



Potěšení z hudby má mnoho vrstev. Mohlo by se zdát, že jde především o sluchový zážitek, to je ovšem pouhá iluze, protože do hry vstupuje řada dalších faktorů, které se na hudbu nalepují. Z vlastní zkušenosti znám ten příjemný pocit, když do poličky ukládám CD v nějak zvláštně provedeném obalu, a to ještě zdaleka nepatřím k té sortě sběratelů, kteří si hýčkají sbírku raritních nahrávek na vinylech a jsou ochotni za nový úlovek zaplatit nemalé částky. Takový vztah nemusí mít posluchači jen k hudebním nosičům, objektem se může stát třeba interpret, který získá „kultovní status“ bez ohledu na své hudební kvality – jako doklad si můžete v tomto čísle přečíst příběh Johnnyho Thunderse. Theodor Adorno fetišizaci v hudbě nemilosrdně kriticky tepal, aniž by si z toho hudební svět něco dělal. My nechceme tepat, spíše na několika příkladech ukázat, že se tyto jevy nevyhýbají experimentálním hudebním kruhům a že nemusí jít jednoznačně o jevy negativní. Fetišistický vztah k hudbě se dá také chápat jako další vrstva, skrze niž hudba obohacuje náš život. Jak píše v tomto čísle Jozef Cseres: „Milovat zvuky a toužit je vlastnit, abychom s nimi mohli trávit intimní chvíle, nestydatě s nimi obcovat, či jinak ukájet své chlápě sonofilní choutky, je lidské.“

Pokud však zatoužíte po čtení o hudbě bez fetišistických atributů (existuje vůbec taková?), mohly by vás uspokojit texty věnované Louisi Andriessenovi nebo Thomasu Könerovi. A nezapomeňte navštívit naše internetové stránky, na nichž bude ke slyšení bohaté menu hudby k tomuto číslu.

Matěj Kratochvíl

Glosář Matěj Kratochvíl	2
Parasiting On Music 3 klamm	4
John Bischoff a Kenneth Atchley Petr Vrba	5
Wolf Eyes klamm	6
Hudba jako fetiš Jozef Cseres	8
Fetiš mizení Karel Veselý	10
Jukebox Jiří Špičák	12
Johnny Thunders Ondřej Klimeš	14
Kde bydlí hudba Thomas Bey William Bailey	18
Louis Andriessen Josef Třeštík	22
Tomáš Pálka Wanda Dobrovská	27
Helmut Oehring Lukáš Jiříčka	31
Expozice nové hudby Peter Marek	34
Peter Evans Petr Vrba	36
Stanley Kubrick Jakub Kudláč	38
Indiánská hudba Darrell Jónsson	40
Espen Eriksen Jan Faix	44
Espen Eriksen Jiří Špičák	46
Recenze ...	49



Alma Mahler

Vydavatelství Deutsche Grammophon již před několika lety zahájilo projekt *Recomposed*, v němž dává svůj katalog v pln remixérům z oblasti taneční hudby. Zatím se v něm vystřídali stylově těžko zařaditelný Fin Jimi Tenor, německý producent reggae a dubu Matthias Arfman a producenti techna Carl Craig a Moritz von Oswald. Každý z remixérů volil jiný přístup a nutno uznat, že některé variace nejsou bez zajímavosti, i pokud nejde jen o tanec. Dalším v řadě se stává **Matthew Herbert**, který se pustil do *Desáté symfonie*, nedokončeného díla Gustava Mahlera z roku 1911. V té době údajně zjistil, že má jeho žena Alma poměr s architektem Walterem Gropiem. Téma smrti, které se Mahlerovou kompozicí táhne, inspirovalo prý Herberta k tomu, že některé části symfonie samploval z autorádia umístěného v rakvi, jiné přes oponu krematoria nebo u Mahlerova hrobu. Album by mělo vyjít na konci května.

Michael Gira se rozhodl obnovit skupinu **Swans** – ovšem bez účasti zpěvačky Jarboe. Náklady na natočení nového alba má pokrýt Girovo sólové album pro předplatitele, které nese název *I Am Not Insane*. Obnovená skupina již mezitím plní svůj koncertní kalendář.

Díky stoupající oblíbě bollywoodských filmů na Západě již řada posluchačů tuší, že indická hudba nejsou jen dlouhé a virtuózní koncerty umělců se sitárem. Schopnost indických hudebníků absorbovat cizí vlivy je známa již po staletí, teď se do distribuce dostává její další zajímavý důkaz. Skladatel filmové hudby **Charanjit Singh** se na počátku osmdesátých let stal majitelem několika syntezátorů, bicího automatu Roland 808 a basového syntezátoru Roland 303 a rozhodl se s tímto vybavením natočit několik indických rág. Rága, základní pojem indické klasické hudby, představuje určitou tónovou řadu, ale zároveň sadu pravidel vymezujících prostor pro improvizaci. Pro album nazvané *Synthesizing: Ten Ragas to a Disco Beat* nahrál Singh na syntezátory deset takových kousků a podložil je tanečním rytmem, pro nějž se tehdy ani na Západě nestihl vžít název Acid. Psal se totiž rok 1982 a první západní acidhouseové nahrávky teprve čekaly na své stvoření. Mechanický tepot bicího automatu se střetává se složitými rytmickými strukturami převzatými z klasické tradice a sólové syntetické linky nad tím krouží v glissandech. Původní 2 LP vyšlo v silně limitovaném nákladu a je nedostupné, nyní vychází v reedici jako CD na značce Bombay Connection. Zní překvapivě současně, až se vtírá myšlenka, zda nejde o nějakou recesi nebo podvrh, o Rukopis královédvorský indické hudby. Zdá se ale, že materiál je autentický.



Chris Watson

V prostoru Školská 28 vystoupí 20. května **Georgy Bagdasarov**. Tento multimediální umělec se narodil v Kazachstánu v arménské rodině. Nejprve studoval kybernetiku na moskevské Technické univerzitě, pokračoval ve studiu kompozice na Hudební akademii v Moskvě a svá studia zakončil na Filmové škole v Petrohradu. Hudební dráhu započal jako kytarista v psychedelické punkové skupině a skrze svět konceptuálního techna se dostal k volné improvizaci s využitím předmětů nalezených na bleších trzích celého světa, ale také saxofonu a kytary. V současné době žije v Praze a dokončuje doktorské studium na Filmové fakultě AMU.

Není toho mnoho, co by zájemce o soudobou hudbu přitáhlo na Pražské jaro. Letos bude tou výjimkou **Ensemble Intercontemporain** pod vedením Pierra Bouleze. Program jejich koncertu může uspokojit ty, kdo chtějí slyšet „soudobou klasiku“, protože zazní skladby Edgarda Varèseho (*Octandre*), Franca Donatoniho (*Tema*, česká premiéra), Györgye Ligetiho (*Komorní koncert*) a Pierra Bouleze (*sur Incises*, česká premiéra). Můžeme ale zalitovat, že renomovaný soubor nepřijel s programem alespoň trochu aktuálnějším a překvapivějším.

Touch Radio, „přidružená výroba“ britského vydavatelství Touch, má na internetu právě padesát relací. Pokud nevíte, kde v rozsáhlém katalogu vlivné značky začít, zkuste to přes rádio – nebo si na něm poslechněte a stáhněte další hudbu svých oblíbenců, v mnoha případech jde o materiál albové stopáže. Těšte se na koncert norský chladného ambientu Biosphere, „rehearsal tapes“ gramofonisty Philipa Jecka, noise Las-seho Marhauga a Daniela Menche, živou verzi hudby gejízrů Jakoba Kirkegaarda i několik zvukových deníků Chrise Watsona, ten nejnovější byl natočen na Jižním pólu a doprovází jej spousta fotografií. Vizte a slyšte na <http://www.touchradio.org.uk/>

Parasiting On Music 3

Text: k!amm

14. 5. se v klubu Final na pražském Žižkově odehraje třetí díl volné experimentálně-hudební série Parasiting On Music. Tři různé varianty pohybu po okraji soudobé hudby tentokrát předvede Jeff Surak se svým projektem Violet (US), Rinus van Alebeek (NL) a domácí experimentátoři Gustav Tutre a Kateřina Zochová.

V biologii se termínem parazitismus rozumí vztah dvou organismů, z něhož má jeden organismus zisk a druhý na něj naopak doplácí. V běžné řeči se negativní označení parazit vžil pro jedince žijícího na úkor ostatních. Parazitování ale nutně nemusí zahrnovat pouze negativní konotace, což třetí rok dokazuje koncertní cyklus Parasiting On Music, který programově představuje elektronickou či elektro-akustickou hudbu využívající jisté strategie, jež by se daly nazvat jako parazitické. Nejde jen o konkrétní tvůrčí postupy, ale také obecně o možnosti pohybu napříč oblastí nezávislé hudby a vztah umělce žijícího na okraji ke společnosti, která mu není nijak zvlášť nakloněna. Většina parazitujících organismů se vyznačuje dvěma vlastnostmi, které samy o sobě, a tím spíše ve spojení jedna s druhou, bývají hodnoceny většinou kladně: skromností a vynalézavostí. Říkejme tomu třeba minimalismus. Pro experimentální hudbu bývá příznačné, že její tvůrci nestaví velkolepé stavby na otevřených prostranstvích (jichž je nakonec čím dál tím méně), ale spíše se volně pohybují úzkými škvírami a stejně jako štěnice dokážou dlouho a trpělivě čekat, když zrovna žádná krev není nablízku. Pokud jde o zdroje, s kterými pracují, často se spokojí s tím, co zůstává nepovšimnuto, nebo ještě lépe s tím, co bývá ze sféry hudby vylučováno – odpad všeho druhu se pro ně stal výsostným materiálem.

A ještě jedna vlastnost spojuje hudební experiment s živočišnými i rostlinnými parazity: spolehlivost. – Navzdory bytostné nestálosti a neukotvenosti, jež mu jsou vlastní, existuje pravděpodobnost hraničící s jistotou, že tu bude vždy; stále bude mít v sobě schopnost provokovat, pohoršovat, dezintegrovat, být bude třeba živořit na okraji

zájmu; bude zkrátka lidskou společností provázet v dobrém a zlém, stejně jako potkání, švábi a další ohrožující havěť.

Pokud jde o spolehlivost, jsou dva zahraniční hosté Parasiting On Music pro ilustraci nadmíru vhodné. Zejména Jeff Surak neboli Violet se pohybuje ve sféře jiné hudby už zhruba čtvrtstoletí, aniž by se výrazněji proslavil. Tento tvrdošíjný tvůrce abstraktních zvukových kompozic, milovník sinusových vln a vyšších frekvencí, využívající nejrůznější elektronické i akustické nástroje, obstarožní gramofony a manipulované pásky, vstoupil na hudební scénu v první polovině 80. let a svoji tvorbu vydával pod jménem -1348-, a to zejména na vlastním kazetovém labelu Watergate Tapes. Vedle toho působil v industriální skupině New Carrollton a spolupracoval s mnoha spřízněnými umělci, mimo jiné s Johnem Hudakem, Zanem Hoffmannem nebo skupinou Crawling With Tarts. V devadesátých letech Surak žil a tvořil především v Rusku kde mimo jiné založil skupinu Sovmestnoye Predpriyatiye, která programově pracovala s nalezenými nástroji a zvuky. Od přelomu tisíciletí působil s Jamesem Gugginem v improvizacním duu V., s nímž vydal během čtyř let jedenáct alb. Pod jménem Violet Jeff Surak debutoval v roce 2002 a od té doby má na svém kontě více než dvě desítky sólových desek a mnoho nejrůznějších kolaborací. Ve stejném roce také založil label Zeromoon a ve Washingtonu DC začal pořádat Sonic Circuits Festival, na kterém vystoupila celá řada významných postav experimentální hudby, např. Faust, Jandek, Phil Niblock, Wolf Eyes, Evan Parker, Matmos, Andrea Parkins, Elliott Sharp a další.

Jeffa Suraka na Parasiting On Music doplní jeho soupevník, holanďan Rinus van Alebeek, který se k hudbě, nebo lépe řečeno ke zvukové tvorbě, dostal poměrně pozdě – v roce 2000 (je ročník 1958). Předtím se dlouhá léta věnoval literatuře a výtvarnému umění. Pracuje převážně s terénními nahrávkami, z kterých během svých performancí mixuje mnohvrstevnaté zvukové asambláže. Často využívá také mluvené slovo, ať už živě či z nahrávek, a vytváří svébytnou zvukovou poezii.

ZH27,

Svou tvorbu vydává na značkách Zeromoon, Foreign Lands, White Tapes, conv.net a Palustre. Zahraníční účastníky podpoří mladí brněnští performeři Gustav Tutre a Kateřina Zochová, od nichž podle jejich vlastních slov můžeme očekávat „nějakou tu elektroakustickou hudbu s „živou“ harfou a kytarou“. Poukazovat na fyzické mládí je však v souvislosti s večerem Parasiting On Music trochu nepřipadné: parazit je totiž vždycky mladý. – Mladý, svěží a vždy připraven do něčeho se zakousnout. ■

John Bischoff a Kenneth Atchley

Text: **Petr Vrba**

Dvojice klíčových osobností elektronické a počítačové hudby představí 28. května v galerii Školská 28 své současné koncertní projekty založené na elektroakustickém zvuku a digitální syntéze. Oba autoři vycházejí z pionýrských dob sanfranciské scény 70. a 80. let, kde jsou dodnes aktivní součástí nadstandardně kreativní komunity.

Tvorba Johna Bischoffa je neodmyslitelně spjata s počátky elektronické hudby v 70. letech. Společně s Jimem Hortonem, Timem Perkisem, Davidem Behrmanem, Paulem DeMarinisem a Richem Goldem založil „Ligu automatických hudebních skladatelů“ (The League of Automatic Music Composers – HV 1/08), skupinu, která jako první použila síťové zapojení primitivních mikropočítačů pro živou hudební produkci. Od roku 1985 navazuje na tuto experimentální tradici jako člen skupiny The Hub. Jeho hudební jazyk sestává z širokého rejstříku elektronických šumů, tonálních proměn a digitálních chyb. Bischoffovy sonické skulptury však využívají nejen elektronický zvuk. Do hudebního tvaru zapojuje akustické zvuky píšťal, zvonků a perkusí, které nechává souznít se syntetickým počítačovým zvukem. Používá již klasický

„crackle box“, analogový nástroj vyvinutý v centru STEIM, zvuky hraček a hracích skříněk. Zmíněné nástroje jsou pro něj stejně tak zdrojem zvuku, jako materiálem pro počítačovou dekonstrukci zvuku. Kromě vyučování na Mills College, komponování a sólového koncertování ho můžeme najít ve společnosti několika improvizátorů sanfranciské komunity jako v případě projektu Grosse Abfahrt, kde kromě trumpetisty Toma Djlla či zmiňovaného Tima Perkise najdeme i perkusionistu Gina Robaira a kontrabasistu Georgea Cremaschiho, které jsme mohli v nedávné

době ve Školské 28 vidět taktéž. K nahlédnutí do života sanfranciské komunity doporučuji film Tima Perkise *Noisy People: improvising a musical life* (rezence DVD viz HV 5/2008), jehož součástí je i krátký film o Kennethu Atchleyem.

Kenneth Atchley je americký hudebník, skladatel a zvukový umělec narozený v Libanonu. Jeho tvorba zaujímá široký rámec od zvukových objektů a instalací po koncertní elektroakustické skladby. Využívá bohatý zvukový materiál čistých generovaných frekvencí, elektronický šum i bohatě harmonické zvuky ve spojení se zvukovými objekty a akustickými nástroji. Hudební principy svých skladeb někdy spojuje s videoprojekcí. Důležitou součástí jeho živého hudebního

projevu je unikátní akustika prostoru, respektive jemné témbrové a harmonické proměny závislé na pozici posluchače v prostoru. V 80. letech spolupracoval se skupinou Rota-League (společně se Samem Ashleym, Barbarou Golden aj.). Spolupracuje s choreografy a tanečníky, je autorem opery *Edison's Last Project(ION)* a chorální skladby *Lumiere de Main*. Atchleyovy zvukové práce jsou často využívány k dalším vědeckým audiofyzikálním zkoumáním.

Pražské vystoupení bude nahrávat Český rozhlas 3 – Vltava. O den později budou oba pánové k vidění v ostravské Galerii výtvarného umění.

www.johnbischoff.com
www.katch.com
www.skolska28.cz
www.gvuo.cz ■



Kenneth Atchley

Noise Not Music

Wolf Eyes poprvé v Čechách

Text: **klamm**

Prestože se nedá očekávat, že budou na čtvrtý letošní večer festivalu Stimul do pražské Archy proudit zrovna davy, je první tuzemský koncert americké noiseové skupiny Wolf Eyes splacením velkého dluhu. Toto michiganské trio má totiž značnou zásluhu na resuscitaci žánru, který do té doby víceméně živořil v izolaci.

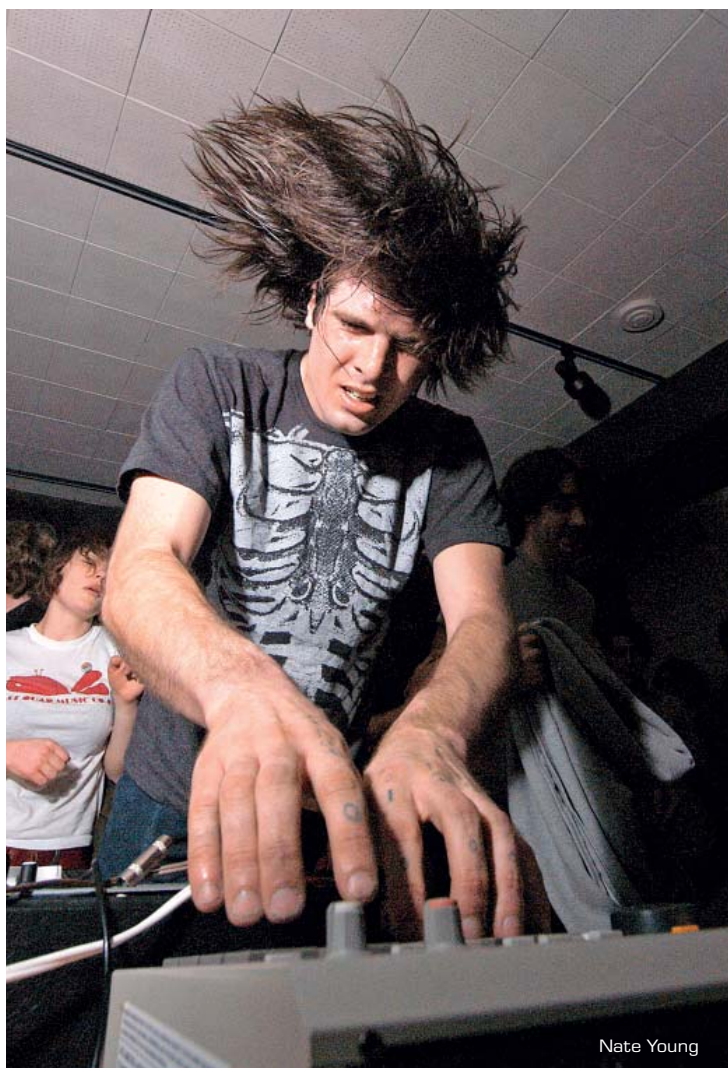
Wolf Eyes byl původně název sólového projektu Natea Younga, usazeného v Ann Arbor v Michiganu. První kazetu mu v omezeném nákladu vydal na labelu Hanson Aaron Dilloway, který se o rok později stal jeho spoluhráčem. Když se v roce 2000 (po krátké spolupráci s Andrewem W. K.) k dvojici Young – Dilloway připojil John Olson, stali se Wolf Eyes tím, čím jsou doposud: tříhlavou bestií, obdařující na koncertech své publikum dunivými elektronickými beaty, bzuchivými ruchy upravených rádií a jiných přístrojů, těkavou zvukovou hmotou, dolovanou z prepa-rovaných kytar i amplifikovaných kovů a v neposlední řadě Youngovým nelidským řevem. Stejnou zběsilostí jako koncertní performance se – především od příchodu hyperaktivního Olsona (jen prostý výčet jeho hudebních aktivit by zaplnil polovinu tohoto článku) – vyznačuje i vydavatelská aktivita: od roku 2000 skupina vypustila do oběhu více než sto

titulů na všemožných formátech, nejčastěji na vlastních značkách Hanson (Dilloway), American Tapes (Olson) a AA Records (Young). Dilloway, mnohými považovaný za nejtalentovanějšího člena Wolf Eyes, se sice v roce 2005 odstěhoval do Nepálu, ale Mike Conelly, člen jiné významné hlukové úderky Hair Police a provozovatel vydavatelství Gods of Tundra, který ho nahradil, byl dostatečnou garancí, že zvukové i vydavatelské šílenství bude pokračovat s nepolevující intenzitou.

Jestliže je možné situaci v oblasti alternativní hudby v polovině první dekády 21. století pojmenovat jako renesanci noise music, Wolf Eyes na tom mají klíčovou zásluhu. V té době jich bylo všude plno: podnikli turné po Spojených státech se Sonic Youth a Andrewem W.K., začali často koncertovat v Evropě, vydali čtyři alba na značce Sub Pop a spolupracovali nejen s mnoha svými soupeřnými tvůrci na pomezí noiseu a psychedelie (např. s Black Dice, Prurient, Double Leopards nebo s Johnem Wiesem), ale také například s noiseovými veterány Smegma nebo se slavným free-jazzovým saxofonistou Anthonyem Braxtonem. Nejúžejí Wolf Eyes propojili oblast extrémnějších rockových žánrů (hardcore, metal) s oblastí experimentální a improvizované hudby a toto provázání vcelku pěkně ilustruje vizuální stránka jejich koncertů: nad stoly pokrytými elektronickým vybavením a skrumážemi kabelů se míhají zpocené postavy ve flanelových košilích nebo džínových vestičkách, ruce zaťaté v pěst vystřelují vzrůru a na zápěstí možná spatříte řemínek s pyramidami. Jako by se prostřednictvím Wolf Eyes (a jejich soupeřníků) vyhraněná experimentální hudba dostala z uměleckých center a specializovaných festivalů zpátky do špinavých ulic a zakouřených rockových klubů. Jedním z vedlejších efektů tohoto rozmachu noiseu pak bylo, že hluk přestal být výsadou experimentálně-hudební scény, a začal, byť v poněkud zkrocené formě, pronikat i do oblastí pop-music. Nelze z toho vyvozovat předčasné názory, nicméně se zdá, že se zvýšila citlivost k hluku jako svébytnému hudebnímu prvku, čehož důkazem je například současná americká lo-fi psychedelická vlna: kapely a projekty jako Zola Jesus, Indian Jewelry, Salem, Peaking Lights, U.S. Girls nebo Little Claw a další – přes všechny vzájemné odlišnosti –, nehrají nic jiného než špinavý, avšak zpravidla dost chytlavý pop s významným využitím hluku jako stavebního materiálu.

Pokud jde o vrchol jejich popularity mimo vyhraněnou skupinu milovníků extrémní hudby, přichází pražský koncert Wolf Eyes zhruba se tříletým zpožděním. Když však vezmeme v úvahu jejich aktuální formu – jak ji ukazuje třeba album *Always Wrong*, kterou v loňském v roce vydal jejich bratr ve zbrani Dominick Fernow (Prurient) na svém labelu Hospital Productions –, nemůže být pochyb o tom, že půjde o velkou věc. Mimochodem, dva dny po pražském koncertu se skupina objeví v brněnské Fléďě.

Wolf Eyes (US), Jamka (SK), RuINu (CZ) 20. 5. 20:00, Divadlo Archa



Nate Young

Kam dnes večer?

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

The screenshot displays the dokoncertu.cz website. At the top left is the logo and a calendar for June 2009. To the right of the calendar are filters for music genres (Alternativa, Klasika, Jazz, Rock, Multimediální projekt, Soudobá vážná hudba) and locations (Praha, Brno, Ostatní). Further right are search options like 'O projektu', 'Vložení akce', and 'Vstup pro pořadatele'. Below these are links to 'Programy festivalů', 'Programy koncertních sálů', and 'Programy jazzových klubů'. The main content area features two concert listings. The first is for June 2, 2009, at 20:00, featuring the Hawthorne String Quartet with Pavel Zemek, Pavel Haas, and Josef Suk. The second is for June 4, 2009, at 20:00, featuring Sunn O))) with Stephen O'Malley & Greg Anderson (USA) and Pita - Peter Rehberg (AT). On the right side of the interface, there are links to 'musica.cz', 'HIS VOICE', and 'antologie', along with two small portrait photos of artists.

Vzkaz pro pořadatele:

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

Osvobozením zvuků za antifetišismus v hudbě?

Text: Jozef Cseres

Objekt-fetiš, jak víme, nemá hodnotu. Či spíše, má hodnotu absolutní, žije z extáze hodnoty.

Jean Baudrillard

Kultura je největší fetiš.

Pierre Bourdieu

Hudba je fetišem hned z několika důvodů: má neobyčejnou, magickou moc nad posluchači; je objektem iracionální fascinace a touhy; zapomínáme při ní na reálný, lineárně plynoucí čas (ne náhodou ji Claude Lévi-Strauss výstižně nazval „strojem na ničení času“) a po dobu poslouchání měříme čas nikoli konvenčními časomírami, nýbrž hudebními metry; její přitažlivou existenci si neúměrně nadhodnocujeme; ačkoli je neopakovatelná, neustále si ji v různých podobách opakujeme (všechny jiné repetice, kromě těch hudebních, začínají obyčejně člověka po chvíli nudit). Hudba i fetiš jsou antropologické konstanty; nalézáme je u všech kultur a na všech civilizačních úrovních.

Diskurs o fetišismu v moderní společnosti a umění odstartovali sociologicky orientovaní myslitelé Walter Benjamin a Theodor W. Adorno. Druhý, coby erudovaný muzikolog, věnoval tomuto fenoménu zvýšenou pozornost právě v souvislosti s hudbou, poprvé ve spisu *O fetišovém charakteru hudby a úpadku poslouchání* (1938). Inspirován o pár let staršími texty svého kolegy, zejména jeho dnes již proslulou esejí *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* (1936), a zároveň s nimi polemizující, zbavil Adorno kulturní fetišismus psychologického základu, kterým ho vybavili freudisté, a nekompromisně odhalil sociální mechanismy přispívající ke komodifikaci a fetišizaci hudby v nastupujícím „věku své technické reprodukovatelnosti.“ Ve zmíněném textu se nevyhnul ani posluchači, právě naopak, shledal jej spoluodpovědným za nevídaný úpadek hudby. Posluchač se nechal zatáhnout do viru produkčních, distribučních a reklamních mechanismů, jež degenerovaly jeho estetické a recepční schopnosti a proměnily jej na destruktivního konzumenta fetišů, ba co více, identifikovaly ho s fetišem. Stal se obětí, ovládanou hudebními hity, což v konečném důsledku působí komicky, není to však žádná parodie, nýbrž tristní skutečnost.

Fetišizace západní umělecké kultury, kterou Benjamin bázlivě diagnostikoval a Adorno posléze podrobil nemilosrdné kritice, je dnes vděčným předmětem zájmu kulturních studií. Nicméně, půdu

pro kritickou reflexi fetišise připravili, větší nebo menší mírou, vesměs francouzští strukturalističtí a zejména poststrukturalističtí myslitelé – Louis Althusser, Jacques Attali, Roland Barthes, Jean Baudrillard, Pierre Bourdieu, Jacques Derrida, Michel Foucault, Jacques Lacan, Claude Lévi-Strauss a Julia Kristeva. Především díky jejich pracem byl pojem fetišise resuscitován v nových kontextech, vystaven různým hlediskům, analyticky rozpitván z různorodých metodologických přístupů a rehabilitován jako aktuální a životaschopná reflexivní kategorie, přesahující svou strukturou a svým významem distanční mytologizující a historizující rámce.

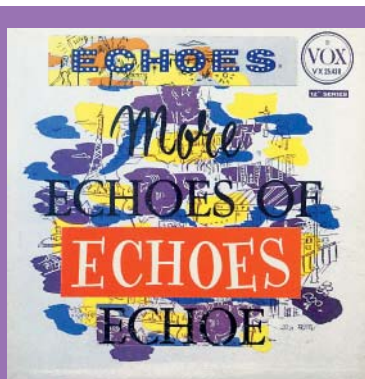
Jacques Attali jako jediný z výše jmenovaných autorů systematictěji pojednal všudypřítomnou a nezastavitelnou komodifikaci a fetišizaci v oblasti hudby. Průkopnickou prací *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique* (*Hluk: Esej o politické ekonomii hudby*) z roku 1977 položil základy pro nemuzikologickou reflexi všech zvukových umění a svou erudovanou argumentací nastavil vysokou laťku náročnosti pro kontextovou interpretaci hudebních fenoménů v době jejich digitální reprodukovatelnosti a technokratické pornografizace. Přesvědčen, že dějiny strukturování zvuků, jedno či uměleckého nebo neuměleckého, lze postihnout jedině ve vztahu k sociální realitě, rozhodl se posuzovat stav společnosti právě podle zvuků, umění, rituálů a festivalů, jež produkuje. Ve 20. století výrazně konkuruje nemateriální rozkoši z hudby, poté co byla zhmotněna a komodifikována, potěšením z nahrávek a zvukových nosičů, jež nemá daleko od rozkoše z fetišů: „*Jakmile se hudba stala objektem výměny a spotřeby, narazila na hranici akumulace, kterou mohla překročit jedině nahrávka. Ale repetice, dokonce víc než reprezentace, zároveň redukuje spotřebu hudebních komodit na simulakrum jejich původní, rituální funkce.*“ (Attali, s. 88-89) Hudba, mnohem intenzivněji než ostatní umělecké druhy, diferencuje elity a sociální skupiny a dnes to platí zejména o mnohých rockových, jazzových a tanečních žánrech, v rámci kterých fungují legitimní tržní mechanismy, čemuž se nevyhnuly ani progresivní rock a jazz, či jiné hudby s původně ambicióznějšími způsoby reprezen-

tace, které později degenerovaly na redundantní repetice, poetické, estetické i komerční. Přesně jak říká Edwin Prévozt: „*Je-li pravda, že ošklivá hudba odpuzuje peníze, pak se hudba Sex Pistols stala pro buržoazní kulturu krásnou ve chvíli, kdy začala být prodejnou. Když atonální surovosti začínají personifikovat technokratický étos – tj. experty manipulující ideje a materiály – pak buržoazní život necítí ohrožen nýbrž obození. Takové druhy hudby se při své obtížnosti stávají prstolomnými fetišy: přitahují, protože teď již oslavují neokapitalistickou nadvládu.*“

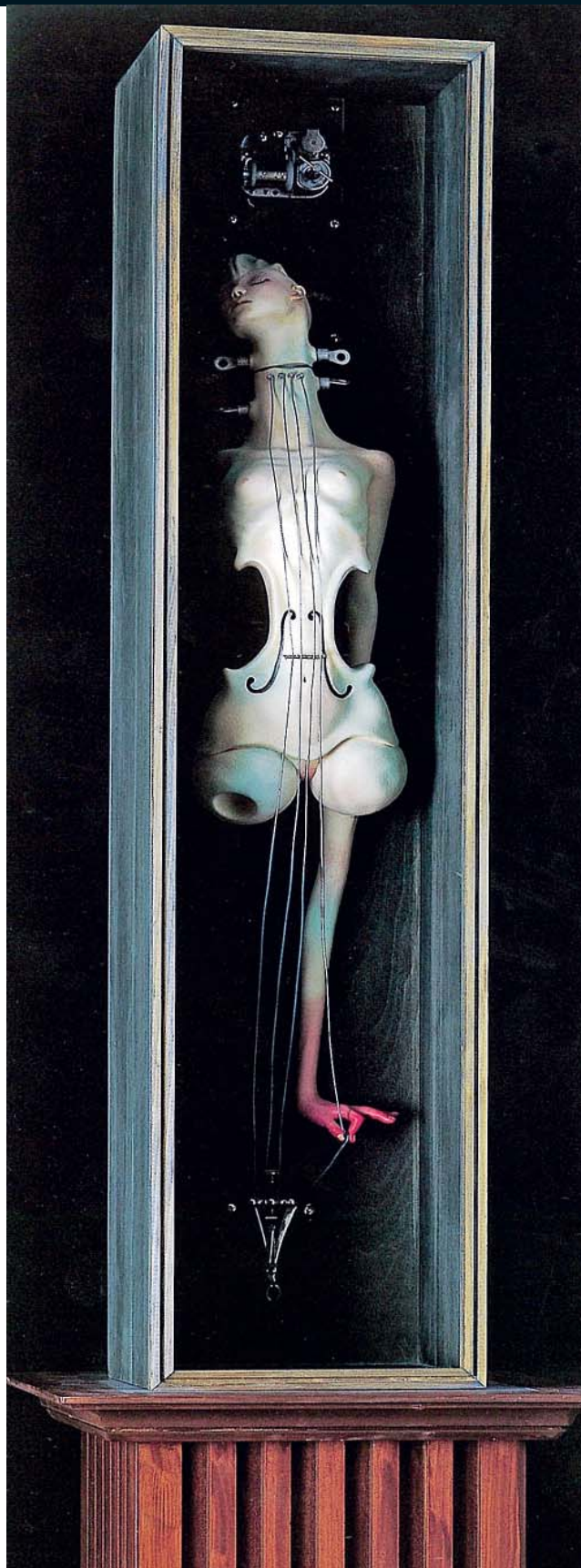
V samotné hudbě byl fetišismus diagnostikován až po její institucionalizaci a technokratizaci. Když



Christian Marclay - Golden Voice Study (1995)



Christian Marclay - More Echoes (1997)



Miura Etsuko - Arachnofobie [2003]

po renesanci evropská hudba opustila síť reprezentací a uvízla v zacyklených repetitcích, jak říká Attali, a poté, co ji ve 20. století technologie zbavily její efemérnosti, nic nebránilo elitám ani různým alternativním sociálním skupinám zmocnit se jejich obsahů, médií a sociálních stratifikací, desakralizovat hudební produkty a proměnit je v nablýskané fetiše. Zbožné uctívání a pronásledování hvězdných interpretů, sektářské fankluby a honba za raritními či limitovanými edicemi nosičů jsou jenom nejvypouklější příklady toho, jak se fetišizace rozbujněla napříč mnohorozměrným a mnohovrstevnatým spektrem dnešní hudební kultury, více spjaté s uchopitelnými a ověřenými entitami nežli s pomíjivými významy a aktuálními kontextovými interpretacemi. Chvilí se zdálo, že východiskem z fetišistického labyrintu repetitcí by mohlo být intimní a intuitivní vyluzování a kombinování zvuků v reálném čase, ať už to nazveme kompozicí nebo improvizací. Je pravda, že zvuková realita, generovaná tělem či hlasem hudebníka v intimním prostředí klubu, nebo „jenom“ indeterministicky přistižena při činu ve zvukové skulptuře, instalaci či prostředí, kontrolována *in situ* ušima a očima posluchače, lépe odolává různým formám komercializace, ale ani ona není imunní vůči fetišistickému zhmotnění. Gramodesky či nízkonákladové objekty Christiana Marclaye potkal stejný osud elitářského zbožštění (a kapitálového zhodnocení) jako ready-mades Marcela Duchampa, kterého kdysi institucionalizovaný svět umění donutil vyrábět jejich repliky, poté co se originály nadobro ztratily. Jedním z vrcholných projevů extravagance byla zřejmě edice jediného exempláře alba *Noise Embryo* japonského noismakera Merzbowa, jehož nekonvenčním „obalem“ byl automobil Mercedes se zabudovaným přehrávačem, v němž se CD nacházelo. Tato podoba fetišizmu, jež má v japonské kultuře silnou a rozmanitou tradici, přesahuje všechny míry zdravého sběratelství. Fetišistické úchytky nejrozumnější povahy, včetně těch japonských, jsou předmětem dlouholetého zájmu Jona Rose, který si z nich tropí žerty především v intermediálních projektech *The Rosenberg Museum* a *Violin Music in the Age of Shopping*.

Před komodifikací zkrátka není úniku. Neunikly jí ani vynalézavé pokusy umělců dematerializovat umělecké díla, destabilizovat či demontovat instituci autorství, nebo zrušit hranici mezi uměním a životem. Právě tento koncept meta-hudby potkal v podstatě stejný osud jako Attaliho utopickou představu o kompozičním networku, který prý má vyvést hudbu z krize reprezentace, do níž ji uvrhly porenesanční repetice. Osvobodit zvuky od konvenčních významů a percepčních návyků je možné, nelze však zbavit jejich posluchače nutkové potřeby vlastnit je. Opakované poslouchání je přirozeným důsledkem zvukové povahy hudby; hudba má skutečný význam, jen když je slyšena. I sonofilie mívá své deviantní, někdy až patologické formy, jež mohou vyústit do rozmanitých podob fetišismu. Fetišismus, který dřímá v každém z nás, je sice dogmatický, ale na druhé straně, jako nakonec všechny lidské závislosti a úchytky, hodně flexibilní a adaptabilní. Milovat zvuky a toužit je vlastnit, abychom s nimi mohli trávit intimní chvílky, nestydatě s nimi obcovat, či jinak ukájet své chlípné sonofilní choutky, je lidské. Zvuky nejenže nejsou nevinné, ony jsou doslova zkažené. Stejně jako jejich posluchači.

Odkazy:

Attali, Jacques: *Noise. The Political Economy of Music*. Minneapolis – Londýn: The University of Minnesota Press 2002. (anglický překlad Brain Massumi)
 Prévost, Edwin: *No Sound Is Innocent*. Copula/Matchless Recordings and Publishing, Matching Tye, near Harlow 1995.

Fetiš mizení

Text: **Karel Veselý**

Acetátové desky by podle všech předpokladů měly dávno skončit v muzeu mrtvých médií. Jejich výroba je neúměrně drahá a mají omezenou životnost. Přesto se starší a nevzhlednější sestra vinylu stala páteří klubových subkultur.

Acetátové disky se původně začaly používat v polovině třicátých let. Na hliníkový disk se nanasla vrstva nitrocelulózního laku, do něhož se pak vryl záznam. Oproti šelakovým nebo raným vinylovým deskám měl acetát tu výhodu, že nepotřeboval k výrobě drahou formu. Zatímco u šelakových desek klesaly náklady s větším počtem vyrobených kusů, duplikace acetátů byla především rychlá a také kvalita záznamu byla na svou dobu excelentní. Výraznou nevýhodou ale byla životnost, lak ztrácel tvar už po několika přehráních a deska nepřírodně šuměla. Proto se acetáty uchytily jen jako vedlejší produkt, sloužily tam, kde stačilo záznam přehrát jen jednou či dvakrát. V rádiích na ně například zaznamenávaly svůj program a pak je posílali svým sponzorům či klientům jako důkaz, že jejich peníze byly skutečně řádně použity. Ještě v roce 1937 se největší výrobce acetátů – brooklynská společnost Presto Recording Corporation chlubila, že za rok vyrobila půl milionu hliníkových disků připravených k nahrání. Jejich popularita ale začala klesat s nástupem dlouhohrajících vinylů.

Acetáty ještě během války způsobily boom v domácím nahrávání. Na začátku čtyřicátých let se začalo v Americe prodávat domácí nahrávací zařízení pod názvem Wilcox-Gay Recordio Disc a oblíbenou kratochvílí jeho uživatelů se stalo nahrávání acetátových desek jako zvukových dopisů, které posílali například vojákům bojujícím v Evropě a Asii. Od padesátých let se acetáty používaly skoro výhradně jen v nahrávacích studiích, kde sloužily jako tzv. test pressing – pro testovací účely právě dokončených nahrávek, které si tvůrci potřebovali poslechnout v hotové formě předtím, než se záznam poslal k výro-

bě formy pro lisování. Celulózní lak se obvykle po přehrání znovu roztavil a připravil na další záznam. Později se acetáty používaly také jako demonahrávky, které začínající interpreti rozesílali nahrávacím společnostem nebo promotérům. Anebo s nimi labely testovaly zájem rozhlasových stanic.

Díky snadné recyklaci se mnoho acetátů do dnešní doby nedochovalo a jsou proto vyhledávanou sběratelskou raritou. Za nejdražší acetát je všeobecně považována testovací nahrávka *That'll Be the Day* skupiny The Quarrymen, v níž se na konci padesátých let potkali John Lennon, Paul McCartney a George Harrison. Jejich coververze hitu Buddyho Hollyho byla první skladbou, kterou spolu nahráli, a za patnáct šilinků si nechali vyrobit jeden acetát, v jehož vlastnictví se po týdnu střídali. Jediný exemplář nakonec skončil u klavíristy skupiny Duffa Lowe, který ho měl až do začátku osmdesátých let. Pak ho od něj za neznámou cenu odkoupil McCartney. Podle odborníků má acetát dnes hodnotu přes sto tisíc liber, je to ale jen hypotetická částka – Paul McCartney nejspíš tento nejceněnější sběratelský artefakt v dějinách popu nikdy neprodá. Nejdražším acetátem v historii, který byl skutečně kdy prodán, je tak pravděpodobně záznam telefonické debaty z roku 1964, v níž se sešli všichni čtyři členové Beatles, Brian Wilson z Beach Boys a „král surf-rocku“ Dick Dale. Osmipalcový acetát byl rozeslán rádiím v rámci propagace kalifornského festivalu Teen Fair a v roce 2001 za něj sběratel utratil deset tisíc liber v online aukci. Podobnou raritou je i acetát s demonahrávkou první desky The Velvet Underground & Nico z dubna 1966 (tzv. Scepter sessions). V roce 2002 ho náhodou koupil kanadský sběratel Warren Hill na bleším trhu v New Yorku za 75 centů, aby ho o čtyři roky později prodal na eBay za 25 tisíc dolarů.

REMIX REMIXU

Svého alternativního života se acetáty dočkaly na Jamajce. V padesátých letech se zde kolem obřích mobilních soundsystémů soustředila taneční kultura, jež suplovala neexistenci jiného hudebního vyžití (obchody s deskami na Jamajce nebyly, stejně jako rádia nebo koncerty). Soundsystémy hrály rhythm and bluesové desky z amerického importu, a když se pro své provozovatele staly velmi lukrativním byznysem (peníze vydělávaly díky prodeji alkoholu), rozjel se nesmlouvavý boj o posluchače. Hlavním arzenálem se kromě velikosti aparátu stala také originální hudba. Největší soundsystémy byly napojené přímo na nahrávací studia a producenty, kteří měli za úkol zásobovat večírky žhavými a dosud neslyšenými novinkami. Protože proces výroby vinylové desky byl (a vlastně pořád je) příliš zdoluhavý, ke slovu přišly acetáty. Stroj na jejich výrobu měli pro-





ducenti přímo ve studiu a doba mezi dokončením mixu a použitím desky při produkci se dramaticky zkrátila. Na Jamajce se acetátům říkalo dubplates a měly ještě jednu důležitou funkci. Sloužily jako médium remixových verzí riddims – na kost odřených rytmických základů písní.

Dubplates se po několika přehráních vydřely a byly odsouzené k recyklaci, což je pěkná metafora pro kulturu soundsystemů. Stejně jako je omezená životnost záznamového média, byla totiž v reggae a dubu omezená i životnost skladby. Proces versioning – tedy vyrábění alternativních verzí jedné skladby z jednoho riddim – vymazává autora originálu, protože jaký originál, když riddim se pod rukama dubových producentů aplikací studiové techniky proměňuje k nepoznání? David Toop definoval dub jako „proces“, jako nekonečný dialog mezi jednotlivými verzemi, který nekončí, dokud mají posluchači o riddim zájem. Už samotné slovo dub dává jisté možnosti definice: „*Když něco zdvojuješ, dub(l)uješ, tak vytváříš replikace, znovuvynalézáš, vyrábíš verze. Neexistuje nic takového jako originál, protože hudba zaznamenaná na disku je jenom shluk bitů. Kompozice je už sama dekomponována technologií,*“ píše Toop v článku *Replicant: On Dub* ve sborníku *Audio Culture*. Dub symbolicky rozrušil pevné hranice hudebního díla, které se dá v jeho pojetí donekonečna remixovat.

Dubplates a s nimi spojená dynamika přepisování přešla i do klubové kultury, která se vytvořila v devadesátých letech ve Velké Británii. Obzvláště silně rezonovala v příbuzných podžánrech jungle a drum'n'bass, které z reggae a dubu vycházely i stylově. Autor knihy *All Crews: Journey Through Jungle & Drum'n'Bass culture* Brian Belle-Fortune píše přímo o tzv. dubplate pressure, jež byla podle něj základním stavebním kamenem této taneční subkultury.

Kolem raritních dubplates se zde vytváří hierarchie moci – producenti rozdávají omezený počet acetátů mezi špičkové DJe, kteří skrz ně potvrzují svoje výsadní postavení. V době největší horečky této subkultury existovaly v Londýně malé obchůdky, v nichž se acetáty odlévaly na počkání. „*V pátek a sobotu odpoledne sem míří producenti a DJové a nechají si odlít desky, které pak budou hrát ten stejný večer v klubech,*“ píše se v *All Crews*. Skladby, které přežily svůj „zátěžový“ test v klubu, pak obvykle mířily do normálních obchodů. Často se však stalo, že díky natahování exkluzivity se některé skladby v klubech tak ohrály, že už o ně nikdo v obchodech neměl zájem.

Acetáty hrály důležitou roli i v následné evoluci londýnského taneční kultury, na undergroundových scénách spojených se styly jako two step, UK garage, grime nebo dubstep. Od konce tisíciletí je ale pomalu nahrazují demonahrávky na médiích jako CD-RW nebo digitální soubory ve formátu mp3. Zdálo by se, že nová, přepisovatelná média definitivně zabila acetátovou kulturu, jenže stejně jako přežil vinyl, přežívají i dubplates. V roce 2001 se začala prodávat hned dvě zařízení – MixMachines Kingston Dubplate Cutter a Vestax VRX-2000 Vinyl Recorder – která umožňují domácí výrobu acetátů. ■

inzerce

BN hudebniny

1883 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

Jukebox

Kultura podlahy ulepené od piva

Text: Jiří Špičák

Ať již jde o digitální terminály, nebo o rozložené blikající kusy nábytku, jsou jukeboxy důležitým prvkem mnoha podniků – od solidních restaurací po obskurní herny. Tyto zásobníky hudby zvláštním způsobem ovlivňují způsob poslechu hudby.

Náklonnost k určité kapele je jedním z nejsilnějších exportů, který popkulturní svět současnosti doručil směrem k duši člověka – posluchač se se svými idoly doslova sžívá; často má ke své oblíbené hudbě podobně intenzivní vztah, jako fotbalový fanoušek ke svému klubu, je schopný (a často až příliš ochotný) se o hudbě do krve hádat. Navíc má potřebu svoji oddanost ke konkrétnímu popovému (pop ve smyslu masového dopadu na posluchače, ne až tak striktně ve smyslu hudebního žánru) fenoménu prezentovat na veřejnosti – jednoduše řečeno, ukázat ostatním, co rád poslouchá, a tím si trochu upevnit svoji identitu. Stejně jako se fotbalový fanoušek obléká do dresu a zahaluje šálou v klubových barvách (k čemu fandit klubu, když nemůžete ostatní přesvědčovat, že je nejlepší?), ten hudební musí mít nutně tendenci šířit slávu své vyvolené kapely dál.

V posledních letech dostala společnost popkulturních maniaků mocný nástroj, který jim umožňuje ukázat světu, že právě oni poslouchají tu nejlepší (nejoriginálnější, nejméně známou – každý má svoje měřítko) hudbu – internetovou službu Last.fm, která pomocí jednoduchého pluginu v počítači vytváří

žebříčky poslouchaných skladeb. Je pak jenom otázkou osobní cti udržovat svůj žebříček nejposlouchanějších kapel, zpěváků a písniček co nejvíce cool. Touha prezentovat osobní vkus je ale samozřejmě daleko starší, než Last.fm. Stačí zařadit zpětný chod a po časové ose se vydat do minulosti – po cestě člověk mine odznaky s názvy nejroztodivnějších indie kapel, metalová trička, dívčí šaty s potiskem všech členů Beatles.

UŠÍ ČLOVĚK NEZAVŘE

Nejlepší způsob, jak lidem vnutit svoji milovanou hudbu, je ale ten nejjednodušší – stačí ji prostě pustit. Už mediální teoretik Marshall McLuhan totiž věděl, že uši se na rozdíl od očí zavřít nedají. V éře mobilních telefonů se zabudovanými mp3 přehrávači se tak člověk (většinou nedobrovolně) vystavuje cizí hudbě prakticky všude – stačí potkat někoho, kdo pouští svoji oblíbenou hudbu nahlas. Tenhle koncept „chodících DJů“ je ale jenom současnější variace zařízení daleko staršího, než všechny mp3 přehrávače – jukeboxu.

Touha vytvořit přístroj, který bude hrát hudbu bez nutnosti lidské obsluhy, je stará několik staletí – za předchůdce jukeboxů se dá považovat i zvonkohra na renesančních orlojích. Boom samohrajících strojů ale přišel teprve v polovině devatenáctého století s vynálezem automatického pianina (někdy nazývaného také pianola). Fungovalo na jednoduchém principu – do samotného pianina se vložil prodávavý papír (svého druhu partitura), který klavír pomocí pneumatické mechaniky nasával do sebe a na základě rozmístění děr v papíru hrál určité melodie.

Konceptu jukeboxu se pak automatické piano (původně vyráběné pro domácí použití) přiblížilo v momentu, kdy se do něj vyvrtala díra na vhození mince. Nicméně automatická piána ve větší míře nepřežila začátek třicátých let – jednak se produkce zastavila kvůli celosvětové hospodářské krizi a pak jej také smetla masová elektrifikace domácností a s ní spojený nástup elektrických zesilovačů.

Čtyřicátá léta už přivítala jukeboxy (slovo „juke“ pochází ze západní Afriky, konkrétně z okolí Sierra Leone a překladá se jako „tančit“, často se sexuálním zabarvením) v podobě, která je blízká současným mp3 jukeboxům – místo digitálních písniček ale byly (v téhle době už často bohatě zdobené) krabice napěchované vinylovými deskami. Tehdejší pouštěč si zpočátku mohl vybrat z pouhých osmi různých desek. Principiálně se ale na jukeboxech do dnešní doby nezměnilo nic – stále mají otvor na minci a určitý výběr skladeb. Ta hlavní tíha situace pořád leží na člověku, který se rozhodne svoje drobné vyměnit za hudbu.

SCHODY DO NONSTOPOVÉHO NEBE

V nonstop barech, kde se jukeboxy vyjímají nejčastěji vedle blikajících automatů, je ideální prostor pro vnucování hudby ostatním – playlist vybírá ten, který má zrovna po ruce nejvíce drobných, přihlížejícím se zase nechce vstávat od svého piva jenom kvůli tomu, že zrovna hraje něco, co se jim nelíbí (kromě toho často není kam jinam zamířit). Často se tak proces pouštění skladeb





v jukeboxu mění v sociální hru, ve které pouštějící nese svoji kůži (vkus) na trh a přihlízející pak jeho výběr posuzují.

Protože ale pouštění skladeb v jukeboxu funguje jako hra, člověk se může přizpůsobit a místo vnucování svých oblíbených skladeb vsadit na osvědčenou písničku, která osazenstvo podniku zaručeně nadchne – a z testu tak vyjít jako vítěz. Takových skladeb jsou nepochybně desítky a jako jedno z nejvhodnějších řešení, které uspokojí specifickou skupinu lidí scházejících se v nonstopu, se jeví pustit šlapající, nejlépe dostatečně machistickou hitovku – dostatek jich mají v rukávu třeba Deep Purple, AC/DC nebo Kabát. Evergreenem je taky *Stairway To Heaven* od Led Zeppelin, která má navíc přidanou hodnotu ve své délce – vyplatí se přemýšlet i ekonomicky, a jelikož se platí za počet skladeb a ne za jejich délku, je vhodné volit skladby co nejdelší (některé jukeboxy jsou sice nastavené tak, že příliš dlouhou skladbu automaticky zkrátí jako v rádiu, existují ale i vesnické jukeboxy, ve kterých je možné najít sedmáctiminutovou *Music For Airports* od Briana Ena.)

KRITICKÁ PŮLHODINA LEOŠE MAREŠE

Při pouštění skladeb v jukeboxu tak, aby pouštějící naštal co nejvíce lidí, může docházet i k vyhraněným situacím – jsou zaznamenány případy, kdy se jukeboxová kratochvíle málem zvrhla v čistokrevnou hospodskou potyčku; to když jedna skupina hostů nevydržela neustále opakovanou produkci skladby *Jó ulice* od Daniela Landy a svoji frustraci ventilovala vytržením jukeboxu ze zásuvky. Jindy se zase odvážný host pustil na tenký led trýznění nejen osazenstva nonstopu, ale i sám sebe. Veškeré hranice snesitelnosti totiž překročil půlhodinovou estrádou složenou čistě z písniček Leoše Mareše.

Štamgasti v kultovní olomoucké hospodě Ponorka, která už dlouhá léta slouží jako mateřský přístav moravských mániček, si zase vymysleli svého druhu pouštěcí soutěž, která by se při troše nadsázky dala pojmenovat „Kdo najde na Youtube větší underground“. Nejpouštější video server (který je na rozdíl od jukeboxu neomezený a je možné na něm najít skutečně šílené obskurnosti) na některých místech totiž pomalu přebírá otěže na úkor jukeboxu a jeho obliba už někde dosahuje takové míry, že hospodští neváhají lákat notorické selektory na „pouštění Youtube zadarmo“. Přesto ale klasické jukeboxy stále přetrvávají.

TAM, KDE BUJÍ GUILTY PLEASURES

Kromě touhy ukázat návštěvníkům nonstopu svoji oblíbenou hudbu (a tím je navést na správnou cestu), případně snahy zavděčit se co největšímu počtu posluchačů je ale v kultuře pouštění jukeboxových skladeb prostor i na hudbu, kterou by si člověk doma nikdy nepustil, případně by odmítal přiznat, že ji vůbec zná. Když se blíží studené ráno a podlaha nonstopu je ulepená od piva, člověk se může rozhodnout a pustit písničku, která se mu ve skrytu duše líbí, ale za střízliva ji odmítá připustit (pro tento vztah k hudbě se vžil označení guilty pleasure).

Jukeboxy obecně jsou natolik tvárná platforma, že také nezřídka můžou vztahy mezi návštěvníky nonstopu prohlubovat – častou formou pouštění skladeb je totiž snaha zalíbit se písničkou jednomu konkrétnímu člověku. Při takovém náhledu na výběr skladeb můžeme sledovat i paralelu s kdysi

populárním nahráváním kazetových výběrů pro vyvolenou osobu. Vytváření zamilovaných mixtapes (s často vlastnoručně kreslenými obaly) vystřídal vypalování CD, v současnosti také funguje facebookové odkazování skladeb přímo na zeď dotyčného objektu. Výběr zamilované skladby v jukeboxu je pak vyjádřením stejného druhu – skladba, ke které má zamilovaný pár sentimentální vztah, sice nemusí potěšit zbývající návštěvníky podniku, mezi dotyčnou dvojici ale jenom utvrdí pocit vlastní výlučnosti – dvojice má svoje „tajemství“ a to jí dovoluje vybrat písničku, která může všem ostatním přijít hloupá.

Jukeboxová kultura si samozřejmě jede na svojí vlastní koleji a pro novou skladbu je nesmírně těžké proniknout do zlatého fondu jukeboxů – proces zařazení se po bok nesmrtelných nonstopových hitů trvá často dlouhé roky a dnes už se to málokdy některé skladbě povede. Ačkoliv hudební kritici se snaží kolikovat dějiny hudby pomocí důležitých alb, která ve své době znamenala větší či menší revoluci, v nonstopu se pouští především hudba, která lidi baví, případně je dokáže neúčinněji zasáhnout.

V současné době, kdy je scéna roztříštěná a fragmentovaná a málokdy je celosvětový hit opravdu celosvětový, asi nemůžeme čekat, že se vyloupne skladba formátu *Billy Jean*, *Stairway To Heaven* nebo *Nothing Else Matters*. Mikrokosmos nonstopu a obskurních jukeboxů ale nemá důvod nepřetrvat ještě dlouhá léta – obsah jukeboxů se příliš nemění především proto, že se nemění ani úzce vymezená skupina lidí, kteří jsou ochotni naházet všechny svoje drobné do strojí na hudbu. A ačkoliv je k výběru té které skladby může pudit spousta různých důvodů, nejčastějším je přece jenom láska k hudbě – k hudbě, která je v prostoru nevábných nonstop podniků obnažená jako nikde jinde. ■



Johnny Thunders

Mýtus o hvězdnosti a artefaktu

Text: **Ondřej Klimeš**

Johnny Thunders, pozlátkový, pre-punkový, rock'n'rollový a folkový hudebník, o němž je těžké myslet si cokoli, co by svou rozporuplností už předem nepopřel, měl zřejmě zvláštní schopnost: stát se artefaktem, podivným zbožím, které se sice špatně prodává, ale tím se zároveň brání vykoupení. Thunders nemohl být vykoupen, protože jeho hodnota byla nejasná. Podle obou těžko slučitelných významů slova, vykoupení ve smyslu spočinutí a vykoupení ve smyslu prodeje, se v thundersovském mýtu zakládá celá řada rozporů a beznadějí, jejichž protagonistou se Thunders mohl stát zřejmě jen proto, že pokud působil jako zjevení, pohyboval se přitom ve vlastní záři v takřka nepřítomném stavu. Tato zvláštní forma hvězdnosti, jejímž zdrojem byla zářivá netečnost, za sebou nezanechává hudbu jako dílo, ale jako relikvii, jako deník života proměněného v řadu nenaplněných stylizací. Thundersova eklektická tvorba a jeho destruktivní životní postoj se pak setkávají právě v artefaktu.



Artefaktem, spíše než věcí k poslechu, jsou už Thundersovy obvykle špatně či zcela chaoticky vyprodukované nahrávky, jejichž kultovní, a přitom více či méně rozkladnou povahu ještě umocňují stovky nízkonákladových bootlegů, donekonečna opakujících sestavy písní, které Thunders na svých vystoupeních hrál mnoho let v téměř neměnném pořadí. To, co tyto nahrávky odlišuje, je intenzita a rozmístění chyb a technických potíží, míra šumu a zvukových vad, skrz které tu a tam už není slyšet nic než dunění. V těchto defektech se pak – jako jakýsi centrální deficit – rýsuje proměnlivý otisk Thundersovy dočasně oživené a vzápětí selhávající přítomnosti, nesené zvukovou stopou na způsob drolení. Hudbou procházejí stopy nesrozumitelného huhlání, ospalosti, euforických změn tempa, sebelítosti či prázdných dob ve chvíli, kdy se hudebník zamotává v kabelech, ztrácí kytaru, slézá do hlediště, češe se nebo odchází do zákulisí. V tomto smyslu Thunders jako rozporuplná bytost vyvstává v negativu svého díla, přežívá v nedostacích, které z napodobených popkulturních forem dělají artefakt, a sám se artefaktu blíží tím, že spíše než tvůrcem zůstává obrazem své pověsti. Neopakovatelnost tohoto obrazu přitom nespočívá v originalitě, jejímž osudem je nakonec reprodukce, ale právě v deformacích a proměnlivých skupenstvích rozpadu. Takto viděnou stylizaci, jejímž hmotným projevem není dílo, ale artefakt, necharakterizuje forma, ale mýtus: universum legendárních gest, jejichž otisky jako sběratelé hledáme bez ohledu na to, zda jde o dílo či odpadek. Mytické podloží thundersovských artefaktů (písní, líčidel, postojů, náušnic,



drog, tužidla, únavy, převleků a nakonec i samoty) díky své základní rozpornosti nelze zachytit jinak než ve zlomcích.

NESLÝCHANÁ LEŽ

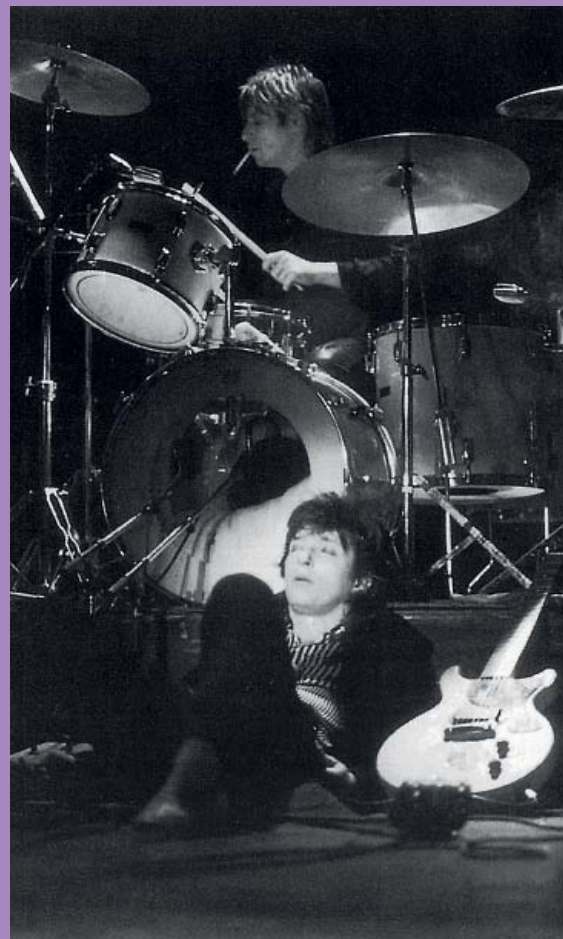
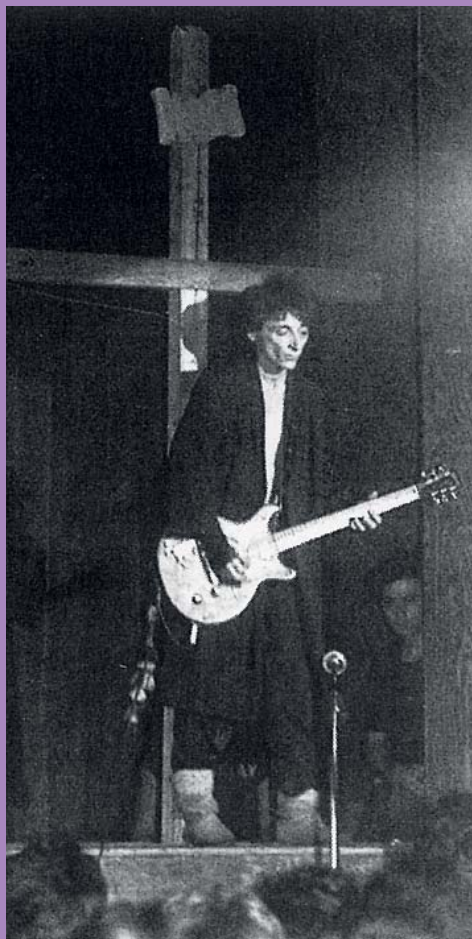
John Anthony Genzale, dítě newyorských druhogeneračních přistěhovalců neapolsko-sicilského původu, se narodil roku 1952. Říkal si Johnny Volume. Potom si začal říkat Johnny Thunders a pod tímto jménem vstoupil do své legendy jako kytarista pozlátkových New York Dolls, zpěvák punkových Heartbreakers a později jako zosobnění rock'n'rollu a jako monstrum drogového mučednictví. Jak dosvědčují pamětníci, na počátku svého přerodu Johnny říkával: „*I want to be a pop star, chci být jako Keith Richards.*“ Měl dokonce schovanou jeho krabičku od cigaret. Slovy Richarda Hella šlo totiž v New Yorku této doby o přijetí „hvězdnosti“. Na počátku Thundersovy slávy byl gigantický účes ve stylu Ronnie Spector, protože už od okamžiku, kdy v sestřině pokoji zaslechl americké dívčí skupiny šedesátých let, byl Thunders se sveřepostí dítěte připraven následovat slávu Ronettes, Shangri-Las, Crystals nebo Chantels. A díváme-li se na vystoupení New York Dolls, jejichž poněkud nemotorný transvestismus ovlivnil Davida Bowieho a kteří svými hákovými kříži předjali provokativní strategie rodícího se punku, můžeme tento přístup či postoj, který Thunders už nezměnil, snadno rozpoznat. Styl se cenil podle gest. A prvním z nich byla „neslýchaná lež“, strategie hvězd warholovského okruhu a potom i pre-punkového undergroundu. Jak říká Lee Childers: „*Všichni o sobě začali přemýšlet v mytologických rozměrech.*“ Hvězdná gesta předjírají legendu, která ještě neexistuje, původnost je obětována ve prospěch skutečné či smyšlené krádeže a namísto poselství přichází hra s nicotou. Hvězda může vyjít jako poslední v řadě imitací. Ještě rok před svou smrtí v roce 1991 se Thunders namísto běžného hraní bavil zvláštní hrou: „*Řekni jakoukoli píseň a já ti povím, komu jsem ji ukradl.*“ Potom zpíval tutéž píseň dvakrát po sobě.

APATIE

Jiné vystoupení, uvedené příznačně jako „Night of the Living Dead“, začalo takto: na potemnělém pódiu se po dlouhých prodlevách náhle objevil Johnny Thunders, a jak zdůrazňuje dobové líčení, „přikradl se“ k mikrofonu. „*Vypadal tak anemicky, jak jen je to možné. Na jednom z boltců mu visela náušnice ze žraločího zubu a na publikum shlížel s neměnným výrazem takřka naprosté apatie. Ve světle reflektorů se jeho přivřeně oči svým leskem podobaly netečnému páru vlhkých kamenů.*“ Zpěvák se prostřednictvím své ztuhlosti, která je jakýmsi ztělesněním nepřítomného výrazu, staví před obecenstvo jako artefakt, a právě tím své diváky fascinuje. Oslepuje je vlastní slepostí, netečným pohledem, který, baudrillardovsky řečeno, svádí tím, že nic neříká. Ne však ve prospěch tajemství, ale jako zpřítomnění prázdného. Ze stejné mezní pozice pak zaznívají také vtipy, které mohou být vtipné snad jen tím, že neříkají nic. „*Máte smysl pro humor,*“ ptá se Thunders hlav pod pódiem, „*a co vlastně děláte? Díváte se na televizi? Smějete se, když spadne mikrofon? Dobře, stala se mi zábavná věc. Jel jsem taxíkem, hrk, hrk, hrk. Není to legrační?*“ Stejně jako o nejapných vtipcích prvního dandyho Georgea Brummela, lze o takovém vtipu říct to hlavní: že těsně přiléhá k okrajům nicoty. Také by se dalo prohlásit, že Thunders dělá vše pro to, aby se podobal dutině. Odosobněnost tohoto přístupu pak spočívá v tom, že zmíněné prázdné okraje ukazují na vlastním těle. O to neodvratnější je pak okamžik, kdy se zpod přivřených víček vynoří ztracený pohled, v němž se namísto dívání zračí údiv a bezbrannost.

NEMÍT ÚROVEŇ

V thundersovském mýtu je těžké nevidět jen posloupnost selhání. Zejména pokud jde o hudbu. Dobře to vystihuje povzdech jednoho z producentů: „*Mám pocit, že jsem ho nikdy nezastihl v nejlepší.*“ A právě proto jde v první řadě o artefakt, o otisk mýtu, a ne o dílo, v němž se stylizace naplňuje dosažením jisté úrovně. Thundersovi se podařilo nahrát několik dobrých alb, důležité je však slyšet bootlegy, které se vlastně ani poslouchat nedají, a sledovat nekvalitní videozáznamy, na nichž je v různých formách patrná stále táž chaotická gestikulace. Drogy, lenost, únava a lhostejnost přitom z těla protagonisty vytváří jakési tuhé pozadí, na němž se pak v náznacích nedotažených gest násobí intenzita nikdy nezavršené stylizace. Důležité je, že Thunders, který dělá vše pro to, aby nebyl schopný ničeho, zároveň také dělá vše tak, jak „jen je to možné“. Tím, že svou přítomností popírá měřítka, odděluje styl od práce a zakládá jeho dokonalost v pouhém postoji, v otevřenosti vlastnímu mýtu. Bob Gruen, fotograf newyorské scény sedmdesátých a osmdesátých let, vypráví, jak Thundersovi při odemykání dveří od domu z kapsy vypadl balík kokainu. „*Promiň, Bobe, nemám žádnou úroveň,*“ řekl Thunders. Gruen však ve své odpovědi dořekl to podstatné: „*Možná, že nemáš úroveň, ale aspoň máš styl.*“ Jde o styl mýtu, ►



v jehož základu je nemožnost a jehož stylizace se tedy neukazuje v určité úrovni výsledků, ale v přístupu, v kontinuu hroucení a opětovného zaujímání postojů.

TUHÉ LÍČIDLO

Příchody, postoje a masky tvoří vstupní body Thundersových vystoupení, jsou to klíčová gesta, nástiny snů, které se stanou předmětem rozpadu. V tomto smyslu jsou líčidla nebo dokonale natužené vlasy důležitější než zubožené tělo. Rozhodující je barva bot a samozřejmě tetování: třináctka, lebka a kříž na předloktí. Když se Thunders rozhodne pro růžové boa, učiní tak bez ohledu na další průběh koncertu, při němž mu bude péřové pozlátko neustálým zamotáváním do strun znesnadňovat hru. Vstupní stylizace (role piráta, desperáta, dandyho, toreadora, anebo příjezd na kolečkovém křesle) přitom mohou dostát své romantičnosti právě proto, že rychle opouštějí svoji kýčovitou dokonalost a namísto toho zhodnocují a násobí laciné sny jejich troskotáním. A stejným způsobem Thunders v rytmu svého rozkladu nakonec dramatizuje i samu už beztak obehnanou roli rockové legendy. „Johnny Thunders přichází na jeviště se zavřenýma očima a začíná hrát. Kytara není zapojená, ale on o tom neví. Diváci jsou v extázi.“ Z hlediště se ozývá: „Podívejte, v jakém je stavu!“ Mýtus vyzařuje z polosplácího či polomrtvého těla, které mohlo, jak se vyjádřil jeden zděšený novinář, chvílemi připomínat „zdrogovaný vrak“. V takovéto směsi stylizace s destrukcí se povrch a podstata nebo maska a skutečný výraz nedají oddělit. Ze zpoceného tváře se setře tuhé líčidlo, ale namísto kůže se objeví modročerné skvrny. Na rozklad masky plynule navazuje rozklad vnitřku, který nedokáže zcela zakrýt ani oblek ze žraločí kůže. Diváci fascinovaní chaosem rozporů se tak mění ve svědky. Strach či odpor, který pociťují, je zároveň zdrojemžitku: je totiž předem vykoup-

pen zbožní povahou vystoupení, na které Thunders přichází jako stín svého mýtu, ale za něj je nicméně placen jako bavič.

KONZUMACE MUČEDNICKÉ LEGENDY

Tento rozpor, jako jeden z konstitutivních momentů rockové kultury, pak ztělesňuje kytarista stojící pod křížem. Právě tato pozice z Thunderse dělá ikonu punkového pojetí mučednictví, v němž se vyčerpávající turné, jako jedna z mnoha položek rozsáhlého kánonu sebedestruktivních aktivit, srovnává s marností novodobé křížové cesty. S přímočarostí triviality to v jednom rozhovoru vyjádřil Jim Carroll: „A křížová zastavení, co je to trnová koruna? Bičování? To je punk rock.“ Život se zde ocitá v moci mýtotvorného stylizačního gesta, kterému však nositel nemůže dostačit a jehož úběžníkem je zhroucení. Důležité přitom však je, že podle téhož pojetí lze svá zranění prodávat aspoň pod mírou, nad níž už beztak nemohou být vykoupena. Tento zástupný postoj k vykoupení v rámci mučednické legendy přenesené na rovinu konzumu pak vede k co největším útratám na rovině života. „Nelíbí se vám to? Zaplatili jste, jděte domů,“ říká pozdní Thunders jako hvězda zářící svými ztrátami. Namísto díla za sebou zanechává cokoli, včetně sebe: svým pohybem vytváří artefakt jako prodejnou verzi relikvie.

OSAMĚNÍ

Thundersovy písně, připomínající svou jednoduchostí často jen náčrtky, představují v hudbě jakousi citovou zkamenělinu. V podstatě jde o eklektické, hudebně triviální formy, jejichž vyprázdněnost a odosobnění však v Thundersově chaotickém, zoufalém a v tomto smyslu krajním podání překračují sebe samy jako výrazy niterné ztráty a osamění procházející celou Thunder-

sovou tvorbou: jeho písně se jmenují příznačně *Why Am I Alone*, *Born To Lose*, *So Alone*, *Ask Me No Questions*, *Hurt Me*, *Alone In a Crowd*, *Disappointed In You*. Thundersova tvorba by se v mnoha aspektech právem dala označit za beznaděj osamění prodlužovaného, kultivovaného a demonstrováného v nekonečné exhibici hvězdy obklopené davem, který však zcela v souladu s tradicí pokleslého romantismu pouze stvrzuje samotu vystupujícího. Ten pak při svých sólových vystoupeních může před plným sálem zpívat sotva slyšitelným šepem nebo hrát zády k posluchačům. Z této bytostné oddělenosti, již jsou paranoia, podivínství, drogová závislost a celý heroinový kult spíše výrazem než příčinou, pak vychází jakási nouzová intenzita sepětí hudby a destruktivního života v jedinečnosti těžko postižitelného mýtu. O jeho povaze je přitom těžké mluvit jinak než v termínech nenaplnění. V hraní je vždy dost místa pro rozpad a to, co nakonec zní celou produkcí, jsou jakési křehké prasklinky, nehudební místa selhání, lhostejnosti a smutku, která přesahují možnosti hudebního výrazu a v hudbě se otiskují jen jako nedo-

tažená gesta ulpělá na artefaktu. Takto rozeznělý, a přitom zcela nehudební výraz osamělosti bylo zřejmě snadné sdílet při živých vystoupeních, kde se jejím těžištěm stávala hvězda zářící svou bezmocí jako tajným záměrem, o samotě však snadno způsobí nevolnost, jejíž bezvarou povahu na jednom ze svých posledních koncertů dobře vystihl sám Thunders: „*Chcete slyšet Born To Lose? Zavřete se v koupelně, mlaťte do stěny a uslyšíte, co chcete slyšet...*“ V dokumentu Lecha Kowalskiho *The Last Rock'n'Roll Movie* pak skutečně můžeme zahlédnout koupelnu, jejíž beznadějný stav – jedno z podobností Thundersova života – se do nás otiskne stejně hluboko jako úpěnlivost písní, které jako by vznikaly právě zde, na opuštěném místě očisty s neodtékajícím umyvadlem.

Žádný defekt totiž není pro tento mýtus dost malý na to, aby se nemohl stát jedním z mnoha jeho artefaktů.

inzerce

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

Kde bydlí hudba

Několik myšlenek o zvukových nosičích a fetišismu jejich balení

Text: **Thomas Bey William Bailey**, Překlad: **Petr Ferenc**

V řadě žánrů stojících na okraji lze narazit na producenty libující si v „exkluzivně“ prezentovaných nahrávkách. Podoby takových artefaktů mohou být různé, stejně jako motivace tvůrců i těch, kdo jsou za ně ochotni utratit někdy nemalé částky.

Pokud jsou vaším jediným zdrojem informací o tom, kdo vládne hudebnímu kurníku, ceny desek prodávaných na internetovém tržišti discogs.com, musíte nutně nabýt přesvědčení, že žijeme v podivném světě. Budiž vám odpuštěno. Klikněte na položku „most expensive records“ z 10. února 2010 (<http://blog.discogs.com/2010/top-100-music-w-highest-selling-price.html>) a zjistíte, že žebříčku vévodí nahrávky z nejtemnějších periferií subkultury industriální hudby. Můžeme žasnout nad cenovkou 1 051 dolarů doprovázející box set skupiny Les Joyeaux De La Princesse, kroutit hlavou nad částkou 831 dolarů za *sedmipalcový singl* skupiny Genocide Organ a nad sedmi sty čtyřiapadesáti dolary za jejich elpíčko. Ale chmurní industrialisté v tom nejsou sami, podobně dobromyslný hip hoper Mistafide se se svým dvanáctipalcovým singlem *Equidity Funk* vyšplhal na částku 4 000 dolarů a eponymní dvanáctipalec Keefy Keefa je k máně za téměř dvanáct set. Na seznamu se objevují i nejruznější obskurnosti z oblasti house a diska a celý seznam možná mnohem víc vypovídá o zaměření discogs na elektronickou hudbu než o fanouškovství jako takovém. Položky seznamu se svou estetikou sice navzájem velice liší, jejich nenasytní sběratelé (nebo aspoň ti, s nimiž jsem měl příležitost se setkat) ale mají přinejmenším jedno společné: jsou přesvědčeni, že jejich sběratelství hraje důležitou společensko-historickou roli. Především mají pocit, že předměty svého zájmu převážejí přes řeku Styx do nové éry, v níž budou nevšední myšlenky a poselství těchto artefaktů lépe oceněny. A proto mohou být horentní sumy zaplacené za okrajové kuriozity omluveny jako malé ve srovnání se slávou, již jejich sběratelé nakonec dosáhnou – slávou získanou díky tomu, že pomohli tomu, co definuje jejich životní styl, přežít, jak oni to vidí, temný věk ignorance.

Při bližším prozkoumání seznamu se objeví nápadný společný rys většiny položek: nahrávky, které mění majitele za tři a čtyřmístné sumy v dolarech, nejsou jen obyčejnými deskami per se – dost často se jedná o pečlivě a opulentně vypravené kusy, které nejsou určeny k pouhému poslechu, ale kladou si za cíl zdůraznit metaforický kontext hudby tím, že svému majiteli umožní vžít se tak trochu do určité role. Vezměme si například již zmíněný box set Les Joyeaux De La Princesse *Exposition Internationale – Arts Et Techniques – Paris 1937*. Kdybyste jej viděli mimo kontext něčí sbírky desek, řekli byste si, že jde o soukromou, hořkosladkou sbírku korespondence a pracně získaných memorabiilí: sépiově laděných fotografií, letáků a brožurek zapečetěných samolepkami a převázaných zlatým motouzkem, pohlednic, obálek s razítky a kopie fotografického alba události, od níž se odvíjí hudba celé kolekce (v porovnání s ostatní výpravou překvapivě skromně vypálená na CD-R). Tou událostí je výstava Expo 1937 v Paříži, kde naproti sobě vyrostly pavilony Sovětského svazu a nacistického Německa coby temná předzvěst srážky dvou totalitních mocí: umělecké invocace podobných klíčo-

vých okamžiků, které přicházejí před vypuknutím zuřivé apokalypsy, jsou typickým znakem pro „neofolkové“ a „martial industriální“ kruhy, z nichž LJDLP pocházejí. A právě díky uctívání mytických časů, do nichž jsou tyto okamžiky situovány, časů, v nichž hrdinství triumfovalo nad banálním materialismem a kultem celebrit, dochází ke vzniku (a záměrně omezené dostupnosti) podobných artefaktů.

Skupiny jako LJDLP na „alba coby artefakty“ samozřejmě nemají monopol. Vydáme-li se z industriálních končin plných jatečného řevu a dusivého smogu vstříc pulsujícímu světu klubů, zjistíme, že tyto nablýskané končiny nezůstávají, pokud jde o invenční výpravu alb, za industriálním hájemstvím v ničem pozadu. Balení speciální edice nedávného alba Pet Shop Boys *Yes* je volně inspirováno obrazy Gerharda Richtera z poloviny šedesátých let, které jsou plné barevných čtverců (*192 Farben atd.*), a vypadá jako něco, s čím byste se mohli setkat v prodejnách IKEA. Tisková zpráva k luxusnímu vydání jedenácti vinylových desek nás vábí zmínkami o „boxu z kouřového plexiskla s vnějším magnetickým zámkem“, „vnější obaly v základních barvách a celobarevné vnitřní obaly“ a „gicléový tisk a insert s barevným klíčem a informacemi“. Sexy! Ne nepodobná kapela, britští elektropopoví hrdinové New Order, již poletuje síť muzeí moderního umění; slavný „disketový“ obal jejich singlu *Blue Monday* z dílny Petera Savilla je hvězdou katalogu výstavy *Sympathy For The Devil: Art And Rock And Roll Since 1967*, přehlídky paralelního vývoje audio- a vizuálního umění, kterou v roce 2007 sestavilo chicagské Muzeum současného umění. Údajný status nejprodávanějšího dvanáctipalcového singlu všech dob podporuje teorii, podle níž se „nezvyklé“ balení vyplácí, obsahuje-li rovnou měrou vizuální, sonické i haptické podněty. Malátný zpěv Bernarda Sumnera a chladné raz-dva, raz-dva syntezátorové basové linky hovoří o světě, který brzy ovládne digitalizace, o světě, jenž proměnil vášnivě a majestátní disco, kterým je píseň ovlivněna, v binární signály. Speciální obal desky vyřezaný do podoby pláště diskety (na němž jméno kapely a název písně nejsou vyjádřeny alfanumericky, ale řečí barevných polí) perfektně odráží podivnou, neosobní a plochou přitažlivost písně. A to, že se její život prodloužil poté, co se stala prototypem retrofuturismu jednadvacátého století, nás opravdu nemůže překvapit.

HUDBA V BETONU

Speciální *umělecké* obaly jsou vysoce oblíbené u skupin, které se považují za nepochopený předvoj moderní estetiky a životního stylu. Jedním z cílů podobných balení je vymezit se vůči tíhnutí hudby k čím dál snadnější přenosnosti a udělat z ní opět něco, co má znít v posluchačově vnitřní svatyni, kde je při ní možné kontempletovat

a kde ji vyzývá jen úzký okruh zasvěcených. Obzvláště v žánrech, jako je neofolk (za jehož představitele discogs.com označuje už zmíněné Les Joyaux De La Princesse nebo skupiny Der Blutharsch a Death In June), tyto umělecké objekty slouží jako zhmotnění romantické idyly / ideálu založeného na předindustriálním světě řemesel a na heideggerovských poznátcích o autenticitě a s ní spojeném nepřátelství k *l'art pour l'art*. Stávají se z nich totemy kultury, která je – alespoň v tomto případě – ozvěnou, již se na počátku jednadvacátého století ozývá počátek století dvacátého, jmenovitě mládežnických skupin *Wandervogelů*, jejichž hledání nezávislosti prostřednictvím *Waldgangů* bylo nahrazeno vnitřní cestou, „duševní misí“ bližší tomu, co ve svých románech popisuje Herman Hesse. (Neofolková skupina Lady Morphia v jedné ze svých písní přímo cituje dílo spisovatele Ernsta Jüngera *Waldgang* a je zastoupena na – samozřejmě luxusně vypraveném – kompilačním albu *Der Waldgänger*.) Vysoce limitované album skupiny Der Blutharsch *Fire Danger Season* kalkulují s oběma zmíněnými sklony fanoušků neofolku: vcelku nedůležitá hudba je prodávána v kožené vojenské brašně a v koženém obalu s vyraženými dubovými listy a s železným křížem. Hodí se na polní tažení i *Waldgänge*.

„Reakční modernismus“ neofolku kvete úplně jinak než mnohem osobnější imperativy protagonistů sound artu, další oblasti, kde neobvyklé balení nahrávek rozšiřuje jejich účinek na smysly. Příležitostně zde najdeme balení, které chce na posluchače působit spíše jako výzva než jako svůdný cukrblik (svádění výzvou je samozřejmě také možné). Klavírista Cecil Taylor nabádal posluchače, aby se na poslech jeho hudby předem důkladně připravili, což mezi jeho generačními soupeřníky vzbudilo nemalé pohoršení. Branford Marsalis

na toto téma kysele prohlásil, že se přece nebude snažit chytat míč předtím, než se vůbec podívá na situaci na hřišti. Mnoho ručně vypravených nahrávek z okrajových oblastí „kazetové kultury“, sound artu a psychoambientní hudby se ale Taylorova nápadu chytilo a dovedlo jej k logickému důsledku: některé nahrávky vybízejí své majitele k tomu, aby před tím, než dojde na poslech, provedli jakési rituální úkony. Milovník chaosu, hudebník a performer GX Jupiter-Larsen, který několik takových nahrávek vydal, prohlašuje, že hand-made vydávání „má svou nepraktickou stránku. Kazeta *Yasha*, kterou v roce 1993 vydal Koji Tano alias MSBR (Molten Salt Breeder Reactor) byla zabalena v krabičce postříkané tlustou vrstvou pěny, takže ji nebylo nijak snadné otevřít. Umělec a vydavatel, který ztělesňuje složitost ve světě kazet asi nejvíce, je AMK a jeho značka Banned Production. AMK miluje obaly. Od konce osmdesátých let nepřipustil, aby dvě různé nahrávky vydané na jeho značce byly zabaleny podobně. Kazeta projektu White Hand *Prologue / Epilogue* vyšla v krabičce od sirek z dehtového papíru. Kazeta Johna Hudaka *Slumbrous Breathing* zase zabalená v listí. Jedna z jeho nejmilejších, *Try Me Hard* projektu Tac, byla připevněna k betonovému bloku. Kazeta Daniela Menche *Dark Velocity* se pro změnu nalézá mezi dvěma kusy kovu připevněnými nýty ke dřevu – k rozbalení je třeba nějaké to elektrické nářadí. U mnoha nahrávek Banned Production je třeba, aby k nějakému poslechu vůbec mohlo dojít, poškodit obal. A téměř u všech kazet navíc etiketa zakrývá otvory a je ji třeba před přehráním strhnout nebo protrhnout.“ (z korespondence s autorem článku)

Jupiter-Larsenův seznam je jen kapkou v moři toho, čeho je underground schopen. Moje kamarádka Jessika, někdejší zaměstnankyně dnes již nefungujícího obchodu Anomalous Records v Seattlu, ►



Jupiter Larsen



Der Blutharsch

přísahá, že se setkala i s děsivou „uměleckou edicí“ v podobě kazety zabalené do těla zvířete sraženého autem. Ale vážně: všechny tyto příklady „složitých“ balení ukazují, že pečlivou rukou vyrobené (nebo naopak umělecky poškozené) obaly nahrávek plní úlohu kritiky instantního potěšení typického pro dnešní věk informací. Symbolická troška rizika nebo práce je žádoucí, ať už je pro vychutnání si hudby potřeba mít elektrickou vrtačku nebo silný žaludek. Toto úsilí přimět posluchače k fyzické aktivitě dává větší smysl, uvědomíme-li si, že současný sound art je do značné míry ovlivněn body artem a uměním performance sedmdesátých let. Podobně „složitá“ obala se zdají být na hony vzdálené světu kontemplace a „uměleckých“ balení vlastních neofolku a martial industriálu, nějaké společné rysy tu ale přece jen najdeme: obě scény se zarputile brání světu, v němž je umění pouhým „odrazem“ současného stavu věcí. Když se to tak vezme, mají všechny ty podivné materiály zvolené pro obal zvukového díla roli únikového východu ze zrcadlového sálu.

MARKETING

Bylo by ale ukvapené tvrdit, že každý umělec nalézající zálibu v *uměleckých edicích* nám poskytuje nesobeckou službu. Podle psychologa marketingu Roberta Cialdiniho může každý být *uskutečňovatelem shody* a zacházet s uměleckou exkluzivitou jako se *zbraní vlivu*: tohle platí především v romantických subkulturách, jako je neofolk, v němž je nedostupnost často spojována s nenapadnutelnou ideovou čistotou a okultní moudrostí. V mnohem zalidněnějších kulturách elektronické taneční hudby, v nichž jsou povoleny pouze nepatrné odchylky od aktuálně závazného kánonu, producenti potřebují stále nové způsoby, jak odlišit svůj produkt od desítek jiných (téměř stejných), a ojedinělé balení není ničím jiným než pokusem zajistit produktu místo na trhu. Ale ať už jim jde o cokoli, výrobci zoufale limitovaných edic nejsou naivní: vědí, že operují v oblasti, která – možná více než většina ostatních profesí – závisí na umění převést emocionální reakci na finanční zisk. A vědí, že emocionální reakce na prohlášení o vzácnosti a exkluzivitě mají přednost před komplexnějšími kognitivními procesy a nutí zpanikařivší fanoušky jednat rychle. Cyničtější výrobci hudby nepochybně počítají i s trhem hudebních spekulantů a jejich sklonu investovat právě do položek zmíněných v tomto textu: jen si dobře všimněte, kolik v současné době vychází umělecky vypravených limitovaných alb s bonusovým CDR nebo přístupem ke stažení stejné hudby, takže „sběratelé“ nemusejí snižovat hodnotu svého vinylového pokladu tím, že jej kdy položí na gramofon.

Je nemožné zcela odhalit záměry hudebníků, kteří si oblíbili méně ortodoxní balení, a rozhodnout, zdali tak činí s úmyslem poskytnout svým příznivcům nějaký dárek nebo udělat dobře fetišistickým sběratelům. Pokud platí druhá možnost, je třeba vzít na vědomí, že výroba speciálně balených nahrávek je poměrně drahá a spekulanti, kteří si je koupí za účelem dalšího prodeje, riskují, že vydělají jen velmi málo, možná vůbec nic. Podíváme-li se na vůbec nejdražší desku, která se kdy prodala mimo discogs (album *Double Fantasy*,

které John Lennon a Yoko Ono podepsali Marku Chapmanovi, který Lennona krátce poté zavraždil), zjistíme, že mnohem více než sebe-luxusnější balení ovlivňuje trh náhodné historické okolnosti. Mnozí umělci, kteří exkluzivními obaly odvádějí pozornost od své průměrné hudby, si to velice dobře uvědomují a snaží se podpořit prodej pěstováním zlé a revoluční image. Posedlost rozebíráním uměleckých sklonů osob, jako jsou Charles Manson a Louis Farrakhan, vede ke zvýšení prestiže jejich nahrávek mezi sběrateli. Takže, jak se zdá, využívání kriminálních a protispolečenských archetypů je dalším dobrým způsobem jak získat několik posluchačů a spekulantů navíc. Spojení speciálního balení a rozvíjení „kultu osobnosti“ se stala neodolatelnou především ve světě industriálního noise – výsledkem je záplava naprosto bezcenných, únavných nahrávek, které spíš než laicním „bouráním tabu“ šokují svým nepokrytým marketingem. Naši staří známí Genocide Organ surfují právě na této vlně, napínají nás téměř úplnou absencí zákulisních informací a týrají deskami zabalenými třeba do vlajky Konfederace (ano, to je ta za 831 dolarů).

S rostoucím zaměřením tvůrčích sil na výrobu čím dál okázalejších obalů audionosičů lze docela dobře předpokládat, že kvalita nahrávek samotných bude trpět. Cialdini na podobné námitky říká, že „radost není *zážitek* ze vzácné komodity, ale to, že je naším *majetkem* [...] a tyto dvě věci by se neměly zaměňovat.“ (Robert B. Cialdini – *Influence: The Psychology Of Persuasion*, s. 267, Harper Collins, New York, 2007) Neztrácuje ty, kdo upřednostňují druhou možnost, a netvrdí, že dělat z nedostupnosti prostředek emocionálního nebo duchovního uspokojení je chyba. Hudba ale toto uspokojení bude vždycky schopna přinášet samotná, ať už oděna v diamantové etuji nebo zcela nahá. Na tomto závěru není nic neobvyklého, ale mám pocit, že stojí za to mít jej na paměti. ■



New Order: Blue Monday



Louis Andriessen

Text: **Josef Třešník**

Nizozemský skladatel Louis Andriessen bývá vnímán jako kritik hudebního establishmentu. Proslavil se spoluprací s režiséry Robertem Wilsonem a Peterem Greenawayem, levicově orientovanými politickými postoji a upoutal na sebe pozornost řadou společensky angažovaných akcí. Když ale loni v červnu oslavil 70. narozeniny, konaly se při té příležitosti v Amsterdamu tři koncerty v jediný den. Natáčela je televize, rozhlas a skladatel převzal vyznamenání z rukou starosty města.

Psát o Andriessenově hudbě znamená psát o spoustě různých témat od politiky, historie, filozofie, literatury a filmu až po hudbu žijících i dávno mrtvých skladatelů. Mohl by tak snadno vzniknout dojem, že je složitá, zatěžkaná literárními významy a komplikovanými odkazy. Jenže si stačí poslechnout jedinou skladbu, abyste zjistili, že Andriessenova hudba může působit velice přímočaře, jednoduše a někdy až vulgárně. Je komplexní, ale nikoliv komplikovaná. Odkazuje na mnoho různých stran, ale všechny reference jsou zapracovány do ryze hudebního kontextu, a i když je zkušené ucho dešifruje, nevznikne dojem stylové odbočky nebo koláže. Na samostatnou kapitolu by vydalo Andriessenovo zacházení s harmonií a rejstříky (důležitou úlohu sehrál vliv kanadského skladatele Clauda Viviera). V moha skladbách uslyšíme jednoduché melodie zharmonizované na způsob chorálu chromatickými akordy umístěnými nad melodií samotnou.

Andriessen píše pro nejrozumnější nástrojové formace, ale vyhýbá se symfonickému orchestru. V 60. letech ho zajímal serialismus a hudbu Antona Weberna pokládal za ekvivalent abstrakcí malíře Pieta Mondriana. Záhy tato východiska opustil a jeho tvorbu začal ovlivňovat především jazz, americký minimalismus, Maurice Ravel a Igor Stravinskij. (Spolu s Elmerem Schönbergerem o Stravinském napsal dokonce zajímavou knihu. Jmenuje se *The Appolonian Clockwork*, přináší značně neortodoxní pohled na hudbu ruského skladatele a mnoha argumenty zpochybňuje tradiční dělení Stravinského díla na tzv. „ruské“, „neoklasické“ a dvanáctitónové „pozdní“ období.) Rád komentuje vlastní hudbu i díla skladatelů napříč historií. Je znám provokativním slovníkem a netají se antipatií vůči německé hudbě. Když je v této souvislosti tázan na Johanna Sebastiana Bacha, skladatele, kterého si nesmírně cení (a jehož hudbu na klavír skoro denně hraje), s úsměvem ocituje svého otce, který říkával, že Bach byl na Němce až příliš inteligentní a celý život se zajímal o francouzskou a italskou hudbu.

DEAR LOUIS

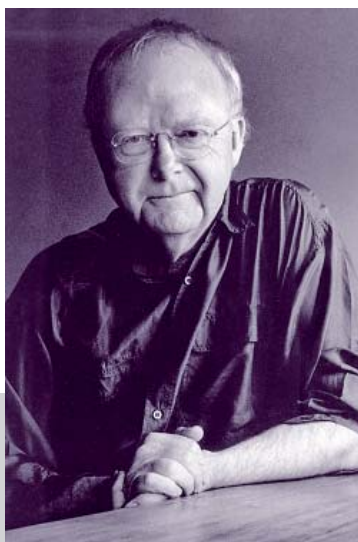
Louis Andriessen se narodil v roce 1939 v Utrechtu jako nejmladší syn Hendrika Andriessena, katolíka, profrancouzsky orientovaného autora ceněné biografie Césara Francka, varhaníka a učitele, který krom jiných funkcí zastával místo ředitele Královské konzervatoře v Haagu. Byl prvním Andriessenovým učitelem kompozice. Když někdy v polovině 50. let onemocněl, mladého Louise se ujal starší bratr Jurrian, taktéž hudební skladatel. V 60. letech Andriessena zajímal serialismus, navštívil letní kurzy v Darmstadtu. Rozhlížel se po možnos-

tech studia v zahraničí: ve hře byl Karlheinz Stockhausen, jenže Kolín nad Rýnem, kde německý skladatel působil, připadal Andriessenovi moc blízko Amsterdamu. A tak v roce 1962 odjel do Milána, kde se stal žákem Luciana Beria. Po roce ho následoval do Berlína a sblížil se i s jeho někdejší manželkou, zpěvačkou Cathy Berberian. Doprovázel ji na klavír a později s ní také nahrával a vystupoval. Nejen že to pro něj byla skvělá praktická zkušenost, ale fascinoval ho zpěvaččin flexibilní hlas i obrovská stylová verzatilita. Vždyť Cathy Berberian na jedné straně zpívala hudbu Luciana Beria nebo Johna Cage, ale na druhé straně Monteverdiho, Debussyho, Gershwinu nebo dokonce písničky Beatles.

Mnohem později, na konci 90. let, našel Andriessen podobně orientovanou zpěvačku v Italce Cristině Zavalloni. Doslova se pro ni nadchnul a napsal pro ni řadu skladeb. Ona sama v roce 2003 přišla s projektem věnovaným Cathy Berberian a Andriessena v této souvislosti oslovila. Skladatel prošel asi třicet dopisů a pohlednic, které od Cathy Berberian dostal, a rozhodl se jeden z nich zhudebnit.

Tak vznikl *Letter from Cathy*, krátká píseň pro zpěv, harfu, bicí, housle, klavír a kontrabas. Berberian v dopise popisuje koncert v Los Angeles, který navštívil Igor Stravinskij. Na programu byly Beriovy *Circles* pro zpěv, harfu a dva hráče na bicí nástroje. Následujícího večera Stravinskij pozval zpěvačku i Beria na večeři. Berberian složil svébytný (a možná trochu sarkastický) kompliment: Polbil ji na ruku a obě tváře a francouzsky řekl, že „její hlas je až příliš jedinečný na to, aby se pro něj psala hudba.“ Zpěvačka znejistěla, chtěla se ho totiž zeptat, zdali by pro ni nenapsal nějakou skladbu. Stravinskij se rozhodl upravit píseň pro baryton a tři klarinety (jde patrně o *Elegii na smrt Johna Fitzgeralda Kennedyho*), kterou právě dokončil. O tom všem se v dopise dočteme; Berberian dále píše, jak se těší, že novou verzi písničky nahraje spolu s ostatními Stravinského skladbami pro společnost Columbia Records. V posledním odstavci dostává dopis trochu melancholický nádech. Zpěvačka píše, po čem všem se jí stýská: Po Amsterdamu a jeho krásných ulicích, po Andriessenovi – v dopise ho oslovuje pouze křestním jménem – i po jeho přítelkyni a pozdější manželce Jeanette. V samotném závěru zmíní i pokrmy: tatarský biftek a v Nizozemí oblíbené indonéské jídlo bami goreng.

Andriessen v dopise našel text zcela netypický pro hudební zpracování (znáte nějakou jinou píseň, ve které se zpívá o Stravinském, nahrávací společnosti, soudobé hudbě a tataráku?), který ho přímo vybízel ke hře aluzí a parafrází. Zhudebnil vše, nevynechal ani oslovení, podpis a datum: 27. dubna 1964. Podobně jako inkriminovaný Stravinskij, i on svojí hudbou okazuje k jiné hudbě. Tak třeba:



Stravinskij v dopise „hovoří“ francouzsky, Andriessen na to zareagoval a zhudebnil citát způsobem, který připomíná francouzský šanson. Výrazný

zvuk bicího nástroje guiro prý zase odkazuje k Berioovým *Circles*, o kterých je v dopise řeč. V místě, kde zpěvačka píše, že pracuje usilovně jako bobr (working like beaver), nastartuje vytrvalá basová figura na způsob boogie-woogie. Andriessen si všímá smyslu textu, ale vyhýbá se psychologizování, nebo svou hudbou psychologizuje naruby a civilní pasáže nepatřičně zdramatizuje. Ač to všechno může působit krkolomně, sedmiminutová kompozice je drží dokonale pohromadě a je humorná i melancholická.

VOLHARDING ZNAMENÁ VYTRVALOST

Když se Andriessen v roce 1965 vrátil z Berlína do Amsterdamu, stal se rychle jednou z nejvýraznějších osobností místní scény. Léta, která následovala, mu vynesla pověst politicky angažovaného umělce. V roce 1969 uvedl Holland Festival operu nazvanou *Reconstructie*,

kteou napsal spolu s Mishou Mengelbergem, Peterem Schatem, Janem van Vlijmenem a Reinbertem de Leeuwem (ten se stal později jedním z hlavních interpretů Andriessenovy hudby). Krajně neobvyklé dílo je založeno na konfrontaci postavy Che Guevary s Mozartovou operou *Don Giovanni*, jejíž interpretace měla sloužit jako alegorie amerického imperialismu. Formálně *Reconstructie* sestává ze dvou dílů, které dohromady obsahují 26 částí podle písmen abecedy. Každé písmeno má symbolický význam: A = Amerika, B = Bolívie, C = Kultura (Culture) atd.

„Napsat operu, jako je tahle, v kolektivu vlastně nejde,“ řekl později Andriessen. „Povedlo se nám to jen proto, že jsme se dokonale shodli na tom, o co umělecky šlo. Snad ještě důležitější bylo, že jsme měli stejné politické názory. Každý, kdo měl mozek v hlavě, byl proti válce ve Vietnamu.“

Pro Andriessenův další vývoj měla *Reconstructie* velký význam. Ne snad pro politický náboj, ale proto, že přinesla de-hierarchizaci hudebních žánrů. Opera kombinuje různé typy zpěvu s činoherním herectvím, pop-music s elektronikou a hudbou hranou čtyřmi instrumentálními ansámblly. Jinými slovy mísí prvky vysokého umění s popkulturou, což ostatně Andriessen dělá dodnes. ►

Další, dnes už legendární akce, se konala ještě téhož roku na podzim. Skladatelský tým *Reconstructie* narušil koncert Královského orchestru Concertgebouw. Byla to reakce na nevyslyšení jejich výzvy, aby orchestr vedle tradičněji orientovaného Bernarda Haitinka vedl také Bruno Maderna, italský skladatel, který se coby dirigent specializoval na soudobou hudbu. Ještě než se ozvaly první tóny, sálem se rozlehlo kvákání hračkových mechanických žab, které skladatelé svými prsty rozezněli. Když je ze sálu vyváděli, volali prý po demokracii.

„Když se na to dívám zpětně,“ řekl Andriessen v rozhovoru s Terezou Havelkovou, který vyšel v tomto časopise v roce 2002, „uvědomuju si, že pokud jde o symfonický orchestr, je zbytečné se s podobnými akcemi namáhat. (...) Chtěli jsme říct, že by symfonické orchestry měly být demokratičtější, hudebníci by měli mít větší slovo, a v podstatě jsme z nich chtěli udělat soubory pro soudobou hudbu, i když Mozarta a Brucha by samozřejmě taky směli hrát.“

Skladatelova kritika symfonického orchestru jakožto instituce má dlouhou historii. Andriessen odmítá psát pro symfonický orchestr dodnes, a ač jsou nejčastěji uváděny právě důvody politické, má velice podstatné důvody ryze estetické. Rád totiž kombinuje nástroje klasického instrumentáře s nástroji, které v orchestrech běžně nenajdeme, a jiným se naopak vyhýbá (fagot zní prý příliš zjevně klasicky, o klarinetu zase jednou prohlásil, že je to děvka orchestru – až moc dobře se pojí s ostatními nástroji), posazení smyčců podstatně redukuje. V mnoha skladbách zato uslyšíme saxofon, kontrabasový klarinet, cimbál, elektrickou kytaru, baskytaru nebo syntezátor (s oblibou těmto nástrojům říká „dirty stuff“).

Po události v Concertgebouw si Andriessen uvědomil, že pokud chce změnit situaci, musí zaujmout podstatně aktivnější a konstruktivnější postoj. Nezůstalo tedy u pouhého společenského gesta a v roce 1972 založil vlastní ansámbl nazvaný De Volharding (Vytrvalost). Tento moment jej sbližuje se Stevem Reichem, který několik let před tím zformoval vlastní ansámbl. Oba skladatelé se radikálně rozešli s ustálenou koncertní praxí, oba je zajímala amplifikace akustických nástrojů, kladli důraz na zaujetí muzikantů pro hudbu, kterou hrají, a oba se chtěli aktivně účastnit provedení svých skladeb. Jejich soubory měly značně nestandardní obsazení a sdružovali hudebníky, kteří měli zázemí jak v jazzu, tak v klasické hudbě. Andriessen chtěl navíc bořit bariéry mezi žánry a svojí produkcí komentovat a kritizovat standardní hudební provoz. Pořádal tzv. inkluzivní koncerty, které trvaly až devět hodin, vstup na ně byl volný a ke slyšení byla hudba všeho druhu: avantgardní, středověká, jazz i pop. A tady se dostáváme ke klíčovému bodu. Louis Andriessen sice napsal několik skladeb se zjevnými politickými konotacemi (*Reconstructie*, *Volkslied*, *Worker's Union*), ale zásadní politický význam měly především jeho aktivity kolem provozování hudby a jejího postavení ve společnosti.

Vztah hudby a společnosti se stal tématem skladby, která mu přinesla světovou proslulost. Jmenuje se *De Staat* a měla premiéru v Amsterdamu na podzim roku 1976. Nesmírně důležitou roli sehrál zhudebněný text. Andriessen si vybral si pasáže Platónovy Ústavy,

kteří pojednávají o hudbě a její funkci ve státě. Dočteme se v nich o dopadu konkrétního typu hudby na společnost. „Každý vidí absurditu Platónova tvrzení, že mixolydický modus by měl být zakázán, protože má škodlivý vliv na vývoj charakteru,“ píše Andriessen. Nevěří ale, že by skládání hudby na společenských podmínkách vůbec nezáviselo. Tvrdí, že volba instrumentáře a technika, kterou skladatel zpracuje abstraktní hudební materiál, závisí na jeho poslechové zkušenosti a společenské situaci. *De Staat* měl být příspěvkem do debaty o vztahu hudby a politiky.

„Mnozí mí přátelé, stejně jako skoro každý v západní Evropě konce 60. a začátku 70. let, četli [Marxe] a snažili se uvádět do praxe marxismus,“ řekl Andriessen s odstupem téměř třiceti let v již citovaném rozhovoru s Terezou Havelkovou. „*De Staat* jsem napsal, abych jim vysvětlil, že všichni totalitární myslitelé, kteří se domnívají, že když mají jasnou představu o tom, jak by měl fungovat stát, také ví, jak by měla vypadat hudba, se mýlí. Mýlí se jak ti napravo, tak ti nalevo. Proto jsem zvolil Platóna, jenž byl jedním z prvních, kteří se tohoto omylu dopustili. Napsal jsem tuhle rozsáhlou skladbu, abych vyjádřil své rozhořčení.“

De Staat skladateli vynesl nálepku evropského minimalisty. S hudbou Terryho Rileyho, Philipa Glasse a Steva Reicha dílo sbližuje pravidelný pulz a užití repetitivních modelů. Andriessen ale estetiku amerického minimalismu vědomě problematizuje. *De Staat* je „zatížen“ smyslem hutného Platónova textu, harmonie je chromatická a disonantní. Čtyři ženské hlasy doprovází orchestr složený ze čtyř amplifikovaných hoboju, dvanácti žesťových nástrojů, čtyř viol, baskytary a dvojice elektrických kytar, harf a klavírů. Všichni hrají rychle, nahlas a produkují neúprosně agresivní zvuk.

TOM A JERRY

Zcela programově se minimalismem skladatel v 70. letech zabýval v díle nazvaném *Hoketus*. „Námětem“ a současně názvem skladby je kompoziční technika, s níž evropští skladatelé pracovali zejména ve středověku, ale setkáme se s ní i v tradiční hudbě mimoevropských kultur. *Hoketus* vzniká, když se na jedné melodické linii podílí více hlasů, které nehrají současně, ale jednotlivé tóny si předávají. Vzájemně se doplňují, a právě až jejich společnou akcí vzniká kontinuální melodická linka. Andriessenovým záměrem bylo omezit se výhradně na tuto techniku a prozkoumat její možnosti. Stala se součástí Andriessenova hudebního jazyka a skladatel se k ní v různých podobách vrací dodnes.

Důsledně s ní pracuje i v jedné ze svých posledních skladeb. Jmenuje se *Haags Hakkûh* a vznikla v roce 2008 pro sesterské klavírní duo Katiu a Marielle Labèque na objednávku Los Angeles Philharmonic. Název této toccaty (jak sám autor skladbě říká) pro dva klavíry a velký ansámbl bychom mohli přeložit jako Haagský hakkûh, přičemž slovo hakkûh v holandštině představuje slangový výraz pro určitý typ elektronické taneční hudby. Téměř po celou dobu trvání skladby

(asi 18 minut) „hoketují“ party sólových klavírů. Jejich akce se střídají v závratném tempu a provedení je, zejména co se týče koordinace, nesmírně obtížné. Vzniká tím ale zajímavý efekt. Celé pasáže by možná mohl zahrát jediný klavírista, ale tím neustálým dělením zní hudba zatěžkaně, trochu nemotorně a snad i lehce nerytmicky. Jenže ono to má zvláštní kouzlo (kdyby někdo hrál Ravelův koncert pro klavír na levou ruku oběma rukama, možná by byl výsledek brilantnější, ale něco podstatného by se ztratilo – u Andriessena je těch rukou naopak možná až příliš).

Jak bývá u Andriessena zvykem, i *Haags Hakkûh* odkazuje k již existující hudbě. Materiál je založen na dvou převzatých melodiích. Tou první je haagská písnička, tu druhou Andriessen slyšel, jak sám říká, když se díval na starou epizodu kresleného seriálu Tom a Jerry. Ten díl je z roku 1947 a jmenuje se *The Cat Concerto* – Kočičí koncert. Kocour Tom v něm hraje za doprovodu imaginárního orchestru virtuózní klavírní skladbu a myšák Jerry mu to kazí. Andriessen prý dlouho nemohl přijít na to, co je to za hudbu. Teprve později zjistil, že se jedná o Uherskou rapsodii č. 2 Ference Liszta, tedy skladbu určenou sólovému klavíru, kterou filmový skladatel přetvořil v miniaturní klavírní koncert. Obě tyto melodie, jak haagskou písničku, tak Lisztovo téma, Andriessen dekonstruoval, takže je pouhým uchem sotva rozpoznáme.

OPERA?

Jak jsme již naznačili, ve středu Andriessenova zájmu se mnohokrát ocitl text a zkoumání možností jeho interpretace hudbou. Mohlo jít o konceptuální uchopení textu jako ve skladbě *Tuin van Eros* (Zahrada Erotova) pro smyčcové kvarteto, která je inspirována stejnojmennou básní Jana Engelmana a obsahuje přesně tolik dob, kolik báseň slabik, nebo o zhudebnění v tradičním smyslu, kdy je text zpíván. Jenže Andriessen zaujímá velice kritický postoj vůči zpěvákům a nelíbí se mu klasicky školené hlasy. Když ho začala zajímat opera, fakt, že s operními pěvci pracovat prostě musí, zkrátka přijal, byť se snažil ovlivnit angažování konkrétních zpěváků a pokoušel se jim vnutit svou představu o zpěvu. To byl případ jeho vrcholného díla z 80. let nazvaného *De Materie*. Spíš než o skutečnou operu se jedná o čtyři vokálně-instrumentální skladby, které mohou být uváděny koncertně jak jednotlivě, tak společně (Andriessen o díle někdy mluví jako čtyřvěté symfonii). Nicméně celek byl prvně proveden scénicky v režii Roberta

Wilsona v produkci Nizozemské opery v červnu roku 1989. Tradičnímu pojetí opery se více blíží dvě díla z 90. let, která Andriessen vytvořil s britským filmovým režisérem Peterem Greenawayem: *Rosa – The Death of the Composer* a *Writing to Vermeer*. Obě ale mají krajně neobvyklá libreta. Hlavní postavou té první je Juan Manuel de ►

-58-

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 – hobo

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

Generální partner



Oficiální partner



Hlavní mediální partner



inzerce

Rosa, skladatel hudby k westernům, a její nepravděpodobný děj se odehrává kdesi v Jižní Americe. Ve druhé krom dětí vystupují pouze ženské postavy: manželka, tchýně a modelka malíře Johanna Vermeera. Sám Vermeer se v opeře neobjeví a statické libreto tvoří dopisy, které ženy malíři píše během jeho cesty do Haagu. Partitury obou děl se nemohou lišit více: Rosa je postavena na hlasitém zvuku žesťových nástrojů, které odkazují někam k big bandům Stana Kentona. Ve Vermeerovi jsou ústřední nástrojovou skupinou smyčce. Co však obě díla spojuje a zároveň odlišuje od tradičně chápaného pojetí opery asi nejvíce, je téměř dokonalá absence dialogů.

Zatím poslední Andriessenovou operou je *La Commedia* podle Danteho Božské komedie. Skladatel si na tento text brousil zuby už dlouho. Dle svých slov v něm našel komplexnost, intelektuální přístup, hrůzu, krásu, mnohohrstevnatost, odkazy na historii a mytologii – a především ironii. Dílo označil jako „filmovou operu“ pro nesmírně důležitou úlohu na scéně promítaného filmu (jeho spolupracovníkem byl tentokrát režisér Hal Hartley). Problém zpěvu, o kterém v posledních letech hodně mluví, v opeře postrčil o nutný kus dál. Part Beatrice a epizodní roli Caselly sice svěřil operním zpěvákům, Danteho ale ztvárnila již zmiňovaná Cristina Zavalloni, jejíž zázemí je v jazzu, part Lucifera zase civilním hlasem zazpíval herec Jeroen Willems. V orchestřišti je navíc umístěn amplifikovaný ansámbl Synergy Vocals, jehož členové zpívají bez vibrata a specializují se na práci s mikrofony. Ani zde postavy mezi sebou nevedou dialogy, celá opera je tak spíše sledem obrazů z Božské komedie a hudba plyne svým vlastním časem, nezávislým na tempu děje literární předlohy.

Jako první a samostatná skladba vznikla druhá část opery. Jmenuje se *Racconto dall'inferno* (Příběh z pekla) a její text je založen na 21. zpěvu Pekla. Jeden z hlavních ďáblů, Malacoda (česky Zlochvost), v něm Dante a Vergiliovi radí, aby se do dalšího kruhu vydali jinou cestou, protože se jistý most zřítí. Protože se bojí poslechnout jeho rady, Zlochvost jim na pomoc začne svolávat ďábly podivných jmen. Ono vyvolávání jmen, jako jsou Čenichal, Rypák, Osmahloň, Sněhořap, Dračinec či Zrzek, je ústředním momentem skladby. Když se chystají na cestu, Dante píše, že „Každému jazyk mezi zuby svítí, šilhají k vůdci svému o znamení, ten pak trubku udělal si z řiti.“ Po Zlochvostově zatroubení se vydají na cestu. Jejich průvod je, jak Andriessen říká, podpořen podivným středověkým pochodem, který je přerušován sugestivním tichem. A dále se ptá:

„Co to znamená sugestivní? Jsem si plně vědom faktu, že jakákoliv hudba může podpořit jakýkoliv obraz, ale je také zřejmé, že různé typy hudby dodají obrazu jiný význam. Představte si mladou dívku, jak kráčí po kvetoucím poli. Za doprovodu romantické hudby hrané smyčcovým orchestrem bude zamilovaná. Za doprovodu hudby z gangsterky se nejspíš chystá zabít svého otce.“

Tuto myšlenku skladatel dovádí dál a říká, že jakákoliv hudba může vyjadřovat jakýkoliv text. „Nikdo vám nepoví, jak zní žárlivost nebo touha,“ píše. Na druhou stranu připouští, že je možné psát hudbu, která evokuje emoce, krásu nebo příběh. „Nejsou zde žádná neměnná pravidla, která praví, jaká hudba k čemu náleží.“ Jsou zde konvence – a s těmi si Andriessen pohrává.

V článku je použit překlad Božské komedie O. F. Bablera (Praha, 1965) ■

Doporučený poslech:

De Staat (Nonesuch 1991)

De Materie (Nonesuch 1996)

Writing to Vermeer (Nonesuch 2006)

Letter from Cathy (BMOP/sound 2009)

Racconto dall'inferno (Wergo 2010)

Tomáš Pálka

To, co píšu, je to, co žiju

Text: **Wanda Dobrovská**

Se skladatelem Tomášem Pálkou posloucháme jeho skladbu Kapky. Partituru máme před sebou, porovnáváme to, co slyšíme podle zápisu, a to, co je dílem improvizace hudebníků. Skladba končí předlouhou tichou hudbou. „Tyhle tvé dlouhé tiché konce. Líbí se mi. A je k tomu potřeba odvaha...“ „Svého času jsem o tom vedl polemiku s Petrem Pokorným. V mé skladbě Ukládání mi to ještě asi půl roku vytýkal – že je to sice pěkné, ale na Evropana strašně dlouhé.“

Studoval jsi čtyři roky skladbu na Konzervatoři v Brně, ve městě, kde je hudební akademie s hodně dobrou pověstí. Proč jsi zamířil do Prahy?

Měl jsem pocit, že Brno zrovna v té době prochází nějakou zvláštní izolací, nedokázal jsem se dostat dál na hudební scénu než za brány konzervatoře. Kromě toho jsem chtěl na akademii k Františku Emmertovi a to by tehdy nebylo bývalo možné, pravděpodobně bych se dostal k Arnoštu Parschovi. V Praze tenkrát učil skladbu na AMU Marek Kopelent, jehož hudba mne dost oslovovala, a tak jsem si řekl, zkusím Prahu, a vyšlo to.

Vnímáš rozdíl mezi hudebním Brnem a hudební Prahou?

Brno je dodnes svázané s osobností Miloslava Ištvana, a odvíjí se od toho částečně i to, jak se učí na konzervatoři i na JAMU. Naopak Praha je víc napojena na tradici pražských osobností jako Klement Slavický nebo Miloslav Kabeláč. Někdy se mluví o rivalitě mezi dvěma kulturními centry, ale já jsem to takto nikdy nechápal.

Kromě studia na hudební akademii jsi absolvoval rezidenční pobyt v Paříži a skladatelské kurzy v Dartingtonu (Anglie), Semmeringu (Rakousko) a v Českém Krumlově. Co ti dalo co?

Nejvíc mi asi daly ty kurzy. Člověk se najednou setká s cizími lidmi a během týdne je to tak intenzivní komunikace – aby se toho probralo co nejvíc – že mě to vždycky nabilo energii. Škola mi dala hodně zase v jiném smyslu. Tam šlo o dlouhý vývoj, hledání – třeba i hledání vztahu. S Markem Kopelentem jsme k sobě hledali cestu dlouho a nakonec jsme si, myslím, skvěle rozuměli. Obojí mělo pro mě velký význam – z hlediska lidského i z hlediska profese.

Pověz mi o tom hledání komunikace s Markem Kopelentem – stylově jste každý jinde.

Hodně jsme o mnoha věcech diskutovali. Vzpomínám si, že se mě Marek Kopelent ptal, proč pořád píšu tichou hudbu. A já jsem mu říkal, že hluku je kolem nás všude dost. Tak proč bych měl k němu ještě přidávat svou hudbou? Ve 20. století se hluk stává dominantní vlastností prostředí, ve kterém žijeme. Vyjdeš ven na ulici – je tam hluk. Jdeš někam, kde čekáš, že bude klid – do restaurace – a zase tam něco hraje. Celý den tě provází hluk a večer člověk přijde domů, kde je naplno puštěná televize. Pohlížím na to tak, že člověk v tomhle sociálním prostředí potřebuje někde najít svůj klid, své ticho – aby se dostal k sobě. Aby uměl najít sama sebe. To všechno okolo ho rozptyluje a on se v tom ztrácí. Takže proto tichá hudba – aby uváděla zpátky do ticha.

V tom případě by možná bylo nejlepší úplně ticho – vůbec žádné tóny...

Možná ano. Přemýšlím nad tím dodnes – souvisí to se smyslem komponování a já na to dosud nemám jasnou odpověď.

Možná ji tím komponováním hledáš.

Někdy mám rád absolutní ticho. Když jsem bydlel ještě na koleji, měl jsem jedno období, kdy jsem si dával špunty do uší. Abych se úplně izoloval a mohl se ponořit do hlubších rovin myšlení a meditace – ale zase je pravda, že úplně ticho tě nakonec nespokojuje. Můžeš ho snášet jen po určitou dobu, ale pak už je to spíš něco jako vnitřní smrt. Nemůžeš se úplně oddělit od světa, takže vlastně ten zvuk potřebuješ. Ale hledal jsem takový zvuk, který neruší, který souzní s tichem. Máš ticho a máš zvuk a jsou ve vzájemné rovnováze.

Ono také když už jsme se jednou rozhodli být skladateli, tak prostě musíme organizovat akustický materiál, že...

Rozhodli být skladateli – to je pro mě dodnes otázka, možná se k tomu někdy dostanu v hlubších výletech do podvědomí, proč jsem se takhle rozhodl – ale dnes mi to zní divně. Být skladatelem, stát se skladatelem... Přijde mi, že to není otázka toho „být něčím“, ale „žít něčím“. Zní mi divně, že bych měl někam přijít a říci, „já jsem skladatel“. Smysl je jinde. Hudbu může koneckonců tvořit kdokoliv. Pro mě je důležité, jaká ta hudba je a kam jí směřuji – ne jestli jsem nebo nejsem skladatel.

Je to tvoje profese. Živíš se tím.

Ano, vystudoval jsem ten obor. Odpovím ti na to jakoby z druhé strany. S mými studenty třeba něco probíráme, něco z oboru hudby, co mi přijde zajímavé, a chci, aby se o tom něco dozvěděli, a oni se mne zeptají – a tohle bude taky v testu? A já řeknu, no, asi ne, a oni: proč to tedy děláme? Proč se tím zabýváme? A s tímhle mi to přijde podobné. Hudba se pro mě stala něčím důležitým, o čem jsem věděl, že se tomu chci věnovat a že chci hledat tu cestu i pomocí té hudby, a proto jsem si ji zvolil za profesi. Ale i kdybych si ji za profesi nezvolil, pořád by tam ta rovina byla nějak obsažena. Není pro mě důležitý diplom, že jsem skladatel, ale to, že opravdu hledám tou hudbou víc, než že mám ten diplom.

Stává se ti, že tě v noci něco napadne, a ráno si k tomu sedneš a seznáš, že je to pitomost?

Stávalo se mi to, když jsem byl na konzervatoři. Geniální nápad, hned jsem začal psát, a druhý den jsem to zahodil, ale dnes se mi to už většinou neděje. U mě se všechno rodí strašně pomalu. A dlouho. Přemýšlím nad tím, nosím ty věci v hlavě, a pak si sednu a napíšu to během ►

chvilky. Nepotřebuju si nic postupně psát, spíš si to musím ujasnit, udělat si skicu, najít ten tah, a pak už ten tvar znám a jenom ho oživím. Mám ale opačnou zkušenost: nedávno jsem objevil nahrávky z konzervatoře – z prvního a druhého ročníku. Vzpomínám si, že když jsem si je poslouchal ke konci studií na konzervatoři, měl jsem chuť ty partitury spálit. A onehdy jsem si to náhodou rozklikl, pustil, a řekl jsem si – vida, ono je to docela dobrý! Je těžké říci o nápadu, jestli je dobrý nebo není. Závisí na době, kdy to člověka napadne, na čase, na vztahu ke všemu ostatnímu, jestli se k tomu třeba vrátí někdy později...

Vracíš se?

Se skladatelem Pavlem Zemkem-Novákem jsme tohle hodně řešili – jestli se vracet ke starším kompozicím a případně je i revidovat. Pavel reviduje neustále, některé partitury má zaneseny bělobou a původních not je tam pár a vlastně je to „nová“ kompozice. A já jsem měl dlouho dilema, jestli se vracet k něčemu, co už jednou bylo nějak napsáno – a je to problém. Po provedení skladby na koncertě jsem se třeba rozhodl, že to či ono změním, protože jsem nebyl spokojený, a když jsem se k tomu pak vrátil zase ještě o rok později, zjistil jsem, že to, co jsem změnil, bych tam vlastně nechal, a změnil bych něco jiného. Takže dnes dělám revize jen v podobě kosmetických úprav.

Komponuješ u klavíru, nebo u syntezátoru?

Kdysi ano, dnes ne. V posledním roce na konzervatoři jsem začal mít pocit, že má hudba je příliš ovlivněna klavírem, a začal jsem zkoušet – na maturitní skladbě *Verše psané pro mlčení* – psát střídavě u klavíru a bez něho. Dnes klavír používám jen k ověřování.

Chce-li skladatel dnes prezentovat svou tvorbu před publikem, často si skladbu zahraje sám, nebo ji naprogramuje do počítače, nebo dá dohromady ansámbli – v tvém případě to je soubor Konvergence.

S nápadem na založení souboru přišel v roce 2002 na kurzech v Českém Krumlově Ondřej Štochl. Bylo nás tam několik s podobnou vizí, a tak jsme do toho šli s ním. Chtěli jsme soubor, který by hrál nejen naše skladby, ale i kompozice těch,

kteří jsme potkávali na workshopech a kurzech, a chtěli jsme, aby naše koncerty měly konzistentní dramaturgii. Museli jsme se naučit vyplňovat žádosti o granty, což nebylo jednoduché, protože jsme všichni studovali umění s představou, že budeme dělat jenom to umění, a najednou jsme se měli zabývat záležitostmi, od kterých jsme se v té době absolutně distancovali. Ale museli jsme si uvědomit, že to tak je, naučit se to, a funguje to. Je za tím obrovská práce. Někdy mě to i zmáhá – vím, že třeba teď bych chtěl komponovat, ale místo toho budu vyplňovat formuláře. Pak už máš všechno zařízené a rozpadne se ti to na nějaké maličkosti, někde se někdo s někým nepohodne a odmítne vystupovat a ty znovu investuješ energii do toho, co už bylo hotové, a vracíš se to jako spirála a člověk si říká, jestli to stojí za to, jestli toho raději nenechat a nepsat jen do šuplíku. Jenže mi to nedá, potřebuji komunikaci s interprety, s posluchači. Psát do šuplíku mi zavání samolibostí – jako bych čekal, že všechno ostatní za mě někdo udělá. A hlavně – nespokojím se s nahrávkou z počítače, to pro mě není zpětná vazba. Potřebuju živého hudebníka a živého posluchače. Spousta skladatelů, kteří byli na těch workshopech a kurzech, přišli s partiturami a nahrávkami z počítače, nemají zkušenosti s hráčem, a ty vidíš, že to, co vzniká, je jakoby pokroucené. Chybí tam ta návaznost. Píší někdy věci, které jsou až nesmyslné, a obhajují je tím, že jde přece o myšlenku, a to, že ji nikdo nemůže uchopit, už je nezajímá. Jsou to nehratelné partitury, které buď dokonale realizuje počítač, nebo možná i interpret, ten si na tom ale vyláme zuby – a zbytečně. V dlouhých diskusích padaly argumenty typu „já mám nějakou vizi a to, že ten interpret není tak dokonalý, aby ji dokázal realizovat, už není můj problém“. Můj protiargument zní: „Proč tuhle linku, která je napsaná pro jednoho klavíristu, nerozepíšeš pro dva klavíristy? Jeden může hrát techniky, které máš ve strunách, druhý to, co máš na klaviatuře, a bezpečně tam bude všechno. Když to necháš hrát jen jednoho, nikdy tam všechno nebude.“ Ano, zahraje to Ensemble Intercontemporain, ale to je profesionální soubor, který pracuje v úplně jinak nastaveném systému. A tady se dostávám k té samolibosti – k nevnímání souvislostí.

Myšlenku lze předat i tak, aby si interpret nelámal hnáty a aby ji posluchač dokázal

identifikovat – což myslím právě ty realizuješ ve skladbách, jejichž součástí je improvizace.

Někteří skladatelé vyhánějí požadavek na komplexnost někdy až do absurdních rovin a tam pak podle mého názoru dochází ke střetu, k nepochopení ze strany interpretů i posluchače. Já se snažím nabízet takové řešení, aby zůstal prostor interpretovi, aby se interpret spolupodílel. Nechci ho „znásilňovat“ tím, že mu přesně nadiktuji, jak má co být. Známe to ze života: když někomu řeknu, teď uděláš to a to, beru mu možnost spolupodílet se, protože mu beru možnost samostatně myslet – myslím jakoby za něho. Takže se snažím najít rovnováhu.

Výrazným psychologickým rysem moderní vážné hudby je někdy až úzkostná snaha mít všechno pod kontrolou – což je dobře vidět zejména na notovém zápisu, který jde často do extrémních detailů vyžadujících zvláštní vysvětlivky. Ty v partiturách některých svých skladeb (*K Sobě, Kapky, Masada*) naopak ponecháváš leccos nespecifikováno. Znamená to, že nelpíš na vždy stejné výsledné podobě skladby?

Mnoho mých kolegů je přesvědčeno, že všechno musí být jasně a přesně dáno, jinak už to vlastně není jejich dílo. Hodně jsem o tom přemýšlel a myslím si, že to tak není. Ani vlastně nevíme, odkud pramení to, co tvoříme. Co je a co není „naše“ – to je otázka. A mě vždycky nakonec ze všeho nejvíc zajímala komunikace, souznění s někým dalším, s kým něco vytvářím. Věděl jsem, že když se budu snažit něco do detailu promyslet jenom sám a někomu to pak případně vnucovat, tak že to není moje cesta.

Dá se říci, že relativizuješ pojmy „správně“ a „špatně“?

Jde o hledání. Nic nemusí být konečné, dobře nebo špatně, je to o nás a o našem přesvědčení. Nemám žádnou kompozici, ve které bych nehledal něco, co je za tou hudbou.

Uvažuješ v nějakých stylových kategoriích?

Každý jsme jenom tím, co už víme, nebo s čím jsme měli možnost se seznámit, nebo si osvojit. Neuznávám žádné kategorie, protože každý člověk ten tvar nakonec hledá sám v sobě a může vytvářet nejrůznější přesahy, ať už je to klasická

„vážná“ hudba s nějakými třetími proudy nebo hudba plná šumů, ruchů a pazvuků anebo třeba hudba, která čerpá z levného populáru... Nevidím důvod, proč se držet nějakých daných akademických úzů. To mě vůbec nezajímá. Řídím se vlastním estetickým cítěním a tím, co mě oslovuje.

Jakou zkušenost ti přináší život s Konvergencí?

Jsou to zkušenosti na mnoha rovinách. Jednou z nich je rovina vztahu a komunikace mezi skladateli – umět říci svůj názor druhému a zároveň udržet vztahy tak, aby soubor mohl fungovat, a to ne že by se tam neobjevovaly vyhrocené situace! Nedocenitelnou zkušeností je možnost vystupovat jako interpret. Už Pavel Novák mi na konzervatoři říkal: hrej někde, buď s těmi hudebníky, ať víš, co jsou jejich problémy, že jsou to lidé, kteří také žijí své životy, a ne jen ti, kteří přijdou a na povel zahrají. Možná právě to má vliv na to, proč píšu tak, jak píšu.

S téměř desetiletou zkušeností, jakou máš s Konvergencí, si dnes můžeš dovolit vyhovět objednavce vídeňského sdružení Platypus na úrovni, na kterou by sis před nějakými pěti šesti lety asi ještě netroufl – konkrétně nabídnout jim skladbu s tou improvizací složkou.

Většinu mých skladeb uvedla Konvergence, některé i opakovaně, a mám zpětnou vazbu od interpretů i posluchačů, hráli jsme na festivalech, cenná je i možnost konfrontace vlastní tvorby nejen s ostatními skladateli z Konvergence, ale s tvorbou i třeba známějších autorů evropských nebo ze světa... V poslední době se snažíme vytvářet širší spektrum spolupráce na několika úrovních a v mezinárodní spolupráci – více sdružení dohromady (Konvergence, Klangnetz, Platypus a v jedné jsou i další), nebo spolupráce mezi různými uměleckými obory (Konvergence a taneční konzervatoř Duncan Centre), poprvé v tomto roce vystoupíme v cyklu našich koncertů společně se sborem Canti di Praga. Otevírají se tak nové možnosti, jiné způsoby nazírání na kompozici jako takovou a v neposlední řadě jsou i zdrojem nových zkušeností.

Máš nějaké vzory nebo vlivy, které ti dávají směr?

Dlouho jsem neměl žádný vzor, ani žádný směr. Na konzervatoři jsme poslouchali polskou školu, Pendereckého, Lutoslawského, německou hudbu, Ligetiho, Stockhausena, i třeba starší hudbu, Bartoka, a mě zajímalo všechno. Už tehdy mi začínala být bytostně nejbližší hudba, u které můžeš cítit, jak se rodí a „neznásilňuje“ tě, víc se k ní sama přibližuješ. Hudba, která není vulgár-

ní, neatakuje tě, musíš si k ní najít cestu sama. Já jsem tohle shledal nejdřív v hudbě Mortona Feldmana, potom později v hudbě Kaiji Saariaho, Toru Takemitsu, a na kurzech pak ještě také v hudbě Xiaoyonga Chena, to je Číňan, studoval u Ligetiho, a mluvil o hudbě jako procesu ve spirále, která vychází z jádra zvuku, a o souznění a já jsem si uvědomil, že to právě mě na hudbě

3 LES GOUTTES / Tomáš Pálka

5x - 8x - postupně zrychlovat, začít v dynamice *ppp* skončit v dynamice *fff*

Kyt. skupinky hrát v libovolném pořadí *pizzicato - die libosi*

Bkl. jemné rozladování tónu při opakování postupně zvětšovat amplitudu rozladování

Vib. bez pedálu - (bez pedálu)

D.bl. T.T. Gong Klav. hrát die libosi cokoliv z předchozího materiálu, vycházet z hudebního pulzu předchozího bloku, postupně jej zrychlováním "zahušťovat"

(50a) - 5x - 8x - postupně zrychlovat, začít v dynamice *ppp* skončit v dynamice *fff* (50a)

// 30" - 45" hrát nejprve v pořadí, jak je psáno, posléze figury hrát v pořadí libovolném, který je možné oktavově transponovat, délka tónů značených jako *etvasec* je 1" + 3" (bez přesných rytmických hodnot)

Kyt. *f* (solo) *ppp* *fff*

Bkl. použít cirkulační dech - pokud možno

Vib. hra amyčom : značeno nad notou v závorce jako [S] *ppp* *fff* (50a)

D.bl. nahodilé údery dřevěnou palčkov *mf* *ppp* *fff*

T.T. Gong Klav. jednou rukou levice zašumět atomy v rozmezí kontra E až velké C *f* *ppp* *fff* (bez pedálu)

místy hrát akcenty - nahodilě die libosi

30" - 45" 15" - 30"



zajímá. Jinými slovy, aby se člověk naladil na určité frekvence, které ho harmonizují nebo se kterými souzní. A ne na hudbu, která mu něco nutí, někam ho tlačí a on to třeba ani nechce nebo mu to je nepříjemné.

Spojuješ svou hudbu často s poezií – co to je za spojení?

První skladba, ve které jsem se inspiroval poezií, byla *Víze barvy noci* na text Bohuslava Reynka. Uvědomil jsem si tenkrát, že s básní, se kterou pracuji, dokážu souznít do té míry, že v tom, co pak vytvářím, nejde jen o to převést báseň do hudby, ale posunout možnost vnímání. Text básně má pro mě výpovědní hodnotu, je od hudby neodlučitelný a figuruje v ní – buď přímo, nebo jako motto nebo inspirace. Poezie mě ovlivňuje v životě, v myšlení, a některé básně jsou tak silné, že jsem se rozhodl s nimi dál pracovat. Nejbližší mi jsou Jiří Jan Vícha a Zdeněk Wolf. Jejich poezie je o hledání jako o vztahu – člověka k člověku, k sobě samému, k Bohu / universu / veškerenstvu. Společná je jim schopnost předávat myšlenku jednoduše. Stručně. Skutečná pravda je, myslím, v podstatě jednoduchá a jenom my si ji komplikujeme tím, že ji zamotáváme do stále složitějších konstrukcí.

Co je materiálem tvé hudby?

V podstatě všechno. Veškerý zvuk. Měl jsem představu ve zvucích už v době, kdy jsem

ještě vůbec nepracoval s elektronikou. Lákala mě práce s hudebními nástroji a s tóny jako s barvami, hledal jsem zvukové možnosti jako u malování – jako na paletě. Nenapadají mě melodie, ke kterým bych vytvářel harmonie. Slyším komplexní obraz, komplexní tvar.

Hudba je umění v čase – co ti ten obraz dělá v čase?

On je vlastně statický a jen se mírně proměňuje. Tím materiálem jsou zlomky čehokoliv – tóny, zvuky – a ty se skládají do konkrétních obrazců.

Co ti v tom reprezentuje elektronika?

Fascinuje mě kombinování zvuků zdánlivě nesourodých, zvuků, které buď zůstanou nezměněné, anebo se promění a v té proměněné podobě vstupují do dalších vztahů a vytvářejí další obrazy. Ve skladbě *MoiJeCroisQue* jsem pracoval s tvary zvuků vody, industriálními zvuky, zvuky ulice a hudebních nástrojů – nejdřív v jejich nemodulované podobě, z níž se postupnou deformací dostáváš dovnitř zvuku, stmeluješ zvuky, vytváříš komplexní zvukový svět, který už je ale jen obrazem nebo

stínem toho původního, a pak dospíváš k možnosti tvořit z těch stínů nový hudební svět.

Které skladby považuješ za mezníky své skladatelské cesty?

Mezníky pro mne ani tak nejsou skladby jako takové, podle toho, kam až jsem se třeba dostal co do velikosti obsazení, ale spíš nakolik se mi podařilo sdělit to, co jsem opravdu chtěl sdělit. Silný vztah mám k *Ukládání* (na báseň Zdeňka Wolfa), které vznikalo v roce 2003 v době, kdy jsem byl s Pražským filharmonickým sborem v Izraeli, a je to pro violu, bicí a soprán. Hodně jsem se k tomu, co chci sdělovat, přiblížil také ve skladbě *O Pater* (2005), což je jedna z mých nejtěžších skladeb, ale to jsem ani nechtěl. Nesleduji v hudbě prvek virtuozity, to mi nic neříká. Oslovuje mě gamelan, nebo když vidím meditujícího a k tomu zní třeba jen jeden tón a ty slyšíš, jak se ten tón proměňuje.

Snoubí se ti život s hudbou s životem osobním?

Když mám napsat hudbu k filmu, tak je to více o profesi. Jinak ale většinu toho, co vytvářím, spojuji se svým životem. To, co píšu, je to, co žiju. Jinak bych to nepsal. ■

Tomáš Pálka (nar. 1978 v Brně) absolvoval Konzervatoř Brno a Hudební fakultu Akademie múzických umění v Praze. V roce 2002 spoluzaložil skladatelské sdružení Konvergence. V současné době vyučuje hudební obory na English College v Praze a na Konzervatoři Brno. Žije v Buštěhradě se svou snoubenkou, hudební skladatelkou Michaelou Plachkou. Více na www.wisiart.com.

Utopie přivedená k životu

Helmut Oehring



Text: **Lukáš Jiříčka**, foto **Astrid Ackermann**

Německý skladatel Helmut Oehring (1961) se narodil jako syn neslyšících rodičů. Jako skladatel je autodidakt, ačkoliv navštěvoval kurzy významného východoněmeckého skladatele Georga Katzera. Oehringův hudební jazyk je i v rámci soudobé hudby nebývale expresivní, plný zlomů a polystylovosti s vlivy rocku, elektroniky a hluku. Kromě komponování pro sólisty, ansámby a orchestry se věnuje i vokální tvorbě s převážně neslyšícími zpěváky a recitátory, s nimiž také spolupracuje na unikátní podobě inscenací hudebního divadla. Oehring díky neobvyklému hlasovému projevu neslyšících rozvíjí hudbu plnou náhod, velkých dramatických změn a nedokonalostí. Jeho hudební i scénická díla působí jako virus v soudobém umění tím, že obracejí všechny ustálené návyky a pořádky na hlavu. Hluší zpívají a vytvářejí neobvyklé choreografie vybudované na základě znakového jazyka, čímž podřývají ustálený pohled na to, kdo může provozovat hudbu či hudební divadlo. Oehring s oblibou problematizuje veškeré konvence spojené s hlasem a sluchem. „Nezachytitelnost“ specifického projevu neslyšících má bohužel za následek to, že Oehringova diskografie není příliš rozsáhlá. Nicméně i ta existující nabízí originální hudební svět stejně poetický jako radikální.

Co pro vás znamená sluch a lidská řeč? Je pro vás díky vaší životní zkušenosti čímsi podzřelým, pokud je vaším mateřským jazykem znaková řeč? Může být poslech kreativním aktem?

vidění je pro mě „normální“

úplně

slýšení je exotické a pozoruhodné

ale dotýká se mě

Jaká hudba vás ovlivnila v rozhodnutí stát se skladatelem?

victor jara, queen/f.mercury, kansas, yes, bob dylan, pink floyd, chet baker, miles davis, charlie parker, a.webern, b.a.zimmermann, l.nono, b.bar-tok, a.schönberg, f.goldmann, g.katzer, f.schenker, h.lachenmann, franco evangelisti!

Měl jste v dobách NDR přístup k hudbě ze Západu, ať už rockové nebo vážné?

ano 95 %

z rádia

televize

časopisů

a gramofonových desek

Býváte charakterizován jako autor expresivní hudby, jako následovník skladatelů dvacátých let 20. století. Souhlasíte s tím?

ano!

do jisté míry

Jako skladatel i režisér jste samouk. Je to výhoda nebýt zatížen akademickým vzděláním? ano i ne

Jaký máte vztah k hudební scéně? Je to mašinérie, pro niž je hudba určitým fetišem, což je pro neslyšící nesmysl? Snažíte se změnit myšlení o hudbě tím, že spolupracujete s lidmi, kteří doposud nebyli do hudebního světa vpuštěni?

to je velice individuální

dojmy a skutečnost se mohou lišit

někdy se člověk vydá na cestu ničím neovlivněn během cesty dojde k setkáním, která ho ovlivní a na něž nikdy nezapomene

je to do jisté míry nepopsatelná revoluce trojských koní:

neslyšící, hluchoněmí

jako středobod a hlavní sólisté v operní produkci

na pódíích koncertních sálů a operních domů

utopie přivedená k životu

pro publikum

ale také pro hudební specialisty/profesionály

a hudebníky

novum! něco nemyslitelného

to je ta druhá strana!

protipól!

jejich vlastního světa

Svou spoluprací s neslyšícími jste prolomil jedno velké tabu hudebního světa. Do jaké míry to

byl vědomý vývoj, do jaké míry šlo o důsledek vašich životních osudů?

bylo to nevědomky, ale intuitivně vyprovokováno a docela normální, důsledný a plynulý postup konsekvantní zastávka na mé cestě

Musíte přizpůsobovat svůj notový zápis neslyšícím sólistům?

vůbec

popis toho, o jaká gesta nebo prvky znakové řeči se na daných místech partitury jedná doplňují do partitury k notám stejně jako text

Neslyšící sólisté, s nimiž pracujete, přišli o sluch v průběhu života a ještě mají určité vzpomínky na zvuky, nebo spolupracujete i s těmi, kteří se již jako neslyšící narodili?

obojí

Jací jsou tito interpreti? Je těžké je přemluvit ke spolupráci?

zpočátku

před téměř dvaceti lety

to bylo skoro nemožné

hrozilo zhroucení ještě než jsme vůbec začali

hodně nedůvěry

nejistoty, špatné myšlenky

a ještě více strachu

od té doby se z nás stala téměř rodina
jako bratři a sestry
na protilehlých březích jedné řeky

Jak komunikují neslyšící sólisté s ostatními interprety, jak si rozumějí?

zdlouhavě
dojemně
plaše a obezřetně
tu a tam také přímo a nekomplikovaně (především tanečníci a někteří dirigenti)

Vokální i instrumentální sólisté mají ve vašich dílech zvláštní pozici. Když to přeženu, dá se říci, že sóla odporují prokomponovanému celku a plní funkci podvratného prvku. Je to organické, divoké a často nedokonalé. Mají interpreti vašich skladeb prostor pro improvizaci? jaké instrukce dostávají?

v zásadě je všechno vypsáno
pokud nejde v tradiční notaci
pak pomocí velice precizních a také poeticky asociativních intuitivních slovních obrazů
které co nejpřesněji zprostředkovávají mimo jiné zvuk ladění barvu rychlost atd.

obecně platí, že třeba použití elektrické kytary je podobné trojské vpašování jako obsazování neslyšících sólistů nebo sborů hluchoněmých na koncertech či v operách

Co pro vás, jako slyšícího, znamená ticho? Ticho jako kulturní fenomén, bílá skvrna v proudu hudby.

ticho je výchozí materiál

Je možné převést znakovou řeč do hudby? Nebo jde o narativní, nehudbní strukturu?

od chvíle, kdy jsem začal komponovat,
tedy psát hudbu
převádět příběhy do hudby
moje pozorování skutečnosti
nebo proměňovat fotografie a portréty reality
v hudbu
vyvíjím určitou gramatiku
zcela konkrétní písemnou formu mé mateřské řeči
gramatiku prostoru
znaky a řeč gest
v písmu, v notovém písmu
aby pak bylo
naplněno a rozehráto realitou, poezií, příběhem,
osobami, stavy, pohyby, strukturami
přes kouzelné oklidy hudby

proměněno zpět
prostřednictvím hudebníků sólistů a v neposlední řadě posluchačů
v ten samý výchozí materiál
a skrze tuto cestu, toto memorování, tento boj proti zmirání tónů, proti vlastnímu umlkní
skrze tento aktivní proces proměny tam a zpět
vznikne něco velmi silného
velmi zřetelného
řeč
která skrze každého a o každém, kdo se na tomto procesu podílí
vypráví

hudebníci a posluchači
opouštějí místo oné proměny
jako někdo jiný

Dá se říci, že se již výběrem spolupracovníků otvíráte nedokonalostem, náhodám a chybám? rozhodně ano

Je tato „otevřenost nedokonalosti“ hodnotou sama o sobě, prvkem, s nímž záměrně pracujete, nebo je to něco, co v rámci práce prostě akceptujete?

jde o podstatnou součást každé práce
je to obvykle křehká kvalita sama o sobě
která nemá nic do činění s mými myšlenkami
a možnostmi
ale která má co do činění
s propustností a otevřeností na okrajích
které si život a jeho střety vynucují
a proto také souvisí s každou mojí hudební prací

Je pro vás kontrast mezi precizním provedením a syrovostí výrazu sólistů důležitý, protože pro jiné představuje cosi nepřijatelného? všechno, co děje na pódiu v mých dílech je přijatelné! kde jinde, když ne tam...

přímot výrazu je pro mě důležitá
protože je v nejlepším případě
upřímný a opravdový
a nevyumělkovaný
je možností zobrazení našeho života

Co vás přivedlo ke komponování scénických koncertů a divadelní hudby?

můj život
a setkání s určitými lidmi

Je pro vás znaková řeč spíše choreografickým prvkem, nebo pouze prostředkem vyprávění? rozhodně vždy obojí

Má znaková řeč podle vás v estetické rovině něco společného s dirigováním?

ve skutečnosti nic
jen v mých dětinských snech

Ztrácí vaše dílo něco tím, že na nahrávkách postrádá vizuální složku?

pro tyto situace mám v řečovém centru hlavy své
vnitřní ruce

Proč získala ve vaší hudbě tak významné místo elektrická kytara? Je to tím, že jste sám jako kytarista začínal?

kytara
je jedním z nejdůležitějších nástrojů dvacátého století
je to symbol!
pro mě také především politický postoj

victor jara, wolf bierman, david gilmour, andres segovia, jimi hendrix, julian bream, keith richards, reinbert evers, curt cobain, paco de lucia, john mclaughlin, al di meola, eric clapton, steve howe, frank zappa

mé první kontakty prostřednictvím kytarové hry
třeba těchto významných osobností
byly a jsou dodnes jedním z pramenů mé hudební obrazotvornosti a mého postoje k hudbě

Jak ovlivnil váš pohled na hudbu kytarista Jörg Wilkendorf?

hraje ve většině mých skladeb pro kytaru
doplnění mého hudebního myšlení a cítění ve „vážné“ soudobé hudbě a rocku

Je pro vás důležité sepjetí témat vašich děl s vaším životem?

ano! vždy!

Můžete dělat umění pro umění?

nikdy
to mě významným způsobem odpuzuje je mi to odporné
přinejlepším mě pokusy o takové umění nudí

Jak moc je pro vás důležitý čistě formální aspekt práce?

jsem posedlý kontrolou

(také kvůli životní okolnostem)

**Jak probíhá vaše spolupráce se skladatelkou
Iris ter Shiphorst?**

volně, podivně
konceptuálně
otevřeně
intuitivně
na ostří nože a společně

**Co je výchozím bodem vašich hudebních
inscenací? Literatura, hudba nebo kupříkladu
scéna?**

vždy příběh nebo osoba

**Vedle hlasového výrazu je důležitou složkou
vašich děl výraz těla – teatralizace lidských
gest. Nemáte strach z patosu?**

do této kategorie se dostávám zřídka

Na co konkrétně myslíte, když popisujete

**své hudební a scénické práce pojmy z jiných
oborů?**

stav
pohyb
světlo
zvuk/hluk

**Do jaké míry vás při komponování inspirují
moderní technologie? Z jakého důvodu jste se
rozhodl pro využívání elektroniky?**

jako samozřejmé rozšíření instrumentáře

**Zajímá vás vedle stylizovaného zpěvu a zpěvu
neslyšících také mluvené slovo?**

v mých dílech obsahujících řeč
pravidelně zaměřuji dané úrovně
zpěváci, sbor atd. se musejí naučit gesta
a neslyšící musejí zpívat a mluvit
každá myslitelná a proveditelná forma rozvázání
pevných struktur vztahu mezi řečí a zpěvem je
vítána

**Jaké tendence vidíte v současné zvukové
tvorbě pro rozhlas?**

95% nuda a sebestřednost

5% vzrušující
pozoruhodné a subversivní umění dotýkající se
řeči a zvuku
se silnými vnitřními obrazy

Co vás na rozhlasu jako médium vzrušuje?

imaginace

Jak důležitá je pro vás vizualita?

je to rozhodně řeč
pro mě to nejdůležitější a nejkřehčí
vždy bližší smrti než životu

Do jaké míry vás zajímá opera?

je to podle mě zajímavé spojení uměleckých forem
které klade nároky a obsahuje politický/poetický
postoj

inzerce



Kdo si čte, zlobí.

Každou druhou středu na stáncích
a ve všech dobrých knihkupectvích.

www.advojka.cz

EXPOZICE NOVÉ HUDBY 2010

Text: **Peter Marek**, foto: **Miro Myška**

Program letošní Expozice nové hudby (7.–11. března) byl už tradičně snad až příliš rozmanitý, ale ko-neckonců, o to tomuto festivalu jde. Organizátoři na něj tentokrát nenapasovali žádné téma, jak tomu bylo v minulých letech, ale vlastně je to dobře. Dát dohromady soubor Dama Dama, Davida Toopa a Valentina Silvestrova a snažit se je pak zastřešit společným heslem možná ani nejde.

Absence tématu souvisí s důležitou změnou v dramaturgii festivalu. Na výběru účinkujících se už nepodílí dlouholetý dramaturg Jaroslav Šťastný (Peter Graham), který dělal tuto práci více než dvacet let a jehož nápadem témata byla. Vznikla nová, pětičlenná dramaturgická rada v obsazení: šéfdramaturg Vítězslav Mikeš, dále Ivo Medek, Vít Zouhar, Jozef Cseres a Daniel Matej. Podle slov šéfdramaturga měl každý z členů na starosti přípravu jednoho dne, i když samozřejmě jejich práce byla propojena. Zdá se ale, že to způsobilo poměrně velkou dramaturgickou nevyváženost.

HUDBA STARÝCH STROJŮ

Rozhodně největším zklamáním celé Expozice bylo vystoupení Abstract Monarchy Dua. Rakouský trumpetista Franz Hautzinger a maďarský violista Zolt Sörös, k tomu ještě elektronika, mikrofony, theremin, perkuse a podomácku vyrobené nástroje – zní to opravdu dobře. Bohužel jenom podle popisu. To, co předvedli na Flédě hned v první den festivalu, byla jen prvoplánová přehlídka zvuků. A i kdyby v pozadí náhodou nějaká smysluplná myšlenka byla, zůstala dokonale skrytá. Protože mlátit různorodým kuchyňským náčiním do violy a skřípat vidličkou o činel opravdu není vtipné ani působivé. Jednalo

se naštěstí o trojkonzert, takže nic nebylo ztraceno.

Přitažlivějším bylo vystoupení trombonisty Hilaryho Jefferyho, který předvedl svou už několik let se vyvíjející skladbu Tromboscillator. Je to vlastně idea zvuku, spojení akustického nástroje se světem strojů. Bohužel myšlenka skladby a náročnost provedení byly v tomto případě o něco zajímavější než samotný výsledek, navíc celá kompozice byla až příliš zdoluhavá.

Nejpozoruhodnější vystoupení z trojice předvedl Nicolas Collins. Ten zvolil kontrastní kusy ukazující různé strany jeho tvorby a navíc do dění zapojil i brněnské hudebníky. Skladba *Pea Soup II*, jejíž první verzi Collins zkomponoval ještě na vysoké škole, pracuje se zpětnými vazbami. Síť obvodů mění frekvenci vazby podle toho, jak se mění situace v prostoru, ve kterém provedení probíhá. Změnu může vyvolat vyluzování tónů, ale i obyčejný pohyb. Právě díky tomu existuje skladba i jako zvuková instalace reagující na návštěvníky. V Brně Collins předvedl koncertní verzi, při které mu pomohl saxofonista Pavel Zlámal a už zmiřovaný Hilary Jeffery. Výsledek byl rozhodně zajímavý. Skladba plynule přešla do dalšího kusu s názvem *Salvage*. Jednalo se o řízenou improvizaci, při které se šest hráčů snažil oživit nefungující soustavu obvodů pomocí testovacích snímačů a na základě pokynů skladatele zmrazit právě znějící zvukovou strukturu. Tento koncept, tzv. „hardware hacking“, předpokládá, že jakýkoliv spotře-





bič může být i hudebním nástrojem. Na Expozici přinesl Collins nefunkční desku ze starého francouzského telefonního přístroje a při jejím oživování mu pomáhali studenti Ústavu hudební vědy Masarykovy univerzity. Díky vhodně zvolené osmiminutové délce se jednalo o celkem lákavý náhled do Collinsova hudebního světa elektrospotřebičů, o něco delší trvání by už ale mohlo být pro posluchače únavné. Třetí skladba *The Talking Cure* byla velice příjemným, téměř kabaretním odlehčením. Myšlenka je prostá: počítač sleduje melodii řeči a na jejím základě generuje klavírní doprovod, přičemž nic není dopředu připraveno.

BUBNY A ŠACHY V NEVĚSTINCI

Soubor bicích nástrojů Dama Dama příliš nepřekvapil. Vynikající technická úroveň a zároveň jejich typická klíše: důraz na efekty a mystičnost. Koncert proběhl v Mozartově sálu v Redutě a třeba uznat, že i navzdory počátečním obavám se výběr prostoru celkem povedl. Výrazně červený sál, který působí spíše dojmem nevěstince než seriózní koncertní síně (navíc se špatnou akustikou), tentokrát neurážel. Pomohla tomu zajisté i změna sezení na příčnou stranu a nasvícení ne právě typické pro tento prostor. Jediným problémem, zato velkým, byla neschopnost techniků. Je opravdu tak těžké vypnout hlasitě hučící projektor při skladbách, kde jej není vůbec potřeba? Kupříkladu vynikající Růžičkova *Suita* č. 7 pro tři hráče na marimbu, v níž je ticho velmi důležité, byla naprosto zkažena. Ať bylo provedení jakkoli perfektní, nebylo to nic platné, protože hrozivé fučení projektoru všechno zabilo.

Kompozice *Šachy* mladého skladatele Adriána Demoče zaujala více vizuální stránkou než tou zvukovou. Jedná se o skladbu, která je řízena šachovou partií. Každé políčko šachovnice představuje jeden tón, počátkem je tedy cluster, který se na základě definovaných pokynů proměňuje podle toho, jak probíhá hra. Velkým plusem je, že partie byla hrána živě a přenášena na plátno. Skladba ale měla mnohem větší potenciál, který bohužel nebyl plně využit, i když právě při této kompozici byla efektnost přímo žádoucí.

Zmínit je nutno ještě *Petite sirène* Víta Zouhara, která byla nejvýraznější a nejzajímavější částí koncertu. Ostatní skladby víceméně zanikly. Ať už Piňosovy *Metatance*, kde Dlouhý dost nevhodně zvolil zvukově nedobře spolupracující nástroje, nebo Grahamovy *Caprichos*, které jsou velmi volné a měly by překvapit nejen publikum, ale i samotného skladatele. Peter Graham musel být velmi překvapen...

Do programu Expozice nové hudby se zapojili i studenti Janáčkovy

akademie a pod vedením dirigenta Zsolta Nagyho připravili přidruženou akci. Její program byl složen z významných děl autorů 20. století, u nás však téměř nehraných. Výsledek byl ale poněkud rozpačitý. Je sice skvělý nápad provést Varèseho slavnou *Ionizaci*, ale uvést ji za večer hned dvakrát působí trochu divně a ztrácí se pak pocit jedinečnosti. Možná by bylo lepší udělat reprízu koncertu třeba o týden později a během té doby ještě trochu pocvičit. Výkon byl totiž poměrně sterilní a nevýrazný, jinak nesmírně zajímavá skladba téměř nudila. Interpretace Ivesovy *The Unanswered Question* byla zase zvláště ustrašená, při Varèseho *Octandre* se pak studenti zmýlili a museli začít větu od začátku. Škoda.

Mnohem zdařilejší byla druhá polovina koncertu. Na program byly skladby *Triangel* a *Derwisch Tanz* současného maďarského skladatele Petra Eötvöse. Zhasnutá světla, sedmadvacet nástrojů a geniální hráč na bicí nástroje László Hudacsek. Interpretace až podivně strhující, jakoby ani nehráli ti ustrašení studenti, kteří byli na pódiu před pauzou.

Pozoruhodný byl projekt britského teoretika a improvizátora Davida Toopa. Minimalistické plochy, elektronika, improvizace na flétnu a kytaru, obrazová projekce, ... Jen málokdo tušil, o čem vlastně šlo. Zůstaňme tedy u toho, že se jednalo o opravdu poutavý, trochu mysteriózní happening.

Významná byla účast ukrajinského skladatele Valentina Silvestrova. Otázkou ale je, proč byl pozván právě na Expozici, jeho dílo totiž mezi ostatními položkami programu působilo celkem staře. Klavírista Valerij Matuchin a houslistka Bogdana Pivenko provedli ve Dvoraně VUT celý rozsáhlý Silvestrovův cyklus *Melodie okamžiků* a poté zahrál i samotný skladatel, který jinak běžně nevystupuje. Interpretace byla bravurní, s neobyčejným citem, navíc akustika sálu i jeho vzhled dodávaly události přímo posvátnost. Atmosféru obohacoval i pohled na samotného skladatele, který provedení svého díla velmi silně prožíval.

Dělat dramaturgii relativně krátkého a specificky vyprofilovaného festivalu (a je Expozice vůbec vyprofilovaná?) není jednoduché. Doposud se koncepce mohla opírat o zvolená témata (i když občas trochu abstraktní). Podle právě zmíněného programu se však zdá, že letos při organizaci chybělo pečlivé zvažování. Velký počet členů dramaturgické komise měl za následek spíše programovou roztěkanost. Absence tématu způsobila nejenom nesourodost celé akce, ale zamlžuje také motivace výběru účinkujících. Přidělit každému členovi přípravu jednoho dne se nejvíce jeví jako nejvhodnější řešení. Téměř to pak vypadá, že si každý dramaturg pozval umělce, kterého chtěl shlédnout on sám...

Peter Evans

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

Peter Evans (1981) zdaleka nebude jediným trumpetistou, který si vybral svůj nástroj díky Milesi Davisovi. Když v sedmi letech slyšel Davisovo album *The Man with the Horn*, přestal se zajímat o kytaru a začal pěstovat svůj talent, o němž po vystudování The Oberlin Conservatory of Music v roce 2003 řekl Evan Parker, který mu na svém labelu Psi vydal již dvě sólová alba: „Peter Evans v sobě spojuje naprosto mimořádné ovládání nástroje s obsáhlým povědomím o celém spektru nové hudby.“

Peter Evans se vyznačuje perfektní technikou i suverénními neidiomatickými způsoby improvizace. Při hraní používá dva mikrofony, jeden pro běžný zvuk, druhý pro velmi jemné zvuky a vazbení, s nímž někdy pracuje pouhým přikládáním trubky před mikrofon. Předchází jej pověst výsostně originálního trumpetisty, jenž zastihuje i tak zářná jména jako Bill Dixon, Rob Mazurek, Dave Douglas nebo Axel Dörner. Mezi jeho spoluhráči najdeme významná jména z improvizace scény, kromě Evana Parkera např. Johna Butchera, Lê Quan Ninh a či Petera Brötzmana. Naživo jsem viděl Evanse dvakrát: vloni s cellistkou Okkyung Lee a letos na festivalu ArtActs v Tyrolsku v triu s bubeníkem Paulem Lyttonem a trombónistou Paulem Hubweberem. Musím dát za pravdu slovům o jeho mistrovském zvládnutí cirkulačního dýchání, gigantickém rejstříku, schopnosti vystavět simultánní linie či jemné kombinace dlouhých tónů a rozdílných ténbrů. Nicméně mi přijde, že ke srovnání s trumpetisty jako Dörner (či Franz Hautzinger nebo Mazen Kerbaj) zatím nedozrál čas. Evans se o poznání méně řídí okolnostmi a prostředím, zdá se, že ať už hraje s kýmkoli, na posluchače doslova vytroubí vše. Jako by ho hnalo mládí, nepotlačitelná energie vpřed, má potřebu se předvést, spíše než precizně vystihovat situaci. Jeho talent a schopnosti se nedají popřít, ale k jejich plnému rozvinutí schází snad hudební nebo životní zkušenosti.

S Peterem Evansem jsme si povídali především o jeho tvorbě. Předkládám zde zkrácený záznam rozhovoru.

Jaký je váš přístup ke tvorbě?

V podstatě přistupuji k hudbě tak, že chci vytvářet něco, co mě překvapí, co nějakým způsobem přesáhne moje představy v okamžiku

ku začátku hraní. Často proto pracuji se „zděděným“ materiálem, protože mě baví poslouchat, jak se z běžných věcí stávají věci cizí, nepovědomé.

Myslíte, jak lze něco tak prostého a známého jako třeba tón c zahrát jinak a v natolik jiném kontextu, aby se tento materiál stal „neznámým“?

Ano, fascinuje mě, jak lidé dokážou stále znovu a znovu přicházet s hudbou, jaká tu dosud nebyla, ať už je to v popu, improvizaci, kdekoli. Inspirující na tom je jednak lidská kreativita, jednak fakt, že kvalita hudby samozřejmě nespočívá jen ve zvuku, ale také ve vztahu k lidem, kteří ty zvuky tvoří a poslouchají, na sociální, kulturní i politické rovině.

Jak potom vypadá samotné vaše komponování?

Průběh komponování je u mě obvykle dost zmatečný. Píšu v poslední době pro poměrně konstantní složení – pro menší uskupení, kvarteto nebo kvinteto, v němž je navíc počítač. Hudebníci, s nimiž spolupracuji, jsou schopni zahrát, cokoli jim předložím, a improvizovat na různé způsoby, takže můj kompoziční „koncept“ bývá velmi volný. Mým hlavním záměrem je, aby mé kusy pro ně byly zábavné a náročné a aby se výsledek ve spojení s improvizací



vymyká mým počátečním představám. Tento moment je pro mě na tom všem největší odměnou. Pracuji obvykle na několika skladbách zároveň, abych se mohl pustit do jiné, když narazím na nějakou překážku, protože začátek se může zdát snadný, ale vědět, kam skladbu dovést, nebo jak ji ukončit bez přílišného komplikování, je velmi těžké.

Zmínili jste ukončování: pro mě osobně je vždy fascinující sledovat, jak a kdy ukončíte improvizující těleso hry.



Hrozně mě baví zakončování improvizací. Po několika letech sólového hraní jsem si uvědomil, že mám ty konce až moc rád, a záměrně jsem začal budovat dlouhé kusy, třeba celý koncert najednou bez přerušení. Situace ve skupině se pochopitelně v tomhle naprosto liší. U starších hráčů, jako je Evan Parker nebo Paul Lovens, platí umění rozpoznat konec za důležitou kvalitu. Může to být dost složité a záleží to na osobnosti a vkusu hráče, stejně jako na hudbě samé. Na improvizované hudbě mám obzvlášť rád to, že spoléhá na intuici a neracionální, neverbální komunikaci. Podle mě je to věc nesmírně zdraví prospěšná, ale bohužel u většiny lidí naší civilizace vytlačena z běžného života. Takže si velmi vážím toho, že mohu zakoušet takovýto způsob součinnosti s ostatními téměř denně!

Máte nějaké nástrojové preference? Jestli ano, proč?

Neřekl bych, že upřednostňuji některé specifické nástroje, ale posledních několik let si užívám spolupráci se skvělými kontrabasisty, jako jsou Tom Blacarte, Moppa Elliott, Clayton Thomas, Chris Tordini, Barry Guy, John Edwards či Mark Dresser. Možná to souvisí s masochistickou přirozeností či bizarní nepraktičností tohoto nástroje. Vždycky se musím trochu usmívat,

když vidím kontrabasistu ulicí vláčet svůj nástroj. Je rok 2010 a nějaký chlápek drnká na struny připevněné k obrovskému kusu dřeva! Nicméně to není o nic bláznivější než prskat do kovové roury...

Poslední dobou jste ale také celkem často hrál s pianisty.

Ano, to je pravda, musím říct, že klavír mě velmi obohatil, tak nějak mi otevřel dveře k mikrotonalitě, protože mikrotónální hraní představuje ideální způsob „úniku“ před jeho zásadní vlastností – pevně danými tóny.

Cítíte tedy nějakou „výhodu“ v tom, že hrajete na trubku, že nejste svázán systémem ladění?

Přesně tak. Nenazval bych to sice asi „výhodou“, ale faktem zůstává, že trubka má nesmírně široké intonační možnosti, a to ani nemluvíme o čtvrttónových trubkách, jaké používají například Don Ellis, Markus Stockhausen nebo Thomas Heberer.

Můžete stručně zmínit některé z vašich současných projektů?

V současnosti mám akustický kvartet s klavírem, kontrabasem a bubny, teď nám právě vychází u Clean Feed CD *Live in Lisbon*.

Hrajeme hodně otevřeně, s nepravidelnými rytmy a rychle měněnými akordy. Někdy hrajeme také v rozšířené sestavě, kdy tam vnáší nový prvek Sam Pluta s živou elektronikou. Evropsě se představíme v říjnu na festivalu v Donaueschingenu. Dále hraju v duu s basistou Tomem Blacartem a v triu s kytaristkou Mary Halvorson a bubeníkem Weaselem Walterem, v trumpetovém duu s Natem Wooleym a už sedm let funguje kapela Mostly Other People Do the Killing, s nimiž se chystá evropské turné. Hraji a píši pro „novohudební“ soubor International Contemporary Ensemble.

www.myspace.com/peterevanstrumpet
http://hotcuprecords.com/mopdtk_bio.html ■

Výběrová diskografie:

Mostly Other People Do The Killing: *Moppa Elliot* (Hot Cup, 2005)
 Peter Evans: *More is more* (Psi, 2006)
 Peter Evans Quartet (Firehouse, 2008)
 Peter Evans: *Nature/Culture* (Psi, 2009)
 Evan Parker Electro-Acoustic Ensemble: *Moment's Energy* (ECM, 2009)
 Mostly Other People Do The Killing: *Forty Fort* (Hot Cup, 2010)

Mechanický pomeranč

Chvála možnosti anarchie

Text: **Jakub Kudláč**

Filmová hudba nemusí být vždy pouhou kulisou poskládanou z banálních klišé. Tento seriál z filmové historie vybírá díla, jejichž tvůrci si s hudbou, zvukem a jejich zapojením do celku dokázali poradit originálněji než ostatní.

Stanley Kubrick byl režisér s mimořádnou pozicí ve filmovém průmyslu. Podobně jako Stravinskij v hudbě, dokázal ve svém médiu překračovat svůj vlastní stín, přicházet s novými přístupy a hlavně neustrnout v pohodlném zvyku. Jeho filmy byly vždy dlouho očekávanou událostí, a ač je jeho filmografie relativně stručná, o to výraznější je její vliv a pozice v dějinách filmu.

Mechanický pomeranč je filmem s nezvykle důležitou rolí hudby. Hudba tu vystupuje ve funkci takřka hmatatelného objektu, identifikuje hlavního hrdinu Alexe jako násilníka a funguje současně i jako mučící nástroj, kterým má být hrdina dohnán k sebevraždě. Zároveň ve svých syntetických polohách pomáhá vytvořit jakousi mimočasovou atmosféru příběhu vsazeného do nespécifikované budoucnosti, kde je nám vše sice povědomé, a přece cizí. Stejně tak hudba jasně odkazuje na klasicistní tonální postupy, které nicméně zcizuje abstraktními analogovými zvuky.

OČNÍ SVĚTLO

Z věříře námětů k interpretačnímu úsilí, které *Mechanický pomeranč* nabízí, vystupuje jeden, který může díky své komplexnosti snad nabídnout klíč ke čtení celého filmu. Kubrick si evidentně dává záležet na tom, aby dostal do vztahu šlágry vážné hudby devatenáctého století (Rossini, Beethoven) a násilí iniciované ambivalentním hrdinou vyprávění – Alexem. Okázalá nápadnost, ne-li rovnou absurdnost, tak určitě zvláštnost tohoto spojení je dobře čitelná ve všech částech filmu, a sama tak vyvolává tázání po jeho důvodech. Nestačí otázku řešit odkazem na Burgessovu neméně slavnou předlohu, ve které toto metaforické a významem nadané spojení čistě abstraktní hudební krásy s „ultranásilím“ je, i když snad méně radikálně, formulováno. Anthony Burgess byl sám aktivním hudebníkem a jeho novela je prošípaná odkazy na skladby existujících i smyšlených skladatelů. Různé popisy hudebních prožitků a vjemů ve vyprávění výrostka Alexe mají natolik výrazné místo, že tvoří samostatný druhý hlas k vlastnímu ději. Hudební citění dává postavě Alexe perspektivu a naznačuje za jeho jednorozměrným sklonem k brutalitě jakousi hloubku. Protože však film nezná kategorii imaginární hudby, stál Kubrick před volbou; buď nechá napsat díla smyšlených autorů, nebo vybere existující hudbu. Kubrick se nakonec přiklonil k druhé možnosti a vzhledem k žánru anachronicky k hudbě devatenáctého století.

Přihlédneme-li k celkové stavbě filmu, je smysl tohoto rozhodnutí snadno uchopitelný. Kubrick totiž v nediegetické hudbě (tj. v hudbě nenáležící ke konkrétnímu ději na plátně) rozlišuje dvě roviny; na jedné straně stojí hudební svět souřadný s abstraktním dobovým rámcem filmu, který je vizuálně budován skrze dobové nelokalizovatelnou architekturu a módu. Tato rovina je reprezentovaná elektronickými transkripcemi Wendy Carlose v typicky syntetických barvách, z nichž nejproslulejší je úprava Purcellova *Music for the Funeral of Queen Mary*, která jako leitmotiv oz-

vlastněného světa „někdy v budoucnosti“ probíhá celým vyprávěním. Na straně druhé stojí rovina „standardní“ klasické hudby. Kdyby Kubrick konstruoval toto rozlišení na kontrastu například hudby devatenáctého a dvacátého století, tak by vyžadoval od diváků schopnost odlišit tyto dva hudební světy; příbuznost barev klasických nástrojů by nakonec mohla rozlišení spíše zakrýt, a proto využití kontrastu syntetických a akustických zvuků zabezpečuje rozlišení bez předpokladu hudebního vzdělání na straně diváků. Tato, řekněme, klasická rovina nediegetické hudby vrhá boční světlo na postavu Alexe i na jeho jedinečný způsob motivace jednání. A jak to už tak bývá, boční světlo vytváří nečekané stíny a na povrchu se objevují neočekávaní hosté. A mnohdy také nezvaní. Nevítaní.

HUDEBNÍ NÁSILÍ

Abychom zpřehlednili analýzu této symbiózy násilí a hudby, můžeme ji rozčlenit do několika kroků:

Zvláštnost spojení. Většina z nás by intuitivně souhlasila s tím, že hudba ladná, galantní, krásná a harmonická ve spojení s obrazy nemotivovaného násilí vytváří napětí. O zvláštnosti a ozvláštnění jakožto metodě byla řeč již v minulém textu tohoto seriálu v souvislosti s Davidem Lynchem. Zvláštnost jako takové spojení zvuku s obrazem, které se brání automatickému přijetí divákem, které není obvyklé, a proto jej také nelze automaticky číst. Každá zvláštnost iniciuje tázání recipienta po jejím smyslu; s trochou esejistické nadsázky můžeme tvrdit, že se tu projevu je typicky lidská potřeba po uzavřeném významu, dořečeném příběhu, zkrátka touhy po uzavřené formě.

Tvrdit v časopise zaměřeném na hudbymilovného čtenáře, že nějaká hudba je harmonická, krásná, znamená koledovat si o ostrý výsměch. Estetika s krásou jako jednoznačnou kategorií nepracuje již dlouhou dobu, adjektivum „harmonická“ jakožto termín technický odkazuje obvykle k vnitřním vztahům konkrétní hudební materie. Přesto je možné u těchto termínů zůstat, protože vyjadřují přímočaré působení hudby v naraci *Mechanického pomeranče*. A mimochodem, tento „amatérský“ způsob mluvení o hudbě dobře odráží rozdíl mezi čistou a filmovou hudbou. Rossiniho předehra k opeře *Straka zlodějka* tvoří doprovod ke třem sekvencím nespoutaného násilí. Jednak k radostnému brutálnímu tažení Alexova gangu v expozici filmu, dále v momentě potlačení opozice v gangu na nábřeží a konečně u nešťastné vraždy staré dámy. Dále tuto akční linii doplňují sekvence Alexovy imaginace vzbuzené poslechem Beethovenovy *Deváté symfonie* v jeho pokoji a v samotném závěru. Toto spojení krásy a ošklivosti je samo o sobě zvláštní, a systematické opakování tohoto principu v průběhu celého filmu je pak naléhavým problémem. Co tím Kubrick sleduje?

Jedinečnost, násilí a inspirace. Kubrick na několika místech zdůrazňuje je jedinečné postavení hudby jak pro Alexe, tak i vnitřní nadpozemskou



hodnotu hudby. Krásná výjimečná hudba tak dostává auru vznešenosti, která pluje mimo kategorie obyčejné lidské institucionalizované každodennosti, která není uchopitelná běžnými pojmy, protože pojmy jakožto obecniny nevyhnutelně přehlížejí její jedinečný ráz. Tato vznešená hudba se nese univerzem jako zcela soběstačná entita, jež má svůj cíl sama v sobě, není nijak vázaná přizemními vztahy lidské společnosti, stojí mimo zákon a pojem. „A když deska ve stereu dozněla, krátký moment ticha, než naskočila další, byl náhle prolomen jejím zpěvem. A byla to chvíle, bratři moji, jako by se v mlčném baru vznášel nějaký ohromný pták. A já cítil, jak se všechny moje chloupky ježí na kůži. A husí kůže se po mně šplhala jak ještěrka ze zdola nahoru a pak zpátky. Protože já věděl, co zpívala. Kousek z přeslavné Deváté od Ludwiga van.“ Alexova záliba v krutosti tu má podobnou strukturu jako hudba. Není vsazena do obvyklé racionální struktury zločinu, kde je zlovolný akt smysluplně motivován ziskem či jiným prospěchem; Alex se dopouští násilí pro násilí samo, z čiré radosti z násilí. Tento vztah mezi výjimečnou hudbou a násilím je dále stvrzován snovými sekvencemi u Alexe v bytě jakož i ve vězení.

Explicitním vyjádřením této pozice je vzpoura gangu proti Alexovi. Hoši chtějí dělat zločin jako dospělí, chtějí vydělat a mít nějaký prospěch. Chtějí své jednání, které bylo do té doby svobodné, muzické, nebo alespoň nezávislé na racionálních pojmových vztazích, vtěsnat do rozumové struktury. Alex vzpouru potlačí nečekaným výbuchem brutality, byv inspirován, jak jinak, hudbou. „Náhle mě osvítilo, a já pochopil, že myšlení je pro blbý, a že inteligenti sledují inspiraci, co jim seslal bůh. A v tom momentě mi přispěchala na pomoc líbezná hudba. Linula se otevřeným oknem z nějakého sterea a já okamžitě věděl, jak jednat.“ Myšlení pracuje s pojmy a pohybuje se tedy ve světě obecném, zatímco hudba, inspirace, i staré dobré ultranásilí, jsou doménou výjimečných jedinců, kterým sám bůh jako zvláštní milost seslal vzácný dar jedinečnosti.

Bytnost z pojmu osvobozena. V posledním kroku analýzy vztahu vznešené hudby a násilí v *Mechanickém pomeranči* shrneme předcházející body a vsadíme je do kontextu celého filmu. Poté, co Alex podstoupí terapii, která jej má zbavit sklonů k násilí, sledujeme lidskou trosku, které byla vykastovaná svobodná volba. Náš Pokorný Vypravěč, jak sám sebe tituluje, přestává být individuem se schopností anarchie, tedy se schopností jednat zcela nezávisle na jakémkoli kodifikovaném řádu. Má vbudovaný korektivní mechanismus, který mu na fyzické rovině zabírá naplňovat touhu po násilí, a v průběhu své léčby přijde celkem náhodou i o možnost poslouchat svou milovanou vážnou hudbu. Tato náhoda však nese velice symbolický význam. A právě v této chvíli nabývá ono dlouho a pečlivě budované spojení protikladů na hloubce.

Skryta pod skořápkou definice člověka leží černá Pandořina skříňka, jejíž obsah se vymyká schopnosti pojmového uchopení, jakési místo

svobody, ve kterém dlí možnost jednat nepředvídatelně, pohybovat se mimo obvyklé cesty. Děsivou tvář této svobody sledujeme v činech mladého hrdiny, nicméně neustále si uvědomujeme její ambivalenci. Je to totiž zároveň místem básnického citu pro hudbu, místem osvícení a inspirace. Bez takto zvláštního užití hudby by Kubrick odvyprávěl příběh o ztrátě svobodné vůle, o odpornosti násilí či o potřebě soucitu, atp. Hudba mu však v tomto příběhu pomohla konstituovat ambivalenci svobody, která stojí za vznešenými i nízkými jevy. V tomto ohledu Kubrick radikalizuje Burgesse tím, že ignoruje smířlivý epilog románu, kde se Alex stává „spořádaným“ občanem s láskou k hudbě, ale končí efektně pornograficky za doprovodu božského Ludwiga van. Bylo by snad přehnané tvrdit, že Kubrick zformuloval předpunkovou chválu anarchie. Jistě to však je chvála možnosti anarchie.

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

Indiánské impulzy v severoamerické hudbě

Text: **Darrell Jónsson**, překlad: **Matěj Kratochvíl**

OLEJ A VODA

Historie, filmy i denní tisk připomínají, že od roku 1492 na západní polokouli probíhá dynamický střet kultur. Pro evropské dobyvatele byly po 500 let v centru pozornosti ekonomické a materiální zdroje, zatímco hudební vlivy původních obyvatel těchto zemí zůstávaly ukrytou a opomíjenou záležitostí.

Podle nositele Nobelovy ceny a někdejšího mexického velvyslance Octavia Paz docházelo v Mexiku k prolínání původních obyvatel mezi Evropany již od samého počátku dobývání. To dokládá i skutečnost, že Španělé stavěli své kostely a úřední budovy doslova na troskách aztéckých administrativních budov a chrámů. Evropané v Mexiku zdědili aztéckou administrativu a účetnictví, zatímco katolická církev se stala východiskem fúzí nových a starých náboženství. V roce 1858 se stal prezidentem Mexika Benito Juárez, čistokrevný indián, jehož mateřskou řečí byla zapotěchtina. Identita Mexika měla vždy příměšší vazby na původní kořeny.

Narozdíl od Mexika není identifikace s indiány v Kanadě nebo Spojených státech tak přímá a běžná. Nikde to není lépe vidět než v diskuzích o hudbě, v nichž je možný vliv hudby původních obyvatel na hudbu těch, kdo Ameriku kolonizovali, za stejně pravděpodobný jako smísení vody a oleje.

Kniha Johna Taskera Howarda *Our American Music* byla vydána v roce 1926, opakovaně se objevovaly její edice až do 90. let a stále je k dostání všude, kde je police s anglickými knihami. Howardovi se daří dostat hodně z toho mála existujících dokumentů o hudbě indiánů z počátku 20. století. Tyto záznamy však nepříliš posunuly jeho pohled na věc, který připomíná 19., ne-li 14. století, když píše: „*Písň černochoů jsou typické pro ty, kdo byli našimi otroky. Kovbojské písně patří k Západu, horské balady horalům, „hillbilly songs“ do Ozarkských hor, hudba amerických indiánů představuje primitivní výraz, který má málo do činění s uměleckými formami civilizovaných lidí.*“

Taskerův současník, afroamerický historik, skladatel a renesanční muž z Harlemu Alain Locke je trochu spravedlivější: „*Kdyby bývala americká civilizace indiány absorbovala a nikoliv zničila, jejich hudba by se byla stala lidovou hudbou této země. Mohlo by k tomu dojít, protože je to hudba velice vznešená a prostá, plná ducha větru, lesů a vod, což američtí skladatelé objevili příliš pozdě na to, aby ji mohli v nějaké zásadní podobě zachovat. Úděl položit základy naší neoriginálnější a nevlivnější hudební tradice, která se nakonec stala americkou lidovou hudbou, nakonec zůstal černochoům, domestikovaným otroctvím.*“

Zatímco Howard nepovažuje indiánskou hudbu za „civilizovanou“, Locke jí přiznává vznešenost, ale dochází k závěru, že indiánská hudba nemá nic společného s tím, co je považováno za „americkou lidovou hudbu“.

Naproti tomu bylo hodně napsáno o tom, jak se v Novém světě mísila západoafrická hudba s evropskou. Jazzový boom v Paříži ve 20. století znamenal uzavření kruhu. Část toho, co se v Paříži dělo, lze připsat na vrub flirtování s exotikou, ale skladatelé jako Debussy, Darius Milhaud a linie afroamerických jazzových hudebníků od Sidneyho Becheta po Archieho Sheppa (který stále žije v Paříži) představují složitý umělecký soutok, sahající dál než k nahodilosti nebo povrchnímu ornamentu.

Má to i technické důvody, ale tento mix může být obohacen tím, že Afrika a Evropa si byly hudebně blízké již před tím, než se setkaly v Novém světě. Předně tu jsou Maurové, jejichž hudební vliv sahal ze Španělska až na sever Pyrenejí v podobě hudby notované i nenotované.

Při diskuzi s kytaristou Justinem Adamsem (dříve Passengers Jaha Wob-

bleho a Sensations Roberta Planta), který hodně studoval i hrál na obou stranách Středozevního moře, se to zdá přirozené. Říká: „*Uvědomíte si, že mezi severozápadní Afrikou a pobřežím Irska, Skotska a Anglie fungovalo po tisíce let obchodní spojení – a když se podíváte na nástroje (píšťaly, bubny a housle) a slyšíte melodie a rytmy, zaslechnete to atlantické spojení. Když tedy imigranti ze Skotska a Irska přijeli do Ameriky, slyšeli hudbu černých otroků, a když se tyto dva proudy spojily v rock and roll, byly už dávno příbuzné.*“

TANEC S VLKY

„*Američan tak představuje zvláštní obrázek: Evropana s chováním Černocho a duší Indiána.*“ Carl Jung

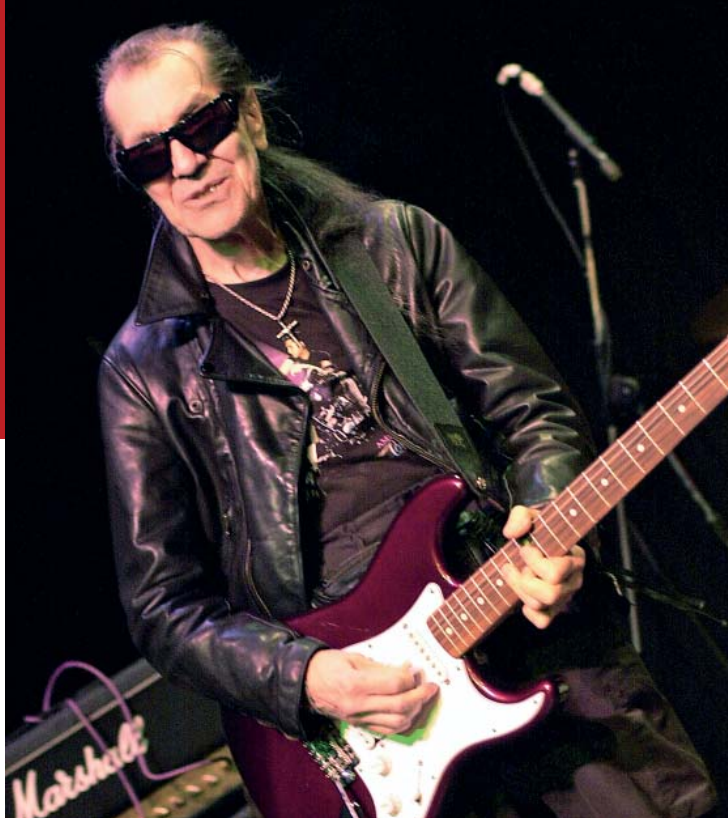
Výše uvedený citát by docela dobře zapadl do současného nahlížení na Ameriku skrze multikulturní čočku. Zvláště to platí, čteme-li jej v Jungově sbírce textů známé jako *Civilizace v přechodu*. Když ale eseje s názvem *Vaše negroidní a indiánské chování* poprvé vyšel v roce 1930, bylo to kontextu Jungova přitakání otázce rasové čistoty, s níž přicházelo německé nacionalistické hnutí. Jakkoli byl Jung vizionář, ve zpětném pohledu jsou jeho politické názory před druhou světovou válkou pochybné a ukazují, jak kultivovanou mysl mohou přitáhnout populární hnutí, která budou o půl století později všeobecně hodnocena jako zpátečnická.

To, co Jung říká, však má něco do sebe pro Američany s indiánskými, africkými nebo evropskými kořeny, kteří se tu po staletí mísili. Podle jazzového kritika Stanleyho Crouche to Jung nemohl říci lépe. Jak Crouch řekl: „*Carl Jung pravil, že bílí Američané chodí jako černoši, mluví jako černoši a smejí se jako černoši. Carl Jung byl ze Švýcarska, kde se dělají skutečně bílí lidé. Také zdůrazňoval, že dominantními obrazy ve snech jeho bílých amerických pacientů byli černoši a indiáni. Nad tím bychom se měli zamyslet... Můžeme se také podívat na Jamese Fenimorea Coopera, který píše o těch amerických lesácích, kteří nosí dlouhé vlasy v indiánském stylu, oblečení jako indiáni v oděvech z jelení kůže a kteří přijali, alespoň z části, indiánskou kulturu a nestyděli se za to.*“

Jak Crouch, tak Jung směřují k tomu, že obyvatelé Severní Ameriky jsou tak navzájem kulturně propletení, že vážné úvahy nad absolutní separací ve sféře kulturní, psychické, genetické atd. by vedlo k mentálnímu i společenskému onemocnění. Apartheid ovšem existuje, mezi státy i osobami, a je vytvářen nejen zdmi, ale právními, kulturními a interpersonálními politikami v každé složce kulturní reality – včetně hudby. Jak ale můžeme vidět v Crouchově výkladu Jungovy americké psychoanalytické zkušenosti, takové rasové předěly, jakkoliv maskovány každodenním životem, se otevírají v podvědomí.

Pro evropské zálesáky obchodující s kožešinami nebyl neobvyklý přechod k indiánské kultuře včetně sňatku a získání vysokých hodností v rámci kmene. V Kanadě to vedlo ke vzniku skupiny indiánsko-evropského původu, jejíž členové byli označováni jako Métis, kteří neúspěšně usilovali o autonomii na konci 19. století.

Pro ty, kdo viděli filmy Tanec s vlky nebo Avatar (ať už je Hollywood jaký chce), odrážejí tyto filmy do jisté míry skutečnou historii. V roce 1972 popsal historik James Axtel ve své studii *Bílí indiáni v koloniální Americe*, jak nadšení jednotlivci mohli získat uznání a přijetí skrze iniciační procesy. Tito ne-indiáni, jak Axtel říká, zapomínají svůj původní jazyk, svou minulost a splynou se svou adoptivní společností. Skrze tuto politiku otevřených dveří bylo mezi americké indiány přijato také mnoho uprchlých otroků. Je výmluvné, že pokud byli tito



Link Wray

Evropané „zachráněni“ nebo zajati kolonisty, jak je tomu ve výše uvedených filmech, utíkali zpátky ke svým indiánským komunitám.

HRY NA INDIÁNY

Navzdory všem přímým i nepřímým kontaktům jsou mnohé projevy indiánských vlivů v severoamerické populární kultuře stejně vzdálené originálu jako zdi předměstských čtvrtí rezervaci. V knize *Playing Indian* Phillipa J. Deloria z roku 1994 je zmíněno mnoho aktivit tohoto druhu počínaje rokem 1773, kdy při tzv. bostonském pití čaje vtrhli na loď s britským čajem Evropané převlečení za indiány, až po tajné obřady bílých bratrů a učitelů hnutí new age.

V nejhorších případech získáváme podle Deloria obrázek americké historie připomínající chování archetypálních loveckých společenství. Kůže a lebka uloveného zvířete se v nich oblékala k tanci, který měl usmířit zabité zvíře tím, že přežíval pokračující život jeho ducha. Takový obrázek je smutnou alegorií komercializace a povrchního přisvojování si indiánské kultury.

Deloria ovšem nachází i výjimky. Dobrým příkladem je skupina skautů známých jako Koshare Indian Dancers, kteří svou hrou na indiánské slavnosti přitáhli pozornost vůdců kmene Zuni. Zuniové prozkoumali skautskou Kivu (obřadní prostor) a masky, které na ně udělaly takový dojem, že dali svolení k provádění rituálů a zahájili s nimi dialog, který trvá dodnes. Podle Deloria tak „Koshares [skauti] překročili hranici pouhé reprodukce indiánské hmotné kultury směrem k mimetické produkci nové interkulturní formy.“

INDIÁNI V KLASICKÉ TRADICI

Příslušnice kmene Siouxů Zitkala-Sa (známá též jako Gertrude Simmons Bonnin) byla spoluautorkou knihy *Oklahoma's Poor Rich Indians: An Orgy of Graft and Exploitation of the Five Civilized Tribes, Legalized Robbery*, zakladatelkou Národní rady amerických indiánů a ve 20. letech přední indiánskou aktivistkou. Její knihy indiánských legend a příběhů jsou od počátku 20. století neustále znovu vydávány v papírové i elektronické formě.

Opera, kterou Zitkala-Sa složil, nebyla ani zdaleka tak úspěšná. V úvodu k libretu díla Zitkala-Sa *Sun Dance Opera* nastiňuje P. Jane Hafen těžkosti: „Při čtení o domorodé hudbě v pojmech mainstreamové kultury se dozvíme, že tato hudba je založena na nemetrických vzorech, pentatonických modech a občasných nestandardních tónových výškách, slabikách bez významu a neharmonických melodických modelech. Jinými slovy, tradiční hudba indiánů je to, co hudba západní civilizace není, a naopak.“

P. Jane Hafen dále popisuje kompoziční proces Zitkala-Sa jako „tak trochu kvadraturu kruhu.“ Volba klavíru jako nástroje pro transkripci zdůraznila pasti číhající na přechodech mezi kulturami. Jane Hafen dodává: „Přidejte nenápadité harmonie zřídka přesahující mimotonální dominantu spolu s rytmy kotlů a výsledek bude západnímu posluchači připomínat soundtrack k druhořadému filmu.“

Přesvědčivějších výsledků dosáhl později skladatel Louis Ballard, pocházející z kmene Čeroki – Quapaw, který byl studentem Daria Milhauda. Mimochodem, Milhaudovo *Stvoření světa* je podařeným příkladem francouzského africko-jazzového propojení. Kontakt s Milhaudem a seznámení s Bélou Bartókem dalo Ballardovi výživnější půdu, než jakou měla Zitkala-Sa na konzervatoři v Nové Anglii. V té době již americký skladatel Henry Cowell již zaváděl do interpretace nové hudby mimoevropské nástroje a Harry Partch pracoval s principy vypůjčenými od indiánů. Ballard využil své zkušenosti s hudbou 20. století a doplnil orchestr indiánskými nástroji.

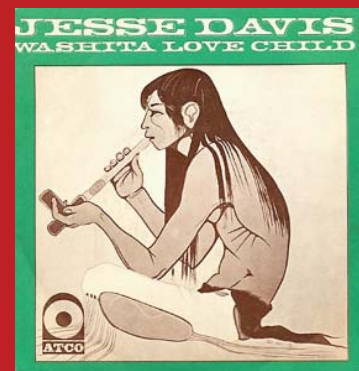
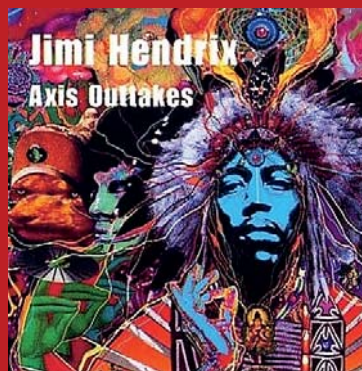
V autobiografii obsažené v knize Jane Katz *The Song Remembers* vypráví Ballard o jednom ze svých známějších děl: „Incident at Wounded Knee pro komorní orchestr je reakcí na masakr Siouxů u Wounded Knee v roce 1890 a na symbolickou indiánskou okupaci města v roce 1973. Série hudebních epizod zobrazuje procesy směřující k městu, zmučené duše a násilný konflikt. Dílo kulminuje v hudebních a tanečních formách potvrzujících spiritualitu původních obyvatel Ameriky. Incident není politické dílo, ale vyvolával silné reakce u utlačovaných národů, když byl hrán v Polsku a Československu i městech západní Evropy. Skutečnost, že jsem se přišel uklonit na pódium s bílým americkým orchestrem a dirigentem, ukázalo více než jakákoliv slova, že žijeme ve svobodné zemi.“

Ballard zemřel v roce 2007, ale v lednu 2009 vysílal americký celostátní rozhlas pořad nazvaný *American Indian Composers go Classical*, kde byl Ballard zmíněn v diskuzi mladé generace indiánských skladatelů. Věci jdou dál, jak v rozhlasu řekl skladatel Steven Alvarez: „Rád bych viděl, aby z tohoto spojení vznikl nový žánr původní Ameriky.“

AFRO-INDIÁNSKO-AMERICKÉ PRŮSEČÍKY

Podle jazzového kritika a básníka K. Curtise Lylea je „indiánský vliv nejhlubší na jihu Spojených států a zvláště v New Orleans a okolí.“ Lyle je velice otevřený, když mluví o tom, jak se formoval jeho pohled na věc. „Moje chápání afro-indiánského hlavolamu je celkem osobní, protože můj otec pocházel z části z kmene Choctaw a narodil se na kmenovém území v roce 1915.“ Jedním z míst, v nichž vidí významné spojení, je každoroční oslava Mardi Gras, k čemuž dodává: „černošsko-indiánský synkretismus se jasně projevuje v myšlence hudebního souboje dvou kmenů. To se také projevuje ve jménech kmenů a jejich vůdců, kteří jsou označováni jako náčelníci.“

Jakožto kovaný jazzový kritik zaostřuje Lyle svá pozorování na konkrétní hudební jevy. „Černošsko-indiánské propojení je podle mě vyjádřeno ideou udávání rytmu, zvláště v jazzu. Skvělý „časoměřič“ (bubeník) je mezi jazzovou elitou obdivován. Tak získali status legendy Papa Jo Jones, Max Roach, Buddy Rich, Big Sid Catlett, Roy Haynes, Billy Higgins a další. Ovšem všichni velcí inovátoři hráli na dechové nástroje: Buddy Bolden, Louis Armstrong, Coleman Hawkins, Lester Young, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, John Coltrane a Ornette Coleman (který, jak jsem pochopil, byl hlavním strůjcem této myšlenky), jenž si pohrával s časem – buď spěchal kupředu nebo se hravě opožďoval, ▶



jak se mu zachtělo. Připisují to podzemnímu duchovnímu proudu proudícímu do těla jazzu přímo z indiánské kultury. Když si poslechnete nejtradičnější indiánské nahrávky, hned zaregistrujete hlasy proměňující se z kakofonie do čisté harmonie a zpět. Také Sonny Rollins je žijícím mistrem tohoto stylu hry.“

Lyle pokračuje srovnáním s africkou hudbou: „Odkud to pochází? Přímou z otevřených prostor indiánské duše. Africká hudba ve své čisté podobě je neuvěřitelně striktní – zvláště co se týče rytmu. Viděl jsem, jak bubeník dostal výprask za to, že pokazil rytmus. Elasticita vnímání času a metra v klasické americké hudbě – jazzu – vychází přímo z domorodců.“

Slezavá stopa přesídlování z Oklahomy je podle Lylea pro jazz také důležitá. „[Ralph] Ellison toho naznačuje ve svých textech o jazzu hodně o indiánském vlivu. Ne přímo, ale s jemností a intuicí, když popisuje sílu místa ve světě jeho dětství. Vyrostl v Oklahomě na počátku 20. století. Této oblasti se říkalo „Indian Nations“ ještě před tím, než se stala státem, a také byla zemí, do níž se uchýlili kmeny Čeroků a Choctawů z Mississippi a Alabamy. Takto spojuje černochoy a indiány v Oklahomě svého dětství v eseji *Hidden Name and Complex Fate*. Ellison byl spolužákem Charlieho Christiana (vynálezce jazzové kytary) a Jimmyho Rushinga (zpěvák z orchestru Counta Basieho).“

Lyle rozšiřuje mapu kmenového genia loci ještě dál: „Hudba vychází téměř výhradně z indiánských teritorií. Ačkoliv se Duke Ellington narodil a vyrostl ve středostavovském Washingtonu, jeho první kapela vznikla kolem skvělého trumpetisty, jistého Bubbeyho Mileyho z černošsko-indiánského prostředí New Orleansu. Charlie Parker pochází z Kansas City, centrálního území indiánů z Plátní. Ornette [Coleman] pochází z Fort-Worth, domova Komančů, Coltrane z Hamletu v Severní Karolině, východního klanového území Čeroků. Tak bych mohl pokračovat dál a dál – zmínit i Chucka Berryho – ale myslím, že mi rozumíte.“

Pura Fe, vzdálená příbuzná Charleyho Pattona, držitelka Grammy z roku 2005 a příslušnice kmene Tuscarora ze Severní Karolíny, Lyleovi rozhodně rozumí. V rozhovoru, který s ní vedl J. Poet z časopisu *Native Peoples Arts & Lifeways Magazine* doplňuje vynálezce kytarového blues Charleyho Pattona (Choctaw), Scrappera Blackwella (Čerokí) a souhlasí s Lylem, když říká: „všichni lidé kolem raného jazzu a blues byli smíšeného původu; bylo to, jako by této nové hudební kultuře pomáhala na svět jiná rasa, která byla v podstatě zapomenuta.“

Podle Pury Fe lze původ principu zvolání a odpovědi v gospelu nebo rytmus bluesové kytary připsat vlivu indiánských tanců a v dlouhých tónech rockové kytary slyší výkřiky tanečníků na slavnosti powwow. Jak Fe vypráví, diskutovala se zcestovalým kytaristou a muzikologem Taj Mahalem, jenž jí potvrdil: „Takový druh hry na kytaru nikde v Africe neuslyšíte. Je to zjevně indiánský styl.“

INDIÁNI V ROCK AND ROLLU

Hlavním uchazečem o titul vynálezce rockandrollové kytary je kytarista Link Wray z kmene Shawnee. Wray je legenda. Na konci 50. let bodal do zesilovačů nožem, aby dosáhl zkreslení, a také je objevitelem tzv. power chordu. (akordu složeného ze základního tónu a kvinty, pozn. překl.). Až do své smrti v roce 2005 byl Wray na koncertním turné a energicky demonstroval inovace, které se slyšitelně odrážejí v hudbě Neila Younga, The Who a dalších, kdo se v rocku či rockabilly snaží být ostří jako břitva. Jak jednou řekl jeho manažer, „Link Wray byl přírodní úkaz. Bylo vždy fascinující vidět tohoto tichého,

skromného muže ožít na scéně zuřivou hrou a intenzivním zpěvem. Bylo to, jako by byl napojen na cosi hodně hlubokého, stránka osobnosti, která byla neuvěřitelně syrová a téměř prehistorická. Link na své indiánské kořeny nikdy nezapomněl a byl na ně hrdý.“

Jimi Hendrix strávil část svého dětství se svou čerokézskou babičkou. Locke popisoval hudbu indiánů jako „plnou ducha větru, lesů a vod“ a tyto onomatopoeické charakteristiky jsou klíčovými znaky Hendrixových sol. Prodloužená verze *I Don't Live Today* z 60. let začíná čerokézským bubnováním a nevázaným kytarovým sólováním, jaké Hendrix později rozvinul na *Star Spangled Banner*. Britský hudební kritik In MacDonald uvažoval v článku *Transcending the Blues* nad tím, že „modální spirituální stránka“ Hendrixovy hudby může souviset s jeho indiánským zázemím. Také upozorňuje na zmínku Carlose Santany, že při pátrání po Hendrixových koncertních záznamech byli jeho nejlepšími zdroji doktoři a medicínami v indiánských rezervacích.

Byl-li Harry Partch se svým dětstvím v Arizoně a znalostí kmene Yaqui Jacksonem Pollockem hudby 20. století, je folk- a countryrockový průkopník Gene Clark jako textař obdobou Thomase Harta Bentona. Na albu *White Light* (1972) natočeném ve spolupráci s kytaristou a producentem Jessem Edem Davisem (s kořeny u kmenů Kiowa a Čerokí) začal Clark pracovat s indiánskou symbolikou, která jej pak doprovázela celou kariérou.

Navazská punkrocková kapela Blackfire jezdila mnoho let po Spojených státech i Evropě, kde přes den předváděla tradiční hudbu a tance, zatímco večer hrála punk v klubech, squatech a na festivalech. Podobně jako to Fe a Lyle řekli o jazzu a blues, není těžké najít stopy indiánů v americkém rock and rollu minulosti i přítomnosti.

NEBEZPEČNÉ ZÁVĚRY A JEŠTĚ NEBEZPEČNĚJŠÍ SPEKULACE

Před méně než čtvrtstoletím nám archeologové oznámili, že nové nálezy v předkolumbovských lokalitách jako Cahokia, Adena a Poverty Point potvrzují, že původní národy Spojených států měly městská centra, obchodní cesty, hustoty osídlení a výměnu zboží srovnatelné s Evropou. Trvalo půl tisíciletí od příjezdu Evropanů, než došlo k odhalení a objasnění těchto skutečností, což bychom měli mít na paměti při úvahách nad indiánskou hudbou, nad tím, jaká byla, je a co se s ní stane.

Je také stále jasnější, že hudba západní a severozápadní Afriky v období obchodu s otroky také cestovala světem. Možná bychom měli uvažovat o linii kosmopolitního kulturního přežití sahající od afrického kmene Mandingo ke keltským hájům a chrámům v Cahokii. Je to spíše tušení, ale zkuste se jinak podívat na tváře a jinak poslechnout hudbu Jamese Browna, Stevena Alvareze, Linka Wraye, Blackfire, Louise Ballarda, Ornettea Coleman, Pury Fe, Jimiho Hendrix a jiných. Pak se sejdeme znovu za padesát let a uvidíme, jak se to bude jevit.

Poznámka: Tento článek je věnován odborníkovi na kmen Chumash a na Roberta Johnsona, bluesovému aktivistovi Clarenci Sterlingovi (1946–2005). Sérii konverzací s ním jsem zahájil v 80. letech po přečtení článků, které napsal o hudbě kmene Chumash. Sterling, který uměl v jejich jazyce zpívat, uvažoval, že existovala historická vazba mezi evropskou, africkou a indiánskou hudbou, kterou ještě bylo třeba vysvětlit, ale která měla něco společného s prehistorickými obyvateli ústí Mississippi a starobylým obřadním místem poblíž Congo square v New Orleans.

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

Klavírní vypravěč Espen Eriksen

Text: **Jan Faix**

Na značce Rune Grammofon je nahrávka tria klavíristy Espena Eriksena aktuální horkou novinkou. K vydání brzy směřují i další Eriksenovy zajímavé projekty. O tomto relativně novém talentu norské scény je zkratka dobré vědět.

Tento nyní šestatřicetiletý rodák ze západonorského města Haugesund umělecky vyrostl především při hudebních studiích na univerzitě v Oslu. Mezi jeho tehdejší spolužáky patřil například známý basista Marius Reksjø (prošel kapelami Beady Belle, Bugge Wesseltofta či Eivinda Aarseta), podle Eriksena prý především z jejich tehdejších společných hudebních aktivit vychází jeho současná kompoziční a improvizáční technika. Na škole Eriksen vystřídal také řadu stylově rozdílných učitelů jazzového klavíru, nejvíce ho ovlivnil zřejmě Michail Alperin. Během svých studií (v letech 1994 – 2001) účinkoval v mnoha jazzových sestavách rozličného zaměření, koketoval i s rockovou či s taneční elektronickou hudbou, více než rok hrál též ve velmi úspěšné popové skupině Briskeby. V Oslu působí navíc jako klavírní pedagog na univerzitě i na tamější konzervatoři.

Důležitým jazzovým angažmá byla pro Eriksena pozice klavíristy a aranžéra v kapele zpěvačky Christiny Bjordal. Z tohoto tříletého období pochází také velmi oceňované album *Brighter Days* (Universal Music, 2006), na němž se podílely i takové hvězdy jako saxofonista Bendik Hofseth či vpravdě legendární americký vibrafonista Mike Mainieri. Jejich hudba vybočuje z dnes jinak poměrně rozšířené popjazzové produkce právě originálními aranžérskými řešeními. Především skrze tuto sestavu pronikl Eriksen do vyšších sfér norské jazzové scény a otevřela se mu tak i cesta k sólové kariéře. Kapelu Christiny Bjordal opustil tak hlavně kvůli velkému vytížení v jiných projektech. Od roku 2004 se Eriksen věnuje intenzivně také hudební publicistice. Viditelný je především v pravidelných pořadech na kulturní stanici norského rozhlasu, v nichž představuje nové umělce z oblasti jazzové avantgardy, experimentální hudby a progresivního rocku. Sám uvádí, že reflexe velkého množství hudby, se níž se jako publicista a jako pedagog setkává, mu též pomáhá v kultivaci vlastního uměleckého směřování.

Letos v březnu se skrze album *You Had Me At Goodbye* dozvěděla světová jazzová veřejnost o formaci Espen Eriksen Trio,

kterou vedle kapelníka tvoří též Eriksenův pravidlený spoluhráč a kolega ze studií, kontrabasista Lars Tormod Jensen, a bubeník Andreas Bye. Na tomto hráči, jenž má zkušenosti z kapel takových mistrů, jakými jsou třeba Bugge Wesseltoft, John Scofield, Joshua Redman, Nils Petter Molvaer nebo Håkon Kornstad, oceňuje Eriksen především schopnost spojit moderní groove s bohatou prací s detailními zvukovými barvami v duchu třeba Jona Christensena.

Eriksenův autorský repertoár pro tuto sestavu řadí vydavatelství Rune Grammofon k tradici úspěšných severských klavírních trií Esbjørna Svenssona či Torda Gustavsena. „*Je to pocta, být srovnáván s těmito velkými pianisty, myslím ale, že posluchači a novináři často raději hudbu srovnávají než popisují. Svensson i Gustavsen představují moderní jazzovou hudbu, která díky začlenění dalších stylových vlivů oslovuje nejen publikum sledující jazzový mainstream. V tomto smyslu jsme součástí téhož směru, na druhou stranu neznáme ani jako jeden ze zde zmiňovaných umělců. Oproti EST nehrajeme tak rockově, ke Gustavsenovi máme možná bliž, přestože zřejmě nejsme tak introspektivní. Přeci jen jsme ale všichni vyrostli v tradici norského jazzu po desetiletí oceňovaném třeba vydavatelstvím ECM,*“ doplňuje Eriksen. Faktem zůstává, že jeho skladby oproti výše uvedeným klavíristům znějí o něco tradičněji a pracují s pravidelnějšími formami. I při umírněnější improvizaci a celkové interpretaci se však o nich promítá řada osobitých rysů. Romanticky zpěvná témata typu Anthem či Intermezzo podává Eriksen, poučen prý letitými zkušenostmi s klasickou chrámovou varhanní praxí, s úžasnou prostotou, citlivá a neustále kreativní rytmika z nich činí jedinečné hudební příběhy. V grooveovějších kompozicích, jako jsou třeba *Masaka Tsara* nebo *On The Jar*, vyniká skvělá sebranost této trojice, když i delší kolektivní improvizace překypují originálními nápady tvoří zároveň stále konzistentní proud. Závěry takovýchto kusů jsou většinou jaksi neukončené, jakoby pro potřeby desky museli hudebníci jen nějakým způsobem

**BO
SKO
VICE
2010**

Unijazz ve spolupráci s městem Boskovice a rodinou Mensdorff-Pouilly, pod záštitou hejtmana Jihomoravského kraje pořádá
18. ročník festivalu
pro židovskou čtvrť
**8.–11.
července**

**WWW, VLADIMÍR MIŠÍK & ČDG, TATA BOJS, ŠVIHADLO, ŽIVÉ KVĚTY,
TRABAND, ABIGAIL YBARRA, TY SYČÁCI, KVĚTY, KAZETY, MCH BAND,
LU, GAFFA, BIRDS BUILD NESTS UNDERGROUND, NIGHT, A MNOHO DALŠÍCH...**
Za finanční podpory MK ČR, Česko-německého fondu budoucnosti a Nadace Židovské obce v Praze.
Permanentka na 4 dny: 390 Kč / studenti (ISIC) 300 Kč, předprodej v sítích Ticketportal, Tickstream,
Eventim a Ticketpro, v MIS Boskovice, Poliš a čítárně Unijazzu

**HUDBA, DIVADLA,
FILMY, VÝSTAVY,
AUTORSKÁ ČTENÍ,
DJ'S, JAMSESSIONS**
**www.unijazz.cz,
www.myspace.com
/boskovicefestival**



Espen Eriksen Trio: zleva Espen Eriksen (klavír), Andreas Bye (bicí), Lars Tormod Jensen (kontrabas) Foto: Andreas Kleiberg

zastavit ten příval myšlenek, který by mohli zpracovávat ještě velmi dlouho. Nejživějšího vyznění a nejdůležitějších improvizací dosahuje kapela při začlenění latinskoamerických rytmických prvků v celku *Not Even Brazil*, posluchači se pak mohou vybavit některé méně tradiční nahrávky Brada Mehldaua. Pokud lze ale z tohoto kompletu vybrat nejsilnější skladbu, mohla by to být *In The Woods*, v níž průzračné téma plynule vklouzne do kontrabasového ostinátu a odstartuje tak ukázkovou kolektivní gradaci.

V současné produkci tohoto tria je cítit jisté pnutí mezi dvěma tendencemi. Často téměř „popová“ témata skladeb vycházející zřejmě z dosavadních Eriksenových hudebních zkušeností kontrastují s touhou po vlastní cestě k volnější improvizaci, která by čerpala ze žánrově širšího spektra. Že by mohlo trio postupně směřovat k větší avantgardě, naznačují vlastně i Eriksenovy další současné projekty i jeho slova: „*Jako skladatel nyní objevuji řadu dalších možných cest. Do budoucna může naše hudba „přitvrdit“ a využívat například abstraktnější harmonické postupy. Vše samozřejmě také záleží na tom, jak se naše hra vyvine během dalšího koncertování. Čas zkrátka ukáže.*“ Nejprve se ale trio rozhodlo na nyní připravovaném albu konfrontovat svůj styl také se ženským vokálem. Zpěvačka Eva Bjerga Haugen je nadějným velkým talentem. O plánovaném společném repertoáru Eriksen prozrazuje, že vedle autorských kompozic bude obsahovat též osobité coververze skladeb ze širokého spektra od Radiohead přes Neila Younga až po Bessie Smith.

Z dalších současných Eriksenových aktivit je třeba zmínit nyní již rozpracovanou nahrávku v duu s trumpetistou Gunnarem Hallem známém též například z kooperací s kytaristou Eivindem Aarsetem. Po patnácti letech nepravidelného koncertování spolu Halle s Eriksenem připravili nový improvizací program využívající mimo jiné melodie severských koledí, který přes svou avantgardnost dosahuje pozitivního hodnocení i u širšího publika. Eriksenova lyrická melodická invence se zřejmě nezapře ani při spontánní improvizaci. Přes tyto úspěchy se ale hráči nerozhodli jednoduše vydat materiál natočený loni v klasických chrámových prostorách, do výsledné kolekce chtějí během první poloviny letošního roku doplnit ještě další nahrávky. Espen Eriksen a Gunnar Halle by se měli podílet také na právě probíhající natáčení nového alba se saxofonistou Torbjørnem Slettou Jacobsenem.

Řada fanoušků také již více než deset let vzpomíná na Eriksenovo účinkování po boku elektronického umělce Maria Våreida, který na konci devadesátých let získal jako člen duu Pärsonsona i cenu Grammy za taneční nahrávku *A Nightclub in Tunisia*. Různé problémy, které tehdy bránily ve vydání jejich starých materiálů, se Våreid s Eriksenem rozhodli obejít a nyní plánují natočení nového společného alba. Jako správný moderní umělec si tedy Espen Eriksen vedle výrazových prostředků svého nástroje rozšiřuje i stylový záběr a má mnoho zajímavých plánů do budoucna. Máme se od něho zřejmě na co těšit.

Thomas Köner

Jakoby čas a prostor včera zemřely

Text: Jiří Špičák

Rodák z německého města Bochum se ve své tvorbě pohybuje od terénních nahrávek k elektronicky generovaným zvukům a od klubových rytmů k instalacím v galeriích soudobého umění.

„Nevadí mi, když lidé během mého vystoupení mluví, pijí nebo různě přicházejí a odcházejí. Moje hudba má nějaký význam a ten není tak snadné zničit pouhým vyrušováním. Stejně tak obsahově vyprázdněné hudbě nepřisoudíte význam tím, že během produkce zavřete dveře a zakážete lidem odcházet.“ Německý hudebník, sound artista a vizuální umělec Thomas Köner se možná nevědomky vyřazuje z proudu jemu podobných tvůrců elektronické hudby už tímhle prohlášením – svoje ambientní plochy zmutované s pokroucenými field recordings nepřipravuje na živá vystoupení natolik pečlivě, jak je ve společnosti laptopářů zvykem; věří, že *„žádný koncert nemůže být stejný jako ten předchozí, protože ani publikum není nikdy stejné“*.

Neznamená to, že by přípravu na svá vystoupení podceňoval. Jenom koncerty před publikem bere především jako možnost interakce s ním, snaží se mezi pódium a hledištěm vytvořit „časovou bublinu“, naladit svoje hučivé drones a temně ambientní zářezy na stejně hlubokou frekvenci, jakou tepe jednolitá masa návštěvníků. Málokdy navíc prezentuje svoji ambientní tvorbu samostatně – pětáctýřicetiletý Thomas Köner je totiž především multidisciplinární umělec, který svoji dnes už téměř dvacetiletou kariéru postavil na propojování hudebních nahrávek, fotografií, zvukových instalací i videa.

Signifikantní pro celou jeho tvorbu je rozpolcenost – ať už mezi vizuálního umělce a hudebníka, tematicky mezi zvuk, barvu a vlivy času, nerozhodnost, jestli být techno producentem nebo sound artistou – ze zdánlivé dvoukolejnosti ale nejčastěji vznikají zajímavá díla, nerozhodnost také nutí Thomase Könera přemýšlet nad odlišnostmi různých přístupů.

„Výstava nebo projekt, který prezentuji v galerii, je daleko ustálenější forma – samotné dílo je na výstavě jako divoké zvíře v kleci,

zasadím ho tam a dál už se o něj nemusím starat. Vystupování na pódiu je pro mě daleko větší výzva, protože si člověk nemůže být ničím jistý.“

PŘÍLIŠ MNOHO NÁSTROJŮ A MÁLO ZVUKU

Ze studií na konzervatoři v Dortmundu si podle vlastních slov odnesl především schopnost „vnímat zvuk“, která je podle něj při vnímání hudby naprosto zásadní. Při studiích ale zažil klasické zklamání mnoha umělců, kterým škola nedá to, po čem pátrají. *„Všude bylo moc hudebních nástrojů, moc notových zápisů, ale se zvukem to všechno mělo jenom málo společného.“*

Z Könerova prvního zaměstnání (na začátku devadesátých let pracoval jako zvukař při výrobě filmů) a záliby ve fotografii poté vykrystalizovalo hlavní téma, které se táhne všemi jeho pracemi: vztah zvuku a jeho barvy k obrazu, působení času. Köner tato témata propojuje nejenom ve videích (minimalistických videoklipech k ambientní hudbě), ale i v instalacích, net artu a performancích.

Jeho obsesi časem vhodně ilustruje performance *Alchemie*. Ta zkoumá působení času na filmový materiál (desetimetrový filmový pás je během projekce poléván chemikáliemi, obraz na pásu se tady každým provedením mění, každé tak je unikátní), ne každá akce Thomase Könera je ale přísně zatížená určitým konceptem. Projekt *Quasar*, na kterém spolupracoval s filmařem Jürgenem Reblem, diváky uzavírá do světa pulzujících kvasarů, vizuálně oslnivých animací, mlhy a dokonale padnoucího minimalistického hudebního doprovodu – cíl projekce je podle dvojice autorů jenom jeden – *„prozkoumat hranice vnímání, světa mezi spánkem a bděním.“*



Ve videu *Suburbs Of The Void*, které získalo ocenění na berlínském festivalu umění a digitální kultury Transmediale v roce 2005, ukazuje Köner liduprázdnou ulici ve finském městě poblíž polárního kruhu. Video, poskládané z dvou tisíc fotografií pořízených průmyslovou kamerou, je téměř statické, blikají jenom semaforey. Podle Könera ale právě zdánlivá absence čehokoliv akčního donutí člověka soustředit se na sebemenší náznak pohybu, zostří mu smysly. Lépe pak vnímá drobné změny v jednolitém proudu doprovodné hudby. Právě videem *Suburbs Of The Void* dává Köner nejlepší návod, jak k jeho hudbě přistupovat.

Kromě kolaborace s uznávaným improvizátorem na saxofon a hlukařem Ulrichem Kriegerem proslul především jako polovina techno dvojice Porter Ricks, kterou ve spolupráci s Andym Mellwigem opět položil na rozhraní – tentokrát mezi zvukové umění a klubovou hudbu.

Sólovou kariéru coby průzkumník delikátních záhybů hudby zahájil Thomas Köner v roce 1990 koncepčním albem *Nunatak Gongamur* s jedenácti bezejmennými skladbami, které jsou vytvořené z procesovaných a modulovaných vyzvánění gongu. Učebnicovým příkladem Könerovy práce se zvukem je ale o sedm let mladší nahrávka *Nuuk* – Köner se tu na ploše sedmi kompozic vyznává ze své lásky k hlubokým frekvencím a jenom pozvolna se měnícím dronům. Výsledkem je na první poslech běžné temně ambientní album, které se ale cele rozevře teprve tehdy, když se posluchač maximálně oddá hutnému zvuku. Cesta albem *Nuuk* pak připomíná skok do černého jezera, které nad hlavou posluchače uzavře neprostupnou střechnou z chladně elektronických vln.

Na desce *Zyklop* z roku 2003, vydané na renomovaném labelu Mille Plateaux (sdružuje taková jména IDM a ambientní elektroniky jako Oval, Alva Noto, Frank Bretschneider nebo Vladislav Delay), naznačil možnosti propojení terénních nahrávek s přitakáváním elektronických útržků – přes ambicióznost celé desky (první skladba trvá bez minuty celou hodinu) je nahrávka z dnešního pohledu jenom jedním z mnoha pokusů vytvořit atmosféru pomocí důmyslného spojení konkrétního (cvrkot hmyzu, praskání ohně, let trysek a dokonce i zprofanované šumění moře) s abstraktním (více méně standardní ambientní plochy). Viděno dnešní optikou jde o tradiční experiment a ačkoliv to zní jako protimluv, ve vodách elektronické hudby žánr zvaný „experimental“ zmutoval do hudby, která má svoje koleje už také vyjeté.

LA BARCA!

Snaha zkoumat terénní nahrávky a možnosti jejich originálního využití ale Könera neopustila. Dál spolupracoval s hudebníkem a pedagogem Yannickem Daubym, který se kromě nahrávání zvuků žab na Taiwanu věnuje přednášením o zvukové prostředí a vnímání zvuku obecně. S terénními nahrávkami se nakonec vypořádal na své zatím poslední desce *La Barca* (2009, v těchto týdnech vychází i jako reedice na LP), kterou internetový magazín Boomkat označil za jednu z nejlepších žánrových nahrávek loňského roku. Ta následuje směr vytyčený na předchozích albech, přesto zajímavým způsobem inovuje způsob, jakým Köner na hudbu nahlíží – na první letmý poslech může znít jako nepříliš invenční dark ambient, který propojuje fatalistické klavírní úder s nasamplovanými promluvami různých (nám neznámých) lidí. Názvy dvanácti skladeb ale poodhalí koncept, ►



který na La Barca proplouvá – na pojmenování všech kompozic si Köner vystačil jenom se souřadnicemi (např. 35° 40' N 139° 42' E) a hrubým časovým určením (Hour One, Hour Four atd.). Na myšlenkové mapě alba se (po patřičném dohledání souřadnic na Google maps) narýsuje hrubý náčrt Könerovy cesty po světě; souřadnice odhalí Tokyo, Kanárské ostrovy i Špicberky. Společně s časovým určením se pak vyrýsuje na povrch příběh cestujícího a hledajícího Thomase Könera, který sbírá zvuky typické pro tu kterou část zeměkoule. Napodobuje tak průkopníky hudby, kterou jsme si zvykli nazývat „world music“, s tím rozdílem, že nejde po exotických hudebních nástrojích a ani si nehraje na archeologa tradiční folklorní hudby.

Z každé části světa si odnáší jenom promluvy jejich obyvatel, jejichž obsah je pro člověka, který neumí arabsky (Egypt) nebo

hebrejsky (Izrael) nesrozumitelný. Právě obsahová nevyřčenost Könerových odyseí po světě je nakonec největší devizou alba, zatahuje posluchače do obsahu hudby, který si každý musí dotvořit sám. Nezajímá jej obsah promluv, ale především zvuk lidského hlasu a odlišné nuance různých jazyků. Proto vedle sebe může postavit francouzskou prodavačku, která v supermarketu markuje zboží a zapáleného muezzina, který z ochozu minaretu svolává věřící k modlitbě.

S terénními nahrávkami navíc Thomas Köner zpětně manipuluje (což jenom zdůrazňuje jeho zájem o samotný zvuk nahrávky, nikoliv o její význam) – tolik populární (a snad nejvíc zneužívaný) zvuk dětí hrajících si na hřišti je najednou skoro hrůzostrašný, protože každý zvukový detail může být promotáný do úplně jiných konotací. Zvonicí tramvaj v Barceloně se podobá porouchané vesmírné lodi, původně nenápadné štěkání psů evokuje mytologické trojhlavé příšery.

Přese všechny koncepty a umělecké záměry Thomase Könera zůstává *La Barca* především albem, které je radost poslouchat – není manýristické, občas by se chtělo říct, že Köner nic zbytečně nevymýšlí, jenom skrze svoji desku nechává desítkami různých hlasů vyprávět příběh celého světa – na posluchači pak je, na kterém místě (a tedy ve které skladbě) se bude cítit nejlépe.

Doporučený poslech:

Thomas Köner - Nunatak Gongamur [Barooni 1990]
 Thomas Köner - Nuuk [Big Cat UK Records 1997]
 Thomas Köner - Unerforschtes Gebiet [Die Stadt 2001]
 Thomas Köner - La Barca [Fario 2009]



Alan Shockley: Music in the Words: Musical Form and Counterpoint in the Twentieth-Century Novel

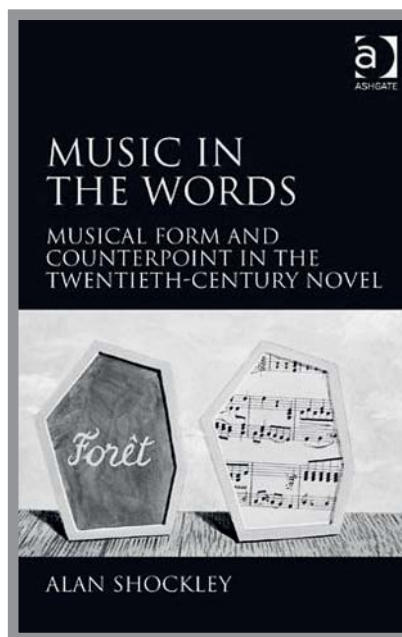
Ashgate (www.ashgate.com)

Text: Vítězslav Mikeš

Intermediální vztahy mezi hudbou a literaturou mohou mít různé podoby. Americký skladatel a hudební teoretik Alan Shockley ve své knize *Music in the Words: Musical Form and Counterpoint in the Twentieth-Century Novel* analyzuje několik vybraných prozaických textů angloamerické literatury dvacátého století, v jejichž literárních strukturách odhaluje úzké souvislosti se strukturami hudebními.

Zkoumání vztahů mezi hudbou a literaturou je otázkou interdisciplinárního přístupu, vyžaduje průpravu v hudební i literární vědě. O splnění této podmínky v případě Alana Shockleyho (*1970) nemůže být pochyb, a to i přesto, že se na zvolený objekt – několik prozaických děl, do nichž jsou projektovány hudební principy (formální, tektonické apod.) – programově snaží pohlízet především z pozice profesionálního hudebníka a muzikologa. Shockley přistupuje k textům jako k partiturám a klade si otázky typu „může být text skutečně koncipován jako sonátové allegro?“, „může spisovatel napsat fugu v próze?“, „existuje hudebně-kontrapunktická próza?“ apod.; je přesvědčen, že tradiční literárněvědné přístupy při rozbořech konkrétně jím analyzovaných próz selhávají. Nutno dodat, že Shockleyho analýzy jsou velice zajímavé, neotřelé a suverénní.

Učiním menší vsuvku. Před několika lety u nás vyšla kniha Radomila Nováka *Hudba jako inspirace poezie* (Ostravská univerzita, Nakladatelství Tilia 2005), v níž jsou analyzovány a interpretovány hudební motivy a témata a různé projevy v jazykových rovinách v poezii českých básníků – A. Sovy, V. Holana, J. Seiferta, O. Mikuláška a J. Kainara. Jsem si vědom riskantního srovnání: Novák zkoumá objekt, který je přece jen poněkud jiné povahy než Shockleyho (už jenom tím, že jde o poezii), přesto i on si uvědomuje určité analogie literárních a hudebních struktur v básních zmíněných autorů; přiznává však, že se do jejich rozboru nepouští z důvodu vlastního omezení co do muzikologického vzdělání, a volil tak především metody literárněvědné (i když měl tendenci „na věci nahlížet pohledem praktického hudebníka a aktivního posluchače hudby“). Výsledkem jsou nemastné neslané analýzy, které s těmi Shockleyovými sotva mohou soupeřit. Může v tom hrát svou roli i tradice bádání v oblasti hudebně-literárních vztahů, která je ve Spojených státech nemalá, zatímco u nás naopak de facto neukotvená.



Shockley člení svou knihu do osmi kapitol. Po úvodu, který obsahuje pojednání o různých aspektech dosavadního výzkumu vztahu hudby a literatury (s přihlédnutím ke specifitě vztahů hudby a prózy, které dosud zdaleka nebyly tak reflektovány jako vztahy hudby a poezie) a nastínění metodologie, následují stěžejní kapitoly s rozbořem textů.

Na začátku se Shockley pouští do dvou kratších próz, v nichž sleduje jejich utváření na základě dvou klasických forem – fugy a sonátové formy. První formu přesvědčivě a detailně odhaluje v pasáži nazvané *Ant Fugue* z knihy Douglase Hofstadtera *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Brain* (1979); sonátu – a jiné hudební souvislosti s Mozartovou *Symfonií g moll, K.550* – se mu daří vypátrat v útlé knížce Anthonyho Burgesse nazvané v duchu 18. století *On Mozart: A paeon for Wolfgang [:] Being a celestial colloquy, an opera libretto,*

a film script, a schizophrenic dialogue, a bewildering rumination, a Stendhalian transcription, and a heartfelt homage upon the bicentenary of the death of Wolfgang Amadeus Mozart (1991). V rozbořech obou děl Shockley dokazuje, jak důvtipně je jejich struktura modelována podle hudebních principů. Obdobně si počíná i ve třech dalších částech knihy, kde analyzuje tři rozsáhlejší texty: slavnou „hudební“ kapitolu *Sirény* z románu *Ulysses* (Odysseus, 1922) Jamese Joyce, Burgesův román *Napoleon Symphony: A Novel in Four Movements* (Napoleonská symfonie: Román ve čtyřech větách, 1974) a Joyceovu prózu *Finnegan's Wake* (Plačky nad Finneganem, 1938).

Všech pět těchto textů se vyznačuje tím, že na hudební souvislosti upozorňují neskrývaně – názvem, obsahem případně autorským komentářem (vzpomeňme i zajímavost, že Anthony Burgess byl původně skladatel, který se stal spisovatelem kvůli obživě; paradox je, že ve své hudební tvorbě tíhnul k tradicionalismu, zatímco v literatuře rád experimentoval, a to i – pod vlivem Joyceova *Odyssea* – na bázi využívání hudebních prvků). V závěru knihy se však Shockley zdárně probádal i k hudebním strukturám v textech z nedávné doby: *This is Not a Novel* (Toto není román, 2001) Davida Marksona a *Agape* (2002) Williama Gaddise.

Shockley ví, že literární text zůstává literárním textem, jakkoli se v jeho struktuře projevují silné hudební infiltrace. Je však fascinující a dobrodružné pozorovat, jak mu v analyzovaných prózách doslova pod rukama roste sonáta nebo fuga, jak se „rozeznívají“ melodie, hlasy se spojují do (hudební, nikoli literární) polyfonie atd. ■

Průvodce mladého člověka historií belgické kapely Present

Ad Hoc Records (www.adhocrecords.com)

Text: **Petr Slabý**

Kytarista, klávesista a skladatel Roger Trigaux byl v sedmdesátých letech minulého století jedním ze zakladatelů skupiny Univers Zero, ale po dvou albech se rozhodl vydat vlastní cestou. Založil tedy soubor Present, v němž ovšem zpočátku působili i jeho bývalí spoluhráči z UZ (viz též profil v HV 3/2005). Občas zmizel na dlouhou dobu ze scény, pak ale náhle povstal z popela a dál šířil slávu hnutí Rock In Opposition, což vyvrcholilo v roce 2007 zorganizováním stejnojmenného festivalu na jihu Francie. Právě dva koncerty z prvního ročníku tvoří základ CD/DVD *Barbaro (ma non troppo)*, které vyšlo loni na značce Ad Hoc Records.

Elektrický koncert otvírá slavná skladba *Jack The Ripper* z druhé desky UZ *Heresie*, pod níž je Trigaux podepsán jako autor společně s bubeníkem Danielelem Denisem. Skutečná klasika tohoto žánru, ale přesto stále živoucí nadčasová záležitost. Při následující o deset let mladší suitě *Ceux d'en Bas* pocházející z alba *Present No. 6*, které představovalo třetí reinkarnaci souboru, si už filmový tým začal pohrávat s různými prolínáčkami a dvojexpozicemi. Síla je opět především v hudbě samotné, ale navíc jde o důkaz, že nejde jen o vzpomínání na zašlou slávu a že posluchačů tohoto žánru je stále dost. Úplné začátky kapely pak připomíná šestadvacetiminutová kompozice *Promenade au fond d'un Canal*, která se v závěru „zvrhne“ do industriální extáze i díky hostujícímu hráči na železnou tyč Laurentu Van Gorpovi. Roger zde mlátí (byť v sedě) kytarou o zem a bubeník Dave Kerman týrá svou soupravu olbřímým řetězem.



Mnohem komornější náladu má vystoupení pro dvě koncertní křídla, kde kmenovému členu Pierru Chevalierovi kontruje Ward De Vleeschouwer a zbytek kapely obstarává nejrůznější perkuse. Tady je záznam koncertu v rozsáhlé skladbě *Souls For Sale* (původně z CD *High Infidelity* z roku 2001) doplněn chvílemi o téměř abstraktní klipové prvky se záběry na prosvětlené schodiště. Nejnovější Trigauxovu tvorbu pak prezentuje uhrančivý opus *Vertiges*.

V plné síle kapelu zachycuje i záznam z portugalského Gouvela Art Rock Festivalu z dubna

2006. Skutečnou lahůdkou jsou ovšem archivní bonusy v čele s ukázkami z období Present C.O.D., tedy cca roku 1993, kdy kapelu tvořil vedle Rogera pouze jeho syn, taktéž kytarista Reginald. Zde si filmaři zase vyhráli s negativem a do značné míry abstraktními prolínáčkami. Takový dokumentární minifilmček z turné se záběry ze šatny, příprav koncertu, jízdy autem etc. představuje pro změnu Present v sestavě z roku 1994, kdy se již ke kapele opět připojili kolegové z UZ, Daniel Denis a baskytarista Christian Genet. Triumfální comeback v roce 1998 pak dokumentuje skladba *Delusions* z koncertu v americkém Baltimore a nechybí ani vystoupení z německého Wurzburgu z roku 2001 na spřáteleném festivalu Freakparade, o němž byla řeč v HV 1/2010.

Oproti téměř tříhodinovému DVD je třičtvrtěhodinové cedéčko jen jakousi sumarizací a obsahuje skladby *Vertiges*, *Jack The Ripper* a Chevalierovu *A Last Drop*. Celek je každopádně skvělým průvodcem tvorbou kapely, která neodmyslitelně patří k základním kamenům hudebního stylu mísícího prvky artrocku s vážnou hudbou dvacátého století v té nejlepší konstelaci.



Jaga Jazzist – Live at Cosmo-polite

Smalltown Supersound - Jaga Jazzist AS [Tono], <http://www.smalltownsupersound.com>

Text: **Petr Hanzel**

Je dobře, že norští Jaga Jazzist nikam nespěchají. To jsem si však uvědomil až s odstupem času, kdy jsem v sobě nechal uležet dojmy z pražského koncertu, na němž představili poslední desku *One Armed Bandit* (recenzovanou v minulém čísle), ale i z prvního shlédnutí DVD, jež jsem si po vystoupení pořídil. Vyšlo jako novinka při probíhajícím turné, přestože materiály na něm použité jsou až pět let staré.

Stěžejním materiálem je už dle názvu nosiče takřka hodinu a půl dlouhý koncertní záznam z klubu Cosmopolite v Oslu, který se odehrál 4. dubna 2005, tedy pět let před vydáním tohoto DVD. Nemyslím si ale, že bylo přímo záměrem autorů nechat tento materiál dozrát. Spíše došlo k přirozené suspenzi kapely v roce 2005, po vydání alba *What We Must* a následném turné. Jejich tehdy ještě deset členů prošlo pohromadě více než dekádou hudebního vývoje. Ušli dlouhou cestou, během níž vyspěli z naivních dítek v muzikantské osobnosti a našli svůj zvuk. Určitá pauza pro tvůrčí katarzi jednotlivých členů byla tedy nevyhnutelná, a jak potvrdilo energií a novými nápady překypující poslední album, přinesla také své ovoce. S obrozením formace přišlo na řadu i oprášení zmíněného záznamu. A ve světle nového alba se toto načasování zdá být správné. Při sledování koncertu z Osla si totiž uvědomíte, že Jaga Jazzist pokračují v trendu nastoleném na předchozí desce *What We Must* – tj. komponováním materiálu na míru živého vystoupení, bez samplerů, počítačů apod.

Na koncertním playlistu sice figuruje pět skladeb z nejelektroničtějšího alba *The Stix* (tedy jen o jednu méně než z tehdejší novinky *What We Must*), nicméně i ty jsou zrekonstruovány tak, že všechny party obstarají živí muzikanti bez stisknutí jediného tlačítka. A nutno uznat, že nová, organičtější podoba jim sluší.

DVD dále obsahuje čtvrt hodinové interview se třemi členy skupiny, bratry Horntvethovými a Evenem Ormestadem, členěné do čtyř tematických okruhů. Velmi zajímavá je retrospektiva zappovských začátků kapely z první poloviny devadesátých let, kdy si ještě říkali Javla Jazzist (anglicky Damn Jazzist – Prokletí jazzmani) s několika vzácnými dokumentárními záběry. Další část, příznačně pojmenovaná *Family on the road* odhaluje, jak kapela dosáhla takové úrovně hudební telepatie, kterou v současnosti disponuje. Je to výsledek toho, že spolu od doby prvních hudebních pokusů až do současnosti žili pospolitě v takřka rodinném kruhu. Smutné je však konstatování, že i při štědré vládní podpoře norské kulturní scény a vysokých cenách vstupného na koncerty se početné skupině za celá léta nepodařilo takřka nic vydělat. Neziskovost tvorby je však na druhou stranu oprostila od komerčních vlivů a ještě více stmelila.

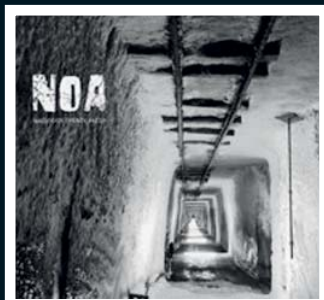
Ve třetí části rozhovoru *Studio. Album. Live.* je definován již zmíněný koncept, k němuž skupina dospěla během svého vývoje – totiž minimalizování studiových prvků, které nejsou realizovatelné při živém vystoupení.



Jak říká Lars Hornveth: „*Dříve bylo vše psané do not a pevně dané v rámci aranží, ale nyní to chceme dělat opačně – používat v hudbě méně vrstev, ne tolik ostinat. Pracujeme spíše jako rocková kapela ve zkušebně, kde každý přináší své nápady a hudba je tak organičtější.*“ Naživo se pak skupina snaží co nejvíce držet nahranych verzí skladeb, přičemž dochází k několika změnám především u kompozic z prvních dvou alb, které nebyly tvořeny s ohledem na možnost jejich koncertní reprodukce. Lars Hornveth prozrazuje i další zajímavé detaily z kuchyně Jaga Jazzist. Je například známo, téměř všichni členové skupiny jsou multinstrumentalisté. Hudba je tudíž tvořena pro deset lidí, nikoliv pro deset nástrojů. Z toho plynou jak výhody (pokud by každý nástroj měl obsluhovat jeden specialista, byl by sice nahraditelný, ale devítičlenná posádka by se rozrostla do rozměrů takřka symfonického orchestru), tak i nevýhody (je prakticky nemožné odehrát koncert při absenci dvou lidí). V kapitole *Music* je ke slyšení sebereflexe (proměny) hudebního projevu skupiny v průběhu téměř dvou dekad její

existence. Pointou je pak zajímavý postřeh sourozenců Horntvethových, jemuž i nejzarytější odpůrce jejich hudby musí dát za pravdu. Ať si pustíte novou skladbu nebo třeba deset let starou, vždy to bude znít „jako Jaga“. Členové skupiny přitom poslouchají minimum hudby ve svém žánru (jazz, nu-jazz, elektro-jazz), každý má odlišný vkus a přináší do tvorby odlišné elementy. Avšak stejně jako v demokracii, i v hudbě je přínosná názorová pluralita. Vzhledem k zmíněné rodinné pospolitosti měli vždy všichni na vědomí jednotný směr, kterým se skupina chce ubírat, čímž dospěli k distinkovanému zvuku, který je odlišuje od všech ostatních kapel. Zkrátka nikdo jiný nezní jako Jaga. Heterogenita vnějších hudebních vlivů tedy měla naopak sjednocující a obohacující efekt. Tvůrčí konsensus a zvuková jedinečnost Jaga Jazzist je ale také do podstatné míry dána faktem, že za většinou skladeb stojí jeden autor – Lars Hornveth, který svými slovy potvrzuje, že v tak početné formaci je zapotřebí jedince s určitou dávkou tvrdohlavosti a průraznosti. Jinak by zřejmě došlo k tvůrčí anarchii, která by hudbu Jaga Jazzist posunula do zcela jiných vod, v nichž plavou mnohem dravější, punkové či freejazzové ryby.

S kolegou Janem Faixem jsme po absolvování rozhovoru s Larsem Hornvethem vedli diskuzi o tom, zda se Jaga Jazzist svou hudbou snaží něco sdělit. Honza tvrdil, že jsou si naštěstí vědomi toho, že hudba je něco víc, než jen nástroj ke zprostředkování ať už jakéhokoliv poselství. V tom bych mu dal zpětně za pravdu, skutečně kvalitní hudba může mít sama o sobě větší hodnotu, než jakékoliv smrtelníkové poselství, které se dá šířit i jiným, pregnančnějším způsobem. Pro Jaga Jazzist je hudba vesměrem, v němž objevují neprobádané prostory a hledají svou vlastní galaxii. Nicméně si dovoluji dodat, že její výraznou hodnotou je, že jsou z ní slyšet emoce a impresie, které se jinde ztrácí v notových zápisech a instrumentálních ekvilibristikách. Jaga Jazzist totiž již došli ve svém vývoji tak daleko, že nehrají noty, nýbrž pocity. Z toho pramení síla jejich hudby.



Salvatore Sciarrino: 12 Madrigali Col Legno (www.collegno.com)

Ital Salvatore Sciarrino je příkladem velice úspěšného outsidersa. Při každé příležitosti hrdě připomíná, že je v komponování samoukem a že nepatří k žádné skladatelské skupině či škole. Zároveň patří k nejproduktivnějším současným autorům a nová díla si u něj objednává mnoho interpretů i festivalů. Vytvořil si charakteristický hudební jazyk, který je poměrně dobře rozeznatelný, a v němž se spojuje využívání nezvyklých témbřů, jistá míra impresionistické snivosti i hledání inspirace v hudbě minulosti.

Právě cyklus madrigalů pro sedm hlasů bez doprovodu je takovým vyrovnáváním se s historickou hudební formou, aniž by však hudba obsahovala jakékoliv slyšitelné historismy. Spíše jde o pohrávání si se vztahem hudby a slova, s hrou mezi těmito dvěma oblastmi.

Typicky italskou hudební formu Sciarrino naplnil typicky japonským textovým obsahem (byť přeloženým do italštiny) – básněmi ve formě haiku, jejichž autorem je japonský básník Macuo Bašó (1644–1694). Každá ze šesti básní je zhudebněna dvakrát a dvanáct skladeb je seřazeno do dvou sérií, jako bychom dvakrát poslouchali stejný příběh, ovšem vyprávěný ze dvou různých perspektiv. Či přesněji, jako bychom se na jeden obraz dívali při různém osvětlení a z různých úhlů. Texty si pohrávají s obrazy přírody, evokují pohledy na ostrovy v moři, hru slunce a větru. Mezi dvěma verzemi zhudebnění jednoho textu lze slyšet určité podobnosti, ale tento pocit je vždy zpochybňován a narušován, Sciarrino si dává záležet, aby jakákoliv symetrie byla vždy jen zdánlivá.

Úsporné verše japonské poezie nechávají dostatek prostoru k práci se zvuky nenešoucími významy: hlasy prolétají glissandy všemi směry a za pomoci pestré palety technik vytvářejí hudební obrazy beze slov, dlouhé držené tóny se rozpadají do rytmických ostinát. Básně obsahují množství popisů zvuků přírody – cikády, zpěv ptáků, vítr, hukot vln. Sciarrino se nebojí občas tyto podněty přenést do hudby, jindy je ale nechává jen v textu. Zvukomalebná místa jsou střídána pasážemi, v nichž jsou fráze převraceny ze strany na stranu a kouskovány na jednotlivá slova, která si mezi sebou předávají mužské a ženské hlasy.

Sciarrinovy madrigaly v sobě mají něco z obou svých inspiračních zdrojů. Lze je poslouchat jako znějící paralelu k japonským kresbám tuší, k jejich elegantním a zároveň neučesaným liniím. Je v nich bezesporu i odkaz italských madrigalů 16. a 17. století, ale ne těch čistých a elegantních jako u Claudia Monteverdiho, spíše v manýristické podobě, jakou jim dal třeba „šilený“ Carlo Gesualdo, komponující zvláštní a v té době teoreticky nesprávné souzvuky. Sciarrino komponuje v době, kdy je jakýkoliv akord správný (což skladatelskou práci nijak neusnadňuje), ale jen některé dokážou vyvolávat slyšitelné obrazy. V těchto dvanácti madrigalech se mu takové podařilo najít.

Matěj Kratochvíl

NOA (Naujosios operos akcija)

Vilnius – European Capital of Culture 2009 (www.culturelive.lt)

Před několika lety se ve Vilniusu zformovala nezávislá umělecká skupina Operomani, která v Litvě zdynamizovala život současné komorní opery. Jejím úsilím v mnoha ohledech dává vzpomenout na český projekt Bušení do železné opony: týmy mladých tvůrců pracují na nových dílech, která jsou následně prezentována na každoročně pořádaném festivalu NOA neboli Naujosios operos akcija – Akce nové opery (viz www.noa.lt, kde jsou ke shlédnutí i videoukázky z oper). Letošní třetí ročník, který proběhl v březnu, stvrdil význam festivalu v litevském hudebním dění. Oproti dvěma předcho-

zím ročníkům se zvedl počet uváděných oper a akcent se přenesl z krátkometrážních děl na opusy celovečerní.

Recenzovaný titul – digipack obsahující tři CD – se však ještě ohlíží za druhým ročníkem festivalu. Potěší, že nejde o „narychlo spíchnuté“ nahrávky z premiér, primárně zamýšlené pro archiv či „promo“ festivalu. Trojalbum je totiž výstupem projektu, uskutečněného pod křídly Vilniusu – evropského hlavního města kultury 2009. Záznamy pěti vybraných oper vznikly ve studiu a na jejich realizaci se podíleli mladí litevští interpreti a zvukoví režiséři pod pedagogickým vedením Moritze Bergfelda (německého producenta a spoluzakladatele MBM-Musikproduktion KG, společnosti spolupracující s prestižními vydavatelskými specializovanými na vážnou hudbu) a předního litevského zvukového režiséra Gediminase Zujuse. Kvalita nahrávek je tak po technické i interpretační stránce velmi dobrá.

K jednotlivým operám: skladatel Mykolas Natalevičius a libretista Žilvinas Andriušis ve dvacetiminutovém díle Babelis (Babylón) pojali po svém známý biblický příběh, který „vyprávějí“ pozpátku, od zmatení jazyků k jednotné, srozumitelné řeči. Celá skladba je postavena pouze na hlasech, s jejich samplu pracuje i elektronická složka. Fakt, že jde výhradně o hlasy mužské, dodává Babylónu specifický náboj. Opera Skylė (Otvor), jejímiž autorkami jsou Rūta Vitkauskaitė (hudba) a Gabrielė Labanauskaitė (text), je zjevně inspirována hudebním divadlem Heinera Goebbelse: vystupuje v ní osm účinkujících, z nichž každý je současně instrumentalistou, zpěvákem i hercem (vzpomeňme Goebelsův počín Schwarz auf Weiss). V Nebūti ar nebūti – Nebýt, či nebyt (hudba: Rita Mačiūnaitė, libreto: Gytis Norvilaitis) lze zaznamenat zřetelné stopy minimalismu a ritualismu Broniuse Kutavičiuse, což jen dokládá intenzivní vliv tohoto skladatele na současnou litevskou hudbu. Rozverná opera pro děti Mamulė Mū (Maminka Bú), kterou podle stejnojmenné pohádky švédských autorů Juji a Tomase Wieslanderových napsali Sigita Mickis (hudba) a Antanas Šimkus (libreto), se od ostatních celkem pochopitelně liší svou zpěvnou melodičností, místy „vtíravou“, ale nikdy nezacházející za hranici vkusnosti. Za nejzávažnější dílo z celého trojalba NOA považují psychologickou monooperu Izadora (hudba: Jonas Sakalauskas, libreto: Dainius Gintalas), volně inspirovanou memoárovou knihou legendární americké tanečnice Isadory Duncan Můj život (1927, česky 1932). Při jejím poslechu mi ihned naskočila vzpomínka na uvedení monoopery One holandského skladatele Michela van der Aa s vynikající Barbarou Hannigan v rámci vilniuského festivalu Gaida v roce 2005 (existuje snad nějaká souvislost mezi vznikem Izadory a litevským uvedením One...?). Také Izadora těží z jedinečného projevu protagonistky, mezzosopranistky Agnė Sabulytė, a třebaže v ní není tolik zvukových efektů jako ve One, co do expresivity je stejně přesvědčivá.

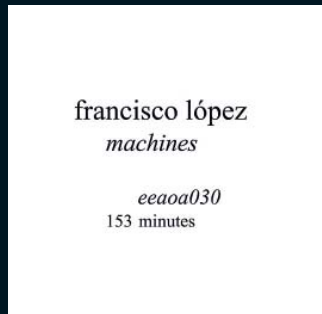
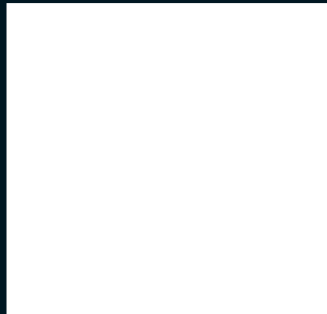
I pouhé nahrávky nasvědčují tomu, že NOA je dobře nastavený festival s velkým potenciálem do budoucna. V Litvě zkrátka komorní opera žije; věrme, že ne dočasně.

Vítězslav Mikeš

Yannis Kyriakides: Antichamber

Unsounds (www.unsounds.com)

Deset kompozic Yannis Kyriakidese z období poloviny devadesátých let až po současnost nabízí na dvou discích velmi reprezentativní vzorek elektroakustické komorní hudby tohoto kyperského tvůrce. Na celém albu je zřejmé poučení poválečnou uměleckou hudbou, jejichž metod se autor zmocňuje lehce laicizujícím způsobem směřujícím ke snadné recepci. Ta se vyznačuje především emotivní či meditativní formou. Konceptuální skladby naplňují žánrovou kolonku elektroakustické hudby ve všech kusech kromě jednoho. Ke klasickým nástrojům tak autor přidává kromě počítačů či



gramofonů i ipod či sinusové vlny. V některých případech hraje roli i postprodukční manipulace se záznamem. Kyriakides ve svých strukturách záměrně užívá i ruchů a šumů jako estetických jednotek, které slouží i k lepšímu naplnění konceptuálního záměru. Např. ve skladbě Chaoids využívá syrových zvuků elektronického soundtraku k hudební formulaci části z What is Philosophy? (Deleuze/Guattari) definující umění v opozici vůči Stravinského výroku, že umění je protikladem chaosu. Přiznanou filosoficko-literární inspiraci pak nacházíme i v několika dalších skladbách (As they step into the same rivers – Hérakleitos; hYDAtorizon – Parmenidés). Posledně jmenovaná kompozice je na albu zaznamenaná ve formátu klavírního kvinteta (tedy v původní verzi), nicméně častěji bývá prezentována jako skladba pro klavír a generátor sinusových vln. Jak o této skladbě, tak i o většině ostatních můžeme říct, že využívají (zejména) efektu statických prodlev (hudba „leží“ a plyne) a nebo jejich kontrastu s bloky s výraznými a možná až hypnotickými rytmickými figurami (statika versus pohyb). Velmi vkusně vyvedený čtyřřadvacetistránkový digipack navíc obsahuje esej Boba Gilmorea a zajímavý popis rozličných motivů, záměrů a zdůvodnění jednotlivých děl z pera samotného autora.

Petr Vrba

Stefano Battaglia / Michelle Rabbia: Pastorale

ECM (www.ecmrecords.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

V pořadí sedmá skladba této nahrávky Spirits of Myths je prologem k titulnímu kusu Pastorale. Tyto duše mýtů jsou zvukově utvářeny neurčitým abstraktním industriálem, dalo by se říci jemným strojírenstvím a nikoli těžkým průmyslem, jak je toto označení obvykle chápáno. Zde jej vytváří pomocí elektroniky a perkusních předmětů Michelle Rabbia. Stefano Battaglia sound Spirits of Myths střídavě doplňuje jednotvárnými údery na jedné, či jen několika málo klávesách upravovaného klavíru. Oba autoři a interpreti hudby se inspiračně vracejí až do dávných časů antiky. V kořenech mýtů nacházejí látku pro svou hudbu, jež má reagovat na pradávne formy múzičnosti naší civilizace a současně odpovídat duchu hudby a mentálnímu vyladění člověka jednadvacátého století. Orfeova lyra na nebi autorům slouží jako posmrtný symbol poezie hudby a Battaglia této ikoně thráckých pověstí přikládá velkou váhu už na druhém disku alba RE:PASOLINI (ECM, 2007). Nové album doprovází v příloze dvanáctý díl z první části Sonetů Orfeovi od Rainera Marii Rilkeho, jehož úvodní verše v překladu Václava Renče znějí: Zdráv buď duch, jenž zmůže pojit nás / nás, kdo vpravdě v podobenství žijí. Rád bych k tomu přidal ještě větu z pátého Rilkeho sonetu: Když to zpívá, vždy Orfeus je to. Pod tímto zpěvem netřeba očekávat jen líbezná, krásná, či jinak přítulná zpěvná melodie vyšlechtěná tradicí různých hudebních kultur, ale také zvuky vznikající bez obligátních pravidel, v minulosti neuznávaných, nebo nevyuzívaných zavedeným nástrojovým arsenálem. Battaglia hrající na klavír, přesněji řečeno, využívající zvuky úhozů kladívek na struny klavíru v přirozené podobě i v upravované po vzoru Johna Cage, tvoří složku rovnocennou zvukovému instrumentální Rabbiově. Skladby působí klidem, vnitřní napětí vůči rozvázně hře klavíru, při níž důležitou úlohu hraje rytmické traktování figur a melodie, tvoří Rabbia vysokofrekvenčními svisty, zvuky jako od rozkmitaných ladiček, které přicházejí z hvězdných dálek či snad z hlubin času. V Metaphysical Consolations se tato střídmost mění až ve zdánlivé setkávání s náhodnými tóny a zvuky v nějakém zvukovém vakuu. V Monasteriu dochází k dramatisaci pouhým třemi občasnými hlubokotónovými údery klavíru. Když se rozezná skladba Kursk Requiem, uvědomíme si, že tato hudba je skutečně podobná tomu, co známe z válečných scén z ponorek: motor je vypnutý a nešťastníci pod vodou slyší divné a záhadné zvuky přicházející z dálek a hlubin oceánu. Přesto ony zvuky mají

zcela konkrétní zdroje. V Sundance In Balkan klavír rozehraje roztrhanou melodii nějakého furiantského tance, v noci ztraceného, s ránem se opět probouzejícího k životu. Celé album zní tajemně, je plné vnitřního neklidu, o který se autorsky podělili oba tvůrci.

Vladimír Kouřil

Francisco López: Machines

Elevator Bath (www.elevatorbath.com)

Francisco López: Untitled #228

In.i.tu (www.iniiitu.net)

Asi nejvýraznější hudebník a teoretik ve světě lovu zvuků a ne-zas-tak-akademické konkrétní hudby, Francisco López, je notoricky známý svou nechutí vystupovat na vyvýšených pódiích, zavazováním očí divákům, aby se soustředili jen na zvuky, a černými obaly většiny svých alb, z nichž mnohá nenesou žádný název. Velká část Lópezovy hudby pracuje s extrémami v podobě dlouhých tich mezi ostrůvky zvuku (doporučují se uzavřená sluchátka, abyste po dlouhé minutě opravdu „poslouchali nic než ticho“), nevyzpytatelnou hladinou hlasitosti a s odtazitým abstrahováním „konkrétních“ zvukových zdrojů. Většina zvuků linoucích se z Lópezových alb je nerozpoznatelná a jejich vrstvení vytváří lehce potměnělé, podivně známé-neznámé dlouhometrážní krajinky. Dvojice přítomných alb se tomuto převažujícímu trendu vymyká. Stopadesátiminutové 2CD Machines (v bílém obalu) je souborem čtyř rozměrných kusů zachycujících zvuk nejrůznějších průmyslových prostředí a strojů. Jejich stopáž sahá od půl do tříčtvrtě hodiny, ale „zazní“ (u Lópezě tohle sloveso není neadekvátní) v nich i delší ticha. V porovnání s většinou Lópezovy albové a koncertní produkce jde o docela „lehkou tvorbu“: zvukové zdroje jsou rozpoznatelné, střihy občas div neefektní, celková nálada optimistická a některé části díky výrazné rytmizaci zdrojového materiálu vyloženě chytlavé.

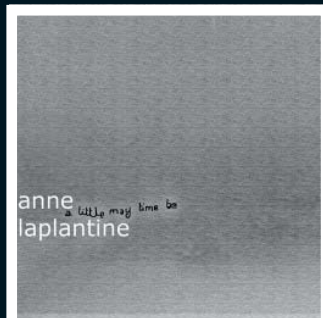
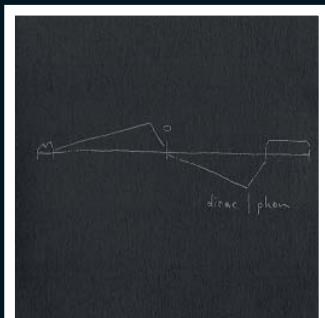
Úvodní Klokken byla nahrána v několika holandských muzeích, sestává výhradně ze zvuků hodin a mohli bychom ji považovat za veselejšího příbuzného nejrůznější „tikací“ hudby vzešlé z hájemství současné avantgardní kompozice. Těžko zde nevzpomenout na Philipa Glasse či Györgyho Ligetiho a jeho les postupně zpomalujících metronomů.

Fahrstühle je sice sestavena ze zvuků lipských výtahů, o typickou „elevator music“ tu ale v žádném případě nejde. Místo uklidňujících orchestrálek jsou důvěrně známé zvuky zdviží „ticha“ v nich zesíleny a navrstveny tak, že se kabina poklidně klesající šachtou mění v sousto padající širokánský pekelný jícen. Z prostředí neoblíbeného klaustrofobiky se stává místo nevhodné pro ty, kdo pociťují horror vacui.

Třetí Labs byla nahrána v několika barcelonských laboratořích zabývajících se mikroelektronikou a po montrealské mixáži se z ní stal výrazně rytmický kus, v němž důležitou roli hrají fázové posuny. Když rytmus ustane, připomíná kus vzdálený (jako by oponou přidušený) kravál tovární haly. Na začátku skladbu zdobí několik hluboce basových ornamentů a jednorázových, jednonálových „záseků“.

Opravdové továrny ale zazní až ve Fabrikas, v nichž nás López vezme na prohlídku čtyř lotyšských fabrik: čokoládovny, pivovaru, továrničky na neobvyklé bicykly a výrobní reproduktorů. Tato skladba nejvíce naplňuje „typický Lópezovský kánon“, jak jsem jej popsal výše, a zní mnohem méně „továrně“ než její laboratorní předchůdkyně, i když drobné ohlasy dřevního (kovového) industriálu by se v ní našly.

Výchozí zvuky vinylu Untitled #228 neuložil sám López, ale belgický, s trochou nasázky řečeno podobně směřující projekt Blindhæð, a to na různých místech Indonésie. Takže nás nepřekvapí, že dva roky existující vydavatelství, na kterém tahle dvoudílná skladba vychází, je belgicko-indonéské. Jednotlivé strany desky se od sebe výrazně



liší. Strana A je v podstatě audiopohlednicí se zvuky indonéského města, pouličního ruchu, snad i gamelanu, strana B takhle určitá není a vyšší svištivé zvuky, které z ní slyšíme, trochu připomínají elektronický ambient tvůrců, jako je Steve Roach či Vidna Obmana.

Francisco López natočil dvě přátelská, „srozumitelná“ alba. Kvalitativně se obě díla výrazně liší: v dobrém slova smyslu hravé Machines svádí k opakovanému poslechu mnohem silněji než dosti málo překvapivé Untitled #228 sázející na poněkud prvoplánovou exotičnost. Je to tím, že López pracoval s materiálem, který sám nenahrál?

Petr Ferenc

Dirac: Phon

Valeot (<http://www.valeot.com>)

Rdeča Raketa: Old Girl, Old Boy

Mosz (<http://www.mosz.org>)

Velkým koncertem oslavila v lednu deset let existence vídeňská platforma klingt.org: webová i skutečná komunita, „takové vídeňské café,“ jak řekl novinářům Burkhard Stangl, kde se scházejí muzikanti z elektroakustické, povětšinou improvizací scény. Ta má v Rakousku svou váhu a tvoří nejživější pole tamější hudební nezávislé scény, rozepjaté mezi akademická místa a underground. O fungující zpětné vazbě doma svědčí i to, že Fenneszovo Endless Summer bylo v nedávné anketě prohlášeno nejlepším rakouským albem po roce 2000. (U nás paralelní akce vyhráli David Koller a Tata Bojs.)

Koncert ve Vídni trval nějakých šest hodin a ukázal, co plodná síť tamějších kolegů právě dělá – včetně scénických happeningů se zvukovými objekty a vymezování vůči tradiční písňové formě. Klingt-ovské nové nahrávky, kde žádnou akci nevidíme a kde se noise modeluje daleko od nějakých songů, mají zase specifika pečlivě vyladěných studiových děl.

Trio Dirac (Peter Kutin, Daniel Lercher, Florian Kindlinger) přetavuje zvuky akustických nástrojů i found sounds skrze laptop do vrstev proznívajících drónů, v centru pozornosti jsou témbry, rezonance a vibrace. Dlouhý seznam nástrojů napovídá, že tohle je spolek, který na koncertě působí jako vetešnictví, a že přes efekty („hlavně velmi dlouhá echá“, poznamenávají ironicky) rozeznávají úplně všechno, od nástrojů přes hračky a tibetské misky až po kostru budovy. Proud hudby na albu vůbec není statický, proměny jsou neustálé, takže ti, kdo špatně snášejí „meditativní“ drónová pole chudá na zvraty, můžou být v klidu. Do symfonizujícího narůstajícího souzvuku se zařezává kovové proznívání a baskytara udílí událostem starty, celý komplex je laděný a opakuje se melodické mikromotivy. Dirac si našli svou poetiku a stojí pevně na nohou: hustá, aktivní struktura tkaná z drónů jim jde moc pěkně. Dříve jsem u téhle hudby cítil mírné zklamání, že nové prostředky improvizátorů vlastně „zacouvaly“ ke starší formě skladby, od níž se žádá obvyklý vývoj. Od té doby jsem buď změkl, anebo je na tom přirozené něco, co lze těžko pojmenovat. Ale už mi to moc nevádí.

Duo Rdeča Raketa tvoří Maja Osojnik a Matija Schellander: Maja, Slovinka žijící v Rakousku, se po léta hledala v různých projektech jako skladatelka a kdysi i adeptka jazzového zpěvu. Nepůsobila vždycky vyhraněně – což se nedá říci o Old Girl, Old Boy. Tahle hudba vnucuje pocit, že ji vytvořily věci, ne lidi. Hromada rozmanitých objektů a mediálních přístrojů se rozechvívá a vydává jak zvuky svých fyzických těl, tak noise svých pamětí. Navršený, rozmanitý šum plyne v jediné čtyřicetiminutové ploše. Jediná krajina je však vnitřně hodně členitá, pestré vrstvy jsou navzájem čitelné. Autoři museli udělat stovky, možná tisíce rozhodnutí. Mohutné basové otřesy jsou někdy poněkud efektní (vedle elektroniky se tu hraje na basovou flétnu a baskytaru), ale vcelku

je tahle velká plastická změť zvukového harampádí naplněným ambiciózním tvarem, v čemsi příbuzným s Philipem Jeckem a jeho recyklací vinylů s dlouhou historií. Improvizace jako zdroj a prvotní tvar, studiová koláž jako finální autorský (skladatelský) nástroj: takový formát díla se dnes objevuje poměrně zhusta a Rdeča Raketa může být jeho reprezentativním příkladem.

Mosz občas vydá album, které patří k té nevyšší lize dnešní volné elektroakustické scény (viz desku Till The Old World's Blown Up And A New One Is Created, jež spolu natočili Martin Brandlmayr, Werner Däfeldecker a Christian Fennesz), ale nenásleduje bůhvíjaká propagace. Rakušané nejsou v mezinárodních médiích tak vzývaní jako když nastupovali Fennesz a Mego, takže svět se klidně točí dál. Možná to přispívá k tomu, že vídeňští kolegové z klingt.org o to čileji komunikují, pořádají hodně koncertů a prezentací v (mladší generaci zaplněných) klubech, jako je dvojdomý Brut. Zkrátka pracují a vyvíjejí se.

Pavel Klusák

Anne Laplantine: A Little May Time Be

Semuin: Circles And Elephants

David Grubbs & F.S. Blumm: Back To The Plants

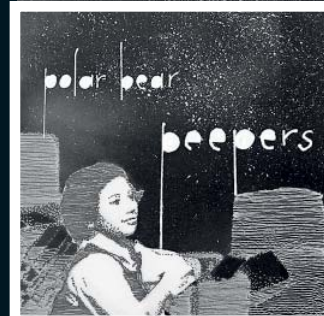
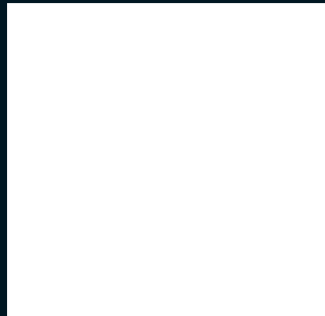
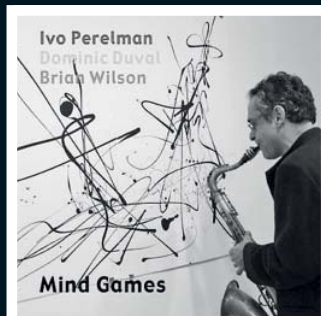
Ahornfelder (www.ahornfelder.de)

Útočištěm pro hudebníky, kteří se pomyslně štourají v přírodních mikronáladách a tu a tam brknou něco na své nástroje, je hamburský label Ahornfelder, který o jistotě ve svém směřování přesvědčuje i dalšími třemi vydanými nosiči. Prvním z nich je nové album Francouzky Anne Laplantine, která pětadvacet zvukových miniatur rozdělila dalšími čtyřiceti tracky se stopáží čtyři až dvacet vteřin obsahujících různé podoby ticha. Tyto pomlky oddělující žánrově rozdílné úseky desky nejsou zase tak úplně tiché, protože v nich umělkyně představuje posluchačům náladu pár vteřin po nahrávání nového alba nebo ambient během přípravy vystoupení na pódiu. Konkrétní hudbou naplněné tracky se pohybují od drobných field music hlukových nálad přes atonální elektronické experimenty až k barokně vyklenutým „seriózním“ instrumentálním kompozicím. Základem je ale lo-fi elektronika, která přesně v duchu filosofie labelu vytváří pocit, že Anne mohla natočit desku u vás doma v obývacím pokoji a vy jste mohli být svědky všech slepých uliček i momentů, kdy se jí zcela nečekaně pod rukama vyloupl kouzelný hudební motiv.

I další deska Circles And Elephants se nese v podobně familiérní náladě. Akorát Jochen Briesen, který za projektem Semuin stojí, není stavěný na krátké dopolední vycházky, ale má raději celodenní výlety, na kterých se ale pohybuje podobně jako Anna. To znamená, že při procházce po lese mění směr na každé křižovatce. A navíc mezi jeho lásky patří práce s midi. Nejlépe to demonstruje hned úvodní track Greeting Prelude. Jeho bombastický sound plní hoby, klarinet, smyčce a elektronika, vše v midi provedení klíčujícím vesele mezi stromovím. Během poslechu alba se nám hrdě představí midi dechové nástroje, bicí, vibrafon, pěvecký sbor a několikrát stylově zasólují midi kytara. Syntetický základ desky je smíchán s „přírodními“ zvuky tleskání, lidských hlasů, hvízdání apod., takže výsledný efekt všech kompozic nemá rozhodně podobu nějakých karaoke nástřelů. Ve výsledku naopak nemají daleko k hrdinovi „zahradních nálad“ F.S. Blummovi.

A právě tento chlapík je spoluautorem zatím poslední nahrávky Ahornfelder labelu, sedmipalcového vinylu Back To The Plants. Druhým spoluautorem je známý kytarista David Grubbs. Z dialogů Grubbsovy elektrické a Blummovy akustické kytary, tedy z části záznamu jejich intimního koncertu uvnitř instalace Untitled (Greenhouse) Petera Coffina, která vypadá jako dobře ozvučený skleník, vzešlo na světlo světa toto pozoruhodné dílo. Vinyl si navíc můžete pořídit i dohromady s knížkou Blummových kreseb, které vyšly též díky péči vydavatelství Ahornfelder.

Pavel Zelinka



Chicago Underground Duo: Boca Negra

Thrill Jockey (www.thrilljockey.com)

Po čtyřech letech se s novou nahrávkou připomíná duo časově velmi vytížených hudebníků, trumpetisty Roba Mazureka (vede například též sestavy Exploding Star Orchestra, Sao Paulo Underground či Mandarin Movie) a bubeníka – multiinstrumentalisty Chada Taylora (spolupracuje například s Marcem Ribotem, Fredem Andersonem a mnoha dalšími). Jejich páté album bylo natočeno poprvé mimo Chicago, tedy kde jinde než v Mazurekově oblíbeném Sao Paulu. Jak jsou fanoušci již zvyklí, obsahuje i tento titul kolekci komponovaných a improvizovaných kusů.

Úvodní Green Ants spadá spíše do druhé kategorie, v poutavém dialogu s bicími ale Mazurek na chvilku vymění jen mírně efektnou trubku i za flétnu. V dalších skladbách se ale instrumentář podstatně rozroste. Hned v následující Left Hand Of Darkness se Taylor chopí africké mbiry, objeví se i citlivá práce s elektronickými efekty, v coververzi Broken Shadows (původně z repertoáru Ornetty Colemanové) stihá Taylor hrát zároveň na bicí soupravu i na vibrafon. Vzniká tak hudba progresivní a tajemně neučesaná, zároveň ale může v posluchači vyvolat pocit, že se v ní stále ozývají i ty nejvzdálenější ozvěny klasické chicagské jazzové tradice. Komorní náladu přeruší až skladba Confection, úvodní duet trubky a Taylorovy razantní klavírní hry přeruší divoký polyrytmický groove, improvizací nadhled hráčů nad metricky proměnlivou komponovanou strukturou je zkrátka fascinující, především bicí předvádějí erupce hodné titulu alba, inspirovaného mimochodem též vulkánem Tiede. Když pak plynule naváže zdánlivě jednoduchá minimalistická „dohra“ Hermeto postavená především na melodických motivech klávesových nástrojů, je jasné, že máme co do činění s umělci, kteří svou výpověď dokáží zprostředkovat i pomocí „levných“ samplů a „undergroundově špinavého“ zvuku nahrávky bez všech současných špičkových studiových vymožeností. Dalo by se říci, že toto album stojí svým zvukovým řešením v opozici vůči estetice například vydavatelství ECM a znovu připomíná, že záleží především na obsahu, nikoli na obalu.

Za „pilotní singl“ je možné pokládat skladbu Spy On Floor s přímočarým groovem a formálně pravidelnějším vývojem bližším klasičtější acidjazzové produkci. Její plíživá basová linka připomene mnoho podobných z různých soundtracků k detektivním filmům šedesátých či sedmdesátých let, rukopis autorů zde ale opět není možné zapřít. Zbytek alba se pak vrací opět ke klidnějším sónickým meditacím. V Laughing With The Sun přinutí například Taylor svou mbiru pomocí zkreslení ke zvuku blízkému Rhodes pianu Keitha Jarretta z prvních jazzrockových experimentů Milese Davise, krásné „triphopové“ ladění usebrání přinese na závěr celek Vergence. V produkci Chicago Underground Duo se zkrátka ozývají rozličné momenty z minulosti, skrze celek se nám však otevírá i jazzová budoucnost.

Jan Faix

Ivo Perelman Trio: Mind Games

Leo Records (www.leorecords.com)

Jak to jen multiinstrumentalita Ivo Perelman dělá, že dokáže již přes dvacet let pravidelně vydávat kvalitní freejazzová alba, která se nezaplátí? Těžko říci, jak by tomu bylo, kdyby zůstal v rodné Brazílii. Ve Spojených státech se mu však daří. Ačkoli se tvrdí, že nepatří k nejnovativnějším či neoriginálnějším hudebníkům „svého“ žánru, v jeho projevu je cítit tolik expresivity a snahy hrát naprosto intuitivně a spontánně, že se mu i nadále daří držet latku své produkce velmi vysoko. Patrně to však bude i kombinací odhodlání, šťe stí a především výběru správných spoluhráčů, což dokazuje i na svém posledním počinu, kde mu sekunduje kontrabasista Dominic Duval a bubeník Brian Wilson.

V titulním kusu Mind Games trio doslova chrlí lávu rozžhavených emocí. Perelmanův tenorsaxofon zpočátku pouze zlehka trylkuje, postupně zní však stále rozzuřeněji, jako nozdry zdivočelého býka vzpouzejícího se podmanění, kopajícího kolem sebe kopyty. Ačkoli by se mohlo zdát, že při takovém stylu hry člověk ztratí kontrolu nad svým dechem či klapkami nástroje, Perelman svou muzikantskou vyspělostí drží otěže běsnícího zvířete pevně a povolí je jen o tolik, o kolik chce. Je slyšet, že on je pánem svého nástroje, nikoli opačně, jak tomu často při pokusech nevzrálých hráčů bývá. Živelné a zběsilé bicí Briana Wilsona zde působí jako valící se kameny, a to jak zvukově, tak i pocitem naléhavosti či až úzkosti, kterou v posluchači vzbouzí. Ruce kmitají nad tomy a jen jakoby mimoděk cestou rozeznávají činely, aniž by však doteky postrádaly cit.

Pokud by se i zbytek alba odehrával v tak vypjatém tempu, troufnu si říci, že málokdo by jej doposlouchal do konce. Materiál je však našťe stí poměrně různorodý, v rámci možností, které formát tria skýtá. Jednotlivé nahrávky jsou vcelku dynamické a rozmanité. Dostává se na řadu zajímavých solí, například v Primal Defense se prostřídají všichni tři muzikanti. Největší prostor dostává saxofon, pozoruhodnější mi ale přijde symbióza bicích s kontrabasem. Grateful for Life se odehrává na pozadí poměrně konstantního grooveu rytmické sekce, do něhož Perelmanův saxofon svým typicky expresivním způsobem vypráví další naléhavý příběh.

Zásadní skladbou je však pro mne závěrečná, více než šestadvacetiminutová kompozice G. S. Farewell, začínající působivým, kreativním a především pestrobarevným sólem Wilsona, k němuž se přidává Duval se smyčcem v ruce. V půli se atmosféra láme, Wilson rozeznává artilerii svých činů a chvílemi se odmlčuje. Vše spěje ke gradaci, v níž si opět hlavní slovo bere Perelman.

Mind Games je kvalitní album, i když by mu dle mého soudu prospěla větší zvuková, tedy nástrojová pestrost. Byť je trio složené z vynikajících instrumentalistů, jejich možnosti jsou limitované a v hodinovém toku tak silných emocí se může spojení s posluchačem rozmělnit. Jak se však píše v bookletu, Perelman dospěl vývojem ke stadiu, v němž nahlíží na svobodu s respektem k tradicím.

Ještě jednu věc si jakožto příznivec konceptuálních forem umění neodpustím. Obal desky není vyloženě mizerný, nápad s Perelmanem malujícím saxofonem abstraktní linie na bílé plátno ve stylu Jacksona Pollocka není od věci, avšak celkové zpracování a vizuální kontext, do něž je tato myšlenka zasazena, značně pokulhává. To je skutečně s podivem, neb Perelman sám je i vizuálním umělcem, avšak malba na plátno a návrh obalu CD jsou evidentně dvě nesourodé disciplíny.

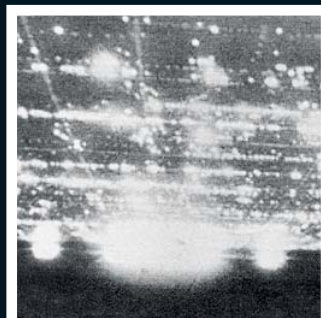
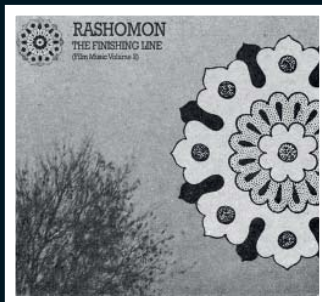
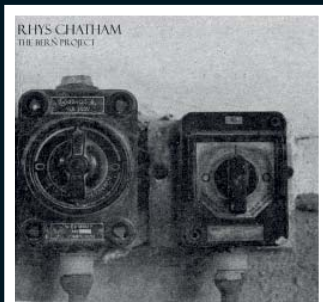
Petr Hanzel

Polar Bear: The Peepers

The Leaf Label (www.theleaflabel.com)

Poslech nahrávek této pozoruhodné britské formace je pro fanoušky soudobých post-jazzových koncepcí vždy velice obohacujícím zážitkem. Klan okolo bubeníka a skladatele Sebastiana Rochforda si již od svých počátků vytvořil osobitou estetiku, v níž je schopen vždy po svém skloubit jazzové přístupy celého dvacátého století dohromady s funkovou a rockovou zemitostí i s přesahy do zvukových experimentů s netradičními přístupy k nástrojům nebo s elektronikou.

Může to být jen zdání, ale na novém, v pořadí již čtvrtém albu Peepers tento soubor dosáhl možná opět o něco konzistentnějšího výrazu a ještě lepší souhry. Rozhodně se ale rozšířila stylová škála kompozičních postupů od abstraktnějších útvarů i k citlivě podaným klasičtější sevřeným formám a jednodušším melodickým motivům, jak ostatně ukazují hned úvodní perfektně šlapající celky Happy For You a Bap, Bap, Bap. Důležitou úlohu v nich vedle tenorsaxofonů Marka Lockhearta a Peta Warehama



a kreativní rytmiky Rochforda a kontrabasisty Toma Herberta hraje též kytarová hra přizvaného univerzálního umělce Leafcutter Johna.

V dalších kreacích se kapela vrací spíše ke svým již ověřeným postupům, Drunken Pharaoh je jejich typickou freejazzovou variací, v níž protagonisté nacházejí prostor i pro svůj sympatický hudební humor, časově nejrozsáhlejší sedmiminutová The Love Didn't Go Anywhere je zase krásnou ukázkou baladické melodické meditace. Tak jsou sice stanoveny základní mantinely nového repertoáru, to však neznamená, že už dále nemůže posluchače nic překvapit. Po citlivých groovech skladby A New Morning Will Come s uchvacujícím táhlým souzněním dechů a smyčcem hraného kontrabasu a titulního kusu Peepers odkazujícího náladou a možná i svým názvem k filmové detektivní klasice, přejde kapela k radikálnějšímu freejazzovému výrazu. Nejen v kolektivně improvizovaných miniaturách Bump a Scream, ale třeba i v Hope Every Day Is A Happy New Year se vedle rozevlátých parafrází lidových popěveků ozvou dechy improvizující s notnou dávkou agrese vyprovokované zřejmě i téměř punkovými momenty v bicích. Když je v nějaké pasáži potřeba, mohou se objevit i rozličné elektronické samplý Leafcutter Johna. Ze zklidňujícího se závěru alba je rozhodně nutno zmínit ještě kompozici Finding Our Feet postavenou na lehce orientálně znějící struktuře elektronicky upravovaných Leafcutterových vokálů. Na tomto albu se tak tentokrát Polar Bear obešli bez dalších hostujících zpěváků.

Síle celé nahrávky pomáhá také syrová zvuková postprodukce prostá jakýchkoliv zbytečných přikrášlujících zásahů. Hudební příběh těchto moderních jazzových detektivů je velice silný sám o sobě.

Jan Faix

Rhys Chatham: The Bern Project

Rashomon: The Finishing Line (Film Music Volume 2)

Hinterzimmer Records (www.hinterzimmer-records.com)

Švýcarský label Hinterzimmer rozšiřuje svůj katalog o další dvě položky. Hráč na trubku a především kytaru Rhys Chatham přichází s novinkou The Bern Project a Matt Thompson s pokračováním aplikace filmových procesů na vytváření hudby.

První z recenzovaných alb otevírá zvuk připomínající táhlé tóny didgeridoo, jde však o starý trombón Beata Unternährera. K němu se přidají bicí (Julian Sartorius) s jednoduchým, zato svižným rytmem a se silící intenzitou se zlehka připojují další hráči (na živo Mago Flueck na basu a ve studiu Reto Mäder s přidanými zvuky). Eruptivní vyvrcholení této skladby přináší zasloužený odpočinek. Na počátku druhé skladby (A Rite for Samhain) jsem se trochu vylekal, zda neposlouchám klasické Swans, a kdyby začal mluvit Michael Gira, ani bych se nedivil, nicméně se tak nestalo. Motiv našlapaných bicích, domorodě dunícího trombónu s občasným přizvukováním trubky a přidáním různého zvukového odpadu najdeme ještě v dalších dvou skladbách a zdá se tedy, že jde o ústřední motiv alba. Chatham nezapře svá studia s La Monte Youngem či spolupráci s Charlemagne Paeslinem, klíčovými postavami amerického minimalismu. Svižná deska s poměrně krátkou stopáží (něco přes 40 minut), plná dobře se poslouchající rytmiky a skvělého trombónu. Neodpustím si ale výtku vůči úplnému závěru, vcelku zdlouhavému a pro mě zbytečnému, který přináší záznam vytleskávání kapely na koncertu.

Jestliže předchozí deska je v podstatě „průhledná“, druhá z recenzovaných desek přináší poněkud komplikovanější materiál. Rashomon (aka Matt Thompson) se nesnaží vytvářet soundtrack (ať už klasický či k neexistujícímu filmu), nýbrž inspirován filmem se snaží v hudbě vyjádřit diskontinuitu předjímání narativní kinematografie. A nejen to, za pomoci všemožných nástrojů (mellotron, minimoog, Fender Rhodes, kytara, basa, sinusové vlny, citera, psaltérium atd.) umně vytahuje „na světlo“ filmovou psychologii. Stačí jen zavřít oči, zapadnout do hlubokého křesla, zaposlouchat se

a sledovat pomalu se rozjíždějící filmový pás na vnitřní straně lebky. Občas si budete promítat spaghetti western, většinou však něco napínavějšího a na horor se připravte každopádně. V základu tohoto projektu stál edukativně-instruktážní film ze sedmdesátých let The Finishing Line (jak zajistit, aby si děti nehrály na kolejích). Hororová forma filmu na Matta Thompsona prý zapůsobila tak, že si zážitek pamatuje dodnes a na kolejích si nikdy nehrál. Jak dlouho se mu pak film vracel ve snech, toť jiná otázka. Každopádně jeho aktuální album je i přes svou širokou pestrost užitých nástrojů i evokovaných pocitů pevně semknuté a alespoň na mě působí jako koherentní celek, kde každý detail hraje svou roli.

Petr Vrba

Yellow Swans: Going Places

Type Records (typerecords.com)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Kontrolorgan: Sun Shape Mirror

www.ghostdrome.com [zdarma ke stažení]

Lomozem ke kráse. Portlandskou dvojici Yellow Swans (Gabriel Mindel a Peter Swanson) už zřejmě naživo nezastihnete, neboť album Going Places je podle všeho rozlučkou před jejich definitivní rozlukou. Velká škoda.

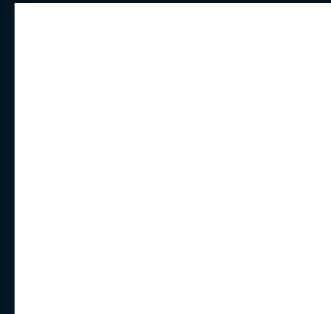
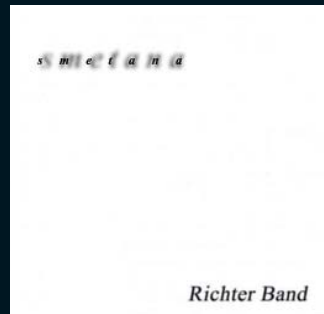
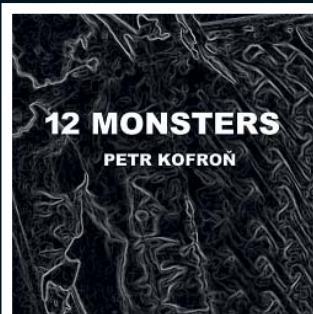
Z úvodní úderné hlukové masy s dunivým tepem mohou pálit prsty, představa o nezvladatelném nepřátelském tónu a kráteru zuřivosti je však mylná. Deska, i když snad nevlídná a drásavá, je úchvatně komplexním, naléhavým, citově zabarveným, melancholickým a velmi osobním pohlazením. Zejména v druhé polovině alba pučí košaté stromy zalité sluncem (možná nejpozoruhodnější Limited Space, fenneszovská New Life), i gradující mamutí psychedelické veletoky Opt Out a Going Places však přes neustávající bombardování nánosy audiohmoty (jako by Windy&Carl prolétávali rojem vesmírného smetí) nabádají k přemýšlivému snění. Skladby opravdu přetékají obsahem a tato skutečnost znemožňuje pitvu na jednotlivé elementy a násobí počet objevných poslechů (a zajišťuje nadčasovost?). Nikde se neztrácí vedoucí nit – což zažehnává nebezpečí sklouznutí k nesmyslnému, tedy prázdnému a jednoduchému noise – a ta směřuje k vyvolání úžasu. Yellow Swans nedisponují dosud neslyšenými světobornými postupy či metodami, intenzita a působivost jejich závěrečné kolekce je ale výjimečná. Obdobně obdivuhodnou, leč výrazně čitelnější, se jeví i nejčerstvější sbírka umělce jménem Johan Heinsen alias Kontrolorgan, která po vyprodání cd-r edice (limitované na 25 kusů ozdobených originálními malbami) zůstává, stejně jako další materiál, volně k dispozici. Ze Sun Shape Mirror čiší noční bdění, zajímavá zvuková manipulace a experimentování s repeticí, gradací i zastřeným vokálem. Ten je uplatňován v adekvátních dávkách a skladby rozhodně zpestřuje. Hned v úvodní Interstellar Frisbee, která díky echování a cinkavým zvukům připomene ambientní minulost domácí EOST, opakovaný šeptavý zpěv postupně srůstá s pozdním hlavním motivem v jeden pozoruhodný kmen. V kouzelné miniatuře Light Mane se hypnotický přednes dostává do první linie, aby se zanedlouho tak trochu zvláště vytratil, dal prostor hutnému desetiminutovému středobodu, a zase se ukázal holý v hříčce Triangular Orbit. Johana se zřejmě vyplatí zaměřit.

Hynek Dedecius

Peter Ablinger: Voices and Piano

Kairos (www.kairos-music.com)

Hlas s doprovodem klavíru – maloměstácká hudební forma, která je vhodná leda do salónů předminulého století. Nebo se tímto typem hudby dá podniknout i něco současnějšího? Peter Ablinger (více o něm v HV 2/10) hledá pro obstarožní formu



aktuální náplň a podobně jako v mnoha svých skladbách se snaží propojit hudbu s okolním, nehudbním světem. S převodem reálných zvuků prostředí do hudby již experimentoval dříve, nyní jsou mu materiálem hlasy různých slavných osobností. Od roku 1998 postupně vzniká cyklus, který by měl zahrnovat osmdesát takovýchto portrétů, na aktuálním CD je jich zastoupeno devatenáct. Zahajuje ho Bertolt Brecht, po němž následuje výkvět politických, vědeckých i uměleckých individualit: Mao Ce Tung, Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger, Lech Walesa, Matka Tereza... Jejich řeč byla za pomoci počítače převedena v noty, které hraje klavírista Nicolas Hodges, přičemž výchozí nahrávka hlasu zní zároveň s jeho hrou. Ablinger si počítač bere na pomoc, nechává si však dostatek prostoru pro subjektivní kompoziční práci. Počítač z nahrávky vygeneroval rytmus a základní melodický obrys, Ablinger pak rozhoduje o dalších parametrech, proměňuje hustotu klavírního partu od jednohlasu po disonantní klastry a občas dovolí klavíru zahrát i do odmlk řečníků. Mezi hlasem a klavírem není vztah sóla a doprovodu, klavír je na jedné straně kopíí, odrazem hlasu, na druhé straně komentářem k němu.

Ablinger není první, kdo v intonaci mluvené řeči hledá inspiraci pro hudbu. Pár desetiletí zpátky zhudebňoval americký minimalista Steve Reich útržky vět lidí vyprávějících o vlacích, robotice nebo Bibli a přitom přiznával, že se inspiroval u skladatele časově ještě mnohem vzdálenějšího – Leoše Janáčka a jeho „náspěvků mluvy“. Reich i Janáček si vybírali krátké a výrazné fráze, slogany a výkřiky. Peter Ablinger pracuje s několikaminutovými promluvami, takže v centru pozornosti není krátký útržek, jehož melodický tvar bychom si zapamatovali, ale spíše charakter plynutí daného proslovu, v němž můžeme sledovat kadenci slov, nádechy, pauzy. Hledání rozdílů mezi hlasovými otisky různých historických osobností, případně paralel mezi tím, co o těchto lidech skutečně víme, a tím, co slyšíme, může být dobrá posluchačská hra. Skladatel Morton Feldman mluví podobně, jako znějí jeho skladby – i když na záznamu vtípkuje, je v jeho hlase hodně klidu a pomlky – Pier Paolo Pasolini má naopak skoro taneční rytmus. Je ale také možné, že tyto charakteristiky jsou slyšitelné jen díky Ablingerovi, že jsou spíše jeho dílem, interpretací, kterou svým posluchačům podsouvá.

Klavírista má v těchto skladbách nelehkou úlohu. Počítačem vygenerované rytmy jsou složité a souhra s nahrávkami vyžaduje strojovou přesnost, která zmenšuje prostor pro osobní vklad. Hodgesovi se ovšem daří odštíňovat jednotlivé kusy, takže navzdory relativní zvukové jednobarevnosti nahrávky má každá osobnost skutečně vlastní hudební charakter. Ablinger rád využívá techniku a mechanické postupy, zároveň ale jejich čistotu narušuje. Strojová objektivita se míchá se subjektivitou umělce, což vede k dobrému výsledku.

Matěj Kratochvíl

Petr Kofroň: 12 Monsters

Black Point music (www.blackpointmusic.cz)

Album 12 Monsters skladatele, vůdčí osobnosti Agon Orchestra a dirigenta Petra Kofroně je jedním z děl, nad nimiž by bylo lhostejné mávnout rukou tím gestem, které se jeví jako nejsnadnější a nejpřehlednější. Tedy za předpokladu, kdyby autorem nebyl Kofroň, který rozhodně není opominutelnou osobností české hudby. Proto také album vzbudilo tak rozporuplné reakce a recenze.

Kofroň je skladatelem, od něhož lze očekávat mnohé. Bezesporu se tento skutečně suverénní a původní tvůrce nebojí být nevypočitatelný. Nebojí se dělat hudbu do značné míry chaotickou jako i hermetickou nebo konceptuální, někdy provokující jistým primitivismem anebo emocemi či energií vzdálenou slovanskému sentimentu. Kofroňova tvorba je, stejně jako celá jeho osobnost, nasycena tím, co můžeme nazvat až surrealistickým pojmem „vnitřní smích“. To dokládá jeho sólové album, které je

dle jeho slov sestaveno z již existující hudby. Dílo svým až apokalyptickým názvem nejenže odkazuje k filmu 12 opic (tedy je v podstatě dalším kulturním citátem), ale hlavně je nasyceno samplý a hudebními či zvukovými citáty různým způsobem spojenými s údajně dvanácti největšími osobnostmi dvacátého století. Ty představuje jak Stalin či Hitler, stejně jako Che Guevara, Harry Jelinek, Elvis Presley, Bill Gates nebo Aleister Crowley. Kofroň se zde dopouští klasického plunderphonického lo-fi využívání stávajícího materiálu k tvorbě nových děl. Na albu tak zaznívají jak fragmenty popu, nacistických písní, Elvisových šlágrů, ale i hlasy zmíněných monster nebo lidí, kteří se k nim nějakým způsobem v rámci Kofroňova konceptu vztahují. Výsledkem je ovšem poměrně podomácku na počítači zbastlená hudba vytvářená remixováním a vystřiháváním existujícího (metoda zvaná též cut-up), která se ve své inovativnosti či hudební zajímavosti nemůže srovnávat s díly mistrů stylu, který kreativně parazituje na již stvořeném. Možná, že ale Kofroňova ambice právě ani není stát se dalším Johnem Oswaldem, DJ Danger Mouse či pokořit díla turntablistů Christiana Marclaye, Philipa Jecka anebo elektroniků Column One a provokativních The Residents. Možná, že při svém domácím muzicírování a slevování fragmentů na počítači nemyslel ani tolik na zajímavé hudební struktury či ozvlášťující nápady, jako spíš na naplnění jistého konceptu hudebního primitivismu až na samu jeho mez anebo na odmítnutí všech možných spojení s hudební „krásou či ušlechtilostí“.

Celé album se nese ve znamení lo-fi jak v poměrně kompozičně málo zajímavých a originálních technikách za použití všem dostupných jednoduchých technologií a programů, tak i v málo kvalitních nahrávkách, které jsou zde použity. Kofroňovo album je v podstatě záhadným plivancem do očí nikoliv hudbě samé, nýbrž všem možným očekáváním čehosi podstatného od renomovaného skladatele, který je ve svém talentu i rozpětí pravděpodobně nejvýraznějším z tvůrců soudobé hudby na mnoha frontách. Z hlediska hudebního je 12 Monsters poměrně rychle čitelné a opo-slouchatelné album, které však na jiných rovinách funguje znamenitě a problematizuje nejen hudbu jako takovou, ale i roli skladatele nebo intelektuála. Můžeme jej považovat za velmi odvážné gesto či kulturní úder vzpírající se všem, kteří od Kofroně očekávají soudobou orchestrální hudbu. Kofroň, který by si jako náplň svého sólového alba mohl vybrat z přešlých svých nikdy nevydaných výtečných kompozic, čímž by aspoň částečně zaplnil onu ohromnou mezeru existující ve vydávání jeho tvorby, se se sarkastickým úsměvem zdánlivě všemu postavil zády. Zdánlivě, neboť krutý humor, sebeironie i srážení sebe jako tvůrce i dirigenta z piedestalu, na němž se jiní s láskou vyhřívají, mu bylo vždy vlastní. A tak, přestože i protože je 12 Monsters spíš anarchistickým a démonickým počinem, podivným holdem bestiím a podivínům, je veskrze ve svém nejzazším gestu a svobodě kofroňovské čili jedinečné.

Lukáš Jiříčka

Richter Band: Smetana

Next Era (www.nextera.cz)

Jaroslav Kořán: Zahrada

Polí pět / Pagoda (www.poli5.cz)

Kora et le Mechanix: Metropolis

Polí pět / Blue Lizard (www.poli5.cz, www.koraetlemechanix.com)

Povedená trojice příbuzných. Perkusisté Jaroslav a Michal Kořánovi rozvíjeli na přelomu osmé a deváté dekády poetiku hry na tzv. šumavský cinkál, z nějž se později stal slavný nástroj-instalace orloj snivců, tedy soubor kovových tyčí na polystyrénových podpěrách, který zněl i nezněl jako gamelan. Kytarista Pavel Richter v té době skoncoval se světem alternativního rocku a v Bandu, který po sobě pojme-



noval, pracoval mimo jiné s tzv. fidlerofonem sestaveným z množství kovových hrnců a kastrolů, který rovněž zněl i nezněl jako... Jedním z členů Richterova tria byl i Jaroslav Kořán.

Pavel Richter od poloviny osmdesátých let, po ukončení činnosti skupiny Švehlík a působení v experimentálně folkovém triu s Oldřichem Janotou a Lubošem Fidlerem, prožíval období tiché hudby a svými výzkumy na tomto poli v Čechách klesl cestu ambientu a zapojování prvků world music do experimentální hudby. První nahrávkou Richter Bandu byla kazeta Smetana, která se nyní po dvaceti letech od vzniku dočkala reedice na CD. Tichá hudba, v níž kromě fidlerofonu znějí kytary, dechové nástroje, marimba i amplifikované hodinové péro, plyne v příjemné repetici a zdařile vybalancuje každý náznak pádu do kýče. „V té době u nás ambientní hudbu, etno music, new age skoro nikdo nehrál – s výjimkou Agonu (...) Agon nás dokonce jednou pozval do klubu v Trojické ulici a bylo zábavné sledovat, jak ti mladí i starší 'vážňáci' nejprve s prstem pod nosem sledovali naši produkci, ale pak bouřlivě aplaudovali. Po naší hudbě byla v době před revolucí a krátce po ní velká poptávka,“ vzpomíná Richter v rozhovoru, který s ním pro booklet CD pořídil Jaroslav Riedel, dobrá sudička této reedice.

V době, kdy se odštěďovala Smetana, natáčel člen Richter Bandu Jaroslav Kořán se svým bratrem Michalem, Markem Hanzlíkem, Markem Šebelkou a kytaristou industriálních M.I.O.S. Benediktem na Šumavě podobně laděné domácí nahrávky. Cinkání, zvuky citer, kalimby a preparované elektrické kytary se střídají s nahrávkami venkovského dění za oknem a Jaroslavovým brumláním pod peřinkou zvukově blízkým australskému didgeridoo. Působné CDR z produkce Polí pět je, myslím, posluhačskou nutností pro všechny, koho zajímá Richterova Smetana. Reedice téměř ve stejnou dobu je příjemnou náhodou.

Jaroslavův bratr Michal tvoří s Filipem Homolou dvojici Kora et le Mechanix, která v roce 2006 zaujala ambientním albem Excursin věnovaným světovým kosmodromům. Eno psal hudbu pro letiště, jeho mladší následovník Kořán mířil ke hvězdám. Novinka Metropolis není dalším z tolika módních soundtracků k němým filmové klasice, ale „doprovodem ke kolekci obrazů Iva Pelichovského“, malíře, který ve své současné tvorbě velmi křehce zpodobňuje industriální stavby. V jeho podání se totiž nejedná o živou monstra, ale o éterické siluety plující prostorem. Kořánova (až na klavír) výhradně „umělá“ hudba nepokrytě toužící po kráse a lehkosti je doprovodem zcela adekvátním. Na CDR jsou čtyři skladby, titulní půlhodinová Metropolis, její třiminutový sestřih na závěr a mezi nimi dvě kratší čísla, z nichž Pulsar svou astronomickou tematikou evokuje starší tvorbu dvojice. Příjemný, introvertní, zdravě podbízivý poslech – což vlastně platí na celou recenzovanou trojici kompaktních disků.

Petr Ferenc

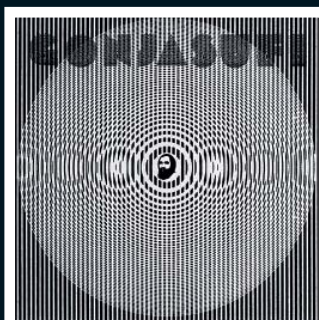
Denseland: Chunk

Mosz Records (www.mosz.org)

Za neznámým názvem kapely stojí tři zkušené osobnosti experimentální scény – a za jejich společným albem otázka, jak se lidský hlas, projev a text můžou podílet na improvizované elektroakustické hudbě.

Právě proto, že souvislý mluvený (a zpívaný) projev je obsahem pro experimentální konstelace zvuků nepatříčně konkrétní, otevírá se tu dobrý paradox. Vedle sebe tu běží rytmické pásmo živých bicí a perkusí i elektronických beatů (Hanno Leichtmann) podprované baskytarou (Hannes Strobl), s nimi pak svá nezřetelná extempore šumí vokalista David Moss.

Moss, který v minulosti spolupracoval s Heinerem Goebbelsem, Urim Cainem, Lucianem Beriem i Markem Minkowskim, má vypracované postupy, z nichž mnohé používá



opakovaně a trochu prefabrikovaně. Ale v Denselandu zabojoval, evokativně se chytá hudby a průběžně mění výraz. Na mysl přicházejí hlasy veřejné i civilní, medializované a nezprostředkované, mluví v záchvatu emocí i neutrální, řečníci všeho druhu: veřejní agitátoři, skandující demonstranti, vězni se sborovými work songs, slyšitelný vnitřní hlas, televizní hlasatelé, zařikávači, beatboxeři, beatnici, funky a raggamuffin frontmani, dabéři dětských animovaných snímků, gregoriánští choralisté, baviči, roztleskávačky, plačky, muezíni, operní divy, shakespearovští deklamátoři, prodáváci a trhovci, staří bluesmani, lidé u zpovědi, komentátoři populárně naučných filmů, egomaniaci na youtube, Phil Minton, Tom Waits, David Bowie, Petr Nikl, Horst Fuchs a maničtí šílenci, kteří si na veřejnosti obsesivně mumlají pravdu, kterou svět nechce slyšet.

Právě nezřetelnost Mossova projevu a redukce konkrétních slov na zvuk nesený emocí lidského hlasu pomáhají všem třem pásmům držet pohromadě. Jako by to byly vybledlé ozvěny plastických situací, ostrá energie rytmického pásma ale mluví proti vyšisovanosti a dává rozporuplným zvukovým obrazům naléhavost. Připočtíme napětí z pásma technologických zvuků, nekonkrétní narážky na všemožné mediální formy a ambici posunout současný model „tři improvizátoři s akustickými zdroji a elektronickými efekty“ zase někam dál. Podobně jako u norských Huntsville se tu improvizovaná scéna konfrontuje s tradičnějšími staršími formami: tady však ne s harmonií a melodií, ale s rytmem a formami lidské řeči. Projekt Denseland má šťastné ladění, a hlavně díky Mossovi se ho daří i moc povedeně naplnit. Album bez okolků strčíme mezi cenné dokumenty o stylovém dění na současné avantscéně.

Pavel Klusák

Gonjasufi: A Sufi and a Killer

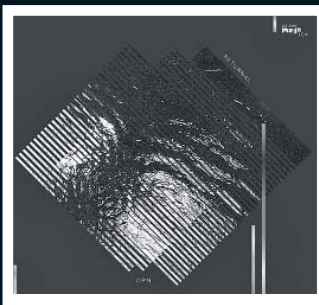
Warp (www.warp.net)

Distribuce: Maximum Underground (www.maximum.cz)

Zarostlý dredatý potomek koptských křesťanů jménem Sumach Ecks se zálibou v islámském mysticismu a zároveň cvičitel jógy s drogovou minulostí a bydlíštěm kdesi v Mojavské poušti se nečekaně se svým lo-fi debutem zjevuje za Atlantikem na značce Warp. Exotika v druhém významu? Zní to vskutku až neuvěřitelně, nicméně příběh notně projasní stopy vedoucí k jeho „objeviteli“, již upsanému doporučiteli známému pod pseudonymem Flying Lotus, který se na albu podílí i jako minoritní producent. Hlavním spolupracovníkem súfijského poety je jiný člen momentálně nejpozoruhodnějšího kalifornského gangu Brainfeeder, nespoutaný stylorůitel, dj a tvůrce Gaslamp Killer, jenž podle všeho výplody Sumache, které si vybroukal ve větrné pustině, chytře poslepoval, vyšperkoval a dopiloval.

Společně stvořili svébytné vyúčtování posledního hudebního půlstoletí, které se s lehkostí a v hustém kouři vlní nad dekadami, kulturami a žánry. Ecks ve dvou desítkách krátkých kusů na albu filozofuje nepřilíš dbalým přednesem v přímočarých a překvapivě silných melodiích a je to právě jeho ospale nenaleštěný projev (tak trochu karikatura zpěváka), co drží jinak tolik barevnou směsici nenásilně a spolehlivě pohromadě. Deska oplývá víceméně věrnými ozvěnami dob minulých a asociace se při poslechu jen hrnou: najde se hard rock, The Doors, Hendrix, Portishead, old skool funk, jakési proto-elektro, hip hop, stopy orientu i flamenca... vše v psychedelickém nálevu, který navzdory cíleně nečistému zvuku, primitivním nahrávacím metodám a lehkovážnému pohrdání dokonalostí kotví jako celek v přítomnosti. Této všelijaké a zdánlivě odbyté „zlodějské“ produkci vévodí jednoduché písně, které ve vhodně odměřeném čase drží vysokou úroveň. Jen těžko najdeme povedenější podobně eklektickou, roztodivnou a přeci veskrze osobitou sbírku než je skromně se tvářící plod dvou podivínů A Sufi and a Killer.

Hynek Dedecius



Elephant9: Walk The Nile

Rune Grammofon (www.runegrammofon.com)

Toto vynikajícího norské trio leckoho překvapilo již na svém prvním albu Dodovoo-doo (Rune Grammofon, 2008), především kvůli stylovému odklonu kapelníka Ståle Storløkkena. Tento prvotřídní klávesista byl známý především jako vytrvalý hledač nových abstraktních poloh v elektrifikovaných formacích typu Supersilent, Humcrush nebo třeba u chrámových varhan po boku Marca O'Learyho (Leo Records, 2008). Elephant9 v sobě propojili inspirace klasického funku a psychedelie šedesátých let s důslednou moderní prací na šlapající rytmické stránce se vztahem i k současné taneční elektronice. Na debutové nahrávce se i v podobě potměných coververzí Zawinulova hitu Directions ozývá návaznost na průkopnické jazzrockové koncepce Milese Davise, v čistě autorském repertoáru alba Walk The Nile můžeme sledovat názvuky spíše pozdější „hotové“ fusion. Hned v úvodním kusu Fugl Fønix zaznívá Storløkkenovy hammondky s důslednější rockovou agresí, než jak tomu bylo kdykoliv dříve, a ani rytmika tvořená bubeníkem Torsteinem Lofthusem a baskytaristou Nikolaiem Hængslem Eilertsenem nezůstává pozadu.

V pomalejších skladbách Aviation a Walk The Nile vyniká Storløkkenova práce s varhanními psychedelickými plochami, nejde však o žádnou hlukovou exhibici, vše je podřízeno kompozičnímu základu. Zvláště titulnímu celku dodává mistrova úžasná zvuková invence opravdu mohutné vyznění odpovídající i vážnosti tématu.

Druhá polovina alba se vrací opět k rychlým tempům a větší rockové agresí. Po přemočaré „vypalovače“ Hardcore Orientale přichází nejrozsáhlejší kus opět plný pro tuto kapelu nových prvků. Více než čtrnáctiminutová Habanera Rocket se velice pomalu rozvíjí na repetitivním basovém základu, Lofthus svou hru na tomy jen pomalu graduje s hypnotickou tvrdošíjností srovnatelnou s Ravelovým Bolerem, od nenápadných vyhrávek se do sólové pozice pomalu přesune Storløkken, až ve druhé polovině dojde pomocí několikrát zopakované unisonové fráze k výraznějšímu členění. Objeví se i tajemné efektné bicí sólo doplněné pro změnu o plochy též hodně rozostřeného Rhodes piana a po jednoduchém hammondkovém tématu vše najednou vyzní doztracena krátkou sónickou variací na klasicky rockový závěrečný „závar“. O jediný příspěvek do Storløkkenova repertoáru se na závěr postaral Eilertsen. Skladba John Tinnick by mohla být označena možná až za artrockové klišé třeba á la Emerson, Lake & Palmer, především Storløkkenova nápaditá zvuková řešení ale vše zachránila a ve výsledném zpracování se tak možná nejlépe ukázaly schopnosti tohoto originálního tria.

U této nahrávky si mohou příjemně odpočinout fanoušci Storløkkenových avantgardnějších projektů, nadšení budou ale i obdivovatelé moderních „hammondkových“ kapel typu Medeski Martin & Wood, Niacin či Benevento Russo Duo. Jak napsal britský The Word, toto skvělé album je zkrátka gróovvy.

Jan Faix

Oneohtrix Point Never: Returnal

Editions Mego eMEGO (www.editionsmego.com)

Vida, družba rakouského labelu Petera Rehberga s novou americkou vlnou noiserů, kteří často procesují a rekontextualizují zvuky starších písní, médií, dobových nástrojů. Za mořem je tahle scéna úzce spojená s labelem a festivalem No Fun (obojí vede v New Yorku muzikant a organizátor Carlos Giffoni). Někdy se jí říká hypnagogic pop, což zde opisují, aniž bych přesně rozuměl, co to znamená.

Mít v tuto chvíli v katalogu Oneohtrix Point Never, to je vysloveně frajeřina. Daniel Lopatin, Američan ruského původu, se vloni proslavil s tímto projektem, který byl

mnoha hudebními médii s respektem uznán coby zdařilý pokus o novou poetiku. Lopatin bere do hry starší syntezátory z osmdesátých let, aby dobové rejstříky (včetně presetů, tedy předem vestavěných – a tedy nejmělejších a nejprofilákějších – zvuků) rozmyl v ozvěnách a navrstvil vláčný, jaksi noisový či soft-post-metalový ambient. Tři alba vydal Lopatin s malým ohlasem, loňské průlomové Rifts (viz recenzi v minulém čísle His Voice) jsou dvojalbumovou kompilací z tohoto materiálu.

A teď tedy první album vydané v Evropě. Returnal se opět pohybuje v rozmezí od noiseu po emotivní plochy, které by mohly sloužit jako soundtrack. Instrumentář zase připomíná katalog klávesového obchodu z poloviny osmdesátých let: Akai AX-60, Roland Juno-60, Roland MSQ-700, Korg Electribe ES-1. Neagresivnější je album na začátku, pak se proměňuje až k jakési nostalgii. Pulzující hukot a smyčky jako u Steva Reicha se střídají s přesýpaním šustivých klimaxů.

Zásadní roli hraje Lopatinův – téměř vždy vyhmátnutý – pevný styl a až impozantní vědomí, co chce. Pokud jsme čekali, kdo posune experimentální noisový žánr k poloze použitelné v písních, pak se to děje tady. Ve dvou částech Lopatin překvapivě vyrukuje s vokály – jednou to dopadne jako pevnou dikcí zkrácený „nelidský“ hlas podobný švédským The Knife, podruhé zní do psychedelické krajiny ruské rozpomínání.

Dlouhé, pomalé ohlížení nazpátek k domovu: tenhle obraz nabízí Lopatinův vydavatel a je to dobrá metafora pro tento styl. K písni nazvané Ouroboros (tedy had, zakusující se sám sobě do ocasu) čteme poznámku: „a ať už někdo vytváří taneční hudbu, hip hop, psychedelii řádící ve vesmíru myslí nebo metal, uroboros je přítomný v každém sektoru. Je i v Bachových studiích a písních lovců slonů z pralesů Ituri“.

Polidšťování bakelitového, mýtizace produktů, destilace sakrálního soundtracku ze zvukových ikon jedné popové éry: na téhle lísce Lopatin oře. Je to noise, ale použitý zvuk s sebou často nese významy a konotace z minula. Takže oproti obvyklé noisové abstrakci je tu přítomný ještě určitý koncept a hra s obsahy. Lopatinovo album Rifts bylo podle The Wire druhým nejlepším za loňský rok. Je jedno, zda souhlasíme, ale je úplně pochopitelné, že se časopisu chtělo vyzdvihnout tuhle novou reflexi noiseu, chytro i jaksi samočinně emotivní poetiku.

Pavel Klusák

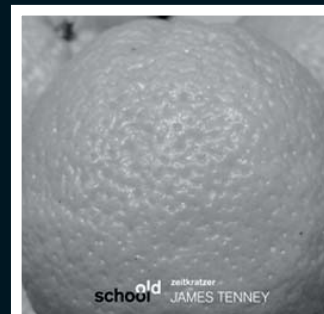
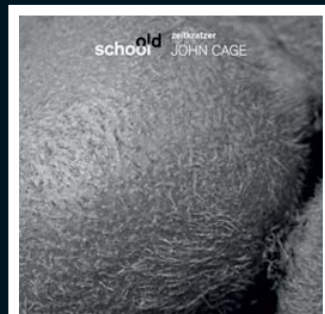
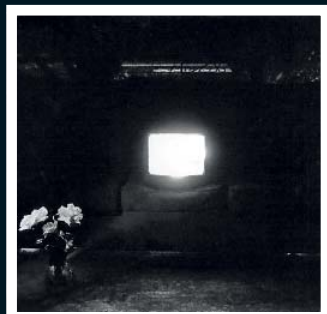
Fauz't: From The Frozen South

Atavistic(www.atavistic.com)

Tohle album má tak příšerný obal, že se to jen tak nevidí. Připomíná první počítačové pokusy opravdu netalentovaného adepta grafiky. Když CD dvěma prsty štitivě otevřete a poslechnete si, dostane se vám úžasně a nespoutaně nářezu.

Fauz't, jak název spíše nenapovídá, než napovídá, je dvojice tvořená Hansem-Joachimem Irmlerem, klávesistou a vůdcem jedné ze vzájemně nevražících frakcí krautrockové legendy Faust, a „rytmágem“ a perkusistou Stefanem Weisserem známým především coby Z'ev. Oba cca šedesátníci si v uplynulých dekáдах vyvinuli svébytný zvuk a nyní se pokusili dát své hudební představy dohromady. Funguje to skvěle. Z'ev je nadšeným spolupracovníkem mnoha, často o generaci mladších tvůrců, jmenujme namátkou jeho alba se Stephenem O'Malleyem ze Sunn o))) či Australanem Orenem Ambarchim, u Irmlera jde spíše o výjimek, své lysergové běhy po klapkách elektrických varhan realizuje téměř výhradně v řadách své kapely.

Co tedy uslyšíme? Vysoce energické setkání dvou estetik: psychedelické a industriální. Pětice přibližně desetiminutových tracků má podobnou strukturu – nad štiplavými klávesovými běhy se valí pomalé, převážně nerytmické vrstvy kovových rachotů a bubnů. Weisser je rozeznává paličkami i třením gumovou kuličkou a, jak je jeho studiovým zvykem (naživo naopak hraje nejraději zcela akusticky), velmi pravděpodobně na sebe vrství zvuky čerstvé i archivní – nejedna jeho studiová kolaborace



spočívala ve výhradní manipulaci s archivními nahrávkami hry na perkuse. Frekvence kláves a kovů se často střetnou v bolestivé erupci, jinde varhany umanuté groovují doprovázející Z'evovu přehlídku šumů a vibrací. Je v tom pořádná dávka rockové energie i industriálního nihilismu.

Tahle dvojice by měla ve své spolupráci pokračovat. Studiově a rozhodně i živě.

Petr Ferenc

Emeralds: Does It Look Like I'm Here?

Editions Mego eMEGO (www.editionsmego.com)

Větříme nové dobrodružství. Tak silně melodický track, jako je Now You See Me s proháněním kytarových akordů, nevyšel na Megu od Fenneszova Endless Summer! A přece trio z amerického Clevelandu přichází z noiseových (post-noise?) vod. Co se to děje?

Začátek příběhu lze vlastně číst v recenzi na album Oneohtrix Point Never v tomto čísle. Američtí hypnagogikové, kapely jako The Skaters, Pocaunted či právě „Smaragdy“ aneb Emeralds, vzaly do mlýnice dekonstruktivních remixů zvuky z dřívějšího, už uzavřeného kontextu, hlavně osmdesátých let. Emeralds tak činí nikoli s nahrávkami, ale s monofonními syntezátory.

Nemusíte číst v cizí recenzi přirovnání k Vangelisovu soundtracku pro Blade Runner, aby vás ta analogie nenapadla: To platí i pro předchozí alba Solar Bridge, Emeralds a What Happened. Když teď John Elliott, Mark McGuire a Steve Hauschildt rozšířili instrumentář o kytary a digitální přístroje, zjistili, že koncept se jim posunuje do „popové fáze“, což je třeba brát s odstupem. Ale s noiseovým přístupem a abstraktním generováním zvuku se skutečně propojil plně tonální svět, hlavně rodokmen německé „kosmische musik“. Výsledný paradox většinou začíná jako noise pro holky a končí jako zvuková studie pro nerdy. Album neparalyzuje emoce, ani není přeracionalizované, zvláště se tu přepíná ze samohrajkové duše, reprezentující jakousi esenci starých kláves, na autorskou perspektivu.

Na Emeralds je dráždivé, že jejich pohyb na hranici stylů se dotýká hudeb, které vznikají navzájem z dost různých důvodů. Je tu snivý a emotivní rozměr new age a kosmické hudby, ale je tu i rafinovanější vrstevnatost ambientu a metahudební zájem o sónický detail. Do toho zasahuje ještě – ne permanentní – sklon k noiseovému nihilismu a temnělosti, stejně jako konceptuální odkaz na syntáky osmdesátých let. Různým posluchačům pochopitelně spouští hudba v hlavě různé konotace, tady je jich na výběr dost.

A přece je evidentní, že laik, který příliš nesleduje příběhy současné hudby, může snadno říci: „Cóóže, tohle retro zvuků starých popových kláves chcete označovat za významné? Vy kritici a nadšenci si už libujete v nějakých svých subs scénách, které nám zvenčí znějí nakonec banálně a neatraktivně.“ Hudba, jako je Emeralds, skutečně vyzní silněji, když si uvědomíme, na co z posledních třiceti let navazuje a jak. A vyžaduje posluchačskou vstřícnost: ne pro nějakou komplikovanost, ale naopak abychom dokázali nahlédnout za první oponu zdánlivé banality. Ale možná se o Emeralds zbytečně strachují: tohle album je mimořádně vydařené a možná bez vysvětlivek způsobí pořádný virváv.

Pavel Klusák

Valentin Silvestrov: Fleeting Melodies

Bohdana Pivnenko (bogdanaviolin@gmail.com)

Ukrajinský skladatel Valentin Silvestrov (viz HV 2/08) má poněkud nevděčnou roli. Od poloviny sedmdesátých let, kdy napsal Kýčovou hudbu a hlavně Tiché písně, je

neustále dotazován, proč někdejší avantgardista, zastánce Nové hudby začal komponovat tak tradičně a jednoduše. Zdá se mi, že zatímco u Arvo Pärta, který prošel obdobným vývojem, si na jednoduchost jeho hudby dávno všichni zvykli a vzali ji za přirozenou cestu, Silvestrovovi je tento „obrat“ dosud často předhazován jako málo pochopitelná „zrada“. Silvestrov bývá nazírán jako zpátečník, který si neuvědomil, že tonální melodie patří historii nebo hudbě pro masu. „Já se nezměnil, to avantgarda se změnila,“ reaguje na to skladatel v souladu se svým chápáním avantgardy coby vnitřní záležitosti, osobní odvahy vydat se jiným směrem. Jsem přesvědčen, že jeho hudba – i přes všechny klasicko-romantické reminiscence – je současná, nová a svým způsobem odvážná. Výmluvné mi v tomto ohledu připadá i zařazení Melodií okamžiků do programu loňského ročníku MaerzMusik, berlínského festivalu upozorňujícího na aktuální tendence v hudbě, jak hlásá i svým podtitulem (Festival für aktuelle Musik). Více než hodinový cyklus Melodie okamžiků pro housle a klavír z let 2004–2005 vyšel nedávno na CD, v podání interpretů, kteří se představili i v Berlíně (a také letos v Brně na Expozici nové hudby): houslistky Bogdany Pivněnko a klavíristy Valerije Maťuchina, jinak koncertní resp. dirigenta a uměleckého vedoucího Kyjevské kameraty, což je těleso, které se specializuje na uvádění ukrajinské soudobé hudby. Nastudování Melodií okamžiků tímto duem probíhalo v těsném kontaktu se skladatelem; je stylově čisté a vzorové pro další interprety cyklu – to je důležité zmínit, neboť Silvestrovova hudba se vyznačuje specifickým zvukem, nepoučená interpretace a nedostatek pokory ji zákonitě pohrbí.

Melodie okamžiků jsou řešeny na podobné bázi jako zmíněné Tiché písně: tvoří je dvaadvacet krátkých kusů členěných do sedmi subcyklů, které jsou prováděny bez přerušení, jako jeden dlouhý text. Nekomplicovaně doprovázené melodie plynou jedna za druhou v téměř neměnné tiché dynamice, a jakkoli jsou plné schubertovských či schumannovských ozvěn, Silvestrov je bezpečně rozpoznatelný z každé noty. Umím si představit, že jednotlivé kusy vznikaly v daném pořadí, intuitivně, bez přípravných kalkulů, snad jen s představou velkého cyklu. Oddělené by nejspíš působily jako skladatelský rozmar. Melodie okamžiků až ve svém monumentálním zacyklení dráždí smysly a relativizují vnímání času; teprve jako celek vyznívají troufale a aktuálně.

Vítězslav Mikeš

Zeitkratzer: John Cage

Zeitkratzer: James Tenney

Zeitkratzer Records (www.zeitkratzer.de)

Společným vydáním těchto dvou titulů zahájilo světoznámé těleso Zeitkratzer další ze svých edičních řad. Pod hlavičkou Old School se soubor, v němž vedle uměleckého vedoucího a klavíristy Reinholda Friedla účinkují takové osobnosti jako například klarinetista a saxofonista Frank Gratkowski, trumpetista Franz Hautzinger či houslista Burkhard Schlothauer, zaměřil na velká skladatelská jména avantgardy dvacátého století. Jednotlivé tituly lze již díky jednoduchému označení chápat svým způsobem jako portréty těchto umělců, pomyslný štětec však v tomto případě drží neúnavný avantgardista Friedl se svými kolegy.

John Cage je zkrátka fenoménem, který stále vybízí k novým hudebním zamyšlením. Za symetrickou stopáž 30:00 – 5:00 – 30:00 se na jemu věnovaném disku skrývají tři pozdní opusy oddělené dostatečnými dávkami ticha, aby bylo učiněno zadost i tomuto cageovskému atributu. Okrajovým pasážím úvodního kusu Four6 z roku 1992, v němž má každý z hráčů pracovat s dvanácti zvuky dle vlastního výběru, dominuje tajemné táhlé rozeznívání gongů. Z něho se postupně vynořují dlouhé tóny rozličných barev od dunivého zastřeného pobrukování basklarinetu až



po vysokofrekvenční pískoty houslových flažoletů, klarinetu či v tónech rozeznívaných činelů. Občas je skutečně těžké rozlišovat, z jakého nástroje jaký zvuk pochází, neomylně ale zase poznáme třeba pozoruhodné využití melodiky Haydenem Chrisholmem. Zvukově podstatně subtilněji pojali interpreti komornější celek Five (1988). Osamělé tóny především dechových nástrojů se v průběhu obou částí oddělených opět meditativní pauzou setkávají v konsonancích i se občas rozechvějí v mírných disonancích. Interpretace závěrečné kompozice Hymnkus (1986), její název byl vytvořen ze slov hymnus a haiku, působí pro změnu jako uvolněná barevná koláž, přestože je její chod přesně určen řadou časových hodnot a přesných počtů jednotlivých zvukových událostí. Nad proměnlivými plochami se ozývají rozličné perkusivní zvuky občas osaměle, jindy se setkávají v překvapivých kaskádách. Dominantní je mezi nimi především opakované skřípavé staccato u kobyly kontrabasů či violoncella nebo různé kreace preparovaného klavíru. Celý tento děj lze potom brát jako introspektivní sondu do témbrových vlastností souboru nebo jako surreálnou exhibici možná i s dávkou humoru. Každé dílo ale rozhodně ukazuje jinou stránku Cageovy skladatelské osobnosti.

Úvodním celkem Critical Band (1988) je nám John Tenney představen jako autor schopný pohroužit se do možná ještě hlubšího témbrového rozjímání. V první části této sedmnáctiminutové téměř ambientní struktury převládá stále znějící komorní A, barevně se ale neustále proměňuje a rozostřuje pomocí mikrintervalů a dalších tónů z alikvótní řady. Mezi smyčci a přizvukujícími dechy můžeme pozorovat i nyní možná až v těchto kruzích módní aplikaci elektronického smyčce e-bow na klavírní struny, frekvence se prolínají a sčítají. V závěru pak celek graduje rozšiřováním se do akordického souzvuku s durovým základem, vyhne se ale zbytečné monumentálnosti. Kompozice Harmonium #2 (1976) pokračuje v obdobném duchu, využívá ale více klasických nástrojových barev a nesměřuje k tak velkému finále. Klavír například kombinuje e-bow s tradiční hrou na klaviaturu, jeho osamělé tóny fungují možná jako předěly „bezčasého“ proudu ostatních instrumentů. Závěr alba patří slavné Tenneyho kompozici Koan: Having Never Written A Note For Percussion (1971). Na počátku této obloukové gradace tiše duní gong a basové klavírní struny, v dynamickém vrcholu téměř noisového charakteru si možná i uši samy nacházejí různé zvukové průběhy, objeví se i pravidelnější basový tep. Dříve než se posluchač ale s jistotou orientuje v celé struktuře a odliší vlastní sónické halucinace od skutečné nahrávky, skladba se již začne zase vytrácet. Úžasný zážitek.

Přestože byl materiál pro obě alba pořízen při živých koncertech, zvuková zpracování jsou opravdu skvělá. Živý prostor jim spíše ještě pomohl. Novou řadu souboru Zeitkratzer zkrátka stojí zato sledovat. V letošním roce by nám měla být zprostředkována setkání ještě například i s Mortonem Feldmanem či s Alvinem Lucierem.

Jan Faix

Nice Nice: Extra Wow

Warp [www.warp.net]

Opět Portland, zřejmě velmi inspirující (nebo natolik nudné) místo mezi Seattle a Kalifornií. Dvojici Jason Buehler a Mark Shirazi alias Nice Nice ulovili čmuchači z Warp a posadili ji někam poblíž svým indie experimentátorům Battles. Energičtí všudybylové se odvěčují nabitou nahrávkou, která vábí halucinogenní nepřehledností, pestrobarevností a neotřelými nápady.

Šikovně nekřiklavá elektronika a stmelené smyčky vyvolávají dojem, že Extra Wow je v podstatě garážový výtvar s lo-fi nadšením a rozladěnými kytarami. A to je. Nice Nice se neštítí pořádného brajglu hned v úvodních noiserockových kusech Set and

Setting a One Hit, které trhají hlavou a vyhánějí přítelkyně, a dále, v A Vibration nebo Make It Gold, se přiklání k přímočarému rocku obalenému do jednoduché skočné repetitivnosti s úctyhodnou gradací. Jinde pak popouštějí uzdu experimentům s hypnotizujícím tribálním etnorachotem (On and On), afrobeatem (See Waves) i nadnášejícím ambientem (harfou proslulá New Cascade). Možná nejpozoruhodnější se však otírají o přístupnější polohy, které sice prosakují hlukem, ale čpí opravdovou radostí ze hry a tvoření. Výrazný marš s libou melodií nakažlivého hitu Big Bounce se opírá o rozmilý reggae prvek i medovou steel kytaru, zatímco v zářivé A Way We Glow se v sotva prostupném mnohvrstevnatém cinkotu leskne příjemný zpívaný motiv podložený pravidelným tepem. Vše je dotažené a zcela funkční, bez slabých míst a oddechu. Nice Nice důmyslně a velice sympaticky kloubí výrazné myšlenky s chaoticky působícím plným soundem pátého přes deváté. Deska plná života.

Hynek Dedecius

Solo Andata: Solo Andata

Minamo: Durée

12k [www.12k.com]

12k je již známý ambientní label, ale za celou dobu jeho existence zde zřejmě nevyšla nahrávka s tak zemitě kytarovým zvukem, jaký převládá na druhém bezejmenném albu australské dvojice Solo Andata. Jejich hudba totiž využívá nepřeberné možnosti počítačů jen minimálním způsobem a soustředí se na niternou práci s akustickými instrumenty. Základem osmi kompozic je rozhodně kytarová vazba. Jemná a nekonečná, že by z ní měl radost i král etnoambientu Steve Roach. Do proměnlivého subtilního základu poté zasahují další elementy. Buď se jedná o přírodní vstupy tichých polních nahrávek, nebo náhle převezme výraznější roli klavír či cello. Hodinový proud hudby je jako obří fotografie zasněžené a zmrzlé krajiny a každá z kompozic představuje jednu část celkové skládky. Jednou se dvojice zaměří na poletování lehkého prašanu uprostřed rozsáhlých polí, podruhé se přemístí do nitra tichého jehličnatého lesa, potřetí pozoruje zpomalený tok místního potoka a počtvrté zase míchá zvuky dolehlé z nedaleké samoty. Pokud už jste dlouho neslyšeli nahrávku, která by pozitivním způsobem velebila zimní statické večery (podobně jako Thomas Köner), pak loňská druhá řadovka Solo Andata je tip přímo pro vás.

Už více než deset let funguje na hudební scéně japonské sdružení Minamo. Na přelomu milénia bylo tehdy duo revolučním zjevením na ostrovní scéně, a jejich příkladu se chopily desítky dalších hudebníků ze země vycházejícího slunce. Na novince se čtveřice nechala inspirovat základními tezemi francouzského filosofa Henri-Louise Bergsona. Jeho terminus čistého trvání – „pure durée“ – dal desce název. Teze motající se okolo řetězce příčin a důsledků nebo proudu vědomí jsou prazákladem kapelních improvizací. Ty daly základ i této novince, která má tentokrát téměř plně akustický ráz. Digitální efekty živých nástrojů (kytara, perkuse, harmonium, saxofon a další drobné hlukové útvary) zůstaly protentokrát uklizeny ve skříni a přednost dostaly „špinavé“ kytarové krabičky a jiné analogové efekty. Deset let společného hraní dalo protagonistům odvahu vyjít na veřejnost více odhaleni a s jejich změnou se svezl i label sám, když po letech představuje právě na tomto nosiči zásadní úpravu svých vizuálně dotažených obalů. Pokud se vám líbila deska Birds Of A Feather nahraná ve spolupráci s Tape, pak se tentokrát připravte na tišší a písničkářštější porci instrumentální muziky.

Pavel Zelinka



Blind Cave Salamander - Troglobite
Shayo Editions Music (www.shayo.ch)

O postrockovém tažení italských Larsen nedávno referoval kolega Petr Ferenc v profilovém článku, takže není od věci říci si pár slov také o posledním albu bočního projektu předáka Fabrizia Modonese Palumba. I zde se setkáváme se spiklenecktím, tentokrát pouze v hudební rovině. Těžký psychedelický povlak desky má v případě Troglobite magicky elektronickou podobu, do které zasahuje především Julia Kent se svým cellem, Fabrizio se věnuje spíše kytarovým podkresům. Pevnou rukou zde vládne syntetický mág Paul Beauchamp, který zajímavým způsobem upravuje do svérázné a ještě tíživější podoby klasiku raných Pink Floyd (Set The Controls For) Heart Of The Sun. Hustý dým z Pompejí létá znovu pleněrem. **PZ**

Autchre: Oversteps

Warp (warp.net)

Distribuce: Maximum Underground (www.maximum.cz)

Jubilejní desáté album obdivnou aurou opředené britské vizionářské dvojice (svého času i z recenzentova pohledu) stvrzuje již roky tušené zjištění, že totiž vizionáři stále žijí v polovině 90. let. Ta tvrdošíjnost držet se týchž (dnes již opravdu muzejních) zvukových palet je nepochopitelná a argumenty o osobitosti nemohou obstát. Oversteps je mnohem přístupnější a melodičtější než předešlá alba, to však jen více odhaluje bezradnost a vyčpělost tvůrců. Zůstává sbírka zaprášených syntetických náčrtků bez šťávy, mimo současný kontext. **HD**

Frank Bretschneider: EXP

Raster-Noton (www.raster-noton.net)

Perfekcionismus a click/noise zvuky známe od berlínského netanečního rytmika už z dřívějšíka. Na předchozím albu Rhythm ale materiál pulsoval v delších plochách. Tady přichází změna: přepínáme se skrze vzorník rozličných rastrů, za pětadvacet minut se odehraje pětadvacet tracků od čtrnácti vteřin po tři minuty. Jako bychom pozorovali věci kolem sebe a z každé z nich prskala statická elektřina v jiné struktuře. Řekli jsme netaneční, protože mikrozvuky nesvádějí na parket: rytmy tu jdou do reggae i funku, jsou tu klimaxy jako při house party. Druhý datadisk obsahuje



působivý přesný synchoron videoabstrakcí, ale jen ve formátu quicktime. **PK**

Fenn O'Berg: In Stereo

Editions Mego (www.editionsmego.com)

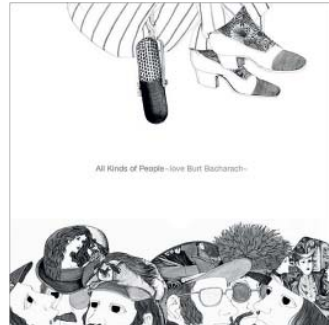
Loňská reedice obou starých alb velké laptopové trojky (Fennesz, O'Rourke, Rehberg) byla předehrou k nové nahrávce – defakto první studiové, protože dosud vycházely záznamy z koncertů. Novinka natáčená v Japonsku zní hodně jako akademická elektronika, občas se zajímavě pere o vedení zaseklá smyčka proti vpřed plynoucímu toku, ale úhrnem jako by se návrat soustředil na noisové přibližování akademickým průkopníkům elektroniky. Čerstvost a rozhlížení na křižovatce, tak vlastní laptopovým počátkům před deseti lety, jsou pryč. **PK**

Jim O'Rourke: All Kinds Of People Love Burt Bacharach

AWDR (<http://awdr1r2.com>)

I jako další krok v hledačství neúnavného experimentátora lze chápat tuto poctu tradiční populární hudbě. Jazzově jemnější interpretaci klasických hitů Burta Bacharacha, z nichž některé zná český posluchač chtě nechtě především z „nezapomenutelných“ podání Heleny Vondráčkové či Ilony Csákové, natočil O'Rourke s řadou japonských hudebníků, mezi vokalisty ale figuruje třeba i Thurston Moore (Sonic Youth). Vyzdvihnout je nutné hlavně skvělý výkon klavíristy Kyoka Kurody a groovy dalšího „nejaponce“, bubeníka Glenna Kotche (Wilco). Zásadní je též velice citlivá postprodukce hlavního strůjce projektu. O'Rourke si zde navíc zahrál na basu, rozličné klávesové nástroje, kytary, banjo, v chytrých smyčcových aranžích rozezná i violoncello, v písni Trains and Boats and Planes můžeme posoudit jeho pěvecké schopnosti.

Do diskurzu tohoto časopisu takovéto album svým líbivým „easy listening“ stylem zřejmě vůbec nezapadá. V případě Jima O'Rourke, který mimochodem jednu Bacharachovu píseň zařadil též na svůj titul Eureka, však na další oblast jeho práce stojí zato upozornit, i kdyby ho k ní vedly třeba komerční záměry nebo prostý lidský sentiment. Nebo že by chtěl výchovně poukázat na rozdílnou přirozenou hudebnost popu dnešního a dřívějšího? **JF**



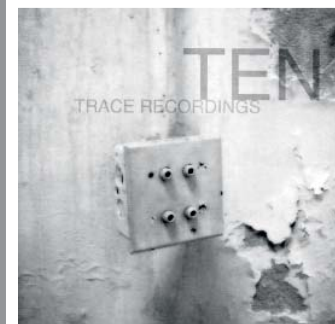
Gino Robair / Christopher Riggs: Punishment Allows The Evolution Of Cooperation
Holy Cheever Church (www.holycheeverchurch.com)

Údělem improvizátorů je to, že se dají vměstnat do věty obsahující slova „ten, který“. Takže Gino Robair (nedávno se představil v Praze v triu s gramfonistou Diebem13 a kontrabasistou Georgem Cremascim) je ten, který tak netradičně hraje na perkuse. Používá bubny jako přirozené zesilovače a rezonanční plochy, do nichž netluče paličkami, ale pokládá na ně nejrůznější předměty (vibrátory, kusy činelů a tlumicí hadříky) a manipulací s nimi ovlivňuje vyluzované vibrace a drnění. Kromě toho používá, jako tolik experimentálních perkusistů, smyčec a s oblibou si zahraje i na mobiliář sálu, v němž zrovna vystupuje. Mladší a zatím ne tak proslulý Christopher Riggs zase pokouší možnosti hry na kytaru – vymyslel si stereokyrtu i živou čtyřkanálovou improvizaci, jindy si hru ztěžuje konceptuálními zádržely a začleňováním řízených náhod. Je majitelem kazetového vydavatelství Holy Cheever Church a při výpravě svých nízkonákladových kazet si libuje ve spreji a šablonkách. Půlhodinová improvizace ze San Francisca je decentní avšak sebejistou drnčivou souhrou, v níž mnohdy není zcela jasné, který hráč vydává jaký zvuk. Chameleónství jejich hry občas vyvolá tázání po komsi/čemsu třetím: Kdo to tam bučí? Hraje na basu? Píská? Kde se vzal ten rybník s kachnami? Pochvalu kromě napínavé hudby zaslouží i kvalitní zvuk, u kazetových labelů věc nikterak samozřejmá. **PF**

Anthony Braxton / Joëlle Léandre: Duo (Heidelberg Loppem) 2007

Leo Records (www.leorecords.com)

Na tomto dvojdisku je zaznamenáno setkání dvou kapacit světové improvizací scény, které si spolu zahrály 7.března 2007 v belgickém Loppemu v tamějším klubu Heidelberg Café. Anthony Braxton a Joëlle Léandre se již dobře znají a i s formou improvizací duetu mají bohaté zkušenosti. Téměř padesátiminutový opus na prvním CD je vlastně přehledem základních výrazových poloh obou protagonistů. Léandre vedle virtuózní hry na kontrabas místy zapojila i vokální vsuvky, Braxton kromě své typické zemité hry na saxofony využil i kontrabasový klarinet, s nímž dokázal podpořit svou spoluhráčku při jejích smyčcových výletech



do flažoletových výšek a sám mohl prozkoumat i extrémní možnosti rozsahu tohoto nástroje.

Jak to již bývá ve druhých polovinách improvizovaných koncertů (zde tedy na druhém disku), hráči již lépe znají svůj hudební prostor, mohou snáze pracovat na kompaktním zvukovém průběhu a více si pohrávat s rozličnými témbrovými nuancemi. Braxton a Léandre v tomto případě dosáhli vynikajícího souznění. První disk ukazuje poměrně průměrnou produkci těchto prvotřídních umělců, na druhém se nachází skutečný skvost. **JF**

Wooden Veil: Wooden Veil

Dekorder (www.dekorder.com)

Berlínská pětice Wooden Veil je společným projektem hudebníků a umělců spolupracujících opravdu s celým světem. Sestava se dala dohromady v roce 2007 a její eponymní album je reprezentativním dokladem dění v současném psychedelickém písničkářství. Chcete-li vědět, co je to freak folk, hauntologie a urbánní šamanství, zaposlouchejte se. Lehce falešné, v každém případě ale mírně dětinské vokály japonské fotografky Hanayo, akustické jamy, jak je před čtyřiceti lety provozoval legendární britský Incredible String Band, mnoho vrstev chrastění a brnkání, „orientální“ falše, mimoňská atmosféra divného DIY folku, občas podobná tomu, co se děje na finském vydavatelství Fonal. Koncentrovaný a typický obraz jednoho v současnosti zdravím kypícího odvětví alternativní hudby. Jeho tvůrci jej patrně brali jako nezávaznou hříčku, o to víc je ale – přes všechnu nepřekvapivost – svěžší. **PF**

Fursaxa: Mycorrhizae Realm

ATP Recordings (www.atpfestival.com/recordings)

Ženské hlasy, zvonky, kytary: ritualistický drone folk ve vrstvách dlouhých zvuků v další podobě. Tara Burke. Ženské čarování za úplňku. Vraž tam přátel bandu z free folk undergroundu, svůj alt v dlouhých tónech vrstvi přes sebe, varhany a harfy vrš až do nebe, myslí na lesní sluj a DIY remixuj... Tara Burke a týden divů stále v tomtéž uzlu vlivů, a i když melodičtější, podobné věci se dějí jako na předchozích albech (Alone in the Dark Wood, Kobold Moon), tož neofil trochu má pech. Hostují Greg Weeks (frontman Espers album produkoval), Helena Espvall (cello) a Mary Lattimore (harfa). **PK**

ZDARR: Pavel

Hněvín s.r.o. (www.nakladatelstvi-hnevin.cz)

Mosteckou formaci ZDARR tvoří akordeonisté Zdeněk Souček a ARnošt Anderle (staří známí z původní sestavy kapely Laura a její tygři), saxofonista Roman Pašek, djembista Pavel Hendrych a tubista Zdeněk Říha (ex kapela Crystal). Jejich třetí album Pavel je poctou životnímu přátelství hudebníků s básníkem a prozaikem Pavlem Bryczem, držitelem ceny Jiřího Ortena (1999) i Státní ceny za literaturu (2003). Vydání svou podobou mimořádně respektuje rovnocennost textů a hudby. Undergroundovou grafiku doplnil této zinové knížce s CD další mostecký kolega Karel Gyurjan.

ZDARR je i zde veselou partičkou krojovaných folkloristických šprýmařů a nabízí další laskavou dávku bizarně stylizovaných smíření s faktem nemožnosti lásky. Posunem po albech Zdar: Otevřená akustická fúze (2003) a Dar (2005) je posílení spodní části hudebního spektra a nadějná spolupráce s Junior big bandem ZUŠ Litvínov Chudeřín v závěrečné verzi songu Hotelový pokoj č.332. Pavel je zkrátka postmoderním humorným vhladem do kulturní antropologie Mostu dvacet let po roce 1989. **PJ**

River for Sale: Social Moment

Klangundkrach (www.klangundkrach.net)

Bohužel již posmrtné sedmiskladbové ep se-veročeské kapely odvážně oscilující na pomezí noise a shoegaze se určitě řadí mezi nejzajímavější domácí alternativní tituly, které by na rozdíl od jiných sebevědomců mohly pomýšlet na přelet hranic. Hlukové valy manipulované do působivých drásavých motivů se slévají do temných nálad, které se derou dovnitř. Z much nutno zmínit zejména nemastný až rušivý vokál či nijak zvlášť padnoucí cizojazyčné samplý, jako celek však produkce River for Sale dokáže strhnout. **HD**

Inclusion Principle: The Leaf Factory Fall-back

Discus (www.discus-music.co.uk)

Nenápadný a zcela svojský hrdina britského už ne a stále ještě jazzu Martin Archer je čtenářům tohoto časopisu důvěrně známou postavou. Jedním z jeho častých spolupracovníků je

Hervé Perez; oba muže spojuje hra na dechové nástroje a zacházení s elektronikou tak, aby neměla studený čumák a získala spontaneitu improvizované hudby, k čemuž Perezovi zhusta pomáhají terénní nahrávky. Dvojice Inclusion Principle, kterou „spolu mají“, na Archerově značce právě vydala druhé CD. Je na něm osm tracků na pomezí elektroakustické kompozice a elektronické improvizace. Nad vlákny tichého pípání povlávají masivnější chuchvalce zvuků z nejvyššího a nejnižšího spektra slyšitelnosti, tyto promyky svištíci mezi kanály ale nikdy nejsou nepříjemné na poslech. A k tomu názvuky drobné improvizované (ten zprofanovaný termín) insect music s překvapivě prodlouženými tichy mezi jednotlivými drobnými ruchy. Nymfa Echo žije vlastním životem a patrně se dala na lov bobříka nevyzpytatelnosti, při jehož honění ale přece jen nezapomíná na to, že je třeba zůstat půvabnou a alespoň trochu přístupnou. Kdesi vegetují varhany. Noha se tu a tam za-boří do rašeliny a subbasově sebou zaškube a mlaskne. Saxofony splétají své hady jen zřídka a téměř výhradně kdesi v sónickém pozadí – melodicky se projeví až na samém konci alba a je to katarze, jaká se jen tak nepříhodí. Dostí plytkých metafor: lepší album jsem od Martina Archera dosud neslyšel. **PF**

Sampler - Ten

Trace rec. (www.tracerecordings.com)

Mark Beazley, šéf basové ambientního uskupení Rothko, příjemně překvapil. Po šesti letech fungování jeho label Trace recordings připravil vynikající kompilaci prostě nazvanou Ten. Najdeme na ní samotného majitele v několika formacích, vlastní svěřence BLK w/BEAR a Building Castles Out Of Matchsticks, ale také celou řadu dalších umělců, kteří dohromady tvoří velmi silnou sestavu submisivních muzikantů řady žánrů. Sampler obsahuje skladby introvertních písničkářů Edisona Woodse, Sarah June nebo Davida Hurna, jemné elektroniky Stephena Speru nebo Roshioho, ale i sólovou cellistku Martinu Bertoni. Narazit na takové množství nových slibných tváří pohromadě je možné opravdu jen málokdy. **PZ**

HD – Hynek Dedecius, **JF** – Jan Faix, **PF** – Petr Ferenc, **PJ** – Pavla Jonssonová, **PK** – Pavel Klusák, **PZ** – Pavel Zelinka

his VOICE

časopis o jiné hudbě

3 květen
červen

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 Šťastný, 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 Žlíbku 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**, Ostrovní 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**, Poštovská 2, Brno, **Knihkupectví Academia**,

nám. Svobody 13, 602 00 Brno, **Knihkupectví Barvič-Novotný**, Čes-

ká 13, Brno, **Knihkupectví M. Ženíška**, Alfa Pasáž, Poštovská 4, 602

00 Brno, **WOLF Music**, Dvořákova 3, 602 00 Brno, **Ostrava:** **Knihku-**

pectví Artforum, Puchmajerova 8, Ostrava, **Olomouc:** **Knihkupectví**

Velehrad, Wurmova 6, Olomouc, **Knihkupectví STUDENTCENTRUM**,

Křížkovského 14, Olomouc **Pardubice:** **Kamala**, Dům techniky, nám.

Republiky 2686, Pardubice, **Divadlo 29**, Sv. Anežky České 29, Par-

dubice, **Hradec Králové:** **VH Gramo**, Hájkova 309, Hradec Králové,

Antikvariát „Na Rynku“, Malé nám. 129, Hradec Králové, **Litomyšl:**

Muzika KALIBÁN, Šantovo nám. 141, Litomyšl, **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 nejštedrejší ☐ 10 000 Kč

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

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

Organizace: _____

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Ulice: _____

Organizace: _____

PSČ: _____ Město: _____

Ulice: _____

Tel: _____ Email: _____

PSČ: _____ Město: _____

Platbu provedu:

☐ složenkou A (na základě údajů ze složenky A, kterou od nás obdržíte, lze platit převodem)

☐ fakturou, v tom případě uveďte IČO _____ DIČ _____

Objednávky přijímá jménem vydavatele firma SEND Předplatné spol.s r.o., Ve Žlíbku 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)