ochotnický představitel podruha Bárty otáčí k divákovi zády a škube rameny: „Ty se směješ, podruhu Bárto? Jo tak, ty pláčeš...“ Panu Vauxcellesovi se takový omyl ale možná přihodit mohl.

ŘEVOHRY

Řev vyjadřuje důraz, odevzdání se, a nemá-li si hudba vybírat mezi akademismem a spotřebním easy-listeningem, potřebuje jej, jeho očekávání, ticho před ním i po něm. Těžko by punk dosáhl takové popularity, kdyby místo ječení „seru na vás“ potukával lžičkou o okraj šálku a pak pravil: „Je mi líto, ale nemohu s vámi souhlasit.“ Řev toužící upoutat pozornost tam, kde zprvu nikdo neposlouchá. Funguje to dokonale, v roce 1976 věděla o Sex Pistols celá Anglie. Tedy, funguje to dokonale, je-li málo řvounů, současní punkeři už to mají o dost složitější.

A v populární hudbě vznikla nová estetika: k sladkému croonerství, chraplavému zpěvu bluesmanů a hardrockerů, folkové polorecitaci a tak dále a tak dále přibyl řev punkerů, hard a grindcorových kapel a všemožných black a death metalistů. Forem hudebního řevu je spousta, pobavte se u hesla Screaming na Wikipedii. Osobně mě při poslechu nejvíc fascinuje záhrobní hrdelní *murmur* a upřímně obdivuji zpěváky, kteří takto dokáží odmrmlat celý koncert. Mé pokusy o nápodobu končily po dvou vteřinách motáním hlavy, kašlem a mírným dávením. Věřím, že těm, kteří *murmur* ovládají, přináší tato fyzická aktivita stavy blízké tranzu.

Řev je totiž opojný, psychedelický, vzrušující... Svě o tom ví John Zorn, který coby vokalistu na svá alba najímal Yamataku Eyeho, leadera japonských drsňáků Boredoms, jenž v krátkých, jazzem i hard corem rovným dílem ovlivněných několikavteřinových vypalovačkách stihl vyloudit jediné táhlé citoslovce – řev, do kterého dal vše. Podobně pracuje množství grindcorových seskupení, které zhušťují rockovou energii do co nejmenšího času. Slavnou téměř singularitou tohoto stylu je píseň *You Suffer* z debutového alba *Scum* britských Napalm Death. Trvá 1,3 sekundy a dostala se do Guinnessovy knihy rekordů. (Mimořádně, u příležitosti vydání výpravné reedice alba *Scum* v roce 2007 se *You Suffer* dočkala i videoklipu. A japonský Kylie Minoise natočil coververzi, která je více než hodinu dlouhá.) Svě o tom určitě ví další Japonec, Keiji Haino, jehož hlasový rozsah sebejistě létá mezi uširvoucím vysokým jekotem a div ne ukolébavkovým konejšením. A výčet by mohl pokračovat ještě velmi dlouho.

Zatím jsme stále mluvili o tradičním modelu, kdy je hlas doprovázen hudebními nástroji. S příchodem dostupné smplovací technologie a efektů se ale řev dokázal proměnit ve „vše.“ Jedním z neaktivnějších představitelů současného noise je Dominick Fernow alias Prurient (mimo jiné muž za vydavatelstvím Hospital Productions), který svůj řev používá jako jediný hudební nástroj. Mikrofon, několik efektů a spousta energie. V Čechách zněl podobně Martin Jarolím a jeho VO.I.D. *Expresi* a katarzi řevu z Fernowovy hudby cítíme neomylně, samotný hlas je ale efekty proměněn v pulzující elektronickou kaši. Je estetizován, dostalo se mu roušky, pod jejíž ochranou se řvoun může opravdu odvázet, čistý, nekontrolovaný a nedoprovázený řev takového kalibru asi stále připadá i těm nejděvotnějších noiserům příliš extrémní a podléhá tudíž autocenzuře. Možná až na Yoko Ono...

OBĚTI A SPIKLENCI ŘEVU

S řevem se velmi často pojí nesrozumitelnost. Zatímco Yamataka Eye v řadách Zornových *Naked City* zkrátka řve neartikulovaná citoslovce, jinde je to složitější. VO.I.D. používali onomatopoeický „pseudojazyk“, jímž nazývali své skladby a alba: *Girlab*, *Urainum*, *Alloskren*, *Fryk*, *Arde*... ale používali jej i na scéně? V záplavě hlasitosti, již rozpoutávali, těžko říci. Samozřejmě, můžeme vznést dotaz přímo k muži s mikrofony, k čemu nám to ale bude? Vzhledem k tomu, že vše je pekelně nahlas, je nám vědomí, že zdrojem rámusu je odřikávaný text v nějaké řeči, asi k ničemu – a síla projevu VO.I.D. je v něčem jiném.

Nemusí ale jít jen o „neexistující“ jazyky. Hlasový projev již zmíněného Haina je převážně zvukomalebnou abstrakcí – je tomu ale tak vždy? Těžko říci, neovládáme-li japonštinu. Haino

Prurient



se drží image záhadného muže, svá alba pojmenovává japonsky nebo anglicky, někdy i skladby na nich. A tady vzniká záhada: názvy těchto tracků mají občas podobu krátké básně (úryvek jednoho delšího názvu: „čím blíž jsi / tím víc se stáváš někým jiným“), jak ale máme vědět, že Haino některé z těchto slov japonsky opravdu zazpívá? Jde o text písně nebo jen o její název? A je to vůbec důležité? A je důležité rozumět slovům temného grind, death atd. mumuru? Poslechem tyto texty nelze dešifrovat, přesto jsou psány a přesto publikum poslouchá, když jsou mu zpívány/řvány.

Milovník angloamerické hudby, jehož mateřskou řečí není angličtina, je v podobné situaci nepřetržitě. I když anglicky umí velmi dobře, při snaze porozumět písňovým textům musí vyvinout určité úsilí, napnout sluch a oprášit slovíčka. Texty mu do hlavy nejdou „přirozeně“, takže většinou (naprostou) udělá to, že „vypne“ a vnímá jen barvu hlasu, náladu a melodii vokální linky. A pokud takhle nerozumí třeba hard rockové vypalovačce Whole Lotta Love, můžeme mezi Led Zeppelin a Yamatoku Eyeho položit rovnítko – v obou případech jde o vypjatý, podmanivý, abstraktní

řev. Milovníci písní totiž více než slova milují lidský hlas, na kterém oceňují jeho vlastnosti hudebního nástroje – barvu, hlasitost... Ostatně, z čeho jiného těžší například Karel Gott, který svým zlatým tenorem dokáže přesvědčivě podat sebestupidnější rýmováčku? Jestlipak on není takový český Keiji Haino...



inzerce

MeetFactory

galerie
hudba
film / více na www.meetfactory.cz

divadlo

Rain Dance

15. 3. / 22. 4.

Michal Pěchouček – Muži malují

režie: Michal Pěchouček / Jan Horák

9. 3. / 26. 4.

Antena / Ateliér performance

Třetí a čtvrtý ze čtyř veřejných výstupů.

22. 3. / 2. 4.

L.F. Céline – Skočná

režie: Miroslav Bambušek

12. 4.

Tim Crouch – England

režie: Katharina Schmitt

8. 3. / 18. 3. / 15. 4.

Dea Loher: Země beze slov

režie: Kai Ohrem

29. 3. / 5. 4.

O holčičce

Režie: Lucie Ferenzová

7. 3. / 8. 4.

Benjamenta

Režie: Lucie Ferenzová

premiéra 4. 3.

reprízy 29. 3. / 19. 4.

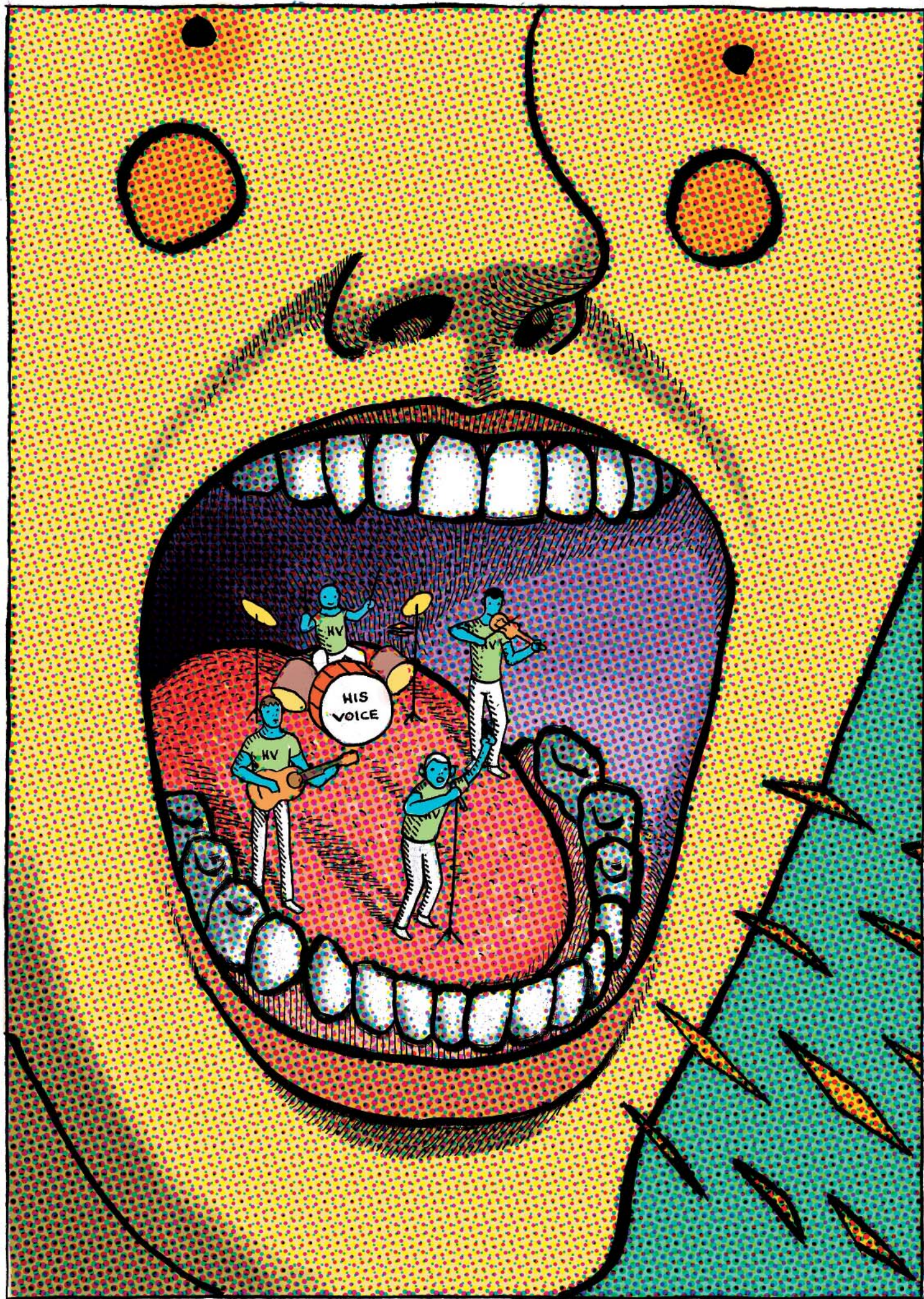


MINISTERSTVO
KULTURY

MeetFactory je podporována grantem hl. m. Prahy.

Meetfactory
Ke Sklárně 15
150 00 Praha 5

rezervace na www.meetfactory.cz/booking



Kus pro výlohu:

Jak vidět a slyšet hudbu Petera Ablingera

Text: **G. Douglas Barrett**Překlad: **Petr Ferenc**

„Okno tu není kvůli své konstrukci a rámu. Okno tu je kvůli tomu, aby se skrz ně dívalo nebo aby jím dopadaly paprsky světla. Umění je takové okno.“

Peter Ablinger (*Hören hören / Hearing Listening*. Ed. Katja Blomberg. Berlin: Haus am Waldsee, 2008.)

Vejdete do galerie. V místnosti je velká výloha vedoucí na ulici. Galerie je téměř úplně tichá a prázdná, pouze kousek od výlohy stojí piano. Vypadá jako každý jiný klavír až na to, že je na něm umístěn jakýsi neobvyklý aparát a poblíž se nalézá počítač. Přestanete se soustředit na prostor galerie, zadíváte se na auto jedoucí za sklem a pak si všimnete, že ta velká věc na pianinu se tu a tam pohne – a najednou, když auto projíždí přímo kolem výlohy, zasáhne vás hlasitá a disonantní skrumáž klavírních zvuků. Začnete nástroj blíže zkoumat a objevíte množství kovových tyčí zakončených plstěnými kloboučky, které v rychlém sledu, zdánlivě náhodně a ještě dlouho poté, co auto zmizelo z dohledu, tloučou do kláves pianina. Najednou je místnost zase tichá. Zanedlouho se proces opakuje a vy tentokrát posloucháte pozorněji. Nejrůznější kombinace běžných tónů klavíru, které vyvolal onen záhadný stroj, se záhadně podobají tomu, co byste asi slyšeli, kdybyste stáli na druhé straně výlohy. Změny hlasitosti, výšky tónů, cosi jako „harmonie“ – to vše až zarážejícím způsobem připomíná zvuky zvenčí. Jako by klavír „přehrával“ zvuky z druhé strany výlohy a vnášel zvuky ulice do prostoru galerie.

Takto obvykle vypadá setkání s instalací Petera Ablingera *Quadraturen III „Schaufensterstück“* (tedy *Kusem pro výlohu*). Piano je vybavené automatickým hracím zařízením (něčím na způsob pianoly) připojeným k počítači. To vše je umístěno přímo za oknem vedoucím na obyčejnou městskou ulici. Zvuky ulice (doprava, procházející lidé, vítr) mikrofon přenáší do počítače. Speciální software analyzuje zachycený zvuk a posílá „zhudebněnou“ (tj. do tónů temperovaného ladění převedenou) verzi výchozího signálu do zařízení rozeznávajícího klavír. Jako o většině skladatelových děl, dá se i o *Schaufensterstücku* říci, že zkoumá a zpochybňuje základní předpoklady percepce: jak slyšení formuje chápání světa kolem nás? V případě *Schaufensterstücku* jsou zvuky vnějšího světa prostřednictvím běžných tónů klavíru přenášeny do uzavřeného prostoru. Dvojice hudba–hluk a vnitřní–vnější si vyměňují místa. Spojíme-li výhled na ulici s tím, co by jinak znělo jako abstraktní a disonantní klavírní hudba, spatříme zdroj odpovídajících vnějších zvuků. Díky přidanému zrakovému vjemu může pozorovatel prostřednictvím hudebních zvuků rozeznat identitu nejrůznějších zdrojů hluku. To, co je vidět na úplně všední ulici, se – vnímáno optikou hudebních zvuků – stane neobvyčejnou *mise en scène*.

V posledních třech desetiletích se v Berlíně žijící Rakušan Peter Ablinger stal v Evropě a Severní Americe velice známou osobností nové hudby a experimentálního umění. Jeho díla a galerijní instalace byly představeny v Rakousku, Německu, Lucembursku, Švýcarsku a Španělsku, jeho koncertní skladby mají v repertoáru takové soubory, jako je např. Klangforum Wien či newyorský Wet Ink Ensemble a jsou stále častěji uváděny v mnoha zemích. Výše zmíněný *Schau-*

fensterstück byl poprvé představen v roce 2004 v Domě umění ve Štýrském Hradci coby součást výstavy Mediakunstlabor a nedávno se objevil na festivalu Ars Automata v Madridu. Instalace skvěle zapadá do tradičního galerijního kontextu, objevila se ale i v pátém jednání Ablingerovy *Landscape Opera Ulrichsberg* (2009), výpravného multimediálního díla věnovaného dotyčnému rakouskému městu. Tato schopnost fungovat v různých kontextech je pro Ablingerova díla typická – odhlédneme-li od významné výjimky, kterou tvoří skladby komponované vyloženě pro koncertní provedení. Zatímco umělci a kritikové svorně diskutují o rozdílech mezi sound artem, galerijním uměním, Klangkunstem a experimentální hudbou, Ablinger s lehkostí pracuje s množstvím uměleckých prostředků a pohybuje se v různých prostředích a souvislostech.

Asi nejvýmluvnější ilustrací Ablingerova multimediálního a mnohotvárného uměleckého myšlení byla výstava *Hören hören (Hearing Listening – Naslouchání slyšení)*, která se v roce 2008 konala v berlínské galerii *Haus am Waldsee* a přilehlých zahradách. Byla na ní k vidění díla z různých období umělcovy minulosti, využívající různá média (nahrávky zvuků, sochařská díla, videoinstalace, interaktivní performance) a vztahující se k různým uměleckým oborům (hudbě, sound artu, sochařství, performanci). To vše od umělce, který, přestože studoval u skladatelů, jako byli Gösta Neuwirth či Roman Haubenstock-Ramati, jako své prvotní vlivy uvádí výtvarníky Gerharda Richtera, Barnetta Newmana a Antoniho Tàpiese. Ablinger ovšem prohlašuje, že jeho přechod od komponování čistě koncertní hudby k tvorbě galerijních instalací nepředstavuje nějaký zlom. Koneckonců v mladých letech studoval výtvarné umění a hrál free jazz a ještě dříve, v dětství, maloval, psal poezii a komponoval. Výčet jeho současných aktivit vlastně nezní nepodobně. Je ale třeba zdůraznit, že



Detail instalace Quadraturen III, foto Maria Tržan

Ablingerovo dílo stále vychází z kompozice; na první pohled viditelná použitá média spadající do ranku té či oné umělecké disciplíny jsou pro základní myšlenku díla nepodstatná. Ablinger píše, že to, co je přítomné v jeho díle, neleží „za hranicí“ koncertní síně, ale za hranicí vůbec. Pro Ablingera jsou média a umělecké disciplíny důležité až ve chvíli, kdy je třeba realizovat dílo, zhmotnit koncept.

HLUK

Jedinečný je Ablingerův přístup k hluku. Podle Ablingera hluk jako akustická totalita, ono „všechno pořád“, reprezentuje na jedné straně maximum informací (v případě bílého šumu všechny slyšitelné frekvence najednou), ale zároveň ukazuje „méně než nic“ – hluk existuje jakoby pod hranicí ticha. Hluk je považován za méně než ticho, protože od dob Johna Cagea víme, že ticho je mnohem víc než jen ticho; pořád je něco slyšet, ať už to pochází z klimatizace nebo z našeho vlastního krevního oběhu. Hluk je díky své tendenci „utopit“ nebo zamaskovat jiné zvuky vlastně tišší, než když nezní

„žádný“ zvuk. Hluk je ale také mnohem víc. Nasloucháte-li stálému, neměnnému zvuku, například vodopádu, začne ho být najednou příliš; *zaposloucháte se* a zažijete sluchové „halucinace“ podobné tomu, jako když se vám při pohledu na čistý, netknutý povrch před očima začnou objevovat obrazy. Ablinger nepoužívá hluk jako prostý kompoziční materiál, jako to například ve svých *Etudes de bruit* činil skladatel konkrétní hudby Pierre Schaeffer, nepoužívá ho ani jako symbolu neklidu, jako gesta antagonismu nebo obecně jako předpony anti-: k vytváření anti-hudby, anti-tradice, anti-autority atd. V Ablingerově práci vystupuje hluk jako to, co je, je sám sebou: fenomén existující v čase, který lze fyzicky prožít. Ablingerova rozsáhlá série *Weiss/Weisslich (Bílé, bělavé)* představuje různé způsoby vytváření hluku, navozuje různé situace setkávání se s hlukem, zabývá se nahráváním hluku a popisem toho, co slyšíme, když posloucháme. Hluk se stává kompozicí sám o sobě a sebe sama.

Podobně jako v případě *Schaufensterstücku* je zvuková složka instalace *Weiss / Weisslich 7a, Rauschempfänger / Noise Receivers* (1994) neodvislá od vizuální a prostorové prezentace. Ve výstavním prostoru jsou v metrových rozstupech a přibližně ve výši ucha roz-



foto Siegrid Ablinger

místěny běžné radiopřijímače, na nichž je nalaďen statický šum. Téměř neslyšný hluk, který každé rádio vydává, může snadno zůstat nepovšimnut a zaniknout ve zvucích galerie (chůze, šustění oblečení, šepot). Pokud se opravdu nepřiblížíte, nemusíte si ani všimnout, že rádia vydávají nějaký zvuk. Instalace hovoří o tom, že jsme den co den obklopeni nepřetržitým šumem drobných elektronických zařízení, a stejně tak o tom, že v jakékoli chvíli „éterem“ možná prolétá nějaký neznámý zvuk nebo signál, který může být zachycen na některé z frekvencí, na něž jsou jednotlivá rádia nalaďena.

Zatímco hluk instalace *Weiss / Weisslich 7a, Rauschempfänger / Noise Receivers* je nepřetržitý a nenápadný, skladba *two strings and noise* (2004) představuje hluk coby momentální a téměř násilně rušivý fenomén. Kompozice je napsána pro dva strunné nástroje, housle a violoncello, a jediný extrémně krátký lupanec, „tak hlasitý, jak reproduktory a uši snesou“ (podle partitury budto přednahráný nebo vygenerovaný pomocí porouchaného spínače či poškozeného kabelu). Extrémně hlasitý osamocený zvuk se nečekaně ozve po patnácti vteřinách tichého drženého tónu houslí a cello; čtyři vteřiny před tím, než se lupanec ozve, tón houslí klesne o celý tón a z unisona se stane velká sekunda. Lupanec, zvukový ekvivalent vertikální linie, se ozve přesně uprostřed pomyslné diagonály mezi dvěma výškami – symetricky, čtyři vteřiny po lupanci, klesne o velkou sekundu i violoncello a nástroje zní opět v unisonu. *two strings and noise* se liší od jiných Ablingerových prací tím, že pracuje s jediným samostatným hlukem, ne s nepřetržitým hlukovým proudem. Díváme-li se na skladatelovu skicu k dílu, která se skládá z jediného kříže, uvědomíme si Ablingerovy kořeny ve výtvarném umění. Z poslechu díla si ale odneseme mnohem více než z popisu jeho průběhu grafickou terminologií či metaforicky. Je možné obsáhle rozebírat zdánlivě násilnou a rušivou povahu lupnutí, já osobně bych ale raději zdůraznil neobyčejný zážitek. Ostře rušivý hluk je, technicky vzato, umístěn v samém středu třicetivteřinové smyčcové prodlevy. Při poslechu je ale druhá polovina nevyhnutelně vnímána radikálně jinak než prvních patnáct vteřin. Po lupnutí si totiž posluchač nemůže pomoci, aby mu v paměti nezněla imaginární ozvěna hlasitého zvuku. Vzpomínka na lupnutí proniká druhou částí skladby, i když hluk sám byl extrémně krátký, vlastně skoro neexistující v čase. Posluchač očekává další, stejně překvapivou událost. *two strings and noise* vlastně naplňuje konvenční představu o tom, že hudba má využívat „kontrastu“ a „překvapení“, pouze je v tomto případě jakási domnělá nejvyšší hranice jejich intenzity a nečekanosti brutálně prolomena (a posluchačovy nervy otřeseny).

1-127 (2002) je dílo pro elektrickou kytaru a CD playback. Každá ze stosedmadvaceti částí skladby trvá přibližně 38 sekund a má obdobnou strukturu. Kytara hraje čistou a tichou klesající řadu složenou z celých tónů a půltónů. Řada je přerušována nepříjemným zvukem hlasité teréní nahrávky pořízené na rušné berlínské křižovatce. Nahrávka se často objevuje nečekaně, „mimo rytmus“ pravidelně plynoucí řady tónů, kytara současně hraje její transkripci. Po teréní nahrávce s kytarovým „zdvojením“ se kytara vrátí ke své tiché klesající linii. Transkripce pro kytaru v *1-127* vznikly způsobem podobným



foto Siegrid Ablinger

tomu, který je použit v *Schaufensterstücku*. Pomocí spektrální analýzy jsou vybrány nejvýraznější tóny husté hlukové textury, vygenerovaná jednohlasá melodická linka je standardním způsobem zapsána do not. Zvuk elektrické kytary se díky zkreslení přibližuje akustické povaze teréní nahrávky. Díky určité rytmické vykloubenosti jsou tyto části kytarového partu trochu podobné freejazzovým atonálním „hadům“, jakmile si však posluchač všimne precizní rytmické koordinace kytarové linky s nahrávkou pouličních hluků (přesná souhra je umožněna pomocným klikem, který má kytarista ve sluchátkách), začne na něj celá skladba působit velmi neobvyklým dojmem.

1-127 je v lecčems podobná skladbě *two strings and noise*. Každá ze stosedmadvaceti částí může být výtvarně znázorněna vpravo se naklánějícím křížem: úvodní sestupná řada a její pokračování poté, co je přerušena teréní nahrávkou a její transkripcí. Celý obraz nakloněného, nevyváženého kříže je horizontálně protažen: diagonální dvoutónová figura z *two strings and noise* se mění v plnohodnotnou stupnici v každé části *1-127*, zatímco z okamžiků trvajících lupance se stal několikavteřinový zvukový portrét města Berlína. Zajímavé ale je, že velmi kontrastní prvky (rytmická řada tónů hraná čistým zvukem vs. hluk nahrávky a zkreslená, nervní kytara) mohou mít mnohem více společného, než by si člověk myslel. Během newyorského koncertu, na kterém kytarista Seth Josel provedl části *33-127* (záznam z galerie Diapason vyšel v roce 2009 na CD vydavatelství Mode Records; minirecenze viz HV 6/09), bylo lze v tichých pasážích zaslechnout občasné zvuky brooklynských ulic, které elektrickou kytaru místy přehlušily. Na druhé straně si posluchač zhruba po polovině z pětadevadesáti opakování základního schématu (stupnice – hluk – stupnice) začne všimnout určité pravidelnosti, strukturovanosti oněch na první pohled vysoce chaotických hlukových textur. Patrně není náhoda, že jedním z prvních Ablingerových „hlukových kusů“ byl *Weiss / Weisslich 1a*. (1980), který sestával z jediné dlouhé klesající řady tónů bílých kláves piana. *Weiss / Weisslich 1b* je táž řada hraná vzestupně.

MÍSTO

V Ablingerově díle je místo často představováno zvukem. *Weiss / Weisslich 12* (1994/95) je například tvořeno čtyřicetivteřinovými nahrávkami „ticha“ osmnácti braniborských kostelů. Jindy, jako v případě *Schaufensterstücku*, může dílo odhalit nějaký podstatný rys místa, kde je realizováno – ať už je to koncertní sál, galerie, městská krajina nebo běžný architektonický prostor. V sitespecifické sérii *Orte / Places* (od roku 2001) jsou ve městě vybrány tři architektonické lokace ve vzájemné pěší vzdálenosti. Pro každý prostor je vytvořena partitura obsahující jeho rezonanční frekvence (formantové oblasti),

které každou místnost zvukově „rozsvítí“, jsou-li zahrány. Po přehrání skladby se hudebníci i publikum přesunou na další místo. Pěší přesun, zdůrazňuje Ablinger, je součástí díla, které bylo zatím předvedeno ve Štýrském Hradci, Oslu, Buenos Aires, Varšavě a Lucemburku.

Také v interaktivním díle *Weiss / Weisslich 36, Kopfhörer / Headphones* se předmětem zkoumání a ohledávání stává samo místo. Účastník dostane sluchátka s dvojicí vestavěných mikrofonů zesilujících zvuky, které by jinak prošly bez povšimnutí (obvykle zvuky příliš jemné nebo vzdálené). Sluchátka, svým způsobem aurální protéza nebo akustické zvětšovací sklo, rozšiřují možnosti slyšení – zvuky slyšíme silněji a jakoby zblízka. Na základě vlastní zkušenosti mohou říci, že *Kopfhörer* nejen odhalují skryté stránky určité akustické situace, ale do ní výrazně zasahují. Když jsem s tou věcí na hlavě procházel výstavu v *Haus am Waldsee*, dostalo se mi nejen detailního zvukového portrétu jezera a jeho pokojného okolí. Občas jsem slyšel několik Ablingerových děl znít najednou a tu a tam jsem si nemohl pomoci, abych (alespoň zpočátku) neúmyslně nenaslouchal cizím rozhovorům. Nedávno bylo osm párů *Kopfhörer* rozdáno

divákům o přestávce koncertu, který v berlínském Konzerthausu odehrál Ensemble Zwischentöne, soubor založený Ablingerem v roce 1988 a v současné době působící pod vedením umělce a skladatele Billa Dietze. Přestávka tím získala jemně znepokojivý nádech. Poté, co několik návštěvníků proneslo něco ve smyslu: „Jé, já tě slyším až odtamtud!“, zavládl určitý pocit ztráty běžného společenského soukromí. Když jsem celý večer probíral se samotným Dietzem, zajímal jsem se mimo jiné o dopady tohoto podivného zásahu na za normálních okolností nenarušitelnou společenskou složku koncertního rituálu. Možná, že „extenze“ a změna percepce má také specifické sociální konsekvence. A jak všichni víme, koncert nedělá jen hudba, ale také místo a společnost.

Ablingerova *Palastmusik für Infra- und Ultraschall* (2010) je osmikanálová instalace vytvořená v rámci průběžného projektu, kdy jsou nejruznější světoví umělci vyzýváni k vytvoření zvukové instalace na berlínském historickém Schlossplatzu a v jeho okolí (projekt organizuje rakouská skupina TONSPUR). Ablingerova instalace je k vidění do konce května 2010 a skládá se z osmi sestav speciál-



foto Siegrid Ablinger



Weiss / Weisslich 7, 6 Weltempfänger, foto Peter Ablinger

ních reproduktorů rozmístěných v pravidelných rozestupech pod dlouhou dřevěnou lavicí táhnoucí se téměř čtvrt kilometru po stezce pro pěší na dohled od místa, kde stával nedávno zbořený Palác republiky, někdejší sídlo parlamentu NDR. Ve slyšitelných (i neslyšných) prvcích díla Ablinger pokračuje ve svém využívání „diagonálních“ stupnicových struktur, jako tomu bylo např. v *1-127*. Základní strukturu, již slyšíme v *Palastmusik*, můžeme považovat za jakýsi negativ díla *Weiss / Weisslich 1*, i když zde téměř nezazní důvěrně známý rejstřík klavíru. Sinusové tóny svým rozsahem překračují možnosti klavíru směrem dolů (kde se zvuk mění v čirou vibraci) i nahoru, nad práh slyšitelnosti. Každý kanál pracuje vlastním tempem a hraje sestupnou stupnici C dur začínající nejnižším tónem klavíru a pokračuje, dokud zvuk není bezpečně pod hranicí slyšitelnosti. Stejná stupnice zní i směrem nahoru: začíná nejvyšším tónem klavíru a stoupá stále výš, až tam, kde zvuk vnímají jen malé děti, netopýři a psi. Umístění každé soustavy reproduktorů odpovídá jedné z osmi „etap života“ mezi desátým a osmdesátým rokem, na každém stanovišti je zvuk upraven tak, aby odpovídal předpokládané ztrátě sluchu, kterou s sebou ten který věk nese (přidejte nebo odeberte několik dekád podle toho, byl-li subjekt vystaven většímu množství hlasité rockové hudby). Zatímco pomalý, chvějivý puls subsonických frekvencí pocítí každý, kdo se posadí nad některý z reproduktorů, schopnost slyšet vysoké tóny se u každého posluchače výrazně liší.

Palastmusik konfrontuje nepřítomné s neviditelným nebo neslyšitelným. Odkazuje k tomu, co bylo, tím, že zdůrazňuje to, co nelze vnímat. Uplynulou éru rozdělení států. Zvuk, který je mimo schopnost smyslového vnímání a je nelidský, zvuk, který je dole, je pod-lidský (a pod našimi zadky). Svým odkazem k minulosti dílo vytváří rámec vnímání v současnosti. Podzvukové vibrace jsou, alespoň podle mé vlastní zkušenosti s instalací, kontrapunktem k běžným „životním rytům“ náměstí: sedím na sněhem pokryté lavici, dívám se na náměstí koupající se ve slunci, pod nohama kolemjdoucích křupe a vrže sníh, na místě, kde stával Palác, stojí desítky podobně velkých sněhuláků. Při uvedení instalace *Palastmusik* do provozu jsem si, pohybuje se od jedné soustavy reproduktoru k další, pomyslel, že proces pohybu může být pro *Palastmusik* stejně důležitý jako pro *Orte/Places*, i když se vlastně jedná jen o jedno místo. Zvuk je přemístěn do kinetického, fyzického světa (infrazvuk), nebo je ponechán jiným než lidským bytostem (ultrazvuk). A jak nedávno vyšlo najevo, do pohybu se dal i samotný materiál z „Palazzo Prozzo“ – více než 35 000 tun ocelových nosníků bylo po demolici Paláce převezeno do Spojených arabských emirátů na stavbu Al Burj, v současné době nejvyšší budovy světa.



foto Siegrid Ablinger

JAZYK

Ablingerovo obcování s jazykem sahá od instrukcí (partitury skládající se z psaného textu) přes popis (textová díla, v nichž je popisován nějaký zvuk) až k *fonorealistickým* dílům, v nichž je za pomoci důvěrně známých hudebních prostředků zkoumán materiál lidské řeči. V Ablingerových partiturách text často popisuje procesy potřebné k realizaci představení nebo situace, k výrobě předmětů či tvorbě obrazů, nebo slouží k tomu, aby zkrátka zažehl myšlenku. Dílo *Listening Piece in 2 Parts* (2005) se skládá z následujícího textu: „1. část: přechod z velkého prostoru do malého / 2. část: přechod z malého prostoru do velkého.“ Tyto dva řádky textu jsou rozděleny a umístěny u průchodu propojujícího dvě sousedící místnosti, velkou a malou. Tato redukovaná textová partitura vychází z Ablingerova zájmu o architektonické prostory a z jeho záliby pracovat s již existujícími prostorovými podmínkami – zde s „daností“ galerie. Dílo zdůrazňuje aktivitu, již je nutno vyvinout (alespoň způli), abychom si mohli přečíst celý text. Učiníme-li tak, zjistíme, že jsme kus právě realizovali.

Two Part Invention, 32 Fotos (2003) je dílo vycházející z Ablingerovy série *Sehen und Hören* (*Vidět a slyšet*). Skládá se z textové partitury popisující velice přesnou terminologií dvaatřicet fotografií – text udává délku expozice a pozici fotoaparátu při fotografování jedné červené a jedné černé pohlednice. Dílo bylo realizováno výtvarníkem Martinem Diasem a na výsledné sérii fotografií vidíme nejrůznější podoby překrývání a prolínání jednobarevné pohlednice a pozadí. Zajímavé je, že Ablinger popisuje vznik díla jako důsledek dřívějších pokusů o zvýšení hustoty zvuku instrumentálního souboru až do té míry, kdy se zvuková textura stane barvou. I když v *Two Part Invention* tvrdí, že „slyšení se stává mimofyzickým procesem“, rozhodně trvá na tom, že výsledné „fotografie v žádném případě nejsou výtvarným dílem“. Dodávám, že dílo je založeno na modelu partitura – realizace, který, i když je v tomto případě aplikován na médium fotografie, je vlastní hudební kompozici.

Dílo *Weiss / Weisslich 11B* sestává z osmi prozaických textů, z nich jeden má 719 slov bez jakékoli interpunkce a popisuje, co skladatel „přesně slyšel“ během čtyřiceti minut sezení a psaní při rezidenčním pobytu v kalifornské Ville Aurora. Text vznikl 7. října 2001 mezi 10:38 a 11:18 a, jak se píše v post scriptum, má být považován za proud vědomí, needitovaný fenomenologický popis zvukových a vizuálních jevů poklidné každodennosti. Prvních šestnáct slov zní: „ZESILUJÍCÍ SKŘEHOTÁNÍ SOJKY CHOCHOLATÉ PODOBNÉ SKŘEHOTÁNÍ STRAKY HLUK PNEUMATIK PROJÍŽDĚJÍCÍHO VOZIDLA POMALÉ KLESAJÍCÍ GLISSANDO JEDNOMOTOROVÉHO LETADLA“. Dílo popisuje proces vlastního vzniku, příbližný pohyb mysli při tvorbě: „DRHNUTÍ VĚTVÍ PALEM VYSOKO



Weiss / Weisslich 6, 12 Kassettenrekorder, foto Maria Tržan

NADE MNOU JEMNÉ CHVĚNÍ SKLENĚNÉHO STOLU U KTERÉHO SEDÍM A PÍŠÍ“ (tamtéž). Popis procesu psaní, dílo, které pozoruje samo sebe při pozorování. Naslouchání slyšení.

Zatímco ve *Weiss / Weisslich 11B* je slyšené mechanicky přeměňováno v jazyk, Ablingerova práce s tím, co nazývá *fono-realismus*, spočívá právě naopak v převádění zvuku řeči do tónů prostřednictvím mechanického klavíru. Podobně jako v *Schaufensterstücku* je i zde vstupní signál – tedy nahrávka mluveného slova – podroben spektrální analýze a výsledek této analýzy je posléze resyntetizován a proměněn opět ve zvuk, tentokrát ve zvuk v soustavě temperovaného ladění a v rámci rozsahu klavíru, jehož klávesy jsou rozeznívány již popsaným mechanickým způsobem. S trochou praxe nebo s pomocí sledování přepsaného textu je možné rozeznat slova výchozí promluvy. V Ablingerově nedávném díle *Deus Cantando (God, Singing)* (2009) klavír „promlouvá“ hlasem berlínského dítěte přednášejícího deklaraci Mezinárodního soudu pro ochranu životního prostředí (International Environmental Criminal Court), jejímž spoluautorem je čtrnáctý Dalajláma. V *Quadraturen III: „A Letter from Schoenberg“* (2006) je zdrojem nahrávka dopisu diktovaného Arnoldem Schönbergem a adresovaného panu Rossi Russellovi, který je ostře kritizován za to, že vydal nahrávku Schönbergovy *Ódy na Napoleona* s ženským hlasem. Stejně jako se při setkání s *Schaufensterstückem* můžeme rozhodnout zavřít oči nebo se dívat jinak než skrz výlohu, můžeme při poslechu *Dopisu od Schönberga* ignorovat výchozí text. Zdroj, který aktivuje klávesy pianina v *Schaufensterstücku*, může být mimo dohled, v *Dopisu od Schönberga* můžeme výchozí hlas rozeznat automaticky (obzvláště po několika posleších) nebo jej úmyslně vytěsnit a naslouchat jen extrémně hlasitě a roztržitě klavírní hudbě. *Dopis od Schönberga* interpretuje, doslova hraje Schönbergovu původní řeč, přičemž hudba (jako proud tónů) je zde spíš médiem než vlastním objektem sdělení – a přitom to, co je sdělováno, už je něco významně jiného, než co říkal dopis. Původní význam řeči je obejít širokou oklikou. *Dopis od Schönberga* zdůrazňuje, jak nepatřičně pan Russell naložil s nahrávkou Schönbergovy stížnosti, v Ablingerově přepracování se ale z obchodního jednání stává bastard hudby a mluveného slova, kříženec hudby a jazyka. Začíná nám docházet, že abs-

trakce svým způsobem závisí na oddělení smyslových vjemů a že významy jsou fenomény, které se objevují *napříč* vnímáním.

Vidět a slyšet: hluk, místo, jazyk. Dva smysly a tři oblasti z mnoha, které prostupují bohatou perceptuální strukturu Ablingerovy hudební tvorby. Tyto kategorie, které se ve svých extrémech vzájemně prolínají, je nakonec těžké oddělit. Ablingerova práce je nejen esteticky hodnotná, ale také komplexní z hlediska smyslového vnímání; neustále pokládá otázky: „Jak jsme se sem dostali?“ – sem do světa stálých, pevně definovaných kategorií, do světa ohraničeného vnímání, do procesu, jímž se rodí význam a ještě dále, do prenatálního stádia, kdy význam ještě není možný. Ablingerovo dílo nás pokouší a staví se proti našemu běžnému prozumnění tomu, jak vnímáme svět kolem nás. Díky Ablingerovi odkrýváme svět poslechem – procesem, který otvírá všechny naše smysly.

<http://ablinger.murat> ■

inzerce

PŘEDPLAŤ SI REVOLVER A ZÍSKÁŠ

- slevu na každé číslo
- RR rychle a domů
- slevu na knihy z Edice RR
- zdroj kulturní sebeobran
- + dobrý pocit:

TVŮJ NÁKUP = BUDOUCNOST REVOLVER REVUE

Předplatné 4 čísel celého ročníku za 592,- Kč

(oproti 712,- Kč ve volném prodeji)

Poštovné a balné zdarma!

Nabízíme též dárkový certifikát

OBJEDNÁVEJTE

na www.revolverrevue.cz

email: sekretariat@revolverrevue.cz

telefonicky: 222 245 801

poštou: Jindřišská 5, Praha 1, 110 00

REVOLVER REVUE

časopis kulturní sebeobran



založena v Praze 1985

Tonspur

Hudba ve veřejném prostoru

Text: **Wanda Dobrovská**

Ve Vídni již několik let probíhá pokus přesadit hudbu do nového kontextu nebo naopak dodat určitému prostoru pomocí hudby nový rozměr. Do rozeznívání prostoru se zapojili také čeští autoři.

V Praze koncem minulého roku představili dva rakouští umělci – Georg Weckwerth a Peter Szely – projekt, který od roku 2003 funguje ve Vídni pod názvem Tonspur a na němž se v jeho průběhu podíleli i dva čeští skladatelé – Sylva Smejkalová a Michal Rataj. V Praze měl Tonspur podobu kontinuální audio-projekce, v podstatě smyčky sestavené z vybraných skladeb, které na objednávku projektu vznikly, prezentované po několik dní v Centru současného umění DOX. Svou původní koncepcí je to ale projekt určený k prezentaci ve veřejném prostoru. Zatímco například výtvarné nebo pohybové umění nebo různé formy scénických uměleckých žánrů jsou ve veřejném prostoru už poměrně zdomácnělým fenoménem, hudba takto bývá prezentována mnohem častěji jako kulisa nežli jako umění. Zní někdy více, než je příjemné, a její převážně manipulativní funkce má s uměním málo společného. Tonspur uchovává myšlenku estetické funkce a profesní garance umění a v podstatě

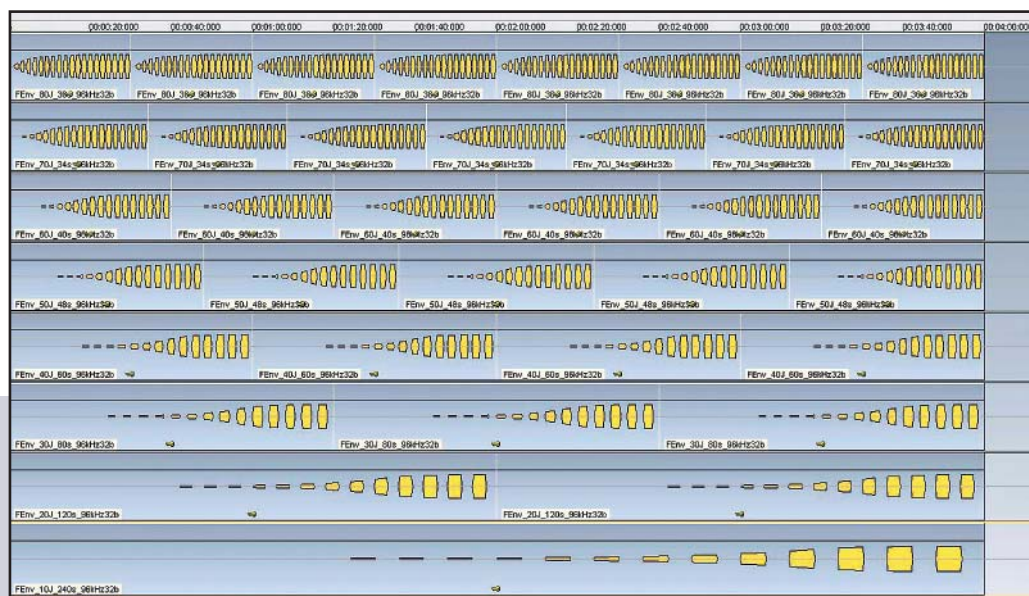
vysílá hudbu s výbavou, kterou za staletí nasbírala kultivací pro koncertní síň, „do světa“.

Je jen přirozené, že skladby realizované v rámci projektu Tonspur jsou hudbou elektroakustickou. Vedle uchování onoho funkčního kulturního dědictví umožňuje Tonspur smysluplné uplatnění nejdůležitějších inovací, které vstoupily do hudby během 20. století – rozšířením materiálu hudebního díla na veškeré zvukové kontinuum a studiové technologie jako další dimenzi klasického instrumentaria.

V Praze jsme ovšem měli možnost poznat pouze jakousi putovní verzi projektu. Ve své původní podobě je Tonspur vázán na jediné místo, které ozvučuje denně od osmi ráno do deseti večer vždycky přibližně po tři měsíce jedna skladba. Vzhledem k tomu, že součástí zadání je hlavní myšlenka projektu – tedy vytvořit multikanálovou skladbu pro konkrétní veřejný prostor – vykazuje většina tonspurových hudebních kompozic funkční posun nejen směrem od nebo ven z koncertní síně, a to zcela nenávratně, ale dokonce i z rozhlasového vysílání, které

Instalace Tonspur v Berlíně





Peter Ablinger: Ultraschallkanon

zůstává pro prezentaci elektroakustické hudby pořád ještě ideálním zprostředkovatelem poté, kdy její „koncertní“ provozování přestalo být zajímavé a začaly do něho vstupovat „live“ položky. Připravovala jsem cyklus rozhlasových pořadů o Tonspuru a samotnou mne překvapilo zjištění, že některé ze skladeb prostě do vysílání nabídnout nemohu, protože by je to degradovalo na pouhý informační vzorek – zatímco v jednom z průchodů MuseumsQuartier ve Vídni smysl dávají. Specifické jsou v tomto směru například pauzy. Několika- nebo i mnoha- vteřinové ticho se v rámci klasické koncertní hudební skladby obvykle nevyskytuje, hrozí ztráta kontinuity. V rozhlase by dlouhé ticho mátló. Ale v rámci skladby pro veřejný prostor může být ticho – jako v kompozicích Mihy Ciglara nebo Wernera Reiterera – nosným stavebním prvkem. Site-specific charakter projektu vybízí k reportážním přístupům. Většina autorů zpracovává do skladeb pro Tonspur materiál vytvořený z reálných zvuků nahraných v různých prostředích, s větší či menší mírou následné stylizace.

Dosud vzniklo pro Tonspur dvaatřicet skladeb od autorů z mnoha zemí světa. Řada skladatelů vtělila do svých kompozic jedinečnost reality, kterou lze jen těžko popsat – je třeba ji zakusit přímo na místě. Projít pasáží nebo se v ní zastavit a experimentovat s různými možnostmi vnímání toho, co se tam děje. Minout to takřka bez povšimnutí (což lze, protože reprodukce neobtěžuje hlasitostí), zpomalit, a nebo se vrátit. Zastavit se... a tvůrci projektu nenechají procházejícího jen tak

inzerce

stát a připadat si divně, ale – projeví-li zájem – nabízejí ve speciálně vymezeném průchodu i informační panel o projektu a skladbě, která tam aktuálně zní. Na přelomu loňského a letošního roku to byla skladba nizozemského autora Williama Engeleny *Moje učitelka*

klavíru slečna Groschová. Skladatel požádal několik desítek lidí, aby si vzpomněli, jaké to bylo, když se začínali učit hrát na klavír, a z jejich odpovědí a zvuků klavíru skladbu namixoval.

Tonspur má ještě jednu, poměrně citlivou stránku – ne všechno, co se ve veřejném prostoru prezentuje jako umění, je hodno takového označení. Mezi manipulací s veřejným prostorem, potažmo chodcem/posluchačem/divákem a službou veřejnému prostoru, potažmo chodci/posluchači/divákovi vede velmi tenká a navíc roztržená dělicí linie. Rafinované metody zdánlivě ne-egoistického ega jsou v současné umění už takřka normou, zatímco v Tonspuru zůstává umělecký tvůrce pořád (pouhým) zprostředkovatelem. Když kráčíte průchodem mezi dvěma nádvořími muzejního areálu ve Vídni, anonymita tvůrce je součástí „reality“ toho prostoru.

K projektu patřily dříve i živé produkce, jednu z nich realizoval právě Michal Rataj, zatímco Sylva Smejkalová vytvořila pro vídeňský projekt kompozici *Adelante Atrás*, se kterou se návštěvníci MuseumsQuartier potkávali několik měsíců v roce 2004. Použila v ní vybrané položky ze zvukového archivu, který kanadský reportér a filmář Derek Vertongen shromáždil během svých cest po celém světě, a zpracovala je úhlem pohledu bytosti ukotvené na jednom místě – ve střední Evropě. Polarita fixace a mobility je zároveň i možnou symbolikou Tonspuru. S Derekem Vertongenem se Sylva Smejkalová potkala ve Vídni, kde předtím studovala elektroakustickou hudbu u Dietera Kaufmanna. ■

R(A)DIO (CUSTICA) 2010

Vltava
ČESKÝ ROZHLAS 3

Radioateliér = umění zvukem

každou sobotu v 0:05 :: Český rozhlas 3 – Vltava

březen :: 20. výročí evropské skupiny

EBU Ars Acustica – evropský radioart

duben :: kanadské sonické vlny

květen :: zvukové obzory ze Španělska

**premiéry PremEdice
Radioateliéru**

George Cremaschi – Nearly Last Breath,

Milan Guštar – ABAKUS, Julius Fajak – Petrofonie

R(A)DIO(CUSTICA)

rozsáhlá databáze umělců, podcast, programy, texty,
zvukový archiv všech premiér od roku 2003, odkazy

www.rozhlas.cz/radiocustica

Andy Moor

(Ne)vhodné kombinace

Text: **Petr Vrba**

Foto: **Kateřina Ratajová**

Kytarista narozený v roce 1962 v Londýně je spojován především s holandskými The Ex, zářez do hudebního dění však udělal s mnoha jinými projekty (Dog Faced Hermans, Kletka Red, Thermal atd.). V tvorbě Andyho Moora se volně mísí tři základní ingredience: energie post-punku, postupy tradiční hudby a volnost i komunikativnost improvizace. Vloni měli The Ex výročí 30 let a v hornorakouském Welsu na festivalu Music Unlimited to oslavili bujarým koncertem, po němž jsme si s Andym povídali.

Zlomový okamžik, který předurčil Andyho hudební směřování, se odehrál díky Colinu McLeanovi, který je svým způsobem jeho hudební *compadre*. V době, kdy Andy poslouchal většinou jen indie rock, přišel za ním Colin na začátku jednoho léta s cca padesáti LP, mezi kterými byl James Brown, africká hudba, jazz atd. „V té době jsem černou hudbu neznal vůbec a Colin přišel a řekl mi jen: poslouvej. Na konci léta jsem mu desky vrátil a začali jsme hrát, já na kytaru, on na basu.“

PUNK I POST-PUNK

Skotští Dog Faced Hermans, někdy popisovaní jako anarcho-punk, jindy jako experimentální punk, byli vždy synonymem pro eruptivní energii. Kapelu DFH v polovině osmdesátých let založili kromě Andyho a Colina bubeník Wilf Plum a díky svým svérázným gestům nepřehlédnutelná zpívající trumpetistka Marion Coutts (později se proslavila především svými sochami a videoinstalacemi). O několik let dřív a jinde si Terrie, Sok, Guert a René sirkami rozlosovali nástroje, na které budou hrát, a založili The Ex, kapelu, která začínala po squatech a k punku se ve svých počátcích hrdě hlásila (proto také nepoužívali svá příjmení a všichni byli Ex, alespoň do určité fáze). The Ex a DFH se prvně setkali v roce 1988 v Británii a o rok později už vyrazili na společné turné po Evropě. V roce 1990 odjela Marion Coutts na roční stáž do Polska a Andyho pozvali Ex do Amsterdamu. Andy se do Holandska hned v lednu přestěhoval, když se pak Marion vrátila do Skotska, všichni z DFH se také přesunuli do Holandska a Andy hrál v obou kapelách celých pět let. „Bylo to dost vyčerpávající, obě kapely chtěly hrát na plný úvazek, takže jsem míval tak 100–120 koncertů ročně.“ Mně osobně se zdá období na počátku devadesátých let v tvorbě Ex jedním z nejzajímavějších, a to i vlivem violoncellisty Toma Cory, s nímž po několika let intenzivně koncertovali a vydali skvělá alba (např. *Scrabbling at the Lock*, jež se stalo jejich nejprodávanejším vůbec). V roce 1995 DFH definitivně skončili a Andy musel tři měsíce odpočívat. The Ex v té době byli hodně ostří, basa, dvě kytary, téměř bez melodie, zato velmi rytmické. Když dnes vidíte na podiu dovádět Terrieho a Andyho, nelze si nevšimnout podobnosti v jejich hře – Andy k tomu dodává, že už od počátku, ještě než spolu začali koncertovat, mu lidé říkali, že

hraje jako Terrie, ale on ho předtím nikdy neviděl. Další podoba mezi DFH a Ex byla v jejich způsobu tvoření skladeb: „*Přišli jsme do zkušebny a nevěděli jsme, co se bude dít, začali jsme hrát a něco vzniklo. Postupně jsme z toho něco nahráli a to se pomalu rozvíjelo, to byla nějaká idea, kterou jsme postupně opracovávali, dokud z toho nebyla skladba. Nikdy to ale nebylo tak, že by někdo přišel s hotovou písničkou.*“

Další neopominutelnou spřízněností kapel DFH a The Ex je fakt, že většinu koncertů The Ex měl, co se zvuku týče, na starosti Colin McLean, který se na některých deskách objevuje i jako basák.

Záhy poté, co skončili Dog Faced Hermans, založil Leonid Soybelman na klezmeru postavené ostré trio Kletka Red, jež se natolik zalíbilo Johnu Zornovi, že jim hned ten rok vydal debut *Hijacking* na své značce Tzadik v edici *Radical Jewish Culture*. Kromě Soybelmana byl zakládajícím členem právě Andy Moor a australský bubeník Tony Buck (The Necks aj.). Na desce vystupuje jako host jejich budoucí regulérní člen, kanadský basista Joe Williamson (všichni se tou dobou pohybovali v Berlíně). Staré židovské melodie jsou zde oděny do chvílemi až freneticky divokého hávu a je jen škoda, že Kletka Red už nefungují (přesto ale ještě v roce 2000 vydali druhou a poslední desku *Hybrid*).

TRADIČNÍ HUDBA

Klezmer v hudbě Kletka Red nebyl jediným tradičním prvkem. Slyšet byly také řecké písně, kterým později věnoval Andy spolu s Yannisem Kyriakidesem album *Rebetika* (původně vydalo 7things, ale chystá se nové vydání u Unsounds, značce, kterou v roce 2001 založili Kyriakides, Moor a Isabelle Vigier). Na albu se posluchači dostane řeckého „blues“ třicátých let, tedy tradičních písní rembetika (typicky hraných na loutnu bouzouki), avšak zremixovaných a zrekonstruovaných elektronikou a kytarou. Kromě maďarského folklóru, který Andy taktéž jistou dobu prozkoumával, musím zmínit hudbu africkou, a to především etiopskou.

Když byli Ex v roce 2002 na turné v Etiopii, objevili Andy a Terrie v jednom obchodě kazetu s tvorbou etiopské legendy, saxofonisty Getatchewa Mekurii (narozen 1935). Byla to kazeta z roku 1972, o níž vědělo i vydavatelství Buda Musique, které ji v roce



Getatchew Merkuria



Andy Moor a Terrie Hessels



2003 vydalo na CD *Ethiopiquest, Vol. 14: Negus of Ethiopian Sax*. Andy ke spolupráci říká: „Getatchew je vlastně legendou ve své zemi, on dělá tuhle hudbu už 60 let a najednou ji chtěl dělat s námi. Spolupráci navrhl on, byl to jeho nápad, ne náš. Nejdřív jsme ho pozvali na naše 25. výročí, aby tam hrál s ICP (Instant Composer's Pool). Poté, co viděl náš koncert, nám řekl: Chci, aby The Ex byla moje kapela. Potom nám poslal CD se skladbami, které chce s námi dělat, jsou to věci, které hraje 40 let. Jenže on to pokaždé hraje tak, jako by to bylo naprosto aktuální. A nás to všechny děsně baví. Okolo jeho melodií stavíme naše aranže, což se ve výsledku dost liší od původní podoby, ale on je s tím spokojený. Sám je velmi flexibilní, takže to dohromady šlape skvěle. Něco z toho jsou tradiční etiopské písně, které se zpívaly před odchodem do boje. Getatchew to přepsal pro saxofon, a když hraje, je to jako by zpíval saxofonem.“ Pro projekt s etiopským saxofonistou se většinou čtyř- až pětičlenná kapela rozrostla o další hudebníky: Colin McLean (basa), Xavier Charles (klarinet), Joost Buis (trombón), Brodie West (altsaxofon), Cor Fuhler (varhany). „Centrální postavou je zde ale Getatchew, čtyřiasmdesátiletý chlap se skvělým smyslem pro humor, který ale neumí moc anglicky.“ Hudba, již tato „velkokapela“ produkuje, je hodně melodická a vždy strhne diváky v divoký tanec.

IMPROVIZACE

Pro Andyho je na hudbě nejzajímavějším prvkem interakce. Ta se přirozeně nejlépe ukazuje při improvizaci, kde je schopnost komunikace s ostatními hudebníky důležitější než virtuosita. Jak už jsem zmiňoval, Andy byl konfrontován s improvizací už od počátku svého hraní, ať už v Dog Faced Hermans či v The Ex. Později začal spolupracovat s Johnem Butcherem a Thomasem Lehmem,

jejichž skvělou souhru zaznamenává album *Thermal*. A s každým rokem jeho spolupráce napříč improvizací scénou narůstají, to ale neznamená, že by se orientoval jen na zkušené improvizátory. „Vždycky jsem chtěl a zkoušel hrát s hudebníky, kteří nejsou z improvizací scény; např. DJ/Rupture, ten s ní neměl vůbec žádnou zkušenost – on se pohybuje primárně v taneční hudbě, hraje v klubech. Hráli jsme takhle po nocích hodinku až tři a pak jsem ho jednou vzal na festival v Saalfeldenu. Nakonec z toho vzniklo CD Patches. Založili jsme k tomu účelu značku Unsuitable [„nehodný“, pozn red.]. On má Suitable a my Unsounds – ani na jeden label se to nehodilo. Zpočátku pro mě ale hraní s ním nebylo jednoduché. Nechtěl jsem být jen spoluhráčem, který hraje duo s tím, co zní z desek, které on použije, šlo mi o opravdu interaktivní souhru. Myslím, že zpočátku moc nevěřil, že to bude fungovat, ale během hraní se mu to hodně zalíbilo. Taky se nám stávalo, že přišli lidi a říkali, že netuší, že můžu hrát interaktivně s DJem, ale stejně tak na naše první sety chodili lidi, kteří šli na taneční party a nebyli z nás moc nadšení...“

Jiným zajímavým počinem ze současnosti je album *Everything but the Beginning*. Od doby rozpuštění Dog Faced Hermans je to Andyho první studiový počín s Colinem McLeane. Ten na albu ale nehraje na basu, nýbrž na laptop a Andy k tomu občas používá i kaseták. Všechny části této nahrávky vznikaly během živých vystoupení ještě spolu s řadou tanečnic (recenzi viz HV 6/09). „Reakce publika byly skvělé, někteří lidé, co nás neznali, se nás ptali, zda se známe dlouho, že prý nám to jde skvěle dohromady... I přestože jsme oba teď hodně zaneprázdnění, rádi bychom v tomto druhu setkávání spolupracovali dál.“

Alespoň zmínit bych měl ještě z aktuálních kolaborací kvarteto AM, Tony Buck, Magda Mayas (klavír) a Christine Sehnaoui (saxofon) a taktéž Lean Left (AM, Terrie Ex, Ken Vandermark a Paal

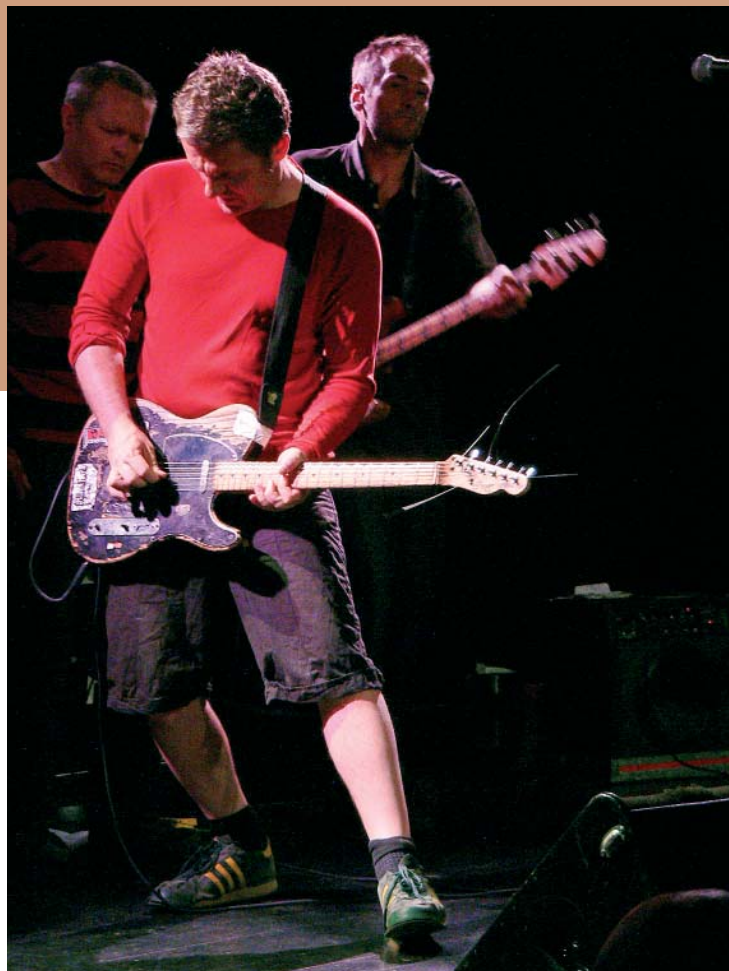


Nilssen-Love). Projektu Lean Left v současnosti Andy věnuje (kromě The Ex) nejvíce času.

INDIVIDUALITA

Andy kromě výše zmíněných projektů velmi rád spolupracuje s tvůrci z jiných uměleckých oblastí. Dlouholetou je již zmiňovaná spolupráce s tanečnicí (např. Magpie Music Dance Company). Rovněž dlouhodobě tvoří hudbu k filmům. Nedávno začal intenzivněji spolupracovat i s (nevšedním) básníkem Anne-Jamesem Chatonem. Dobrou ukázkou jeho spoluprací napříč žánry je jeho první sólové album *Marker*. Sám však k tomuto doposud jedinému sólovému počínu, který vznikl čtyři roky, dodává, že „vznikalo tak dlouho proto, že jsem k tomu neměl moc sebedůvěry. Ten, kdo mě nejvíce přesvědčoval, byl Yannis. Měl jsem některé věci dlouho v šuplíku a druhou půlku jsem dodělal v průběhu.“ Kolekce patnácti kusů se volně pohybuje mezi jednoduchými libými melodiemi (*Alex, Weather, Truth In Numbers*) přes hrátky s jednotlivými akordy (*From e to f*) až po vrstevnatější plochy (*Uganda Fly, Naming The Animals*). Vznikaly většinou jako improvizace, ale některé jsou i komponované a jakýmsi bonbónkem je krátký záznam pořízený při nahrávání alba *Locks* (AM/Kaffe Matthews), který zní jako japonská tradiční hudba gagaku použitá v soundtracku pro spaghetti western. Další skladby nabízejí pestrou zvukovou mozaiku, která ale nepůsobí roztříštěně. Moorovi se daří upoutat naši pozornost rozvíjením zvukových možností kytary, nesených jednotlícím duchem hloubavého ponoru, a tak na této intimní rovině působí výsledek mnohem naléhavěji než hutný kytarový nářez, který známe od výše zmiňovaných kapel.

Tvorba Andyho Moora byla od počátku otevřena různým inspi-
racím a vždy se vyznačovala kombinací divoké energie usměr-



ňované úžasnou citlivostí pro hru svých spoluhráčů. Přičteme-li k tomu notnou dávkou skromnosti, je zřejmé, že máme co do činění s velkým hudebníkem, který má ještě co říct a kam se rozvinout.

Výběrová diskografie:

- Dog Faced Hermans: *Humans Fly/Everyday Timebomb* (Konkurell, 1991)
- Dog Faced Hermans: *Mental Blocks For All Ages* (Konkurell, 1991)
- Dog Faced Hermans: *Hum of Life* (Konkurell, 1993)
- The Ex/Tom Cora: *Scrabbling at the Lock* (Ex, 1991 – CD, 2009 – LP)
- The Ex/Tom Cora: *And the Weatherman Shrug their Shoulders* (Ex, 1993)
- The Ex: *Mudbird Shivers* (Ex, 1995)
- The Ex: *Instant* (Ex, 1995)
- The Ex: *Dizzy Spells* (Ex/Touch and Go, 2001)
- The Ex and Getatchew Mekuria: *Moa Anbessa* (Terp, 2006)
- Kletka Red: *Hijacking* (Tzadik, 1996)
- Kletka Red: *Hybrid* (Red Note, 2000)
- Kaffe Matthews/Andy Moor: *Locks* (Unsounds, 2002)
- Thomas Lehn/John Butcher/Andy Moor: *Thermal* (Unsounds, 2003)
- Andy Moor/Yannis Kyriakides: *Rebetika* (7things, 2007)
- Andy Moor: *Marker* (Unsounds, 2007)
- Andy Moor/DJ Rupture: *Patches* (Unsuitable, 2008)
- Andy Moor/Colin McLean: *Everything but the Beginning* (Unsounds, 2009)

Tomáš Sýkora

Mezi Spikem Jonesem a Györgyem Ligetím

Text: **Vladimír Kouřil**

Zdá se, že v českém jazzu v posledních letech existuje proud mladých muzikantů, kteří opouštějí konzervativní rybníček a přicházejí s výraznou autorskou tvorbou, pro niž čerpají inspiraci z mnoha pramenů, často dosti nesourodých. Tomáš Sýkora je jedním z nich.

V letech 1999–2000 skládal drobné klavírní skladby (*Voraři, Chřipka, Kohout, Festival iluzí* aj.) a suitu pro symfonický orchestr *Nymburk v proměnách*. Další roky jej zastihly při psaní jazzových skladeb, například noneta *Máte pravdu, spěchám, Léčbu neklidem* pro flétnu, klavír a kytaru či *Friday Night Song* pro piáno. Jeho hudba zní v divadelní hře *Obsluhoval jsem anglického krále*, ve *Snu noci svatojánské*, ve filmovém dokumentu *Život zabité žáby*. Složil *Mši pro smíšený sbor* (2005) nebo *Ztroskotance* pro hoboje, violoncello a kytaru na motivy Thomase Bernharda (2007). V roce 2003 založil kapelu Nedaba, zaměřenou na vlastní tvorbu, která debutovala albem *SONG ABOUT...* (2008) s trumpetistou Michalem Gerou, saxofonistou, flétnistou a basklarinetistou Davidem Fárkem, kontrabasistou Marianem Friedlem, bubeníkem Cyrilem Lojdou a hostující hráčkou na trubku a křídlovku Štěpánkou Balcarovou. Tímto albem se přihlásil k víře v životnost základních proudů moderního jazzu, obzvláště k hard bopu. Nedaba se rozjela do klubů pražských a německých, před sebou má turné po Švýcarsku a Litvě. O něco později vzniká v domácích poměrech ojedinělé tě-

leso pojmenované shlukem hlásek a samohlásek bez kryptonymního významu wrgha POWU, se slohově i žánrově rozmazanou charakteristikou.

Řeč je o skladateli, aranžérovi, pianistovi, kapelníkovi z Nymburka Tomáši Sýkovi (1979). V letech 1999–2007 studoval v Praze na VOŠ Konzervatoři Jaroslava Ježka skladbu a klavír pod vedením Karla Růžičky, později klavírní obor pod vedením Hany Kaštovské. Dnes na této škole sám učí v oddělení obligátního klavíru. Vedle dosud citovaných prací složil desítky skladeb jazzových, uměleckých, hudbu divadelní a filmovou. Založil si vydavatelskou značku *mot's music*. Na koncertech wrgha POWU potkáváme publikem k této hudbě velmi vstřícné a chápající. Mírné zděšení orchestr vyvolal v režii České televize (*Noc s Andělem*) a v Českém rozhlasu (sobotní zábavný pořad před polednem), které zaskočila délka i forma skladeb. Výborná hudba, nápaditá aranžmá, přiměřené dávky muzikantského a skladatelského humoru vkládané mezi skladby k pozornému poslechu, originalita.

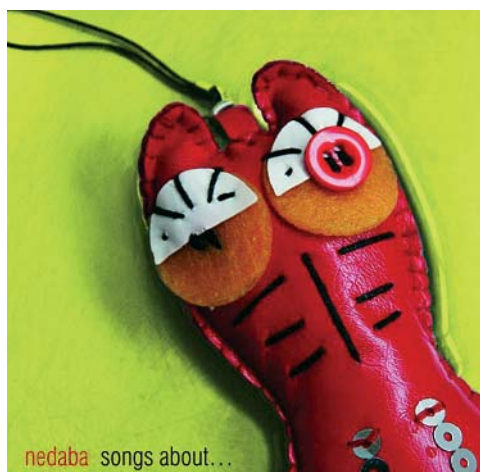
Od moderního jazzu Nedaby k wrgha POWU je hudebně cesta klikatá?

Wrgha POWU orchestra se zrodil asi před třemi roky na Konzervatoři Jaroslava Ježka. Měl jsem přesnou vizi o obsazení orchestru. Chtěl jsem podobné uspořádání jako symfoňák, avšak s rytmikou. Smyčcové kvarteto, flétna, klarinet, akordeon místo žesťů, klavír, kytara místo harfy, kontrabas, bicí plus všichni sborový zpěv, a máme houslistku, která výborně zpívá sólově. Podařilo se dát dohromady neuvěřitelnou bandu lidí, kteří spolu výborně vycházejí a dohromady nás to hodně baví! Není možné někoho nahradit někým jiným. Každý člen je naprostá individualita, bez které by to zkrátka nefungovalo. Tak jsem z tohoto projektu hodně nadšený a práce s těmito

lidmi mě moc těší. Za tři roky jsme odehráli spoustu koncertů, nahráli jsme a při premiéře živě interpretovali mou hudbu k divadelnímu představení *Kráska a Netvor*. Křest CD *KAPILONGO* je tečka za jednou tvůrčí etapou. Připravuji další repertoár, úplně jiný přístup, jiný zvuk. Je před námi také realizace mé polystylové mše pro tento orchestr a sbor.

Tvorba bubeníka Spikea Jonese (1911–1964) se programově stala groteskou dobové hudby. V historických dobách se s původně dixielandovými City Slickers zařadil k autorům tzv. devastujících hudebních komedií. Z domácích luhů se mi vybavuje Brno Brass Band osmdesátých let Evžena Zámečnicka s lehkými parodiemi na díla klasiků. K orchestru wrgha POWU také patří určitá dávka hudební komediálnosti, a také v ní od počátku působí výborní muzikanti. Je v naší hudbě humoru málo?

Radost v hudbě, a samozřejmě i jiné pocity při poslechu hudby a muzicírování, to je pro mě zásadní. Mezi ty pocity patří samozřejmě i humor. Vzniklo u nás spousta zajímavých projektů, kde může humor v hudbě nalézt, zvláště pak na poli tzv. alternativní hudby. Třeba skupina Hm... nebo další projekt Marka Doubravy, Doubravánek. Člověk po jejich koncertě odchází naprosto uspokojen. Milan Svoboda má ve svých bigbandových partiturách taky zajímavá místa cíleně humorná. Tak říkám, humor se v naší hudbě, zaplať pánbůh, určitě vyskytuje a pojem humoreska k české hudební historii patří. Soubor wrgha POWU jsem vymyslel cíleně, jestli se podaří během našeho působení jeho hudbu povýšit na styl, budu jedině rád. Za vyložené humorný soubor to nepovažuji, umíme být i hodně vážní a dramatičtí.



Jako hudební inspirace pro wrgha POWU uvádíš nejen Jonese, ale také z úplně jiného soudku soudobé II Quintetto Bibiena, v jehož repertoáru je například Györgi Ligeti. Míniš to jako naznačení bezbřehosti podnětů, nebo pro tebe mají experimentátoři dvacátého století zásadnější význam?

Všechny kumštýře co uvádíš, opravdu obdivuji a je jich mnohem víc. Například Sofia Gubaidulina, Bronius Kutavičius, Giya Kančeli, Kaia Saariaho a další. Snažím se naslouchat naprosto otevřeně a bez předsudků, pochopit hudbu. Nevím jestli tyto autory vůbec nazývat experimentátory, určitě hledali a našli svůj hudební jazyk. Nebo jazzmany: Horace Silver, Bill Evans, výborní aranžéři Jim McNeely a Gil Evans. Hudebních inspirací mám spoustu i z ob-

lasti jiných žánrů. Mám ale také vyloženě nehudební inspirace a ty jsi to přesně vystihl. Jedná se o bezbřehost podnětů. Jinak Spikem Jonesem jsem odkojen. Můj otec mi to rval do hlavy už v dětství, zvláště pak jejich skladbu *Bubble Gum*.

Tvé hlavní aktivity spojuje jazz a akustický zvuk. Co pro tebe znamená moderní jazz, jazzová tradice, jazz jako jiný způsob hraní hudby?

Jazz...co je jazz? Mám rád tzv. moderní jazz, nebo lépe řečeno současný. Mám ale taky rád zmíněnou tradici, ale co je tradiční jazz? Pro mě osobně je to živý a neukočirovatelný žánr, který nasává jako houba různé podněty i z jiných hudebních oblastí. Mám samozřejmě své idoly, a to napříč jazzovou historií. I když je interpret třeba dvacet let

po smrti, je pro mě jeho hudba i teď v jednadvacátém století stále aktuální, to samé mám s klasikou, popem atd.

Moje kapela Nedaba je taky taková polystylová, nejedná se jen o moderní jazz. Nejsme všichni vyznavači jednoho směru, nebo přístupu. Každý z nás dává do interpretace mých kompozic osobitý vklad. A už to není kapela jednoho skladatele, repertoár oživil svými velmi originálními kompozicemi kytarista Míra Nosek. V současné sestavě hrají David Fárek na saxofon, klarinet a flétnu, Miroslav Nosek na kytaru, Taras Voloshchuk na kontrabas, Cyril Lojda na bicí nástroje, já na piáno. Vytvořil jsem nový repertoár a chtěl jsem úplně jiný zvuk s kytarou a efekty. Chtěl jsem taky využít Davida Fárka jako multidechaře. Střídá flétnu, klarinet, sopránový, altový i tenorový



saxofon, na všechno hraje znamenitě. Minulá sestava s Michalem Gerou fungovala asi tři roky, odehráli jsme dost koncertů a natočili CD. Určitě tím nic neskončilo a repertoár tohoto obsazení budeme udržovat. Mám však nový repertoár a chci jít dál a zkoušet jiné věci. Ostatně takhle to v jazzu chodí. Muzikanti spolu hrají, pak se rozejdou a zase sejdou. Všechno v klidu. Spolupráce s Michalem Gerou byla fantastická. Je to skvělý člověk, se kterým se mi dobře hrálo a určitě mi předal spoustu cenných zkušeností. Jsem naprosto šťastný, že jsem obklopen tak skvělými lidmi v obou svých projektech. ta práce mě fakt baví, škoda jen, že v ČR není moc koncertních příležitostí a podmínky, za kterých někdy vystupujeme, nejsou tomu, co odvádíme za práci, adekvátní. Uspokojí nás radostné obličej našich posluchačů, a proto má smysl jet dál. Snad se to někdy zlepší a kultura se u nás bude přát i v oblasti jiných žánrů.

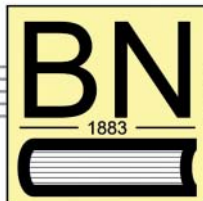
Jsi producentem vlastní značky mot's music. Založil jsi ji z nemožnosti vecpat se k jiným vydavatelům nebo máš vlastní dramaturgický plán?

Naprosto cíleně jsem založil vlastní značku. Rozhodně jsem se nesnažil nikam cpát, protože z mého pohledu to pro současného skladatele není žádné terno být zastupován nějakým tuzemským labelem. Určitě oceňuju a respektuju například Animal Music. Vydávají skvělou hudbu a jejich umělci mají dobré zázemí. Avšak já chci mít kontrolu nad svou hudbou sám a problematika vydavatelství mě vždy zajímala. Díky vydání CD „Songs about...” jsem získal z tohoto oboru spoustu zkušeností. Mám vymyšlený koncept a svůj katalog chci postupně rozšiřovat také o nahrávky jiných tvůrců, mně blízkých. Cílem je vydávat hudbu i z oblasti jiných žánrů, soudobou vážnou, alternativní, jazz, elektronickou i jinou. Chci do své nabídky postupně zahrnout i vydávání notového materiálu současných autorů z různých žánrových oblastí. Co se týče distribuce, tak samozřejmě internet, a spolupracuji i s jednou firmou, která se stará o distribuci CD. Jde o peníze a já v současnosti hledám



partnera, investora nebo někoho, koho by zajímalo seznámit se s mým plánem dokumentovat současnou hudební scénu napříč žánry a podílet se na realizaci. Někaký základ věrných sponzorů jsem si vytvořil, ale to samozřejmě nestačí. V nejbližší době vyjde druhý titul tohoto vydavatelství, a to už zmiňované CD wrgha POWU orchestra s názvem *KAPILOONGO*. Dalším plánovaným titulem bude sólová klavírní deska skladeb mých a Zdeňky Košnarové. Doufám, že vše dobře dopadne.

V holešovické La Fabrice wrgha POWU orchestra představí CD *KAPILOONGO* 19.3.2010 v obsazení: Tomáš Sýkora (leader, klavírista), Nina Marinová (1. housle), Milan Jakeš (2. housle), Martin Kroupa (viola), Petra Reksoprodjo (violoncello), Dušan Navařík (flétna), Jakub Šnýdl (klarinet), Michal Štukík (akordeon), Michal Šinka (kytara), Vlado Micenko (kontrabas), Cyril Lojda (bicí nástroje, perkuse).



hudebniny

noty z celého světa

- notové materiály všech žánrů od českých i zahraničních vydavatelů
- několik tisíc titulů skladem přímo v naší prodejně
- monografie skladatelů, teoretické publikace
- notový papír, notové sešity a bloky z vlastní produkce
- specializované hudební časopisy
- starší notové materiály v hudebním antikvariátu
- objednávková a zásilková služba
- internetový obchod s nabídkou více než 300 000 titulů
- kompletní servis při objednávkách not pro organizace i jednotlivce
- individuální přístup k požadavkům zákazníků
- možnost odborných konzultací

Knihkupectví Barvič a Novotný, spol. s r.o.
Česká 13, 602 00 Brno

- Otevřeno denně: Pondělí-Sobota 8-19 hodin, Neděle 10-19 hodin
- Telefon: (+420) 542 215 040, fax: (+420) 542 213 611
- e-mail: hudebniny@barvic-novotny.cz
- www.hudebniny.com, www.notovypapir.cz

Těšíme se na vaši návštěvu v prodejně,
nebo v internetovém obchodu.

BARVIČ a NOVOTNÝ

KNIHKUPECTVÍ • 1883 • SPOL. S R.O. BRNO

13 SYROVÝCH

průniků do jiné hudby

pátek 00:30-02:00 (2 x měsíčně)

uvádí Petr Vrba

RADIO 1
91,9 FM
PRAHA

Pořad
13 SYROVÝCH
se zaměřuje
na avantgardní
a experimentální
výboje současné
alternativní
a jazzové scény,
abstraktní hip hop,
alternativní rock,
avant pop, avant
rock, avantgarda,
elektronický jazz,
experimentální
elektronika, free jazz,
gypsy pop, industriál,
improvizace, post
rock, prog rock,
soudobá hudba,
turntablismus,
underground...

www.radio1.cz/13syrovych

Sprej, fetiš, klíček...

S šesti vydavateli o kazetách

Text: **Petr Ferenc**

V dalším díle našeho seriálu o světě kazet se pokoušíme poodhalit motivaci a záliby těch, kdo v dnešní době vydávají hudbu na tomto, řekl bych „přechodně obstarožním“ médiu.

Následující text je kompilací ankety o osmi otázkách. Čtyři z nich pocházejí z podobného průzkumu, který vyšel ve sborníku *Cassette Culture* (ed. Robin James, Autonomedia) v roce 1992, tedy v době, kdy malá kazetová vydavatelství stále zažívala boom. Proto jsem tyto otázky nyní položil současným vydavatelům, kteří v době boomu rozhodně nežijí. Zbylá čtveřice dotazů vznikla přímo pro tento text. Z množství oslovených vydavatelů reagovali Dan Dlugosielski (vydavatelství EXBX), Nate Rulli (Abandon Ship Records), Stefan Kushima (SF Broadcasts, Disappearance), Bart (Slow Tapes), Matt Mayer (Grimeology, NNA Tapes) a Infinite Light (Lotus Birth).

I.

Otázka **Jaká je vaše nejstarší vzpomínka na kazety? Jak jste začínali?** je sice neskonale pitomá (mám alibi: je ze sborníku), ale většinou vyvolá zajímavé odpovědi. K obligátnímu „Kazety jsme odjakživa měli doma“ (Stefan Kushima), se přidává zpola stydlivý Nate Rulli: „Za to může MTV. První kazeta, kterou jsem vlastnil, byl Vanilla Ice.“ Dan Dlugosielski a Matt Mayer na to šli jako děti a teenageři experimentálně. „S mladším bratrem jsme vytvářeli fiktivní rozhlasové pořady a pouštěli v nich své neoblíbenější kapely, jako byly Nirvana a Silverchair,“ vzpomíná Dlugosielski. „Občas jsme přelepili mazací hlavu kouskem pásky a nahrávali do těch písní parodické vokály. Od té doby kazety považuji za ideální nosič pro jakýkoli doma nahrávaný projekt.“ Matt Mayer si na začátku devadesátých let, jako čtvrták, koupil svou první kazetu, album *Superunknown* skupiny Soundgarden: „Už od začátku mě uchvátil formát obalu kazety. Když mi bylo jedenáct nebo dvanáct, vyráběli jsme s kamarádem pomocí přenosného žlutého vodotěsného boomboxu Sony s vestavěným mikrofonem všelijak pokurvené kazety... nahrávali jsme věci z rádia, bizarní parodie a tak. Myslím, že jednu takovou kazetu ještě někde mám. Naši ‚kapelu‘ jsme pojmenovali Copy Murder, což je, jak si pořád myslím, vynikající název!“ A vydavatelské začátky? „Už jsem nemohl dál snášet čistý zvuk digitální hudby... a chtěl jsem vyrábět nějaké objekty,“ říká Kushima. Bart: „Když jsem se seznámil s undergroundovou scénou v Belgii, inspirovaly mě labely Audiobot, Veglia, Invated a Morc k tomu, abych si také založil vydavatelství. Hlavně poslední dva jmenované, protože vydávaly spoustu kazet, které měly velmi vstřícnou, ‚domáckou‘ auru.“ „Tohle médium bylo ideální formát pro první nahrávky mé kapely,“ říká Infinite Light. „A také pro nahrávky dalších kapel, které jsme zakládali a v nichž jsme zkoumali možnosti improvizace, drony a primitivních taktik. Jedna z prvních zásilek kazet mi přišla uprostřed domácího koncertu, během nějž power electronics a noise málem zničily sádkartonové zdi.“

II.

Otázku **Jaké je podle vás nejlepší využití pro kazetu? Neomezujte se na hudbu a komerčně vydaný materiál** většina dotázaných přeskočila. Nate Rulli napsal, že jeho kazety jsou vcelku standardní a není na nich nic fajnového nebo děsně abnormálního. Stefan Kushima říká, že ho baví výroba smyček a dodává, že z pásky neplete ani nic podobného. (Vědomě

nebo nevědomě tím naráží na Christiana Marclaye a jeho polštář upletený z magnetofonové pásky.) Matt Mayer je obšírnější: „Kromě toho, že spolupracuji s několika kazetovými vydavatelstvími, používám kazety ve své noiseové tvorbě. Při koncertech často míchám a manipuluji hudbu z kazet, pracuji s terénními nahrávkami a smyčkami atd. Myslím, že je to skvělý způsob, jak zachytit zvuk tak nějak hmatatelným způsobem. Bonusem je neustálé štěstí v podobě tlačítka převíjení. A také rád pirátsky nahrávám koncerty svých přátel tady v Burlingtonu ve státě Vermont.“

III.

Otázka **distribuce a šíření kazet** vzbudila obšírnější reakce. Všichni dotázaní často a rádi mění kazety s ostatními vydavateli – další rys typický především (i když ne výhradně) pro kazetovou scénu. „Dobrá výměna je radost,“ dodává Infinite Light. „Návrat z turné s hromadou magnetické hudby z různých zemí je [svým způsobem cestovním deníkem], vyprávěním ve formě náruživé hudby [...] od nejruznějších dobrých lidí. Mým hlavním zdrojem nových kazet je výměna, která často vede k vydání hudby umělců, s nimiž jsem se takto seznámil, na mém labelu. Při turné se mé kazety objevují na prodejních stolech. Reakce se pohybují od nadšení po zmátek.“ Matt Mayer: „Na značce NNA vydáváme větší náklady [...] a moc nevyměňujeme. V rámci labelu Grimeology mám ale větší svobodu a měním kazety s lidmi opravdu rád. Udrzuje to při životě ducha kazetové kultury a je to skvělý způsob, jak se dozvědět o nových umělcích a projektech.“

Pokud jde o distribuci, opakovaně byl zmíněn severokarolinský obchod Tomenstosa a vydavatelství / mailorder RRR. Pokud jde o tisk, několik dotázaných říká, že je tento druh propagace příliš nezajímavý, což při nízkých nákladech jejich kazet není nijak překvapivé. „Asi jsem nikdy nic neposlal na recenzi, není to pro mě důležité,“ říká Dan Dlugosielski a podobně se vyjadřuje i Bart. Infinite Light rád posílá kazety časopisům a lidem, které nezná: „Mám rád recenze Byrona Coleyho a Thurstona Moorea v internetovém časopisu Arthur a rubriku Size Matters časopisu Wire [minirecenze „malých desek“ a kazet]. Ale můj nemilejší internetový magazín je Blastitude, jehož periodicitu klesla na jedno číslo ročně. Jmenuje se podle písně [hudebníka, básníka a filmaře, mj. člena Velvet underground a Dream Syndicate] Anguse MacLise obdržel ode mě a zrecenzoval mnoho mých kazet. Jednou jsem také poslal nějaké kazety do Mali. A napsal dopis časopisu G Modern, který



Grasshopper /
Twisty Cat (Abandon Ship Records)



Cruise Family:
Nightspeed SF Broadcast)

jsem si pomocí slovníků z knihovny sám přeložil do japonštiny. Mnohem častěji ale posílám kazety přátelům do Evropy, hudebníkům a guruům kazetových labelů.“ Jeho kazety vycházejí v šedesátikusových nákladech, takže „čím méně prostředníků, tím lépe.“

IV

Na otázku **Jaká je nejvzácnější kazeta ve vaší sbírce? Proč?** přišly opravdu různorodé reakce, z nich lze zkompileovat chytlavý katalog tipů, i když Stefan Kushima říká, že příliš nesbírá, protože se často stěhuje. Nate Rulli má rád recyklované kazety značky RRR. Bart hovoří o „kazetových kompilacích, které mi udělal kamarád a měly ručně vyrobený obal a tak... díky nim jsem objevil spoustu úžasné hudby! Je to mnohem lepší než objevovat na nějakém blogu.“ „Těžká otázka...“, zamýšlí se Matt Mayer. „Jsem tak trochu blázen, co se týče některých vydavatelství, takže můžu říci, že mezi mé nejoblíbenější patří značka EKHEIN, od níž mám (alespoň pokud vím) celý katalog. A mám moc rád kazety od svých přátel a od vydavatelství svých přátel, obzvláště kazety existující v jediném kuse nebo v limitované edici. Na horních příčkách mého seznamu je také cokoliv související s noisem Nové Anglie. Ale nejceněnější asi bude komín starých rapových a punkových mixtapů z mých středoškolských let: staré DJské mixtapy od Invisibl Scratch Piklz a svého dobrého kamaráda Spidermonkeyho z Cambridge ve státě Massachusetts. V mých očích je králem hiphopových mixtapů a velmi mě inspiroval.“ Infinite Light: „Dobrá otázka... na nejvyšších příčkách takového seznamu by se určitě ocitlo tříkazetové album *Solo Guitar* vydavatelství Winebox Press, za nímž se skrývá Jon Collin ze skupiny Serfs. Když někde najde nějaký kus dřeva, použije ho jako materiál při vydávání kazet v nákladu závisícím na množství nalezeného dřeva. Tenhle box vyšel v nákladu šedesáti čtyř kusů a hraje na něm Tom Carter, MV [Matt Valentine], Tom Settle, Ross Parfitt, John Collin a já, Infinite Light.“ Recenze boxu vyšla například v letošním únorovém Wiru.

Nejobšérnější je Dan Dlugosielski, jehož čtyři příklady odhalují *upřímný, intimní* život s hudbou: „D. S. Hastings: *All Washed Up* na značce D-Square. Naprostá bomba. Třicet minut nahrávky mikrofonu v pračce. Tuhle kazetu bych mohl poslouchat celý den (a taky jsem to dělal). Limitovaná edice 50 kusů, vyšlo v devadesátých!

Kazeta od A. C., celkový náklad 1 kus, ručně pomalovaná a umístěná v obalu z vnitřností starého kazeťáku. Úžasný obal a ten správný mix hutné elektroniky a noisu. Jde o jednu položku ze série kazet v podobném stylu, každá byla jinak pomalována a obsahovala hudbu exkluzivní jen pro ten jeden kus. To je poklad.

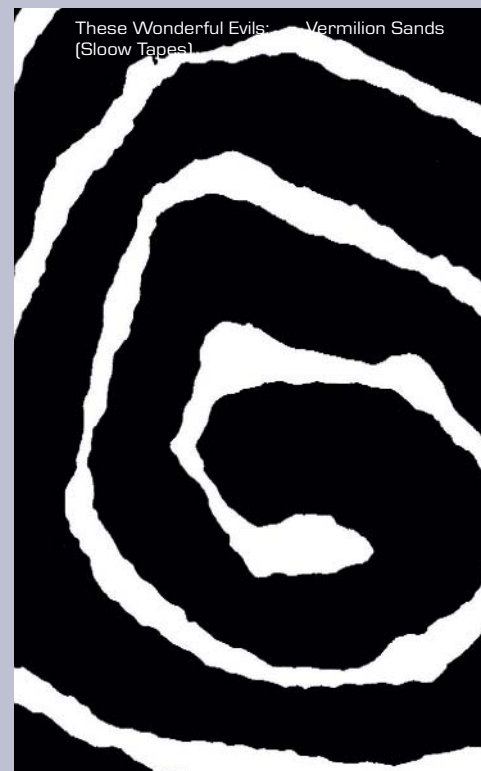
Dead Machines: *Minister To A Mind Diseased* na značce Hanson. Jedna z první dvacítky kazet, které jsem získal. První Dead Machines, jaké jsem kdy slyšel. To, jak hráli, mě úplně odrovnalo, do té doby jsem neslyšel nic, co by se jim byť jen vzdáleně podobalo. Milióny zvuků dušených dalšími zvuky

a snažících se povstat ze statického šumu. Stále se k té kazetě pravidelně vracím.

Maurice: *Melodies By Maurice*. Asi před pěti lety, když jsem se přestěhoval do Michiganu, jsem s Mauricem pracoval v obchodě se zdravou výživou. Byl to úžasný chlápek, původem ze Srí Lanky a v jednom kuse mi vyprávěl o tom, jak miluje hudbu a rád hraje na kytaru. Jednoho dne si vzal dvoustopý magnetofon a nahrál sám sebe, jak zpívá a hraje srílanské písně. Byl to majstrštyk domácího lo-fi. Amatérský způsob nahrávání a zkreslený zpěv mě dodnes ovlivňují ve všem, co dělám. Maurice patrně udělal několik kopií nahrávky pro své přátele a rodinu. Je mi ctí mít jednu ve své sbírce.“

V

Dosti recyklace otázek. Čtveřice nových dotazů nemohla začít jinak než: **Proč vydáváte zrovna kazety? Hraje v tom roli jejich „retro“ povaha? Jaké jsou výhody a výlučné vlastnosti tohoto média?** Dan Dlugosielski a Matt Mayer kazety za retrozáležitost nepovažují. „Vždycky jsem měl kolem sebe nějaké kazety,“ říká Dlugosielski. „Lidé pořád mají kazeťáky v autech, nahrávají mixtapy pro kamarády atd. Mám rád bezprostřednost kazet. Něco nahrajete, uděláte kopie, vytvoříte obal a za několik hodin je vaše hudba k mání. A zvuková kvalita kazet, musím se přiznat, mi vždycky přišla krásná.“ S Dlugosielským se v leccems shodují i ostatní respondenti. Bart: Mám rád tvar, váhu, pocit kazety... obzvláště je-li posprejovaná nebo pomalovaná... a samotný ZVUK analogové kazety je obrovsky důležitý, je mnohem přirozenější / skutečnější než zvuk CD a CDR, který je digitální, chladný a mrtvý. Podivný šum pásky mě zajímá mnohem víc než nicneříkající jedničky a nuly... je to brána do jiné dimenze.“ Ano, zvuk, velikost, hmatatelnost, kutilský potenciál. ▶



Celestial Indifference:
Molehill Witchtrial (Grimeology)

Ford Maddox Brown (Lotus Birth)



Matt Mayer: „Kazety se mi líbí, protože jsou velmi vhodné pro DIY. Nejde o to, že by byly nějak ‚retro‘, ale mám pocit, že je to lepší médium než CDR, které nemá, alespoň na základě mé zkušenosti, moc dlouhou životnost. Kazety jsou spolehlivé. A je na nich hezké, že jsou to takové malé strojky, ve kterých se skrývá hudba. Osobně jsem rád za pocit, že navazují na tradici kazetové kultury osmdesátých let, která byla velice důležitá pro hudbu, o níž se vášnivě zajímám (noise / industrial).“ Infinite Light považuje kazetu za médium analogické k vinylové desce: „Hudební dokument o dvou stranách, slunce a měsíc, den a noc. Díky tomu je kazeta výhodná pro kompozici, alespoň pro mě je ta pauza uprostřed skvělým strukturálním prvkem. A při práci se smyčkami je pro mě jednou z největších atrakcí zvuk zmuchlané pásky a pozůstatky dříve nahraných písní. [...] Finanční prostředky potřebné k zakoupení kazetového magnetofonu dělají z kazety demokratický formát. Plus romantický prvek mechanické, kinetické reprodukce zvuku. [...] Kazeta a kultura se nejvýrazněji setkávají v současném mezinárodním undergroundu, proto kazetu považují za zcela současné, životem dýčající médium. Když myslím na kazety, vybavují se mi obrazy ručně dělaných, křiklavě posprejovaných, usilovně očíslovaných a duchem prodchnutých ukázek lidské tvořivosti.“ „Kazety jsou fetiš“, říká na rovinu Nate Rulli. Jindy stručný Stefan Kushima své důvody očísloval: „1) Mají perfektní zvuk pro psychedelii, noise a drony... dobré středy, které drží zvuk pohromadě. 2) Nahrávám na kazety, takže vydávat na kazetách dává smysl. 3) Jsou lehké, snadno se s nimi zachází a snadno se posílají. 4) Mají perfektní velikost, i pro obal a tak. Krása. 5) Můžeš s nimi blbnout, posprejovat je... cokoli. 6) CDR se snadno ničí, normální CD a vinyly jsou drahé... všichni hudbu na internet je v pohodě, ale až jako druhořadá věc. Není to opravdové.“

VI

Naši respondenti sice žijí s kazetami odjakživa, vzestup kazetové scény je ale neoddiskutovatelný. **Jsou lidé připraveni na návrat kazet? Někteří z nich už určitě dávno vyhodili své walkmany.** Dan Dlugosielski: „Asi ne každý přijme kazetu jako komerční nosič. Přece jen se od časů kazet většinový formát několikrát změnil a většina lidí si bude kupovat hudbu na tom, co je nejdostupnější. Většina alb velkých vydavatelů se kazety nedočká.“ Nate Rulli: „Kazeták se dá snadno najít. Ve vetešnictvích, malých obchodech i na eBayi je spousta dostupných tape decků všech tvarů a velikostí.“ Stefan Kushima: „No... občas je to těžké... ale koho to zajímá, ten si nějaký levný kazeták opatří. A spousta lidí se k téhle hudbě stejně dostane přes internet. Nakonec, scéna je malá. [...] Dělat noise znamená, že 99% lidí se vaše hudba stejně nebude líbit – takže kazeta není zas tak velký problém.“ Bart: „Lidi by měli zahodit své zkurvený iPody.“ Matt Mayer: „Znám pár lidí, kterým představa kazety jako legitimního média moc nevoněla [...] a kteří kazety nyní nejen kupují a poslouchají, ale i vydávají. Takže je tu naděje. Většina lidí, s nimiž se

inzerce

setkávám na koncertech, je ale stále překvapena, když na prodejním stole vidí hromadu kazet.“

VII

Ovšem pozor, **objevila se pověst** (například ve Wiru), **že kazety se již nevyrábějí a svět žije ze skladových zásob. Věřte tomu?** Dan Dlugosielski: „To vůbec není pravda, existuje obrovská spousta míst, kde se stále dělají kazety. Jsem si jistý, že se budou vyrábět, dokud je lidé budou používat.“ Nate Rulli: „Naprostě ne.“ Stefan Kushima říká, že to „také slyšel. Ale to se říkalo i o osmimilimetrovém filmu, a ten se pořád dělá.“ Ve zbytku své odpovědi se shoduje s Dlugosielskim (dokud se budou používat...). Bart si není jistý. Místa, kde si v Evropě nechat udělat kazety, sice stále jsou, ale ubývá jich. Podle Matta Mayera by se vydavatelé kazet měli spojit a zakoupit výrobní linku: „Ale osobně si myslím, že ta pověst pravdivá není. Ale možná bychom měli přestat vylamovat pojistky proti přenahrání, aby byly naše kazety stoprocentně recyklovatelné.“ Infinite Light pověsti věří, ale dodává, že „dokud bude britská policie nahrávat výslechy na kazety,“ je tu naděje.

VIII

Naděje. Záměrně jednoslovná otázka: **Budoucnost?** Nate Rulli: „Kazety tu budou, dokud bude existovat undergroundový trh. Což bude, doufám, věčně.“ Stefan Kushima: „Budoucnost je skvělá!“ Bart: „Tajemství.“ Matt Mayer: „Budoucnost je TVÁ.“ Pěkné řešení má Infinite Light: „Budoucnost je pozvat Sira Trevora Baylise, vynálezce natahovacího rádia, aby vytvořil natahovací kazetový magnetofon. A až nebude potřeba elektřina, získá si kazeta coby ‚zelený formát‘ znovu své místo v mainstreamu.“ A Dan Dlugosielski? „Myslím, že kazety tu budou ještě dlouho, především díky undergroundovému networkingu a podobně. Je to levný a spolehlivý způsob jak distribuovat hudbu a s výjimkou vinylu (jehož produkce je velmi nákladná) jde o poslední široce dostupný analogový formát. Vždycky se najdou lidé, kteří budou milovat jeho zvuk.“

Odkazy:

Dan Dlugosielski: www.exbxtapes.com

Nate Rulli: www.abandonshiprecords.com

Stefan Kushima: www.myspace.com/stefankushima,
sfbroadcasts.blogspot.com

Bart: sloowtapes.blogspot.com

Matt Mayer: grimeology.blogspot.com, nunewage.blogspot.com

Infinite Light: www.lotusbirth.co.uk/tapes.html

nehybné okno ze dvou a více míst
Sung Hwan Kim

20.02. – 09.05. 2010
tranzitdisplay, Praha
www.tranzitdisplay.cz



Cesta do hlubin zcizeného

Text: **Marc Richter**, Překlad: **Petr Ferenc**

V dalším díle Rozprav o metodě dostal slovo Marc Richter, tvořící hudbu pod značkou Black To Comm. Kromě záliby v eklekticismu a náhodě má také zrovna zlomenou nohu a vydavatelství Dekorder.

Sedím v posteli utlumen léky proti bolesti a mám čerstvě zlomenou nohu. Spousta podnětů k tomu, abych napsal depresivní píseň, kodeinový valčík, melancholickou suitu. Jenže nejsem písničkář, má hudba nevypovídá o mně, není v ní žádná takzvaná autenticita, žádná psycho-terapie. Ta hudba ani není „psaná“ nebo komponovaná. Je konstruovaná.

Metody? Nejsem autorem používajícím jen jednu metodu. Jako samouk – nikdy jsem se neučil hrát na hudební nástroj, ani komponovat a aranžovat v tradičním slova smyslu – jsem dosti brzy musel vyvinout strategie, jak tyto handicapy obejít. Takže bude přínosnější hovořit o strategiích a koncepcích.

Při procesu nahrávání se jimi vůbec nezabývám, takže je pro mě docela těžké a zvláštní analyzovat sebe sama. Jednou z tichých dohod mé koncepce je, jak se zdá, redukce ega. Jak už jsem říkal, moje hudba nevypovídá o mně ani o životě a smrti. Nesnažím se dokumentovat svůj duševní stav. Má hudba je pouhý zvuk a, když se to tak vezme, je to hudba o hudbě. Je výsledkem více než dvacetiletého intenzivního poslechu hudby jiných lidí a vstřebání terabajtů více či méně přínosných informací, které se spontánně (doufejme) nově propojily v mém podvědomí.

Nepovažuji se za hudebníka ani skladatele. Základní materiál si vybírám na základě hodin poslechu (což samozřejmě je umělecká volba, i když často předurčená náhodnými okolnostmi). Všechny další kroky jsou podmíněny výhradně tímto materiálem, který mi sám říká, co je třeba dále udělat. A já to zkrátka dělám, i když je dost dobře možné, že si se mnou v tomto stádiu hraje podvědomí. Když sám nahrávám jednotlivé hudební nástroje, usiluji o to, aby vládu převzalo nevědomí a snažím se nemyslet na to, co dělám. Analýza a střih jsou na řadě později (a jsou zcela nutné, protože výchozí nahrávky mohou být – a velice často jsou – naprostý chaos). Tento způsob práce mi umožňuje prozkoumávat nezmapovaná teritoria mé mysli a vést energii určitými směry.

Vždycky mě především zajímal samotný zvuk a z něj plynoucí význam. Jako každý teenager jsem prošel nejrůznějšími obdobími, během nichž jsem poslouchal vše od free jazzu a improvizace až po garážový

punk šedesátých let a, ještě hlouběji v čase, ranou elektronickou hudbu. Při pohledu zpátky bych řekl, že mým hlavním zájmem nikdy nebyla melodie nebo píseň. Zvuk určitého studia, efektu, zpěváka, nástroje (a lidí v pozadí) a působ, jakým je zachycen na magnetickou pásku (nebo na něco jiného) totiž dokáže být úchvatný a vzbouzet obrovskou škálu pocitů sám o sobě.

A tak začala má posedlost procesem nahrávání; studium jako hudebním nástrojem... a samplingem. Když chcete, zajímá se Shirley Temple se svou metalem posedlou dcerou. Můžete dostat posluchače do nejrůznějších stavů myslí pomocí dvouvteřinového samplu nějaké písně, aniž by si všiml, co se děje. A díky práci s drony, masou čistých tónů, mohu obejít tradiční strukturu verze-refrén a soustředit se na halucinací efekt zírání do nekonečně podmanivé prázdnoty. Myslím, že to byl Andrew McKenzie (Hafler Trio), kdo sám sebe nazval „inženýrem nálad“ místo toho, aby se označoval za muzikanta. Jako by mluvil i za mě.

Pokud jde o technickou stránku věci, lze v mé práci vysledovat tři hlavní linie:

- 1) Organické akustické drony, především zvuk harmonia, zvuk místností a analogové elektroniky.
- 2) Hyperaktivní, na efektech založené konstrukce.
- 3) Koláže z nalezených zvuků – vinylových a šelakových desek, terénních nahrávek, magnetofonových smyček.

...a všechny tři se čas od času smísí. Výsledek se skládá z mnoha vrstev umístěných v čase a prostoru a poté stažených z kůže. Množství fantomových zvuků, hluků a melodií ukrytých v hluboké mlze, takže je neuslyšíte, ale vaše podvědomí (už zase) je zaregistruje a zareaguje na ně.

Akustické drony jsou obvykle tóny jednoduchého akordu zaznamenané v různých výškách a psychoakustických situacích. Elektronické hyperaktivní skladby se obvykle skládají z desítek pečlivě sestřihávaných spontánních improvizací na nástroje, které jsem se nikdy nenaučil ovládat. Koláže jsou kompilacemi (krádežemi?) nahrávek z velmi různorodých zdrojů, míst a časů, v nichž kombinuji obrovské množství

konotací vyvolaných vybavením použitým na výchozí nahrávce, místem a časem jejího vzniku, jmény hudebníků a zvukařů, médii (vinyl, kazeta atd.), a terénních nahrávek.

Moc rád kopíruji a kradu metody, strategie a koncepce a hledám si cestu hluboko do jejich nitra, omezenou jen osobními (a občas finančními) limity.

A stále jsem přesvědčen, že hudba skrývá nekonečné možnosti, ať si kdo chce co chce říká...

Hamburk 19. února 2010

www.blacktocomm.org
www.dekorder.com ■



Rozpojení zvuku a obrazu

Sentimentální běsy Davida Lynche

Text: **Jakub Kudláč**

Filmová hudba nemusí být vždy pouhou kulisou poskládanou z banálních klišé. Seriál, který tímto článkem zahajujeme, bude z filmové historie vybírat díla, jejichž tvůrci si s hudbou, zvukem a jejich zapojením do celku dokázali poradit originálněji než ostatní.

Při debatách o hudbě (a potažmo zvuku) ve filmu se východiskem často stává chaotická směs, v níž se pojí pohled muzikologa či skladatele s pohledem filmového kritika nebo filmaře. Mnohdy pak není zřetelné, mluví-li se o filmové hudbě jako samostatně stojícím artefaktu, nebo o hudbě jakožto součásti šířeji koncipovaného díla. V tomto článku bude těžištěm zájmu hudba jako součást filmového vyprávění, kterou proto nelze vyjmout z kontextu filmového pásu a narativní kontext bude podstatným klíčem k její analýze.

ANGELO LYNCH

David Lynch je ikonou amerického nezávislého filmu již přes třicet let, autorem s výrazným rukopisem a neustále se vracějícími tématy. Počínaje filmem *Eraserhead* (1977) můžeme sledovat i jeho extrémní přístup ke zvukovému designu a zvukové dramaturgii. Lynch balancuje jako baletka někde na mezi oddělující industriální punk od kýchle hollywoodského pozdního romantismu. Od filmu *Modrý samet* (1986) pravidelně spolupracuje se skladatelem Angelem Badalamentim (výjimkou je zatím Lynchův poslední snímek *Inland Empire*), který má v několika směrech poetiku příbuznou Lynchovi.

Badalamenti nebyl v době svého setkání s Lynchem skladatelem filmové hudby, byl korepeditorem, psal jazzové písně, aranžoval, učil hudbu. V *Modrém sametu* potřeboval Lynch nahrát píseň s Isabelou Rosselini a na radu zvukaře přizval Badalamentiho jako jejího hlasového poradce. Badalamenti Lynche okouzli, a byla mu proto svěřena partitura celého snímku. V *Modrém sametu* si pak Badalamenti i zahrál pianistu z doprovodné kapely záhadné zpěvačky. Tato Badalamentiho blízkost k jazzu a k jakési popkulturní idiomatice se v Lynchových filmech projevuje často (viz např. *Lost Highway*, *Zběsilost v srdci*).

Badalamenti má zjevně nadání ke psaní širokých melodií, často ve smyčcové instrumentaci, které možná nevykazují obratnost Johna Williamse či jiných autorů hollywoodského mainstreamu, zato však obsahují zjevnou žánrovou sebereflexi. V některých pasážích *Twin Peaks* odkazuje Badalamenti na užití hudby v klasickém Hollywoodu. A dove-

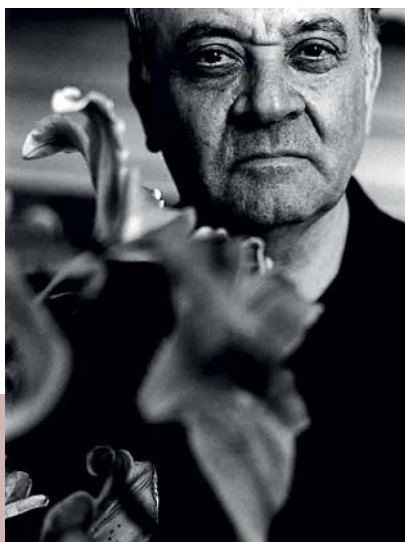
de také hudbu psát jako hru barev, nepotřebuje vždy nezbytně tvořit zpěvnou melodii. V kontextu filmové hudby poměrně originálně míchá barvy akustické a syntetické, někdy dubluje čistý smyčcový orchestr se syntetickým, čímž dosahuje efektu zvukového odcizení. Touto barevnou hravostí je příbuzný Lynchově velké zálibě ve stylizovaném zvukovém designu, který Badalamenti někdy doplňuje, a jindy sám od základu tvoří.

POP JAKO PENDERECKI

Než se blíže podíváme na konkrétní pasáž Lynchova díla, pokusme se určit zvukovou specifickou jeho filmů. V Lynchových filmech hraje zvuk významnou roli, což ještě není nic zvláštního. Jednak Lynch sám cituje oblíbenou floskuli, že zvuk tvoří polovinu filmu, někdy dokonce přitvrzuje s tím, že zvuk tvoří sto procent filmu, jednak žádný rozumný režisér funkci zvuku jako estetického prostředku nepodceňuje. V Lynchově díle však má toto triviální tvrzení specifický význam. Zvuk Lynchových filmů tvoří totiž doopravdy neobvyklý a zároveň vnitřně soudržný svět. V první řadě musíme uvést, že Lynch používá zvuk jako ozvláštňení. Ozvláštňení v kontextu filmového zvuku můžeme



David Lynch



Angelo Badalamenti

zhruba definovat jako narušení automatického toku vnímání, jako nápadnost, jako situaci, kdy zvuk vystoupí ze stínu a vkročí

do pole divácké pozornosti. Obvyklé řešení nás může bavit, divácky uspokojovat, může být filmařsky dokonale funkční, nemůže nás však překvapovat. Naproti tomu zvuk v modu ozvláštnění vystupuje ze své obvyklé nenápadnosti a s naléhavostí se obrací k divákovi jako problém. Nelze snadno definovat obvyklost či normalitu filmového zvuku, a tedy logicky ani neobvyklost a zvláštnost. Nicméně každý alespoň průměrně zkušený filmový divák může snadno poukázat na obvyklé a rovněž na neobvyklé řešení filmového zvuku. Sám za sebe pod obvyklým uvedu *Pána Prstenů* (hudba v „abstraktním“ stylu romantického středověku signalizující bezčasí a současně nostalgii za časy hrdinských činů, to vše náležitě protkané očividnými ilustracemi citových vzplanutí všeho druhu) nebo *Casablancu* (velice obvyklé a řemeslně dokonale zvládnuté doprovázení melodramatických dialogů), pod zvláštním například Kubrickovo *Shining*. Hudba v lynchových filmech osciluje mezi moderním atonálním světem a hudbou pseudoromantickou. Odráží se tu Lynchův zájem o polského skladatele Krzysztofa Pendereckého, v 60. letech významnou postavu tzv. sonoristiky, jenž později přešel k jakési nové verzi romantismu. Penderecki se dostal do širšího povědomí skrze hudbu ve filmech (zřejmě nejslavnější je právě v Kubrickově *Shining*), jeho skladby slyšíme ve *Zběsilosti v srdci* i *Inland Empire* a měly se původně objevit i v *Lost Highway*. Jindy, například v *Mulholland Drive*, instruuje Lynch skladatele tak, aby dostal svéráznou modifikaci světa moderních barev na straně jedné a jednoduchých harmonií a široce klenutých melodií na straně druhé.

Dalším charakteristickým zvláštním rysem zvuku Lynchových filmů je jeho velice nostalgický vztah k pop music. Lynch často vsazuje své příběhy do prostředí amerického maloměsta (*Modrý samet*, *Twin Peaks*, *Zběsilost v srdci*, *Příběh Alvina Straighta*, v *Mulholland Drive* je to alespoň dívka z maloměsta s maloměstskými sny o zářné kariéře v Hollywoodu), které je symbolem konzervativního života i smrti, a proto nejefektivnějším i nejděsivějším místem pro rozehrání Lynchovy lásky k anarchii a fobie z pravidelnosti. Badalamenti, který patří svým hudebním jazykem více New Yorku než velkým filmovým studiím západního pobřeží, dokázal této Lynchově zálibě vycházet vstříc. Tak se v jejich filmech pravidelně objevují, většinou v podobě idiomatických výrazů, odkazy na zašlou slávu jazzu i popu (metličky na bicí s kontrabasem pizzicato, kytara s tremolem charakteristickým pro zlatá léta šedesátá).

MULHOLLAND DRIVE

Podívejme se blíže na film *Mulholland Drive*. Badalamentiho partitura je pozoruhodná magickým napětím mezi disonancí a konsonancí. Toto napětí však nemá podobu, kterou důvěrně známe z klasické harmonie, kdy napětí disonance uvolňujeme v konsonanci (nebo v širších celcích sledujeme harmonický vývoj s ohledem na tonální centrum),

nýbrž má podobu nepravidelné směsi. Konsonantní pasáže se jaksi vylínají z dlouhých temných pasáží hrajících spíše s barvou než s melodickým motivem v běžném slova smyslu. Oblasti disonance a konsonance nejsou přísně funkčně odděleny a podobají se spíš plynulému toku řeči, v rámci které dochází k pozvolné změně v modulaci hlasu, kdy mez konejšivého a hrozivého je zastřena v postupu mnoha drobných změn. Podobně i rozzářené prosluněné a hlavně uspořádané Los Angeles má oblasti neuchopitelného děsu. Tato bezmeznost, neohraničenost, neuchopitelnost pak hrozí vyslat běsy do prostoru celého vyprávění.

Nicméně nejpozoruhodnějším místem filmu *Mulholland Drive* z hlediska zvukové a hudební dramaturgie je scéna v mysteriózním klubu *Silencio*. Lynch zde velice pečlivě konstruuje rozklad kontinua každodenní zkušenosti. Běžná zdravá zkušenost předpokládá smyslové víceúrovňové kontinuum. Koberec v mém pokoji je i pod skříní, nevidím jej sice, nicméně na základě předchozích zkušeností předpokládám, že bych jej mohl vidět, nebo tramvaj mizející za rohem domu sice nevidím, nicméně z praxe si dovedu představit, jak vypadá. Obdobné příklady lze konstruovat i pro jiné smyslové vjemy. Podobným způsobem lze formulovat i kontinuitu mezi různými smyslovými vjemy. Vjemy, nejčastěji sluchové a zrakové, si totiž přirozeně odpovídají. Vidím-li tramvaj, tak ji zpravidla také slyším, a naopak, slyším-li právě nyní za okny své pracovny tramvaj, mohu tento vjem doplnit pohledem z okna a stvrdit tak předpokládanou kontinuitu smyslového vnímání. Z již mnohokrát vyplněné a potvrzené zkušenosti předem vím, že co vidím, zpravidla vydává zvuky, že každý prostor má svůj specifický zvuk a mnoho podobných věcí. Jakékoli narušení těchto hluboce zakořeněných smyslových syntéz by mělo za následek narušení hladce plynoucího proudu normální zkušenosti. V klubu *Silencio* vstupujeme do zvláštního světa počínajícího šílenství. Jsme varováni, že vše, co slyšíme, je nahrávka z pásky, není tu žádná kapela za závěsem, *no hay banda*, dispozitiv představení je odhalen a s ním i zející trhlina v běžné zkušenosti. Nejenže Lynch rozpojuje zvuk a obraz, ale znemožňuje jakoukoli důslednou interpretaci scény. Skrze celou pasáž nás magický principál přesvědčuje, že tu není žádný vnitřní naturalistický zvuk, na důkaz svých slov vyhodí hůlku, již nikdy neuslyšíme dopadnout. Na straně druhé uslyšíme s velkou pregnancí dopadnout tělo Rebecky del Rio, zatímco slyšíme hlas bez těla, jak se klene nad svou vlastní smrtí.

Možná se dopustím přílišné nadinterpretace, nemohu si však v závěru odpustit zobecňující úvahu. Tato pasáž je metaforickým vyjádřením Lynchových běsů. Normalita není u něj totiž garantována automaticky, běžná kontinuita smyslových vjemů není dána přirozeně, jako nějaký přírodní zákon, o nějž se lze opřít i v hodině nejtemnější, ale je spíše výsledkem šťastné náhody či dobrého secvičení herců. Kdykoli však hrozí její roztržení v propast, ve které leží černá díra nelítostně požírající jistoty našich přesvědčení, a vlastně význam našeho světa. Tento motiv probíhá jako bas passacaglia celým podivuhodným dílem Davida Lynche.



PŘEDPLATNÉ

his voice

SE VYPLATÍ!

**Předplatte si His Voice
a ušetříte 84 Kč
(studenti 174 Kč)!**

Roční předplatné 330,- Kč
Studentské roční předplatné 240,- Kč

Objednejte si His Voice prostřednictvím SMS
a hned příští číslo časopisu naleznete ve své schránce!
SMS posílejte na číslo +420 605 202 115 ve formě:
HIS VOICE + Vaše jméno, příjmení, ulice čp., město, PSČ,
poznámka o předplatném: běžné / studentské / sponzorské;
od čísla... [SMS nemusí být psána v přesném kódu]

Máte pocit, že by váš časopis mohl být ještě lepší?

Staňte se sponzorem!

Sponzorské předplatné

2000,- Kč sponzor štědrý

5000,- Kč sponzor více než štědrý

10 000,- Kč sponzor nejštědřejší

Odměnou vám vedle hřejivého pocitu bude dárek

v podobě dalšího předplatného zdarma pro Vaše blízké.

www.hisvoice.cz

Tzenka Dianova: John Cage's Prepared Piano – The Nuts & Bolts

Mutasis Books (www.mutasis.com, www.tzenkadianova.com)

Text: Jan Faix

Tzenka Dianova je respektovaná bulharská klavíristka, jejíž věhlas už od útlého věku překonal hranice rodné země. Koncertní činnost a studium ji dovedly už do mnoha zemí po celém světě. Její specializace na hudbu druhé poloviny dvacátého století ji při doktorandském studiu na univerzitě v kanadském Aucklandu přivedla též k dizertační práci na téma preparovaný klavír Johna Cage. Již v roce 2007 tak získala ocenění za nejlepší podanou tezi roku, díky němuž byla i celá práce následně publikována. Oproti starším textům je zde toto téma nahlíženo z více úhlů v širokém kontextu hudby dvacátého století i starších tradic. Jako aktivní hráčka mohla autorka vedle důkladného studia Cageova hudebního i literárního díla a starších publikací využít též vlastní interpretační zkušenosti a znalosti technických vlastností svého nástroje. Vznikl tak poprvé kvalitní a dostatečně obsažný text o fenoménu preparovaného klavíru v Cageově mateřštině, i když se autorka, tak trochu po Cageově vzoru, vzdává stoprocentní platnosti a závaznosti svých závěrů. Možná o to více naopak zapadá dílo do celého cageovského diskurzu.

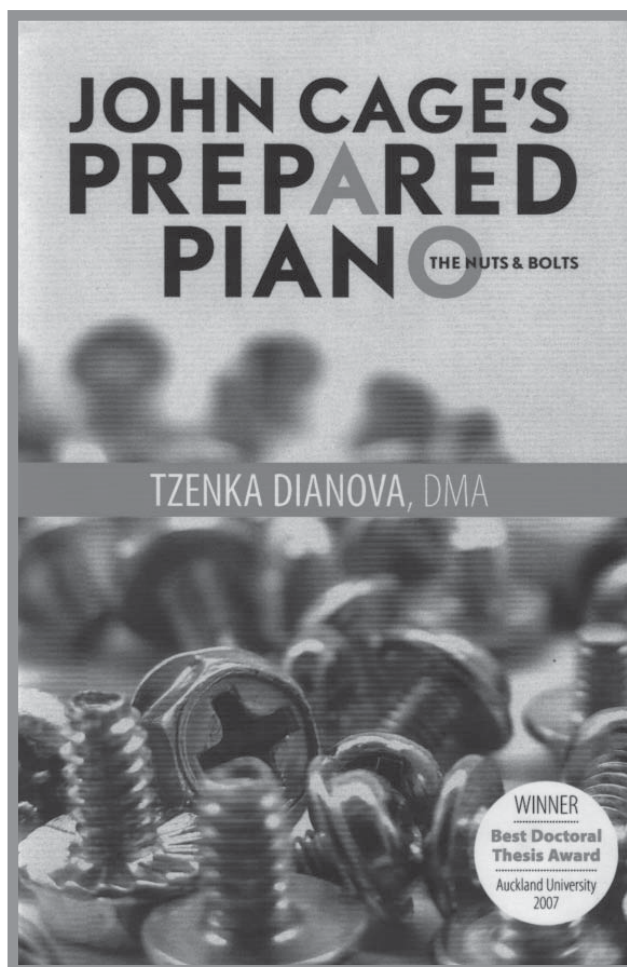
O fenoménu jménem John Cage se v knize dozvídáme mnohé již z úvodu knihy, kdy Dianova popisuje vlastní uměleckou cestu k soudobému repertoáru navzdory převládajícímu nezájmu jejího okolí jak v Bulharsku, tak pro ni překvapivě i v Kanadě. Na úvod plynule navazují kapitoly první části nazvané Getting Prepared To Prepare Piano. Hovoří se zde o oddělení kompoziční práce a interpretace, které má současná veřejnost mylně spjaté s celými dějinami evropské hudby končícími pro ni většinou francouzským impresionismem, a na přínos Johna Cage využívajícího klasický nástroj novým způsobem je zde nahlíženo jako na velký most spojující historické se současným či budoucím. Význam jeho vpravdě renesanční osobnosti zde autorka přímo mytologizuje. Od charakteristiky prvních historických pokusů Erika Satieho či Henryho Cowella se pak dostáváme k detailnímu popisu konkrétních aplikací rozličného materiálu na struny klavíru, doplněna je i fotodokumentace a odborné vyjádření k bezpečnosti těchto aktivit pro nástroj i pro hráče. Zajímavý je též přehled statisticky nejčastějších důvodů, proč se skladby pro preparovaný klavír doposud těžko začleňují do standardního moderního repertoáru.

Kratší část Playing The Prepared Piano přináší na základě výkladu vybraných Cageových vzpomínek a faktů o jeho životě zajímavé poznatky o interpretaci jeho skladeb i o chápání nástroje jako takového. Autorka upozorňuje, že oproti klasickému pojetí je preparovaný klavír

především perkusivním nástrojem a že i spojení Cageových skladeb pouze s poslechovou funkcí pro něj není dostatečné. Cage čerpal z tradičních rytmů mnoha exotických kultur a důležitou součástí řady jeho děl pro preparovaný klavír byla i složka taneční, na niž spolupracoval s rozličnými choreografy i tanečnický. Dianova tak naznačuje, že skladby pro preparovaný klavír by neměly být vnímány vždy jen jako zvukový experiment, ale že je na jejich estetiku nutno nahlížet mnohem komplexněji.

Třetí oddíl nazvaný The Works je pak důkladným průvodcem kompletní Cageovou sólovou i komorní tvorbou využívající preparovaný klavír. V chronologickém řazení jsou zmíněny i opusy nedochované, byť historicky doložené (například první verze kusu *Imaginary Landscape No. 2*), v úvodních charakteristikách jsou mimo jiné uváděny vedle výčtu potřebného materiálu i manuální a časové nároky na přípravu nástroje. Jednotlivé komentáře pak shrnují historická fakta, významy jednotlivých opusů v Cageově díle, instrukce pro interpreta, skladatelské inspirace či doložené hodnotící soudy, nebo i poznámky navádějící

k uchopení smyslu skladby. V kratších interludiích je pak rozebrán třeba i Cageův vztah k jazzu nebo k jeho oblíbenému pojmu „ticha“. Doplnějí se tak i další nutné náhledy na Cageovo dílo. Celý text je napsaný velmi poutavě, vysoce odborné pasáže „odlehčují“ autorčiny osobní postřehy a zážitky spjaté s Cageovým pojetím nástroje, třeba: „V únoru roku 2006 jsem dělala přednášky o Cageově preparovaném klavíru pro žáky hudebních škol ve věku od deseti do čtrnácti let. Při praktickém předvádění jsem vždy několikrát upozorňovala, že hudebník nemůže začít s takovouto prací s klavírem sám. Pokud by ale opravdu chtěl, měl by vše zkonzultovat s klavírním technikem. Po jedné přednášce za mnou přišel jeden velmi malý chlapec a zeptal se: „Promiňte prosím, kdo je klavírní technik? Mohla byste mi na něj dát telefonní číslo?““



Véronique Goël / Jacques Demierre / Vincent Barras: Voicing Through Saussure

[Scherzo films, 2009]

Text: Jan Faix

Švýcarský avantgardní pianista, performer a tvůrce zvukových instalací Jacques Demierre spolupracoval s historikem, překladatelem a též performerem Vincentem Barrasem již několikrát. Někdy z jejich vzájemné kooperace vzešla nahrávka, jindy třeba knížka experimentální poezie. Pro jeden ze svých experimentů si jako inspiraci zvolili dílo také ženevského rodáka, „otce moderní lingvistiky“, Ferdinanda de Saussura. Tento geniální vědec výrazně ovlivnil vznik strukturalistické lingvistiky nebo třeba sémiotiky. Spíše než jeho stěžejní tvorbou se Demierre s Barrasem inspirovali jeho ranou publikací *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes* - *Pojednání o primitivním vokalizacím systému v indoevropských jazycích* (1878). Přestože jsou de Saussurovy názory a teorie často již překonané, jeho knihy, jak píše třeba Vladimír Skalička k prvnímu českému vydání slavného Kurzu obecné lingvistiky (Ženeva, 1916), „... nepřinášejí poučky, nesbírají výtěžky jiných, jenom vybízejí k hledání. Přímocaráre poučky v nich ani není radno hledat, U de Saussura je jich málo a některým není bez širšího kontextu a systémových souvislostí možno dobře porozumnět – nejsou ani cílem knihy. Třeba ona na první pohled záhadná věta o tom, že jazyk je čistá forma a podobně. (...) Ještě o mnoha dalších věcech uvažuje Ferdinand de Saussure, a proto se k němu můžeme vracet. Vracet a nacházet v něm nové podněty.“

Naším interpretům posloužilo de Saussurovo dílo skutečně hlavně jako zdroj volných inspirací pro obdivuhodné hrátky nejen s jazykem jako s „čistou formou“ a jeho fonetickými kořeny, ale také s jejich vlastními artikulačními schopnostmi. Samotné album *gad gad vazo gadati – voicing through saussure* vyšlo již v roce 2004 (Éditions Héros-Limite), až v loňském roce se ale v Ženevě dočkal premiéry i umělecký filmový dokument režisérky Véronique Goël o práci na této pozoruhodné nahrávce. Čtyřiašedesátiminutové dílo otevírá delší recitace Barrase a Demierre. Okolní prostor i jejich oblečení je laděné do bílé barvy, celek působí velmi minimalisticky, zvláště když se na začátku oba recitátoři střídají především v dlouhém vyslovování samohlásek. Jen velmi zvolna nabírá tato produkce na intenzitě. Po uměleckém úvodu přichází hlavní dokumentární část. Zachycuje oba protagonisty při přípravě a nacvičování materiálu, při jeho následném nahrávání Demierre s Barrasem konzultují výslednou



zvukovou podobu nahrávky, nahlédneme také do de Saussurových materiálů a způsobů, jak z něho performeři čerpali. Sledovat můžeme například sestavování řad zvukově blízkých výrazů vycházejících z vývoje od hypotetického indoevropského prazákladu až k současným podobám slov v různých světových jazycích. Pozoruhodné jsou také jednotlivé etudy, kdy performeři nacvičují například co možná nejplynulejší střídání se ve výslovnosti jednotlivých hlásek či hláskových skupin.

Jako závěrečná část filmu přichází opět živá recitace, vizuální stránka je ale nyní laděná do černé barvy. Při takovémto studiovém vystoupení spojeném s obrazovou složkou nám dávají autoři možnost mnohem hlouběji nahlédnout do své tvůrčí dílny. Některé pasáže jsou tu dokonce doplněny i o titulky, ty přispívají k ještě lepší orientaci, doplňují ale také estetický dojem z obrazu. V řetězcích jsou barevně odlišené „party“ obou recitátorů. Někdo bude nadšen geniální souhrou umělců a jejich artikulačními schopnostmi, jiným zájemcům pak film ještě podtrhne lingvistický rozměr díla. Velký prostor pro meditaci nad svým oborem by zde našli především odborníci na fonetiku a fonologii. Chvilími se může zdát, že autoři zde jednotlivé hlásky zbavují jejich funkce, nutí nás, abychom je přestali chápat v souvislostech významové struktury

jazyka a nechali se pouze unášet jejich zvukovou kvalitou. Jindy zase můžeme mít pocit, že si Barras s Demierre postupně vytvářejí novou kolekci fonémů pro svůj vlastní nový abstraktní jazyk. Fonémy, tedy funkčními jednotkami, se zde pak stávají i jiné prvky hlasové produkce, než jsou běžné v dnešních živých jazycích, například hlásky artikulované obráceně při nádechu. Tyto krajní části filmu jsou vlastně opravdu bohatou

encyklopedií zvuků, jakých lze pomocí lidského hlasového ústrojí dosáhnout.

Nejen Ferdinand de Saussure, ale i řada modernějších lingvistů – sémiotiků by měla mít z tohoto díla upřímnou radost. Na premiérových projekcích v Ženevě však film ocenili jako skvělé dílo i fanoušci minimalistického filmu, zvukové poezie nebo neidiomatických hudebních kreač Jacques Demierre. Přes tento první úspěch však ale osud tohoto výjimečného snímku není ještě jasný, vydání na DVD by si ale rozhodně zasloužil.

The Modernist Legacy: Essays On New Music

Björn Heile (ed.)

Ashgate (www.ashgate.com)

Text: **Matěj Kratochvíl**

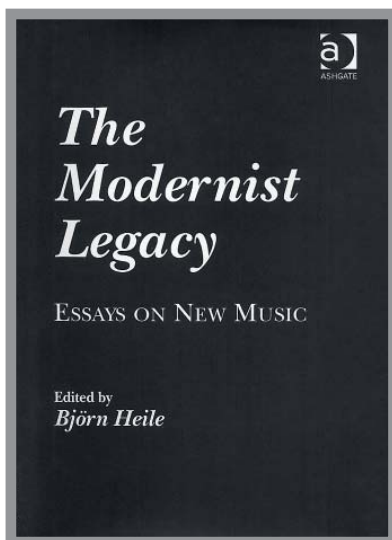
Slova moderní nebo postmoderní se v souvislosti s hudbou užívají poměrně volně, ačkoliv se je někteří hudební historici snaží vykázat do přehledně definovaných komůrek. Aktuální kolekce textů ořezává terén kolem otázek, jak moderní či nemoderní je hudební moderna a co všechno se pod toto označení vejde.

Znamená moderní hudba totéž co hudba současná, aktuální? Patří postmoderná do moderny navzdory snahám o vymezení těchto dvou pojmů jako proti-

kladů? Texty, které zkompletoval editor Björn Heile z university v Sussexu, takové otázky kladou a některé z nich je i zodpovídají, či se o to snaží. Kromě toho nabízejí vhledy do různých dílčích problémů souvisejících s hudbou posledních několika dekád, jejími směry, styly, osobnostmi a díly. Heile v úvodní stati nabízí přehled debat o modernitě a postmodernitě v hudbě a hledá paralely v literárněvědných diskuzích. V obecné rovině se pohybují ještě následující texty Andrewa Timmse a Johna Crofta, další autoři se již zabývají dílčími, užšími zaměřenými tématy.

U takto pojaté knihy či vlastně sborníku je pravděpodobné, že ne každý čtenář se bude zajímat o všechny kapitoly. Šanci více zaujmout má třeba text Erica Drotta zkoumající způsob, jakým francouzští spektralisté mluví o své hudbě a jak tato jejich rétorika souvisí s bojem o získávání pozornosti a přízně společnosti, respektive grantových penězovodů, nebo opět Heileova kapitola o vztahu globalizace a hudby poválečné evropské avantgardy. Na příkladu Karlheinz Stockhausena nebo Maurizia Kagela demonstruje, jak tato silně eurocentrická scéna absorbovala podněty přicházející z jiných kultur.

Druhá polovina knihy je už spíše pro specialisty. Na přetřes přichází tzv. otevřená forma u Henriho Pousseura, polymetrické struktury v jedné klavírní kompozici Elliotta Cartera, Brian Fernelhough, Aldo Clementi, Harrison Birtwistle a další. Vesměs jde o výsledky poctivé muzikologické práce a analýzy, nicméně pro člověka zájímavějšího se o tuto hudbu pouze jako posluchač určené nejsou. Bohužel ani výše zmíněné studie o tématech obecnějších nepřicházejí s žádnými převratnými zjištěními ani zásadně novými pohledy. Navíc výběr témat i jejich zpracování jako by potvrzoval mýtus o soudobé vážné hudbě coby komunitě uzavřené ve slonovinové věži, která s okolním světem komunikuje především prostřednictvím grantových žádostí. Realita je naštěstí jiná, což ovšem tyto texty trochu zamlčují.



Krautrock: Cosmic Rock And Its Legacy

Black Dog Publishing

(www.blackdogonline.com)

Text: **Petr Ferenc**

Krautrock neboli *kosmische musik*, jak se říká tvorbě německých nezávislých kapel z převážně sedmdesátých let, je „posmrtně“ větší módou než v době, kdy byla většina jeho protagonistů na vrcholu sil. Leckterá krautrocková skupina i nadále pokračuje v činnosti, například Kraftwerk, Tangerine Dream, Cluster a Faust, a stále nové generace fanoušků obdivují zázrak, který se v německém rocku přelomu šesté a sedmé dekády odehrál. Není divu, kapely jako Can a Neu! mají stále co říci, jako ostatně všechny v tomto odstavci jmenované soubory, které zcela změnilu podobu populární hudby.

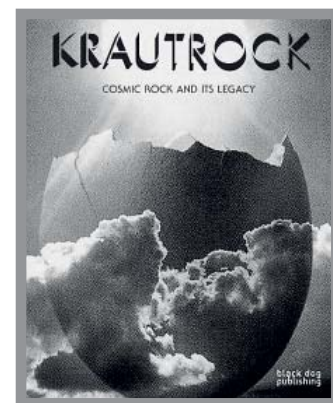
Kolektiv třinácti autorů do téměř dvou set stran celobarevné knihy formátu cca A4 (spousta obrázků!) vtěsna profily jednatřiceti kapel, největší rozsah má heslo o Neu!, jejichž *motorik beat* v současné době zažívá další vlnu obdivu. Kromě kapel je v knize i několik hesel věnovaným vydavatelstvím a producentům, praktická chronologie spojující dějiny krautrocku se společenskou situací v Německu (Černé září, Baader-Mainhofová...) a čtyři úvodní eseje.

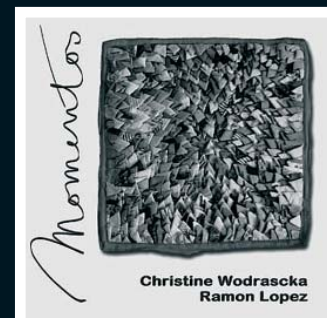
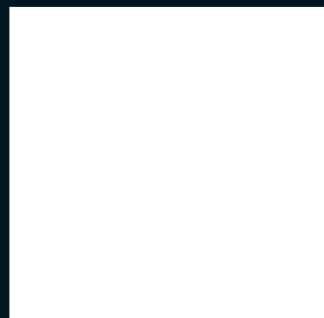
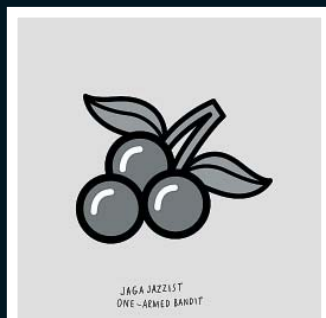
Celek knihy by potřeboval pevnější editorskou ruku. Hesla „délesloužících“ kapel několikrát končí konstatováním, že „po roce 1975 mě už kapela XY nebavila,“ takže znáte-li bohatýrské historky zlatých časů krautrocku, budou vám zopakovány a o moc víc se nedozvíte. Jeden z úvodních esejů sice říká, že „kdo o krautrocku nikdy neslyšel, patrně teď tuto knihu nechte,“ otázkou je, má-li kniha zasvěceným čtenářům co nabídnout. Myslím, že se jedná spíš o úvod do žánru, v tom případě ale chybí přesnější biografická data hudebníků a především – diskografie. Tak to vypadá, že si parta kamarádů zkrátka napsala knížku o tom, co mají rádi, aniž by nějak moc mysleli na čtenáře.

Úvodní eseje rozebírají adjektivum *kosmische*, které – na rozdíl od slova *krautrock* – někteří představitelé „scény“ v souvislosti se svou tvorbou sami používali, hovoří o prehistorii žánru, především o poválečném vnímání angloamerické hudby v Německu a o tolik zprofanované, i když mlhavé roli Karlheinz Stockhausena coby určitého předchůdce žánru. Michel Faber nám ve svém osobně laděném příspěvku sdělí překvapivou novinu: krautrockové kapely nikdy nebyly tak populární jako Puhdys. Mnohem lepší je těch několik osobních vzpomínek, které o svých oblíbených tvůrcích napsali různí hudebníci – kdyby mělo podobný appendix každé heslo (a kdyby je všechny napsal Stephen Thrower z Coil), kniha by to jen prospělo. Dědictví kosmického rocku, které je zmíněno v názvu knihy, se svazek věnuje spíše okrajově.

Žádná kniha věnovaná krautrocku se nevyhne srovnávání s „klasikou žánru“ – spisem Juliana Copea *Krautrock sampler*, raritou, o jejíž reedici nechce autor ani slyšet s tím, že materiálu na téma *kosmische musik* je už dost a jeho kniha už nemá svůj význam. Domnívám se, že má – Cope je bystrý a detailní pozorovatel a má svěží sloh, mít jeho knihu vedle té od Black Dog, která podobné kvality místy postrádá, je tedy rozhodně plus.

Navzdory nedotaženosti této knihy stojí nakladatelství Black Dog Publishing za bližší průzkum. Osobně mě zaujaly knihy o No Wave a nezávislých obchodech s vinyly Old Rare New, kromě toho u Černého psa vydali již několik monografií různých nezávislých vydavatelství.





Wolfgang Mitterer: Music for Checking e-mails

Col legno (www.col-legno.com)

Distribuce: RCD (www.russiancdshop.com)

Rakušan Wolfgang Mitterer (1958) patří ke generaci skladatelů, kteří sice spadají do přihrádky nazvané „vážná hudba“, ale kteří zároveň nemají pocit, že by jejich jedinou pracovní náplní mělo být psaní not. Mitterer začal jako varhaník se zaměřením na soudobý repertoár, záhy ovšem začal získávat jméno jako skladatel, z kteréžto pozice ovšem zase rád vybočuje do světa improvizace, elektronické hudby, zvukových instalací a hudebně scénických forem. Dva disky, které nyní vydal na značce Col legno vznikly pravděpodobně spíše samotářským způsobem. Mitterer vzal nahrávky z archivu svého vydavatele, svou vlastní sbírku samplů z posledních deseti let a vybaven preparovaným klavírem a počítačem, vytvořil z této materie dva přibližně hodinové útvary – něčím příbuzné, něčím kontrastní.

První disk má formu jakési čtyřvěté symfonie, jejíž první tři věty odkazují ke skladatelům libujícím si ve velkých formách: Antonu Brucknerovi (*Hallo Mr. Bruckner*), Petru Iljiči Čajkovskému (*Pjotr Iljič*) a Morton Feldmanovi (*To Morton*), čtvrtá (*Bad Receiver*) je jejich shrnutím, jak tomu v klasických formách bývá. Úryvky orchestrálních kompozic starých mistrů se tu vynořují a zase mizejí, jako vzpomínky, které se posluchač neúspěšně snaží nějak zařadit, jsou překrývány elektronicky generovanými plochami a rytmy nebo hluky reálného světa. Mitterer nás vede zvukovým labyrintem, v němž sice jdeme stále po jedné cestě, ale za každým rohem na nás může číhat nějaké překvapení a dramatický zlom. I přes množství zvuků, s nimiž pracuje, působí výsledný tvar velice homogenně.

Druhý disk je tvořen suitou dvaadvaceti částí ve stopáži od necelé půlminuty po pět minut, ale navzdory tomu, že jsou všechny nazvány „background“, jako nerušivá kulisa příliš nefungují. Souvislost s „procházením emailů“ v názvu bychom spíš mohli hledat v onom sledu krátkých útvárů. Při poslechu tohoto disku můžeme projít dvacet dva mailů: některé sotva přelétne očima, do jiných se začteme a možná na ně i odpovíme. Je to hudba pro rychlé přepínání pozornosti: někde se rozjede přehledný rytmus, jinde akord klavíru s nekonečným dozvukem, kousnutí do jablka či nezřetelné hlasy; dříve než bychom se na ně mohli začít soustředit, jsou pryč. Z podobných zdrojů tu vzniká výsledek zajímavě kontrastující s prvním diskem. Jako by to byly úvahy nad různými způsoby vnímání hudby: Jak široce vyklenuté formy, tak neurotické přepínání pozornosti mohou být východiskem pro dobrou hudbu.

Matěj Kratochvíl

Jaga Jazzist: One-Armed Bandit

Ninja Tune (www.ninjatune.net)

Distribuce: Cdirect (www.cdirect.cz)

Po albu *What We Must* se norský nonet odmítl a jednotliví členové se uchýlili ke svým vedlejším projektům. Lars Hornveth, mozek skupiny, dokončil svou ambiciózní kompozici *Kaleidoscopic*, v níž spolupráci s lotyšským symfonickým orchestrem prokázal, že se jeho skladatelský um dokáže vypořádat i s mnohem rozsáhlejšími aranžemi. Multiinstrumentalista Mathias Eick vykročil opačným směrem a vydal u jazzového labelu ECM rozjímavou a nostalgickou desku *The Door* v komornějším složení.

Po pěti letech se však Lars rozhodl probudit devítihlavou saň jménem Jaga Jazzist ze zimního spánku. Výsledkem je eklektické album nabité energií, jehož zvuk je slítinou všech předchozích desek - jazzovější prvotiny *A Livingroom Hush*, elektroničtější *Stix* a konečně syrové, přímočaré a až rockové *What We Must*. Oproti předchozímu albu je novinka o něco méně organická a téměř zmizely táhlé melodické plochy, v nichž Lar-

sova sestra Line zpívala unisono s Eickovou trumpetou a dalšími nástroji. Ve srovnání s *A Livingroom Hush* zas ubylo prostoru pro jazzové eskapády dechových nástrojů a zběsilých rytmů přesahujících hranici 200 bpm. Jaga Jazzist se zklidnili a hudebně vyzráli. Stále u nich zůstávají atributy, kterými si udělali dobré jméno, tedy mingusovská pestrost, barevnost či zappovská hravost. Kompozice jsou stále nepředvídatelné a mnohovrstevnaté. Navíc se zdá, jakoby skupina stále více směřovala k tvorbě koncepčních alb, celý disk má totiž „hlavu a patu“.

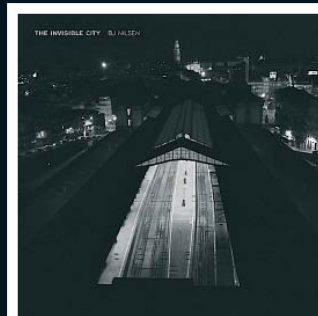
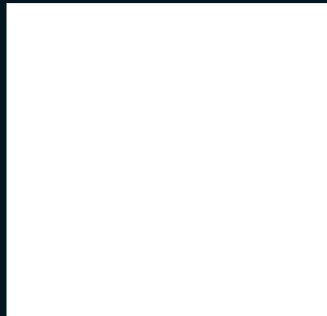
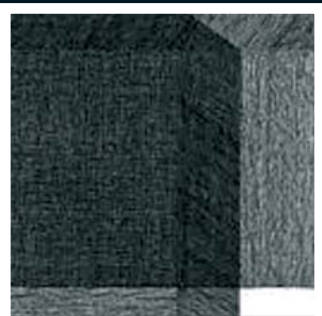
Po krátkém intru následuje titulní skladba plná zvratů, *One-Armed Bandit*, v níž je k slyšení nezvyklý nástroj, který dal celému albu jméno – tzv. jednoruký bandita (výherní automat na mince s pákou). Po ní kráčí píseň *Banafleur Overall* v nenápadném, těžkopádném rytmu k svižnému zlomu ve své polovině. *220 V/Spektra* začíná křehkou klavírní repeticí a poté předává prostor sametově hladivému hlasu Larsova basklarinetu a dalším nástrojům, které postupně zvyšují intenzitu, ale nikam nespěchají. Za opravdový zlom ve tvorbě Jaga Jazzist považuji skladbu *Toccata*. Je vystavěna na principu minimalistické repetice ala Phillip Glass, která zdánlivě stagnuje, přesto vytváří pocit gradace tím, jak se postupně přidávají další nástroje, především kvapící bicí, mocné vzdechy žestů a vyprávějící trumpet. Jako byste byli na dlouhé cestě: krajina se na pohled příliš nemění, přesto ve vás sílí pocit, že jste stále blíže cíli, vyvrcholení. Následuje návrat k typičtější poloze skupiny – *Prognisse* stojí na vrchicím basovo klávesovém spodku a propracovává se k až freejazzovému partu s běsnivě trylujícími klavírem. *Book of Glass* se nese v podobném duchu a asi nejvíce se blíží zvuku alba *What We Must*. Nejsyntetičtější *Music! Dance! Drama!* vévodí programované rytmy a strojové, místy až industriální vložky. Závěrečná *Touch of Evil* opět sjíždí z cesty – přes kombinace přímočarého beatu, nezvyklé basové linky a náhlých vpádů elektrické kytary se dostáváme k velkolepému finále této epické skladby, které obstarají naléhavě znějící varhany a zvuk rotoru helikoptéry, které jí dodávají až apokalyptický nádech. Dle mého názoru se jedná též o jeden z vrcholů tohoto celkově skvělého alba.

Petr Hanzel

Christine Wodrascka – Ramon Lopez: Momentos

Leo Records (www.leorecords.com)

Sedm let po nahrávce *Aux Portes Du Matin* se toto kreativní francouzskoamerické improvizáčnické duo vrací na Leo Records s novou, tentokrát studiovou nahrávkou. Jak již sama Christine Wodrascka uvádí v bookletu, větší soukromí nahrávacího prostoru jim přineslo nové inspirace a hlubší soustředění na vzájemnou souhru. Její klavírní kreace se tak s Lopezovou hrou na bicí kongeniálně setkávají na mnohem detailnější úrovni. Klasické vzdělání pianistky se zde nepromítá ani tak do melodicko-harmonických vztahů, umožňuje jí spíše snazší vzdálení se od freejazzové tradice. Máloddy dává na oddiv svou virtuozitu, výjimkou je brilantní *Es verdad*, její improvizace jsou mnohem častěji naopak plné různých zvukových nečistot a neučesaných ruchů, kdy na struny pokládá rozličný rachotící materiál. Naprosto nepředvídatelné frázování či spíše umísťování jednotlivých zvukových prvků je dalším krokem na její cestě k hudební abstrakci. Zřejmě i ne úplně dokonale naladěný klavír vyhovuje jejím tvůrčím záměrům. Ramon Lopez přistupuje častěji na její pravidla, sleduje dynamický vývoj její hry, nebrání mu to ale v plném uplatnění své úžasné zvukové vynalézavosti. Vedle proměnlivé hry na bicí soupravu využije občas roztodivné v tónech cinkající perkuse, v části nazvané *Ensemble, la joie* se ozývá třeba i steeldrum, jehož kratičké melodie mohou možná jako jediné zůstat v paměti posluchače. Spíše je ale zastře řada úplně jiných dojmů. Z kusu pojmenovaného *Recuerdos de la luna* postaveném na expresivní razantní hře na struny a naopak na zvukově dosti konstantním rychlém bubnování na důkladně naladěné tomy, si lze třeba odnést autentický zážitek z konfliktu člověka a vzdorujícího fyzického materiálu



a navíc i z energie, jež se tím uvolňuje. Na tomto albu nelze nikdy předpokládat zda se ozve rychlý sled disonantních souzvuků, perkusivní zvuky zatlumených strun, brutální rachocení kdesi v basovém registru vnitřku klavíru nebo jemné škrábání doplňující proměnlivé šustění metliček.

Svou relativní rytmickou pravidelností pak najednou překvapí celek *Lá-bas*, kde Lopez navíc dotočil i indická tabla. I tady však zůstává klavír častěji neukázněný a jako had se vždy vysmekne z hrozící repetitivnosti. V celkovém hudebním proudu tak zůstává jako jedinou konstantou neustálé pnutí mezi oběma hráči, a právě to umí posluchače udžet při neustálé ostražitosti po celých těch dvaapadesát minut.

Jan Faix

Janne Tuomi: elg

FMR (www.fmr-records.com)

Druhý sólový opus finského perkusisty Janneho Tuomiho se značně liší od jeho debutu *Resonance* z roku 2008, jenž je do značné míry „pouhou“ kolekcí velice zdařilých etud (viz minirecenze v HV 2/09). *Elg* je koncepční metafyzické a vysoce symbolické dílo vycházející z finské národní ságy Kalevala a básní o lovu na mýtického losa Hiisiho. Je to vzývání dávných světů a zároveň snaha o postihnutí nadčasového duchovna, které se může skrývat v nekonečnosti i nás samotných. Tuomi sám přiznává, že technologicky tato nahrávka mohla vzniknout již v šedesátých letech minulého století, neboť zde kromě staré bicí soupravy Slingerland s přidaným druhým kopákem, thajských gongů a jiných perkusí využívá čistě analogové syntezátory a primitivní tape-echo. Také finální mix je proveden ručně a bez zvláštních dodatečných kouzel. Zvláštní atmosféru všemu dodává i fakt, že se nahrávalo ve studiu situovaném do sto let starého kravína s metr širokými kamennými zdmi na západním pobřeží Finska. Dvě rozsáhlé kompozice jsou vskutku přízračné a plné záhadného napětí. Oslavují prastarý epos předávaný původně ústní tradicí, který byl mimo jiné i velkou inspirací pro knihy J.R.R. Tolkiena, na druhou stranu ale vizionářsky vybízející k úvahám, co mohou tyto mýty přinést do postpostmoderního světa.

Petr Slabý

BJ Nilsen: The Invisible City

Touch Music (www.touchmusic.org.uk)

Benny Nilsen v poslední dekádě vydal u Touch Music několik alb výtečně zpracovaných terénních nahrávek – ať už pod nickem Hazard (*Wind, Land*) anebo pod svým jménem (radikální *Storm* s mnoha hudebními kvalitami, ve spolupráci s Chrisem Watsonem). V kapelách hrával švédský muzikant a sound artist jen v letech dospívání, ale říká, že to období je mu dodneška hodně platné – přinejmenším při uvažování o stavbě skladby a hudební práci se zvukem.

Na novém albu rozvíjí polohu, v níž k hudbě dospívá od zvuků skutečného světa – respektive konfrontují se tu zvuky hudebních nástrojů se zvuky reálného světa, obojí se používá (jakoby v rámci nějaké futuristické demokracie) na stejné úrovni. „Zajímá mě field recording jako hudební nástroj,“ řekl Nilsen v Bratislavě na festivalu Next a tohle album o tom jasně svědčí. Už „instrumentální“ u jednotlivých skladeb vlastně definuje autorovy programové zásady: viola, ozvučená židle vláčená po podlaze, okenice, klavírní křídlo, virtuální Hammondky, pískání varné konvice, následují typy elektronických generátorů a analyzátorů a software. Do mixu vpadá i mediální archeologie, hraje se na přístroje – třeba na vazbu dávného kotoučku Ferrograph Series 4.

Hodinové album tvoří šest kratších skladeb (dvě až šest minut) a dvě delší (patnáct a sedmáct). Nejdelší je úvodní *Gravity Station*, kde se zvuk rozvíjí relativně pomaleji, což není

pro zbytek alba typické. V téhle skladbě zní i viola (hraje Hildur Guðnadóttir, jediný host alba) a raritní elektronický nástroj z byvšího východního Německa – subharchord (zajímavost: díky tomu, že jeden jeho exemplář byl v Bratislavě, zní i na albech Mariana Vargy). Na většině alba se tu řeší hudební problém, který asi v dnešní fázi post-samplovací kultury napadá víc lidí. Jak nakládat s terénními nahrávkami, když je chceme použít jen pro jejich zvukovou barvu a oprostít je od významu? Nilsen jim věnuje určitou plochu uvnitř tektoniky skladby anebo jejich zvuk modifikuje. Když ve *Virtual Resistance* dělá z ptačího křiku úplný metalový blok zvuku, je to až demonstrativní opak vši etiky sběračů zvuku, kteří jsou striktně pro zachování originálu a jeho nesměšování s hudbou. Jistěže tu zbývá určitý odstín „reprézence“ (když slyšíme a rozeznáme vosí roj, může nás napadnout něco o vosách), ale vcelku od něj Nilsen míří pryč. Koneckonců z ptačího zpěvu zbyly v ploše *Scientia* jen hvězdy připomínající zpětnou vazbu, ve *Phase And Amplitude* taky jen tak někdo nerozpozná čmeláky. Někdy kontext skladby přisoudí ruchům jasně hudební roli: skoro nás napadá, že autor neměl rozpočet na symfonický orchestr, aby ho nechal zahrát aleatorický part, a tak ho ruče nahradil vosami (které tu právě takhle symfonicky vyznívají). Některé zvuky se jeví jako rozpoznatelné i v téměř surreálných juxtapozicích, třeba chůze ve sněhu.

Na tomhle albu není BJ Nilsen detailistickým, pomalým autorem drobných změn v uplývajícímu zvuku. Jeho ambient tu má švy a plovoucí překryvy, neustálé dění jednou odkazuje k rozvoji zvuku v prostoru, jindy jako by se tu stavěla cinematická scéna – ale bez obrazu. Pročež můžeme ještě zmínit, že titul alba se prý nijak nevzáže k Neviditelným městům Itala Calvina: spíš se tu budují prostředí z toho starého dobrého materiálu, který není vidět: ze zvuku.

Pavel Klusák

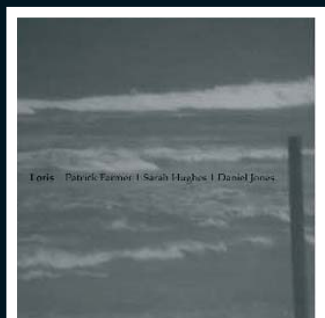
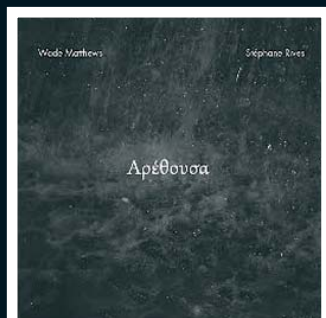
Jon Øivind Ness: Low Jive

Simax Classics (www.simax.no)

Norský skladatel Jon Øivind Ness (*1968) ve své tvorbě prozrazuje inspiraci populární hudbou a popkulturou obecně. Nestaví se však do role syntetika, vyhýbá se stylizování popových či rockových prvků s pomocí prostředků soudobé vážné hudby, takže quasi kytarové sólo přenesené do violoncella nebo rockový riff pompézně odehraný orchestrem u něj nenajdeme. Při poslechu čtyř skladeb na albu *Low Jive* by posluchače tato inspirace bez znalosti backgroundu možná ani nemusela napadnout. V tomto ohledu je na stejné vlně s estonským skladatelem Erkki-Svenem Tüürem, kterého místy připomene i Nessova hudba samotná.

Příznačný je pro Nesse také nadhled a humor, s nimiž k populární kultuře přistupuje. Svědčí o tom už absurdní názvy jeho skladeb. Například titul violoncellového koncertu *Wet Blubber Soup* (2002) odkazuje ke skladbě anglického popového dua Godley & Creme *Wet Rubber Soup*, kde tato dvojice zremixovala své starší písně. Nessovo dílo s popem nemá nic společného, ze zmíněné písně se však do něj promítlá myšlenka remixu jako principu, na jehož bázi je skladba zkonstruována. Název titulní symfonické skladby *Low Jive* (2007) si Ness vypůjčil z textu písně *Slowdive* skupiny Siouxsie and the Banshees, ikony gothic rocku, z jejíž hudby do Nessova kusu pronikla i temná atmosféra, vyvolávaná orchestrálními plochami v nízkém registru. Potemnělý náboj, tentokrát však s tragickým nádechem, má i houslový koncert *Mad Cap Tootling* (2003), reagující na válku v Iráku. Není to patos, co by bylo pro skladbu příznačné; při poslechu se vyjevuje spíš absurdní rovina války, třebaže Ness dílo nevnímá jako programní. Upozornit je třeba na výborné provedení všech tří symfonických skladeb Filharmonii Oslo pod taktovkou Rolfa Gupty (oba koncerty) a Petera Szilvaye (*Low Jive*) a na výkony sólistů – violoncellisty Øysteina Birkelanda a houslisty Petera Herresthala. Symfonické skladby doplňuje duet pro violu a kontrabas pojmenovaný *Gust* (2005) v podání Catherine Bullock a Dana Styffehe.

Vítězslav Mikeš



John Hassell: Last night the moon came dropping its clothes in the street
ECM (www.ecmrecords.com)
Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

John Hassell je již dlouho respektován jako významný průkopník nových hráčských přístupů ke trubce. Svou sólovou tvorbou i kooperací s osobnostmi typu Briana Ena se od sedmdesátých let výrazně zapsal do dějin experimentální elektronické hudby a zásadně inspiroval i řadu mladších kolegů, jako jsou Eric Truffaz, Nils-Petter Molvaer či Arve Henriksen. Pětadvacet let po vydání slavného titulu *Power Spot* se Hassel letos vrátil do katalogu ECM hned dvakrát. Přináší nové sólové album a jako spoluhráč figuruje i na nahrávce *Siwan* klávesisty Jona Balkeho.

Pro Hasselovu sólovou produkci byla vždy typická práce se zasněnými ambientními plochami a s velmi sofistikovanou rytmikou okolo dubem inspirovaných úsporných basových motivů. Tohoto výchozího bodu se mistr nevzdává ani nyní. Album, jehož název pochází z textu perského básníka Jalaluddina Rumiho ze třináctého století, otevírá skladba *Aurora*, která této charakteristice přesně odpovídá, zároveň již v ní ale vynikají i kvality Hasselových nových spoluhráčů. Objevuje se zde několik špiček současné severské scény, kytarista Eivind Aarset spolu s elektronickým experimentátorem Janem Bangem jsou už navíc v doprovázení progresivních trumpetistů zřejmě největšími mistry. Najdeme je totiž i na zásadních albech Nilse-Pettera Molvaera nebo Arve Henriksena.

Celky konstruované z konkrétnějších motivů zde střídají jemnější zasněné nálady. V kratší kompozici *Time And Place* má větší prostor Hasselova trubka zbavená většiny efektů, ve skladbě *Abu Gil* vyniknou i další sólisté, vedle již zmíněných je to hlavně houslista Kheir Edine M Kachiche a klávesista Jamie Muhoberac. Zvláštním momentem je v ní také Hasselova citace charakteristické úvodní fráze z klasického jazzového hitu Dizzyho Gillespieho *A Night In Tunisia*. Při spojení s efektovaným zvukem může kdekdo zůstat na váškách, zda jde vážně o citát nebo o shodu náhod, při níž autor dospěl k obdobné melodii odlišným tvůrčím postupem.

Představy o obrovských výrazových schopnostech Eivinda Aarseta se fanouškům s každým jeho dalším počinem ještě rozšiřují. Množství rozličných projektů, jichž se zhostil jako odborník na slovo vzatý, je již opravdu úctyhodné. I tady přináší sledování jeho tvůrčích myšlenek opravdovou radost. Materiál pro album vznikl dodatečnými úpravami jak studiových nahrávek tak koncertních záznamů, dokonce se zde nachází i remix slavného Hassellova příspěvku pro film *Million Dollar Hotel* Wima Wenderse. Všechny tracky ale i přes svůj odlišný původ udržují konstantní náladu, což celkovému dojmu jediné prospívá. „Nejživější“ atmosféru si zachoval kus nazvaný *Nordline*. Party jednotlivých nástrojů jsou zde mnohem čitelnější a sólová trubka se nad rytmikou ozývá hlasitěji než jinde, jak by se mohlo stát při nejjednodušším koncertním nahrávání. Hassel sám při charakteristice svého nového díla mluví o volném otevřeném prostoru a zmiňuje vztah k filmu. Nezbyvá tedy než doporučit, aby si každý sám vyzkoušel, jaký příběh mu tato pestrá nahrávka může sdělit.

Jan Faix

Wade Matthews / Stéphane Rives: Arethusa
Loris: The Cat From The Cat Hill
The Sealed Knot: And We Dissapear
Lucio Capece / Lee Patterson: Empty Matter
Another Timbre (www.anothertimbre.com)

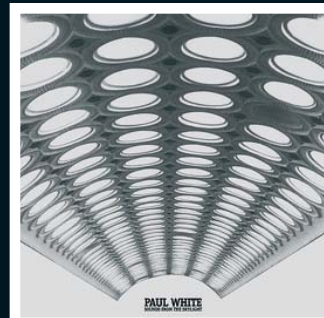
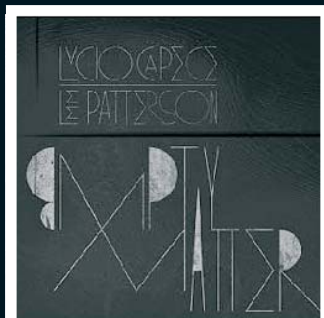
Britské vydavatelství Another Timbre zosnoval zvukař Simon Reynell teprve na sklonku roku 2006 s úmyslem zprostředkovat posluchačům to, co by se většinou nikdo jiný

vydat neodvážil. Nejde ovšem o žádné nestavitelné experimenty per se, ale o vysoce náročnou hudbu oscilující mezi současnou kompozicí a svobodnou improvizací. Tento zdánlivě donquijotský počín měl však až nečekaný úspěch a setkal se s nadšením nejen u odborné kritiky, ale i s relativně značným ohlasem u laických příznivců neotřelých hudebních výbojů. Díky tomu tento label i přes veškeré těžkosti, které s sebou podobné nadšenecké podnikání nutně provází, docela vzkvétá a například jen v prosinci roku 2009 spatřily světlo světa hned čtyři pozoruhodné tituly. Ty dokazují, že sheffeldský rodák Reyenell není jen lokálním patriotem, ale že mu jde jednoznačně o podstatu věci bez ohledu na národnost či na místo vzniku svébytného díla.

Původem Američan, specialista na softwarové hračkářství a upravované terénní nahrávky Wade Matthews a francouzský sopransaxofonista Stéphane Rives se potkali ve svém současném působišti, španělské metropoli Madridu, a rozhodli se po svém zvukově ztvárnit antickou báji o nymfě Arethuse, která jim byla blízká právě pro svou touhu po svobodě, jež ji přivedla k daleké pouti a následné metamorfóze v pramen, potažmo ve fontánu. Tento komplikovaný, různě variováný příběh s mnoha metaforickými rovinami inspiroval po staletí celou řadu umělců v různých odvětvích a do značné míry odrážel právě zkušenosti těchto dvou světoběžníků, kteří díky svým putováním sami procházejí leckdy i určitými dobrovolnými či nedobrovolnými proměnami, ale jejich cílem zůstává zachovat si svou – byť modifikovanou – identitu. Je to vlastně další příklad, že globalizace a postmodernismus mají své kořeny v dávné historii. Spojení elektroniky a živého nástroje tu představuje víc než dokonalou symbiózu. Dramatický děj je vyjádřen za pomoci nerepetitivního minimalismu a odráží spíše jemné záhyby duševních pochodů nežli thrillerovou podstatu, s jakou by se s největší pravděpodobností z(mermo)mocnili honitby machistického říčního boha za křehkou a přesto silnou bytostí hollywoodští tvůrci a jim podobní.

Trio Loris tvoří zvukotvůrci Patrick Farmer, Sarah Hughes a Daniel Jones, kteří ve svém instrumentáři používají opravdu ledacos od přírodních objektů až po třeba speciální citeru a piano a pochopitelně i gramofony, pásky či elektroniku. Výsledkem je nádherná kaleidoskopická koláž vypovídající o tom, že všechny zvolené prostředky dokáží vytvořit skutečně smysluplný nebo i krásně ústrojně nesmyslný amalgam. Příběh „kočky z kočičí hory“ může připomínat až jakousi abstraktní počítačovou hru, jež nás zavádí do nekonečnosti fantazie bez stříleček a obchodních transakcí. Pokud je tam nějaká „strategie“, tak spočívá v objevování krásna v leckdy částečně nelibozvukných tónech a praskancích. Vlastně mě napadá, že by to mohlo být úžasné CD pro děti, které nejsou postiženy jakýmkoliv tlakem komerčních nahrávek nebo hudebními vlivy a idiomy a priori. Jistě by se místy trochu ošivaly, ale možná by nejlépe našly ony hravé momenty a byly by lépe vybaveny pro vnímání podobné muzikální substance v dalším životě. Navrhl bych to ale dávkovat, nikoliv po celých skladbách, ale spíš po kouscích. Nebo možná udělat nějaký zvláštní dětský remix – verze od jednoho roku, od dvou let apod. Možná trochu šílená myšlenka, ale možná tak úplně ne.

CD *And we dissapear* přináší záznam osmatřicetipůlminutové improvizace kapely *The Sealed Knot* ze švýcarského festivalu Ear We Are z února 2007. Protagonisty jsou zde hráč na perkuse a objekty Burkhard Beins, harfenista a zde i ebowista Rhordi Davies a kontrabasista Mark Wastell. To je naopak hudba pro velmi vyzrálé a potažmo otrlejší posluchače, kteří speciálně od harfy nečekají klasický zvuk, což je u mistra tohoto nástroje v modifikovaných formách zcela signifikantní. Tady se na nás valí temná masa skutečně sofistikované ponurosti a mnohavrstevných sonických explozí. Vlastně chvílemi „heavymetalové“ erupce obrácené naruby a prošpikované filigránskými ornamenty. Tady bych výraz koláž rozhodně nepoužíval, je to valící se hmota, kde všechny nástroje ženou kupředu jednotnost v jednotlivostech. Davies je tu ostatně mnohem drsnější než kdykoliv jindy. Bez nějakých efektů, velmi velmi horrové.



Osobně je pro mne nejpůsobivější z této kolekce asi album *Empty Matter*, pod nímž je podepsán argentinský saxofonista a basklarinetista Lucio Capece (nyní působící v Berlíně) a zvukový mág Lee Patterson. Ona pomyslná absence podstaty je zde relativně absurdně saturována absolutní zvukovou substancí. Ač jde do jisté míry o výrazně dekadentní dílo, má v sobě i nesmírnou živočišnost, v němž sice nepřichází jednoznačná katarze ve smyslu očistění, ale spíš ve smyslu nových dimenzí. Chvillemi tu však najdete i odpočinek a uklidnění. Na konci této nahrávky se může dostavit jasný pocit, že kolabuje přehrávací systém a posluchač musí zmobilizovat své smysly, aby pochopil, že tomu tak není. Je to dílo, které mu může evokovat teroristické akce i drobné křivdy od sousedů a svými subrytmy připomenout každodenní strádání a frustraci. Ve finálním vyznění se však tam i ta relativní očista najde.

Petr Slabý

NHK, Grischa Lichtenberg, Aoki Takamasa, Mika Vainio: Unun Series
Raster Noton (www.raster-noton.net)

Němečtí matematikové beatu, label Raster Noton, v minulosti opakovaně vydávali hudbu v sériích: koncepční rámec a „řešení zadaných úloh“ Carstena Nikolaie zajímá. Nyní vyšla první čtyři vinylová EP (a downloady) ze řady Unun Series. Názvy titulů (unununium, ununbium, ununtrium...) přicházejí zase z hraničního technologického kontextu: jsou to řecké názvy radioaktivních chemických prvků s čísly 111-119, nejnižší je roentgenium, synteticky vytvořené před několika lety, vyšší prvky byly objeveny jen teoreticky a zatím je nikdo nedal dohromady.

Je to sice možná trochu romantická výbava k beatům, ale signalizuje, že tu stojíme jednou nohou v budoucnosti. Ať už jsou zvuky upravené do pročištěných hladin, anebo rozervané do fragmentů, jejich původ lze těžko poznat: Aoki Takamasa třeba vede procesor počítače do softwaru Max/MSP, šestadvacetiletý debutant u labelu Grischa Lichtenberg zase bere zvuk z toho, co ho obklopuje – nábytku nebo rozbitých přístrojů. Výsledkem jsou ve všech případech nervní beaty; vyčnívá Lichtenbergovo *Calipso*, kde se díky drnkání výjimečně ozývají laděné tóny. Asi nejimpozantnější heterogenní a asymetrické plochy vytváří duo NHK – Kouhei Matsunaga a Toshio Munehiro (Matsunagovi mimochodem právě vychází album u Important Records). Při živé performanci, kdy řízení zvuku doprovází video, je celý ten zážitek z abstrakce, která se s námi řítí přítomností, intenzivnější. Nahrávky mají – přes sofistikovanost a propracovanost – fyzickou a syrovou energii, která téměř znemožňuje užívat je jen jako kulisu.

Nejsilnější postoj tu má, marná sláva, nejetablevanější z muzikantů: Mika Vainio z dua Pan Sonic, které nedávno ohlásilo rozpad. Rytmus je direktní, téměř motorický, je tu méně click & cuts, zvuky elektronických bicích a noiseu vedou k tomu, že tohle je Vainio pro (radikální) taneční seanci, což potvrdila i extatická tancovačka na bratislavském festivalu Next. Vainio vítězí citem pro zvukové témbry, redukcí, zvláštní kombinací nevrženosti a radikality. Čtyři tracky mají názvy *Teutons*, *Vandals*, *Goths* a *Barbarians* (pěkný kontrast k futuristickému unun- rámcí!) a potvrzují, že i v oboru čistých beatů (bez basů a melodických nástrojů) se dá vytvořit zaostřená věc, u které je hned jasné, že jde o těžký nadprůměr. V *Unun Series* by mělo letos vyjít pět zbylých EP: na Transmedi- ale už svou hudbu naživo výborně uvedl německý producent Senking.

Pavel Klusák

Owen Pallett: Heartland
Domino (www.dominorecordco.com)
Distribuce: Day After (www.dayafter.cz)

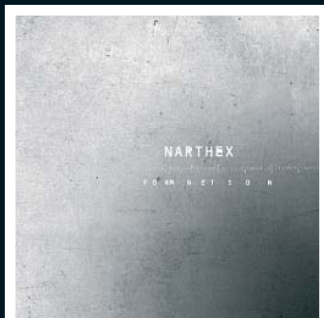
Řekněme si to na rovinu, nebyl indie popařů The Hidden Cameras, nebyl by dnes Owen Pallett tím, čím je, tedy prominentním skladatelem nezávislé scény a vyhledávaným

aranžérem, kterého si na své desky zvou velká popová esa. Doba ale přeje výjimečným ideám, takže dnes vedle Joanny Newsom může ve velkém prorazit i talentovaný freak s houslemi a samplerem. Každá tisková zpráva, která se v české kotlíně o nové album Owena Palletta otře, neopomene zdůraznit participaci českého symfonického orchestru na letošní novince *Heartland*, až by neznalý posluchač získal pocit, že na albu dochází k nečekaně monumentálním orgiím. Ve skutečnosti je všechno trochu jinak. Zatímco dva roky stará EPčka *Spectrum*, *14th Century* a *Plays to Please* jsou na ose pop-klassická hudba nasáčkovaná téměř úplně na vážnohudební konec, u letošní novinky už o tak primárně „závažné“ umění nejde. Vše naznačila nečekaná hitovka *Lewis Takes Off His Shirt*, uzavírající často loňské Pallettovi live-sety. Ta je postavená na klávesových hadech, které jakoby vypadly z pera Phillipa Glasse. To není jen jediná novinka na *Heartland*. Lyrickou, ala Yann Tiersenovskou *E Is for Estranged* pohání klasický klavír a předposlední *Tryst With Mephistopheles* zase razantní rovné bicí. I ve skladbách, které v podstatě pokračují v symfoničtějším duchu, si můžeme všimnout, že Owen Pallett nesmyčkuje pouze svoje housle, ale rovnou celý orchestr. Že by za zpovídatelním exFinal Fantasy stály loňské aranžérské spolupráce s Pet Shop Boys či Mikou? Těžko odhadovat. Jisté je, že po „seriózních“ letech se šikovný multiinstrumentalista přihlásil s nahrávkou, která nepostrádá žádnou zásadní ingredienci jeho unikátního rukopisu. Navíc po dvou letech ticha opět rozšířil svou paletu výrazových prostředků o řadu nových odstínů. Pokud jste do dnešního dne chodili kolem Final Fantasy s despektem, nebo netušili, jak se k hudbě třicetiletého homosexuála dostat, album *Heartland* by mohlo být vstřícnou vstupní branou do unikátního světa vkusného popu milujícího symfonický kabátek.

Pavel Zelinka

Paul White: Sounds from the Skylight
One Handed Music (www.onehandedmusic.com)
Mike Slott: Lucky 9teen
Lucky Me (www.thisisluckyme.com)

Krátké ale kondenzované. Ani ep, ani album, prostě mini. Co dnešní hudební tvůrce může vést k uzavření kapitoly u netypické mety třiceti minut? V případě těchto dvou objevů odvázaného beatového mládí to zřejmě nebude snaha stihnout předvánoční poptávku, natož pak nějaké mantinely technického charakteru nebo „tlak shora“. Nalézá se tu snad vědecky podložená hranice snesitelnosti, po níž by již významné procento posluchačů ztratilo zájem? Jsou snad autoři natolik skromní a nejistí, že váhají s vypuštěním „serióznějšího“ albového formátu a čekají na dozrání toho pravého materiálu? Samozřejmě je to jinak. Paul na rozdíl od kolegy s čerstvým minialbem nedebutuje, ale navazuje na o málo starší pozoruhodnou kolekci *Strange Dreams of Paul White*, kterou ovšem novinka zastihuje. *Sounds from the Skylight* je devatenáctidílnou mozaikou nápadů prorostlých črt složených z chytře poskládaných samplů a lo-fi hiphopové rytmiky. Jen výjimečně jim je dopřáno více než dvě minutky života, což mnohdy vzbuzuje lítost, protože do tak nekompromisně malého prostoru Paul často vměstává tucty vrstev hodných dalšího rozkvětu. Toto nedostatečné využití bohatého potenciálu může místy mrzet, na druhou stranu však zcela paralyzuje netečnost a tendenci k zívnutí či klimbu, a tedy plní svou funkci. Ona nahuštěnost mění Paulovu koláž v nezadržitelně pádící (i když downtempo) jízdu s přehrášlými podněty, barev, zvratů i poloh. Londýňan White lépe všelijak sesbírané zvukové droby do silných podmanivých kusů s pozitivním nábojem a jasným vůdčím motivem, díky čemuž suverénně proplová styly, časem, zvukovými zdroji, kulturami i náladami. Deska *Sounds from the Skylight* je nevelká stopáž, přesto však hravější, živelnější, plnější a pestřejší než naprostá většina dlouhánů. Neztrácet čas? Jedině s Paulem. Nebo s Mikem. I o jeho nevkálním skoroalbu platí leccos z horních řádků (přehřel zdrojů, hiphopová báze, sam-



plohra, přístupnost, hravost...), jeho stříhačské nůžky však zdaleka nejsou tak přísné a na ploše sedmi (resp. osmi) tracků piluje svůj rukopis snahou o produkčně vyzrálý sound. Mike Slott působí na přímce Dublin-Glasgow-New York a Lucky 9teen je jeho dlouho očekávanou první „delší“ kolekcí. Trochu překvapivě na ní vedle futuristického budování duchaplných beatů a atmosfér (40 Winx, Snow Birds) věnuje občas prostor i vyžilému syntetickému (Gardening), kterému propadl jeho kolega z projektu *Heralds of Change* (a z téhož okruhu nových talentů), Hudson Mohawke, ustájený u Warp. Zvuky známé z IDM tvorby devadesátých let desku brzdí v rozletu, stahují ji k minulosti a nahrávají na jedinou výtku k jinak velice povedenému dílku, jehož poslech provokuje k trhavému pohupování. Ať již si o vlně mladých tvůrců posledních modelářstvím nezemněných instrumentálních beatů (vedle zmíněných nutno mluvit i na jména Bullion, Ras G nebo Lone) myslíme cokoli, nelze jim upřít, že jejich kousky voní čerstvostí.

Hynek Dedecius

Phosphor: II

Narthex: Formnction

Potlatch (www.potlatch.fr)

Po osmi letech vydává superkapela Phosphor své druhé album. O tzv. berlínském redukcionismu se už několikrát psalo, že je passé, nicméně při poslechu aktuálního alba berlínského septeta (oproti jedničce bez Alessandra Bosettiho) má člověk (opět) pocit, že poslouchá zásadní dílo na poli elektroakustické improvizace. Burkhard Beins (perkuse, objekty, citera, elektronika), Axel Dörner (trumpeta, elektronika), Robin Hayward (tuba), Annette Krebs (kytara, objekty, elektronika, tape), Andrea Neumann (vnitřek piana, mixážní pult), Michael Renkel (preparovaná akustická nylonová struna) a Ignaz Schick (gramofon, objekty, smyčce) tvoří tak dokonalý ansámbl, že si posluchač nemusí klást otázky, kdo je tvůrcem kterého zvuku. Zvuk celku je totiž to, co je při jejich hře to klíčové. Na albu tak kromě několika málo rozpoznatelných „sól“, spíše bychom měli říct „zvuků v popředí“, slyšíme skupinu, kdy jednotlivci je součástí koherentního celku, v němž nejde o to se „provokovat“ (jak to vyhovuje např. některým norským hráčům, jako jsou Paal Nilssen Love a Ingebrigt Håker Flaten), ale naprosto spontánně (s)plynout. Absolutní disciplína je zde samozřejmostí. Další předností tohoto tělesa je schopnost pokračovat po osmi letech tam, kde předtím skončili, neboť skladby P7–P12 naprosto logicky navazují na P1–P6 z první desky. Tím v žádném případě neříkám, že jsou stejné, naopak, posun je zde slyšitelný na několika rovinách (např. dynamika je na II mnohem výraznější a širší užitých zvuků se též rozrostla), co ale zůstává, jsou struktura, práce s tichem, kolektivní přístup, práce s detailem, symbióza akustických nástrojů s elektronikou, až hmatatelná soustředěnost a preciznost. Ta se projevila i v mixu. Substrát pro album byl totiž nahrán již v roce 2006, nicméně další tři roky trvalo Krebs (P7), Beinsovi (P8, P9), Renkelovi (P10, P11) a Dörnerovi (P12) finální mixování. I přes rozdílnost přístupů jednotlivých hráčů k práci s danými nahrávkami i zde je zřejmé, že celek má přednost před jednotlivostí (ať už tou jednotlivostí myslíme hráče, zvuk či track).

Jestliže v předchozím případě jsme mohli sledovat zásadní hráče tzv. redukcionismu (Hayward, Dörner), kteří se v kolektivu uchylují spíše k „širšímu“ vyznění, existují hráči, kteří svůj „minimalistický“ přístup, kdy ticho hraje čím dál důležitější roli, ještě více prohlubují. Mohli bychom zmínit kytaristu Taku Sugimota či na druhé straně výrazně mladšího saxofonistu Marca Barona. Druhý jmenovaný spolu s Loicem Blairenem nahráli šest třicetiminutových improvizací a jednoduchým matematicko-kompozičním způsobem vytvořili dva třicetiminutové tracky, jeden akustický, druhý digitální, které tvoří obsah alba *Formnction*. Digitální kus, který je na CD první v pořadí, byl vytvořen na základě improvizace č. 4 (ze zmiňovaných šesti), kde zvuky saxofonu a kontrabasů byly nahrazeny frekvencemi

1000 a 500 Hz (šumy byly digitálně vyčištěny). Akustický byl složen ze všech šesti nahrávaných kousků, z nichž bylo vzato vždy po 5 minutách (0:00–5:00 z 1., 5:00–10:00 z 2. atd.). Hráči doporučený poslech je primárně od digitálního k akustickému, ale nebrání se ani opačnému postupu. Posluchačský zážitek je podmíněn chutí poslouchat ticho, které na albu tvoří větší část. Bez koncentrace to ani není možné. Odměnou však může být až halucinogenní zážitek, kdy (neposloucháte-li album přes sluchátka) jste často konfrontováni s „přirozeným“ zvukem lednice, okolo projíždějících aut, tramvají, při sychravém počasí se spoluhráčem, resp. spolutvůrcem vašeho aktivně poslechového zážitku stává vítr, déšť atd. Experimenty s hlasitostí či s dobou poslechu (všední den/víkend, den/noc) přináší také zajímavé zážitky. Tato vpravdě meditativní nahrávka však stoprocentně odradí velké množství posluchačů, a to i těch dost otrlých.

Petr Vrba

Oneohtrix Point Never: Riffs

No Fun (www.nofunproductions.com)

Za kostrbatým názvem projektu se skrývá Newyorčan s ruskými kořeny Daniel Lopatin, milovník starých sytezátorů a samohrajek. 2CD *Riffs* je kompilací jeho tří starších elpiček a přestože vyšlo na značce No Fun, je na hony vzdáleno noise. Právě naopak, zní veskrze příjemně.

Lopatin by bylo lze označit za jednoho z představitelů tzv. *hypnagogického popu* (tak tomu říká David Keenan v časopisu Wire; Ondřej Klimeš v HIS Voice razí půvabnější adjektivum *postmikrovlnný*), tedy žánru, jehož představitelé se rekrutovali z podhoubí noise a všelijak pokroucené psychedelie a ve své hudbě se zabývají populárními a společenskými ikonami osmé dekády, v níž vyrůstali. Rádi vydávají kazety, milují xerokopie, dobové seriály, počítačové hry i hudební nástroje. USA osmdesátých let, představte si to: jako Atlanti nesou na svých bedrech tíhu komedií s Eddiem Murphym, her na Atari a Commodoru, Madonniných Prázdnin...

Lopatin takhle eklektický ale není. Jeho hudba je modifikovanou vzpomínkou na sbírku elpiček jeho otce. Malý Daniel při svém zkoumání diskotéky skládající se především z experimentálního, kosmického, jazzu a psychedelické hudby nejraději slyšel syntezátory. Později se rozhodl, že ty úžasné svištivé zvuky vysvobodí z žánrových pout a nechá svobodně dýchat. A ona osmdesátá léta? Lopatin není fouňovským uctívatelem starých analogových legend, stejně tak má rád i tolik opovrhované samohrajky (200 zvuků, 200 rytmtů, možnost modifikace zvuku nulová, ale koupíte to i ve vietnamské tržnici).

Sedmadvacet skladeb bilančního 2CD se nese ve vložení meditativním duchu, s pomalými repetitivními či naopak půvabným „drobením“, tesnou náladu místy rozvíří svištivý boj levého kanálu s pravým – jako by Lopatin začlenil útržek střilečky ze staré videohry. Úžasná hudba k usínání i k pousmání, rozhodně víc než jen retrokýč, i když i ten zde hraje svou roli. A máte-li rádi rané Kraftwerk či Tangerine Dream, v žádném případě si tohle dvojalbum, které časopis Wire vyhlásil druhou nejlepší deskou roku 2009, nenechtejте ujít.

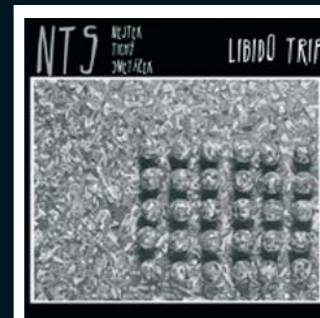
Petr Ferenc

Terror Danjah – Gremlinz: The Instrumentals 2003-2009

Planet Mu (www.planet-mu.com)

Distribuce: Maximum Underground (www.maximum.cz)

Londýnský grime prodělal v posledních pěti letech rapidní vývoj, který undergroundovou scénu dostal z pirátských vysílaček na vrcholky hitparád. Grime rappeři v poněkud zrychlené verzi zopakovali cestu zámožského hip hopu, jež stejně jako u jejich vzorů vedla k definitivnímu vyprázdnění revolučního potenciálu jejich zvuku. V současnosti hvězdy z východolondýnského sídliště Bow jako Dizze Rascal, Wiley nebo Tinchy Stryder sbírají hity s módní fúzí hip hopu a electra, ale s původní scénou už nemají nic



společného. První generace rapperů odešla za penězi, většina producentů ale zůstala v podzemí. S trochou nadsázky - když jim chybí vokalisté, můžeme si teď naplno užít jejich podklady. Jeden z nejstarších a nejlepších z nich - Terror Danjah se vloni na podzim dočkal první oficiální retrospektivy své práce z let 2003 až 2009 na značce Planet Mu. (Předchozí neoficiální kolekce nesly roztomilé a věrné názvy jako *Zip Files Volume One* nebo *Harddrive*.) Kolekce *Gremlin* se obejde bez rapperů, což se na první pohled může zdát u producenta, který prý šíje beats rovnou na tělo svým klientům neobvyklou taktikou. Výsledek ale dokazuje, že to byl parádní nápad - osmnáct rytmických „skřítků“ (jejich smích na začátku tracků je poznávacím znamením autora) se obejde bez egoistických rapperů a Danjah představuje jako génia pouličního minimalismu, jenž z hrstky zvuků a smyček dokáže splest originální kompozici. Oproti někdy až příliš sofistikovanému dubstepu (který se z grime podkladů vyvinul) útočí Danjah svými jednoduchými lo-fi smyčkami rovnou na solar. Miniatury jako *Crowbar 2*, *Piano Madness* nebo *Code Morse* dokonale zachycují kinetickou energii pirátských vysílaček, do níž je přimíchána městská paranoia a estetika béčkových sci-fi filmů. Dobrovolný raveový primitivismus se zde potkává s pouličním (afro)futurismem. Za všechny příklady jmenujme alespoň *D.T.I. (Remix)* z roku 2003, jež je ještě naléhavější než Skeptův originál věnovaný policejnímu odboru specializujícímu se na potírání pirátského vysílání. Kovové beats znějí jako zlověstná ozvěna kroků policie a klaustrofobičnost skladby ještě podtrhávají dramatické smyčky a panické výkřiky „*Serious!*“.

Karel Veselý

Švehlík: Sny

Nextera (www.nextera.cz)

Distribuce: Levné knihy (www.levn knihy.cz)

CD přináší nahrávku vystoupení skupiny Švehlík z února 1978 v Barátnické rychti. Původní záznam pořadu *Sny psychopatického dítěte v krizi* pořízený na magnetofonu Tesla B 43 digitálně zremasterovala Nextera a vydala s podporou Ministerstva kultury pod názvem Sny.

Z minulosti české alternativy se tímto vynořuje zapadlý projekt nedostižné čtyřky Richter-Fidler-Hajdovský-Křečan a přináší nostalgii i zlost. Připomíná zeitgeist „veselého ghettá“: „...tak ať, že nevidíme King Crimson, Zappu, Genesis, vždyť máme Švehlík!“, ale i vnucené „ni zisk, ni sláva“.

Hudebně album zachycuje zenit art-rocku v Čechách, z antropologického hlediska příklad difuzionismu par excellence, opona neopona. Je nicméně součástí nepříznivého osudu, že hudba Švehlíků byla formována progresivním rockem a dozrála v době výronů chaotické energie punku. Půl roku náročně zkoušený projekt se hrál jen třikrát. Kapela zahrála *Léto* v Lucerně jako vítěz posluchačské soutěže VI. Jazzových dnů (1978), ale pak následoval odchod Fidera a Křečana a konec této verze kapely. Asi největší zadostiučinění kapely je znělka Radia 1, *Hey You!*

Spící psychopatický brouček Švehlíků nevyvíjí na rozdíl od dítěte Petera Gabriela, vraždícího pomocí krocketové pátky v *Nursery Crimes*, žádnou aktivitu a prospívá všechny kompozice od *Ukolébavky* přes *Jaro*, *Léto*, *Podzim* až po *Zimu*. Nečinnost hlavního hrdiny je vysvětlitelná jeho zakotvením v sociálním prostředí konce sedmdesátých let. CD *Sny* zviditelňuje význam kultury v izolaci: rozkoš z živě kalených kytar, neslychaných efektů, originální hry na basovou kytaru a bicí nástroje. Forma švejkovsko-dadaistické subverze nabídl veselejší, sofistikovanější alternativu k „druhé kultuře“ undergroundu a integraci české scény do světové rockové avantgardy (alespoň Fred Frith považoval naši scénu za součást té globální). U *Sny* jde o katarzi dostavující se z emoční komunikace pocitu stagnace ve formě útěšného hibernačního zaklínadla pro psychopatické šípkové růženky a jejich marné hledání.

Psychoanalyticky jsou *Sny* ideální formou pro abstraktní vyjádření nevědomého utrpení doby. Klasikou se stala Křečanova předehra k *Létu*, výkřik „hupapapa-typapapa-papa-patypa-hu!“ kondenzuje duch doby a možná i proto byla tato Fidlerova kytarová lahůdka začleněna labelem Trikont do výběru z československého undergroundu Creative Outlaws (plánovaného na rok 2010).

Koncert v Barátnické rychti měl znaky přelomové události. Kapela se představila ve hvězdné formě jako někdo, kdo by dokázal překonat i zákony gravitace. Takovou energii bylo třeba mít v té obskurní historické situaci spojené s nemožností nahrávat desky, nedostupností nástrojů a kontaktů se světem. Angličtinu, liturgický jazyk rocku, vystřídala z důvodů neo-husitské rezistence čeština.

Booklet s textem J. Riedla uvede mladší generaci do souvislostí, fotografie jsou půvabné a kvalitu zvuku ohlírali sami Richter a Fidler. CD zachycuje zjevení životaschopnosti české undergroundové kultury v podmínkách studené války.

Maden Zunt

Kuartet Dr. Konopného: V kokonu svršků sám v lůžku

Guerilla (www.guerilla.cz)

„Snad naleznou dnes článek o české operní avantgardě od kritičky Věry Drápelové. Takové ženy však nocí se svým štětínáčem nechodí. Dnes nepomohla ani biopotravina s psyliem, abych přesvědčil krásku u baru U Sadu o mém pokrokovém metabolismu.“

Samostatný a urostlý básník, malíř, herec a zpěvák Radomil Uhlíř se svým improvizacním sdružením natočil dvě sessions v klubu Ryba naruby. Pak je sestříhal a namluvil do nich texty sestavené z esemesek, které – odeslané i přijaté – nashromáždil ve svých mobilech. Mluví se tu o kocovinách, únavě, setkáních a neseťkáních (zase někdy, kdy a kde...), občas probleskne kamarádské furiantství a poetický obrat, někdy jen obyčejné co děláš? Žije se především v trojúhelníku žižkovských lokálů U Sadu, U vystřeleného voka a Na Parukářce, zprávy ale létají i z Číny, kde je odesílatel po ochutnávání kořalek s hadem a hvězdíci nucen absolvovat autobusový výlet k Buddhovu skalnímu chrámu („poblíží či nepoblíží, toť otázka, kterou jen Mistr zodpoví“), či od Jadranu, kde čišníci během fotbalového přenosu odmítají obsluhovat. Nechybí ani nutná troška beatnictví v nejlepších letech: jsem socka, potřeboval bych dva štětce – tenké. A trocha vzteku: „Až ukradnou poslední zbytky autentické kultury, až ji předžvejkají a zmutovanou vyplivnou, skončí svět a člověk v té podobě, jak se utvářel posledních deset tisíc let, nebude už síla, která systému bude moci vzdorovat.“ Poezie všedních dnů je veskrze odporné klišé, ale...

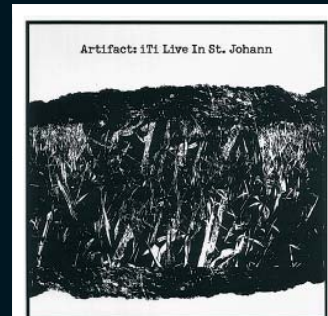
Kuartet Dr. Konopného, to je kromě Radomila také bubeník Cyril Kaplan, saxofonista Jan Štolba, kytaristé René Pařez a Joe Karafiát a baskytaristé James McGaw a Václav Březina. Na nahrávce se různě střídají, občas je doplní hráč na tablu a perkuse Ganesh Anandan a Hmyzák s trumpetkou. Kapela hraje kdesi na pomezí jazzu a nevzrušeného hospodského jamu, do proplétání kytary a saxofonu Uhlíř dělá své půvabně toporné hařapaťá, texty dodával až ex post. Několik postprodukčních triků nezasahuje do hry kapely a soustředí se jen na hlavní postavu. Jeho hlas je občas znásoben, několikrát zaslechneme funění a tukání esemesek, jindy v reproduktorech zavibruje zvuk přijaté zprávy. „Pesto je výborné. Ted' zkonsumováno.“

Petr Ferenc

NTS: Libido Trip

Guerilla (www.guerilla.cz)

Na naší domácí improvizacní scéně vyrostlo opět nové pozoruhodné seskupení. Trio nadžánrových hudebníků Michala Nejtky (klávesové nástroje), Petra Tichého (kontrabas, sampling) a Štěpána Smetáčka (bicí) dohromady disponuje skutečně širokou škálou inspirací, při společných kooperacích však dosahuje výsledků konzistentních a pře-



kvapivých. Více než sedmdesát minut dlouhou nahrávku otevírá klavírní improvizace, z níž postupně vyplyne razantní groove freejazzové skladby *McCoy*. Od jazzových tradic se však vzdaluje řadou zvukových řešení. Následující track *Detune Me* je pak postaven především na hrátkách se samplingem, jen občasné fráze kontrabasů nás z tohoto vzdáleného zvukového vesmíru vracejí zpět na planetu Zemi. Na podobném základu je postavena i později na albu umístěná rozsáhlá plocha *Verne Jam*. Ta sice v určitém momentu vyústí ve stabilnější groove, převládají ale opět volné zvukové kreace, které mohou v souvislosti s názvem skutečně evokovat i futuristickou tvorbu Zdeňka Lišky pro klasické filmy Karla Zemana.

Na albu se nacházejí i pasáže směřující spíše k postrockovým či až punkovým experimentům, jejich temnou vážnost ale vzápětí možná až ironizují vkládané texty. V případě kusu *Surreal Morning* je to tvrdošíjně opakování fráze „Miluj bičem!“, *Apoli Calling* hráči zařadili na desku i s úvodním komentářem při nastavování vybavení, a dokonce i přesto, že nahrávání přerušil zvonící telefon a následný krátký rozhovor s maminkou jednoho z členů. Takovýto humor se řadě hudebníků při produkci alba nevyplatil, podobné pasáže jsou pak posluchači nervózně přetáčené, po vlastním několikanásobném poslechu těchto nahrávek však musím říci, že mne tyto pasáže nadále lákají. Málokdy má zkrátka telefonát s rodiči tak zajímavý hudební podklad.

Pravděpodobně jedinou důkladněji předem připravenou skladbou je *Pygmies In My Pig May*. Nad složitou rytmickou strukturou se proplétají expresivní improvizované melodické linie, výsledek pak připomíná možná některou avantgardnější jazzrockovou produkci sedmdesátých či osmdesátých let.

Název alba nezdůvodňuje ani tak stejnojmenná variace s příjemně tanečním breakbeatem, jako spíše následující část *Home Libido*. Dramatická, znepokojuje a jen pomalu graduující improvizace je ve výsledku pouze podkladem pro recitaci psychoanalytického textu surrealisty Bohuslava Brouka o vývoji nepřírozené sexuality v moderní lidské společnosti. Při závěrečné „hudbě sfér“ nazvané *Diamond prince* může posluchač již pomalu zkliďňovat své rozjitřené meditace o vlastním sexuálním chování a uvědomovat si, že měl co dělat se skutečně výjimečnou nahrávkou. Když spolu zkrátka improvizují ti správní, vznikne silné a vzrušující dílo.

Jan Faix

Franz Hautzinger / Masahiko Okura / Tetuzi Akiyama: *Rebuses*

Michel Doneda / Olivier Toulemonde / Nicolas Desmarchelier: *La Terrier*

Cremaster: *noranta graus a l'esquerra*

MonotypeRec (www.monotyperecords.com)

Trio tvořené hráčem na čtvrttónovou trubku Franzem Hautzingerem, saxofonistou Masahiko Okurou a kytaristou Tetuzi Akiyamou sestavilo s hodinářskou precizností desku, která i přes zdánlivou jednoduchost umožňuje posluchači podílit se na hledačském dobrodružství. *Rebuses* zprvu vyvolává pocit, jako bychom se nacházeli ve složitém hodinovém strojků, kde převládá chaos a chybí jakýkoli pravidelný tep či libá melodie. Během poslechu však postupně převládá dojem přecházející v jistotu, že zde vše dává jasný smysl. Vyloupne se koherentní „masa“, kdy každý jednotlivý zvuk zapadá do ostatních jako ozubená kolečka ve strojků. Ať chcete nebo ne, překvapí vás citlivost jednotlivých hráčů, kteří jako mystičtí čarodějové propojují lineární čas s cyklickým. Příběh zde není důležitý (i když nějaký se zde odvíjí), podstatnější je komunikace tří nástrojů, které se v některých momentech rozcházejí, ale tak, aby ještě zvýraznily vzájemnou shodu, která nahrávce panuje. Multiplikované variace na téma rébus na několika rovinách i na několik způsobů. Zázitek z rozluštění je přirozeně ponechán na každém posluchači zvlášť. Album přináší nejvíce záznam z tokijského koncertu pro mě představuje svého druhu esenci neidiomatické

ké improvizace, čistou, syrovou a dokonalou, kde nic není třeba ubírat ani přidávat. Vezmeme-li však esenci jako základ, přidávat samozřejmě můžeme. S trochou nadsázky lze toto říci o druhém recenzovaném disku. Michel Doneda (sopranino a soprán saxofon), Olivier Toulemonde (amplifikované objekty) a Nicolas Desmarchelier (akustická kytara) totiž vytvořili album, které v některých místech či ohledech není nepodobné *Rebuses*. Co však oproti němu přidávají, je hutnost, hlučnost, výšky a dynamika. Jako byste si k výše zmiňovanému hodinovému strojků přidali kyvadlo a kukačky. Na některých místech váhám, jaké objekty Toulemonde amplifikuje, neb chvílemi evokuje zvuk psaní na ozvučenou desku (stejně tak by to ale mohl být umně užitý činel). Povedené album navíc krásně Donedovy koláže.

Jestliže jsem o předchozím disku napsal, že se pohybuje ve vyšších tónových polohách (oproti *Rebuses*), tak o aktuálním albu španělsko-portugalského dua Cremaster se dá říci, že na některých místech (např. na začátku druhé části) se při akurátní hlasitosti pohybuje na samé hraně bezbolestného poslechu (pozor na to při poslechu ve sluchátkách!). Standardně spadá tvorba Cremaster pod kolonku elektro-akustická improvizace, v případě tohoto titulu bych se nicméně přikláněl (nejen) kvůli zmiňovaným až nepříjemným místům k zařazení do žánru noise. Zároveň je ale nutné říci, že jestliže noise, tak takový pěkně uhlazený, (většinou) vypreparovaný od atakujících hlukových stěn a vcelku vlastně „snadno“ přístupný. Chvillemi slyším i gramofon (který tam samozřejmě není) a množství dalších instrumentů. U takových zvuků nechápu, jak je Fages ze zpětných vazeb dostal; nebo to snad byly předměty vkládané na kytaru? Pánové Ferran Fages (vazbící mixážní pult a snímáče) a Alfredo Costa Monteiro (předměty na elektrické kytáře) se vydali trochu odlišným směrem než např. ve spolupráci s hráčkou na trumpetu a různé objekty Ruth Barberán, jejichž několikrát kreace můžeme najít především v katalogu portugalských Creative Sources. Uvidíme, zda se tohoto směru nastoupeného po čtyřech letech od posledního stylově blízkého alba (spolu s „laptopovým teroristou“ Mattinem) přidrží i nadále.

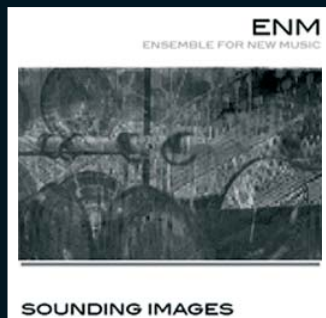
Petr Vrbka

iTi: *Live In St.Johann*

Okka Disk (www.okkadisk.com)

Nahlédneme-li na oficiální webové stránky amerického avantgardního saxofonisty Kena Vandermarka, zjistíme, že průběžně udržuje nepřeberné množství rozličných projektů, v nichž se střídají opravdové špičky světové improvizaci scény. Svou relativně novou sestavu iTi zde zmiňuje zatím jen velmi málo, přestože se objevila již na řadě pódií a v rámci možná trochu nenápadného turné jsme si její produkci mohli vychutnat i 12. února letošního roku v pardubickém Divadle 29. Album *Live In St.Johann* obsahující koncertní záznam z tamějšího festivalu ArtActs z 8. března 2008 je zatím k dostání na Vandermarkových vystoupeních, možnost zakoupení jinde slibuje vydavatel až na měsíc březen a opravdu stojí za to ji využít. V této formaci se totiž sešly opravdu jedinečné osobnosti. Za bicími sekunduje Vandermarkovi v současné době jeden z nejpobulárnějších bubeníků, nor Paal Nilssen-Love, za staříčkým analogovým syntezátorem stále objevuje nové formy vyjádření nikdo jiný než Thomas Lehn, na pardubickém koncertě s jeho image „tajemného vědátora“ krásně kontrastoval Lehnův usměvavý a teatrální krajan, pozounista Johannes Bauer.

Tři zaznamenané kusy pojmenované demokraticky *Del En, Part Two* a *Teil Drei* se vzájemně dosti liší nejen svým časovým rozsahem (36:17, 7:35 a 3:24), dohromady ale tvoří pozoruhodnou kolekci. Stěžejní je samozřejmě část první, v níž máme možnost seznámit se opravdu důkladně se základním stylem i s mnoha



jedinečnými finesami tohoto obsazení. Muzikantská osobnost Paala Nilssena-Lo-vea je obrovsky silná a jeho hra se jeví často jako určující impuls pro směřování ostatních. Tento vynikající hudebník však svůj dar nezneužívá a pro ostatní hráče vytváří dostatečný prostor, pokud se ale v závěru dlouhého improvizčního celku rozhodne přejít až do živelné rockové razance, musejí se k němu všichni připojit. V nejtěšších pasážích zase máme možnost vychutnat si i Bauerovo pobrukování, pomlaskávání a profukování trombónu doprovázené občasným „propípnutím“ syntezátoru, perkusivními zvuky saxofonu či Nilssenovou hravou meditací s arzenálem orientálních činelků. Při jakékoliv intenzitě improvizčního proudu mají zkrátka hráči vždy nepřeborné množství invenčních nápadů spojené s jasným vědomím o svém místě v celkové struktuře. Thomas Lehn je schopen navázat pískavý a frekvenčně neustále překvapující dialog s Vandermarkovým klarinetem, agresivnější Nilssenovo burácení zase dokáže podpořit neuvěřitelně šťavnatými zvuky v nižším registru. S Vandermarkovými saxofonovými hady postavenými na cyklickém dýchání se zase pomocí přirozeně dlouhých, ale o to možná překvapivějších frází pouští do souboje Bauerův pozoun.

Vypadá to, že *Part Two* měl sloužit jako klasický „uspávací“ přídavek, tichounké a neustále se měnící textury vzniklé z meditace tohoto skvělého kvartetu si však zřejmě publikum (jehož ovace na nahrávce ale neslyšíme) vyžádalo ještě i malý energický dezert. Není také divu, kooperace těchto umělců je bez diskuze mistrovská.

Jan Faix

Unsuk Chin: Rocaná / Violin Concerto

Analekta (www.analekta.com)

Korejská skladatelka Unsuk Chin (1961) patří k oné nemalé skupině tvůrců z asijských zemí, jimž učarovala evropská moderna a kteří ji v podstatě přijali za svůj hudební jazyk. O její opeře *Alice in Wonderland* jsme kdysi psali (HV 6/08) a od té doby se seznam jejích skladeb značně rozrostl. Aktuální CD představuje dvě novější orchestrální skladby, *Rocaná* (2008) a *Houslový koncert* (2001), v podání Orchestre Symphonique de Montréal pod vedením Kenta Nagana a se sólistkou Viviane Hagner.

Rocaná (v sanskrtu „prostor světla“) je proudem hudby, která nenabízí mnoho záchytných bodů, přelévá se v dramatických vlnách a zákrotech, přičemž se hudba střídavě zhušťuje a zase řídne. Ačkoliv staví především na různých barevných plochách a texturách, daří se jí udržovat jisté napětí a tím i posluchačovu pozornost po dlouhých dvacet minut. Čtyřvětý *Houslový koncert* slyšitelně klade vysoké technické nároky na sólistku. Již v úvodu, kde z přejíždění po prázdných strunách postupně vznikne iluze, jako by hrálo houslistů hned několik. I zde se pracuje především s kontrasty barev a složitými rytmickými konstrukcemi, jednotlivé věty poskytují dostatek kontrastu, takže celek nestihne začít nudit.

Ačkoliv doprovodný text cituje skladatelčinu poznámku ohledně její averze ke klasickému orchestrálnímu zvuku, jsou obě díla ukázkovou demonstrací tohoto produktu evropské kultury a jeho zvukových vymožeností. Zároveň jsou důkazem, že autorka má tento mnohohlavý hudební nástroj skvěle zvládnutý a že absorbovala vše, co obnáší jeho historie. Její hudba je pestrá až uši přecházejí, témbry se přelévají jeden ve druhý, souzvučky se rozpínají a zase smršťují... Když ovšem okouzlení barvami pomine, nějak se nedostavuje druhý plán a větší míra osobitosti. Při opakovaném poslechu se již vynořují myšlenky na to, odkud pochází inspirace pro kterou část: trochu Olivier Messiaen, trochu György Ligeti (u toho Unsuk Chin studovala). Ze všech těch dramatických zvukových vln, které prostupují obě skladby,

také občas vzniká dojem, že Unsuk Chin by vlastně možná ráda psala romantickou hudbu se vším všudy, ale když už se dala na dráhu moderní hudby, tak si to nemůže dovolit.

Matěj Kratochvíl

ENM: Sounding Images

Trio Trespassing: Transitory Frames

Kjetil Myklebust: Electric Tuba

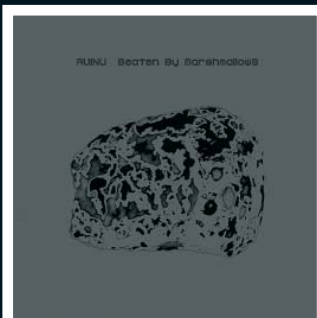
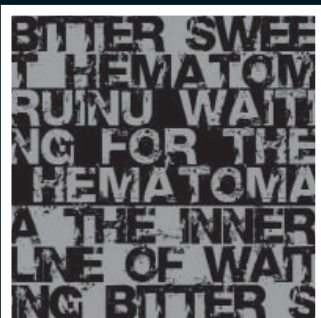
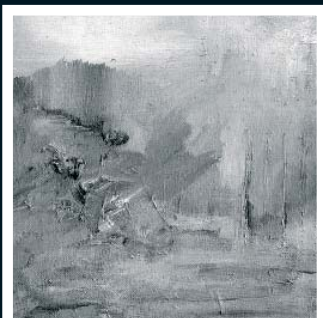
C-Y contemporary (www.c-y.se)

Na švédské padesátikorunové bankovce, kde se to jen hemží hudebními motivy, lze kromě portrétu pěvkyně Jenny Lind, notové ukázky z Belliniho Normy, kresby staré budovy stockholmské opery a vyobrazení švédského lidového nástroje nyc-kelharfa nalézt i citát Arnolda Schönberga o významu hudby nebo výřez z grafické partitury ke skladbě *Bilder* současného autora Svena-Davida Sandströma. Nejsem naivní, abych si myslel, že každý, komu se švédská padesátikoruna dostane do rukou, zná Schönberga a Sandströma. Nechci z toho ani vyvozovat žádné rádoby závěry. Přesto mi připadá přítomnost těchto dvou autorů na bankovce zajímavá a výmluvná – jako by upozorňovala na to, že ve Švédsku se takové hudbě daří. Tři alba z vydavatelství C-Y contemporary mi to potvrzují.

ENM – Ensemble for New Music – vznikl v roce 2006 a působí při Hudební akademii v Malmö. Zaměřuje se na světovou avantgardu druhé poloviny dvacátého století i na domácí autory, jejichž díla často uvádí v premiérách. Široký repertoárový záběr naznačuje i album *Sounding Images*. Lemují ho dva pětiminutové „number pieces“ Johna Cage (*Five, Five5*), které jsou jako vstup a doznění CD dobrým dramaturgickým tahem. Mezi šesti krátkými příspěvky, napsanými přímo pro ansámbl mladými švédskými autory, se vyjímá expresivní píseň *Herbsttag* Martiny Tomner na slova R. M. Rilkeho, půvabná ukolébavka *NåLå* Andrey Lindberg-Tarrodí s křehkou mezzosopránovou melodií a prostým, ovšem barevně a harmonicky efektním doprovodem, či minimalistický kus *And When I Turned* Stefana Klaverdala. Svou délkou i mírou výbojnosti disku dominuje zmíněná více než čtvrthodinová Sandströмова skladba *Bilder* ve verzi pro bicí nástroje a ansámbl.

Trio Trespassing, které tvoří hráč na bicí nástroje Niklas Brommare, houslista Daniel Frankel a skladatel Jesper Nordin obsluhující elektroniku, mi svými sklony k experimentu a zároveň k jisté okázalosti připomnělo brněnský soubor DAMA DAMA. Album *Transitory Frames* je sestaveno ze sledu kratších, bez pauz na sebe navazujících skladeb, kde každá jako by přímo vyvolávala následující. Některé z nich napsal Nordin, jednu Brommare, začleněna je též sólová koncertantní kompozice pro bicí nástroje *Metamorphose* od známého švédského skladatele Pára Lindgrena, zbylé skladby vznikly „usměrňenou improvizací“ v reálném čase. Na *Transitory Frames* se odrážejí vlivy současných tendencí s live electronics, ale i rocku či lidové hudby, přesto je to velice konzistentní a skvěle vygradované album, které se dobře poslouchá.

Sólová tuba není zrovna nástrojem, který by skladatele soudobé hudby přitahoval, nepochybně kvůli svým zdánlivým zvukovým a technickým omezením. Norský tubista Kjetil Myklebust se pokusil tyto předsudky potlačit a u několika severských skladatelů si objednal kompozice pro tubu a elektroniku. Je zjevné, že právě elektronika vydatně napomáhá rozšiřovat zvukové a výrazové možnosti tuby, což ovšem nijak nesnižuje fakt, že Myklebust je skutečným virtuózem. Stačí si pustit posluchačsky nejděčnější skladbu na jeho albu, *I Heard Behind Me a Loud Voices* (*Revelation 1:10*) Stefana Klaverdala, která vtipně odkazuje k tanečním elektronickým žánrům a stojí na šestnáctinovém tepu opakovaných tónů, aby nás o svých schopnostech přesvědčil. Ostatním skladbám je vlastní experimentální poloha; tradičně vyluzované tóny se v nich vyskytují maximálně ve stejném poměru se zvuky získávanými atypic-



kými technikami hry, popřípadě se zvuky elektronicky transformovanými. Ve skladbě Benjamina Staerna *Only Air And Noise* je důležitou komponentou dech, kompozice *HiLoFi* Tonyho Blomdahla pracuje s nejvyššími a nejnižšími možnými tóny, následně upravovanými, netušené možnosti tuby však odhalují i další skladby (*Trubba* Idy Lundén, *Prim* Daniela Hjortha). *Electric Tuba* je objevné album, jehož kompaktnost posilují i kratičká Klaveralova „dechová“ intermezza.

Vítězslav Mikeš

Leyland Kirby: sadly, the future is no longer what it was

History always favours the winners (<http://haftw.wordpress.com>)

Prvním z důvodů, proč se o tuhle hudbu zajímat, je osoba jejího autora. Angličan James Kirby, žijící v Berlíně, má zajímavou historii plnou hudby, jednou výjimečné, podruhé grafo-mansky vychrlené. Od roku 1996 vydával koláže a mashupy pod nickem V/Vm a žánrovým přízviskem „bastard pop“; absurdní i společenskokritické recyklace zvuku jsou dnes na jeho webu ke stažení zdarma, včetně projektu *365*, kdy v roce 1996 vycházel jeden track denně. Kirby vystřídal několik pseudonymů, ale údajně to bylo Kubrickovo *Shining*, které ho inspirovalo k nejzaostřenějšímu žánrovému úhybu. Pod pseudonymem *The Caretaker* roz-táčí Kirby předválečné taneční nahrávky swingové a bigbandové éry a v radikálním remixu z nich tká snové, posedlé soundscapes. Na patrně vrcholném albu *persistent repetition of phrases* (2008) jako by z acetátových desek na 78 otáček sublimovaly kořeny všech budoucích traumat, které Evropa chtěla vytěsnit při zábavě v tančírnách třicátých let.

Tentokrát Kirby načas zásadní novou kapitolu své hudby: obešel se totiž úplně bez sampleů, poprvé se postavil na vlastní nohy a vychází ze hry na nástroje, nikoli z nahrávek druhých. Prvotním impulsem (ještě než bylo jasné, jak rozsáhlý bude celý cyklus) byl podle jeho slov partnerský rozchod – trauma, bolest, neschopnost uvažovat i neschopnost přestat na „to“ myslet... Kirbymu začaly pod rukama vyrůstat plochy temnějšího ambientu – a jakkoli jsou pocity z hudby osobní, tady kulisy evidentně lomčují melancholie, stesk, odloučení, stav duše přeplněné romantickým žalozpěvem. Echované klavíry či zvony patří k melodičtějším vrstvám alba, někde sedlina dlouhých ozvěn (= evidentně vzpomínek, které nechťejí opustit mysl) převládne a noiseově zahltný prostor skladby jako kávový lógr. Pokud nedáváme pozor, nemusíme přechod mezi póly postřehnout.

Skladby mají mezi šesti a dvaceti minutami. Jak stopáž, tak dlouhé názvy upozorňují, že tady je všechno (možná systematicky a koncepčně) přešvihnuté. Rozměr čtyřhodinového cyklu, počet i délka skladeb, a potom jejich názvy. Ocituje v překladu aspoň pár: „když jsme se rozešli, mé srdce si přálo zemřít (Friedrichsheinské vzpomínky)“, „usedl jsem ti po boku a ucítil nesmírný smutek“, „broukal jsem tu melodii všem dívkám, co jsem znal“, „ani nostalgie už není, co bývala“, „ne taková, jaká je, ale o jaké jsem snil“, „vzpomínky mají delší život než sny“... Všechno tohle plně odráží zbytnost emocí, až hysterické stavy, které lze prožívat nejenom při rozchodu, ale při všech velkých změnách, které se nám do života vnutí zvenčí. Plochy bloudivých harmonií jsou přitom vždycky spíš zesláblé a vláčné, než aby řvaly emocí fortissima, rychlosti, krajní exprese. Je to umírání a znovuzrození uprostřed dospělého života promítané jako zpomalený film, navíc nasáklé emocemi, které jsme pobrali ze všech romantických artefaktů.

Když občas lidé ze Západu popisují českou uměleckou scénu, říkají o tématech: u vás se lidé až moc často zabývají sami sebou, řeší osobní problémy! Nejsem si jistý, zda je to handicap: copak o Bergmanových filmech se dá říci něco jiného? A nevyrůstají odsud globálnější „issues“? Leyland Kirby se na trojbalu rýpe ve svém nitru s ukázkovou úporností. Sentimentalistické „Utrpení mladého Caretakera“ je přesto v lecčem vysloveně pozoruhodné: hlavně v post-samplistickém zacházení se syntezátory ve prospěch emotivní hudby pro naši dobu.

Pavel Klusák

RUIiNU: Waiting For The Hematoma

RUIiNU: Beaten By Marshmallows

No.Pavarotti: No.Pavarotti

KLaNGundKRACH (www.klangundkrach.net)

Pražští improvizující noiseři RUIiNU na svém CDR labelu vydali dvě přibližně půlhodinová alba zároveň. Trojice Jan Klamm, Ondřej Parus a Patrik Pelikán ve shodě s názvem své kapely zkoumají možnosti reinkarnace zvukových torz a ruin. Na dvojici novinek můžeme porovnávat, jak se jim to daří na koncertě a jak „na prahu kuchyně a obývacíku.“ Na zmíněném prahu byla nahrána dvojice improvizací *Waiting For The Hematoma*, v nichž se ruiny obalují křehkým slizem/pojidem a stávají se součástí rozmazané zvukové kaše. Druhý chod, *The Inner Line Of Waiting*, zní hezky melancholicky. Koncertní záznam *Beaten By Marshmallows* byl nahrán ve dvojici Klamm + Pelikán a je ostřejší: ruiny a střepy zvuků o sebe skřípou, občas jsou drceny, ale nikdy ne na úplný prach, a znějí mnohem rozpoznatelněji. Tuhle polohu RUIiNU, která je bližší jejich názvu a pro soubor „typičtější“, mám osobně raději – je posluchačsky dobrodružnější.

Novou hvězdou stáje KLaNGundKRACH je dvojice No.Pavarotti, která vznikla „na troskách doom-popového projektu The Ruin Of Ruins“, tedy společného projektu RUIiNU a písničkáře Rouilleux; znamená to, že už je minulostí? Projekt No.Pavarotti, tedy Klamm a Rouilleux, je podle textu na stránkách vydavatelství průsečíkem „mezi hlukem pokrytými písněmi The Ruin of Ruins a volnou improvizací spřízněných kapel Kaspar von Urbach a RUIiNU.“ Nevím, spíš tu začíná něco úplně jiného. Kolekce pěti skladeb je tiše umanutá, plná monotónních, pomalu jedoucích koleček elektrické kytary propadajících se do hlubin decentních šumů, brumů a pípání. Formou trochu freak folk a trochu post rock, atmosféra je ale zcela původní a zvláště tvrdohlavá. Album vrcholí lunatickou para-melodií písně Fat Pink Mouse In Graceland, již dvojice vydala i v limitované edici na třípalcovém disku. Bravo.

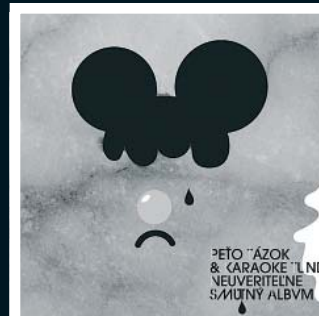
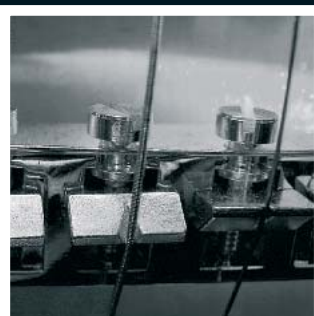
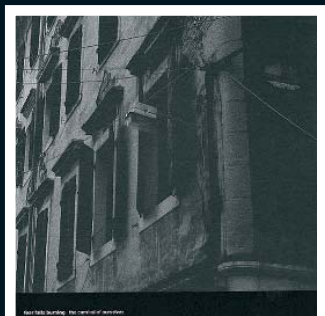
A ještě jednou bravo, tentokrát výpravě všech tří alb. Obaly z produkce KLaNGundKRACH jsou zkrátka čím dál lepší, podobné kvality, řekl bych, nedosahuje žádné vydavatelství v ČR.

Petr Ferenc

DJ Rupture and Matt Shadetek: Solar Life Raft

theAgriculture (www.theagriculture.com)

Dva newyorští producenti DJ /rupture a Matt Shadetek spolu nedávno založili label Dutty Artz a do jeho diskografie specializující se na „tropickou bass music“ přivedli třeba toastera jamajského původu Jahdan Blakkamooreho, jehož výtečné album *Buz-zrock Warrior* společnými silami produkovali. Kromě lásky k dancehallu je ale spojuje také neúnavné hledačství na poli elektronické hudby tzv. třetího světa. Jejich společný mix *Solar Life Raft* je – podobně jako rupturův předložský Uproot – manifestem virologie nomádské taneční kultury, která se alternativními informačními kanály šíří po celé zeměkouli. Finští mystikové Paavoharju se setkávají s novou generací dubstepových producentů z britských periférií a s jamajskými riddim teroristy, o chvíli později si Hildegard Westerkamp podává ruku s Glassovým studentem Nico Muhlym nebo Lucem Ferrarim. A který DJ by si dovolil zařadit do svého mixu básničky Caroline Bergvall nebo Elizabeth Alexander recitující svoji poezii? Po poslechu *Solar Life Raft* zatoužíte mít v ruce originály. Žádný strach – stejně jako v případě *Uproots* má i nový mix svůj dodatek v podobě dvoudiskové kompilace *Ingredients*. Přesto má mixovaná verze svůj mimořádný půvab v tom, jak pracuje s posluchačovými emocemi. Kdo by čekal, že Rupture po zběsilých breakcoreových mash-upech *Gold Teeth Thief* a *Minesweeper Suite* ze začátku dekády dospěje až k meditativní elektronice, jak ji předvádí třeba na



svém remixu *In Your Line* newyorských Telepathe? Možná jen poznal, že být nejradikálnější nemusí vždycky znamenat být nejagresivnější než nejhlučnější. **Karel Veselý**

Fear Falls Burning: The Carnival Of Ourselves

Fear Falls Burning: I'm One Of Those Monsters Numb With Grace

3 Seconds Of Air: Dead Wisdom

Tonefloat (www.tonefloat.com)

Kytarově ambientní projekt belgického Dirka Serriese nazvaný Fear Falls Burning je v kurzu. Jak jinak zhodnotit brzké reedice dvou vinylových EPček, která vychází v současné době na CD, navíc každé obohacené o extra dlouhý bonusový track. V obou případech se jedná o alba, která obsahovala jeden dlouhý track na obou stranách asfaltového kolače. Series si již dávno vytvořil vlastní rukopis a podle něho si volí i své vybavení, mezi které patří třeba kytary Ibanez Prestige a Epiphone Les Paul Standard, Danelektra a celá soustava pedálových efektů.

Začneme s deskou *The Carnival Of Ourselves*, která původně vyšla jako pátý díl vinylové edice C vydavatelství Tonefloat. Obě devatenáctiminutové skladby začínají rozechvělým riffem, který jako kmen stromu pučí dále do desítek různě rozkošatělých větví a dohromady tvoří jednu celistvou homogenní korunu. Tento princip jsme si mohli ohmatat už před dvěma roky na vlastní oči před koncertem legendárních Isis. Dirk v reálném čase minimalisticky varioval a vrstvil desítky kytarových smyček, od hlukové a atmosféricky rozptýlené až ke konkrétním melodickým. Právě bonus alba, skladba *And The Land Torn Down* je nejbližší ukázkou, jak tenkrát v pražské Akropoli pan Serries hlučel. Více ambientní statický sound ze stran morfují jednotlivé kytarové slajdy a výsledek má na rozdíl od původních dvou tracků celistvější a daleko masivnější vyznění.

To druhé CD *I'm One Of Those Monsters Numb With Grace* jede po hrubší a daleko rozvrzanější linii. Bývalá strana A se postupně rozpívá v ambientním šerém pijáku, další dvě kompozice (strana B a více než půlhodinový bonus *Dead Wisdom*) pak ale mnoho oddechu na poměry projektu neposkytují a tlačí mocně na pilu.

Třetí album, které vyšlo letos u vydavatelství Tonefloat, a v němž má prsty Fear Falls Burning, je pravým opakem *I'm One Of Those Monsters Numb With Grace*. Projekt 3 Seconds Of Air tvoří kromě Dirka ještě jeho pravidelná spolupracovnice, fotografka Martina Verhoeven (zde obsluhující basovou kytaru), a Paul Van Den Berg. Jeho kytarové nápady bychom mohli najít už na posledních deskách předchozího projektu pana Serriese, Vidna Obmana. Čtveřice dlouhometrážních kousků je kytarová vzpomínka na kariéru Vidny Obmany, jinak zřejmě již definitivně ukončenou. I když je výzbroj trojice daleko od elektronických palet Vidny Obmany, vyznění desky *The Flight Of Song* je opojně relaxační. Klouzavým ambientním shlukům kytarových obláčků dává ospalý rytmus jenom pomalá baskytara, jinak album obsahuje pouze velkou porci zpětno-zebného snění vhodného pro poctivou meditaci.

Pavel Zelinka

Burkhard Stangl / Kai Fagaschinski: Musik - Ein Porträt in Sehnsucht

Erstwhile Records (www.erstwhilerecords.com)

Kytarista Burkhard Stangl a klarinetista Kai Fagaschinski boří hranice mezi popem, písničkami, přísnou kompozicí a volnou improvizací již delší dobu. Oba jsou dosti nekompromisní ve svém výrazu, a tak není divu, že se s jejich tvorbou setkáme v katalozích prestižních labelů zaměřených na (neidiomatickou/volnou/novou) improvizaci, jako jsou Improvised Music from Japan, Erstwhile Records či Creative Sources.

Spojitost s řadou ErstPop (pod křídly vizionářského vydavatelství Johna Abbeyho), na níž vyšla zatím dvě alba (shodou okolností se na jednom z nich podílel Stangl, na

druhé Fagaschinski), najdeme nejen ve jménech protagonistů recenzované desky či v berlínské designérce Marion Gerth, která má na svědomí také obal obou erstpopových alb. Spojitost vnímám především v neukojitelné sentimentální touze po *něčem zoufale unikajícím*, co by se při troše nadsázky dalo přirovnat ke schizofrenní lásce ke zvuku (*vidím/toužím* versus *slyším/tvořím*), která už z principu věci nemůže být naplněna. Německé slovo *Sehnsucht* se do češtiny překládá *tesknost*, *touha*, a když si slovo rozložíme, tak první část (*sehnen*) obsahuje *toužení*, druhá pak vychází ze slovesa hledat, ale významů nese mnohem víc: vášně, chtivost, náruživost, nemoc, mánie... V titulu alba se tak odráží nejen název alba (*Sehnsucht: Ein Porträt in Musik*), ale i název skladby (*Sehnsucht*) populární zpěvačky, známé pod jménem Alexandra, jež tragicky zemřela ve svých sedmadvaceti letech při autonehodě. Zřejmě tímto směrem můžeme vést i interpretaci skladby *Ausflug*, která zvukem zaznamenává projíždku autem. Rozdíl oproti erstpopovým deskám však (ne)slyšíme v základní nepřítomnosti zpívaného/mluveného slova na aktuálním albu, které je (možná záměrně) nahrazeno užitými field recordings (kromě „výletu“ autem jsou to ještě ptáčky, bouře a ranní ticho!). Doporučuji vyzkoušet zadat funkci *repeat* all ideálně vpodvečer; mně se v jednu chvíli přihodilo, že jsem díky zaznamenané bouři, kterou obstaral dieb13, nepostřehl, že venku začalo pršet. Dvojici ještě s finálním zvukem pomáhal Christoph Amann, v jehož vídeňském studiu bylo album i nahráno. Pověštinou jemné, pomalé, jednoduché a spíš níže položené tóny, zvuky a plochy jsou v některých momentech, jak jsme u tohoto druhu easy listeningu zvyklí, promyšleně obměněny za nemilosrdné zvuky zkeslené kytary, klarinetový hukot či škrábání strun. Velmi precizně vybrané *písničky beze slov*.

Petr Vrba

Pető Tázok & Karaoke Tundra: Neuveritelne smutný album

Starcastic (www.starcastic.cz)

Distribuce: Deadread (www.deadread.sk)

Přesně rok po vydání dlouhohrajícího debutu *Album* dostávají příběhy Pető Tázoka a dalších hrdinů remixovou podobu od bezmála dvou desítek hudebních kutilů z Čech i Slovenska. Zatímco originál směřoval do kategorie abstraktního hip-hopu, remixová varieta obhospodařuje především aktuální směry v elektronické taneční hudbě. *Neuveritelne smutný album* drží až na výjimky linii původního příběhu, takže si zájemce může dát opáčko a znovu se zaposlouchat do Tázokova vyprávění o podivných obyvatelích lynchovského maloměsta, v němž se dějí skutečně neuvěřitelné věci. Je příjemným zjištěním, že Tázokovo vyprávění (v tomto případě váhám nad označením rap) funguje celkem dobře i bez klaustrofobických beatů Karaoke Tundry. Nic veselého ale nečekejte, většina remixérů zůstala u temnějších nálad, přesně jak to velí móda v současném klubovém undergroundu. Side9000 zahušťuje atmosféru příběhu, v němž je Tázok zamknutý zhrzenou milenkou nízkofrekvenční basovou linkou. Prof. Neutrino zabalil příběh Zdeno Ibalgina a jeho mrtvé matky do minimalistických dubových grooveů, v nichž ticho zní zlověstněji než jakákoliv hudba, a ve finále přidal ještě klavírní vyhrávku. Alespoň hořkosladký nápoj namíchali fantastičtí DVA, kteří svůj kutilský (kuchyňský) hip-hop posunuli na *Laco nikdy neklame* do zcela nových rovin. Komu by se zastesklo po rošťáckých smyčkách Karaoke Tundry, ten dostane čtyři zatím nevydané skladby, jež se (patrně) nevešly na původní desku. Jistě, jsou tu i slabší okamžiky – Dope Aviators v *Nikolaj netuším* jako kdyby hráli jinou píseň než tu, do které Tázok rapuje, celkově ale pozitiva převažují. *Album* bylo před rokem zjevením v domácí hiphopové alternativě, *NSA* pro změnu dokazuje, že domácí (myšleno federální) experimentální elektronika dýchá a žije. Příjemné zjištění.

Karel Veselý



Aranos: Crow Eye Hint

Pieros (www.brainwashed.com/aranos)

Další z hodinových elektroakustických kousků v Irsku žijícího multiinstrumentalisty Petra Vaštlá, opět vydán ve vlastním nákladu coby CDR, tentokrát v obalu kombinujícím ruční papír, dřevo a textil. Začíná se vysokými tóny klavíru, které netvoří melodii, ale ojedinělé zvukové ostrůvky-body. Svištění pozpátku přehrávaných ataků a tlumených „dřevěných“ ran je patrně také klavírního původu. Zvuk houslí a příjemně bzucivý drone (obě se objeví přibližně v polovině) celý kus posouvají směrem k ambientu. Housle jsou obzvláště dobře a plasticity nahrány, barva jejich zvuku je postupně elektronicky manipulována, dlouhé uvážlivé tahy nikam nespěchají, čas houstne a zpomaluje se. Sugestivní příběh proměn „živých“ nástrojů v něco jiného, mlhavějšího. Koncem dubna Aranós odehraje několik koncertů v Čechách. **PF**

Robert Hampson: Vectors

Touch Music (www.touchmusic.org.uk)

Nezvyklá nahrávka v katalogu Touch: trojice delších skladeb v tradici musique concrète, objednaných ze dvou třetin od pařížského institutu GRM. Hlavním klíčem, proč tohle Touch vydal, bude osoba autora: Hampson byl v osmdesátých letech zpěvákem a kytaristou shoegazers kapely Loop, později vedl ambientní projekt Main. Původně šestnáctikanálová skladba *Umbra* postupuje do nehlubšího jádra stínu, *Ahead – Only The Stars* staví hlavně na zvuku rozhlasových vysílání (ze šumu jsou odstraněny lidské hlasy) a je poctou misi NASA mířící na Merkur, *Dans le Lointain* je manipulací s dávnými nahrávkami krátkovlnných vysílaček, jež si Hampson pořídil v letech 1981-82. Právě moment vysílání a vlnění v prostoru (nebo možná jen ve virtuálním prostoru nebo v představě) je asi nejlogičtější spojnici s příběhem organického zvuku u labelu Touch. Tohle je akademičtější forma, trochu elektroakustická kompozice, trochu tradiční radiofonie, ale vcelku živá a vedená vášní pro zvuk. **PK**

Jim Denley / Kim Myhr: Systems Realignment and/OAR (www.and-oar/either_oar.html)

V deseti studiových, plynule na sebe navazujících improvizacích australsko-norského dua Jim Denley (altsaxofon, flétny, elektronika) – Kim Myhr (akustická kytara, „jednoduché strojky“) se tradiční



zvuky nástrojů ozvou zřídka, není tu jediná melodie, eliminován je kontrast, dynamika je jednotvárná, rytmus silně nepravidelný... A přece je to pestrá nahrávka, plná pulsující energie, decentních proměn a zvukové neotřelosti. **VM**

John Abercrombie - Wait Till You See Her

ECM (www.ecmrecords.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

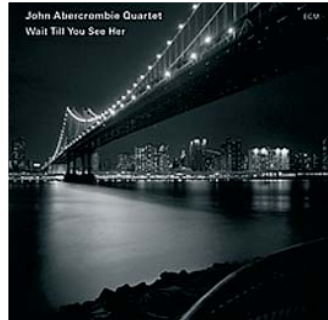
Tento velmistr jazzové kytary zdomácněl na labelu ECM již v jeho počátcích v sedmdesátých letech. V poslední dekádě si velmi oblíbil obsazení kvartetu. Společně s houslistou Markem Feldmanem, basistou Marcem Johnsonem a s bubeníkem Joeem Baronem vydal již řadu titulů a tato sestava je mnoha kritiky pokládána za jeho nejlepší. I nové album navazuje na tuto tradici. Mladý kontrabasista Thomas Morgan nahradil svého slavného staršího kolegu více než dostatečně, nové obsazení možná dokonce směřuje ještě k větší abstrakci a komorní intimitě. Oproti předějším se toto album noří ještě hlouběji do temnějších meditativních nálad. Název úvodní skladby *Sad Song* hovoří jasně. Kromě titulního jazzového standardu pocházejí všechny kusy z Abercrombieho autorské dílny. Zdůraznit je třeba též velký přínos Joeey Barona. V dlouhých baladických plochách, kdy by již mnoho bubeníků upadalo do stereotypu, srší jeho hra neustále originálními nápady. V o něco svižnějších skladbách typu *Out Of Towner* dodává celé swingující kapele správný švih a v závěrečné *Chic Of Araby* uplatní i své zkušenosti s blízkovýchodními rytmy ze Zornovy Masady.

Celá čtveřice předvádí skvělou souhru a svou kreativitu umí naplno ukázat i v klidném repertoáru. **JF**

Žabí hlen: II

Guerilla (www.guerilla.cz)

Archívy legendárního improvizčního sdružení z přelomu sedmdesátých a osmdesátých let jsou podle pověstí rozsáhlé. Lounská Guerilla v roce 2008 vydala disk zcela zaplněný žabohlením výběrem jednoho z členů, Mirka Slavíka (viz HV 1/09). Po roce přichází dvojka, vybíral Vladislav Zadrobílek. Pět až osmičlenná proměnlivá sestava improvizuje na Pražských jazzových dnech, v bytě V. Z., v ateliéru dalšího člena, sochaře Aleše Veselého, zazní i úryvky nočních sessions v divadle Ateliér, kam soubor pronikal po představeních a zaznamenával dlouhé hodiny vzájemné souhry. A ta je opět



magická. Nehráčství se setkává se slušným ovládním nástrojů (Aleš Veselý je zdatný klavírista), u množství zvuků nelze identifikovat původ, inspirované momenty jsou lehce shazovány občasnou banalitou. Někdy to celé zní jako prudce avantgardní soudobá kompozice, na mysl při poslechu neúnavně tane německý soubor Zeitkratzer, jinde akustické nástroje vytvoří podivuhodně „elektronicky“ znějící výsledek. Doporučeno milovníkům volné improvizace, alternativního rocku i industriálu. CD je pokračováním rok staré kompilace, veškeré informace o Žabím hlenu tedy najdete v jedničce, zde je booklet plný fotografií a Veselého kreseb. Nad prvním dílem jsem obsáhle jásal, tenthle zní snad ještě líp. **PF**

Four Tet: There Is Love in You

Domino (www.dominorecordco.com)

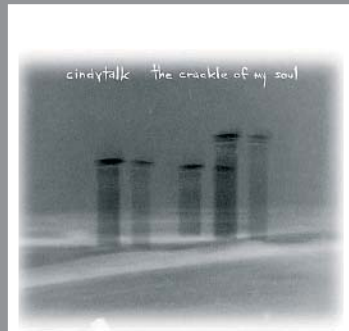
Distribuce: www.starcatic.cz

Kieran Hebden se chová zvláště. V dávných dobách udivoval neobyčejně hravými rytmy a podivnou invenční stavbou skladeb, dnes je ale podle všeho u vytržení z obyčejného rovného beatu a dosti vyčpělých house/techno postupů doprovázených zaprášenými zvuky. Že by právě tento vizionář zaspal dobu? Opravdu z garážových zkoušek s kapelou Fridge nikdy nešel kolem tanečního klubu? Deska je to milá, vyvážená a v druhé polovině *Circling* věru extatická, místy ovšem také zívavě prodlužovaná (ne náhodou jeho uspávací opus *Love Cry* na singlu bezkonkurenčně drtí jednoduše funkční remix s podpisem Joy Orbison) a tak trochu naivní. **HD**

Dead Voices On Air – Fast Falls The Eventide

Lens rec. (www.lensrecords.com)

Pětadvacet let na hudební scéně a na svém kontě více jak dvacet desek, buď sólových, nebo pod hlavičkou takových projektů jako Zoviet France, Download nebo Dead Voices On Air. To je vizitka Marka Spybeyho, který v loňském roce přispěchal rovnou s několika novými deskami. Tento hudebník je jako hustá houba, která do sebe za čtvrtstoletí aktivního muzicírování poctivě nasákla neuvěřitelné množství podnětů a hudebních inspirací a poctivě je otiskuje do svých obrazotvorných sonických expedic. Stejně tak na nové desce *Fast Falls The Eventide*, která je, stejně jako většina předchůdkyň, velmi variabilní směskou muziky. Album načne rytmicky výživný otvůrák *Ailm* a přes podobně nastartovanou *Let Meins Awake* se dostaneme přes dubové odbočky, sonic-



ké experimenty plné samplů exotických nástrojů, hlukových manipulací a abstraktních zákoutí až k vyklidněnému ambientu konce desky se stěžením titulní kompozicí. Alba, kde si každý vybere to své, se na první pohled zdají ideálním řešením, jak zaujmout co nejširší posluchačskou základnu. Ze skutečnosti ale už dávno víme, jak tragicky takovéto pokusy často končí. To ale naštěstí není příklad *Fast Falls The Eventide*, k němuž je pro kontrast navíc přibaleno 15 let staré kazetové album *Abrader* doplněné navíc o dva dříve nevydané bonusy, na kterých spolupracoval Cevin Key. Albová vzpomínka svým striktním dark ambientem plným industriálně ježatých smyček jasně ukazuje, že cesta, kterou v Kanadě usazený hudebník za patnáct let uběhl, je delší a na vnitřní valéry bohatější, než se může na první poslech zdát.

PZ

King Midas Sound: Waiting For You
Hyperdub (www.hyperdub.com)

Mistr temného soundu Kevin Martin v novém převleku pojí síly s básníkem-vokalistou Rogerem Robinsonem, kterému podsunuje omamné dubové podklady beze špetky agrese (na rozdíl od svého hrubodancehallového projektu The Bug). Společně uvádějí do hluboké basové hypnózy na prahu spánku v tmavém, ale pohodlím a bezpečím vábícím zakouřeném doupěti, kde riziko usnutí umocňuje cílená jedolitost nálady i Robinsonova hlasového projevu. Nuda pro energické hyperaktivce, potěšení pro vyprahlé zvukovody milovníků zašlých časů triphopu.

HD

Bruce Gilbert: Oblivio Agitatum
Editions Mego (www.editionsmego.com)

Hudebník, který vedl britskou kapelu Wire a vytvářel vlastní experimenty, se nyní ocitl v náruči vídeňského labelu pro noise a elektroniku. Jednak tu vyšel remaster čtvrt století starého alba *This Way* (původně u Mute Records, to byly časy!), k tomu pak novinka. Dva kratší tracky tu rámuji delší droneovou plochu, síla a jemné proměny vyniknou při co nejlepší reprodukci, jinak je to tu jedno gesto na skladbu, víc nic.

PK

Cindytalk – The Crackle Of My Soul
Editions Mego (www.editionsmego.com)

Pokud mě byl obzvláště sympatický nějaký umělec z postpunkového kvasu první poloviny 80. let, pak

to byl Gordon Sharp a jeho smečka Cindytalk. Prošli si sice několika stylovými zákrutami, přesto ve všech byla Cindytalk silnou značkou. Asi i proto, že Gordon jde v hudbě pouze po silných emocích a originálních vizích. Zřejmě jejich absence na současné scéně přivábila solitéra Gordona znovu k aktivní tvorbě. V roce 2010 nečekejte od Cindytalk ani minimalistický postpunk, ani environmentálně špinavý ambient. Jednočlenný projekt přichází v přítomném čase s nečekaně tichým otiskem postindustriální doby. Tam, kde na desce *The Wind Is Strong...* fučel vítr a tiše šustilo listoví, dnes praskají elektrické výboje, hučí a sviští noiseové linky a v pozadí nenápadně kvílí brzdy zastavujícího vlaku. To nejzajímavější na albu *The Crackle Of My Soul* je ale konstantně přetrvávající nálada jakéhosi napjatého nebo alespoň v pozadí tušeného očekávání, které je základní introvertní výpovědí Cindytalk i v nové podobě.

PZ

Ogrob: Ein Geisteskranker als Künstler
Ronda (www.ronda-label.com)

Ogrob čteno pozpátku je Borgo, Sebastian Borgo, kytarista experimentálních francouzsko-rumunským noisepunkerů Sun Plexus 2. Jeho sólové album přináší čtrnáct skic vytvořených pomocí elektrické kytary. K ní tu a tam zazní motory či šum a brum obvykle nežádoucích frekvencí, jindy zase nejrůznější smyčky, baskytara a všelijaký šrot. Některé položky alba nejsou ničím jiným než několikavteřinovými črtami, ty delší mají svébytnou atmosféru a ukazují autorův netradiční přístup k zprofanovanému termínu lo-fi. Nejvýraznější, protože nejméně okázalá, nejdelší a nejtišší, je (jak jinak) závěrečná *Radio Onde Furlane* pro neuzemněný šum a elektrické „mlaskání.“ Rozkouskovaný poslech se svébytnou ne-náladou.

PF

Jason Kahn: Vanishing Point
23five (www.23five.org)

Jediný dlouhý track, souvislý pás manipulovaných mikrozvuků z Kahnových bicích, patrně hlavně činely. Švýcar Jason Kahn, ročník 1960, svou elektroakustickou improvizaci po léta pravidelně dokumentuje, jeho web přináší i dobrou proci free downloadů. Ale rozpravy o zvuku v rozhovorech a textech jsou výživnější než tahle nahrávka.

PK

Sturgen: Piranha
Kvitnu (www.kvitnu.com)

Portugalská dvojice na ukrajinské značce vychrlila

dvanáctku hrozivých minimalistických elektronických hlukonástřelů, které se tváří hrubě a tím i velmi nezávisle, ale bohužel nikam nespějí a zhora nic nepřinášejí. Vedle nudných až strašných inspirací freetek zběsilostí se sice objeví i podmanivě šumivě skřípavý beat (nejlepší kus 77) upomínající na starší experimenty Speedy J a několik panasonicovských variací, celek ale jen doplňuje tony bezcenné a zbytečné produkce.

HD

The Beautiful Schizophrenic: Erotikon
Crónica (www.cronicaelectronica.org)

Jako chronický melancholik se před dvěma roky veřejnosti představil Jorge Mantas, když vydal se svým projektem The Beautiful Schizophrenic debutovou desku *Muscamorosa*. V nastoupené cestě navíc pokračuje i nadále. Opravdu dlouhohrající album *Erotikon* je znovu naplněno nadýchanou ambientní melancholií, obohacené, jak už název alba či doprovodný text v bookletu napovídají, o reminiscence na dobu (ne)dávno minulou. Tento portugalský milovník Marcela Prousta, nepřekládá před posluchače obrazy zkázy, zmaru nebo zapomnění. Jeho snění přemítají nad atmosférou starých filmů a listováním zaprášenými módními časopisy. Útěky tohoto typu většinou svou přeslazeností překračují hranice dobrého vychování, ne tak The Beautiful Schizophrenic, jenž svoji badatelskou činnost vyšperkoval například ve skladbě *Alba* mimojiné i zřejmě prvním záznamem lidského hlasu z roku 1860.

PZ

Terry Fox: The Labyrinth Scored For 11 Different Cats
Choose Records (www.choose-records.de)

Slavný americký konceptuální umělec Terry Fox (1943-2008) byl na konci života fascinovaný katedrálami, což se odráží i na záznamu z roku 1977, jenž nyní vychází na vinylu. Nahrávky kočičího předení („akustického fenoménu, který dodnes není zcela objasněn“, jak praví berlínský vydavatel) rozstříhal a sestavil podle mozaiky v podlaze katedrály v Chartres. Což na výsledku nerozpozná ani papež, ale pokud toužíte po hodině deset (detailně snímání) kočičího předení, pak tohle je titul pro vás.

PK

PF – Petr Ferenc, HD – Hynek Dedecius, PK – Pavel Klusák, VM – Vítězslav Mikeš, PZ – Pavel Zelinka, JF – Jan Faix

his VOICE

časopis o jiné hudbě

2 březnen
duben

2010

www.hisvoice.cz

69 Kč | 3,15 € | 94,90 Sk

Vydavatel : Hudební informační středisko, o.p.s., Besední 3, 118 00 Praha 1, IČO: 25 09 13 28, DIČ: CZ 25 09 13 28, tel.: +420 257 312 422, fax: +420 257 317 424

Redakce: Šéfredaktor: Matěj Kratochvíl (kratochvil@hisvoice.cz), Zástupce šéfredaktora: Petr Ferenc (ferenc@hisvoice.cz), Současná kompozice: Petr Bakla (bakla@hisvoice.cz), Recenze: Jan Faix (faix@hisvoice.cz), Jazyková spolupráce: Markéta Kratochvílová

Redakční okruh: Tereza Havelková, Lukáš Jiříčka, Pavel Klusák, Miroslav Pudlák, Karel Veselý, Petr Vrba, Jaroslav Štastný, Petr Slabý

Produkce a inzerce: Lenka Hradilková (+420 604 827 255), lenkralova@gmail.com
Informace o inzerci: www.hisvoice.cz/inzerce.pdf

Distribuce – ČR: Mediaprint & Kapa Pressegrosso, spol. s r.o., Štěrboboholská 1404/104, 102 00 Praha 10, tel.: +420 267 009 111, www.mediaprintkapa.cz

Distribuce – Slovensko: PressMedia s.r.o., Liběšická 1709, 155 00 Praha 5, tel.: +420 235 518 803, www.pressmedia.cz

Správa distribuce – Petr Straka – Distribuční servis tisku, Klíšská 14, Ústí nad Labem, 400 01 tel.: +420 475 205 929 fax.: +420 475 205 929 straper@straper.cz, www.straper.cz

Předplatné ČR: SEND Předplatné spol.s r.o., Ve Žlábku 1800/77, 193 00, Praha 9 Horní Počernice, tel.: +420 225 985 225, 777 333 370, fax: +420 225 341 425, SMS: +420 605 202 115, E-mail: predplatne@send.cz, www.send.cz

Předplatné Slovensko: Magnet Press, Slovakia s.r.o. P.O.BOX 169, 830 00 Bratislava, Tel.: 00421 2 67 20 19 31 - 33, Fax: 00421 2 67 20 19 30, 10 E-mail: predplatne@press.sk, www.press.sk

Grafická úprava: Daniela Kramerová (daniela.kramerova@seznam.cz), Tomáš Sedláček (tomas.sedlacek@volny.cz)

Tisk: Tiskárna Macík, Zberazská 1128, 264 01 Sedlčany, www.tiskarnamacik.cz

Časopis vychází za podpory Ministerstva kultury ČR, Nadace Český hudební fond

ISSN 1213-2438, Ev. č. MK ČR E 16 717

Prodejní místa:

Praha: Hudební informační středisko, Besední 3, Praha 1, **Black Point music**, Zlatnická 6, Praha 1, **Divadlo Archa** (pokladna), Na poříčí 26, Praha 1, **Galerie Školská 28**, Praha 1, **Roxy**, **Universal NoD**, Dlouhá 33, Praha 1, **Knihkupectví Prospero**, **Divadelní ústav**, Celetná 17, Praha 1, **Knihkupectví FIŠER**, Kaprova 10, Praha 1, **Knihkupectví ACADEMIA**, Václavské nám. 34, Praha 1, **Knihkupectví Seidl**, Štěpánská 26, Praha 1, **Knihkupectví Maťa - Aurora**, Opletalova 8, Praha 1, **Knihkupectví Kosmas**, Perlová 3, Praha 1, **Kaaba**, Mánesova 20, Praha 2, **TORST knihkupectví**, Ostrovni 17, 110 00 Praha 1, **Day After**, Karlova 25, Praha 2, **Polí pět**, Dittrichova 13, Praha 2, **Palác Knih Luxor**, Václavské nám. 41, Praha 1, **Via Musica**, Staroměstské náměstí 14/604, U Týnského kostela, Praha 1, **divadlo PONEC**, Husitská 24a/899, 130 00, Praha 3, **Meetfactory**, Ke Sklárně 3213/15 **Brno:** **Indies**, Kobližná 2, Brno, **Knihkupectví Academia**, nám. Svobody 13, 602 00 Brno, **Knihkupectví Barvič-Novotný**, Česká 13, Brno, **Knihkupectví M. Ženíška**, Alfa Pasáž, Poštovská 4, 602 00 Brno, **Kulturní a informační centrum města Brna**, Radnická 12, Brno, **WOLF Music**, Dvořákova 3, 602 00 Brno, **Ostrava:** **Knihkupectví Artforum**, Puchmajerova 8, Ostrava, **Olomouc:** **Knihkupectví Velehrad**, Wurmova 6, Olomouc, **Hranice:** **Knihy Honzik**, Jiráskova 429, Hranice, **Pardubice:** **Kamala**, Dům techniky, nám. Republiky 2686, Pardubice, **Divadlo 29**, Sv. Anežky České 29, Pardubice, **Hradec Králové:** **VH Gramo**, Hájkova 309, Hradec Králové, **Antikvariát „Na Rynku“**, Malé nám. 129, Hradec Králové, **Litoměřice:** **Music Shop**, Okružní 146/6, 412 01, Litoměřice, **Litomyšl:** **Muzika KALIBÁN**, Šantovo nám. 141, Litomyšl, **České Budějovice:** **Knihkupectví a antikvariát TYCHÉ**, Česká 7, České Budějovice, **Ústí nad Labem:** **Knihkupectví UJEP**, Brněnská 2, 400 96 Ústí nad Labem, **Zlín:** **LOFT 577 s.r.o.**, Na Drahách 369, 76001 Zlín.

Objednávám předplatné časopisu **HIS VOICE** od čísla _____.

Základní cena ☐ 330 Kč, studenti / důchodci ☐ 240 Kč za následujících šest čísel.

Sponzor štedrý ☐ 2000 Kč, sponzor více než štedrý ☐ 5000 Kč, sponzor nejštedrější ☐ 10 000 Kč

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

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

Organizace: _____

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Ulice: _____

Organizace: _____

PSČ: _____ Město: _____

Ulice: _____

Tel: _____ Email: _____

PSČ: _____ Město: _____

Platbu provedu:

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

Objednávky přijímá jménem vydavatele firma SEND Předplatné spol.s r.o., Ve Žlábku 1800/77, 193 00 Praha 9 Horní Počernice, tel.: +420 225 985 225, +420 777 333 370, fax: 225 341 425, SMS: 605 202 115, E-mail: predplatne@send.cz, www.send.cz.

Objednejte si His Voice prostřednictvím SMS a hned příští číslo časopisu naleznete ve své schránce!

SMS pošlete na číslo +420 605 202 115 ve formě: HIS VOICE + Vaše jméno, příjmení, ulice čp., město, PSČ, poznámka o předplatném: běžné / studentské / sponzorské; od čísla... (SMS nemusí být psána v přesném kódu)