



Jeden skutečný příběh na úvod: Nedávno jsem navštívil komorní koncert s programem složeným převážně ze soudobé hudby. Došlo také na kompozici jednoho současného českého skladatele, na koncertě osobně přítomného. Po jejím skončení se ozval potlesk, ale sólista publikum umlčel a omluvil se autorovi, že mu skladbu pokazil. Nejprve mně naskočila myšlenka na to, kolik interpretů by se takto muselo omlouvat na každém koncertě, na němž se pouštějí do novějšího repertoáru. Od této historky mohou ovšem vést úvahy dál, k tomu, jak zvláštní systém hudebního provozu se v naší kultuře vyvinul. Systém, v němž je autor hudby závislý na tom, jak se mu své myšlenky podaří sdělit interpretům, jak je oni pochopí a jak je převedou do zvukové podoby. Ve dvacátém století prošel vztah mezi skladatelem a hudebníkem složitým vývojem a z interpretace se stal bezmála vědecký obor. Tomuto vývoji se věnuje jednak Miroslav Pudlák ve svém článku, jednak na něj narazíme v rozhovorech s Ulim Fusseneggerem, kontrabasistou a dramaturgem ansámblu Klangforum Wien i Jevgenijem Iršaiem, ruským skladatelem žijícím na Slovensku. Z jiného úhlu se k tématu přiblížíme v textu věnovaném coververzím, speciálně těm případům, kdy bílí interpreti sáhnou po repertoáru černošských žánrů. Zdá se, jakkoliv tento systém může působit anachronicky, že doba, kdy skladatelé dávají svou hudbu napospas interpretům, a pak se v hledišti třesou, jak dopadne výsledek, ještě nekončí. I když třeba Raymond Scott, producent, skladatel a vynálezce, jehož profil v tomto čísle také najdete, celý život pracoval na tom, aby pomocí elektroniky mohla hudba v podobě čistých vln proudit od autora přímo do posluchačova mozku. To by ale možná bylo až příliš dokonalé.

Příjemné čtení

Matěj Kratochvíl

— a k t u á l n ě —

Glosář Matěj Kratochvíl	2
Zs Jiří Špičák	4
Yeasayer Karel Veselý	5
Konfrontationen XXXI Petr Vrba	6
Jak hrát soudobou hudbu Miroslav Pudlák	8
Uli Fussenegger Petr Bakla	12
Raymond Scott Milan Guštar	16
Coververze Jiří Špičák	20
Jevgenij Iršai Jozef Cseres	22
Gultskra Artikler Jiří Špičák	28
Marcin Barski Petr Drkula	32
Pete Brown a Jack Bruce Darrell Jónsson	34
Plastic People Petr Ferenc	38
César Bolaños a Kiva Petr Ferenc	40
Sudden Infant Petr Vrba	42
Max Steiner Jakub Kudláč	44
Stian Westerhus Jan Faix	46
Kazetové kari Matěj Kratochvíl	48
Recenze	49



Silophone

Již před pár lety se na internetu rozjel projekt **BigMag** – pokus zmapovat nezávislé časopisy v Čechách a na Moravě, od ručně dělaných fanzinů po vyplátná umělecká díla vydávaná v malých nákladech. Jsou tu tituly, které přežily pár čísel, ale i takové, které se dodnes drží. Jako třeba HIS Voice. A nyní se projekt zhmotní v podobě výstavy v Moravské galerii v Brně, kde bude k vidění od 23. 6. do 3. 10 v rámci 24. bienále grafického designu.

Londýnské nakladatelství **Black Dog Publishing** vydává kromě jiných hudebních knih také sérii **Labels Unlimited** věnovanou vydavatelstvím: světlo světa zde spatřily knížky věnované značkám Immediate, Ace, Rough Trade a Warp. Další položkou v řadě se v srpnu stane publikace **Ninja Tune: 20 Years Of Beats And Pieces**. Tím ale oslavy ninjich dvacátin nekončí – těšte se na evropské turné, cédéčka, sedmipalcové vinyly a další legrace. Podrobné informace naleznete na adrese <http://www.ninjatunexx.net/>.

Jedním z nejužívanějších zvukových efektů od doby začátků gramofonového průmyslu do dnešních dnů je reverb, česky dozvuk. Všechny zvuky, které v realu slyšíme, už obsahují dozvukovou složku, všude jsou nějaké předměty, od kterých se zvuk může odrazit, snad jen v takzvané mrtvé komoře obložené akusticky pohltivým materiálem je možné slyšet zvuk zbavený informací o tom, jakým prostředím k nám putoval. Dozvuk je přirozenou součástí procesu vnímání zvuku. V dávných dobách bez A/D převodníků se dozvuk vyráběl leccjakým způsobem. Jedním z prvních prostředků byla dozvuková místnost nebo komora (echo chamber), nedílná a nerozebíratelná součást studia. Místnost obložená kamenem či s betonovým povrchem se systémem kvalitních reproduktorů na jedné a soustavou mikrofónů na opačné straně, která zachycovala šťavnatý zvuk místnosti, který byl posléze přimíchán k původnímu signálu. Kanadská umělecká skupina, která si říká [The User] se rozhodla vyrobit gigantickou dozvukovou komoru a virtuálně ji zpřístupnit všem zájemcům. Vhodný objekt našla v industriální části Montrealu v podobě starého obilného sila, které přestalo svou funkci plnit v roce 1995. Do sila č. 5 umístila reproduktory, soustavu mikrofónů a vybavila je systémem, který umožňuje vstup zvukového signálu pomocí internetu (www.silophone.net), telefonu (+1.514.844.5555) anebo „zvukové observatoře“ – speciálního rozhraní, které se nachází v blízkosti objektu sila. Silo je gigantické a gigantický je i jeho dozvuk. Každé nesmělé kdákání se vrací zpět jako gregoriánský chorál. Pokud si do sila zavoláte telefonem, bude se vám zdát, že vám možná někdo do limonády nasypal nějaké divné koření. Nebo možná budete mít pocit, že ve zvukovém prostoru sila nejste sami. Což je docela dobře možné, v silu lze dokonce pořádat i virtuální jamy. Takže vypijte pár syrových vajec, to se před zpěvem dělá, a hurá do virtuálního sila zpívat z plných plic!



AGF

Antye Greie neboli **AGF** pracuje na hudbě k inscenaci hry Orlando od Virginie Woolfové, kterou režiruje Cathie Boyd. V jejich podání získá dílo z roku 1928 kabátek z progresivních audiovizuálních technologií a AGF se na scéně objeví i jako herečka – v roli podvědomí hlavního hrdiny. Inscenace bude k vidění letos na podzim v Glasgow, Edinburghu a Helsinkách.

Každou chvíli si někdo stěžuje, jak je svět přehlcen informacemi a jak je těžké se v tomto nepřehledném množství podnětů zorientovat. Je ale třeba se ve světě orientovat? Není tato potřeba jenom pozůstatkem dávno přežitého pozitivistického myšlení? Chaos dnešní doby nám možná leccos ztěžuje, ale bezpochyby také něco usnadňuje: především nemusíme přemýšlet, jak a kudy do něho vstoupit, stačí zvolit libovolnou cestu a náhoda už nás někam dovede... Jednou z možností, jak reagovat na nepřehledný svět, konkrétně na vydavatelskou praxi na poli nezávislé, experimentální, menšinové hudby, je emailový bulletin **Vital Weekly**: jde mu o to věnovat pozornost (byť třeba jen zběžnou) všemu, co přijde pod ruku. Stojí za ním Frans de Waard, holandský zvukový experimentátor, působící ve skupině Kapotte Muziek a v duu Beequeen; kromě toho od roku 1984 provozuje label **Korm Plastics**. Nynější podoba Vital Weekly, tedy každotýdenní emailové rozesílání recenzí a koncertních tipů, se datuje od roku 1995, do té doby byl Vital klasickým tištěným periodikem (vyšlo celkem 44 čísel). Základní cíl Vital Weekly je jasný: kriticky reflektovat každou přijatou nahrávku, pokud spadá do oblasti „jiné“ hudby. Takový přístup – za 90 % textů stojí jedna osoba – v sobě nutně musí zahrnovat velkou dávku přehlíživosti, protože při tak rychlém a pravidelném provozu se samozřejmě nedá nahrávkám věnovat tolik pozornosti, kolik by si některé z nich zasloužily. Ale Vital Weekly nikdy neaspiroval na to stát se médiem pro obsáhlou analýzu okrajové hudby, nejde o nic jiného než upozornit na nově vydané nahrávky, které došly Fransovi de Waardovi z nejrůznějších koutů a děr světa, a krátce a jednostranně je zhodnotit. Pokud se rádi noříte do hloubky a povrchnost vás irituje, není Vital Weekly nic pro vás. Pokud ale chcete rychlý a stručný přehled toho, co se děje ve více či méně obskurních oblastech menšinové hudby, stačí se přihlásit na <http://www.vitalweekly.net>, a navzdory tomu, co bylo v úvodu řečeno o výhodách chaosu, budete muset přijmout, že do vašeho života vstoupí jedna jistota: každé úterý otevřete emailovou schránku a bude na vás čekat nový týdenní sběr Vital Weekly.

Přestože dnes se už ve spojení s geografickým umístěním naší republiky používá téměř výhradně termín střední Evropa, dřív tomu tak rozhodně nebylo, a pokud ne geograficky, politicky jsme byli naplno součástí Evropy východní. Týká nebo týkalo se to i hudby. Té často víc, než nám bylo zdrávo. Je zajímavé, že ačkoliv se nikde neoperuje termínem westrock, nebo třeba middlerock – eastrock, anebo ještě lépe a zvukomalebněji **ostrock**, už je označení pod kterým si každý leccos představí. Třeba křepčícího Karla Vágnera s mrožím knírem, nebo klátící se Katapult se šňůrami zkroucenými jako prasečí ocásky. Kdo chce zapátrat trochu dál a připomenout si giganty, jakými byli například Locomotive GT, nebo Puhdys a další monstrozní borci ostrocku, může se podívat na <http://www.eastrock.cz/>. Nalezne tam přehled rockových kapel východního bloku se zvláštním zřetelem na průkopníky metalu – z našich českých hudebníků namátkou Arakain, Vitacit nebo Torr, ale můžete si připomenout i sovětské výtečníky Čornyj kofe, nebo Mašina Vremeni. Bohužel u jednotlivých hesel nejsou audiosoubory a tak hudbychtivý milovník jugoslávského metalu musí pokračovat na nabízené linky. Je to pokus, který potěší, a doufám, že se server bude ještě rozrůstat a košatět.

Každodenní přísun informací, odkazů, audio i video ochutnávek najdete na www.hisvoice.cz



Zs

Telepatický experiment z Brooklynu

Brooklynská skupina s extrémně stručným jménem podniká výlety do hluku i ticha.

Text: Jiří Špičák

V decentralizované současnosti je obtížné definovat lokální hudební scény, Brooklyn ale momentálně vyplňuje takové množství výjimečných kapel, že už se o něčem podobném mluvit dá. Tv On The Radio, Animal Collective, Liars nebo Black Dice rostou ze srdce New Yorku přímo na špičky výročních žebříčků hudebních periodik a posouvají se do poloh, které by šly pojmenovat jako mainstream pro náročné. Většina ze zmíněných skupin se blíží něčemu, co se dá se zavřenýma očima popsat jako „komerční úspěch“ – jejich čím dál tím větší popularita magneticky přitahuje pozornost k celé scéně a odkrývá tak mezery, ve kterých se skrývají ti ostatní – hudebníci, jejichž videoklipy nemají na youtube desítky tisíc shlédnutí (často totiž žádné videoklipy nemají), ale jejichž produkce tím není o nic méně zajímavá. Jenom je pečlivěji ukrytá.

Velmi špatně googlovatelná kapela Zs, která se během deseti let své existence ustálila na čtyřčlenné sestavě vedené tenorsaxofonistou Samem Hillmerem, je přesně tím typem skupiny, která vždy ležela ve stínu populárnějších (protože přístupnějších) kolegů. Těžko ucho-pitelná pro svoji nezařaditelnost je právě tím nejlákavějším terčem pro hudební publicisty a fanoušky, kteří se do ní střetují s širokým spektrem žánrových zařazení. Tak je kvarteto někdy řazeno pod imaginární deštník s názvem no wave, jindy jsou zase post-minimalisté nebo je na jejich hudbu nalepován vyprázdněný pojem „avantgarda“.

Oblíbeným hudebním principem věčně experimentujícího kvarteta, které v současnosti hraje ve složení tenorsaxofon, dvě elektrické kytary a bicí souprava, je totiž nedomluvitelnost – Zs často surfují po povrchu některého z „oficiálně“ uznávaných žánrů jenom proto, aby jeho potenciál naznačili a co nejrychleji svoji hudbu přepnuli do jiné polohy.

Na své aktuální nahrávce New Slaves (v roce, kdy Zs oslavují první dekádu existence, vyšla na značce The Social Registry) jsou navíc ještě daleko nečitelnější, než bývali v minulosti. Často divoká kapela, kterou na její sonické odysei doprovázejí chaotické erupce

elektrických kytar a neidentifikovatelných zvuků, totiž v některých skladbách New Slaves navštěvuje téměř ambientní prostory. Hillmer & spol. tentokrát nacházejí inspirace v buddhistických tradicích a pomocí rozvolněných kytar skicují téměř impresionistické hudební výjevy.

Nejradikálněji totiž Zs vynívají tehdy, když se snaží rozleptávat všechny hranice pozvolným ztišováním vlastní hudby. V době, kdy se noise definitivně etabloval jako součást aktuálního popkulturního mixu a dělání hluku je naprosto legitimní (tím pádem už také standardizovaný) způsob vyjádření se, je pošetilé spoléhat na hluk jako na samozřejmý způsob snadného experimentu – hudebníci znovu objevují kouzlo ticha.

Samozřejmě to neznamená, že by Zs úplně rezignovali na hluk coby osvědčený způsob přivádění posluchače do jiných prostor. Naprosto funkční experimentující kombo přirozeně osciluje na trase mezi free jazzem, který táhne dopředu Hillmerův saxofon, minimalisticky hypnotickým opakováním animálních rytmů a psychedelicky zkřiveným kvílením elektrických kytar. Koncerty Zs ostatně podle jejich vlastních slov slibují až telepatický zážitek. Zs se nebojí zdůrazňovat svoje vnímání koncertu coby rituálního procesu, který má nabourávat fyzické i psychické limity, a to jak u posluchače, tak i u hudebníka. Narušení vztahu posluchače a autora má pomáhat oběma stranám na cestě k naprosto neznámé hudební zkušenosti.

Čeští zájemci o telepatický výplach z Brooklynu se během léta dočkají Zs hned dvakrát. Poprvé vystoupí pětadvacátého července v Bazilice v Českých Budějovicích, devátého srpna pak svými sonickými atakami prodchnou brněnský Dům umění. O den dříve zahrají také v Tabačce v Košicích. Vystoupení brooklynské kapely Zs, která na evropském turné propaguje svoje nejnovější album, doprovodí projekcí Laura Paris.

Yeasayer

Říct ano neznámu

Brooklynský experimentální rockový kvintet objevuje pop v chaosu světa.

Text: **Karel Veselý**

Kapely jako Yeasayer jsou produktem doby, v níž se o hudební vzdělávání stará internetové úložiště Rapidshare spíše než dlouhé analýzy popkulturních historiků. Kapely pak svůj „sound“ tvoří podobně, jako se v ghettech Rio de Janeiro staví chatrče, – na kostru základních muzikantských dovedností přilepují vlivy bez ladu a skladbu a vytváří z nich fantastický nadžánrový mišmaš. Můžete si o něm myslet, že se každou chvíli zhroutlí, ale přesto se neubráníte a musíte jejich stavbu fascinovaně pozorovat. Yeasayer, kteří vznikli před třemi lety v Baltimore milují pop, surfařské harmonie Beach Boys či The Byrds a afropop, ale zároveň nedají dopustit na krautrock nebo rané desky Animal Collective. Prostě a jednoduše kluci, kteří

moc nevědí, co chtějí vlastně hrát, ale moc rádi to budou pro vaše uši hledat.

Kapela o sobě dala vědět přes oblíbené trojkolečko MySpace – internetové blogy – indie festivaly a jejich debut *All Hour Cymbals* si nemohli fanoušci neobvyklého nezávislého rocku vynachválit. Ten zvláštní amalgám stylů funguje stejnou logikou jako nahrávky Animal Collective (není to tým, že s nimi Chris Keating chodil na střední?) – všechny disparátní vlivy a bláznivé nápady drží pohromadě láska k popovým refrénům. Co je ještě odlišuje od podobných nadžánrových surfařů, je hledání inspirace v náboženské hudbě, obzvláště gospelu. Dalším poznávacím znakem jsou časté citáty z africké hudby. „*Nechceme se nechat omezovat našimi nudnými životy na*

předměstí a máme tendence z nich unikat – což se pomocí této hudby vyjadřující extrémní emoce dá moc krásně,“ prohlásil k tomu Anand Wilder v rozhovoru internetovém magazínu Pitchfork.

Yeasayer se po dlouhé koncertní šňůře vydali – podobně jako další eklektický projekty z Big Apple Gang Gang Dance – směrem k hypnotickým tanečním rytmům. Jejich druhá deska *Odd Blood* vydaná na Secretly Canadian je ovšem spíše poctou globálnímu groove od Afriky přes střední Asii až k tanečním večírkům v New Yorku. Stejně jako jejich debut se ale i tato nahrávka vymyká žánrovým kategorizacím. „*Už se nechceme cítit jako ztracená generace, která si potřebuje romantizovat minulost. Chceme dělat zajímavou a různorodou hudbu, která nezní jako nic, co už tady bylo,*“ prohlásili v rozhovoru pro časopis Fader. K tomu jim dopomáhej Bůh.

Lucerna Music Bar, 16.
8. 2010



KONFRONTATIONEN XXXI

Svatba jako řemen v Nickelsdorfu

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

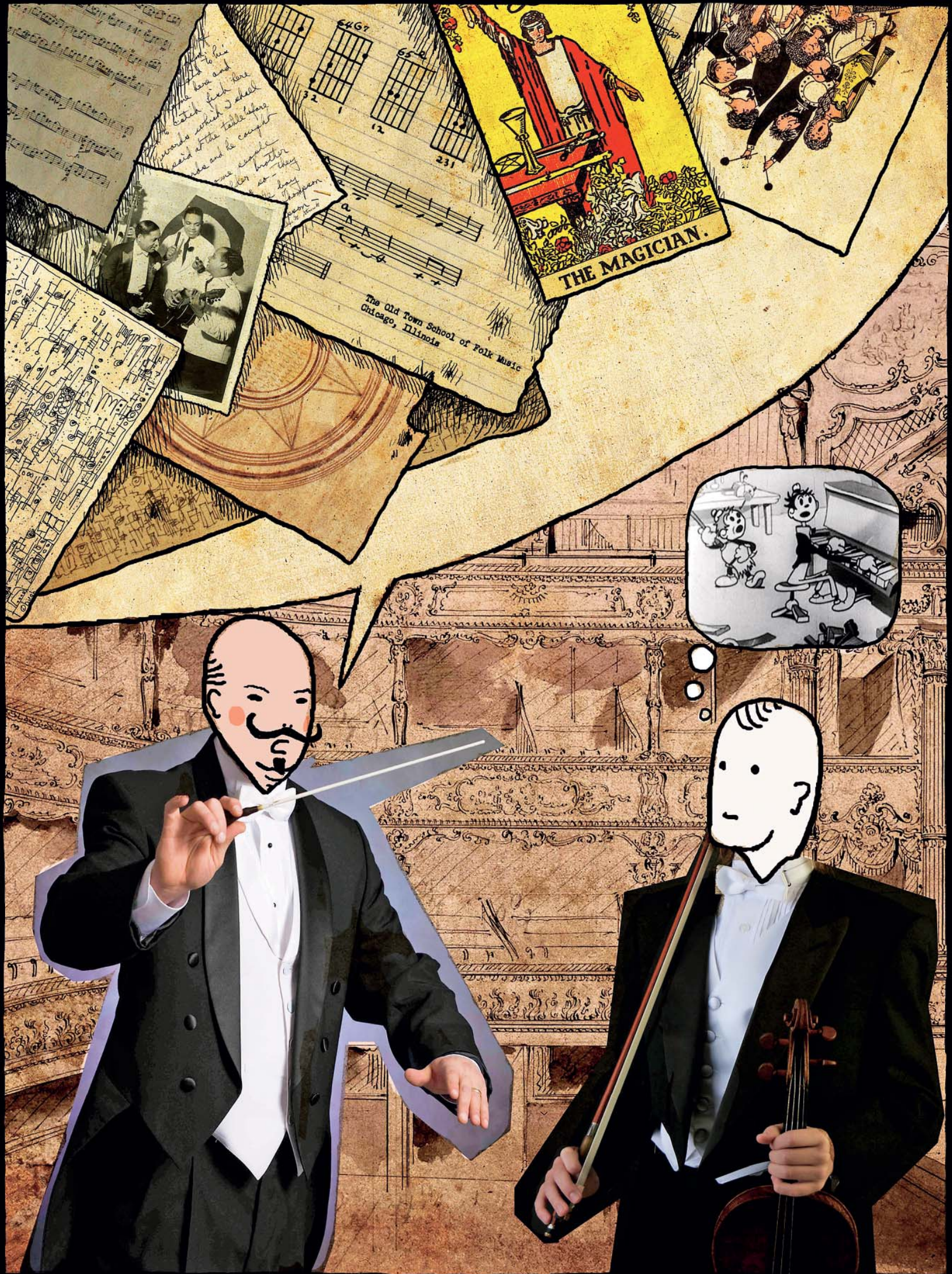
Švédský saxofonista Mats Gustafsson říká, že když mu bylo čtrnáct let, změnil se mu život na základě první konfrontace s hudbou lidí jako Peter Brötzmann, Sonny Rollins či Steve Lacy, a bylo to stejný rok, kdy Nickelsdorf zažil své první Konfrontationen. Dnes je toto příhraniční městečko nedaleko Bratislavy místem, kde Gustafsson koncertuje v Evropě nejčastěji. Navíc zde potkal svou nastávající manželku, a tak bude letošní ročník výjimečný hned ze dvou důvodů; Mats Gustafsson (spolu s neúnavným zakladatelem a duší festivalu Hansem Falbem) je kurátorem programu a bude to prvně za jedenatřicet let, kdy bude festival trvat čtyři dny.

To, co se dá říct o Gustafssonovi, jenž bývá veleben za stylovou bohatost a schopnost rozšiřovat a zintenzivňovat interakce za hranice národní i kontinentální, můžeme říct i o programu letošních nickelsdorfských konfrontací. Na pódiu Jazzgalerie (club+café+restaurant) se setkají ústřední postavy i nováčci skandinávské scény s mezinárodními hvězdami improvizace. Ke slyšení a vidění bude rozsáhlé spektrum hudby, od nezdolných The Ex spojených s hvězdnou dechovou sekci (Gustafsson a Ken Vandermark – saxofony, Wolter Wierbos – trombon, Roy Paci – trumpet), The Thing (Gustafsson, Paal Nilssen-Love, Ingebrigt Håker Flaten) rozšířených o čtveřici dalších skvělých hudebníků (Joe McPhee, Johannes Bauer, Terrie Hessels a opět Vandermark), přes dva projekty klarinetisty Michaela Thiekeho: první s Christofem Kurzmannem, Martinem Siewertem a Martinem Brandlmayerem, druhý s Tonym Buckem, Christine Sehnaoui, Magdou Mayas a samotným Hansem Falbem, až po divočinu Hairy Bones (Peter Brötzmann, Toshinori Kondo, Nilssen-Love a basák ze Zu Massimo Pupillo). Na své si přijdou i milovníci „jazzu“, když se na scéně objeví v transatlantickém projektu Roscoe Mitchell, Evan Parker, Joëlle Léandre a další. Posledně jmenovaná pak prý ještě spolu s Orenem Ambarchim předvede středomořskou salsu. Chybět nebudou sóla (kromě zmiňovaného Ambarchiho ještě Sven Åke Johansson a Joe McPhee) ani dua (Andy Moor s Christine Sehnaoui, Dieb 13 s Klausem Filipem atd.). Osobně se velmi těším na závěrečný koncert festivalu v podání skupiny Heaven And..., kteří v sestavě Zeitblom (baskytara), Siewert (kytary) a dva bubeníci (Steve Heather a Tony Buck) představí své aktuální album *Bye And Bye I'm Going To See The King* (ochutnávka na MySpace). Taktéž jsem velmi zvědavý na trio Kurzmann/Vandermark/Brandlmayr. Zdaleka jsem nezmínil všechna jména, která se na festivalu objeví, opomenout bych však neměl soundartové instalace, kterých se letos ujmou Billy Roisz, dieb13, Klaus Filip, Noid, Kathrin Stumreich a další. Zmiňovat skvělou kuchyni Hanse Falba, možnost kempování na zahradě u dědy Falba, možnost nedalekého koupání nebo skvělou atmosféru celého festivalu odehrávajícího se na dvorku by už bylo nošením dříví do lesa, program snad mluví za vše.

15.–18. července 2010, Jazzgalerie Nickelsdorf, Rakousko
www.konfrontationen.at/ko10 ■



Mats Gustafsson



Jak se hraje soudobá vážná hudba



Text: **Miroslav Pudlák**, Foto: **Karel Šuster**

„Má hudba není těžká, je jen špatně hraná.“

Arditti Quartet - jedno z nejrenomovanějších těles specializovaných na novou hudbu (Contempuls 2009)

Tento údajný Schönbergův povzdech vypovídá něco velmi podstatného o vážné hudbě 20. století. Totiž o její zranitelnosti ze strany interpretů. Nebezpečí, které práci skladatelů ohrožuje nejvíc, číhá v demoralizovaném postoji průměrných muzikantů, kteří si zvykli na to, že hrát soudobou hudbu bez hlubšího porozumění a dokonce s prohřešky vůči notovému zápisu lze jaksi beztestně – za šed' a špatnou kvalitu výsledku publikum obviní autora. Ve snaze ochránit svá díla před deformací obracejí se skladatelé raději na své zasvěcené a loajální interprety. Ve druhé polovině 20. století tak vznikl fenomén specializovaných souborů a sólistů, kteří se pohybují v prostředí stejně vyhraněných festivalů a koncertů. Jestliže se někdy mluví o tom, že se soudobá hudba sama uzavřela do této diaspory, je to ve skutečnosti její záchrana. Vzniklo vlastně nové odvětví hudební kultury, které se snaží být z velké části nezávislé na konvenčním koncertním provozu, zakonzervovaném na repertoáru 19. století.

Skladatelé byli vždy o krok napřed před interprety a svým experimentováním posouvali standard instrumentální hry do nových poloh. Tento proces se zásadně zrychlil od počátku 20. století – moderní hudba začala být komplikovanější samotnou svou fakturou a stavěla hráče před nové nároky. Jedním z přelomových děl v tomto ohledu bylo Stravinského Svěcení jara, kde se interpreti poprvé setkali s do té doby neobvyklou mírou metricko-rytmické proměnlivosti. Partitury modernistů nadto experimentují s barvou zvuku, extrémními rejstříkovými polohami nástrojů (sólo fagotu ve vysoké poloze v samém úvodu Svěcení jara) a někdy jsou vybaveny i téměř neslyšitelnými speciálními detaily, které jsou jen projevem autorovy hravosti. Ve virtuosních sólových skladbách se dokonce setkáváme se zápisem, který je o něco komplikovanější, než je nutné. Vzpomeňme si na atonální klavírní skladby Skrjabin

nebo Albana Berga, zapsané s matoucím předznamenáním. Někdy má samotný vzhled not odradit málo odhodlané hráče. Skladatelé schönbergovské linie naložili na své interprety kromě čtení nepravidelných rytmů i hru obtížně „pochytlivých“ sledů tónů – hráč již nevyužije naučené „prefabrikáty“ (jako fragmenty stupnic a rozložených akordů), ale učí se zcela neobvyklé tónové a rytmické postupy. I tato obtíž je však překonatelná pro kohokoli, kdo má klasické školení v technice hry a zdatně čte noty, takže praxe se novým výzvám velmi rychle přizpůsobila.

V zásadě lze říci, že moderní hudba první poloviny 20. století byla určena pro běžný koncertní provoz. Skladatelé považovali normální koncerty a divadla za svoji přirozenou doménu. Věřilo se, že je jen otázkou času, kdy moderna zcela zdomácní na programech. I např. takový Alois Hába si tehdy představoval, že

mikrointervalová hudba se časem prosadí do běžného koncertního provozu. Teprve s poválečnou avantgardou západní Evropy, přinášející radikálně nové koncepty hry a experimenty s notací, začala skutečná specializace. Kromě schopnosti zvládnutí nových technických nároků muzikanty rozdělovalo také přijetí či nepřijetí estetiky nové hudby a také její funkce – stávala se stále více věcí specializovaných festivalů pro užší publikum, kolem nichž se pohybovali jen interpreti nadšení pro věc. Moderní skladatelé se již v 50. letech orientovali na tyto festivaly a koncertní řady, zatímco od konvenčního koncertního a divadelního provozu se často cíleně distancovali. (Boulez: „Vyhodte operní divadla do povětří“).

Díky specializaci se zejména komorní hudba mohla rozvinout do nových podob. Na různých dílnách a kursech (jaké se konaly např. v Darmstadtu už od konce 40. let) spolupracovali skladatelé a interpreti a vyměňovali si nejnovější zkušenosti z oboru kompozičních i instrumentálních technik. Objevily se první metodické práce, které zpracovávaly novodobé techniky hry. Např. Bruno Bartolozzi v r. 1967 vydal knihu *New Sounds for Woodwinds*, kde kromě jiného poprvé systematicky popsal techniku multifoniků (vícezvuků) hratelů na dechové nástroje i s tabulkami hmatů. Podobné práce upřesňující a rozvíjející Bartolozziho poznatky pro jednotlivé nástroje brzy následovaly (Artaud – flétna, Rehfeldt – klarinet). Notace nové hudby se zprvu rodila živelně, jak ji skladatelé vynalézali pro své potřeby. Posléze se v některých ohledech sjednotila, zčásti zůstala polem pro novátorství. I notace nové hudby dostala své teoretiky (Karkoschka) a své novodobé normy.

Vznikl nový typ instrumentální virtuozity, zahrnující nové techniky hry na nástroje a realizaci náročných notových zápisů a konceptů. Některá díla dnes představují zásadní milníky literatury pro jednotlivé nástroje v 2. polovině 20. století. Pro klaviristy je takovým dílem například *Makrokosmos I a II* (1972–73) amerického skladatele George Crumba, který tu v rámci svého syntetického stylu spojuje všechny novodobé vymoženosti klavírní hry (preparovaný klavír, hra ve strunách, flažolety apod.) s prvky klasického hraní. Luciano Berio věnoval různým nástrojům skladbu nazvané *Sequenza* (I–XIV), nepočítaje různé odvozené verze), které se často přímo zaměřují na nové prvky hry. Giacinto Scelsi natolik úzce spolupracoval se svými přáteli interprety, že jeho sólové skladby, zkoumající netušené zvukové možnosti nástrojů, jsou zčásti i jejich dílem. Styl založený na komplikovaných notových textech má i své „manýristy“: Brian Ferneyhough píše opusy takové míry obtížnosti, že realizovat bezesbýtku notový text již není v lidských silách, dokonalosti se lze jen přiblížit. Je ale zajímavé si povšimnout, že jak se v průběhu posledních tří dekad úroveň interpretace zvýšila a nová generace hráčů je zas o něco lepší, Ferneyhoughova díla lze dnes slyšet v interpretaci blížící se 100% věrnosti zápisu. Jiný zajímavý případ byl také Karlheinz Stockhausen, který si v posledních desetiletích své úspěšné kariéry dopřával luxus výběru těch nejlepších interpretů, jakož i mnoho dní velmi soustředěné práce s nimi, než došlo k premiéře nového díla. Neváhal také zakázat provedení své skladby tam, kde hrozilo nekvalitní nastudování.

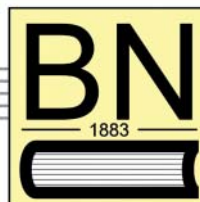
Komunita interpretů, kteří zasvětili svou kariéru soudobé hudbě, měla záhy své hvězdy: Aloys a Alfons Kontarsky, David Tudor (klavír), Perre-Yves Artaud, Robert Aitken, Roberto Fabriciani (flétna), Heinz Holliger (hoboj), Roger Heaton (klarinet), Cathy Berberian (zpěv), Siegfried Palm, Frances-Marie Uitti (violoncello), Fernando Grillo (kontrabas) a mnoho dalších.

Skladatelé avantgardy 50. a 60. let v západní Evropě postupně zasedli na profesorských postech a stejně tak někteří interpreti, kteří jim kdysi pomáhali prosazovat novou hudbu. Díky nim se nový repertoár dostal do osnov instrumentalistů na vysokých školách. Interpretace se tak od průkopnických dob dostala na zcela novou úroveň. Na předních školách v západní Evropě je novodobý repertoár součástí zkoušek, recitálů, soutěží či komorní hry. Schopnost zvládnout soudobou skladbu je stejně samozřejmým požadavkem na studenty, jako hra barokního a klasicistního repertoáru.

Díky tomu, že ze škol vycházejí všestranně školení hudebníci, zvedla se i úroveň profesionálních souborů zaměřených na současnou hudbu. Některé se od 70. let plně institucionalizovaly jako dobře financovaná a kvalitně vedená tělesa, která jsou zárukou nejlepších provedení. Z těch současných jmenujme alespoň ty nejvýznamnější: Ensemble Intercontemporain (Francie), London Sinfonietta, (UK), Ensemble Modern (Německo), Klangforum Wien (Rakousko).

A v posledních dvou desetiletích není nijak vzácné, že moderní skladby pronikají i na běžné abonentní koncerty velkých orchestrů. Dříve záleželo jen na charismatu dirigenta nebo vytrvalosti dramaturga, který se rozhodl je zařadit. Např. finský dirigent (a skladatel) Esa Peka Salonen, který je šéfdirigentem jednoho z původně konzervativnějších amerických orchestrů – Los Angeles Philharmonic – dokázal svůj orchestr i publikum přivyknout tomu, že zařazuje pravidelně díla svých kolegů skladatelů (Lindberg, Saariaho). Dirigenti jako Pierre Boulez nebo Peter Eötvös sehráli podobnou misijní roli na mnoha místech ve světě. Dnes již repertoárová vyváženost patří k dobrým zvykům orchestrální dramaturgie. Ukazuje se, že publikum i místní kritika kdekoli na světě si prostě zvykne, přestane nad takovými díly podívat a naučí se dokonce rozpoznávat kvalitu. Ani operní domy dnes nikdo nechce vyhodit do povětří; otevřely se i nové tvorby, a kdyby sám Boulez napsal operu, popraly by se o privilegium ji premiérovat.

Výše popsaný stav se bohužel týká zemí na západ od našich hranic. U nás historické okolnosti vedly vývoj v hudbě jiným směrem. Skladatelská avantgarda se u nás objevila později, až s uvolněním společenských poměrů na počátku 60. let, ale i když zprvu měla dobré šance dohnat vývoj ve světě, bylo jí dopřáno pouze jedno desetiletí rozvoje. Kolem skladatelských skupin v Praze a v Brně se v 60. letech vytvořil okruh oddaných interpretů. Připomeňme soubory činné v té době: Musica viva pragensis, Novákovo kvarteto, Due Bohemi di Praga, Studio autorů. Díky nim se začala úspěšně rozvíjet nová komorní tvorba a dokonce pronikat i na zahraniční pódia. Někdy ovšem moderní skladatel zahořel touhou (po vzoru svých velkých předchůdců) komponovat pro ▶



hudebniny

noty z celého světa

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

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

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

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

BARVIČ a NOVOTNÝ

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

techniku“ často říkávají těm žákům, kteří sami projeví zájem o moderní skladbu. Některým se daří indoktrinovat své svěření do té míry, že z nich vychovávají militantní odpůrce veškeré moderní hudby, jak se o tom můžeme přesvědčit v publikovaných interview s některými „hvězdami“ naší hudební scény.

Naštěstí vyrostlo i u nás pár solidních specialistů a je jich stále více i mezi mladými hudebníky. Stalo se tak navzdory školskému systému, a spíše díky zkušenostem ze zahraničí a vlastní sólistické praxi, nebo spolupráci se soubory jako Agon, MoEns, Konvergence, Orchestr Berg, Ars inkognita, Ostravská banda, Prague Modern. Možná nemají stejně bohatou hráčskou zkušenost jako třeba jejich kolegové ve Francii, zato jim nechybí to ostatní, co je zapotřebí: zvědavost, otevřenost, hravost a smysl pro dobrodružství. Snad existuje naděje, že až tito jednou budou učit na vyšších hudebních školách, může u nás hudba 2. poloviny 20. století konečně více zdomácnět. ■

inzerce

13 SYROVÝCH

průniků do jiné hudby

pátek 00:30-02:00 (2 x měsíčně)

uvádí Petr Vrba

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

Uli Fussenegger

Hrát hudbu jiných lidí pro mne bylo vždy přirozené

Text: **Petr Bakla**, Foto: **Lukas Beck** (www.lukasbeck.com)

Kontrabasistu a dramaturga špičkového ansámblu Klangforum Wien Uliho Fusseneggera jeho rozsáhlé zkušenosti s hraním současné vážné hudby kvalifikují k tematickému rozhovoru o interpretaci jako málokoho. Paradoxně jako by ale důsledkem Fusseneggerovy hráčské suverenity a uměleckého rozhledu bylo i to, že nemá sklon věci nějak zvlášť problematizovat, ke své práci a svému povolání přistupuje jaksí samozřejmým způsobem. Fussenegger je zkrátka člověk přímého vystupování, a také mnohých aktivit: vedle hraní v Klangforu Wien se věnuje volné improvizaci a elektronice, produkoval a režíroval nespočet nahrávek, založil a provozuje vydavatelství Durian Records. Klangforum Wien je hlavní hvězdou třetího ročníku festivalu Contempuls, o jeho kvalitách se můžete přijít přesvědčit do holešovické La Fabriky 12. listopadu. Fussenegger vystoupí v rámci koncertu i sólově, s virtuózní skladbou Georgese Aperghise *Parlando*.

Jedním z notoricky se opakujících témat je hráčská obtížnost současné vážné hudby, porovnáme-li ji s hudbou starších epoch. Je to ale opravdu tak? Nebo jde jen o to, zvyknout si na jinou paletu technických a výrazových prostředků, a pak už je Ferneyhough, Feldman nebo Lachenmann stejně těžký či lehký jako Bach, Mozart nebo Beethoven?

Fenomén obtížnosti má několik rovin, ze kterých je třeba na něj nahlížet. Za prvé je tu aspekt technický: když si zvyknete na určitý hudební jazyk a máte dost zkušeností, dá se se spoustou současných partitur nakládat jako s „tradiční vážnou hudbou“. Ale stále tu budou skladatelé, kteří pokoušejí hranice možného – jako například Xenakis, Aperghis, Ferneyhough a další – a jejich hudba bude pro interprety vždycky nesmírně náročná. Pak je tu ten aspekt složitosti, který bych nazval „mozkový“: u některých současných skladeb si musíte mnohem víc namáhat mozek než dejme tomu u Bacha – třeba co se rytmické struktury týče (i když takový Josquin může být také velmi náročný). Některé skladby Bernharda Langa vyžadují extrémní koncentraci a musíte opravdu hodně přemýšlet, abyste vůbec byli schopni seriózně zahrát, co je v partituře napsáno. No a konečně je

tu „umělecký aspekt“: jde o to, aby se z not stala hudba, a v tom velký rozdíl mezi starou a novou hudbou není. Důležité je asi těžší interpretovat Mozarta tak, aby to v naší době ještě dávalo nějaký smysl. Celý ten obrovský balík interpretační tradice plus množství nahrávek na trhu hudebníkům věnujícím se tradiční hudbě život zrovna neulehčuje. V tomto ohledu to my, kdo se věnujeme současné hudbě, máme možná snazší, protože dobré nové skladby jsou prostě svěží a fungují jakoby samy od sebe.

„Aby se z not stala hudba“ – vezmeme-li v úvahu typickou tendenci skladatelů nové hudby vytvářet velmi detailní partitury, nezúžil se tím podstatně prostor pro interpretaci? Tváří v tvář partituře, která vám do posledního detailu říká, co máte dělat, necítíte se vlastně být skladatelem „používán“, namísto toho, abyste stál na srovnatelném stupni co se kreativního vkladu týká?

Musím říct, že to takto nevidím. I nejdetailnější zápis vám stále dává mnoho příležitostí k tomu, být „tvůrčí“. Přesnost hraní je jedna věc, ale vedle standardních parametrů existují i další, které naštěstí zapsat nejdou, a které jsou přitom často

rozhodující pro to, bude-li výsledek skvělý nebo nudný.

Které parametry to jsou? Dají se popsat?

Tři příklady: je mnoho možností, jak nasadit tón, nejen *sfz*, *sfz*, *fp*, *marcato* a podobně. Mezi začátkem a koncem tónu se může dít mnoho zajímavých věcí, například jemné dynamické a tónobrové změny. Také je třeba zvažovat, s jakou reálnou intenzitou hraná nota dorazí k posluchači. Obecně vzato jde o to, zasadit skladbu do dané akustiky prostoru, ve kterém se hraje, reagovat na atmosféru a publikum, snažit se, aby skladba zněla v té chvíli jedinečně, aby žila.

Když porovnáme Klangforum Wien s podobnými ansámblu, třeba s Ensemble Modern nebo Ensemble Intercontemporain, přijde mi, že má dost osobitý zvuk – zvlášť ve srovnání s druhým jmenovaným mi připadá temnější a jakoby „analogový“. Je to něco, na čem Klangforum vědomě pracuje? A nalezneme na poli nové hudby různé interpretační styly, jako je tomu na scéně tzv. autentické interpretace staré hudby?

Zvuk ansámblu je v zásadě součtem toho, jak hrají jeho jednotliví hráči, není



to výsledek „sound designu“ jako u orchestru. Když máte 15–20 hudebníků, je prostě příspěvek každého jednoho z nich pro výsledný zvuk zásadní. Specifický zvuk Klangfora je možná výsledkem rovnováhy jednotlivých nástrojových skupin: smyčce u nás hrají pěkně šťavnatým, širokým zvukem, snažíme se vyhnout „klasickému“ stereotypnímu zvuku nové hudby, který zdůrazňuje klavír, bicí a žestě, a často příliš staví do popředí harmonickou vertikálu skladeb. Náš zvuk je také výsledkem mnohaleté spolupráce s našimi hlavními dirigenti Sylvainem Cambrelingem a Emiliem Pomáricem, kteří jsou oba „zvukoví fetišisté“ v tom nejlepším slova smyslu. Jinak bych řekl, že různé interpretační styly existují: netykají se jen samotného hraní, ale také volby repertoáru. I to je součástí zvukové identity daného ansámblu v našem extrémně diversifikovaném hudebním světě. Nicméně bych zvuk ansámblu současné hudby nepovažoval za marketingový nástroj, jako je tomu na scéně staré hudby.

Když studujete ansámblovou (tj. dirigovanou) skladbu, máte vždy po ruce i partituru? Musí být někdy těžké vidět hned smysl věci, když jednotlivé party samy o sobě často vypadají jako náhodná snůška naschválů, které smysl dávají až v kontextu celé skladby.

Partitura je přirozeně vždycky k dispozici, ale nepoužívám ji pokaždé, když se připravuji na novou skladbu. Ono po dvaceti letech zkušeností se soudobou hudbou něco hned tak jako snůška naschválů nevypadá.

A posloucháte nahrávky skladeb, se připravujete?

Co se nahrávek týče, snažím se poslouchat co nejvíc mně dosud neznámé hudby, ale ne proto, abych se nechal ovlivňovat při studiu nové skladby. Rád si nahrávku poslechnu poté, co jsem skladbu zahrál. Váš dojem ze skladby se může při poslechu velice lišit od pocitů, které

máte při hraní – to se přeci jen musíte víc soustředit na jiné aspekty.

Někdy se tvrdí, že náš západní způsob, jak dělat vysokou hudbu (někdo napíše recept, tj. partituru a někdo jiný to uvaří, tj. zahraje) je reliktem minulosti – a v každém případě je geograficky dost unikátní. Buď jak buď, lidé tuto hudbu stále píší a hrají. Co je pro vás osobně na situaci, kdy role skladatele a interpreta je takto oddělená, atraktivní?

Vyrostl jsem na hudbě 17.–19. století, moje první setkání se současnou vážnou hudbou přišlo v patnácti. Takže hrát hudbu jiných lidí pro mne bylo vždy přirozené. Možnost, že bych se kompozici mohl věnovat na té úrovni, na jaké hrají na kontrabas, mi nikdy nepřišla moc reálná. Bral jsem to vždy tak, že pokud bych se chtěl věnovat skládání, chtěl bych mít v tom směru opravdu prvotřídní vzdělání – což de facto znamenalo se této možnosti vzdát, to se prostě nedalo časově zvládnout. Jistě, napsal jsem několik skladeb pro kontrabas, protože tam opravdu vím, co dělám. V posledních patnácti letech jsem se také dost věnoval improvizaci. Neřekl bych, že to je nějaká kompenzace toho, že nejsem skladatel, ale může to být velmi zajímavý prostor pro sebevyjádření.

Mají vizuální kvality notového zápisu nějaký význam pro interpretaci? Jinými slovy, vyjadřuje partitura i něco víc, než jen vlastní „text“?

No, to je spíš otázka pro budoucnost (*tučný smajlík*). U živých skladatelů preferuji osobní kontakt. Řekl bych, že je to efektivnější, než zkoumat jejich styl zápisu.

Liší se hraní pro mikrofon nějak zásadně od živého koncertu?

Nahrávání je samozřejmě úplně jiná situace, než koncert. Osobně studiové nahrávání moc rád nemám, mám mnohem raději živé nahrávky, a to i za cenu, že ne všechno vyjde úplně dokonale.

V poslední době studiového nahrávání beztak ubývá. Já s tím problémem nemám, mnohem raději investuji do koncertů.

Jste člověk, který má zásadní vliv na to, jakou hudbou Klangforum na svých koncertech hraje. Jaké jsou vaše dramaturgické strategie a preference, a jak se program Klangfora liší od programu podobně orientovaných ansámbků?

Shrnu bych to v několika bodech. Za prvé, nejdůležitějším faktorem je samozřejmě kvalita skladeb. Za druhé, publikum – člověk nesmí nikdy zapomínat, že hraje pro někoho! Musíte programy sestavovat tak, aby lidé měli šanci hudbu nějak uchopit a užít si ji. Za třetí jsou tu požadavky festivalů a koncertních domů a dalších pořadatelů. S tím se musíte naučit žít, protože jsou to oni, kdo vás platí, ale: čím kvalitnější je váš program v průběhu let, tím větší důvěru si získáte, a tím pádem i větší dramaturgickou svobodu. Z čtvrté, muzikanty to musí bavit. Jinak nemůžete dlouhodobě udržet špičkovou kvalitu výkonů. Potřebujete, aby vaši kolegové alespoň do určité míry byli s programem spokojeni. Za páté jde o to, dobře vyvážit poměr mezi prověřenou „klasikou“ a zbrusu novými skladbami. Obojí je z hlediska publika i hráčů zásadní pro to, aby scéna žila. Udržet správný poměr mezi těmito aspekty je výzva. Co se srovnání s ostatními ansámby týče, o tom nemohu nic moc říct – upřímně řečeno se o to nestarám, snažím se prostě to, co dělám, dělat co nejlíp.

www.klangforum.at
www.durian.at

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

Raymond Scott

Sen o hudbě bez interpreta

Text: **Milan Guštar**

Raymond Scott dokázal propojit dvě zdánlivě nespojité oblasti. Bylo v něm něco z excentrického vynálezce a zároveň byl komerčně zdatným a úspěšným producentem. Za jeho experimentováním s elektronickými přístroji stála snaha změnit proces předávání hudebních myšlenek od skladatele k posluchači tím, že roli interpreta převezme stroj.

Snad každý skladatel se zamýšlí nad tím, jak zajistit správnou interpretaci svých děl a předat své hudební myšlenky posluchačům. Vztahem skladatele, interpreta a posluchače se v polovině 20. století zabýval i americký hudebník a tvůrce elektronických hudebních nástrojů Raymond Scott. Z roku 1949 pochází jeho úvaha: „*Během následujícího století snad věda umožní zdokonalit přenos myšlenek od skladatele k posluchači. Skladatel se posadí na pódium a nechá hlavou plynout představy o své hudbě. Namísto zvuku bude možné přenášet do mozku posluchačů přímo zaznamenané skladatelovy mozkové vlny.*“

EXPERIMENTÁTOR Z BROADWAYE

Raymond Scott se narodil 10. září 1908 v Brooklynu jako Harry Warnow. Od mládí jej zajímala hudba i technika, již ve dvanácti letech prováděl experimenty ve své „hudební laboratoři“. Po ukončení studia techniky, hry na klavír, hudební teorie a kompozice nastoupil Harry ve 30. letech jako klavírista do orchestru rozhlasové stanice CBS, vedeného jeho bratrem Markem. V té době také začal používat pseudonym Raymond Scott. Brzy založil vlastní nahrávací společnost Universal Recording, hudební vydavatelství Circle Music, orchestr The Instrumentalists a později i další hudební tělesa a společnosti působící v hudebním průmyslu.

Jeho podnikatelská, hudební i skladatelská činnost byla velice úspěšná. Již ve druhé polovině 30. let se šestičlenný orchestr Raymond Scott Quintette objevil v několika hollywoodských filmech, pravidelně koncertoval a vystupoval v rozhlase. Nelogický a neobvykle psaný název Quintette připadal Scottovi výraznější než Sextet a nevyvolával nežádoucí asociace. Scottův první hit *Christmas Night in Harlem* z roku 1934 nahrál později i Louis Armstrong. Roku 1936 získal Scott nahrávací smlouvu s manažerem Dukea Ellingtona Irvingem Millsem a firmou Columbia Records. V roce 1938 se stal hudebním ředitelem stanice CBS. Napsal mnoho úspěšných skladeb, komponoval pro broadwayské muzikály a věnoval se i výrobě reklam a znělek. K úspěchu jeho nahrávek přispěly i nezvyklé názvy skladeb, neobvyklá aranžmá, melodie i rytmy. V roce 1941 zakoupila práva na užívání Scottovy hudby společnost Warner Bros. a jeho melodie se začaly objevovat v mnoha populárních

kreslených seriálech. V roce 1949 převzal po smrti svého bratra velmi dobře placené místo vedoucího orchestru v populárním pořadu Your Hit Parade rozhlasové stanice CBS, který později převzala televize NBC.

Mezitím stále experimentoval ve svém velkém domácím hudebním studiu na Long Islandu, ke kterému patřily i dokonale zařízené elektrotechnické, mechanické a truhlářské dílny umístěné v rozsáhlých suterénních prostorách domu. Nákladné vybavení financoval ze svých příjmů z autorských práv a honorářů. V roce 1946 založil společnost Manhattan Research, ve které se zabýval konstrukcí přístrojů pro elektronické generování zvuku a hudby a nabízel nahrávání elektronické hudby a musique concrete. V roce 1954 se setkal s tehdy dvacetiletým Robertem Moogem a z dílů jeho thereminu v roce 1956 sestavil první verzi monofonního elektronického syntetizéru Clavivox. Nástroj pracoval na záznějovém principu, stejně jako theremin, výšku tónů však řídila běžná klaviatura. Pohybem kláves bylo možné ovládat glissandové přechody mezi tóny a docílit prstového vibráta. Clavivox byl velice expresivním nástrojem schopným simulovat mnoho nástrojů tradičních.

Spolupráce Scotta s Moogem trvala následujících patnáct let. Moog navrhoval a vyráběl elektronické zvukové moduly, které Scott používal při konstrukci svých originálních nástrojů. Scottovým spolupracovníkem se později stal také Tom Rhea, který od roku 1969 řídil pobočku společnosti Raymond Scott Enterprises v Nashvillu.

ZVUKY BORISE KARLOFFA

Hlavním Scottovým zájmem byla konstrukce přístrojů, které by umožnily tvorbu hudby mechanizovat a automatizovat. Již v roce 1946 navrhl Scott svůj elektromechanický nástroj nazvaný Orchestra Machine. Jeho klaviatura ovládala množství přehrávačů reprodukcí zvuky nahrané na magnetofonových pásech. Změnou rychlosti posuvu bylo možné záznam transponovat do požadované výškové polohy.

V roce 1948 postavil Scott přístroj pro generování zvukových efektů, který pojmenoval podle Borise Karloffa, známého herce z hororových filmů. Karloff obsahoval sekvencer generujících rytmické smyčky a ovládající několik zvukových generátorů. U rytmičovaných zvuků bylo možné nastavit výšku, barvu, intenzitu,



akcent a tempo. Pro řízení nástroje sloužila asi stovka ovládacích prvků umístěných na čelním panelu. Karloff, produkující posloupnosti modulovaných tónů a šumů, se užíval k vytváření zvukových efektů pro filmy a reklamy.

V první polovině 50. let postavil Scott ve svém studiu soustavu zvukových generátorů řízených elektromechanickým sekvencerem, které vytvářely rytmické zvukové smyčky s nastavitelným průběhem. Zařízení sestavené z motorů, relé, krokových spínačů, šestnácti elektronických oscilátorů, obvodů pro zpracování zvuku a mnoha dalších dílů mělo rozměry ovládacího panelu 2×10 m a zabíralo celou stěnu studia. Snad i proto je Scott nazval Wall of Sound. Zda se tímto názvem později inspiroval producent Phil Spector, není známo.

Dalším Scottovým automatem je Circle Machine z roku 1959. Jeho elektro-mechanicko-optický sekvencer tvořilo několik žárovek uspořádaných do kruhu, nad nimiž se pohybovalo rameno s fotočlánkem. Intenzita světla dopadajícího na fotočlánek řídila výšku tónu generovaného připojeným elektronickým oscilátorem. Ke každé žárovce byl připojen reostat, pomocí něhož se řídil její jas. Při pohybu ramene nad žárovkami vznikala rytmická sekvence tónů nastavitelné výšky. Rychlost sekvence bylo možné řídit rychlostí pohybu otočného ramene. Circle Machine generoval neobvyklé zvukové sekvence, které

Scott v následujících letech použil v mnoha reklamách a znělkách.

ELECTRONIUM

Na konci 50. let Raymond Scott svůj elektromechanický sekvencer Wall of Sound a zvukový generátor Karloff rozebral a z jejich součástí začal budovat Electronium – svůj nejsložitější nástroj, který popisoval jako „instantaneous composition and performance machine“, tedy nástroj pro kompozici a hru v reálném čase. V žádosti o patent Scott napsal: „Celý systém je založen na konceptu umělecké spolupráce mezi člověkem a strojem. Nové struktury zadávané do přístroje nejsou do detailu předvídatelné, a tak je výsledkem jakýsi duet skladatele a stroje.“ Raymond Scott považoval za nejdůležitější prvek v hudbě opakování a pozměňování rytmicko-melodických struktur. V manuálu k Electroniu píše: „*Electronium poskytne skladateli hudební myšlenku, téma či motiv. Pro opakování ve vyšší tónině stačí stisknout příslušné tlačítko. Podobně se realizují další skladatelova přání: rychleji, pomaleji, nový rytmus, pauza, druhé téma, variace, rozšíření, augmentace, diminuce, kontrapunkt, změna frázování, ozdoba – možnosti jsou nekončné. Electronium má nevyčerpatelnou paletu zvuků, barev,*

Electronium



rytmů a harmonií. Cokoli skladatel požaduje, Electronium přijme a zachová se podle jeho příkazů. Electronium něco přidá ke skladatelovým myšlenkám a tak vznikne duet.“

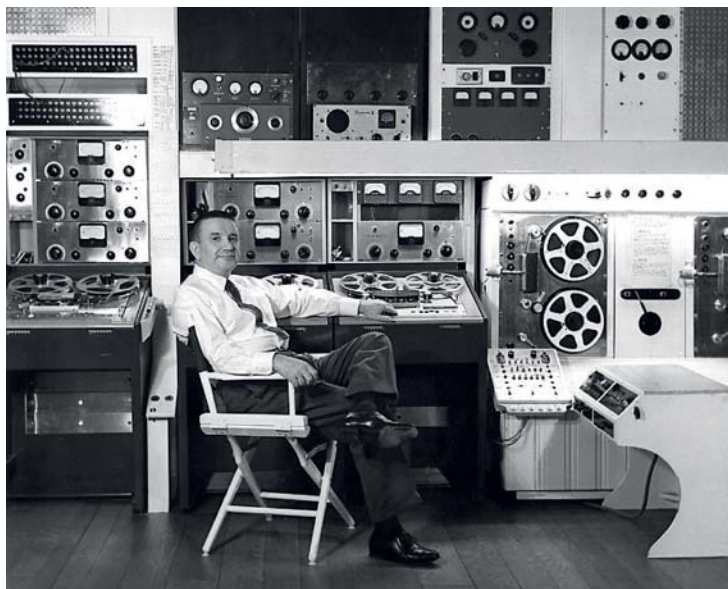
Electronium nemělo tradiční klaviaturu a pro jeho ovládání sloužilo velké množství spínačů a tlačítek, uspořádaných do několika pravoúhlých polí. Nástroj měl fungovat jako orchestr s mnoha nástroji – přehrávat polyfonní rytmické struktury, podle zadaných instrukcí je transformovat a v reálném čase umožňovat ovládání tempa i zvukových barev. Zdrojem zvuku byly upravené varhany Hammond, Martenotovy vlny, dva Clavivoxy a šestnáct oscilátorů. Sekvencer byl sestaven ze stovek telefonních relé, jejichž hluk bylo třeba tlumit silnou vrstvou akustické izolace.

Electronium pro svou neobvyklost vzbudilo značnou pozornost. Poté co si nástroj prohlédl Berry Gordy, zakladatel firmy Motown, učinil v roce 1971 Scotta ředitelem oddělení výzkumu a vývoje hudební elektroniky. Možnosti Electronia ocenil i spolupracovník Roberta Mooga skladatel Herbert Deutsch.

Scott používal Electronium mnoho let pro realizaci svých elektronických skladeb, k nimž patří např. *Cindy Electronium* z roku 1959 nebo *Soothing Sounds for Baby* z roku 1963. Postupně postavil několik verzí nástroje a za dokončené považoval až Electronium z května 1970. Repetitivní elektronické struktury generované Electroniem v mnohém připomínají ambientní skladby Briana Ena z konce 70. let.

UDĚLEJ SI SÁM

Scottova hudba byla ve své době nezvyklá a neobvyklý byl i způsob jejího vzniku. Ve 30. a 40. letech Scott svůj styl označoval jako descriptive jazz. Vycházel ze swingu, užíval



však hutnějších aranžmá a omezoval improvizaci.

Veškerou hudbu skládal v hlavě a bez notového zápisu, jednotlivé party hudebníkům zpíval nebo přehrával na klavír. Velký význam přikládal zvukovému záznamu. Nahrával záznamy ze zkoušek, dále je zpracovával, střihal a kombinoval a postupně tak vytvářel konečnou podobu kompozic. Dbal přitom i na to, aby skladby dobře zněly v rozhlase, jak dokládá jeho výrok z roku 1938: „Skladatel musí mít na paměti, že rozhlasový posluchač neslyší hudbu přímo. Slyší pouze zvuk, který projde mikrofonom, zesilovačem, přenosovými linkami, vysílačem, přijímačem a nakonec reproduktorem.“

Významnou roli ve Scottově tvorbě mělo využívání elektronicky generovaných zvuků. Již ve 40. letech začal ve svých skladbách, znělkách a reklamách používat jednohlasý elektronický nástroj Ondioline, v následujících desetiletích stále více užíval sekvencerů, postupně omezoval spolupráci s dalšími hudebníky a většinu svých novějších skladeb realizoval pomocí vlastních elektronických zařízení. Roku 1969 vytvořil svou poslední skladbu pro tradiční nástroje, všechny jeho další nahrávky jsou již elektronické. Ve 40., 50. a 60. letech působily elektronické zvuky v hudbě nezvykle, nově a přitažlivě. I to bylo jednou z příčin úspěchu Scottových skladeb, znělek a reklam. Svého výsadního postavení v komerčním využívání elektronických hudebních nástrojů a elektromechanických kompozičních systémů si byl Scott dobře vědom, podrobnosti o technickém řešení svých vynálezů proto tajil. Mnohé se nedozvěděl ani Robert Moog, který na jejich konstrukci spolupracoval.

Koncem 60. let omezil Raymond Scott svá veřejná vystupování a téměř přestal poskytovat rozhovory. V roce 1977 odešel ze společnosti Motown a nadále pracoval v ústraní a téměř zapomenut na konstrukci a dalším zdokonalování svých elektronických nástrojů a přístrojů, komponování hudby a jejím nahráváním ve svém domácím studiu. V roce 1988 mu jeho zdravotní stav znemožnil další činnost a 8. února 1994 Raymond Scott zemřel.

Nová vlna zájmu o jeho dílo nastala v 90. letech. Již na jejich počátku vyšlo několik nahrávek Scottových orchestrů z 30. let. Album Manhattan Research Inc., které vyšlo v roce 2000, mapuje jeho elektronické skladby z 50. a 60. let. Koncem 90. let nahrála holandská skupina The Beau Hunks dvě alba Scottovy hudby, interpretaci jeho skladeb se věnuje i newyorská skupina The Raymond Scott Orchestrette. Scottovy skladby hráli také Kronos Quartet, Quartet San Francisco, klarinetista Don Byron, klavíristka Jenny Lin a mnozí další hudebníci.



available...for rental

the world's most extensive facility for the creation of...

Electronic Music and Musique Concrète presented by MANHATTAN RESEARCH INC.

RENTAL

Manhattan Research offers an on-site facility, one of the world's most extensive facilities for the creation of Electronic Music and Musique Concrète. In addition to both electronic and magnetic equipment, the rental facility includes a complete studio, a recording studio, a mixing console, a master console, and a special master console. A complete set of headphones is available to the recording studio. A full range of equipment is available to the user of the equipment. A detailed list of the equipment is available on request.

SALES & SERVICE

For those who wish to build up their own facility, there is available a complete line of Electronic Music and Musique Concrète equipment and systems. Details and listing are available on request.

CONTACT US TODAY!

Designers and Manufacturers of Electronic Music and Musique Concrète Systems and Systems

MANHATTAN RESEARCH INC. 1700 BROADWAY, N.Y.C. 10014

<http://raymondscott.com/>

<http://120years.net/machines/clavivox/index.html>

Kam dnes večer?

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

The screenshot displays the dokoncertu.cz website interface. At the top, there's a navigation bar with the site logo and a search bar. Below this, a calendar for June 2009 is shown, with dates 1 through 30. To the right of the calendar are search filters for music genres (Alternativa, Etno, Jazz, Klasika, Rock, Multimediální projekt, Soudobá vážná hudba) and locations (Praha, Brno, Ostatní). A search button labeled 'vyhledávání' is also present. The main content area features two concert listings. The first listing is for June 2, 2009, at 20:00, featuring the Hawthorne String Quartet with conductors Pavel Zemek, Pavel Haas, and Josef Suk. The program includes works by Josef Suk, Gideon Klein, Charles Ives, Elliott Carter, and Pavel Zemek. The second listing is for June 4, 2009, at 20:00, featuring the Sunn o))) band, with a program of The GrimmRobe Demos Tour. To the right of the main content area, there are links to 'musica.cz', 'HIS VOICE', and 'antologie', along with a vertical list of featured artists and their performance dates.

Vzkaz pro pořadatele:

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

Rasová opona v populární hudbě aneb Sháníme bílého černocho

Text: Jiří Špičák

Vztah černošského autora hudby a bílého interpreta – zjednodušený vhled do dějin interakce a prorůstání černé a bílé hudby.

„Kdybych našel bělocha, který má černošský zvuk a černošský feeling, vydělal bych miliony dolarů.“ Jedna z nejcitovanějších vět historie pop music, jejíž autor (producent a hledač talentů Sam Phillips, který objevil Elvise Preslyeho) ale samo autorství odmítá, ilustruje vztah bělochů a černochoů v takové podobě, ve které se nacházel zhruba někdy v polovině padesátých let. Běloši vždy uznávali černou hudbu a chápali černochoy jako rasu, která má hudbu (a především rytmus), „v krvi“. Na opravdové odstartování celosvětového šílenství jménem rock’n’roll ale nestačila jenom hudba – bylo především potřeba sehnat bělocha, který bude mediálně fungovat.

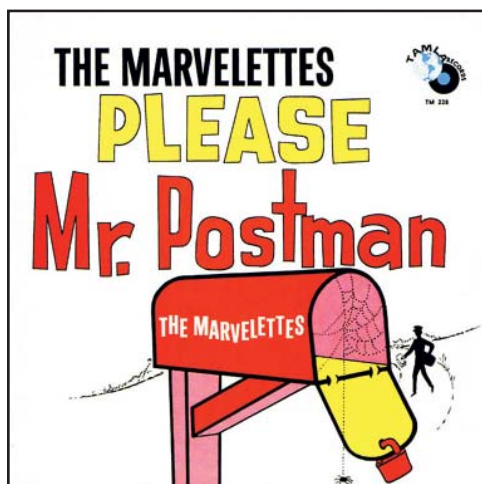
Sám Elvis vždy ochotně přiznával, že vlastně nic nevymyslel, že veškerá jeho hudba pochází od černochoů – ti ale v počátcích rock’n’rollu nikdy nebyli natolik úspěšní, aby rozpoutali globální hudební horečku. Koncept černošského autora, který dodá know how a bílého interpreta, který potom s plody „černé“ práce slaví úspěchy, přetrvával i na počátku šedesátých let. První singl černošského labelu Tamla/Motown (později jenom Motown) na čele hitpárody sice přišel již v roce 1961, dnes již klasická skladba Please Mr. Postman od skupiny The Marvelettes ovšem neměla na obálce fotografii afroamerických zpěvaček, ale poštovní schránku – zakladatel labelu Berry Gordy měl strachu, že singl s černochoy na obalu se nebude prodávat.

Popularitu skladby pak zužitkovali The Beatles, kteří svoji coververzi zařadili na své druhé album With The Beatles z roku 1963. Z katalogu motownské značky si ale Beatles nepřivlastnili jenom Please Mr. Postman. Hrávali také Money (That’s What I Want) od Barretta Stronga, Do You Love Me od Contours nebo písničku skupiny The Miracles You Really Got A Hold On Me.

NEBEZPEČNĚ INSTINKTIVNÍ ČERNOCH

V momentu, kdy Beatles čerpali z motownského soulu a převáděli jej do srozumitelného jazyka bílé kytarové hudby, jejich odvčiví rivalové (což je jenom mediální konstrukt, ve skutečnosti byli blízcí přátelé) The Rolling Stones nabírali plnými hrstmi z inspiračního zdroje syrového rytmu’n’blues. Stojí za to všimnout si, že právě kvůli hudbě, kterou se Rolling Stones rozhodli „napodobovat“, jim média od začátku přilepila označení rebelů a divokých rockerů, což je analogické ke stereotypnímu pojetí černochoa jako člověka, který se více řídí živočišným instinktem a není tak pragmatický jako běloch. Spektrum vzorů Rolling Stones a jejich inspirací zahrnuje Chucka Berryho, bluesového zpěváka a kytaristu Howlin’ Wolfa i zřejmě nejslavnějšího bluesmana všech dob Roberta Johnsona.

Na odkazu Roberta Johnsona (a ostatních průkopníků blues, jejichž skladby se později staly bluesovými standardy) postavila svoji kariéru i britská kapela Cream, která v polovině šedesátých let načrtla elektrifikovanou



podobu černošského blues. Pro svoji vizi černošské hudby, kterou uchopí anglický běloch a s elektrickou kytarou do ní vloží náznaky tehdejší psychedelie, si vybrali zřejmě nejlegendárnější bluesovou skladbu – Cross Road Blues, kterou v roce 1937 nahrál právě mississipský zpěvák a kytarista Robert Johnson. Z intimní písně Cross Road Blues, která byla pro svůj historický význam v roce 1998 zařazena do Síně slávy Grammy, udělali londýnští Cream v čele s mladým Ericem Claptonem čtyři a půl minuty trvající bílou odpověď na niterné blues černochoů z amerického jihu.

V živě nahané skladbě, jejíž název si Cream pro svoje potřeby zkrátily na Crossroads, hudebně změnili vyznění písně, ve které si

Johnson pohrává s tradiční úlohou křižovatký coby mýtotočného symbolu (mezi bluesmany rozšířená pověra vypráví o hudebnících, kteří se v noci vydávají na křižovatký, aby se tam střetli s ďáblem, který je naučí hrát na kytaru a zpívat blues – výměnou za tyto „magické“ schopnosti ovšem nepožaduje nic menšího, než muzikantovu duši). Původní verze klade důraz na text a jeho nepřilíhající optimistické vyznění, verze Cream je na svoji dobu naopak nebývale agresivní výboj hluku poskládaného z výrazného tepání baskytary a téměř hardrockové kytary.

Chtělo by se říct, že Cream interpretují skladbu až hédonistickým způsobem – z jejich přístupu je ovšem patrné, že k Robertu Johnsonovi nepřistupují jako k pouhému zdroji inspirace, ale svojí verzí jeho písně mu vzdávají hold – jakmile se v druhé polovině šedesátých let začala společnost uvolňovat a společenské konvence začaly roztávat, novopečení hippies se nebáli vnímat volnomyšlenkářské černochoy jako své vzory – ostatně, už na konci šedesátých let se velké popularity dostávalo afroamerickým skupinám, jako byly Sly & The Family Stone, kteří propojovali černý funk podle vzoru Jamese Browna s kytarovou psychedelií, jejíž základy položili právě Cream. Snad poprvé v historii populární kultury na konci šedesátých let docházelo k doslovnému prorůstání černé a bílé hudby a postavení černochoů se (alespoň v populární hudbě) výrazně proměňovalo.

KOLEM STRÁŽNÍ VĚŽE

Rasová opona padá v roce 1968, kdy je na vrcholu popularity Jimi Hendrix. Jeden z nejikoničtějších Afroameričanů v historii populární hudby byl na počátku kariéry velkým obdivovatelem Erica Claptona a svérázným způsobem navazoval na proto-hardrock jeho Cream. Přes ryze bílou kapelu se tak trochu paradoxně dostal zpět k Robertu Johnsonovi – moment, kdy londýnská kapela podává laso míšenci černochoa a indiána a ukazuje mu svět mississipského blues, je stejně tak absurdní jako důležitý pro vývoj mezirasových vztahů v populární hudbě – jestli se totiž v nějaké epoše smazávaly rozdíly mezi rasami, bylo to právě v době



Robert Johnson

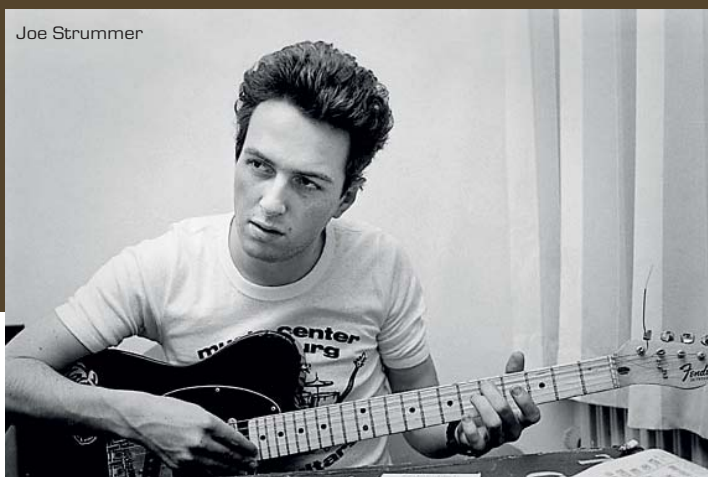
léta lásky. Vyvrcholením bylo naprosté převrácení konceptu, kdy běloch přebírá černou píseň a upravuje ji tak, aby dosáhla větší popularity.

V roce 1968 Hendrix se svojí kapelou Jimi Hendrix Experience nahrává skladbu Boba Dylana All Along The Watchtower – a to v natolik povedené verzi, že je dodnes známější než původní Dylanova intimní interpretace. Dodnes je legendární verze Hendrixovy skladby o šaškovi a zloději jedním z mála příkladů, kdy je černošská coververze populárnější, než původní verze napsaná bělochem.

BĚLOŠI V HAMMERSMITH PALAIS

Sedmdesátá a osmdesátá léta přinášejí první komerčně úspěšné černošské superstars, jako je Stevie Wonder, Michael Jackson nebo Prince – paradoxem ale je, že z jejich úspěchu těží především vydavatelské společnosti, které jsou vlastněny bílými podnikateli. Přes všeobecnou přítomnost černošských umělců v hitparádách se ale stále dá vysledovat linie, na které bělošští umělci „kradou“ hudbu černým a dolují na ní vlastní slávu – specifickým příkladem je jamajské reggae, které se začalo přesouvat z Jamajky do Velké Británie společně s přistěhovalci v počátku sedmdesátých let.

Jako jedni z prvních dokázali na nový černošský styl adekvátně reagovat průkopníci punku na ostrovech The Clash, kteří chodili čerpat inspiraci do reggae klubů, přestože tam podle vlastních slov byli jediná běloši. Nový styl nejdříve oslavili v coververzi skladby Police & Thieves od Juniora Murvina (ten se později vyjádřil, že The Clash skladbu zničili), na americkou verzi eponymního alba z roku 1977 poté zařadili i vlastní song (White Man) In Hammersmith Palais, který je považován za první bílou reggae skladbu vůbec. S komerčně úspěšným zapojením reggae prvků (přesunutí přízvuku na lehkou dobu) je spojována především kapela The Police, lákání nového stylu ale neudolal ani takový Paul McCartney.



Joe Strummer

ELVIS PRESLEY HIP HOPU

Černé hudbě se opět na nějakou dobu podařilo uzavřít do ghetta až s nástupem hip hopu, což byla žánrová výspa, které se bělošští muzikanti dlouhou dobu vyhýbali obloukem. První bílá kapela, která si uvědomila možnosti hip hopu a rozhodla se na žánr reagovat z pozice bílé hudby, byli legendární Beastie Boys z Brooklynu. Ti jsou podle několika žebříčků dodnes pátý nejprodávanější hip hopový projekt všech dob. Opravdu masivní invaze bělochů do kdysi striktně černého žánru ale přišla až na přelomu tisíciletí v podobě rappera Eminema, který patří podle prodeje desek dokonce na první místo. Eminem, vlastním jménem Marshall Mathers, dokázal přesně to, co na konci padesátých let Elvis Presley. Uchopil žánr takovým způsobem, že byl najednou akceptovatelný nejenom pro rasově rozdělené publikum, ale pro všechny. S nadsázkou se dá říct, že až Eminem naučil bělochy masově poslouchat hip hop – přitom jenom dělal to, co se dělo celých padesát let před ním.

Je bez debat, že současná hudební scéna už se nemůže rozdělovat na hudbu bílou a černou v takové míře, v jaké tomu bylo v minulosti – v roce 1961 se Američané báli dát na obal desky fotografii černošských zpěvaček, v roce 2008 se nebáli zvolit si černošského prezidenta. Neoddiskutovatelným faktem ale zůstává, že dějiny populární hudby jsou především dějinami černé hudby, kterou přetvářeli běloši.



Beastie Boys

Každý má svou pravdu

Jevgenij Iršai

Text: Jozef Cseres

Ruský skladatel Jevgenij Iršai o sobě říká, že je míšenec. A také jeho hudba jako by v sobě spojovala hned několik rodokmenů; je zároveň v něčem konzervativní i moderní, strohá i přístupná. Řeč je o kompozici, improvizaci, interpretaci a recyklaci.

Jakou shodou okolností se ruský skladatel ocitne na Slovensku? Co tě přimělo odejít z Ruska? A proč zrovna Slovensko? Neměl jsi ambice prosadit se v jiných kulturních okruzích, třeba rakouském či německém?

Na takovéto otázky musím odpovídat často. Především bych chtěl upozornit na jednu důležitou věc: pro mne pojem „prosadit se“ existuje jenom skrze kvalitu děl, které komponuji nebo jinak vytvářím, píšu atd. Nikdy jsem netoužil po slávě v tom smyslu, aby mne poznávali lidé na ulici nebo opěvovali kritici. Pro mne je pokaždé podstatná především kvalita díla. V tom jsem zcela jistě velký kariérista. Chtěl jsem a stále chci komponovat věci, které mají sílu, které posouvají mne i mého virtuálního posluchače někam dál. Nikdy jsem netoužil dělat něco nového. Chtěl jsem a chci mluvit svým vlastním jazykem a právě to považuji v umění za podstatné i nové. V hudbě je podle mého mínění hodně důležitá muzikalita, což je dnes málem zapomenutý pojem. Hudba musí být muzikální, ačkoli se dnes těžko vysvětluje, co to konkrétně znamená. Proto otázka, jestli jsem se nechtěl prosadit v jiném prostředí, je pro mne zcela irelevantní. Nikdy mě nenapadlo. Odešel jsem z Ruska právě proto, že jsem hledal své já. Hledal jsem sebe samého a svůj vlastní jazyk. Potřeboval jsem něco prožít a naučit se něco nového. A potreboval jsem taky vyřešit určité osobní problémy. Na Slovensko jsem odešel jednoduše z toho důvodu, že se mi naskytla příležitost. V Banské Bystrici totiž již dlouhé roky žije sestřenice mé matky. Dostal jsem od ní pozvání k návštěvě, a přestože jsme do té doby komunikovali velmi zřídka, to pozvání jsem přijal a objevil se v Bystrici v srpnu 1991, zrovna v den známé poutě. Během této asi desetidenní návštěvy mne seznámili se šéfem banskobystrické opery Mariánem Chudovským a on mne přemluvil, abych k nim přišel

pracovat jako korepetitor. A tak jsem v říjnu 1991 přicestoval do Bystrice a naivně si myslel, že to bude jenom na pár měsíců. Proč jsem ale na Slovensku zůstal, má tolik důvodů, že bych je sotva zvládl všechny uvést a už vůbec ne vysvětlit. Hypoteticky je možné, že kdybych tehdy dostal pozvání do Německa či Rakouska, pravděpodobně bych zůstal tam; to je však jenom v rovině úvah. Ani chvíli jsem nelitoval, že jsem přišel právě na Slovensko, protože si myslím, že základní podvědomý cíl – osvobodit se od určitých stereotypů a naučit se něčemu novému nejenom ve smyslu techniky a řemesla, ale i ve smyslu životních zkušeností – tato „měkká“ emigrace v plné míře splnila.

Přibliž nám, prosím tě, prostředí, které tě formovalo, vzdělání, vlivy.

Vyrůstal jsem v rodině profesionálních muzikantů. Matka byla vynikající klavírní pedagožkou, otec, houslista, dělal koncertního mistra v Kirovově divadle; dneska se znovu jmenuje Mariinské. U nás doma bylo vždy mnoho lidí, většinou hudebníků, ale objevovali se i inženýři, režiséři, spisovatelé, choreografové, básníci atd. Často se vedly dlouhé a vášnivé diskuse o hudbě, literatuře, poezii, kosmu, mimozemšťanech apod. Televize v té době bohudíky ještě nebyla; u nás doma se zjevila někdy v roce 1964 nebo 1965. A byla na začátku velice zajímavá a přínosná. První televizní relace byly zaměřeny na kulturu a byly hodně intelektuální. Dnes je to jiné, dnes je vše o penězích.

Jako na každé dítě, i na mne mělo vliv všechno kolem. Otec mne naučil hrát šachy a hrozně mě to popadlo. Bylo mi asi patnáct, velice rychle jsem pokročil a nějaký čas dokonce uvažoval o kariéře profesionálního šachisty. Bohudík se tak nestalo, ale šachy mě naučily mnoha věcem, z nichž jsou podstatné zejména dvě: 1. prohrávat a jít dál; 2. snažit se najít nejlepší tah, nej-

lepší řešení. Právě to mě naučilo předělávat skladby až do podoby, za kterou se už nestydím. Jinak je ven nepustím.

Kromě rodičů mne asi nejvíc naučili dva lidé: má středoškolská učitelka literatury Nelli Naumovna Naumova a skvělý moldavský skladatel židovského původu Pavel Borisovič Rivilis. Byl to on, kdo mě naučil cítit a chápat orchestr a jednotlivé nástroje. A právě on byl jedním z prvních skladatelů, kteří začali používat principy minimalismu. Seznam skladatelů, kteří mě ovlivnili, je nekonečný a stále se rozrůstá. V podstatě musím děkovat všem lidem, jež jsem ve svém životě potkal. Od každého jsem se něčemu naučil. Vystudoval jsem střední speciální desetiletou hudební školu a pak Petrohradskou konzervatoř, kterou jsem ukončil jako skladatel v roce 1975 a pak jako klavírista v roce 1978.

A jak jsi přišel k maďarskému jménu?

Maďarské jméno jsem zdědil po dědečkovi, který se narodil někde u Budapešti a na začátku první světové války byl zajat ruskými vojáky. Když ho pak pustili, nechtěl z Ruska odejít a oženil se s hezkou židovkou, mámou mého otce. Zajímavé je i to, že otec mé matky byl Ukrajinec a vzal si Rusku. Takže jsem naprostý míšenec. Mimochodem, mít maďarské jméno nebylo v té době v Rusku vůbec bezpečné. Během druhé světové války byli můj děda i otec v koncentráku právě kvůli maďarskému jménu. Jakýmsi zázrakem to oba přežili. Otec mé matky byl zase vysoký vojenský činitel a na základě udání byl v r. 1939 odsouzen jako nepřítel lidu. On to bohužel nepřežil. Když mi bylo osmadvacet, šéf petrohradského rozhlasu mi poradil, abych si změnil příjmení, jinak mou hudbu nemůžou vysílat. Tehdy mi pomohl významný a vlivný básník Michail Dudin, se kterým jsem se náhodou seznámil a zkomponoval na jeho básně



jeden, bohužel ne příliš povedený písňový cyklus.

Někdy to „míšenectví“ z tvé hudby přímo vyzařuje, třeba ze skladby *Hard Shabes*. Jak se s tímto multikulturním zázemím konkrétně vyrovnáváš hudebními prostředky?

Já se o žádné své zázemí nestarám. Jednoduše si žiji svůj život, něco zkoumám, něčemu se učím, komunikuji se svými studenty, kamarády a snažím se komponovat nejlépe, jak umím. Samozřejmě, jako každý umělec, který se již poměrně dlouho věnuje svému umění, občas se pokouším zhodnotit a analyzovat to, co dělám. Domnívám se, že mám schopnost zacházet s různými materiály docela přesvědčivě, pravděpodobně proto, že jsem od dětství měl rád divadlo a mám smysl pro kontrast a intriku. Tedy v komponování, pochopitelně. Ale možné je i to, že v tom má prsty i mé zázemí.

Co to znamená, když hudební skladatel hledá svůj vlastní jazyk?

Hledat svůj vlastní jazyk (nejenom v hudbě ale všeobecně) je asi těžké a někdy se to nepodaří ani za celý život. Přesto je třeba jej hledat. V každém případě se člověk musí učit a poznávat hodně různých věcí. Je to v první řadě otázka vzdělání, ale i temperamentu, citění hudby a umění vůbec, a záleží i na každodenní houževnaté práci, a na určité pokoře a neustálém hledání jinakosti. Pode mne je velice důležité umět zacházet s banalitou takovým způsobem, aby přestala být banální. Někdy ji zcela otočit, vypíchnout nějakou neobvyklou stránku té banality. Zdá se mi, že všichni velcí umělci minulosti uměli zacházet a často i zacházeli s dosti banálním materiálem. A nejenom v hudbě. Jak říkal Jorge Luis Borges, „počet metafor a příběhů

je omezený a úlohou každé nové generace je opakovat to samé se svou vlastní intencí“.

Recyklace a historické i transkulturní dialogy tkví v samé podstatě lidské kultury. Kultura je vždy dialog – s přírodním či lidským prostředím, mezilidský, mezinárodní, atd. A jelikož hudba a narace jsou antropologické konstanty, lidi provozují hudbu a fabulují příběhy, i když na to často nemají větší talentové dispozice nebo představitivost. Zřejmě proto se banalita neustále recykluje ve všech možných variacích a na všech možných úrovních. Umění 20. století ji amplifikovalo, stačí si vybavit díla Duchampa, Cagea, Warhola, či fluxistů. Zřejmě je ale nutné rozlišovat mezi banalitou jako obsahem a záměrnou jednoduchostí jako kreativním či estetickým principem, s jakým přišli minimalisté nebo stoupenci Nové jednoduchosti. Vždyť i starořecká hudba postulovala záměrně jednoduchá řešení, protože korespondovala s dobovými estetickými ideály o harmonii.

Teď jsi přesně zformuloval to, co vlastně říkám celý svůj život, totiž že komponování je pro mě pokaždé dialogem. A podle toho, na co reaguji, s čím vedu dialog, většinou volím i konkrétní prostředky, ať už se to týká formy, stylu, techniky, apod. Pojem recyklace se objevil poměrně nedávno, ale jako metoda existoval od pradávna. Pokaždé to byla syntéza a nakládání s modely předchůdců. A co se banality týče, chtěl bych spíše zdůraznit, že banalita žije v každém z nás, ať už to chceme, nebo ne, a ať už to uznáváme, nebo se tomu bráníme. Pro mne je podstatné, že velcí skladatelé jako Bach, Beethoven, Mozart nebo Chopin (samozřejmě i všichni ti další, které pokládáme za velké) používali banalitu bez jakéhokoliv ostychu. Oni se nestyděli a komponovali sarabandy, polky, valčíky a hitové písně své doby. Až ve 20. století začali být profesionální skladatelé za práci s banálním materiálem odsuzováni, často neprávem. Jako třeba v případě Goreckého *Symfonie žalostných písní*, kdy Pierre Boulez po jejím doznění řekl „merde“.

Na Slovensku je antagonismus mezi tvůrci takzvané vážné hudby (dnes je asi aktuálnější mluvit spíše o hudbě „menšinové“) a tvůrci populární nebo jazzové hudby dodnes nepřiměřený. Samozřejmě tento antagonismus existoval asi pořád a je to, bohužel, v podstatě vlastnost každého tvořivého společenství. Určitý antagonismus vlastně existuje i v samotném menšinovém žánru rovněž jako nesnášenlivost mezi skladateli různého estetického zaměření. Tím víc mne těší, že mí dnešní studenti už nemají předsudky a jsou ochotni pracovat i v populárních žánrech a s banálním materiálem, který koluje kolem nás.

Jak vnímáš vztah kompozice a improvizace v hudbě obecně a ve své práci zvlášť?

Pro mne je vztah mezi kompozicí a improvizací velice blízký. Téměř všechny moje skladby vyrostly z improvizací. Kromě toho si myslím, že kvalita díla spočívá též v tom, že bude vždy působit spontánně, a proto velice dbám na to, aby v závěrečné podobě mého díla byla racionalita co nejmíň citelná. Přesto je rozdíl mezi improvizací a dílem v podobě relativně přesného notového záznamu velký. A třebaže improvizace existovala dávno předtím, než byly vynalezeny první možnosti zaznamenávat a dát skladbě jakoby konečnou podobu, nechápu na Slovensku dnes poměrně rozšířenou tendenci dělat večery a koncerty ve formě takzvaných otevřených partitur à la Cage. Ačkoli John Cage nebyl za mých studentských časů v Rusku až tak známý, podobné večírky jsme v 60. a na začátku 70. let pořádali dosti často. Dnes to již sotva může být aktuální. I tak vřele vítám a podporuji vždy myšlenku vyučovat improvizaci na školách, ať už základních, středních nebo vysokých. Když jsem nějaký čas vyučoval kompozici v Rusku nebo později na konzervatoři v Banské Bystrici, jedním ze základních vyučovacích prostředků byla vždy právě improvizace.

Cage ale improvizaci zarytě odmítal.

Nepasovala mu do konceptu „objektivní, nezáměrné hudby“. A to i navzdory tomu, že drtivá většina hudeb, které kdy na této planetě vznikly, byla improvizovaná. Co



soudíš o nových podobách improvizace, jaké od konce 60. let prosazují hudebníci jako Alvin Curran, Richard Teitelbaum, Anthony Braxton, seskupení AMM a mnozí další? Uvedení hudebníci chápou improvizaci jako komponování v reálném čase a v podstatě nejsou ani schopni vymezit hranici, kde končí improvizace a začíná kompozice anebo naopak.

Improvizace je hodně široký pojem, myslím si však, že je to stále základ všeho. Ani já asi nedokážu přesně určit hranice, kde končí improvizace. Formálně asi v tu chvíli, když je dopsán poslední takt a položená tečka. Jenomže kolikrát se mi už stalo, že jsem ještě dopisoval a dopisoval po premiéře.

Co se týče konkrétních autorů, které jsi zmiňoval, vidím v jejich projevu tendenci etnologického modelu, která se objevila a stala hodně populární až módní v minulém století: čím víc dílo načerpalo myšlenky z celé zeměkoule, tím se zdálo přitažlivější a modernější. Uvedení autoři sahají po rituálech šamanů, kde je skutečně těžké oddělit samotný průběh rituálu od umění a umění od meditace. Je to vlastně ustavičné hledání pravdy. Ale jak víme, každý má svou pravdu, má pro ni své důvody a svou filozofii. Moje pravda je asi někde jinde. A je tu ještě jeden moment. Použil jsi slovo „prosadili se“. Ano, dnes je velmi podstatné prosadit se, dosáhnout úspěch, mnohokrát za jakoukoliv cenu. Úspěch dává pocit jistoty a té pravdy, která jakoby svědčila o tom, že děláš správné věci, ale bohužel

je to většinou jenom iluze. Ověřit to může jedině čas.

Co ale, když ta prověrka časem nedopadne dobře a autentické umění neprojde neúprosným sítlem dějin? Vyplatí se spolehat na virtuální budoucnost, jako to dělali modernisté a avantgardisté minulého století, kteří víceméně ignorovali minulost a začínali pořád znova? Dnešní generace také ignoruje minulost, ale ze zcela jiných důvodů – nedokáže a zřejmě ani nechce artikulovat pluralitu postmoderního světa jinak než technokraticky, prostřednictvím aktuálního média, které příliš amplifikuje.

Naší výhodou a zároveň nevýhodou je, že se většinou nedovíme, jak ta prověrka časem dopadne. Přesto se domnívám, že je velice důležité mít víru ve vlastní schopnost udělat dobrou věc i v to, že v budoucnosti neztratí na kvalitě. Bez této víry lze sotva vytvořit silné dílo. Těžko však rozeznat, kde končí víra autora, a začínají spekulace, jak dosáhnout nějakého úspěchu. Navíc, každý má nějakou svou představu o budoucnosti a někomu i vyjde. Nejsem si jistý ani tím, že by se minulost až tak podceňovala. Vezmi si jako příklad třeba Stravinského, jak hledal inspiraci právě v minulosti. A nejen on. Co se dnešní generace týče, mám takový pocit, že většinou podceňují důležitost řemesla konkrétních uměleckých žánrů a spoléhají se především na nové technologické možnosti. Třeba se mýlím, ale myslím si, že psychologie člověka a jeho citové představy a touhy

se mění velmi pomalu. A člověk se přece obrací k umění proto, aby něco zažil, a ne proto, že je jenom zvědavý na nové technologie. Například, improvizace *on line* je skvělá věc, jenomže když nám nepřináší efekt prožívání, ale jenom efekt obdivu, s velkou pravděpodobností nás za krátkou chvíli začne hodně nudit. Jednoduše si řekneme, že to tady již bylo a už nás to nezajímá. Veškerá budoucnost je vždy zakotvena v současnosti a dějiny umění nám poskytly a stále poskytují mnoho příkladů, kdy něco, co na začátku vypadalo jako nové, příliš rychle zapadlo do tradice, a my o tom nakonec mluvíme jako o kontinuitě.

Do jaké míry je interpretace tvých kompozic improvizací?

Je třeba rozlišovat mezi interpretací autorskou a interpretací jinými muzikanty. Patřím k autorům, kteří většinou přesně vědí, čeho chtějí svou hudbou dosáhnout. Neznamená to, samozřejmě, že toho vždy dosáhnou. V každém případě nejsem rád, když se interpret drží mechanicky textu. Raději prominu nepřesné noty nežli lhovost. Element improvizace se v mých skladbách vyskytuje poměrně často, ale většinou je to improvizace řízená nebo omezená. Jednotná terminologie zatím bohužel v této oblasti neexistuje. Myslím si, že mám jenom jednu skladbu, v které tvoří improvizace základ a v jistém smyslu je konceptuální. Je to skladba pro sólový kontrabas a jmenuje se *Fremotonia*. Její název je odvozen od slova

fremo, což v latině znamená bručet, bzuchet... Je v ní vypsáno jenom několik tónů, způsobů kontrabasové hry, přibližný čas a text. Text je latinsky a podstatná je asi poslední věta *Mundus vult decipi, ergo decipiatur*, což v překladu znamená *Svět chce být klamán, ať je tedy klamán*. Samozřejmě, že její interpret musí být též dobrým hercem; je to performance v pravém smyslu slova, ačkoli z mého úhlu pohledu v sobě každá interpretace zahrnuje i prvky performance.

Jak vnímáš interpretaci svých skladeb jinými hudebníky?

Zdá se, že interpretace je dnes velice módním a zároveň aktuálním tématem. Jelikož jsem relativně aktivní skladatel i klavírista, odvažuji se k němu podrobněji vyjádřit. Problémy s interpretací obvykle vznikají, když jedna strana podceňuje tu druhou. Skladatel neovládá dokonale nástroj a komponuje zbytečně složité a interpret si zase myslí, že ovládá nástroj dokonale (což zdaleka není vždy pravda), a tak vznikne konflikt. Jako interpret proto vždy rád poradím skladateli, aby pokud možno volil jednodušší a pohodlnější variantu, která nic neubere z kvality a výrazu skladby. Jako skladatel mám většinou poměrně jasnou představu, když komponuji a fixuji své skladby relativně přesnou notací. Asi jenom v jediné své skladbě – zmiňované *Fremotonii* – jsem nechal interpretovi téměř úplnou svobodu. Musím se však přiznat, že si pro ni těžko dokážu představit jiného interpreta než vynikajícího Alexandra Gabryse, Poláka žijícího ve Švýcarsku.

Třebaže fixuji své skladby poměrně přesně, pokaždé jsem ochotný přistoupit na jisté kompromisy, poněvadž dobře vím, že každý interpret má jiné dispozice. Já mám kupříkladu velkou ruku, jsou však klavíristi, kteří mají s hrou velkých intervalů nebo akordů fyzický problém. To se týká samozřejmě i jiných nástrojů. Jako skladatele mne nejvíc pobuřuje, když hraje interpret mou skladbu mechanicky a neustále mi vyčítá, že něco není zapsané v notách. Žádná notace není bohužel schopná zachytit všechny výrazové nuance autorovy představy. Platí to zrovna tak o skladbách z období klasicismu, roman-

tismu nebo o současných kompozicích. Zde je právě potřebný a důležitý zásah interpreta, na němž závisí prvotní úspěch skladby. Zatímco u interpretací děl ze starších období jsou alespoň nějaké tradice, o které se inter-

pret (a též posluchač) může opřít, v případě současných kompozic a zejména jejich premiér žádná tradice neexistuje, a právě první znění díla je pro jeho pochopení nesmírně důležité.

Schönberg Variations Aria E. Ivshai

Většina interpretů, aby se vůbec uživil, je dnes nucena nacvičit různorodý repertoár za velmi krátký čas a nestíhá pochopit, o čem ta hudba vlastně je. Hrají jenom holé noty. A právě to jako skladatel nejvíc nesnáším. Proto stále víc a víc uvažuji nad tím, jak komponovat také skladby, které by co nejméně závisely na interpretech.

Možná bys měl sáhnout po aleatorice nebo elektronice.

Aleatoriku jsem zkoušel dělat ještě na vysoké škole. V petrohradském skladatelském prostředí byla v 70. letech velice populární. Ačkoli ta popularita brzo pominula, stihl jsem ji trochu vyzkoušet. Malou aleatoriku používám dodnes. Co se elektroniky týče, někdy kolem r. 1973 jsem pro jeden večírek připravoval nějaké hudební číslo, ale nakonec z toho byl smyčcový kvartet, kde interpreti hráli na vše možné, jen ne svůj nástroj, a když ano, tak velice neobvyklým způsobem. Byla to sranda, ale to číslo mělo velký úspěch, jelikož jsem jemně citoval jednu politickou píseň. Tehdy jsem vlastně pochopil, že elektronika není má parketa, a hlavně to, že se potřebuji naučit moc věcí, když chci něco dělat kvalitně a sám, bez pomoci inženýrů. Ale elektronika mi připadá hodně chladná a bez emocí. Přesto však nosím v hlavě ideu jednoho projektu, který bez elektroniky nelze zrealizovat. A tak, když se do něj pustím, budu se muset naučit pracovat i s elektronikou.

Píšeš s myšlenkou na konkrétního hudebníka či soubor? Máš nějaké oblíbené interprety?

Myšlím si, že mám obecně štěstí na kvalitní interprety. Zatím jsem však potkal jenom jednoho interpreta, který nejenže posouvá moje skladby někam jinam a dělá to neuvěřitelně přesvědčivě, ale navíc mne stále inspiruje k dalšímu komponování. Je to vynikající houslista Milan Paľa. Míra volnosti, kterou mu dávám, je téměř absolutní, protože vím, že je to velký muzikant. Nejhorší problémy a rozčarování ale čekají hudebního skladatele při komponování pro orchestr. Kromě toho, že orchestr je všeobecně málo mobilní a dosti konzervativní těleso, mají

Uan Tsami Zi
(учезъуаеһуе)
Dedicate to György Ligeti

E. Irshai

♩ = 50

*) very slowly move in within 1/4 tone forth and back

© HFA 2010

v současnosti téměř všechny orchestry existenční problémy. Nemají peníze na zkoušky, na nové hráče, na rozmnožování partů, atd. A tak skladateli nezbyvá, než se smířit s tím, že jeho skladbu budou zkoušet maximálně dvakrát (někdy dokonce jen jednou), že na každé zkoušce budou možná úplně jiní hráči, že někdy budou chybět i nástroje, a že někteří muzikanti přijedou až na koncert. Skladatel se může jenom modlit a doufat, že posluchač i hudební kritik budou mít jistou toleranci.

Na podzim by měly mít premiéru tvé Schönbergovské variace, kterým jsi věnoval hodně času. Jak dlouho jsi je koncipoval a komponoval? Jaká je jejich idea a jak jsou instrumentovány?

Idea skladby *Schönberg Variations* vznikla na přelomu roků 2002 a 2003. Tehdy

jsem si poprvé přečetl skvělý Schönbergův článek *Nová hudba, zastaralá hudba, styl a idea*. Hluboká filozofická esej na mne silně zapůsobila. Začal jsem uvažovat, že by bylo dobré spojit do jedné kompozice jména dvou hudebních velikanů. Napadlo mě, že by to mohly být variace a hned se zrodil název *Schönberg Variations* jako analogie ke *Goldbergovým variacím* od J. S. Bacha. Pro téma variací jsem si vybral první tóny prvních dvou taktů ze známého Schönbergova klavírního cyklu Op. 23. V r. 2004 zazněla premiéra variace č. 22 v podání Daana Vandewalla na festivalu Večery Novej hudby v rámci zájmového projektu *Tone Roads*. Později mne požádal vynikající slovenský klavírista Ivan Šiller, abych mu dovolil interpretovat tuto i některé další variace z cyklu, přestože ještě nebyl dokončen. A právě Ivanovi Šillerovi můžu děkovat, že byl jedním ze dvou lidí,

kteří mne podporovali v tomto, pravděpodobně tak trochu „opovážlivém“ projektu (druhým byl houslista Milan Paľa).

Skladbu se mi podařilo dokončit až ke konci roku 2009. Stejně jako *Goldbergovy variace*, i můj cyklus obsahuje *Árii*, třicet variací a *Árii da Capo*. Na začátku jsem předpokládal, že se budu snažit víceméně přidržovat struktury *Goldbergových variací* a že po každé dvojici variací bude mít ta třetí formu kánonu. Čím déle jsem však nad dílem dělal, tím víc mi bylo jasné, že to musím řešit jinak. Některé ideje se do výsledné verze vůbec nedostaly, některé jsem mezitím použil v jiných skladbách. Na rozdíl od *Goldbergových variací*, ty mé využívají elektrické piano, případně syntezátor s varhanním rejstříkem a nahrávací stopou. Variace č. 17 se celá hraje na varhany, tedy na elektrickém pianu nebo syntezátoru, a nahrává se přímo do nástroje. Poslední variace č. 30 je koncipovaná tak, že všechny variace od začátku do konce znějí ve zkrácené náznačkové formě. Když přijde na řadu Variace č. 17 (pro varhany), interpret musí zapnout nahrávku a tato nahrávka 17. variace odezní od začátku do konce a na jejím pozadí interpret hraje do písma A další variace (č. 18 až 29) ve zkrácené formě a právě tato část vyžaduje od interpreta i schopnost improvizovat. Celý cyklus trvá přibližně 56 – 60 min, což je hodně náročný poslech. Aby mělo dílo větší šanci přežít, už na samém začátku jsem se rozhodl, že ho budu komponovat tak, aby mohla být téměř každá variace uváděna i samostatně, případně s několika dalšími. Pořadí variací, které jsem navrhl, má samozřejmě určitou logiku, ale předpokládám, že je možné najít i jinou logiku a jiné pořadí, což ponechávám úplně na svobodné vůli interpreta.

Kdy, kde a kdo bude celý cyklus premiérovat?

Zatím to vypadá, že poprvé zazní koncem září v Brně v rámci prvního ročníku Sonic Evocation. A snad se ho podaří uvést i v Bratislavě na festivalu Space. Doufám, že premiéru zvládnu zahrát sám, v Bratislavě ho však pravděpodobně bude interpretovat vynikající klavírista a můj dobrý přítel Ivan Šiller.

Říkals, že tě ovlivnilo a dodnes ovlivňuje množství skladatelů. Mohl bys uvést, kromě Bacha a Schönberga, alespoň některé z nich?

Tak na tuto otázku často odpovídám, že nejvíc mne ovlivnili Bergman, Fellini, Tarkovský, Kusturica, Pasolini a další filmaři. Naposledy Kim Ki-duk. Jeho *3-iron* je skvělý film. Těch skladatelů bylo ale opravdu hodně. Někdy si připadám jako chameleon, schopný vžít se takřka do jakékoliv role. Není to však vždy na škodu. Přiznávám, že každý skladatel, kterého jsem měl možnost slyšet nebo poznat, i ti „malí“ a neznámí, mne nějak ovlivnili a něčemu naučili. Nejdůležitější ale pro mne byli Beethoven, Chopin, Schubert, Ravel, Šostakovič, Pärt, Schnittke, Crumb, a samozřejmě Ligeti. Ovlivnění ale pro mě vůbec neznamená v něčem konkrétního autora napodobňovat nebo komponovat v jeho stylu. Ovlivňování může spočívat v naprosto něčem jiném, třeba v estetickém vnímání umění a hudby anebo v duchovní blízkosti. Jednou jsem napsal skladbu pod názvem *Sonáta pro Edvarda Griega*. Kritika okamžitě reagovala, že Griega tam vůbec nebylo slyšet. Jenomže já jsem nesložil sonátu Edvarda Griega nýbrž pro Griega. A to je něco úplně jiného. Mimochodem, kritika si vůbec nevšimla, že skladba začíná anagramem jména Edvard Grieg.

Proč jsi zdůraznil právě Ligetiho? Jak se jeho vliv promítl konkrétně do tvé hudby?

Ligetiho jsem vlastně zdůraznil zcela podvědomě, ačkoli právem. Obdivuji jeho tvorbu a mnohému jsem se od něj naučil. V r. 2003 jsem zkomponoval na zakázku mladého slovenského klavírního dua (I. Šiller, A. Mudroňová) *Dialogue mit Ligeti*. Inspirovalo mne k tomu známé Ligetiho dílo pro dva klavíry *Drei Stücke für zwei Klaviere* z r. 1976. Dovolil jsem si zopakovat názvy jednotlivých částí, ale navzdory identitě názvů a jisté konstrukční podobnosti s Ligetiho dílem jsem v každé části použil naprosto jiný způsob řešení – jiný materiál, jiný způsob rozvíjení a jiné citáty. Chtěl jsem zdůraznit nekonečnou variabilitu jakéhokoliv pojmu nebo nějaké konstrukce. Byla to pro mne vlastně taková zajímavá hra. O třicet let později jsem dostal od Petro-

hradské filharmonické společnosti lákavou nabídku napsat dílo pro orchestr; předem jsem věděl, že nemůžu použít velké obsazení orchestru. Tentokrát mne inspirovaly Ligetiho skladby pro komorní seskupení, jako *Lon-tano*, *Koncert pro violoncello*, *Ramifications* a jiné. Zrovna v té době přišla zpráva o Ligetiho smrti, což jsem bral jako velkou ztrátu pro svět hudby a pocítoval vnitřní odpovědnost složit hold velikému skladateli. Asi za týden jsem zkomponoval koncert pro housle, violoncello a orchestr, nazval jej *Uangamizi* a dedikoval Ligetimu. Název je svahilský a znamená rozplývání, resp. mizení. Při práci s materiálem jsem si dovolil použít některé způsoby rozvíjení, jež byly typické pro Ligetiho hudbu, a využil rovněž mikrocity.

Proč zrovna svahilština?

Nechtěl jsem dát skladbě věnované takové nevšední osobnosti, jakou byl Ligeti, lapidární název „koncert pro...“ apod. I sám Ligeti dával většinou svým dílům výstižné a poutavé názvy. A kromě toho, že slovo „*uagamizi*“ zní velice poeticky, jako název nese i podtext – o svahilštinu je v poslední době stále větší zájem a stále více lidí jejím prostřednictvím komunikuje. Chtěl jsem tím názvem naznačit, že skladatel může odejít, rozplynout se ve vesmíru, avšak jeho dílo nadále komunikuje, vzdělává a stále víc lidí rozumí jeho jazyku.

Jevgenij Iršai (nar. 1951 v Petrohradě) je ruský skladatel a klavírista, který od r. 1991 žije na Slovensku. Momentálně vyučuje kompozici na Vysoké škole múzických umění v Bratislavě. Je autorem velkého množství instrumentálních, vokálně-instrumentálních, sborových a orchestrálních kompozic. V Iršaiově hudbě se originálním způsobem mísí tradicionalismus a modernismus s postmoderním smyslem pro rekontextualizaci. Je zaznamenána na několika CD, z nichž jsou dvě profilová: *Omni tempore* (Hudobný fond SF, 2004) a *Hard-Shabes (HE^{re}RME^{ar}S/DIS-CORBIE, 2004)*.

Gultskra Artikler

Ze Sibiře až na Saturn

Text: **Jiří Špičák**

Ruský hudebník skrývající se pod podivným jménem vykračuje za hranice toho, čemu ze setrvačnosti říkáme ambient, a spojuje moderní hudební prostředky s archaickými vlivy.

„V polovině šestnáctého století chytla skupina orfordských rybářů na jihu Anglie zvláštního tvora. Připomínal jim člověka – celý holý, ale s dlouhým hustým plnovousem. Uvěznili jej do špičaté kobky panovníkova hradu a krmili jej syrovými rybami. Všechny ženy na hradě začaly mít v tu dobu zvláštní sny – zdálo se jim, jakoby je obyvatel kobky v noci navštěvoval, za měsíčního svitu na ně upíral své prázdné oči a démonicky se smál. Následujícího rána byly jejich postele mokré od slané vody a mořských řas. Za nějakou dobu se zjistilo, že jsou všechny ženy v hradě těhotné. Za velikých muk a v agónii nakonec porodily ošklivé, šupinaté děti. Jednoho dne nestvůra z kobky utekla zpátky do moře a všechny děti si vzala sebou. Ale někdy, když se oceán rozbouří, je z kobky znovu slyšet její ochraptělé a zlomyslné oddechování a všechny ženy mají znovu ten stejný sen.“

Tenhle příběh není jenom klasická jihoanglická pověst – zároveň je to název skladby z EP Abtu, které Alexej Devijanin (který už sedm let vystupuje pod jménem Gultskra Artikler) vydal v roce 2007. Pravděpodobně nejdelší název skladby na světě skrývá – kromě půvabného příběhu – i několik nápověd, které pomáhají rozklíčovat celou estetiku ruského projektu Gultskra Artikler. Základní stavební kámen původně čistě elektronického projektu je totiž složený ze samozřejmého kombinování mnoha přístupů.

Spíše než o postmoderně zběsilé míchání všech možných inspiračních zdrojů jde o poněkud naivní snahu vytvořit vlastní mytologii – naivita je tu ale přiznaná, součástí hry jsou názvy skladeb i obaly desek, začátkem celého příběhu

je už způsob, jakým Devijanin přišel na název Gultskra Artikler. „Název jsem vymýšlel celou noc. Chtěl jsem něco, co by bylo originální, tak jsem skombinoval dvě slova ze starodávných jazyků. Nic to neznamena, hlavně jsem chtěl, aby to bylo původní. A slovo Gultskra jsem tenkrát na Google vůbec nenašel“.

CHTĚLO BY TO NĚCO NEOBVYKLEJŠÍHO

Alexej Devijanin, narozený v Novosibirsku, začínal tak, jak bylo na začátku tisíciletí v oblasti elektronické hudby obvyklé – vydával nahrávky na rozličných internetových labelech. Původním zaměstnáním grafik začal lovit zvuky především proto, aby doprovodil svoje vlastní vizuální práce. Už tehdy ale dokázal projevovat svůj přirozený nadhled a ukázal lehkost, se kterou jeho hudba vzniká. „Začal jsem poslouchat klasické IDM a zároveň jsem začal dělat ve Fruity Loops – tehdy jsem si řekl, že dělat takovou hudbu je docela jednoduché a že by nebylo špatné zkusit vymyslet něco neobvyklejšího a avantgardnějšího.“

Devijanin se tady dobrovolně zbavuje nálepky romantického umělce, který tvoří hudbu z vnitřního přetlaku a k formě přistupuje naprosto intuitivně. U Gultskra Artikler je to přesně naopak. Zkouší různé přístupy k elektronické hudbě, k nespočtu žánrů přichází z různých přístupových cest. Právě díky formální nevázanosti je pak každá nahrávka Gultskra Artikler zařaditelná jinam, než ta předchozí.

Nejzřetelnějším rozparem a tím pádem také prvkem, který je na celé hře Gultskra Artikler nejpřitažlivější, je ona populární kombinace starého a nového. Gultskra Artikler – a možná je právě

tady cítit ona proslulá ruská hrdost – se nesnaží kopírovat západní elektronickou hudbu, dokáže ambientní atmosféru (i když ambient je v jeho podání natolik avantgardní a pestrý, že by skoro bylo záhodno tohoto označení nepoužívat) vykutat z kořenů, které jsou mu přirozené. Na svých nejlepších deskách proto používá akustické nástroje takovým způsobem, že v nich rezonuje ruský folklór – samozřejmě vnímaný naprosto jinou optikou, než kterou se nám snaží podsunout byznys zvaný world music.

OPIJU SE A NĚCO SI NAMLUVÍM SÁM

Na raných nahrávkách, které vydával na německém netlabelu Autoplate, je slyšet odkaz standardní IDM hudby, přesto už tady je zjevné, že Alexej Devijanin nemá v plánu být jen další kopií kopie, jakých byly v té době stovky. Už na dvojici desek Gruppa Turistov (2003) a Gololed (2004, obě jsou stále zdarma ke stažení na stránkách Autoplate), se projevuje signifikantní znak tvorby Gultskra Artikler – rozostřené používání akustických nástrojů, které ve spojení s elektronickým šuměním, nerytmickými ruchy a ozvuky lidského hlasu („často *sampluju staré animované filmy. Nebo se prostě občas opiju a něco si namluvím sám.*“) tvoří formát, který se před několika lety etabloval pod interním pojmenováním „acoustic doom“.

Autorem názvu a nejreprezentativnějším tvůrcem tohoto subžánru ambientu a experimentální hudby je norský hudebník a grafik Erik Skodvin. Pod přezdívkou Svarte Greiner a také v projektu Deaf Center, který utvořil s Ottem Totlandem, si vysloužil pozornost majitele labelu Type Johna Twellse (vystu-



už krátké EP Abtu, které vyplnilo prostor mezi Pofigistka a Kasha Iz Topora a ze kterého pochází skladba, jejíž název je citovaný na začátku textu. S vydáním EP Abtu totiž mizí z hudby Gultskra Artikler prakticky celý elektronický element - v úvodní skladbě Berezka slyšíme jenom jasně čitelnou melodii akustické kytary, smyčce a jemně modifikovaný zvuk trumpet, ve druhé skladbě se přidává dokonce foukací harmonika. Žánrovým veletočem, který mnohé posluchače překvapil, Gultskra Artikler dokázal, že jestli mu něco nechybí, tak je to nadhled.

„Moji známí mě často zvali na svoje avantgardní večírky, ale na mě to často bylo už moc přehnané. Měl jsem sice v plánu dělat avantgardní věci, ale to jejich hulákání a mlácení do nástrojů nebylo nic pro mě. Vždycky jsem potřeboval mít ve skladbě hezkou melodii.“ Na zmíněném vrcholu diskografie Gultskra Artikler, albu Kasha Iz Topora, Alexej Devijanin dotahuje k dokonalosti přístup, který kombinuje staré a nové, úchvatné melodie pohřbívá pod nánosy nerozpoznatelných zvuků, nenásilně propojuje analogové prskance s odkazy na ruský folklor a vše balí do avantgardistických koláží, které tvoří vizuálně podařený booklet. Devijanin podle vlastních slov na desce Kasha Iz Topora dosáhl přesně toho, co chtěl. Ještě před dvěma lety uvažoval, že teď, když si splnil vytyčený cíl, by chtěl udělat *„něco popovějšího, tanečnějšího, možná něco osmibitového. Nebo taky něco s orchestrem. Minimálně bych chtěl do tvorby zapojit živého bubeníka.“*

„MOSKVO, MÁME PROBLÉM“

Nakonec se vydal směrem, o kterém původně vůbec nebyla řeč. Z Moskvy, kam se přestěhoval z Novosibirsku, odpálil kosmickou raketu temného ambientu a všechny posluchače, kterých postupem času znatelně přibývalo, překvapil napodruhé. Po skvěle vystavěném ▶

puje pod jménem Xela) a především pak dostal prostor, aby založil vlastní značku Miasmah. Právě na ní pak Alexej Devijanin v roce 2007 vydal svoje nejlepší album Kasha Iz Topora a završil tak cestu k naplnění závazku, který si vytknul na začátku své hudební cesty – tedy *„dělat něco neobvyklejšího a avantgardnějšího.“*

Mistrovskému dílu žánru acoustic doom ještě předcházela kratší nahrávka Pofigistka, kterou se Gultskra Artikler (tehdy ještě ve dvojici s Dimitrijem Garinem, který se ale nepodílel na nahrávkách, byl jenom koncertní hráč) definitivně vymanil z prostředí internetových labelů a nakročil do vyšší společnosti evropské experimentální hudby. Druhou část alba, která sestává z remixů, naplnil, kromě zmíněných Erika Skodvina a Johna Twellse, také holandský chrlíč desítek experimentálních alb Rutger Zuydervelt, kterého zná hudební svět pod jménem Machinefabriek. Jednou kompozicí přispěl i švédský skladatel Marcus Fjellström.

SIBIŘSKÁ FOUKACÍ HARMONIKA

Přestože je Pofigistka vysoce fun-gující album, ve stínu Kasha Iz Topora působí jenom jako nadechnutí před skokem do hluboké vody. Leccos z radikální změny směru naznačuje





a reprezentativním albu Kasha Iz Topora vydal desku, u které mnohé napoví už název a obal – na coveru nahrávky nazvané Galaktika je bezmocný ruský kosmonaut obalený v ledové hmotě, který nehnutě putuje otevřeným vesmírem.

Estetikou se deska Galaktika, která tentokrát vyšla na labelu Other Electricities, přibližuje konceptu „retro science fiction“ – snaží se tedy zvukově mapovat vesmír tak, jak si jej lidé představovali v minulosti. Při poslechu si nejde nevzpomenout na propagační obrázky z dob Sovětského svazu, na kterých soudruhovité zvětčovali statečné kosmonauty, kteří šíří socialismus do všech galaxií. Má to ale svoji kouzelnou poetiku – často zní pípání předpotopných kosmických přístrojů, promrzlých palubních desek a prvních umělých družic, v názvech kompozic se dostáváme nejen na Měsíc, ale i na Saturn.

Možná symbolický je pak název poslední skladby, kterou Gultskra Artikler nazval Angel. Můžeme to číst jako pobídku k cestám do vesmíru, minimálně ve vlastních hlavách – i přes porouchané kosmické lodě, nebezpečí na jiných planetách a nepřátelské civilizace nás totiž na konci cesty může čekat něco, co bude stát za to. Jisté je jenom jedno – další kroky Alexe Devijanina, který se albem Galaktika definitivně zařadil mezi to nejzajímavější, co může evropská scéna experimentální hudby nabídnout, jsou naprosto nepředvídatelné. A nepředvídatelnost byla vždycky to, co definuje experiment.

Doporučený poslech:

Gultskra Artikler – Gruppa Turistov [Autoplate 2003]
 Gultskra Artikler – Pofigistka [Lampse 2006]
 Gultskra Artikler – Kasha Iz Topora [Miasmah 2007]
 Gultskra Artikler – Galaktika [Other Electricities 2010]
 Svarte Greiner – Knive [Type Records 2006]
 Xela – The Dead Sea [Type Records 2006]
 Marcus Fjellström – Gebrauchsmusik [Lampse 2006] ■





Rozhlasový podzim



Mezinárodní hudební festival

Rozhlasový podzim

12|10>16|10>2010

Přijďte v říjnu na koncert!

www.rozhlasovypodzim.cz

12| 10| Út 19.30| Rudolfinum – Dvořákova síň

Ferenc Liszt | Uherská rapsodie č. 2
Fryderyk Chopin

Koncert pro klavír a orchestr č. 2

Béla Bartók

Taneční svita pro orchestr

Maurice Ravel | La Valse, choreografická báseň

SYMFONICKÝ ORCHESTR ČESKÉHO ROZHLASU

Tomáš Netopil | dirigent

Alexander Ghindin | klavír

Ceny vstupenek
690, 490, 290, 90 Kč

13| 10| St 19.30| Rudolfinum – Dvořákova síň

Bedřich Smetana | Šárka, symfonická báseň
Witold Lutoslawski

Koncert pro violoncello a orchestr

Zygmunt Noskowski

Mořské oko, symfonická báseň

Leoš Janáček | Taras Bulba, rapsodie pro orchestr

SYMFONICKÝ ORCHESTR POLSKÉHO
ROZHLASU VARŠAVA

Łukasz Borowicz | dirigent

Jiří Barta | violoncello

Ceny vstupenek
690, 490, 290, 90 Kč

15| 10| Pá 19.30| Betlémská kaple

Koncert laureátů Mezinárodní rozhlasové
soutěže Concertino Praga 2010

Antonín Rejcha | Předehra D dur

Antonio Vivaldi | Koncert pro kytaru

Johann Sebastian Bach

Koncert pro housle a moll

Wolfgang Amadeus Mozart

Koncert pro klavír č. 23 A dur

Joseph Haydn | Symfonie č. 45 „Na rozloučenou“

KOLEGIUM ROZHLASOVÝCH SYMFONIKŮ

Alfonso Scarano | dirigent

Veronika Hrdová | kytara

Julie Svěčená | housle

Anastasia Vorotnaja | klavír

Ceny vstupenek
290, 190, 90 Kč

16| 10| So 19.00| Rudolfinum – Dvořákova síň

Wojciech Kilar | Orawa pro smyčkový orchestr

Ignacy Jan Paderewski | Koncert pro klavír a moll

Antonín Dvořák | Symfonie č. 8 „Anglická“

NÁRODNÍ SYMFONICKÝ ORCHESTR
POLSKÉHO ROZHLASU KATOWICE

Tadeusz Strugała | dirigent

Ian Fountain | klavír

Ceny vstupenek
690, 490, 290, 90 Kč

PRAŽSKÉ PREMIÉRY

14| 10| Čt 19.30| Sál Martinů

Pavel Zemek (Novák)

Koncert (Konsonance) pro violoncello
a komorní orchestr

Wojciech Widłak | Krátce „on Line“

Aleksander Nowak

Tmavovlásky v černém sportáku

Raminta Šerkšnytė | Pohádka o malém princovi

Erkki-Sven Tüür | Symfonie č. 8

KOMORNÍ FILHARMONIE PARDUBICE

Marko Ivanovič | dirigent

Ceny vstupenek
150, 100 Kč

15| 10| Pá 19.00| Sál Martinů

Wojciech Kilar

Ricordanza pro smyčkový orchestr

Anatolijus Šenderovas

Rozevřel jsem náruč - Přelud

Arvo Pärt | Symfonie č. 4 „Los Angeles“

TALICHŮV KOMORNÍ ORCHESTR

Petr Vronský | dirigent

Ceny vstupenek
150, 100 Kč

Prodej vstupenek: on-line na www.rozhlasovypodzim.cz; v Reprezentační prodejně Českého rozhlasu, Vinohradská 12, Praha 2;
v sítích Ticketportal, Ticketpro a Bohemia Ticket.

Pořadatelé

Za finanční podpory

Partneři



Marcin Barski

Text: **Petr Drkula**

Marcin Barski je hlavním představitelem polské organizace AudioTong, jejímž stěžejním posláním je podpora a propagace experimentální hudby nejen v tamním okruhu, ale i za hranicemi Polska. Setkal jsem se s ním v Krakově jako s organizátorem mého koncertu a již tehdy jsem zatoužil nahlédnout hlouběji do rozsahu všech jeho přínosných aktivit v oblasti šíření nového umění.

Loni v červnu realizovala organizace AudioTong hudební kompilaci *Exploratory Music From Poland vol. 1*, a to jako přílohu britského magazínu *Wire*. Jaká vedla cesta k této nevšední příležitosti?

Idea EMFP se vyvinula z jiných projektů, jejichž uskutečnění jsme naplánovali na průběh Polského roku – polské sezóny ve Velké Británii organizované Institutem Adama Mickiewicze. Mysleli jsme, že tato kulturní sezóna probíhající v jednom z nejdůležitějších hudebních středisek na světě je vynikající příležitostí prezentovat a prosadit ty nejzajímavější a nejaktuálnější fenomény nové polské hudby. Jako vydavatelství a nadace pracujeme především na propagaci a rozvoji experimentální elektronické, elektroakustické a improvizované hudby v Polsku se zvláštním zaměřením na Krakov, kde sídlíme. Nevím přesně, jaká je situace v České republice, ale v Polsku je velmi mnoho vynikajících hudebníků, kteří ovšem potřebují vstoupit do širšího povědomí za hranicemi své země, aby jednoduše získali více možností ke spolupráci, sdílení a načerpání zkušeností od podobně zaměřených hudebníků z lépe rozvinutého prostředí, zvláště západních zemí. Právě takové album, jako je EMFP, byl vynikající způsob ukázat to nejlepší odsud, a to ne pouze ve Velké Británii, ale také po celém světě. Album vytvořené ve spolupráci s magazínem *Wire* směřovalo k vysoce specializovanému posluchačstvu – k jeho předplatitelům – a už teď jsme měli možnost zaznamenat jeho příznivý dopad včetně většího zájmu o polskou hudbu. Umělci zařazení na toto CD jsou zvaní na festivaly, některé zde obsažené nahrávky jsou vysílány různými mezinárodními rozhlasovými stanicemi atd. Zpětná vazba byla obecně velice příznivá a povzbuzující. Do budoucna doufáme v pokračování takovýchto akcí, které mají smysl

a jsou opravdu užitečné. CD samo o sobě obsahuje 17 nahrávek sahajících od improvizace k elektroakustice, od experimentální elektroniky k imitacím popových písní. Výčet umělců zahrnuje jména jako Mikolaj Trzaska, Marek Choloniewski, Aabzu, Robert Piotrowicz, Ensemble 56, Emiteer a mnoho dalších, více či méně známých a vynikajících umělců z Polska. Na našich internetových stránkách si můžete poslechnout jejich výběr.

Kromě propagace polských umělců vyvíjí AudioTong také opačně orientovanou snahu, a to přinášet novou hudbu ze světa do Polska, zvláště do Krakova, ve formě živých vystoupení. Mohl bys nějak shrnout tuto aktivitu?

Vždy bylo naším cílem vytvářet tady v Krakově přátelské prostředí pro novou a náročnější hudbu a zvukové umění. Bez toho bychom nemohli očekávat, že by publikum pochopilo a ocenilo nové hudební formy a stejně tak bychom nemohli přepokládat, že se budou místní umělci na těchto akcích podílet a sami produkovat kvalitní novou hudbu. V našem okolí nejsme samozřejmě jediní, kdo představuje tyto nové záležitosti, měl bych zmínit festivaly AudioArt a zvláště Unsound. Nicméně naším záměrem na poli experimentální hudby bylo vždy udržovat aktivní scénu, a to ne pouze pro pár dní konání festivalu, ale scénu živou a intenzivní v průběhu celého roku, každý rok. Již řadu let organizujeme nejméně jednu akci měsíčně a snažíme se podporovat i jiné projekty, které se tu v této oblasti konají. Ve skutečnosti jsme si nedávno uvědomili, že to, čeho jsme chtěli vždycky dosáhnout, se vlastně děje už teď, ačkoli to stále ještě vyžaduje z naší strany nepřetržitou aktivitu. Je ale důležité připomenout, že akce, které pořádáme, nejsou jen koncer-



ty. Organizujeme nebo spoluorganizujeme také řadu workshopů pro lokální hudebníky, pokoušíme se podnítit nevšední umělecké spolupráce a připravujeme řadu přednášek o hudbě a zvukovém umění, takže celá ta věc se stále vyvíjí. K druhé části tvé otázky – bylo tu mnoho zcela výjimečných momentů a nezapomenutelných vystoupení: Faust, Tetuzi Akiyama, večer AudioTong Birthday Party na němž se představili Noel Akchote, Aki Onda, Alan Licht, Ray Dickaty, Rafal Mazur, Aabzu, DMP Trio, Siupa a William Bennett of Whitehouse... Tím nejlepším zadostiučiněním je však vědomí, že to, co děláme, je přijímáno posluchači. Představ si vystoupení, po kterém si doslova každý z publika koupí od vystupujícího umělce CD, jednoduše proto, že se mu ten koncert fakt líbil. To se tady nedávno stalo Adrienu Kesslerovi a věříš, že jeho hudbu nikdo z místních nikdy předtím neslyšel? Pokud je toto měřítko úspěchu, potom ano, jsme docela úspěšní v prosazování nové hudby v Krakově.

Takový úspěch je určitě výjimečný, uvážíme-li, že tu mluvíme o naprosto menšinové oblasti hudebního spektra. Naště stí tu ve prospěch věci působí i některé vedlejší



Noel Akchote a Marcin Barski

faktory, jakým je například i genius loci tohoto města a jeho kulturní, akademická nebo spirituální atmosféra. Jaké jsou tvoje aktuální plány a vize, které bys chtěl v tomto inspirativním prostředí uskutečnit?

Nedávno jsme si udělali malý odpočinek od našich aktivit, ale teď se vracíme zpět s druhou částí kompilace pro magazín Wire, která vyjde společně s letošním červnovým číslem. Také jsme zahájili činnost dvou sub-labelů, Mathka a Cindie. Label Mathka je předurčen pro velmi vybranou kolekci CD, vytvořenou umělci, na které se opravdu spo-

léháme a věříme v to, co dělají. Každé album bude věnováno jednomu námětu, včetně rozhovoru na dané téma s jeho tvůrcem. První titul vydaný pod touto značkou je již na světě. Je jím Martin Küchen a jeho album *The Lie & The Orphanage* věnované boji za pravdu a přímost v uměleckém konání. Druhý titul je již v produkci a bude jím album *Singing Skin* ruského umělce jménem Matsutake. Půjde o jakousi velmi důvtipnou imitaci či o vyprávění příběhu o hodnotě napodobeniny v „post-everything“ kultuře. Label Cindie je zaměřena na propagaci nových debutujících umělců a je orientován především na

přístupnější hudební styly, které kladou důraz na melodii, rytmus apod. Internetové stránky mateřského labelu AudioTong pak zůstávají i nadále místem pro publikování hudby online a zdarma, přestože i pod touto značkou jsou v nejbližší budoucnosti naplánovány hudební realizace ve formě fyzických CD nosičů.

www.audiotong.net
www.mathka.pl
www.cindie.pl

inzerce

GALERIE MEETFACORY
 14/07 – 17/09 2010
WWW.MEETFACORY.CZ



VYSTAVUJÍCÍ UMĚLCI +
 JANA KOCHÁNKOVÁ / KW / LÁDVÍ – ADÉLA
 SVOBODOVÁ + JAN HAUBELT + JIŘÍ THÝN +
 TOMÁŠ SEVERA / MICHAL MORAVČÍK / LUCIA
 NIMCOVÁ / LUDMILA SMEJKALOVÁ / MATĚJ
 SMETANA / LENKA VÍTKOVÁ / VLASTA ŽÁKOVÁ

VERNISÁŽ VE STŘEDU 14./07 V 19 H
 MEETFACORY JE PODPOROVÁNA GRANTEM HL.M. PRAHY



Dítě Albionu

Pete Brown, textař a básník anglického undergroundu

Text: **Darrell Jónsson**, překlad: **Matěj Kratochvíl**, foto **Shu Tomioka**

Vliv jazzového básníka Petea Browna můžeme slyšet napříč katalogem skupiny Cream a Jacka Bruce. Od samých počátků sdíleli Bruce a Brown touhu obohatit rockovou hudbu o nadčasovější umělecké prvky. V roce 1970, zatímco Clapton zpíval převzatou píseň „After Midnight...I'm going to boogaloo and shout“, Brown lemoval Bruceovy původní kompozice texty absorbujícími nejlepší impulzy britské poválečné beatové poezie, surrealismu, progresivní kinematografie, latentní patafyziky a blues.

V televizním dokumentárním seriálu z roku 2009 Blues Britannia (na němž se Brown i Bruce podíleli) cituje bývalý basista Rolling Stones Bill Wyman básně Elmorea Jamese „nebe pláče, podívej, jak se slzy valí dolů ulicí“ následované veršem od Muddyho Waterse „Mířím dolů do Louisiana, holka, za sluncem“. Poté se odmlčí, aby vyjádřil ohromení a úžas, jaký v jeho generaci vyvolala tato slova, a dodá: „To je fantastické... je to magická záležitost.“

Brown byl profesionálním básníkem od mládí a ve svém kouzlení se slovy přešel od psaní na papír k úspěšným večerům jazzové poezie známým jako New Departures. Jako recitátor vlastní poezie mohl sdílet scénu s Allenem Ginsburgem, Williamem Burroughsem, Lawrencem Ferlinghettim a Robertem Gravesem. Ale důležitější než tato spojení s básníky jiné země a éry byla antologie *Children of Albion: Poetry of the Underground in Britain* sestavená v roce 1969 Michaelem Horovitzem, která zachytila výrazného hudebního ducha Browna a jeho současníků. Dnes Pete Brown rozvíjí svůj slovní talent jako scénárista a básník, v hudbě jako producent a autor písní. Jeho nová básnická sbírka *Mundane Tuesday and Freudian Saturday* má vyjít letos na podzim ve skotském vydavatelství Markings Press. Letos také vyjde Brownova autobiografie *White Rooms and Imaginary Westerns* zároveň s jeho CD *Road of Cobra's* na britské značce Proper records. Hraje na něm Phil Ryan (ze skupiny Man), Mick Taylor (dříve Mayall, Rolling Stones a Jack Bruce Band) a řada dalších, mimo jiné Maggie Bell nebo Arthur Brown.

Následující rozhovor s Petem Brownem se věnuje vztahu jeho generace k propojení jazzu, poezie, blues, ale také jeho průlomové práci s Jackem Brucem.

Jak živé hraní s jazzovými hudebníky změnilo váš přístup k psaní poezie?

Když mi bylo třináct, začal jsem poslouchat jazz a stal se ze mě absolutní fanatik. Na nahrávkách z let 1926–1957 jsem byl schopný poslechem poznat, kdo právě hraje. Vytrénoval jsem si uši, což se mi potom hodilo, když jsem začal produkovat, protože jsem slyšel hodně detailů. Takže jazz byla velká věc, kterou inspirovali někteří Američani jako Kenneth Patchen, Kenneth Rexroth, básníci, kteří již s jazzem pracovali. Tehdy jsme začali spolupracovat s jazzovými muzikanty, k nimž jsme vzhlíželi. Tehdy představovala problém technologie, neexistovaly odposlechové reproduktory, takže jste neslyšel sebe a muzikanti neslyšeli vás. Michael Horovitz a já jsme měli pravidelné místo v klubu Marquee jako New Departures Group. Měli jsme regulérní kapelu s častěčně proměnlivým obsazením. A tak jsem se potkal Brucem a Gingerem, protože oni byli jazzoví hudebníci a já se kolem té scény také pohyboval.

Jack Bruce v minulosti řekl, že se snažil hudebně rozšířit popovou píseň, což zřejmě souviselo s jeho experimenty na pomezí vážné hudby a jazzu. Z jakého literárního pramene jste čerpal vy, když jste s Brucem rozšiřovali rockovou poetiku?

Vždy jsme hledali nové formy, oba nás to zajímalo. Mezi věci, které jsme měli společné, patřila láska k blues, které jsme chápali jako velice zajímavý jazyk. Jacka fascinovaly proměny blues v podání sofistikovanějších hráčů. Oba nás ale také velice zajímal Charles Mingus, který rovněž experimentoval s poezií. Měli jsme rádi určité druhy humoru, jak ho prezentoval třeba rozhlasový pořad Goon

Show, velice populární britská rozhlasová show se Spikem Milliganem. Tyto zájmy jsme tedy měli společné, ale zároveň jsme nechtěli dělat věci příliš prvoplánové. Nikdy mě nezájímalo psát normální popové písničky, jediná, kterou jsem kdy napsal, bylo *I Feel Free*. Ale když se podíváte na její formu, byla jedinečná: výrazný a energický rytmický základ a nad ním velice plynulý lyrický zpěv – to bylo a je velice neobvyklé. Zní to neuvěřitelně, ale jediný, kdo dělal něco podobného byl Brian Wilson a Beach Boys.

Jak jste se, coby Žid z Londýna, dokázal sladit nebo identifikovat se skotskými obrazy a krajinou, která se objevuje ve vašich společných dílech s Brucem?

Naprosto jsem si Skotsko zamiloval. Začal jsem tam jezdit, když mi bylo sedmnáct, a vždy mě k tomu místu vázalo silné pouto. Měl jsem tam vždy dobré přátele a trávil tam čas. A všichni, s nimiž jsem významněji spolupracoval, vedle Jacka, v sobě měli něco skotského či keltského. Dlouhodobě spolupracuji s Philem Ryanem, který má velšské a irské kořeny. Pracujeme spolu od roku 1978 a nová nahrávka nám vyjde letos. Vždy mě to táhlo ke Keltům a měl jsem pochopení pro to, odkud Jack pochází, protože miluji Skotsko. Strávil jsem hodně času v Glasgow a nyní žiji v Edinburghu.

Byl v 60. a 70. letech nějaký textař, který dělal věci srovnatelné s vámi, nebo jehož jste obdivoval?

Vždy se mi líbilo, co dělal Jimi Hendrix a hodně jsem měl rád Mose Allisona, Jack ho měl taky v oblíbě a dokonce s ním natočil koncertní desku. Později jsem se zamiloval do Screaming Jay Hawkina a jeho textů. Nijak zvlášť mě nebral Dylan, ale líbily se



Pete Brown

mi první tři desky Band, na nichž je několik úžasných textů. Mám rád Tima Buckleyho, Dr. Johna a můj oblíbeným písničkářem je Allen Toussaint. Toussaint je dokonalý: autor písní, aranžér, klavírista a zpěvák... Pro mě je jednou z hlavních inspirací.

Je-li řeč o jazzu v Anglii, řada lidí si připadá zmatená. Anglie je spojená s lidovou hudbou a rockem. Jak a kam se vyvíjí tato debata?

Všichni chtěli hrát jazz, hlavně lidé z Jackovy generace. Ale bylo nemožné se takto uživit. V Londýně bylo asi dvacet muzikantů, kteří se mohli uživit hraním moderního jazzu, a ani oni to neměli jednoduché. Kromě toho šlo o scénu rozdělenou do různých partiček, které se snažily, aby jim ostatní nelezli do zelfí.

Jack a Ginger byli považováni tak trochu za povýšence. A pak se objevilo blues, s ním Alexis Corner a vzniklo určité hnutí. Najednou se vynořila scéna, na níž se spousta jazzových muzikantů mohla živit. Šlo zčásti o praktickou záležitost, ale Alexis hodně respektoval ostatní muzikanty a nechával je ve svém klubu hrát volně. Mohli hrát dlouhá sóla, mohli experimentovat, mohli hrát jako Charles Mingus a přitom si mohli vydělat

dost na to, aby se nemuseli živit ještě něčím jiným, což bylo nesmírně důležité. Někdy odehráli i devět koncertů týdně. Protože mnozí z nich, zvláště Graham Bond, Jack a Dick Heckstall-Smith, měli rádi blues od začátku, měli vhléd do hudby a pocit, že by se v ní mohli realizovat. V nedávném dokumentárním seriálu Blues Britannia je rozhovor, kde Jack říká: „Blues byl jazyk, bylo to něco jako osobní jazyk, ale byla to věc flexibilní, otevřená interpretacím, s níž sis mohl dělat, co jsi chtěl. Pokud jsi pochopil, jak to pracuje, mohl jsi vnášet vlastní materiál.“ V britském blues samozřejmě byly i další prvky. Byl tam jazz a soul a spousta dalšího. A úžasné bylo, jak Graham, Jack a další rozšířili tento hudební jazyk o vlastní prvky.

To vše jsme ale dělali s největší úctou k černé hudbě a černošským muzikantům, k nimž jsme stoprocentně vzhlíželi. Nikdo z nás tuto hudbu nechtěl shazovat nebo prznit.

Nejlepšími výsledky tohoto procesu pro mě byly skupiny jako Organization Grahama Bonda a některé kapely kolem Zoota Moneyho. Co se týče Johna Mayalla, můžu zase citovat Jacka: „Mayall se snažil reprodukovat chicagské blues.“ Je pravda, že měl hudebníky, jako byl Eric a Hughie Flint, kteří se chtěli zajímavým způsobem posu-

nout dál, ale to nebyl Mayallův záměr. Stejně jako v raných dobách britského dixielandového revivalu se tradicionalisté jen snažili kopírovat originál. Bylo třeba se něčím živit a vytvořil se okruh klubů, na němž potom vydělávali lidé kolem R&B i blues – okopírovaná hudba. Když si ale poslechnete Organization, uvědomíte si, že jde o kreativní přístup. Dokonce i když hrají *What I Say* od Raye Charlese, je to jedinečné a tvůrčí.

A když se bavíme o Jackovi, skupina Cream ho vždy omezovala, nemohl s ní dělat, co chtěl. Tu a tam něco ve studiu, ale většinou ne. Potřeboval tedy všechna ta sólová alba, aby mohl nahrát to, co měl v hlavě. Jackova tvorba začíná být teprve nyní oceňovaná, trvalo to dlouho a nikdy na svých sólových projektech nic nevydělával, s výjimkou první sólové desky *Songs for a Tailor*. Už spolu nepracujeme, ale jsem hrdý, že jsem se na jeho hudbě mohl podílet, a myslí, že jsme vytvořili dobré věci.

Vzhledem k našemu zázemí v poezii a blues jsme usilovali o hudbu, která obstoje v čase. Nesnažili jsme se dělat pop, chtěli jsme dělat hudbu, ať už měla jakékoliv základy. Nikdy jsem nepřistupoval cynicky k hudbě, hudba byla má první láska, přistupoval jsem cynicky k byznysu.

Jack Bruce

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

Není snadné rozšířovat kariéru Jacka Brucea, který složil svůj první smyčcový kvartet v jedenácti letech a ve třiceti letech měl za sebou cestu od jazzového harcovníka k bluesrockové hvězdě a zpět do spíše jazzových vod. Aby to bylo ještě složitější, jde o hudebníka, který montoval Bacha do hardrocku během svého působení se slavnými Cream, ale zároveň zpracovával netypickou sadu vlivů od Stravinského po Charlese Minguse do celku vzpírajícího se klasifikaci. Vezměte výše uvedené, přidejte jeho zvláštní vztah k hudebnímu průmyslu (a obráceně) a začnete chápat, proč se teprve v roce 2010 objevil autoritativní životopis tohoto vlivného umělce.

Na takový počín si troufl Harry Shapiro, jenž v posledních dvaceti letech sepsal životopisy Bruceových současníků Jimiho Hendrixe, Erica Claptona, Grahama Bondy a Alexise Cornera. Shapiro je důvěrně obeznámen s rock and rollovým teritoriím, v němž se tito umělci pohybují, ale kromě toho se pouští do zkoumání přehlížených stránek Bruceovy tvorby a osobnosti. Kniha *Composing himself* je zajímavým a poučným čtením.

Příběh začíná hledáním Bruceových kořenů ze stran obou rodičů v oblasti, která byla až do poloviny 20. století nejhustěji obydleným slumem v Evropě. Tady, v činžácích Glasgowa se Jack Bruce narodil v roce 1943 do rodiny, která po generaci přežívala jako součást dělnické chudiny. Prostřednictvím rozhovorů s Brucem nám Shapiro sděluje, jak Bruceova rodina pokračovala v socialistickém aktivismu svých předchůdců stávkujících v 19. století a vstoupila ve třicátých letech do komunistické strany. Po dvou generacích žijících na hraně bídy je těžké označit takové sklony jako reakční, ale Bruceova politika měla méně společného se sovětským stalinismem a více s hodnotami, které nacházel v nadčasové skotské lidové písni. Jak píše Shapiro: „*Jako u mnoha politicky aktivních dělníků ve Skotsku bylo možné politickou perspektivu Charlese Bruce do pěti slov Roberta Burnse A Man's A Man For A' That napsané v ayrshirském dialektu. Bruns v ní deklaruje, že peníze a společenská třída nemají být měřítkem hodnoty člověka, že čest a sebeúcta nepocházejí ze zděděného bohatství, krásného oblečení nebo umění zdvořilostních kudrlínek.*“

Může se zdát divné parafrázovat Burnse, ale Shapiro vypráví příběh skrze rozhovory s Brucem, Carlou Bley, Ericem Claptonem, Billym Cobhamem, Petem Brownem a dalšími – nadčasová logika zmíněné písně objasňuje mnohé z jinak nepochopitelných Bruceových rozhodnutí.

Příklad pro ty, kdo se ptají, kde byl Bruce 12. 6. 1969, když jeho někdejší spoluhráči Eric Clapton a Ginger Baker (pod značným tlakem manažerů) zformovali Blind Faith a absolvovali svůj americký debut. Té noci byly přichystané peníze a sláva, když se davy srocovaly, aby v Madison Square Gardens v New Yorku viděly intenzivně propagovanou nejnovější superskupi-

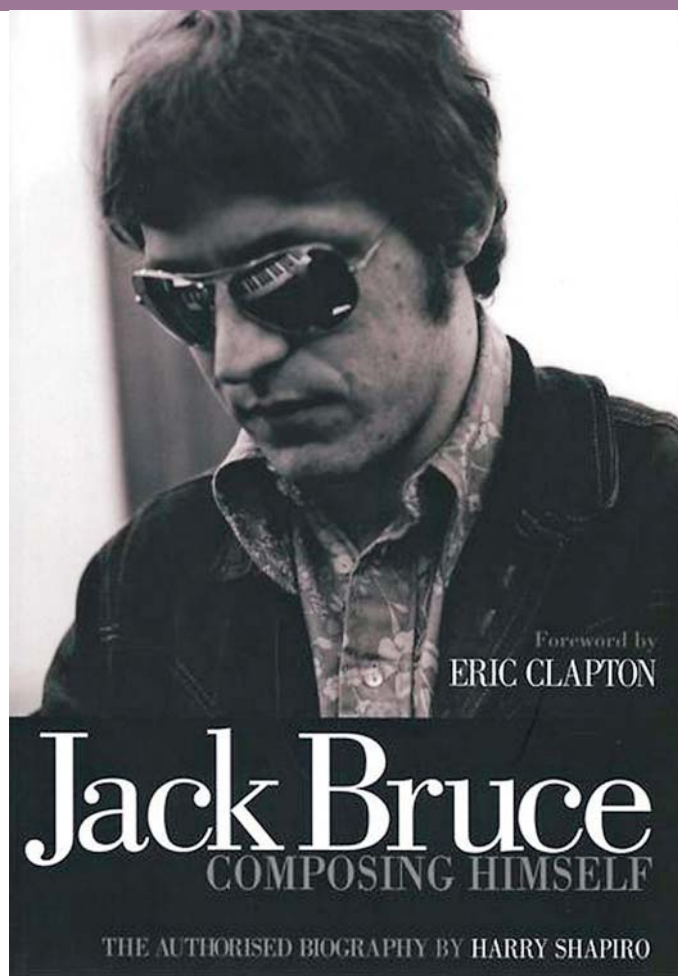
nu. Bruce mohl klidně být při tom a dostat svůj podíl. Namísto toho hrál bývalý basista Cream v pár kilometrech vzdáleném malém klubu Slug's v East Village s kytaristou Larrym Coryelem a bubeníkem Bobem Mosesem.

Jak Shapiro zdůrazňuje, navzdory univerzálnímu zbožštění Claptona a Bakera ze strany fanoušků v šedesátých letech předčila pro mnoho kritiků první Bruceova sólová alba *Songs for a Tailor* a *Harmony Row* cokoli, co v období po Cream samostatně vydali Clapton s Bakerem.

V Cream se rozvinuly některé, nikoliv však všechny směry, jimiž se měl Bruce vydat. Shapiro věnuje Cream celou kapitolu, stejně jako Bruceově působení v rockové sestavě West, Bruce and Laing. Navzdory tomu lze zatím nejucelenější popis Bruceovy role v kapele najít v rozhovoru s Petem Brownem z doby reunionu Cream v roce 2005. Jak řekl Brown Davidu Frickovi z Rolling Stone: „*Kdybych byl dělal propagaci těm koncertům, řekl bych jim, aby najali pomocné hudebníky, kteří by umožnili provedení ambicióznějších skladeb. Ve studiu mohli používat pestřejší paletu, zvláště Jack. Myslím, že to je jeden z důvodů, proč se rozešli. Jack rostl jako skladatel – potřeboval větší prostor. Ale takovou hudbu nemohli hrát živě jako trio a při omezeních uložených jejich managementem, který chtěl, aby omílali stále totéž a bez přestání koncertovali.*“

Důležitý pro úspěch Cream byl přínos aranžéra a producenta, dnes již zesnulého Felixe Pappalardiho. Pappalardi, jako zkušený hudebník z Greenwich Village se nejen vyrovnal Claptonovým znalostem bluesové historie a techniky, ale jako studovaný dirigent byl partnerem Bruceových znalostí vážné hudby. Pokud podíl na autorství písní dělá z Browna čtvrtého člena, Pappalardi dělal ve studiu z Cream kvinteto nejen skrze aranžování a produkování, ale také jako hráč na violu, mellotron, klávesy, perkuse a basu.

Bohužel Shapiro nepřináší nic nového ohledně Pappalardiho podílu na hudbě Cream a na vývoji progresivnějších proudů proto-metalu a bluesrocku. Ovšem když o něm hovoří, nabízí zároveň klíč k pochopení jedinečných Bruceových schopností. Cituje z rozhovoru s Pappalardim z časopisu *Crawdaddy* z roku 1968: „*Jediný, koho zajímá komponování jako takové, je Jack, řekl bych o něm, že je to skladatel, který zapisuje věci, jak je slyší. Myslím, že první doklad toho je na dalším albu [Wheels of Fire]. Napsal skladbu As You Said, kterou považuji za naprosto originální. Je pro dvě akustické kytary, dvě violoncella, hlas a hi-hat. A to vše, kromě hi-hat hraje a zpívá Jack. Takže vím, že ho zajímá komponování, protože vím, že jeho zázemí je podobné tomu mému. Má nastudované základy a literaturu. Jinými slovy, není to rockandrollový muzikant; je to prostě muzikant.*“



Od violoncella využitého v *As You Said* se Shapiro dostává dále k impresionistickým inspiracím, které Bruce čerpal od Debussyho. Jak Bruce řekl Shapirovi, „celá kompozice představuje vývoj. Ale ne jako v klasické hudbě, v níž máte zakončení; zde je téma, které se samo rozvíjí – formu, která se sama rozšiřuje. Teoreticky by celá píseň mohla pokračovat donekonečna.“

Učení se od klasiků, jako je Stravinský a Bach, nevede nezbytně k nadčasové rockové hudbě. Ale právě zde Bruce dokáže zazářit. Je v dobré společnosti toho lepšího z Beatles, Briana Wilsona a celého produkčního a aranžérského týmu značky Elektra, který přispěl k dílu *Love's Forever Changes*. Tyto silnější momenty populární hudby nám dávají něco víc než jen kousky (vážené hudby, lidové, jazzu...) zkopírované do rockového formátu za účelem vytvoření povrchního efektu. Díky Shapirovým rozhovorům můžeme konečně zjistit více o tom, jak Bruce docházel k tak přesvědčivým výsledkům.

Bruce vysvětlil Shapirovi: „*Messiaen, společně s dalšími skladateli své generace a možná i s dřívějšími generacemi francouzských skladatelů, se snažil přijít s hudbou, která byla*

velice složitá, ale zněla velice jednoduše. Mohl se použít zpěv ptáků – jak to dělal Messiaen – nějakého obskurního mexického drozda. Ptáci slyší desetkrát rychleji než lidé a jejich hudba se přenáší z generace na generaci – ale není stejná jako před sto lety. Ale na povrchu zní – když posloucháte slavíka nebo drozda – svůdně jednoduše. A o to jsem se snažil v rockovém formátu – mít poměrně komplikovanou strukturu a myšlenky, které by ale komunikovaly s lidmi.“

Obohacování bluesrocku a popu technikami převzatými odjinud představuje jen jednu stránku Bruceova příběhu. Po rozpadu Cream pokračoval ve spolupráci s textařem Petem Brownem, Georgem Harrisonem, Pappalardim, Chrisem Speddingem a Dickem Heckstall-Smithem a zároveň se spojil se dvěma z nejslibnějších vizionářů amerického jazzu.

Podle legendy to byl Tony Williams, kdo Milese Davise postrkoval k jazzové fúzi desky *Bitches Brew*. A ti, kdo slyšeli varhaníka Larryho Younga s Williamsem, Hendrixem, Davisem (nebo ještě lépe Youngova sólová LP ze sedmdesátých let *Unity* a *Lawrence of Newark*) budou okamžitě vědět, proč byl nazýván Johnem Coltranem elektrických varhan Hammond B3. Je historickou skutečností, že Young byl po šest let v šedesátých letech stabilním členem Davisovy sestavy. V roce 1969, jako by mu již došla trpělivost s Davisem, pár měsíců před vydáním *Bitches Brew*, vytvořil Williams vlastní skupinu Lifetime a natočil průlomové album *Emergency!* V původní sestavě Lifetime, která zahrnovala elektrickou kytaru Johna McLaughlina a Youngovy varhany, udal Williams laťku nejen pro Davise, ale také pro Santanu, Mahavishnu Orchestra a další. Bruce se k Lifetime přidal v letech 1970–1971. Během tohoto období neměla sice skupina Lifetime tak hustý program nahrávání a koncertů jak Cream v letech 1966–1968, ale Bruce zase jednou našel kolektiv, jehož vliv na jazz byl srovnatelný s vlivem Cream na rock.

Po zbytek knihy jsme seznamováni s tím, jak Bruce znovu objevoval intenzitu jazzové fúze Lifetime, bluesrockovou dynamiku Cream a svůj lyrický zvuk ovlivněný vážnou hudbou. Bylo to pro něj náročných čtyřicet let, během nichž překonal drogovou závislost, zklamání z nahrávacího průmyslu, ale také v roce 2009 získal čestný doktorát na Glasgow Caledonian University. Navzdory různým odbočkám a slepým uličkám, zdůrazňuje Shapiro, není na Bruceově cestě nedostatek hudebních pokladů a poučení.

Harry Shapiro:
Jack Bruce Composing Himself – The Authorized Biography
Jawbone Press (www.jawbonepress.com)

Jak bylo po smrti

Plastici s Agonem bouřlivě velebí Ladislava Klímu



Text: **Petr Ferec**; Foto: **Karel Šuster**

Po osmi letech od koncertního uvedení spatřil světlo světa CD a DVD záznam společného představení, na němž Plastic People Of The Universe spojili síly s Agonem a oprášili starý plastikovský program *Jak bude po smrti*.

Dvoudisk, který nedlouho po nové řadové desce PPU (*Maska za maskou*) a albu agonovských zhudebnění poezie Ivana Jirouse (*Magorova summa*) vydala Guerilla Records, ovšem nese název *Obešel já polí pět* – a když týž program vyšel v roce 1992 oficiálně poprvé, nesl název *Slavná Nemesis*. Nejčastěji se o něm asi mluví jako o „klímovském programu“ – Vratislav Brabenec pro něj totiž upravil texty svérázného filozofa Ladislava Klímy – povídku *Jak bude po smrti* a úryvky Klímova dopisu Miloši Srbovi (z nichž se stala píseň *Jsem Absolutní Vůle*). Třetí skladba, instrumentálka *Slavná Nemesis*, měla klímovský alespoň název.

JÁ UBOHÝ KRAMÁŘ MATYÁŠ LEBERMAYER

Jediné koncertní provedení za života autora hudby Milana Hlavsy se odehrálo v říjnu 1979 na usedlosti v Nové Vísce u Chomutova. Pětačtyřicetiminutový koncert byl nahráván, po něm vznikla v Hradci Králové ještě „studiová“ nahrávka, která je o přibližně čtvrt hodinu kratší. Plány vydat program v zahraničí coby třetí studiové album PPU se neuskutečnily, pro „porevoluční“ reedice byla vždy použita koncertní nahrávka.

Je to podivuhodný poslech, nejskrípavější hudba, jakou Plastici kdy vytvořili, a druhý a poslední z jejich „komponovaných“ pořadů (následující *Co znamená véstí koně* se již přiklání zpět k písním). Dojde v něm i na téměř divadelní prvky: vzrušený dialog (uprostřed skladby *Jak bude po smrti*) a „scénické ztvárnění“, celý koncert začínal tím, že kapela popíjela na pódiu pivo a zněla jí k tomu kazeta s dechovkami, které si předtím zvesela natočili při zkoušce. Táhlá trojice vzrůstajících skladeb nahraných v základní pětičlenné sestavě, která bude později označena za „klasickou“ (Milan Hlavsa – baskytara, Vratislav Brabenec – saxofony, klarinet, šalmaj, Josef Janíček – klavír, Jiří Kabeš – viola a Jan Bránek – bicí), v sobě odráží depresi a rozervanost doby, kdy veselý undergroundové „ghetto“ zasáhl soudní proces a akce Asanace. Autoři programu Brabenec a Hlavsa navíc vyhlásili „rok Ladislava Klímy“ a po vzoru svého

oblíbence se snažili zvýšit spotřebu alkoholu natolik, aby viděli legendární klímovské „rumové brouky“, což se jim přes upřímnou snahu prý nakonec nezdařilo.

Milan Hlavsa, hlavní protagonista skupiny, později říkal, že tento program nepatří k jeho oblíbeným a pověst jistého „nepodarku“ trojici klímovských skladeb už zůstala. Neprávem, spěchám dodat, nejistota strach zmítající „ubohou duší plátěnou“ a klímovský egosolismus, jemuž není žádný pořádek svatý, jsou v poryvech Hlavsovy hudby dokonale přítomné. K upozadění programu nedošlo kvůli jeho kvalitě, ale jen díky tomu, že autor hudby změnil své preference a vydal se směrem k písničkovému rocku.

JAKO PŘELUD, A PŘECE JASNĚ

Tohle všechno jsem si uvědomil, když mě v úvodu zmíněný dvoudisk Plastiků a Agonu přinutil poslechnout si původní, koncertní verzi programu. Roztříštěný kolovrátek sester Směšnosti a Hružnosti, Brabencova hra na šalmaj ve *Slavné Nemesis*, monumentální závěrečné zvolání: „Dávám vám jen tři slova: Jsem Absolutní Vůle.“ Jak se v roce 2002 hvězdá kapela (na premiéře v Roxy bylo snad osm set diváků) s orchestrem zhostí s tak syrovým výchozím materiálem? Dopadlo to nad očekávání skvěle. Hudebníci, odění v možná trochu zbytečných kostýmech (copak je nutné Brabence, Kabeše a Evu Turnovou stylizovat, aby vypadali jaksi „lépe“?), a decentně režírovaní Arnoštem Goldflamem, program trochu rozšířili o úvodní a závěrečnou dechovku, kde Joe Karafiát vymění kytaru za bendžo a Josef Janíček klávesy za heligonku, a o skladbu *Eterna* / *K Denici* mluví Dryáda, v níž za decentního doprovodu recituje Brabenec a Eva Turnová přes sebe dva klímovské prozaické texty; připomíná to trochu „záhadnou“ skladbu *The Murder Mystery* z třetího alba Velvet Underground. *Slavná Nemesis* se obejde bez účasti tří Plastiků, kteří ji hráli v Nové Vísce, a realizuje se v ní především orchestr. Jak bude po



smrti a Jsem Absolutní Vůle jsou (v orchestraci Michala Nejtka) zdařilou symbiózou zvuku obou těles. Díky zdvojeným bicím je rockový drive Ludvíka Kandla doplněn „plechovými ornamenty“, které do plastikovského zvuku kdysi vnášel Jan Brabec, divoké dechy zesilují dojem „pokroucené dechovky“ a skvěle si rozumějí s Brabencovou nespoutanou hrou na soprán saxofon.

Pár slov k dramaturgii kompletu: Audio CD obsahuje záznam koncertu z Divadla Archa a vůbec poprvé vydanou studiovou verzi programu, jak ji Plastici natočili v roce 1980. Je proti koncertu v Nové Vísce dosti zkrácená a „hlavsovsky pročištěná“ směrem k jednodušší rockové sevřenosti. Lze ji považovat za hezkou archivní zajímavost a doklad plastikovského sebezpytování stran dalšího vývoje zvuku.

Na DVD lze shlédnout premiérový koncert (15. 12. 2002 v Roxy) a k němu několik bonusů z koncertů PPU v Arše a v Boskovicích a krátký průlet zákulisím premiéry *Obešel já zákulisí*. Nemohu se zbavit pocitu, že tyto snímky byly zařazeny jen proto, že zkrátka vznikly a že je nasníмали stejní kameramani – dr. Otto Sepl a Jindřich Ilem (z kapel BBP a New Kids Underground). Jejich kvalita je odsuzuje k čistě informativní funkci. Poslední premií je film na klímovské téma *Host* režiséra a animátora Bedřicha Glasera, který nezapře (asi o to ani neusiluje) autorovu letitou spolupráci

s Janem Švankmajerem. Mihnou se v něm, kromě Milana Šteindlera, Kabeš s Brabencem, nakladatel Lubor Maťa i například dr. Otto Sepl.

Podobné prémie možná nebylo nutné zařazovat, prvotřídní gró kompletu ale nijak nekazí, prostě si je nebudu pouštět. Tenhle program by stál za znovuvvedení. A po něm, volám, po něm už konečně úplný vrchol tvorby Plastic People, *Co znamená vésti koně!*

inzerce

REVOLVER
REVUE

No.79
LÉTO
ČASOPIS KULTURNÍ SEBEORANY
2010

PRÓZA – Jardine, Klaricová, Myšková / NABOKOV – Bledý oheň
Štech – MALBY / KUNSTWERK – Nevadí / Kintera – ATELIÉRY
ROZHOVOR – Büchler / FOTOGRAFIE – Stucki / NOVÉ PRÁCE
ZA LEXIKONEM ČESKÉ LITERATURY – rekapitulace – dokumenty
Urbánková – OBRAZY Z MYKOLOGIE / Brousil – Z DENÍKU
TYPOGRAFA / KRITICKÝ COULEUR – Kalina, Pečínková, Vašíček,
Šimák, Drda ad. / PŘÍLOHA / JEDNA VĚTA Ivana Matouška



ZDARMA
KNIHA
JEDNA VĚTA
Ivana Matouška

K dostání v knihkupectvích, s výraznou slevou v redakci nebo poštou: 148 Kč zašlete složenkou do Revolver Revue, Jindřišská 5, Praha 1, 110 00, nebo na č. ú. 171178049/0300. Ve „zprávě pro příjemce“ uveďte „RR 79“. Více na www.revolverrevue.cz, 222 245 801, sekretariat@revolverrevue.cz.

Skrytá zákoutí soudobé hudby

Opožděné debuty Césara Bolañose a Kivy

Text: **Petr Ferenc**

Newyorskému vydavatelství Pogus vedenému hudebníkem a zvukovým kolážistou Alem Margolisem se v HIS Voice věnujeme snad odjakživa. Dnes se podíváme na dvě albové novinky z oblasti soudobé a elektronické hudby. V době vzniku tohoto textu pobýval Al Margolis v Praze a poskytl mi několik cenných průhledů do zákulisí vzniku obou kolekcí.

Sledujeme-li Margolisovu tvorbu – především pod hlavičkou If, Bwana – soustavněji, vynořuje se před námi téma vážné elektronické hudby. Margolis ji evidentně ctí, ostatně je mj. manažerem vydavatelství Deep Listening skladatelky Pauline Oliveros a XI Philla Niblocka, a svým neopakovatelným způsobem ji mísí s hudbou, již pro potřeby tohoto článku ozdobím odporným přívlastkem nonartificiální: jde o noise, práci s terénními nahrávkami, experimentální poezii... Výsledky jsou vynikající a je jen logické, že se Al Margolis snaží vydávat své „spřízněné“. Činí to osvěžujícím způsobem: přistupuje k soudobé vážné hudbě s vášní DIY punkera kříženého se sběratelem zapomenutých obskurností.

Vážná hudba nemá v katalogu Pogusu výsadní postavení ani nijak pevně danou dramaturgickou koncepci, což je ve světě utíkajícím se v jednom kuse k „zasloužilosti“, významným výročím, národním hlediskům a masivnímu škemrání o podporu státu (protože „stát má podporovat...“) veskrze příjemným osvěžením: lze to dělat i jinak, „lidštěji“, vlastně na koleně, nebránit se styku s jinými žánry (oproti kategoriím „vysokého a nízkého“, tak oblíbeným v ČR) a zajistit tak, aby soudobá hudba nezmírala na nezájem publika.

Nejnovější vážnohudební akvizice Pogusu jsou dvojalba peruánského skladatele elektroakustické hudby Césara Bolañose a mezinárodního improvizčního seskupení Kiva.

CÉSAR BOLAÑOS...

...se narodil v roce 1931 a je jedním z mnoha latinskoamerických skladatelů, kteří v šedesátých letech studovali na Latinskoamerickém centru hudebních studií (CLAEM) v Buenos Aires – Argentina je, viděno odsud, asi tou „nejevropštější“ latinskoamerickou zemí a skladatelů soudobé a elektroakustické hudby západního střihu v ní najdeme nejvíc. Byl jedním z těch, kdo na CLAEM, kde přednášeli a vedli workshopy skladatelé jako Olivier Messiaen, Luigi Nono, Aaron Copland, Iannis Xenakis, Bruno Maderna i Vladimir Ussachevsky, působili od jeho otevření v roce 1963 až do uzavření „z ekonomických (ale mnohem spíše politických) důvodů“ o osm let později. Předtím studoval u belgického skladatele Andrého Sase, který se po odchodu z Evropy usadil v Peru, byl členem umělecké skupiny Renovación a v roce 1958 studoval skladbu na newyorské Manhattan School of Music a elektroniku u firmy RCA.

Latinskoamerická elektronická hudba je spíše přehlížena, většinu pozornosti si dodnes usurpují průkopnické laboratoře v Paříži, Kolíně nad Rýnem a v USA, v Jižní Americe ale byly elektroakustické techniky při kompozici používány již od začátku padesátých let. Argentin-

ský multimediální umělec a kurátor Ricardo Dal Farra toto opomíjení považuje téměř za skandál a snaží se ho napravit prostřednictvím stránek a archivu *Latin American Electroacoustic Music Collection* (<http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=556>), který založil před dvěma lety. Neinformovanost je podle něj omluvitelná především obousměrným nedostatkem nahrávek a dokumentace: zájemcům o elektroakustickou tvorbu se nedostávalo informací ze světa a jejich díla po svém vzniku naopak neputovala do světa.

César Bolaños je typickým příkladem. Kromě toho, že byl v roce 1973 zastoupen na kompilaci *New Music From South America* (Mainstream Records), na pogusovském dvojCD vlastně debutuje. Album nese název *Peruvian Electroacoustic And Experimental Music (1964-1970)*, což může vytvářet falešný dojem, že se jedná o kompilaci. Není tomu tak, devět skladeb, které z dvojdisku uslyšíme, je výhradně Bolañosových.

Peruánská nová a elektroakustická hudba v šedesátých letech reagovala na demografické změny v zemi, prudkou industrializaci a příliv obyvatelstva do měst. Rovněž se chtěla zbavovat hispánských vlivů a rozhodla se začít u čistého stolu – relativně nové možnosti, které skýtala elektronika, se k tomu skvěle hodily. Poté, co se v roce 1971 vrátil do Peru, musel ale Bolaños rezignovat na roli skladatele, neboť v jeho rodné zemi neexistovalo adekvátně vybavené studio. Koncem sedmdesátých let se na chvíli objevil v rámci scény improvizované hudby, především se ale začal plně věnovat své další vášni: výzkumu prehispanických hudebních nástrojů Latinské Ameriky. V roce 1978



César Bolaños

Keith Humble



vydal publikaci *Map of the Musical Instruments of Popular Use in Peru*, před třemi lety pak *Origin Of The Music In The Andes*.

Snad jako reakce na hispánskou zpěvnost má Bolañosova tvorba pořádně ostré hrany. Od raných páskových koláží se skladatel pracoval ke kombinaci přednatočených a živých zvuků, někdy i pohybu, slova a projekce. První disk kompletu je plný kratších skladeb pro nejrůznější kombinaci nástrojů (od elektrické kytary po komorní ansámbl) a magnetofonový pás. Na druhém disku zaujmou skladby pro klavír, recitátora a mima a pro klavír a pás – jsou sice převážně „živé“, ale jejich partitury byly vygenerovány počítačem. Použití deníků Che Guevary je mezi hudebníky oblíbenou kratochvílí, výjimkou nezůstal ani Bolaños. Z jejich použití a dalších náznaků, především téměř viditelné „gestičnosti a řečnickosti“ (na CD samozřejmě neviditelný part mima si lze při poslechu docela dobře představit) některých skladeb lze usuzovat, že Bolaños svou hudbu považoval za víc než estetický výboj, ale za možný nástroj společenské změny.

Dvojalbum Bolañosovy tvorby z šedesátých let vzniklo díky Margolisovým kontaktům s archivářem Dal Farrou. Živě provedené nahrávky byly zachovány ve spíše nevalné kvalitě, o mastering se postaral s Pogusem spjatý skladatel elektronické hudby Tom Hamilton. Dal Farra na svých stránkách zmiňuje tři sta šedesát latinskoamerických skladatelů elektronické a nové hudby, Margolis se mi v Praze svěřil s tím, že jeho iberoamerické plány jsou do budoucna nemalé. Těšme se a přenesme nyní na sever amerického světadílu.

SLOVO KIVA...

...označuje kruhový posvátný prostor pueblových Indiánů. Coby název si toto označení zvolila skupina improvizátorů kolem trombonisty a houslisty Johna Silbera (1922–2005), klavíristy Keitha Humblea (1927–1995) a perkusisty Jeana-Charlese François – na vině je patrně symbolika kruhu a kulatého stolu jakož i „obřadní“ význam slova. Soubor existoval v letech 1975 – 1991 na půdě hudební fakulty Kalifornské univerzity v San Diegu (UCSD), kde trojice vyučovala, a během své existence podnikl několik koncertních výjezdů do Mexika, Francie, Belgie, Německa a Švýcarska. Základní sestavu často doplňovali další hráči z okruhu profesorů a studentů UCSD.

Členové Kivy odmítali vydávat svou hudbu na deskách, i když každou svou zkoušku a vystoupení nahrávali. Podle sleeve-note Johna Whiteoaka, která 2CD s prostým názvem *Kiva* doprovází, považovali členové seskupení za umělecké dílo celý souhrn okolností a prostředí, za kterých a ve kterém byla hudba improvizována. V současné době, po smrti dvou ze tří zakládajících členů, je ale situace jiná a pogusovské CD má nepochybnitelnou dokumentární hodnotu.

Kiva usilovala o osvobození klasického hudebníka z role interpreta psané hudby. Hudebník se stával aktérem umělecké tvorby okamžitou produkcí zvuků na nástroj a další objekty. Dá se tomu říkat improvizace, ale skupině prý neseděly konotace, které toto slovo

vyvolává. Odmítnutím not na papíře a spontánností mimo jakýkoli estetický kontext toužili prozkoumat komplexnost a chaotickou povahu zvukových objektů. Zní to možná školometsky, Margolis má ale pro tuto verbální šroubovanost vysvětlení. Důstojní padesátiletí profesori na prestižní univerzitě by se totiž podle představ vedení školy neměli věnovat něčemu tak „nízkému“, jako je improvizace. To, o čem mluví ve svých prohlášeních, říká Margolis, je přece jednou z možných definic improvizované hudby. Pro prostředí UCSD ale bylo třeba dodat patřičnou verbální omáčku.

Tak unikavá a záhadná hudba, jakou hrála Kiva, se jen tak neslyší. Stačí chvilka nepozornosti a pečlivá, elegantní stavba z tenkých karet jednotlivých, vzájemně se sotva dotýkajících drobných zvuků se zhroutí; Margolis vzpomíná na pečlivý kontrolní poslech při masteringu jako na jeden z nejneuvěřitelnějších hudebních zážitků svého života. Na druhou stranu je Kiva zdrojem masochistické semi-tantalovské rozkoše; je zhola nemožné, aby byla zcela zkonsumována, doposlouchána. Při x-tém poslechu zní stejně neuchopitelně jako při prvním. Nechci znít jako newageový pohůnek, lze ale říci, že pro to, aby se v posluchačových uších a hlavě mohl rozprostřít inspirativní a napínavý kiovský chaos, musí v sobě recipient tak nějak „uklidit“.

První CD obsahuje dvě dlouhé improvizace z 11. dubna 1991, kdy se skupina sešla k hraní naposledy. V první session doplnila základní trojici Mary Oliver na housle a violu. Na housle zde občas hraje i trombonista John Silber, vyznavač teorie Vinka Globokara o tom, že hráč, který svůj nástroj neovládá či se na něj naučil „po svém“, hraje neopakovatelně a vždy tak, jak to nikdo jiný nedokáže.

Druhý disk v prvním improvizovaném bloku ukazuje, jak Kiva v druhé polovině osmdesátých let obohacovala svůj zvuk o elektroniku: každý amplifikovaný zvuk nebo elektronický signál mohl být během hraní poslán do nástrojů hudebníků nebo naladěných rezonátorů. V této fázi existence Kiva spolupracovala s flétnistou a tvůrcem počítačové hudby Xavierem Chabotem, ten ale na nahrávce zachycen není. Jak se zdá, staral se skupině pouze o konstrukci elektronického vybavení.

Závěrečná půlhodina *Two Poems of the Absurd & Two Poems on the Absurd* je Silberovou koláží sestavenou koncem devadesátých let z nejrůznějších nahrávek Kivy z let 1987–1990. Kromě základní trojice a Mary Olivier v ní hraje roli ještě Eric Lyon, který Vocoderem manipuluje Silberovy zvuky. Hlasy, jimiž se nahrávka hemží, jsou vokálními cvičeními, která Silber a François prováděli před vystoupeními, aby si „připomenuli“ široké možnosti zvuků, jež budou zanedlouho vyluzovat ze svých nástrojů. Elektronika je v obou kusech druhého disku použita stejně uměřeně jako hudební nástroje. Hudbu Kivy nijak nedeterminuje ani nezahluje.

K pozoruhodné záhadě Kivy patří i výše popsáná, v podstatě dosti nahodilá dramaturgie dvojalba: jak zněl soubor v prvních deseti letech existence? Nedořečenost kompletu ale není na škodu, spíš vzbuzuje zvědavost a touhu dozvědět se více. Těším se spolu s Alem Margolisem na pokračování kiovských i latinskoamerických zvukových dobrodružství: materiálu je spousta a plány postupně realizovány.

www.pogus.com

Noise jako způsob přežití

SUDDEN INFANT: My Life's a Gunshot

Text: **Petr Vrba**

Joke Lanz, rodilý Švýcar usazený v Berlíně, si začal říkat Sudden Infant někdy v roce 1989. Na přelomu let 2009 a 2010 vyšla na berlínské značce Hrönr exklusivně vyvedená limitovaná retrospektiva My Life's a Gunshot. Na formátu čtyř LP se setkáváme se čtyřiceti devíti kusy z tvorby dadaistického performera a tvůrce zvukové poezie, včetně jeho nejzásadnějších děl i nikdy nevydaných kusů. Milovníkům radikální tvorby hudebního experimentátora Jokea Lanze udělá tento vydavatelský počín radost i svým výtvarným provedením, jež je také Lanzovým dílem. Na obalech desek jsou malby obličejů, které maloval na strop levou rukou (je pravák) štětcem přidělaným k dlouhé tyči. Dalším bonusem je esej multimediálního performera, znalce noisové scény GX Jupiter-Larsena, která svým intimně syrovým vhladem přibližuje kontext klíčový pro uchopení tvorby Sudden Infant.

Jednoho dne roku 1978 vylezl zanícený horolezec Max Lanz na střechem domu, v němž bydlel. Jeho syn Joke Lanz byl zrovna u lékaře o pár domů dál. Joke si dosud pamatuje zvuk výstřelu, který zaslechl v čekárně. Jeho otec se zastřelil svou švýcarskou armádní puškou.

Joke říká, že tatova sebevražda a narození vlastního syna o jedenáct let později jsou dvě nejdůležitější věci, které ovlivnily jeho život. Vychází z nich jak jeho pohled na život, tak i umělecká dráha. Joke tuto uměleckou vizi označil jako Sudden Infant (Náhlé dítě).

Že pro něj znamenalo naplňování této vize svého druhu spásu, lze vyčíst hned z první skladby na straně A. *Abreaction* (1992) neboli *psychické uvolnění* je vstupní branou do díla Jokea Lanze. Nejstarší kus na kompilaci, *Broken glass* (1989), najdeme až na konci strany B. Dělitkem osmi stran elpíček je první (A–D) a druhá (E–H) dekáda dvacetileté retrospektivy. Skladby tedy nejsou řazeny prostě chronologicky, ale spíše tematicky.

Abreaction a další části z raných dob Sudden Infant jsou (až fyzickým) záznamem Jokeova přerodu, ve kterém byl hlavním hybatelem noise. A to noise takový pěkně deformovaný.

Tak například ve zmiňované *Abreaction* slyšíme repetitivní hluk, který se vystupňuje skrze deformovaný zvuk obdobný kotouči brousícímu beton až do plačícího mimina. Později zvuk přejde v jakési industriální znásilňování, kdy není zřejmé, zda jde o zkreslený zvuk ječícího člověka, nebo o sbíječku či podobný nástroj, co pouze vydává svůj přirozený pracovní zvuk.

Spermie, vajíčka a děti jsou motivy, které se v průběhu let stále znovu objevují na mnoha obalech nahrávek Sudden Infant. Často se vracejí také kresby evokující dětské obrázky. Na přední straně první nahrávky Sudden Infant Broken Glass byl k dětské kresbě přiložen igeliták s kouskem rozbitého skla. Mohlo pocházet z rozbitých kojeneckých lahví? Stejný rok vyšla první kazeta Sudden Infant zabalená do dětské plenky. V letech 1991 a 1992 vyšly tři různé eponymní kazety, které byly všechny zabaleny do stlačených konzerv. Byly tyto konzervy od dětského jídla?

Posluchače nepřekvapí, že skladba *Broken Glass* je plná tříštícího se skla, že mnoho skladeb je prošípováno (často deformovaným) dětským hlasem (synek Céleste), křikem a pláčem, že texty se hemží genitáliemi, potraty a dalšími tématy rotujícími kolem slova rodina. Například ve *Sperm*

& Egg slyšíme text zaměřený na rané dětství, doprovázený industriálním lozozem, konkrétními zvuky i elektronickou hudbou. Ed Bendorf, který spolu s Jokem Lanzem vybíral skladby do kompilace, říká: „Činili jsme tak spíše intuitivně, některé skladby musí následovat určité jiné, další musí stát na počátku nějaké strany, jako třeba *Wir sind eine schreckliche Familie* (Jsme příšerná rodina), jiné bylo nejlepší dát na konec (*Finals*).“

Joke nahrává se svým synem Célestem už od eponymních kazet z roku 1991, naposledy pak pod názvem *Schnabi Gaggi Pissi Gaggi* na LP z roku 2006. Nahrávky působí jako spolupráce rovnocenných partnerů spíš než rodiče a dítěte. Jako by Joke vyrůstal souběžně s Célestem, který mi ke „spolupráci“ s tátou napsal: „Rozhodně jsem se cítil rovnocenně během performance s Jokem během *SIXX Night*, což je jediná performance z poslední doby a taky si ji jedinou pamatuju. Získal jsem díky ní hlubší vhlad do toho, co Sudden Infant pro Jokea znamená, a zakusil jsem to z první ruky, nejen z poslouchání a společných rozhovorů.

Většina nahrávek Jokea se mnou pochází z doby, kdy jsem byl opravdu velmi mladý a moc si toho už nepamatuju. Vím jen, že jsem to nikdy necítil jako nahrávání nebo jako 'a teď dělej tohle', ale spíš jako hraní si a blbnutí s tátou.“

Sudden Infant je znám i svým koncertním šoumenstvím, které nebývá na noisové scéně tak často k vidění. Většinou je to právě impozantní fyzická přítomnost Jokea Lanze na jevišti, co diváka nakonec uchvátí nejvíc. Představu takové teatrálnosti na kompilaci snad nejlépe přináší *Blood Test Blood*. A samozřejmě že v Lanzově tvorbě nechybí ani humor. Ať už veselá *Surfin' Elvis* prošípovaná scratchingem nebo dříve nevydaná *Message For Electronics Anonymous* z roku 2004. Začátek skladby vpravdě odkazuje na elektroniku, jenže záhy, jak jinak, přijde superbrutální vstup, pak se na chvíli ozve i hekající páreček, aby byl na čas vystřídán velmi primitivní melodií, a pak zase hluk. Nebo předělávka *Ne me quitte pas*, zřejmě nejostřejší a asi nejneočekávanější coververze, jaké se Jacques Brel dočkal. A úvodní skladba na straně G, *Noise Relaxation* (se spoluhráčkou Annie Stubbs), která je z počátku jak vystřížená z katalogu relaxační hudby new age. Skladba začíná hračkou preludující dětskou ukolébavku a následný ženský vokál za zvuků mořských vln



narážejících na pobřeží vyzývá posluchače, aby se uvolnil, zavřel oči a našel mír. „Dech se ti uklidňuje, tvé křeslo je pohodlné, nic tě nemůže vyrušit...“ a takto asi tři minuty, než do toho vpadnou brutální výstřely rozbíjejících se skleněných tabulí, a heboučkový, narůžovělý klid je pryč.

Na kompilaci najdeme i snadněji přístupné kousky, především z posledních let, a to hlavně dvě skladby z alba *Psychotic Einzelkind* (Blossoming Noise, 2008), které zabírají více jak polovinu poslední strany. Obě skladby vytvořil Joke Lanz ještě spolu s basistou Christianem Weberem a dalším častým spolupracovníkem, perkusionistou Billem Kouligasem. Už z nástrojového obsazení je zřejmé, že skladby jsou mnohem rytmičtější než drtivá většina předchozích a myslím, že by mohla potěšit i většinu milovníků ostřejších, skoro až rockových riffů.

Shrnout více než dvacetiletou tvorbu Sudden Infant není snadné, nicméně i díky tomuto vydavatelskému počínu si jakési shrnutí dovolit můžeme. Joke Lanz svým dílem (i tělem) rozšiřuje žánr noise o důležité dimenze. Tvoří hudbu, která vymetá zákoutí zaprášených ostrých ploch a bez jakéhokoli varování mění směr. Tím, že odmítá běžná industriální a noiseová klišé, předvídatelný statický šum nebo monotónně valivé stěny útočného hluku, nutí posluchače následovat nepředvídatelnou cestu skrze divoké exploze své (často až hysterické) zvukové poezie plné smrtícího nadhledu.

Poznámka: texty v kurzívě jsou citovány z eseje GX Jupiter-Larsena.

www.hronir.de, www.suddeninfant.com ■

inzerce



Kdo si čte, zlobí.

Každou druhou středu na stáncích a ve všech dobrých knihkupectvích.

www.advojka.cz

Barokní krása středního proudu

Max Steiner

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 a v některých případech se stali vzorem pro řadu dalších.



Na rozdíl od předcházejících textů našeho seriálu o filmové hudbě, ve kterých jsme se věnovali tvůrcům tvořícím mimo střední proud kinematografie, umělcům svébytným a nekompromisním (Lynch, Kubrick), se tentokrát budeme věnovat postavě zakládajícího významu pro mainstream ve filmové

hudbě, a navíc se mu budeme věnovat spíše z hlediska stylu než analýzou konkrétního artefaktu. O významu skladatele a dirigenta Maxe Steinera (1888-1971) pro dějiny filmové hudby a potažmo filmu není pochyb. Navzdory tomu, že mnohé z více než tří set filmů, k nimž Steiner napsal hudbu, jsou dnes známe snad jedině filmovým historikům, jeho vliv na podobu filmové hudby je podnes zřetelný. Abychom však jeho zakladatelský výkon mohli ocenit v plné šíři, musíme jej uchopit v kontextu počátku třicátých let, v kontextu vznikajících paradigmat zvukového filmu, a konečně v kontextu stylu obvykle označovaného jako klasický Hollywood.

Pro každého, kdo se zajímá o filmovou hudbu, ať už z perspektivy filmového či hudebního teoretika, je přelom dvacátých a třicátých let fasciujícím obdobím. Nástup zvukového filmu, za který tradičně považujeme film *Jazz Singer* (1927), totiž vytvořil akutní nutnost vyrovnat se s množstvím komplexních rétorických, technických a dramaturgických problémů, daných novou potřebou zvuku ve filmu. Technický pokrok v součinnosti s touhou nabídnout novou atrakci a získat kompetitivní výhodu na lukrativním trhu tak diktuje hluboké inovace v estetice média. Dle šíře přístupů k hudbě a celému zvuku ve filmech z počátku zvukové éry je evidentní, že tato doba byla velkým experimentem pro všechny tvůrce. Tak namátkou například sovětská škola „montáže“ srušená kolem Ejzenštejna a Pudovkina formuluje osobitý přístup k novému médiu; René Clair, kterému se budeme věnovat v jednom z příštích dílů, se ze samé nostalgie po němém filmu vrhá do muzikálů (!); Fritz Lang ve filmech *Vrah mezi námi* a *Testament doktora Mabuseho* až na dřeň využívá nové možnosti vyprávění se zvukem, atd. Jedním z alternativních přístupů ke zvukovému filmu je styl hollywoodských filmů do konce druhé světové války. Dlužno dodat, že to byl právě hollywoodský styl, který se stal nejvlivnějším a nejpopulárnějším přístupem ke zvukovému filmu.

KLASICKÝ HOLLYWOOD

V čem tedy spočívá klasický hollywoodský styl? Je to styl charakteristický svou hladkostí. Tato hladkost, tolik typická pro mainstreamový film, však není synonymem prostoduchosti; naopak, jedná se tu o rafinovaný systém postupů, které mají velice konkrétní cíl: zvýšit atraktivitu vyprávění na maximum. Vyprávění je tu, v ideálním případě, organický celek, který

se klene od začátku do konce, a který má současně vnitřní tenzi, udržující dynamickou formu vyprávění. Smysl tohoto postupu je celkem průhledný; aby si totiž narace podržela svou ústrojnost, musí minimalizovat prvky, které odkazují k něčemu mimo samotný příběh, a tudíž minimalizovat odstup diváků od filmového plátna. Cílem je tedy vytvořit příběh strhující natolik, že po dobu vyprávění divák přichází doslova o existenci, sebe sama zapomíná a rozpouští v příběhu, v tu chvíli pro něj neexistuje žádný osobní rozvrh ani plán. Míjíme tu existenci ve smyslu vystoupení či odstupu od aktuálního zvířecího bytí (nebo od filmového plátna), náš obsedantní sklon k sebe-rozvrhování, tolik vlastní naší každodennosti. Jsou jistě vlivy, které žádný filmař ovlivnit nemůže, např. situovanost konkrétních percipientů (sebegeeniálnější film nebude fungovat, když vás právě bolí zub), nicméně klasický Hollywood efektivně vytváří filmařské postupy, které pomáhají organičnosti vlastního filmového příběhu.

Mezi čistě filmovými nástroji hladkosti v hollywoodských filmech můžeme uvést kodifikované střihové techniky, mezi nimiž je nejnápadnější konstrukce filmového prostoru. Jejím *raison d'être* je vytvoření bezrozporného pojmu prostoru, tudíž omezení logických rozporů v percepci a následně i zamezení odstupu od aktuálního vyprávění. Další techniky se stejným cílem lze nalézt v konstrukci samotného příběhu, v jehož stavbě zpravidla platí jakási kauzální racionalita. Těchto pravidel bychom mohli formulovat vícero, nicméně jejich společnou intencí zůstává, že záměrně a rafinovaně neupozorňují na svět mimo samotné vyprávění. Mohli bychom to vyjádřit i jako problém sémantický; klasický hollywood umně skrývá odkazy na vnější svět, ať už je to filmový dispozitiv či rozpory v samotném vyprávění, a vytváří tak univerzum natolik hladké, aby se v něm dalo pohodlně a jaksimimoděk bytovat. Chceme-li si to nutně představit konkrétně, uvedme například, že dobře zkonstruovaný prostor zabezpečuje, že nevznikají pochybnosti ohledně vzájemné pozice postav v prostoru, a negenerují se tak zbytečné otázky *Co?* a *Kde?*. Takové otázky totiž nutně ruší bezprostřednost tohoto stylu, diváka odvádějí od příběhu a vytrhávají jej z magického zření. Kdo nezažil onu buddhistickou bezprostřednost zření na blockbuster v multikině?

HUDBA

Přihlédneme-li k hudbě klasického Hollywoodu, nemůže být velkým překvapením, že bude jakožto jeden z prvků celého filmového vyprávění kooperovat s tímto obecným cílem. Otázkou je, co si máme pod hladkostí v hudbě vlastně představit. Zlomovým filmem pro přístup k hudbě v Hollywoodu se stala spolupráce na filmu *King-Kong* (1933) dvou původně dokumentárních režisérů Coopera a Schoedsacka s Maxem Steinerem. Jedná se o zřejmě první úspěšnou aplikaci tzv. kontinuálního doprovodu. Tento přístup mnohé dluží hudebním doprovodům éry němého filmu, což je vlastně předobraz nediagetické hudby, tj. hudby, která není součástí aktuálních dějů na plátně, nýbrž k němu tvoří vnější komentář či ilustraci,



na kterou jediná postava nemůže reagovat. Francouzský skladatel a badatel Michel Chion ji proto trefně přirovnává k hudbě z orchestrů z dob filmu němého.

Tento kontinuální doprovod má dva základní úkoly. První je formální; hudba totiž, podobně jako narace, mění čas kvantitativně na kvalitativní. Jinak řečeno, mezi začátkem a koncem neleží pouhý fyzikálně měřitelný čas, nýbrž čas charakteristický vnitřním napětím a organickým sepětím. Tento čas plyne úplně jinak než čas objektivní; deset minut špatné hudby se může zdát nekonečně dlouhých, třicet minut dobré hudby uplyne subjektivně rychle. Tento rys má hudba podobný s vyprávěním, které se také vymyká času objektivnímu. Hudba tu tedy díky své bytostné časovosti pomáhá formovat jednotu filmu, která je základním předpokladem hladkého vyprávění. V kině přestává platit čas objektivní, na jeho místo nastupuje čas kvalitativní, tj. vnitřně spjatá série prvků. Snad nikdo v průběhu strhujícího představení nemůže sledovat hodinky, pakliže ano, ve vyprávění je něco nefunkčního.

Druhý úkol hudby v klasickém Hollywoodu je o něco specifitější. Hudba tu chce napomáhat divácké orientaci ve vyprávění, je jakýmsi dodatečným gestem zpřesňujícím to, co již obraz v sobě nese. Musíme si uvědomit, že žádný obraz sám o sobě není a nemůže být jednoznačným vyjádřením, obsahuje potenciálně nekonečno informací, z nichž drtivá většina je sice v kontextu vyprávění automaticky přehlížena, nicméně prostor pro dezinterpretaci tu jistě je. Jako dodatečný prvek tu hudba může nějak zpřesnit to, co je v dané scéně či sekvenci již obsaženo a akcentovat tak zamýšlený směr výkladu. Jedním ze způsobů je práce s leitmotivy a hudebními idiomy, kdy skrze zvuk rychle identifikujeme, kdo nebo jaké místo či doba jsou právě centrem pozornosti. Další postup, obzvláště čitelný v mnoha hororech, je poukaz skrze jasné emocionální náboj; mohli bychom uvést mnoho příkladů, kdy pod relativně nevinným obrazem pulzuje temný zvuk poukazující na neviděné ohrožení vytvářející tak napětí. Pro klasický Hollywood je typický ještě jeden prostředek, který později ustupuje do pozadí, a totiž doprovod zejména melodramatických dialogů. Tu pak vytváří formu jakéhosi parlandového recitativu, ve kterém hudba člení jednotlivé dialogické pasáže a akcentuje zvraty či skryté intence.

Mainstream, jehož jádro se zde pokoušíme formulovat, je vlastně speciálním případem wagnerovského konceptu *Gesamtkunstwerk*, kdy poslední význam každé jednotlivé složky je dán tím, jak efektivně pracuje pro výsledný dramatický tvar. Pro porozumění filmové hudbě je tato kapitola neopominutelná; jednak tento styl neodchází s koncem klasického Hollywoodu po druhé světové válce, ale po jisté krizi se koncem sedmdesátých let v trochu proměněné podobě vrací na výsluní.

Pro zrození tohoto způsobu práce s hudbou ve filmu má Max Steiner zakladatelský význam. Steiner byl výjimečně nadaným skladatelem ze společensky dobře situované rodiny s mnoha kontakty v umělecké obci – jako

XIX. MEZINÁRODNÍ KYTAROVÝ FESTIVAL BRNO'10 8. – 14. SRPNA 2010

GUITARTALENT'10 kytarová soutěž pro mladé kytaristy

KONCERTY:

8. 8 20.00: GERARDO NUÑEZ QUINTET, FLAMENCO
 GERARDO NUÑEZ (kytara)
 CARMEN CORTES (tanec flamenco)
 JESUS MENDEZ (zpěv)
 PABLO MARTIN CAMINERO (basová kytara)
 ANGEL SANCHEZ (perkuse).

9. 8 20.00: ŠTĚPÁN RAK /65. výročí/
 spoluúčinkující: PF QUARTET, VLADISLAV BLÁHA,...

10. 8 17.00: JIŘÍ JIRMAL /85. výročí/
10. 8 20.00: ZEMA-LENCSES GUITAR DUO
 BEN SALFIELD – loutna, Anglie

11. 8 20.00: ERNESTO TAMAYO, USA
12. 8 20.00: ANDREA VETTORETTI, Itálie
13. 8 16.30: FESTIVAL GUITAR ORCHESTRA
13. 8 20.00: ANDREW YORK, USA

INFO: ČESKÁ KYTAROVÁ SPOLEČNOST o.s.,
www.guitar.guitarcz.com,
 e-mail: guitarfestival@guitarcz.com

BRNĚNSKÉ KULTURNÍ CENTRUM,
 RADNICKÁ 8, BRNO

Za finanční podpory:
 STATUTÁRNÍHO MĚSTA BRNA **B | R | N | O**
 A JIHOMORAVSKÉHO KRAJE 

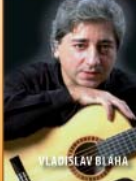










malý kluk dostal dokonce několik lekcí klavíru od Johannea Brahmsa. Vystudoval skladbu a dirigování na vídeňské akademii, po vypuknutí první světové války odjíždí do Ameriky, kde se věnuje práci pro divadlo a film. Jeho hudební zázemí nepochybně leží v pozdně romantické hudbě, a je proto přirozené, že tento hudební svět přenáší později i do světa filmu. Mezi jeho nejvýraznější úspěchy patří filmy jako *Gone with the Wind* (1939) či do dnes obdivovaný melodram *Casablanca* (1942). Ovšem jeho nejvýraznějším přínosem k dějinám filmu je již zmiňovaný přelomový film *King Kong*, který díky svému velikému úspěchu pomohl ustavit a prosadit kontury stylu hudby ve filmech klasického Hollywoodu.

V příštím dílu se budeme věnovat podrobněji dvěma filmům. *Casablanca* – je patrně nejproslulejším příkladem stylu, jemuž jsme dnes věnovali všechno naše úsilí, *Psycho* – film Alfreda Hitchcocka, který však s ohledem na hudební dramaturgii představuje zajímavou erozi klasického stylu. Filmy k bezstarostnému létu. ■

Stian Westerhus

Vře /řve to mezi strunami

Text: Jan Faix, Foto: Anja Elmine Basma

Styly volné elektroakustické improvizace, ambientní hudby či noise mají i v dnešní době svým způsobem dané hranice, a tak má tento nyní jednatřicetiletý kytarista stále co bořit.

Po získání titulu na Trondheimském institutu Jazzlinja (2005), kam přešel po dokončení jazzových studií na Middlesex University v Londýně, se skutečně s vervou pustil do rozličných ansámblových projektů i do rozvíjení své vlastní sólové produkce. Právem bývá označován za jednoho z nejvytíženějších norských hudebníků, smršť vydaných nahrávek a spolupráce s matadory severské scény mluví sama za sebe.

Budování osobitého výrazu nutného pro improvizaci ho dovedlo k hlubokému zkoumání možností svého nástroje i účtyhodného efektového vybavení (různých typů zkreslení, delayů, pitch shifterů apod.). Místo klasické elektrické kytary bere nyní častěji do ruky hlubší barytonovou, nebojí se skřípavých hlukových ploch, zajímavě pracuje s agresivními vazbami, zesílením dostává do popředí také různé kytarové „ruchy“, které při produkci běžného, například rockového kytaristy zůstávají na hranici slyšitelnosti. Vzdaluje se tak poměrně důsledně od většiny klasických kytarových idiomů, vsuvky připomínající možná některé postupy Roberta Frippa či Marca Ribota pak svou „normální postrockovostí“ působí mnohem kontrastněji.

V roce 2006 spatřila světlo světa první nahrávka sestavy Puma tvořené vedle Westerhuse vynikajícím progresivním klávesistou Øysteinem Moenem a bubeníkem Gardem Nilssenem. Její styl se postupně vyvíjel, zatím nejkonzistentnějšího výrazu nabyl na letošním aktuálním albu *Half Nelson Courtship* (Rune Grammofon). Moen s Westerhusem tvoří kongeniální duo, jejich neuvěřitelně kompaktní produkci spojující kytarový noise s analogovými klávesovými barvami pak Nilssen doplňuje proměnlivou hrou na bicí soupravu, od tichých ruchů může bez problémů přeskocit k rockově dravému projevu například v titulní skladbě alba. V kompozici *Gaberdine Lingerie* pak přichází na řadu vedle hry na kytaru na netradičních místech i práce s elektronickými šumy a chybami, *Inamorati Osculati* je zase postavena na vazbách proplétaných táhlými frázemi syntetizéru. Nilssen by přitom mohl být kritizován za užší výrazové mantinely oproti svým spoluhráčům, ale právě díky tomu, že se zde vyjadřuje klasickými údery paličkami do soupravy, chytře vrací rozevlátou produkci zase k zemskému povrchu, na němž se konečkonců nachází více posluchačů. Závěrečná zpočátku rachotící „industriální balada“ *Hachioji Silk Blues* pak přinese i silnou katarzi skrze monumentální varhanní harmonie, nad níž stále ve výškách poletuje nervózní a skřípající kytara. Překvapivé zvukové odstíny i v této možná přehnaně patetické ploše udrží posluchače napjatého až do naprostého konce.

Od svého počátku zaznamenala úspěch také formace Bladed. Westerhus spolu s vokalistkou Anitou Kaasbøll a s bubeníkem Martinem Langliem za svou osobitou syntézu postrocku s hard-

corovými prvky a vokálem, který z čistě instrumentálního charakteru umí ve správné chvíli sklouznout až k jakési dekadentně soulové kantiléně, získali ocenění hned v roce 2006 na jazzovém festivalu v Trondheimu. Podobné nadšení vyvolala i Westerhusova už v podstatě hardcorová spolupráce s dalším progresivním bubeníkem Kennethem Kapstadem pod názvem Monolithic. Jejich loňské album *Black Science* (Roggbif Records) je nabitě divokou energií v téměř speedmetalových tempech (například v kompozici *All Sewn Up*) i temným dronovým zaklínáním (*Twist of the Knife*). V abstraktnějším duchu se pak zase nese pozoruhodné album *Laden with Rain* (FMR, 2008) natočené v duu s perkusistou, skladatelem a věčným experimentátorem Terje Isungsetem, který proslul též svými nástroji z ledu. Nahrávka duní temnými barbarskými rytmy, kytarové kreace oscilují mezi těžkým industriálem a nervózními plochami, v některých vazbách je ale možné zaslechnout i vzdálené ozvěny severského folklóru či jeho transformací běžných u staršího severského jazzu. Spolupráce s originálními bubeníky a perkusisty v komorních sestavách je zkrátka pro Westerhuse zřejmě neustále lákavou výzvou, připomenout je ale nutné také jeho působení v britské moderní avantgardně jazzové formaci Fraud okolo saxofonisty Jamese Allsoppa, jehož eponymní album (*Babel*, 2007) získalo též několik prestižních ocenění, v roce 2008 mimo jiné i v rámci BBC Jazz Awards v kategorii hodnotící hudební inovativnost. Volné saxofonové improvizace občas až brotzmanovské intenzity se zde zkřížily s temným světem Westerhusovy invence, ale i ve „veselejších“ rytmech s analogově syntetickými barvami a osobitými tématy má barytonová kytara co říci.

Sám na pódiu se Westerhus cítil jako doma již od svých uměleckých počátků. Nyní se rozhodl i k uzavření této své produkce do hudebních konzerv. Na loňský sólový debut *Galore* (Rune Grammofon) vydaný v limitované pětisetkusové vinylové edici navázal letos na téže značce již ve velkém šířeným titulem *Pitch Black Star Spangled*. Jen málokteré kytarové album dokáže tak vyčerpávajícím způsobem obsáhnout celý fenomén elektrické kytary, jako se to povedlo zde. Autor zde s úctou pracuje se všemi charakteristikami zvuku nástroje včetně šumu lampového aparátu, přejíždění prstů po hmatníku, rytmizovaného přepínání snímačů, praskání neopatrně vytahovaného konektoru, vazeb či aleatorického brnkání na struník jako s prvky, které jsou nutnou součástí celého soundu. V takto vzniklých strukturách pak v neočekávaných okamžicích zazáří virtuózní melodická sčarovka, pečlivě vypreparovaný rockový riff či fragment doom-metalového dunění. V melancholických kompozicích *Empty Hands Mirrored Softly* či *Don't Tell Me This Is Home* se Westerhus ukáže jako virtuózní hráč se smyčcem, hluboká evropská historie se v nich propojuje s názvuky houslo-

vých stylů indické hudby, jak je na Západě zpopularizoval např. Lakshminarayana Shankar. Vedle smyčce je zde asi použit také elektromagnetický smyčec e-bow, ale o tom je možné se pouze dohadovat, do tvůrčí kuchyně zde není dáno snadno nahlédnout. Objevuje se tu řada jedinečných producentských řešení, v úvodu celku nazvaného *The Antagonist* se například v popředí nacházejí bručivě praskavé zvukové průběhy a jemný harmonický ambient pak k uším proniká jakoby z obrovské dálky. Při poslechu na sluchátka může dokonce vzniknout dojem, že některé ozvěny přicházejí z úplně jiného zdroje. Westerhus jen se svou kytarou dokáže zkrátka budovat obrovský hudební prostor ale zaměřit se i na detail, jak ukazuje v části *Sing With Me Somehow*, kdy se pomyslné oko kamery zaměří pouze na prst rozechvívající jedinou strunu.

Ačkoliv se Westerhus od počátku prezentuje především jako experimentátor, o jeho univerzálnosti svědčí například zakázky na poli scénické hudby nebo třeba spolupráce s formací Jaga Jazzist, s níž koncertoval v letech 2008 a 2009, a podílel se tedy se svým



kolegou z Puma Øysteinem Moenem i na natáčení aktuálního alba *One Armed Bandit* (Ninjatune, 2010, viz recenze v HIS Voice 02/2010). Zde mohl uplatnit, jak je v Jaga Jazzist ostatně zvykem, i širší nástrojový arzenál, obsluhoval zde navíc perkuse a harfu. Od loňského roku je také členem nového tria Nilse Pettera Molvaera, vystřídal tak slavného kolegu Eivinda Aarseta. I při listopadovém pražském koncertě jsme se mohli přesvědčit, že šlo o Molvaerovu správnou volbu, tedy pokud ho tento nekompromisní umělec excentrického vzezření nezačne intenzitou svého projevu zastiňovat. Přeci jen je Westerhus nebývale silnou hudební osobností.



Výběr z diskografie:

Stian Westerhus:

Pitch Black Star Spangled (Rune Grammofon, 2010)
Galore (Rune Grammofon, 2009)

Puma:

Half Nelson Courtship (Rune Grammofon, 2010)
Discotheque Bitpunching (Bolage, 2008)
Isolationism (Bolage, 2006)

Monolithic:

Black Science (Roggbif Records 2009)

Puma Merhaug:

Fist Full Of Knuckles (Knuckleman Records, 2009)

Bladed:

Mangled Dreams (Crispin Glover Records, 2009)

Eldbjørg Raknes with Eirik Hegdal and Stian Westerhus (My Recordings, 2009)

Terje Isungset / Stian Westerhus:

Laden with Rai (FMR, 2008)

Kazetové kari

Text: **Matěj Kratochvíl**



V seriálu věnovaném kazetám tentokrát nepůjde o hudbu okrajových žánrů, ale o tu zpoza hranic Západu.

Kazety představovaly a v některých oblastech světa stále představují (vypalování CD je přeci jen stále technicky o něco náročnější) důležité médium pro lokální hudební žánry. O různých modifikacích kazetové kultury by bylo možné popsat mnoho stran. Třeba o tom, jak v Indonésii vznikl žánr „kazetových her“, útvarů spojujících hudbu a drama (tak trochu Dallas v asijských muslimských kulíšách), jejichž poslech byl oblíbenou náplní při cestování autobusem napříč zemí. Pro ilustraci toho, jak kazety ovlivnily podobu hudební kultury, ale zůstaneme protentokrát u hudby Indie.

KONEC MONOPOLU

Při slovech „indická hudba“ většině obyvatel Evropy naskočí představa sitáru a dlouhých meditativních koncertů, tedy v podstatě tamní obdoby vážné hudby. Hlavním hudebním krmivem nejširších posluchačských kruhů byly ovšem „filmi gít“, melodie z filmů – od roku 1931, kdy byl natočen první indický zvukový film. V té době již na subkontinentu existoval rozvinutý trh s gramofonovými deskami, na němž, stejně jako ve filmovém průmyslu, dominovalo několik velkých firem, mezi nimiž hrála prim značka His Master's Voice, později přejmenovaná na Gramophone Company of India. Po několika dekádách se tedy na nahrávkách indické populární hudby podepisovala snaha vytvořit co nejuniverzálnější hudební jazyk, prodat jednu nahrávku v co největším množství. Díky tomuto přístupu zůstávalo mimo radar nahrávacích společností obrovské množství lokálních hudebních variant.

Co přineslo onen zlom? Jednak množství Indů, kteří odjížděli za prací do arabských zemí a zpátky si kromě peněz přiváželi i technickou novinku: radiomagnetofony. Druhým důvodem bylo uvolnění pravidel pro dovoz elektronických komponentů, díky němuž mohly začít indické továrny montovat levné přehrávače, které se začaly šířit po celé zemi. Na začátku osmdesátých let tak začal kazetový boom, který otřásl monopolem velkých firem. Ty se samozřejmě na kazety také vrhly, o podíl, který jim patřil v době gramofonových desek, si však již mohly nechat jen zdát. Během první poloviny osmdesátých let vznikly v Indii stovky větších i miniaturních firem, které se zaměřovaly na úžejí vymezené publikum – třeba na řidiče tiráků z Pandžábu.

Zároveň se objevil fenomén pirátství a v polovině osmdesátých let se odhadovalo, že devadesát procent prodaných kazet bylo nelegálních. Ovšem rozlišování mezi oficiálním a pirátským vydáváním někdy nebylo lehké, také kvůli absenci příslušných zákonů.

Indie byla vždy domovem mnoha hudebních žánrů, které nezanikly kvůli tomu, že si jich velké nahrávací společnosti nevšímalý. Ale s nástupem kazet se některé z těchto žánrů dočkaly razantního vzestupu popularity a některé z nich se novému médiu začaly přizpůsobovat. To byl případ *ghazalu*, hudebně-poetického žánru existujícího od počátku 18. století. Ghazal představoval původně cosi jako „vyšší populár“, nenáročnou hudbu do lepší společnosti, ve 20. století byl

absorbován filmovou hudbou, která jej doplnila evropskou harmonií a nástroji. V padesátých letech se tradice této hudby téměř ztratila, o dvě dekády později se však znovu vynořila právě na kazetách, získala masovou oblibu a nové pokračovatele. Podobná situace nastala kolem některých žánrů spojených s náboženstvím. Žánry duchovních písní v hindštině zvaný bhajan či bhakti si získaly obrovské publikum mezi mladými lidmi, aniž by to souviselo s nějakým nárůstem zájmu mládeže o náboženství.

S kazetami souvisí také nástup předělávek hitů z katalogu velkých vydavatelů. Při množství jazyků a dialektů, jimiž Indie oplývá, je pochopitelné, že byl zájem slyšet filmové hity v jazykových mutacích. Objektem zájmu upravovatelů a lokálních interpretů se stával i západní pop, velký úspěch měla zpěvačka Alisha Chinai s kazetou nazvanou prostě *Madonna*, obsahující písně Madonny v hindštině.

TĚCH JAZYKŮ...

V Indii se hovoří několika stovkami jazyků, v dobách gramodesek hudbě kralovala hidniština. Vítězné tažení kazet sice neznamenalo konec nadvlády tohoto jazyka, ty ostatní ale začaly být více slyšet a s nimi také specifické regionální žánry, jako je třeba rasiya ze severoindického regionu Bradž nebo khatas ze západoidického Radžastánu. Na těchto nahrávkách se původní podoba místní hudby míchá s aktualizovanými postupy a občas se jí podaří překročit hranice svého regionu. Tak se to povedlo radžastánskému dětinskému popěvku *Tutuk Tutuk* v podání zpěváka Malkita Singha, jehož se na kazetách prodalo 500 tisíc kopií.

Kazety se mohou stát i médiem k udržování tradic, které se Evropanům zdají mírně řečeno problematické. To je případ zmíněného žánru kathas, který na kazetách oslavuje také tradici sati, tedy upalování vdov s jejich zemřelými manžely, nebo slouží k politické propagandě a hudebním přestřelkám mezi znesvářenými skupinami. ■



Philipp Schmickl – Hans Falb et al.

Tell no lies claim no easy victories

Verein Impro 2000

Text: **Kateřina Ratajov**

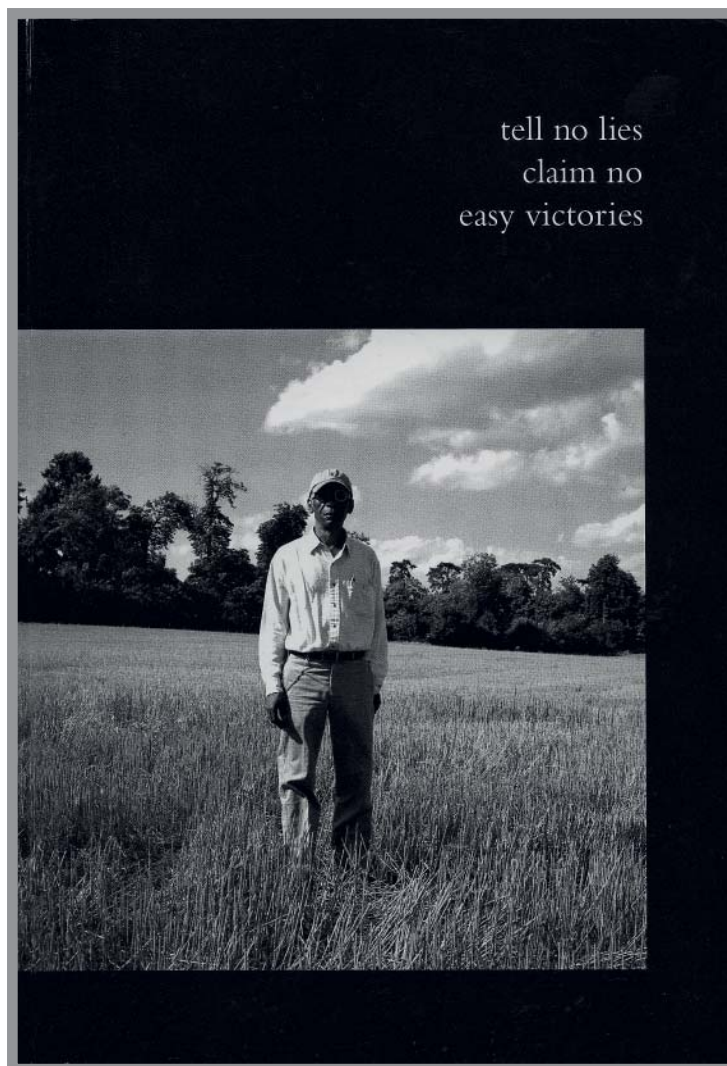
Rakousk festival Konfrontationen, odehrávající se v mstecku Nickelsdorf poblz hranic s Mařarskem, si ke svému 30. vroc ndlil knihu vzpomínek a rozhovorů s několika z hudebníků, kter se její uastnili.

Za ta léta se v Nickelsdorfu vystřidal nespočet hudebníků, jejichž pole působnosti lze přibližn označit jako free jazz a volnou improvizaci. Ta volnost a svoboda patří jako charakteristick rysy k celému festivalu i k této knize, kter zahrnuje rozhovory živ i e-mailov, konkrtn vzpomínky i mini-memory, eseje a reportáže. Pestrost zasahuje i do dalšch uřovn: texty jsou psan nmcky, anglicky a francouzsky (ale to jen pro požitek z originálu, oba francouzsk příspěvky byly přeloženy také do nmtiny).

Zastoupen v knize bude zřejm dost věcí náhody, nicméně dostala se do ní sam zvun jmena: Evan Parker, Paul Lovens, Joe McPhee, Georg Graewe, Jolle Landre, Roscoe Mitchell, Hamid Drake, Christof Kurzmann a další.

Témata jsou rzn, ale toc se stále okolo vnímání hudby, jak jinak. Zakladatel a vytrval pořadatel festivalu Hans Falb se jakožto svrzn tazatel vyznv z lásky k ˇernošsk hudbě a poměrně dost prostoru je tudz věnováno jmenm jako Clifford Thornton, John Carter a Art Ensemble of Chicago. Tmto směrem mř také název sborníku – jedná se o název slavného manifestu afrického revolucionáře, básníka a filosofa Amilcara Cabrala, kter vydal v roce 1965 v rámci boje za osvobozen Guinea-Bissau.

Mezi nejzajímavější příspěvky patří esej Georga Graeweho o promnch mst určených k provozování hudby, aktuální postřehy Evana Parkera o souasnm světě, gestick vkřky Jolle Landre o improvizaci a jejích principech nebo dokumentace Alexandra Pierreponta



o AACM. Pro naší situaci může být velmi inspirativní text Mircei Streita, kter stojí za festivalem Jazz And More v rumunskm Sibiu. V roce 2005 se rozhodli ve městě, kde už jaks pomalu upadjc jazzov festival fungoval, založit přehledku progresivních trendů v souasn jazzov a improvizacn hudbě. Nutno dodat, že pod vlivem letitých zážitků z rakouských akcí v Nickelsdorfu a ve Welsu, kde to prostě funguje. Rumunsko v tomto ohledu nastavuje zrcadlo ˇesk republiky – spolen represivn minulost se podepisuje na tom, že se zde avantgardn projekty nesetkávají s pochopením ani sponzorů či grantových agentur, ani publika. Podařilo se jim získat skuten vhlasn hudebníky, ale to pro společnost, kter postrádá výchovu free jazzem, nesta. U nás se to pokouší dohnat Free Jazz Festival, ovšem s nevyváženou dramaturgií a tomu odpovdjcmi ambivalentními výsledky, takže se vlažnm odezvám ani nelze divt.

Ze všech textů někdy vslovn jindy skryt vyplývá v zásadě jedno: radost z moř-

nosti se setkávat a rozšířovat (si) obzory, vděk za to, že tady (z našeho hlediska bohužel spíš tam) něco takového je, kařdoron událost, kter pln naší potřeby svobodného zvuku vydatnou dvkou. Kniha je přirozenou poctou festivalu, jenž se neustále vyvíjí, ale co přetrvává je, že trvale podporuje urit kvalitu.

Obrazovou slořku tvoří různou mrou archivní fotografie pořzen různými fotografy během jednotlivých ročníků, nejčastěji zastoupen je souasn dvorn fotografa Elvira Faltermeier. Naprosto nehorzn je ale textov redakce knihy – řdn totiž zřejm neproběhla, překlepy a typografick chyby budou nepochybn tm pravm svědkem autenticity revolucionřskho nadšn, kterého je pro takov počin jako dělat špikov festival v uplnm zapadkov téměř bez jakkoli finann podpory zapotřebí. Korektury by byly šosáctví. Hans Falb je a vřdycky bude pank, a je to tak dobře. O tom se lze přesvědčit i nařivo ve dnech 15.–18.7., viz rubrika aktuální v tomto čísle.

Mathew J. Bartkowiak (ed.): Sounds of the future – essays on music in science fiction film

McFarland (www.mcfarlandpub.com)

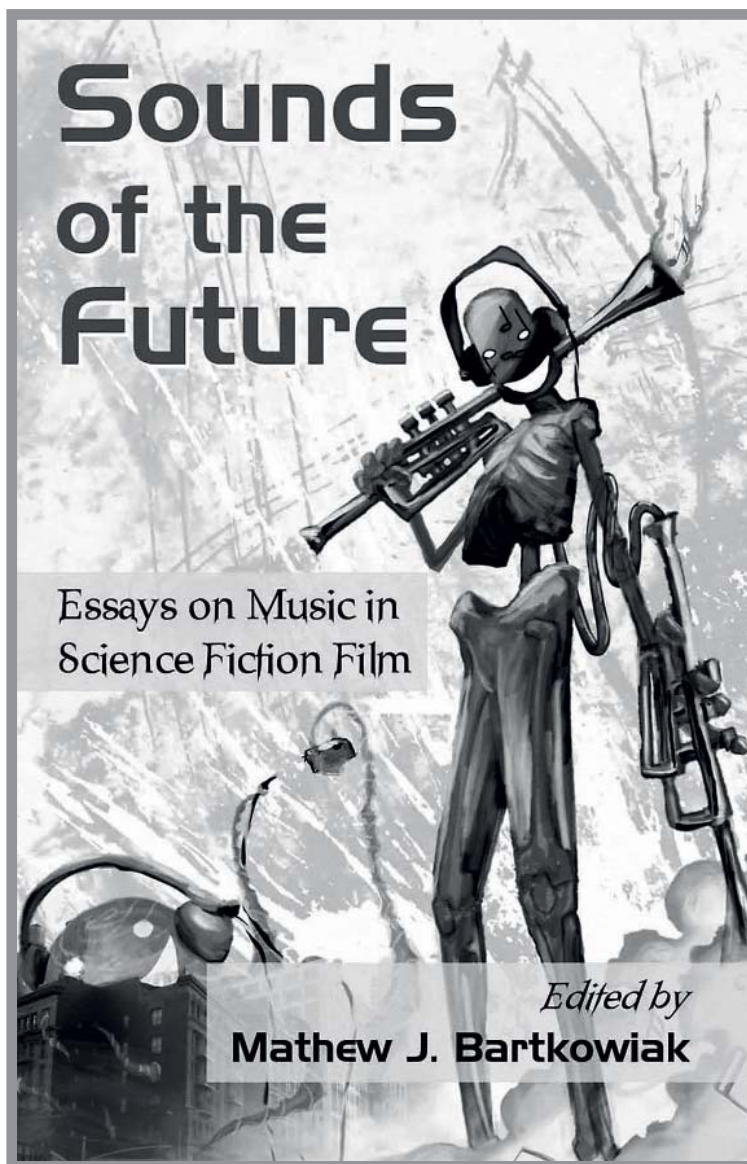
Text: **Matěj Kratochvíl**

Kolekce textů mapuje, jak tvůrci vědeckofantastických filmů zacházeli a zacházejí s hudbou, jak s její pomocí vytvářejí světy budoucnosti.

Před dvěma lety jsme věnovali číslo HIS Voice imaginární hudbě v literatuře (HV 4/08). Došlo tehdy také na několik případů toho, kdy spisovatelé popisují hudbu blízké či vzdálené budoucnosti. Zatímco v literatuře si lze vymyslet skutečně cokoliv, tvůrci filmů mají situaci těžší, v jejich vizích nakonec nějaká hudba musí reálně znít. A jak dnes komponovat hudbu zítřka?

Hudba ve sci-fi filmech je ústředním tématem kolekce textů, již editorsky ošetřil Mathew J. Bartkowiak, americký teoretik populární kultury, který má na kontě mimo jiné knihu o předchůdcích punk rocku, kapele MC5. Ačkoliv jde především

o hudbu, většina autorů má zázemí v jiných oborech, ať už jde o dějiny a teorii filmu, mediální studia, antropologii nebo historii. Nejde tu tedy o analýzy harmonie a kontrapunktu, ale spíše o hudbu v kontextu, o její vztah k ostatním složkám filmového celku, případně o širší kulturní souvislosti. Třináct kapitol je sdruženo do šesti částí, najdeme tu obecnější studie i sondy věnované jednotlivým dílům i skladatelům. Jako zásadní osobnost hudby k filmům tohoto okruhu je vyzdvížen Jerry Goldsmith, jenž je podepsán pod *Planetou opic*, *Star Trek* či *Vetřelec*. Autoři se drží téměř bez výjimky v okruhu americké kinematografie, vedle mainstreamových děl ale dojde i na divnější kousky, jako je *Space is the Place*, fantasmagorickou vizi



jazzového mimozemšťana Sun Ra. Kromě hudby jsou tématem i zvuky ne-hudební, a to právem. Ve filmech odehrávajících se v budoucnosti či v jiných světech je věrohodná zvuková složka důležitá a bývá do ní mnohdy investováno nejspíš více kreativity než do samotné hudby. V oblasti zvukových efektů také občas dochází k setkání sfér komerční kinematografie a experimentální hudby.

Jako celkem předvídatelný referenční bod slouží 2001: *Vesmírná odysea* Stanleyho Kubricka, film, který proslavil úvodní fanfáry z *Also Sprach Zarathustra* Richarda Strausse a seznámil široké publikum s hudbou Györgye Ligetiho. Kromě samostatné kapitoly věnované tomuto dílu narazíme na 2001 na více místech, mimo jiné třeba v kapitole o poměrně novém animovaném filmu *WALL-E*, který právě skrze hudbu na několika místech na Kubrickovo klasické dílo odkazuje. V této kapitole se také, nikoliv naposledy, rozebírá skutečnost, že filmy z žánru sci-fi

jsou někdy po hudební stránce spíše nostalgické a futuristické prostředí ozvučují hudbou minulosti – v případě *WALL-E* třeba z muzikálu *Hello Dolly!* (1969).

Texty shrnuté do kolekce *Sounds of the future* nejsou vyčerpávajícím přehledem na téma hudba ve sci-fi filmech. Kniha o této problematice již bylo napsáno víc a stále lze nacházet nezpracovaná témata. Díky rozptýlu jednotlivých kapitol jde ale o podnětné čtení pro toho, kdo se zabývá vztahem hudby a filmu a koho zajímá, jak dokáže zvuk ovlivnit naše vnímání vizuální stránky filmu.

Sound Art III – The Swedish Scene Sound Art IV – The Swedish Scene

Svensk Musik (www.mic.se)

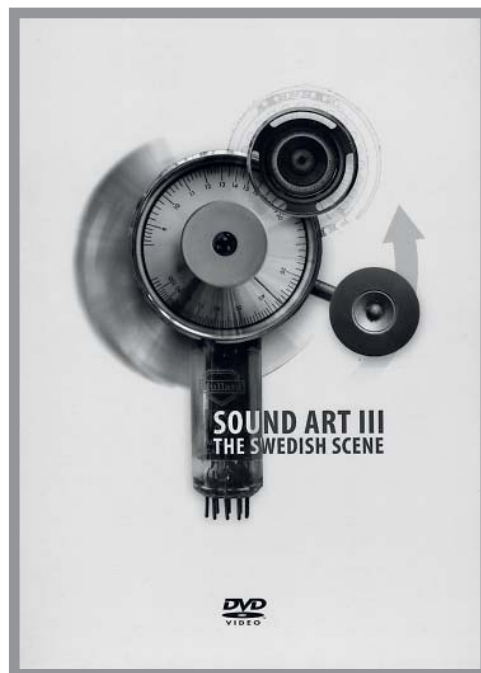
Text: **Petr Ferenc**

„Švédský HIS“ přichází s dvojicí DVD věnovaných, alespoň jak sám tvrdí, tamnímu sound artu. Obtížná definovatelnost pojmu v kombinaci s odstupem, který vzniká převodem čehosi živého ve formát určený pro domácí přehrávání, ale nastoluje otázku, na co se to vlastně díváme.

Každé ze dvou DVD obsahuje díla čtyř autorů, dvou mužů a dvou žen. Na každém disku je jedna žena zastoupena dvěma pracemi, ostatní mají po jednom kusu. Na každém disku je jedno dílo, mužské, přesahující čtvrt hodinovou délku, všechna ostatní se vejdou pod deset. Dramaturg byl zcela očividně hračka a je to dobře – obě DVD mají přátelskou, „albovou“ délku kolem čtyřiceti minut a vlastně by se dala považovat za jakési „obrázkové desky“. Líbily by se mi asi i „poslepu“.

Definovat sound art je těžké, jak ostatně píší samotní vydavatelé, kteří se pojmu nijak nesnaží přijít na kloub a spoléhají se ve svém výstupu na pouhý výčet a spokojené konstatování pestrosti a genderové vyváženosti. Jak to vidím já, je na přítomných dvou discích sound artu dosti málo, u většiny děl by se dalo mluvit o video artu ne-li rovnou videoklipu. Považuji sound art za disciplínu, v níž je zvuk výsledkem vlastností určitého objektu, prostředí či autorem vyvolané situace, nikoliv uměle vytvořeným doprovodem k pohyblivým obrázkům – „čímsi, co zní k čemu“. V takovém případě by se za sound art totiž dalo považovat vše, co na člověka padá z MTV.

Za soundartové realizace lze bez výhrad považovat pouze tři díla nalézající se na disku s číslem III. *Sliding Structures* Liv Strandové jsou kinetickou sovkpturou. V prostředí galerie vidíme dokumentární záznam pořízený průmyslovou kamerou, na němž soustava pneumatických ramen manipuluje obdélníkem látky a skládá z něj jakýsi stan. Zvuk přichází od kontaktních mikrofonů našitých na látku. *Pipeline* též autorky je obrazovým a zvukovým záznamem videokamery projíždějící jakýmsi průsvitným pneumatickým potrubím. Obě díla bohužel trpí nízkou kvalitou záznamu – přemodulovaný zvuk je zbytečně hlasitý a nepříjemně se láme, obraz v *Pipeline* se častokrát rozpadne v pixelové čtverce. *Sound Bombing* Andrease Gavell Mohlina je mnohem lepší. Autor vzpomíná na svá léta na graffiti scéně a s kuklou přes obličej, v komicích krátkých kalhotách a nemožných bílých ponožkách se vydává na writerskou cestu nočním Stockholmem. Čmárá po zdech, kovových „dvířkách“ k elektrickým vnitřnostem města, čmárá v metru i v podchodech, jeho modifikovaný tlustý fix ale nezanechává žádné viditelné stopy, jen okamžité sonické otisky. Rozezná



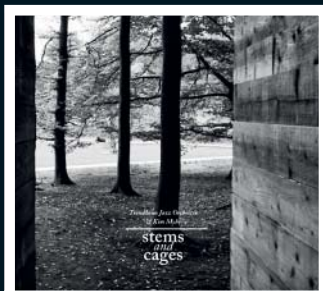
se při kontaktu s pevnou plochou a jeho elektronické brblání se mění podle síly a rychlosti čmárání a podle povrchu. Zmíněná tři videa lze považovat za soundartová, protože jsou pouhým dokumentem realizací, které mohou existovat i bez nich (týká se to i průletu předmětu potrubím – odehrál by se s podobným zvukovým efektem i bez kamery, jen bychom to zkrátka neviděli). Video zde dokumentuje, nemanipuluje.

Na pomezí sound artu a jiných disciplín se nalézá velice příjemný devatenáctiminutový *Acheron* Mathiase Josefsona. Zvukový záznam čtyřadvaceti hodin autorova bytu byl zhuštěn do jedné hodiny a doplněn víceméně doprovodným abstraktním obrazem. Christine Olund ve svém díle *Stress Call* vytvořila sedminutovou partituru odvozenou z chemických reakcí, které se v sedmi dnech odehrají v kopřivě napadené housenkou motýla. Fascinující kus konceptuální

hudby je doprovázen posouvajícím se obrazem partitury, na níž jsou kromě nejrůznějších křivek, psaných poznámek a chemických vzorců k vidění i hezké obrázky kopřiv a motýlů – zdánlivá samoučelnost, která v samém závěru kusu získá opodstatnění. Osmnáct minut sinusových křivek v obrazu i zvuku, tedy společné dílo Mattiase Peterssona a Fredrika Olofssona *Ström*, připomíná vizuální doprovod koncertů bohužel již neexistujících finských Pan Sonic. Doslovná ilustrace, která díky prolínání jednotlivých křivek získává působivý ornamentální rozměr. Ostatní díla zastoupená na discích nejsou ničím jiným než tu více, tu méně působivými videoklipy. Kdyby je dávali na Ůčku, dalo by se na tu stanici koukat.

Ještě jeden vybočující kus: *Sister Drag* Anny Linderové. Jde o parafrázi slavné akce-videa *Guitar Drag* Christiana Marclaye, při níž byla elektrická kytara „lynčována“ tažením za nákladákem a její zvuk zněl z kombi vezeného na korbě. Linderová nechá táhnout šicí stroj, čímž reaguje na Marclaye a dodává svému dílu, jak říká v bookletu, „silný genderový rozměr“. Tak jo. O sound art tu nejde ani omylem – jde spíš o záznam happeningu (Marclayův kus na rozdíl od Linderové díla ZNĚL, zde by se dalo možná mluvit o „latentní hudbě“, ale to se dá koneckonců všude a nic zajímavého na tom v tomhle případě není) – a snobský konceptualismus požírající vlastní ocas je opravdu nesympatický.

Nějak mi tahle dvě DVD spadají do smutné kategorie takzvaného *grantoumění*. Nesourodá směska je přátelská a korektní na všechny strany, jen cesty do hlubin nejrůznějších symbióz zvuku jsem se nedomáhl. Stát podporuje umění, umělci se činí, svět je báječné místo k narození.

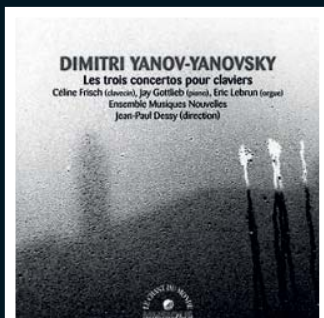


Trondheim Jazz Orchestra & Kim Myhr: stems and cages
MNJ Records (www.musikklosen.no)

Trondheim Jazz Orchestra je příležitostné hudební seskupení s proměnlivou konstelací hudebníků. Sám název je poměrně zavádějící tím, že spíše vyvolává představu bigbandu řekněme trochu více než okresního formátu složeného z nepříliš známých hudebníků. Vše je zcela naopak. Nejen, že v TJO vystupují čelní představitelé norské scény, ale i sama hudba má ke klasickému jazzu poměrně daleko. Ovšem ne vždy toto tvrzení platí bezesbýtku. TJO se vyznačuje nejen širokou stylovou paletou a okruhem slavných spolupracovníků (společná alba s Chickem Coreou či Joshuou Redmanem anebo společné koncerty s Terje Rypdalem či s New York Voices), ale hlavně velice proměnlivou sestavou. Na posledním albu *stems and cages* se setkala dohromady třináct hudebníků převážně z norské improvizace, postjazzové a experimentální scény, které doplňuje dvojice australských hudebníků – saxofonista a flétnista Jim Denley a hráčka na tradiční čínský strunný nástroj guženg Clare Cooper.

Jazyk nahrávky není zcela jednotný, což ovšem neznamená, že album nemá jistou koherenci a dramaturgii. Výsledek je díky polystylovosti a pestrosti zastoupených instrumentů o to více překvapivý, neboť v něm probleskují a prolétají se již známé a ověřené stylistiky jednotlivých osobností. Zajímavé napětí vzniká díky neustálému rozvolňování formy skrze principy volné improvizace či puristické sonoristiky, s níž má většina zúčastněných značné zkušenosti, a komponováním či předem strukturovaným tvarem, který se do určité míry blíží meditativnější podobě avantgardního jazzu ne nepodobného produkci německého labelu ECM. Album funguje jako hudební obdoba palimpsestu. Ačkoliv je jazyk Trondheim Jazz Orchestra výrazný, nezapře v sobě vlivy, charakteristické znaky a zkušenosti celé třináctky muzikantů, které prosvitávají a jsou v jistých pasážích dobře čitelné. Vzhledem k tomu, že se jedná o zkušené hráče, autory výrazných projektů či ostřílené sólisty, jejich rukopis prosakuje i skrze revoluční a inovativní jazyk orchestru. A tak v mnohých momentech slyšíme neidiomatický hlasový projev zpěvačky Sidsel Endersen, jindy se zase o svůj prostor nenásilně upomíná perkusista Ingar Zach z Huntsville anebo pianista Christian Wallumrød. Do celkového zvuku každý přináší svůj projev a orchestr je natolik dobře poskládaný, že se všichni hudebníci respektují navzájem a ani kytarista Kim Myhr, který tuto podobu TJO sestavil, nepřehlásuje své hudební partnery. Dalo by se i říci, že se v podstatě drží skromné zpět a jeho investice do alba *stems and cages* byla příprava kompozic živě nahraných na koncertě v Molde. Kim Myhr odmítá využít potenciál orchestru v podobě, pro niž bývají tato větší tělesa obvykle určena. Zavrhuje tradici orchestrů jako hřímajících hlasitých těles, kde často hrají všichni muzikanti zároveň. Skladby se spíše než zdůrazňovat pro větší orchestry typický výrazný puls, hraní unisono anebo jazzové manýry zaměřují na ohledávání potenciálu jednotlivých nástrojů a jemných souher několika členů. Myhrovy skladby se vyznačují proměnlivým obsazením. Autor se řídí heslem, že méně je více, a tak nebuduje složité struktury. Spíše zkoumá zvuk obvykle ne více než čtyř či pěti kooperujících nástrojů. Ani možnost zapojení volné improvizace do existujících polokomponovaných struktur neznamená pro ostatní pobídka k razantnímu vpádu do křehkých a poměrně tichých a pomalejších útvarů. Tento typ hudební meditace přináší nový impuls do orchestrální hudby, ale i uvažování o skladbě v jazzové či postjazzové kompozici a nabízí tak novou cestu práce větších těles, která nemusejí mít jen podobu šlapacího bigbandu, ale otevřeného pole pro střet mnoha jazyků, které se nepřekrývají, ale spíše řadí za sebou. Myhrova spolupráce s TJO ukazuje, že i v rámci orchestru může být slyšet i zárodek několika potenciálních skupin budoucnosti. Maximálně podnětné album.

Lukáš Jiříčka



Dimitri Yanov-Janovsky: Les trois concertos pour claviers
Le Chant du Monde (www.lechantdumonde.com)

Třetí profilové album uzbeckého skladatele Dmitrije Janov-Janovského (*1963) vydané pařížskou firmou Le Chant du Monde (recenzi předchozího CD lze nalistovat v HV 4/05) obsahuje pozoruhodný cyklus tří koncertantních skladeb, z nichž každá je komponována pro jiný klávesový nástroj a smyčkový orchestr. Výraz „claviers“ v názvu cyklu evokuje baroko a tehdejší praxi, kdy se neodlišovalo, pro jaký klávesový nástroj je skladba konkrétně napsána (slovem „clavier“ se označoval libovolný, převážně však strunný klávesový nástroj). Takový byl také původní záměr Janov-Janovského – vytvořit jeden koncert, který by bylo možné interpretovat jak na cembalu, tak na klavíru i varhanách. Jenže k čemu by taková skladba byla dnes dobrá? Sáhli by po ní třeba klavíristé? Nevedl by tento koncept nakonec k tomu, že by si hudebníci, když už by se koncert rozhodli nastudovat, dílo uzpůsobovali v souladu s technickými možnostmi svého nástroje?

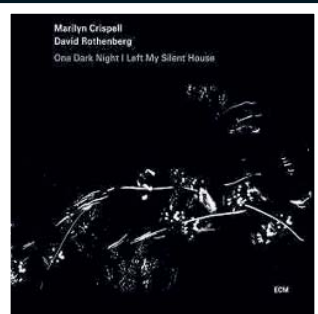
Snad i to byl důvod, proč skladatel zvolil jiné, mnohem nápaditější řešení. Napsal koncerty tři – varhanní (2004), klavírní (2005) a cembalový (2008) – s originální koncepcí: orchestrální složka v nich zůstává zachována, vždy nově zkomponovaný je v nich „pouze“ sólový part, který proměňuje charakter skladby. Vznikly tak tři různé opusy, které mohou být prováděny samostatně, ale jsem přesvědčen, že by obstály i jako celovečerní program (délka každého z nich se pohybuje kolem dvaceti minut). Každý vynívá jinak, což je dáno i delšími pasážemi *senza accompagnamento*; tožnost orchestrálních partií je novými kontexty rozostřena. „*Je to jako když se tři různé osoby vystřídají v návštěvě jedné a téže místnosti. Jakmile jsou uvnitř, každá se chová poněkud jinak a transformuje prostor naprosto individuálním způsobem,*“ říká skladatel.

Co může v případě Janov-Janovského překvapit, je absence názvuků tradiční hudby Střední Asie, pro jeho tvorbu často příznačných. Ve skladbách lze vyslouchat vlivy avantgardy, beriovské polystylovosti, Ligetiho (například závěr cembalového koncertu připomíná dozívání metronomů v jeho *Poème Symphonique*), minimalismu, autor se však nevzdává ani romantického gesta... Janov-Janovskij v posledních letech syntetizuje zkušenosti, kterými prošel dosud. A činí tak přesvědčivě. Slova uznání patří i interpretům, jimiž jsou Eric Lebrun (varhany), Céline Frisch (cembalo), Jay Gottlieb (klavír) a Ensemble Musiques Nouvelles řízený dirigentem Jean-Paule Dessym.

Vítězslav Mikeš

Terry Jennings / John Cage: Lost Daylight
Another Timbre (www.anothertimbre.com)

Terry Jennings (1940–1981) je zapomenutým průkopníkem amerického minimalismu. V šedesátých letech hrál s LaMonte Youngem v souboru Theatre of the Eternal Music, zároveň však rozvíjel vlastní estetiku. Jeho hlavním médiem se stal klavír a právě klavírní skladby z let 1958 až 1966 představuje toto CD, pod nímž je coby interpret podepsán John Tilbury, osoba nanejvýš kvalifikovaná. Jde vlastně o první komerčně dostupný nosič s Jenningsovou hudbou. Jeho hudba je tichá a pomalá, ale narozdíl od jiných minimalistů nebo třeba od Mortona Feldmana, který se na první poslech vnucuje pro srovnání, zde není cítit snaha o zastavení času. Jakkoliv je sled tónů místy až extrémně zpomalený, stále někam směřuje, není statický. Jako by se minimalistický materiál nakazil romantickou potřebou vyprávět skrze hudbu příběhy a dramata. Délka pěti kompozic se pohybuje od necelých dvou po téměř devět minut, v *Piano Piece* z roku 1960 zazní na ploše přibližně čtyř minut pouhých



sedmáct not. Ze skladeb *Winter Sun* a *Winter Trees*, které patří k nejznámějším dílům Jenningse, není navzdory názvům slyšet chlad, spíše se neustále vnučuje slovo křehkost.

Druhou část CD zaplňuje čtyřicetiminutová realizace skladby Johna Cagea *Electronic Music for Piano* z roku 1964. „Partituru“ tohoto díla tvoří jen slovní instrukce, takže výsledek může a má znít pokaždé jinak. Tilbury k realizaci přizval Sebastiana Lexera, který obsluhuje elektroniku. Skrze ní upravuje zvuk klavíru, jenž je z velké části řízen mapami hvězdné oblohy převedenými do digitální podoby. Elektronika občas jen zesílí a rezonuje šum mikrofonů, občas tóny nástroje znějí z velké dálky, jindy se rozpustí v čistý digitální zvuk; Tilbury hraje na klaviatuře i na strunách uvnitř nástroje.

Zatímco Jenningsova hudba se pohybuje v jemných křivkách, Cageova jde kupředu přiskoky a trhavými skoky s překvapivými dynamickými výkyvy, kdy mohou být dlouhé pauzy bez varování ukončeny hlasitým zaduněním. Jennings hledá krásu v jednoduchosti, Cage v chaosu a oba ji úspěšně nalézají. **Matěj Kratochvíl**

Marilyn Crispell / David Rothenberg: One Dark Night I Left My Silent House

ECM (www.ecmrecords.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Název vypůjčený z novely loňského laureáta u nás udělované ceny Franze Kafky Petera Handkeho (*In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus*, česky *Za temné noci jsem vyšel ze svého pokoje*, 1999) sice může sloužit posluchači jako předpověď atmosféry hudby dua klavíristky Marilyn Crispell a klarinetisty a basklarinetisty Davida Rothenberga, ale i bez tohoto vodítka si lze užít zvukové dobrodružství klasických nástrojů bez elektroniky v dostatečné míře. Crispell svůj styl hry vystavěla na zkušenostech s jazzovou avantgardou i se soudobou hudbou, Rothenberg, jenž tímto debutuje u ECM, se vyučil přímo u mistrů svých klarinetů, především Jimmyho Giuffreho a Joea Maneriho – tedy opět u muzikantů se širokým rozpětím svých průkopnických křídel. Naslouchám-li této dvojici, rychle se mi vybavuje soudobá hudba *Due Boemi Di Praga* basklarinetisty Josefa Horáka a pianistky Emmy Kovárnové (činného v letech 1963 až 2005, kdy Horák zemřel), a také jejich jedinečné překvapující vystoupení v Lucerně na koncertě 6. Pražských jazzových dnů (1977), kam je dramaturgie pořádající Jazzové sekce přizvala v sobě vlastní samozřejmé logice o nadžánrové spřízněnosti veškeré hudební avantgardy (hráli *Tabu* Václava Kučery).

Jelikož zde hraje významnou úlohu improvizace (ovšem drží se témat jednotlivých titulů), jsou coby autoři podepsáni oba interpreti. Zůstaneme-li u vědomí názvu alba, oba nástroje tu vyluzují zvuky, s nimiž se člověk může setkat v prázdném domě, a právě proto jej hodlá opustit: ticho umožňuje slyšet zesílené zvuky neznámého původu a přičítat jim určitou podezřelost, ba některé zvuky si dokonce namlouvat. Marilyn Crispell využívá možností strun klavíru, jeho mechanismu, rezonanci desek. Témata skladeb vznikají na klaviatuře úsporně, hru rytmizují, často Rothenbergovy klarinety provázejí jen ojedinělými tóny, které leckdy dlouze doznívají. Z poklidné atmosféry místy nadskočí téma dramatictější, například *The Hawk And The Mouse*, živější a výrazně melodické, jako *Owl Moon*, impresí nabitá *Companion: Silence* nebo dokonce romantická *Evocation* na závěr. Úlohu „vokalisty“ nad hrou klavíru hraje především Rothenbergův basklarinet. Skladba *What Birds Sing* je jistě zvukovým doplňkem knihy *Why Birds Sing* Davida Rothenberga, jenž je nejen muzikantem, ale také přírodopyskem. Ostatně, již zmíněné skladby *The Hawk And The Mouse*, *Owl Moon*, a také *Still Life With Woodpeckers* zrcadlí jeho zkoumání světa přírody. Ve

skladbě *Grosbeak* se oba protagonisté dokonce dotknou free jazzu v duchu Joe Maneriho a hned následující *The Way Of Pure Sound* je tomuto nestorovi jazzové avantgardy jmenovitě věnována. Svým způsobem je hraní klarinetů zpěvné, Rothenberg jen výjimečně vyluzuje zvuky záměrně deformované, hluboké a zvukově hladké tóny basklarinetu jsou příjemné a právě v kontrastu s perkusní hrou na klávesy, útroby a tělo křídla vzniká v hudbě napětí hodné posluchačova pozorného sledování.

Vladimír Kouřil

The Dead Kenny G's: Bewildered Herd

(www.thedeadekennygs.com)

(www.crittersbuggin.com/youneedtobuynow.html)

Za touto slovní hříčkou se skrývá duo špičkových progresivních jazzmanů z amerického Seattlu. Multiinstrumentalisté Eric Walton alias Skerik a Mike Dillon spolu pod tímto názvem účinkují od roku 2004 paralelně vedle své „domovské“ sestavy Critters Buggin. Při turné v roce 2006 se s nimi na pódiu objevoval klávesista Brian Haas, pro album *Bewildered Herd* přizvali dalšího kolegu z Critters Buggin, baskytaristu a barytonsaxofonistu Brada Housera. V rámci této platformy mohou hudebníci uplatnit širší nástrojový arzenál. Saxofonista Skerik zde skrze četné efekty vedle svého hlavního nástroje prohání také rhodes piano či minimoog, bubeník a perkusionista Dillon si občas odskočí k vibrafonu.

Svou produkci kapela charakterizuje poměrně přesně na svém profilu na myspace.com jako punkjazz a jako své inspirace uvádí tak rozdílná jména jako Art Ensemble Of Chicago, Milt Jackson, Mike Watt nebo Deerhoof. Každý posluchač by však k jejich výčtu pravděpodobně doplnil ještě mnoho dalších umělců. Hned v prvním kusu *Bither Blues* se po razantních téměř hardcoreových staccatech objeví skvěle šlapající sedmidobý groove. Energie z něho číší natolik, že se obejde bez výraznějších melodických témat. Fascinující je především naprostá uvolněnost, s níž hráči pracují na různých rytmických finesách. Následující kompozice *I'm Your Manager, I'm Your Pimp* má průběh o dost divočejší. Příjemný jazzový úvod přeruší temná punková nálada, když v ní však nad zkeslenou baskytarou a ještě zkeslenějším rhodes piánem začne Skerik urvaně deklamovat text plný s nadsázkou pojatých „punkových pravd“, dojde nám, že tato formace svůj hudební humor promyslela důkladněji a neskončila jen u názvu a obalu.

„Drsné“ skladby kapela ráda zahajuje delší tajemnou atmosférickou pasáží, například *Death Panel* pak zakončí přímočarý nářez s agresivním přeeffektovaným saxofonovým sólem, v *Jake Breakin'* si pak v instrumentálně netradičním ale přesto přesvědčivém crossoveru Skerik skoro i zarpuje. Možná v souvislosti s nedávným pražským koncertem se mi zde vybavila určitá příbuznost se spoluprací tria Zu s Mikiem Pattonem.

Pohoda a příjemná barevnost titulní skladby postavená na elektrickém pianu a vibrafonu se pak zdá být najednou skoro neuvěřitelná. Posluchač může za každým taktem tohoto líbivého grooveu očekávat nějakého toho „bubáka“, kterého by tam jistě doplnil třeba John Zorn, zde ale přijde pouze mírná psychedelie na závěr. Podobnou nedůvěřivost pak může vyvolat i krásně swingující *Yeah, Cat's* mimochodem vynikajícím vibrafonovým sólem. V kontextu alba si zkrátka kapela vynutí pozornost a odlišné vnímání i u poměrně tradičních skladeb. V závěrečných saxofonových duetech podepřených bicími a tably už k velkému překvapení nedojde, ty ale zase ukazují, že hudebníci neovládají jen elektronická kouzla a zappovské vtipné koncepty, ale že jsou schopni i poutavého spontánního muzicírování.



Pochválit lze i chytré zvukové zpracování. Dominantní v něm zůstává především precizně nahaná bicí souprava. Radikálové si mohou možná stěžovat, že agresivní momenty nejsou pro uši dostatečně bolestivé, do té správné míry uhlazený zvuk ve stylu, jaký The Dead Kenny G's hrají, je však dnes možná mnohem originálnější.

Jan Faix

Indian Jewelry: Totaled

We Are Free (www.nowwearefree.com)

Frontman kapely Tex Kerschen prohlašuje, že „nevěří nikomu, kdo nemá špinavé ruce“. Znáť je to i na čtvrté desce jeho projektu Indian Jewelry, který jede na současné vlně noise rockových psychedelických kytarovek, šamansky vyvolává zašlé duchy acid rocku, ale zároveň je schopný do celého konceptu ožívování dávno prošlých forem vnést spoustu vlastní invence. Jeho východiskem není jenom psychedelický rock jako nástroj, který oslavuje chemické způsoby rozšiřování vědomí, ale zvuk Indian Jewelry v sobě nese i paranoi a rozčarování z toho, jakým způsobem drogová revoluce přelomu šedesátých a sedmdesátých let nezafungovala.

Album vyšlo na labelu We Are Free, jehož název nabízí slušnou berličku k pochopení způsobu, jakým Indian Jewelry ke své hudbě přistupují. Hudebník zde není svobodný ve smyslu neomezenosti vlastní tvorby, ale svobodužívá především proto, že v dnešní době snadné dostupnosti hudby může *poslouchat* co chce. Jeho inspirační zdroje jsou tak široké a stejně pestrá pak může být i jeho produkce. Indian Jewelry velmi schopně kombinují psychedelický rock konce šedesátých let, new wave konce sedmdesátých let a indie rockovou estetiku, kterou v počátcích devadesátých let začali rozvíjet třeba Pavement. Když si k tomu člověk přičte ještě velké ovlivnění industriálem a rozmazanými plochami elektronicky drnčivých drones, vznikne deska, která jasně stojí na jednom z vrcholů letošního roku – minimálně na tom žánrovém.

Přes opravdu široké inspirační zdroje totiž Indian Jewelry jenom odevzdaně nepostávají na ramenou titánů, ale pomáhají tvořit mytologii současné scény kolem internetového magazínu Pitchfork. Ten sice Indian Jewelry moc v oblíbě nemá a jejich desky pravidelně posílá spíše do šedého průměru, ve skutečnosti ale Indian Jewelry přesně reprezentují způsob, jakým scéna kolem Pitchfork hudbu vnímá – nedělat nic moc nového, ale zato to dělat opravdu skvěle. Je pochopitelné, že někomu může být takhle „scéna“ protivná, jsou ale desky, kvůli kterým stojí za to odhodit předsudky. Deska *Totaled* je určitě jednou z nich.

Jiří Špičák

Laura Gibson & Ethan Rose: Bridge Carols

@c: Music For Empty Spaces

Baskaru (www.baskaru.com)

Album Bridge Carols je společný projekt dvou muzikantů z amerického Portlandu. Ethana Rose, středobodem jeho poslední sólové desky *Oaks* se staly divadelní varhany Wurlitzer Theater z roku 1926, jsme už měli možnost poznat v loňském roce. Teď přichází po jeho boku jemná písničkářka Laura Gibson, aby Roseovy experimenty protнула tradičnějším písňovým rukopisem. Práce na společném albu vznikla jako hec vytrhnout vlastní tvůrčí postupy ze stereotypu a pokusit se promluvit odlišnými výrazovými prostředky, než kterými doposavad oba hudebníci hovořili. Laura se tedy pokusila vymanit z prozatím tenké skořápky, která ji začala uzavírat do expresionisticko-jazzového koutečku, zatímco Ethan rázně vykročil z tichého území hudebníků tvořících atmosférickou filmovou hudbu (viz snímek *Nic osobního*

režiséřky Urszuly Antoniak, který běžel v rámci letošního Febiofestu), multimediální instalace nebo alba postavená na plíživé ambientní náladě. Oba umělci se na albu protнули tak nějak na půli cesty. Lauřiny vokální linky plné veršů vydolovaných ze starých zpěvníků a sbírek byly rozsekány na kousíčky a seskládány do nového tvaru principem koláže. Ethan kolem nich začal tvořit jako z pavučiny utkanou síť postavenou z dřívě většiny na akustických instrumentech. Pouze v pozadí si člověk uvědomí drobný elektronický život v podobě jemných hlukových ornamentů, reverzních hrátek s terénními záznamy nebo party akustických nástrojů. Výsledkem je folkem a psychedelií naplněná deska, která i díky vokálu Laury Gibson není zas tak vzdálená snažením Joanny Newsom či klidnějším chvilím CocoRosie. Jen jakýsi rurální klid udržuje album v meditativní rovině, která je vlastně v jiném balení blízka oběma protagonistům.

Rukopis portugalského dua @c stojí na efektu kontrastů, kdy hudební prvky, jež by nikdo dohromady nedával, náhle dávají smysl a vytvářejí tak halucinogenní výpravu pro naši sluchovou a posléze i nervovou soustavu. Romantický klavír ve štiplavějších hlukově bahenních lázních, do toho švitoření ptáků, pokročilé digitální konstrukce a polní nahrávky všeho druhu. Přiznám se, že nové album @c, kteří stojí za zajímavým vydavatelstvím Crónica, bylo pro mě velkým překvapením. Pozornost jsem totiž duu přestal věnovat před šesti roky, kdy vyšla deska *Product04* plná click'n'cut tanečna. To na novince Portugalců opravdu nenajdete. Ambient letošní novinky se obejde bez rytmů, které plně nahradily field recordings a následná manipulace s nimi. Nejsme zase tak daleko od „čisté práce“ Chrise Watsona, ale přeci jen, oba pánové mají hluboký experimentální koříněk, a tak statické hlukové nebo field music základy doplňují chaotičtější hudební ornamenty. Ty mohou připomínat poletování hmyzu v blízkosti světelného zdroje, nebo starou telefonní ústřednu, s neustálým klapáním a cvakáním komunikačních spojů.

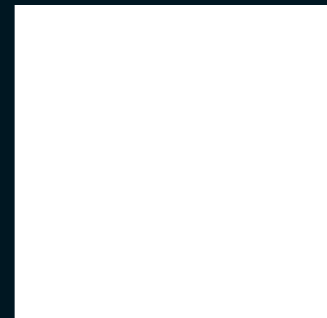
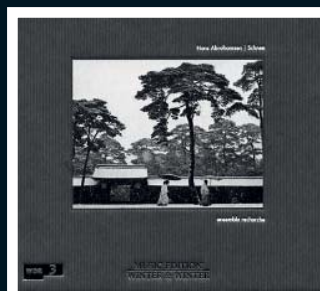
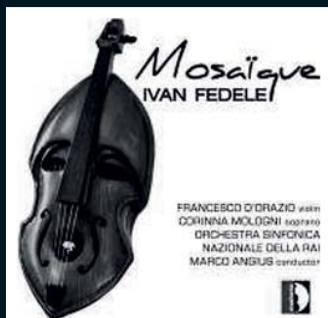
Pavel Zelinka

Faust: Faust Is Last

Klangbad (www.klangbad.de)

Je to otrava, ale pší to na začátek každé faustovské recenze, aby bylo jasno. Takže: tohle album je dítkem té frakce skupiny, kterou vede klávesista Hans-Joachim Irmmler, a mezi fanoušky způsobilo tak trochu poprask svým názvem naznačujícím, že by se mohlo jednat o poslední album legendy. Faustovské stránky a blogy tyto spekulace decentně vyvracejí a druhá frakce rozpolcené legendy si pospíšila s tvrzením, že žádný konec se nekoná, neb ONI stále hrají a rozhodně nehodlají s ničím končit.

Oběma dědicům jména Faust se daří, loňské album peronovsko-diermeierovské frakce *C'est com... com... compliqué* se nadmíru povedlo, letošní novinka Irmmlerovců je také vyloženě zdařilá a svým vyzněním se blíží klasickým deskám *Faust Tapes* a *You Know Faust* – stejně jako ony se skládá z více než dvou desítek krátkých, vzájemně propojených fragmentů, skic a útržků, mezi nimiž tu a tam prosvitne píseň. Ty fragmenty jsou nejrůznějšího původu, od terénních nahrávek a elektronických kouzel a hluků až po libé cinkání zvonečků či tribální lo-fi rituál *Karneval*. Písne svou rozjetou atmosférou připomenou psychedelickou jízdu staršího irmmlerovského alba *Ravvivando*. Obecně jsou stavební kameny novinky spíše delší než naopak, takže mozaika nevyniká fili-gránstvem ale monumentálností a rozkládá se – v CD i LP variantě – na ploše dvojalbuma.



Kratší čísla se zde většinou prolínají se svými následovníky, takže celek lze poslouchat jako jednotlivý proud hudby s dominantními varhanami a místy až bolestivě zkreslenými kytarami. Zajímavá je tu eklektičnost: skladby *Drug Wipe* a *Cluster für Cluster* jsou téměř noiseové, *I Don't Buy Your Shit No More* nemá daleko k punku, i když s řádně stounovským feelingem a zajímavým kovovým zvoněním v pozadí. Když se tahle písnička přelije v následující *Babylon* s pípáním a bzučením frekvencí a dalším nervním, téměř hardcoreově vyraženým zpěvem, dosahuje album energického vrcholu, který se po chvíli rozplyne v kaši šumů a vzdálených slov. Další track navazuje v podobné barvě zvuku... a takhle by jich šlo popsat všech dvaadvacet. Spokojme se s konstatováním, že album je díky tomu konzistentní tak, že by mu občas neuškodila drobná střihačko-dramaturgická zlomyslnost. Zvuk je krásně plný, myslí se v něm i na zadní plán (slyš kouzelně nenápadný saxofon v *X Ray*), vždycky ale máme pocit, že dokonalému rockovému pocitu něco chybí. Jako by Irmmler a spol. neustále schválně schovávali jeden nebo více nástrojů, jejichž přítomnost by dokonale saturovala obsah termínu nářez. Díkybohu, že tak činí, o to napínavější je celek, který se s blížícím se koncem čím dál víc rozpíná a opouští sevřenost ve prospěch freakoutových extrémů.

Obě faustovské frakce se, zejména ve svých bigbítových polohách, od sebe nijak moc neliší (snad jen Irmmlerovci mají jemnějšího bubeníka a bluesovější feeling), takže si škarohlíd může položit otázku, k čemu jsou dvě téměř totožné kapely. Fanoušek je ale rád, neboť se mu dostává dvojité dávky milované hudby.

Petr Ferenc

Ivan Fedele: *Mosaïque*

Stradivarius [www.stradivarius.it]

Evropská vážná hudba neustále bojuje s tíhou vlastních dějin. Někdy tento boj vede k podnětným výsledkům, když se historie stává odrazovým můstkem pro skok do neprozkoumané vody, jindy se mění v kouli na noze, která plavce stáhne ke dnu. Spolehlivý recept neexistuje. Chtělo by se skladatelům radit: „Prostě historii ignorujte! Pište tady a teď!“ To však jde jen těžko realizovat, jsou-li od mládí neustále konfrontováni s epochami, styly a jejich významnými představiteli.

S hudbou uplynulých staletí si lze elegantně pohrát, míchat citáty a vytvářet zajímavé konstelace, jak to uměl (také ne vždy) Luciano Berio. Stejnou cestou se zdá jít jeho mladší krajan Ivan Fedele (1953). Už od úvodních taktů první skladby aktuální kolekce – *Koncertu pro housle a orchestr* (1998–1999) – se na nás valí mozaika náznaků historických stylů, míst, u nichž netušíme, zda jsou skutečnými citacemi nebo pseudocitacemi. Po přečtení bookletu se dozvíme, že tato hudba je historickými souvislostmi prosycená ještě více, než jsme tušili; odkazuje se tu na staré Řeky i Bélu Bartóka, francouzský spektralismus i Beethovena. Všechny čtyři skladby navíc pracují s koncertantním principem a s houslemi jako dominantním nástrojem (hraje Francesco D'Orazio), což je další historická zátěž. V případě skladby *En arché* (2008) se přidává sopranistka Corinna Mologni, v *L'orizzonte di Elettra* elektronika, což ovšem na věci mnoho nemění, stejně jako elektrifikace houslí. Tou se jen zdůrazňuje podobnost mezi postavou sólisty-virtuosa romantického typu a rockovým kytarovým hrdinou. Právě téměř neustálá exhibice sólového nástroje dělá z těchto nahrávek místy docela protivnou záležitost a dokáže zakrýt i pozitivní stránky, především to, jak Fedele dokáže pracovat s orchestrálními barvami, plynule přecházet mezi libozvučnými a disonantními plochami, dělat zvukové drama. Na tom má samozřejmě zásluhu i orchestr: Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI,

kteří řídí Marco Angius. Ve výsledku je to ovšem docela málo, jako by spíše šlo o to ukázat, s kolika míčky najednou dokáže skladatel žonglovat.

Matěj Kratochvíl

Tone Roads Piano Book

Medzinárodná spoločnosť pre súčasnú hudbu – Slovenská sekcia [http://home.gts.sk/evenings]

Tone Roads je projekt, který vznikl v roce 2004 za kurátorství slovenského skladatele a hudebního organizátora Daniela Mateje při příležitosti 130. výročí narození dvou hudebních inovátorů první poloviny dvacátého století – Charlese Ivese (název projektu odkazuje k jeho třem stejnojmenným skladbám) a Arnolda Schönberga. Matej oslovil řadu skladatelů ze Slovenska (mj. Marek Piaček, Jevgenij Iršai, přispěl i sám Matej), Česka (Peter Graham, Martin Smolka) a dalších zemí (namátkou: Fred Frith, Christian Wolff, Clarence Barlow, Peter Ablinger, Alvin Curran) a u každého si objednal krátký klavírní kus, kterému jako inspirace měla posloužit Ivesova *Three-Page Sonata*, nebo Schönbergův cyklus *Fünf Klavierstücke, Op. 23*, případně oba opusy rovným dílem (protože si někde zařádl šotek, stalo se, že si někteří autoři vzali za předlohu Schönbergův cyklus *Sechs kleine Klavierstücke, Op. 19*). Zvuková realizace projektu proběhla na 15. ročníku festivalu Večery novej hudby v Bratislavě, interpretem byl klavírista Daan Vandewalle.

S odstupem několika let vychází komplet, jehož součástí jsou noty všech dodaných klavírních kusů (nechybí ani autorské komentáře a životopisy skladatelů) a dva kompaktní disky s Vandewalleovou bratislavskou live nahrávkou.

Z inspirativního materiálu se dá těšit dvěma způsoby: lze si sednout ke klavíru, přehrát si jednotlivé kousky, sledovat jejich vnitřní život, i přes jejich lakoničnost velmi bohatý, a užívat si rozmanitých tvůrčích pohledů na obě „vzorové“ skladby a jejich autory, stejně jako vtipu, který je nezřídka přítomen (svědčí o něm kolikrát už názvy jako *Ives met Schönberg on the rue Krčméryho* [skladba M. Smolky], *Arnold Meets Steve at the Five Spot* [skladba A. Currana] apod.).

A pak je tu celek, suita sestávající ze všech příspěvků, kterou si interpret může (dle instrukcí kurátora) „vytvářet“ volně na základě svých dramaturgických představ. Vandewalleovo provedení se v tomto ohledu dobře poslouchá, jeho řetězení jednotlivých kusů je plynulé a vzbuzuje dojem logicky rozvíjené kompozice.

Základní myšlenka *Tone Roads* není nijak původní, obdobným způsobem vznikaly například „týmové“ variace (vzpomeňme alespoň slavný *Hexameron* z roku 1837, do něhož svou variaci na téma z Belliniho *Puritánů* přispěli mj. i F. Liszt, F. Chopin nebo C. Czerny). Na zajímavosti a aktuálnosti to ovšem projektu vůbec neubírá. Cenné je i samotné notové vydání a také fakt, že se Matejovi podařilo pro projekt získat umělce zvučných jmen.

Vítězslav Mikeš

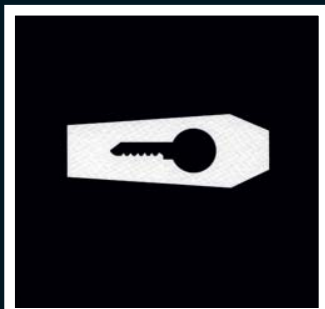
Hans Abrahamsen: *Schnee*

Winter & Winter [www.winterandwinter.com]

Distribuce: 2HP [www.arta.cz]

Jakmile jsem viděl obálku aktuálního CD dánského skladatele Hanse Abrahamsena (1952) s názvem *Schnee*, které vyšlo příznačně u vydavatelství Winter & Winter, vybavila se mi v hlavě jiná „sněžná“ skladba – *Snowpiece* Howarda Skemptona. A tomuto srovnání jsem se nemohl ubránit ani při poslechu nahrávky Abrahamsenova bezmála hodinového komorního díla v podání Ensemble Recherche.

V roce 2006 vznikla jako samostatná kompozice první část díla, totiž první dvojice kánonů. Dokomponováním dalších sedmi částí vznikla v roce 2008 skladba slo-



žená z pěti dvojic kánonů a tří intermezz. V každém páru Abrahamsen zpracovává jeden hudební motivek, který si často vypůjčuje z hudby svých předchůdců (Bach, Mozart). Bachovsky znějící melodii klavíru v první půli prvního kánonu doplňuje pravidelná pulsace šustění a skřípání smyčců, druhá část tohoto čísla zpracovává stejné téma ovšem v obsazení pro celý ansámbl, který je rozdělen do dvou skupin (první skupina – housle, viola, violoncello, klavír; druhá skupina – hoboj, klarinet, flétna, klavír), mezi nimiž je umístěn perkusionista. Abrahamsen se zde dle svých slov pokouší pomocí dvojího různého zpracování téhož tématu zprostředkovat „trojrozměrný“ hudební zážitek, pohled na hudbu ze „třetí“ strany. Výsledkem tohoto snažení si však nejsem jist. Zřejmě zůstanu u zažitého označení pro různé zpracování identického materiálu – variace.

První dvě části, tedy *Canon 1A Ruhig aber beweglich* a *Canon 1B Fast immer zart und still* vznikly, jak už bylo řečeno, jako samostatná kompozice a v kontextu zbytku alba je to také slyšet. Po zvukově velmi kompaktním a hudebně působivém úvodu se CD od *Canonu 2* postupně vyčerpává a pracuje výrazněji s prostým, téměř minimalistickým opakováním frází a zdá se, že funguje jiným způsobem než úvodní část kompozice.

Právě *Canon 1* je nejsilnější částí CD, a právě zde se mi vyjevuje nejsilnější analogie s dílem Howarda Skemptona. Oba generačně spříznění autoři jsou řazeni do škatulky tzv. „new simplicity“, ačkoli o zakladateli Scratch Orchestra slyšíme mnohem častěji. Autorům new simplicity je společná určitá míra naivity, ale právě tato zdánlivá neumětlost činí jejich díla působivými a emotivními. V Abrahamsenově případě jsem takový přístup v některých pasážích postrádal. Přesto dílo jakožto celek stojí za poslech, stejně jako kvalitní nahrávka suverénního provedení Ensemble Recherche.

Martin Ledvinka

Mikołaj Trzaska: Dark House

Kilogram Records (www.kilogram.pl)

Na stránkách časopisu HIS Voice již mnohokrát opěvovaný polský saxofonista vytvořil vloni další nesmazatelný zářez do hudební, nebo chcete-li filmově-hudební historie. Vytvořil totiž hudbu k filmu *Zły dom* (na Febiofestu uváděném jako *Temný dům*) Wojciecha Smarzowského. Film, jehož děj je zasazen do časů ne zas až tak dávných, tedy reálného socialismu 80. let minulého století, naprosto syrově zobrazuje převládající beznaděj, pokrytectví, zvrácenost, podlost a jednu z mála cest, jak z toho ven: chlast. Litry, vlastně kilogramy vodky! Velmi silný snímek, jehož scénář prý vznikl dvanáct let a v Polsku bývá přirovnáván k tvorbě bratří Coenů a jejich *Fargu*. Už když jsem viděl film poprvé, několikrát mě zarazila skvělá hudba (to jsem ještě nevěděl, kdo je autorem), a při závěrečných titulcích mi to okamžitě došlo. Samozřejmě, Mikołaj Trzaska! Režisér si ho vybral k vytvoření hudby na základě dřívější spolupráce, kdy Trzaska tvořil hudbu pro jeho divadelní inscenace pro televizi. Autor hudby si k provedení přizval několik ze svých aktuálních spoluhráčů: violoncellistku Clementinu Gasser, o které říká, že je to Brötzmann v sukních, bubeníka a perkusionistu Michaela Zeranga (v tomto triu vydali vloni taktéž skvělé album *Nadir & Mahora*), kontrabasistu Claytona Thomase a pianistu Tomasze Szweńnika. Sám k metodě říká: „Připravil jsem pro hráče své skladby, které jsem nahrál za použití starých italských kláves značky Farfisa a určil jsem jim místa a témata k improvizaci. Nahráli jsme zhruba pět hodin materiálu v gdaňském studiu a ta nejtěžší práce přišla potom. Ze záznamu jsem nejzajímavější části rozstříhal na mnoho smyček či harmonických linek a ty pak různě navrstvil okolo hlavních témat.“ A výsledek? Nevím, přijde mi to k neuvěření, že jen kousek za hranicemi naší země je

něco takového možné. Dlouho jsem neslyšel takhle skvělou filmovou hudbu, která navíc naprosto bez jakýchkoli pochybností obstojí i sama o sobě. V první půli filmu vlastně hudba zní jen minimálně, spíš jen náznakově. Zahušťuje atmosféru thrilleru buď tím, že asynchronně napovídá ve zdánlivě bezvýznamných momentech, nebo naopak paralelně s vypravěčskou linkou ještě víc promasírovává už tak dost napnuté emoce. Na internetu jsem našel jen jednu recenzi na CD, a ta říká o možnosti tohoto soundtracku obstát bez filmu přesný opak, tudíž mé adorace berte s rezervou. Je možné, že poslechne-li si člověk album víc než dvacetkrát, je už tak nějak polapen, nicméně jsem skálopevně přesvědčen, že i kdybych neviděl nejdříve film, považoval bych toto album za jedno z nejzajímavějších, které jsem letos slyšel na poli hudby zhruba označitelné jako free jazz, nicméně tuto škatulku s nadhledem překračující. Hned úvodní skladba je plná jak jemných melodických linek, tak i skvěle snoubených „narázových“ zvuků (vystřelení či profuknutí saxofonu, různá vrzání apod.), které vplynou do druhé části této skladby, jež s trochou nadsázky evokuje atmosféru některých děl *Majora Zemana*. A to hlavně díky dunivě posazené base doprovázené kopákem, proti kterým se staví (nervy lehce) tahající smyčec violoncella. No a když se později přidá až nečekaně tklivý saxofon Mikołaje Trzasky, je snadné se pohybovat časem zpět do bezútěšného světa fízlačského socialismu. Postupy běžné pro improvizátory, tím myslím různé škrábání (ať už na cello nebo při Zerangově ovládání perkusi), profukování saxofonu, preparovaný klavír atd. činí z tohoto soundtracku nepřeslechnutelné dílo.

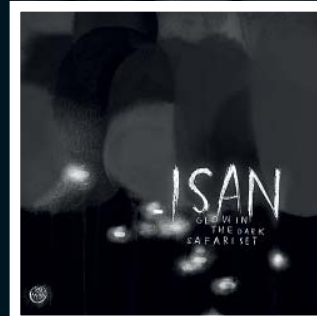
Petr Vrba

Henry Threadgill and Zooid: This Brings Us To, Volume 1

Pi Recordings (www.pirecordings.com)

Jen málokterý aktér freejazzového bujení na konci šedesátých let je schopen překvapit i na soudobé scéně, jak to nyní předvedl saxofonista a flétnista Henry Threadgill. Po albu *Up Popped Two Lips* (Pi Recordings, 2001) se v ediční činnosti na osm let odmlčel, pomineme-li malonákladovou vinylovou edici *Pop Start The Tape, Stop* (2005). Se svou formací Zooid (Liberty Ellman – kytara, José Davila – trombón a tuba, Stomu Takeishi – baskytara a Elliot Humberto Kavee – bicí) se kromě koncertování věnoval také důslednému rozvíjení vlastního konceptu kolektivní improvizace. Tato devětatřicetiminutová nahrávka je tedy prvním studiovým komerčně šířeným výstupem, a jak napovídá již samotný název, neměl by zůstat poslední.

Po úvodním unisonu flétny a akustické kytary v úvodním celku *White Wednesday* hudebníci přísně zredukují své výrazové prostředky, ticho je přerušováno jen jemnou perkusivní hrou kytary či brumláním tuby, mezi občasným zašuměním činelů si občas zaševeholí flétna. Do dalších pěti kusů však už jde celá kapela s větší vervou. Kompozici *No Undertake My Corners Open* rozjede rytmická fráze trombónu, aby se potom nad pregnantní rytmikou rozpovídaly i ostatní nástroje, dialogy střídají sólové výstupy podle jasné ale jen těžko popsitelné vnitřní logiky. Všichni spolutvůrci neuchvacují jen svobodu projevu spojenou s naprosto jasným vědomím o vlastní pozici v rámci znějícího hudebního proudu, jejich sebranost a disciplína vyniká ještě mnohem více v bravurní improvizaci výstavbě celkové formy. Basovou linku zvládá možná ještě lépe po Takeishim převzít konkrétněji a staccatověji hrající tuba v kompozici *Chairmaster*, nejsvižnější „nášup“ se skrývá pod názvem *Sap*. Agresivnější fráze Threadgillova altsaxofonu tu koresponduje s neustále sofistikovanou jazzovou kytarou či s dechovými basovými melodiemi, vše je ale jen součástí energického rytmického úprku. Neočekávaný překvapivý konec poslední části *Mirror Mirror The Verb* jakoby přímo vybízel k opakování poslechu, který zaručeně přinese zase jiné pohledy na tuto úžasnou formaci.



Generační rozdíly se zde zřejmě opravdu neřeší, všichni jedou na stejné progresivní vlně a rozdílné zkušenosti těchto špičkových hudebníků jen přispívají k vnitřní bohatosti skvěle organizovaného celku.

Jan Faix

Wolf Eyes: Always Wrong

Hospital Productions (www.hospitalproductions.com)

Wolf Eyes: A May Day

American Tapes (www.american tapes.net)

Došlo mi to až při tanci na Stimulu: Wolf Eyes jsou nejlepší noiseovou kapelou všech dob a jsou jí pro lehkost, s níž podnikají své nekompromisní sonické nájezdy. Elegantní Hunové – dandyovské biče boží. Dokáží být stejně posedle vymknuti jako Jazkamer, v hloubi kráteru chrlicího mazlavou ušní lávu ale tušíme ukryté kořeny free improvizace a rocku: John Olson, jeden z trojice, hraje na nejrůznější roury nasazované na saxofonový nátrubek (někdy je na něm nasazen i sám saxofon), rockový drive Vlčích očí připomíná o něco starší soubor Bastard Noise, ve kterém kdysi hrával další lumen současného kraválu, John Wiese. Čert ví, proč se o Bastard Noise nyní nemluví tolik, jako o všech dosud zde jmenovaných; možná vznikli v nevhodnou dobu, před tím, než noise začal slavit renesanci. (Každopádně jsou skvělí, trochu víc do hard core a mají bicí – vracím se z odbočky a doporučuji!!!)

Mám od toho koncertu v Arše další milovanou kapelu, další, jejíž diskografie jde do stovek položek. A pocit, že ta kapela je poněkud schizofrenní. Má „velká“ a „malá“ alba. Těch prvních není mnoho, jsou pečlivě sestavena a produkována, dělí se na písně a některá vyšla dokonce na značce Sub Pop. Myriáda zbývajících vychází na kazetách a cédéérkách na labelech jednotlivých členů v mizivých nákladech, nelze je spočítat a jejich zvuk je občas srovnatelný s pirátskými záznamy.

K první jmenované skupině patří studiová novinka *Always Wrong* vydaná firmou spřízněného řvouna Dominica Fernowa zvaného Prurient. Jde o kolekci sedmi kusů o decentní celkové stopáži něco přes třicet minut a vyšla na CD i na vinylu. Trojice Nate Young, John Olson a Mike Connelly zde vlastně předvádí to, co na koncertu v Praze. Vytváří proud energie, který ani jednou nesklouzne do svůdného katartického, orgastického chaosu, ale neustále balancuje na jeho hraně. Takové napínání samozřejmě provozuje kdekdo, Wolf Eyes ale k němu přistupují s neuvěřitelnou důsledností a opravdu bejčím smyslem pro dotažení vtipu k mezím ad absurdum. Při poslechu tohoto alba před sebou vidím, jak Connelly mává s kytarou před obrovským aparátem a neustále krotí vazbu, která, kdyby nebyla vteřinu hlídána, odnesla by střechu divadla i s přílehlými kancelářskými bloky, Olson nepřítomně fouká a Young plaše přešlapuje, ševelí do mikrofonu a občas na arzenál krabiček vyluzuje bzučivé a decentně praskající rytmické vzorce a zmrzačené útržky zvuků. (Pravidlo o tom, že čím extrémnější noise, tím upejpavější tvůrce, se opět potvrdilo.) Krátce: pokud se vám pražský koncert zamlouval, je *Always Wrong* album pro vás.

Hodinová kazeta *A May Day* vydaná na Olsonových American Tapes (katalogové číslo zde není, ale pohybovalo by se kolem 880) v nákladu třiceti kusů je, jak už to je pro značku typické, zabalena v tvrdém papíru zdobeném skrumáží xerokopíí, koláží a nečitelných nápisů tlustým fixem. Samotná kazeta je recyklovaná, kdysi na ní podle nápisů byl namluven jakýsi kurz. To, co se z kazety line, je buď přidušeně napínavé nebo jen placaté díky kvalitě nahrávání a média. Kdo ví? Jedná se každopádně o několik delších rachotivých ploch s táhlým polozpěvem – polorecitací, o atmosféře nahrávání svědčí smích ponechaný na konci jednoho tracku. Odha-

duji, že nás zde Wolf Eyes nechávají nahlížet do svého soukromí; zvukovou kvalitu kazety můžeme přirovnat ke klíčové dírcce, skrz níž také nabývá ideální obraz. Doporučeno voyeurům a milovníkům toho, co je skryto „za rohem“.

Petr Ferenc

Ous Mal: Noujuva Halava

Preservation (<http://www.preservationmusic.com>)

Finská dvojice Ous Mal je přesně tím druhem kapely, který posluchači pomáhá ujasnit si, jaký je rozdíl mezi opravdu zajímavou hudbou a hudbou, kterou si „jenom“ občas rád pustí. Všechny její poznávací body na albu *Noujuva Halava* (samplerování sladkobolných smyčců, zasněného cinkání zvonečků, všudypřítomné praskání staré vinylové desky) jsou už tolikrát slyšené, že deska vyvolává pocit, že ji posluchač skrz naskrz zná ještě daleko předtím, než si ji vůbec celou poslechne. Tematicky se obtáčí kolem nostalgie a v kombinaci se seversky melancholickým uchopením tohoto kontextu je jasné, že tahle hudba je všechno ostatní, jenom ne originální.

„Problém“ je ale v tom, že se tenhle žánrový mix ambientu, easy listeningu, glitche nebo post-rocku poslouchá opravdu skvěle. Spíše kratší kompozice se příjemně otáčejí jako přesýpací hodiny a jediný motiv nikdy neplave na povrchu skladby tak dlouho, aby začal nudit. Náznak výjimečnosti Ous Mal předvádějí v (poměrně četných) momentech, kdy do své hudby začleňují drnkání finského strunného nástroje kantele (druh citery), který představuje na desce jeden z mála organických zvuků, který není vysamplovaný. Ous Mal bohužel prakticky nevyužívají unikátního zvuku kantele a hrají na ni naprosto standardně, až připomíná obyčejnou akustickou kytaru. Další velmi poslouchatelná barva do věříje pestré desky to tedy je, rozhodně se ale nedá čekat, že by si posluchač udělal nějakou představu o finském folkloru, jak se píše v promo materiálech.

Reklamním jazykem řečeno, *Noujuva Halava* nabídne poměrně sofistikovaný relax po poslechu náročnějších druhů hudby a rozhodně člověk nebude mít onen guilty pleasure pocit, který nastává v momentech, kdy poslouchá něco opravdu hloupého – hloupí totiž Ous Mal nejsou. Umějí udělat desku, kterou si pustíte několikrát denně a která je nabitá melodiemi. Kdyby ale Ous Mal svoje dílko nikdy nenatočili, vůbec nic by se nestalo. Člověk by si hned našel adekvátní náhradu, protože podobných alb jsou fůry.

Jiří Špičák

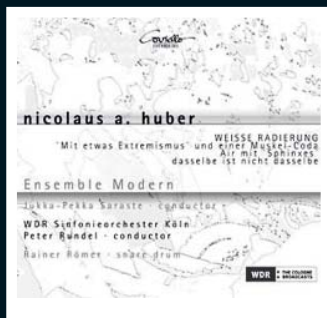
Sóley: Theater Island

ISAN: Glow In The Dark Safari Set

Morr Music (www.morrmusic.com)

Distributor: Starcastic (www.starcastic.cz)

Angažováním islandské kapely Seabear narazilo vydavatelství Morr Music na bohatší zlatou žílu, než asi samo zpočátku tušilo. Nejen že Seabear vydali u labelu z Berlína dvě výborně přijaté řadovky, ale zároveň se uprostřed vícehlavého stáda vylouply dvě persony, jejichž sólová tvorba stojí rovněž za vydavatelský hřích. V loňském roce se nejdříve bokem prezentoval předák Sindri Már Sigfússon, který si pro sólovou desku zvolil pseudonym Sin Fang Bous. V letošním roce se podobným způsobem prezentuje klávesistka Sóley Stefánsdóttir, pro jednoduchost zde pouze pod svým křestním jménem. I na promo fotografiích vypadá jak „Ošklivka Katka“, jakmile ale zasedne ke skládání, tak jde jakýkoliv zbytečný soucit stranou. Třiatvacetiletá studentka skladby se na šestiskladbovém EP projevuje jako chronický snivec, který pro své melancholické písničky vytvořil prostorný vzdušný



zámek. Jako byste spojili chladnou melodičnost kolegy Prince Valium a naroubovali ji na raráškovství domácí kapely. Ústřední klavír je jemně doplňován řadou dalších instrumentů, takže výsledná podoba písniček je veskrze tradiční. Sóley si ale pohlídala výsledný mix, který čitelné písničky jemně rozostřuje. Dosahuje tak psychedelického efektu, který kompozicím vysloveně svědčí. Kdo další je ze Seabear na radě?

Robin Saville a Antony Ryan, dva angličtí gentlemani mající jednu drobnou úchylku. Ne nebojte se, žádnému spoluobčanu nehrozí nebezpečí. Oba pánové zbožňují primitivní, pokud možno analogové elektronické instrumenty, kterým se věnují pod pláštěm projektu Integrated Services Analogue Network, zkráceně ISAN, už patnáct let. Stálíce vydavatelství Morr Music na minulé desce *Plans Drawn In Pencil* předvedla svůj nejméně přístupnou tvář, která byla výsledkem jejich snahy maximálně se vymanit z hroziícího stereotypu. Tento záměr se jim veskrze vydařil, přinesl ale drobný vedlejší efekt - ze skladeb se vytratil omamný esprit, jenž ISAN provázel na všech předchozích deskách. I proto je nové album, přicházející na svět po čtyřleté tvůrčí pauze, kompromisem mezi starým a novým. A nutno podotknout, že kompromisem veskrze úspěšným. První čtveřice tracků zve posluchače na veskrze jednoduše přístupný výlet analogovou, melodicky melancholickou atmosférou. Jen drobné páskové manipulace a mikrošmouhy prostě nesmí chybět. Primitivní bicí automat pomalu posouvá celý vláček vpřed k experimentálnímu středu alba. Ten je postaven na nekompromisní práci s hlučným materiálem, vzniklém buď radikální redukcí původních linek, nebo oba hudebníci rovnou vložili vypjaté emoce do řezavých motorových zvuků. Závěr desky se vrací do smířlivějších syntetických vod, které znovu míchají sentiment s avantgardním naturelem. A protože tohle už je mnohokrát ozkoušený funkční model ISAN, výsledek nemůže dopadnout špatně.

Pavel Zelinka

Nicolaus A. Huber: Weisse Radierung

Coviello Classics (www.covielloclassics.de)

Němec Nicolaus A. Huber (1939) studoval u Luigiho Nona a podobně jako Nono došel k názoru, že racionální kompoziční techniky poválečné avantgardy jsou příliš odtržené od lidské psychiky a že je třeba racionalizaci některých stránek hudby vyvážit „iracionalizací“ jiných. Se svým učitelem sdílel také tíhnutí k levici a v určité fázi potřeboval ventilovat politické představy skrze hudbu.

Dvě nejstarší kompozice na nahrávce si, každá jinak, pohrávají s hudební historií: *Air mit 'Sphinxes'* (1987) pro komorní ansámbl odkazuje ke skladbě z klavírního cyklu *Karneval* Roberta Schumanna, *Dasselbe ist nicht dasselbe* (1978) má být reflexí dějin jednoho nástroje, v tomto případě malého bubnu, s nímž posluchač prochází od obřadního bušení přes vojenské pochody až k rytmům jazzu. Na první poslech to zní jako etuda, kterou nemá smysl zařazovat na CD, při opakovaném zkoumání je to docela vtipná hříčka, jejíž zvukovou jednobarevnost na několika místech narušuje pohvizdování interpreta. Dialogem, přesněji polemikou s Johnem Cagem je skladba *Mit etwas Extremismus* (1991), v níž jsou využity kromě tradičních nástrojů různé nehudební objekty a také pět magnetofonů přehrávajících části starších Huberových skladeb. Ačkoliv má tato skladba charakter scénické performance, je zajímavé poslouchat ji i bez vizuální složky.

Weisse Radierung (2006), titulní skladba a zároveň nejnovější dílo na disku zní docela adekvátně svému názvu, který v překladu znamená cosi jako „vyleptaná bílá místa“. Jako by kdosi vzal hustě popsanou partituru a důkladně ji promazal. O této hudbě se dá říci, že pracuje s tichem a pauzami jako důležitým stavebním prvkem,

ovšem v jiném smyslu, než jak se už trochu stereotypně opakuje třeba o Mortonův Feldmanovi. Zde se nezklidňujeme, protože z Huberova ticha na nás každou chvíli může vyletět něco hlasitého. Fragmenty hudby – emocionálně většinou silně nabitě – jsou tu stavěny mimo kontext, aby se ukázalo, jak dokáží v této situaci obstát. Důkladným vybělením míst kolem kousků hudby vznikl celek vynucující si pozornost: jako bychom se dívali na bílý papír, na němž jsou roztroušena slova a písmena, která možná dohromady dávají nějaký utajený smysl.

Matěj Kratochvíl

Seihiro Murayama: 4 pieces with a snare drum

RéR Megacorp (www.rermegacorp.com)

Již přes deset let v Paříži žijící japonský perkusionista Seihiro Murayama se ve své kariéře objevil po boku takových hvězd, jako jsou Fred Frith, Keiji Haino, Tom Cora nebo Kazuyuki Kishino alias KK Null. Hlubokými meditacemi nad všemi možnostmi malého bubínku se tento mistr věnuje již delší dobu. Recenzovaná nahrávka vlastně přímo navazuje na loňský titul *Solos* (Zerojardins, 2009), jenž také obsahuje pouze Murayamovu neefektovanou produkci na virblu vybaveném pouze kontaktními mikrofony.

Na aktuální nahrávce, vydané v limitované stokusové edici, najdeme materiál ještě syrovější. Murayama omezil množství objektů přikládáných na svůj hlavní nástroj i postprodukční úpravy. Výsledek je fascinující a možná až nepopsatelný, rozhodně je ale radikálnější než na předešlém titulu. První kus je postaven na rychlém a tvrdějším opakovaném „scratchování“ paličkou na struníku, k hypnotizující gradaci dochází zřejmě změnami v tlaku na blánu a v síle úhozu, může to být ale také úplně jinak. Druhý track přináší proměnlivé suché šustění a rachocení nespecifikovatelných objektů na virblu. Na rozdíl od klasické představy autora pohrouženého do hlubokého rozjímání je výsledný zvuk dynamický, nervózní a silně imaginativní.

Po klasičtější pojetém svižném minimalistickém bubnování přichází závěrečná nejdelší pasáž, při svém rozsahu necelých čtyřadvaceti minut notně přesahuje výsledek obdobné koncepce na předešlém albu. Kus má v podstatě droneově noiseový charakter. Je jen těžké říci, jak je v něm dosaženo vysokofrekvenčního pískotu narušovaného občasným perkusivním úderem, ze kterého se postupně rozvíjí bohaté tónové spektrum. Krouživými pohyby paličkou jako na činelu? Příložením takto používaného činelu na blánu? V další části se na bubínku něco rezonujícího rozhodně nachází, vibracemi to chvilkami poskakuje a výsledek je agresivně industriální. Skrze různé vysoké táhlé či drncící tóny, v nichž zní bubínek jako amplifikovaná tibetská mísa, pak vše končí v obdobném ambientu, jaký můžeme slyšet po deštivém ránu ze vzdáleného nádraží.

Jan Faix

John Butcher: Invisible Ear

Weight of Wax (www.johnbutcher.org.uk/Wax.html)

Po prvním sólovém albu *13 Friendly Numbers*, jež původně vyšlo v roce 1993 na Acta a bylo znovuvydáno na holandském Unsounds, máme co dočinění s další Butcherovou sólovkou, která byla již dlouhou dobu rozebraná. *Invisible Ear* vyšlo původně v limitované edici u italských Fringes v roce 2003. Letos tuto nahrávku dal do oběhu sám Butcher na své značce Weight of Wax. John Butcher, jeden z nejzásadnějších saxofonistů na poli volné improvizace, tak umožňuje nejen doplnění diskotéky svým fanouškům, ale představuje posluchačům jeden z klíčových momentů ve své tvorbě. Na *Invisible Ear* totiž můžeme sledovat jasné vytyčení



směru, kterým (jak dnes po dalších třech vydaných sólo albech můžeme říct) se Butcher při své exploraci možností saxofonu vydal. Za klíčovou nepovažuji jen amplifikaci saxofonů (což lehce nacházíme již i na zmiňovaném albu *13 Friendly Numbers*), kdy mikrofony připevněné na nástroji umožňují snímání nejen dechu saxofonisty, včetně různých netradičních způsobů hry, ale především zpětnovazební ekvilibristiku. Ta na sebe v další fázi Butcherova vývoje navázala další zásadní prvek pro jeho současnou hru, a to prostor, místo, kde se hráč právě nachází. Tak jsme mohli na *Cavern with Nightlife* (WoW, 2004) sledovat „osahávání“ důlního prostoru v šedesáti metrech pod zemí v japonském Utsunomiya, na *Geometry of Sentiment* (Emanem, 2007) například hru s ozvěnou ve čtyřiadvacetistěnném plynojem v německém Oberhausenu nebo na *Resonant Spaces* (Confront, 2008) komunikaci se skotskými akustickými skvosty (jeskyně, vodojem, nádrž na olej, mauzoleum atd.). Reedice je navíc obohacena o text Davida Toopa, který na závěr píše: „Není tu žádné sólo. Každý zvuk se setkává se žhoucím tichem akustického prostoru, střetává se s vlastním stínem v rezonanci elektronické zpětné vazby, křičí na posluchače, který hraje, i na hypotetického posluchače, to neviditelné ucho, které jednou pojme a rozluští záhadu těchto podivných zhuštěných rozhovorů.“

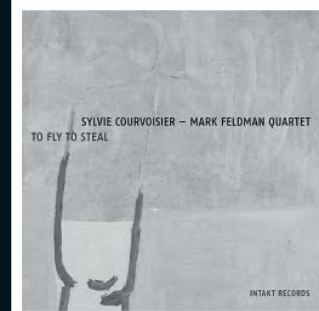
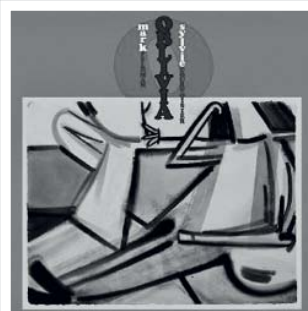
Petr Vrba

The Bulgarian Voices Angelite with Huun-Huur-Tu & Moscow Art Trio: Legend

JARO Medien GmbH (www.jaro.de)

Bulharský ženský sbor Bulgarian Voices Angelite, tuvinská skupina Huun-Huur-Tu a Moscow Art Trio, tvořené klavíristou Michaelem Alperinem, hornistou Arkadijem Šilkloperem a klarinetistou a zpěvákem Sergejem Starostinem, patří k hodně viditelným představitelům world music bývalého socialistického bloku, mají za sebou množství nahrávek, kooperací s dalšími vynikajícími hudebníky a koncertů po celém světě. V roce 1995 se všechna tři seskupení sešla ve studiu a pro brémskou firmu JARO natočila album *Fly, Fly My Sadness*, následované o tři roky později titulem *Mountain Tale*. Obě desky posloužily jako základ koncertního repertoáru, který byl od té doby úspěšně představen v řadě zemí. Aktuální dvojalbum *Legend* zachycuje atmosféru jednoho z těchto vystoupení, uskutečněného v květnu 2004 v bělehradském Centru Sava.

Často se v případě takových společných projektů klišovitě píše o vzájemném porozumění všech zúčastněných. O setkání Angelite, Huun-Huur-Tu a Moscow Art Trio to ovšem platí bez jakýchkoli pochybností – prvky jihoslovanského, tuvinského a ruského folklóru s občasnou příměsí jazzu se u nich skutečně harmonicky doplňují. Elektrizující je zejména spojení ostrých ženských vokálů s tradičním tuvinským zpěvem (tzv. choomej), kterému dávají vyniknout i vzdušná aranžmá, jejichž autorem je většinou umělecký šéf celého projektu, Michail Alperin. Právě díky tomu nepůsobí táhlý úvod v podobě tří delších skladeb (*Fly, Fly My Sadness*, *Legend* a *Mountain Fairytale*) mdle, ale naopak naléhavě. Objevem pro mě je sborová skladba *Mechmetjo, sevda golema* bulharského skladatele Ivana Spasova, inspirovaná bulharským folklórem – jde o zajímavou podobnost: připomněla mi totiž litevské polyfonní písně sutartinės (na stránkách HV jsme o nich psali nejednou v souvislosti se skladatelem Broniusem Kutavičiusem). Celý koncert výborně graduje, jedinou vadou na kráse je snad až zdlouhavé Alperinovo sólo ve *Finale* (třebaže má vtípnou pointu v náhlém přechodu do „sladké“ melodie). Nadbytečně vyznívají i tři přířadky, i když chápu, že na takové koncerty jaksi patří. Každopádně dvojalbum *Legend* a vůbec celý společný projekt Angelite, Huun-Huur-Tu a Mos-



cow Art Tria je pro mě důkazem, že sféra world music má stále potenciál, pokud se k ní přistupuje invenčně a s vkusem.

Vítězslav Mikeš

Mark Feldman & Sylvie Courvoisier: Oblivia

Tzadik (www.tzadik.com)

Sylvie Courvoisier & Mark Feldman Quartet: To Fly To Steal

Intakt (www.intaktrec.ch)

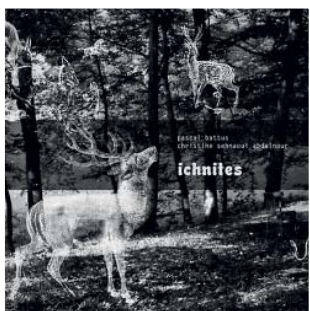
Tento manželský pár „avantgardních celebrit“, stále experimentující klavíristky a věhlasného houslisty, zahájil společnou hudební produkci již v roce 1996. Pod dohledem Johna Zorna tehdy Feldman a Courvoisier intepretovali skladby z jeho cyklu Masada Book. Připomenout lze i též na Zornově Tzadiku vydané úspěšné CD *Lonelyville* (2007), nyní ale spatřily světlo světa hned dvě kolekce jejich nové tvorby.

Cyklus duetů pro album *Oblivia* vznikl z příspěvků obou protagonistů i ze společné improvizace. Nahrávka se hned bez okolků rozběhne divokou rapsodickou zkratkou *Conky's Lament*, teprve v následující *Dunes* se posuneme do „experimentálnější“ roviny, v níž Feldmanovy táhlé mikrointervalové a flažoletové meditace doplňuje vedle klasického jemného doprovodu i rozličná práce s klavírními strunami, i zde je však vkládáno krátké razantní téma. Také další miniatura Sylvie Courvoisier v sobě skrývá mnoho hudebních myšlenek, inspirace pro rozevřaté unisonové fráze i prokomponovaný dialog jsou patrné již z názvu *Messiaenesque*, pozorný posluchač zaslechne ve zvukomalbě možná i nějakého toho exotického ptáka.

Z titulní kompozice *Oblivia De Oblivion* je skutečně cítit, jako by se umělci probrali ze zapomnění a pomalu znovu objevovali mnohé z hudebního jazyka dvacátého století. V tomto případě by bylo možné uvažovat o Stravinském a Webernovi, v následující *Double Windsor* by to byl zase třeba Bartók a Prokofjev či Chačaturjan. V eklektickém mixu avantgardních postupů pokračují i další celky, nejvíce zřejmě *Vis-a-vis*, *Samarcande* nebo *Fontanelle*, které pravděpodobně vznikly kolektivní improvizací. Courvoisier zde uplatnila také další předměty ke hře uvnitř klavíru, a tak Feldmanovu výpověď doplňují i agresivní úderý čímsi tvrdým do korpusu nebo litinového rámu nástroje. Závěrečný desetiminutový a tedy nejrozsáhlejší celek *Sous Un Reve Huileux* pak přináší určité zklidnění. Bez nějaké výrazné katarze zde probíhá po celou dobu poutavý atonální dialog.

Fanouška soudobé „vážené“ hudby toto album zřejmě nemá šanci překvapit ničím stylově novým, interpretace této bohaté sbírky reminiscencí je ale v podání špičkových hráčů uchvacující.

Ke spolupráci na albu *To Fly To Steal* přizvali manželé též kontrabasistu Thomase Morgana a věhlasného bubeníka Gerryho Hemingwaye. Dá se snadno předpokládat, že projev takto vzniklého kvartetu bude živelnější a barevnější, než jaký nabízejí možnosti komorního dua. O tom se lze ostatně snadno přesvědčit, neboť hned na úvod zazní opět celek *Messiaenesque*, nyní v něm ale hned po úvodním unisonu vyprovokuje rytmika mnohem razantnější kolektivní improvizaci, v níž se vedle agresivní tradiční hry na nástroje mihnou i čistě perkusivní a výrazně neidiomatické momenty. Messiaenových exotických opeřenců je na dohled najednou celé hejno. Po zklidňující meditaci *Whispering Glades* následuje desetiminutový virtuózní kus *The Good Life* a po něm ještě delší, nervózně poklidný *Five Senses Of Keen*, v němž se opět objeví jak houslové vzpomínání tak i monkovsky těžkopádná klavírní exprese. Z celé desky je cítit neustálé intenzivní soustředění na celkové vyznění i respekt k hranicím prostoru každého hudebníka. Výsledkem jsou



neuvěřitelně křehké okamžiky tonálně i rytmicky abstraktního ševelení, houslového melodického vypravování pouze nenápadně dokresleného ostatními nástroji i dramatické kolektivní salvy, které ale nikdy nevybočí z konceptu skladby. Umělecké aktivity Marca Feldmana a Sylvie Courvoisier se zkrátka vyplatí sledovat.

Jan Faix

Blank Realm: Dirty Ark

Expensive Shit: Powwow With Chopper

Abe Vigoda: Skeleton

Not Not Fun (www.notnotfun.com)

Tato čtyřka (tři pánové a jedna Sarah) z bující psychedelické scény australského Brisbane vydává mimo jiné u losangeleské značky Not Not Fun. Kazeta *Dirty Ark* nabízí na první straně protahovanou psychedelickou mantru *Clean Shoes*, na druhé tři kratší čísla: jedno vazbící a hlukové, druhé zpívané a s klavírem, třetí zcela odlidštěné, patrně převážně elektronické. Blank Realm místy připomene newyorské Religious Knives, jindy třeba No-Neck Blues Band, kdesi v pozadí plápolá, jako u většiny minimalistických, pomalých a ostrých rockerů, velvetovské věčné světylko. Šum kazety a lo-fidelity nahrávky nijak nevaří, nedořečenosti a nedorozumění jimi způsobené přispívají k ospalému tajemství.

O skupině (nebo projektu) Expensive Shit se mi nepodařilo nic zjistit, hudba na první straně kazety *Powwow With Chopper* ale napovídá spíše tomu, že jde o dílo jednotlivce, který si libuje v nekonečných repetitivních brutálně zkrácených kytar – tak trochu jako kdyby se Sunn O))) dali na punk a tloukli do svých smrtelných kytar v tanečním rytmu. Na straně B je nátlak mírnější, repetitivní kolovrátek se rozvíjí pomaleji a slyšíme i něco jako part bicích, který si svou jednoduchostí nezadá (už zase Velvet!) s hrou Maureen Tuckerové. Místo ostrých střihů první strany pozvolná gradace, místo bizarní atmosféry punku, který ví víc, než na sobě dává znát, spíše zkušebnové jamování. Další číslo na chvíli opouští rytmické struktury a pracuje s intuitivním přeléváním vln distorze, posléze se bicí na chvíli vrátí v poněkud tribální duchu. Konec patří téměř neslyšným zvonečkům. Takhle – mluvím nyní o obou kazetách – chutná psychedelie bez nároku na pozlátkový efekt, hudba především introvertní a intuitivní. Dalo by se říci i amatérská, pocit netrendovosti a zakousnutí umanutosti vydobýt si svůj výraz po svém ale dovede podobné nahrávky prozářit.

Čtveřice Abe Vigoda pojmenovaná po americkém herci proslulém rolí Sala Tessia v *Kmotrovi* je „profesionálnější“ a svůj styl označuje za tropický punk: mix Captaina Beefhearta a exotických rytmů. Posluchač to vnímá jinak: pánové mají smysl pro melodii, jejich bubeník miluje vířivé přechody, kytaristé zase kaskády zvonivých tónů à la The Byrds. Spíš punkový Roger McGuinn než Kapitán Hovězí srdce. Album *Skeleton* skrývá profesionálně odvedený pop; zatímco předchozím sestavám dodával formát kazety kouzlo určitého mimořádnosti, zde bych raději slyšel CD dávající vyniknout výškám: ty kytary... Na druhou stranu: nejrychleji se omrzí.

Petr Ferenc

Pascal Battus / Christine Sehnaoui Abdelnour: Ichnites

Potlatch (www.potlatch.fr)

Sledovat vývoj pařížské saxofonistky Christine Sehnaoui Abdelnour, která se koncem minulého století jako samouk pustila do sonické explorační saxofonu, je úžasné a poučné zároveň. Od nejistých počátků, kdy se vzhlížela ve svém velkém vzoru Johnu Butcherovi, přes klíčová setkání na libanonské (Mazen Kerbaj, Sharif Sehnaoui) a evropské (Andy Moor, Lê Quan Ninh, Stéphane Rives) scéně až po její dnešní sólová vystoupení, máme stále co dočínění se skromnou, avšak neustále hledající Francouz-

kou (s libanonskými kořeny). Jedno z jejích současných uskupení, duo s Pascalem Battusem, jež právě vydalo desku na prestižním francouzském labelu zaměřeném na neidiomatickou improvizaci, je dalším potvrzením, že se v ní skrývá velký talent, který se v každém dalším počínu projevuje s novou překvapivou nuancí. Vystudovaný perkusionista Battus (spoluhráč Thomase Lehna, Michela Donedy, Seijira Murayamy a mnoha dalších) většinou hraje na table-top kytary, nicméně zde roztáčí rotující plochy! Těmi jsou motorizované vnitřky walkmanů, které rozvibrovávají papírové, kartonové, kovové, plastové atd. objekty, které Battus na rotující plochy přikládá.

Ichnites je intenzivní a z větší části velmi dynamické album. Hned v úvodní „drolivé a škrábavé“ *égrenages & pelage* se přes množství nepochopitelných zvuků ocitáme uprostřed temné hlubiny, kde slyšíme broučení medvědů či divokých šakalů (saxofon) a nepříjemně bzučící hmyzáky (něco z rotujících ploch), ale nejde o efekt pro efekt, zvuky přicházejí ve správný moment na správném místě. Jak Abdelnour tak Battus jsou rychlí v reakcích na zvuky tvořené tím druhým, hravě se doplňují a je potěšující je sledovat, jak skvěle vzájemně komunikují (alespoň částečně to zaznamenává video na YouTube). Nesouhlasím však s Billem Meyerem, který v recenzi v časopisu Wire píše, že „jejich hudba každopádně něco ztrácí, je-li odloučena od vizuálního aspektu“. Naopak, řekl bych, že právě absence určujícího klíče k tomu, co, kdo a na co dělá, podněcuje vnitřní imaginaci a činí z alba mnohem plastičtější zážitek, než by se mohlo zdát. Ideálně samozřejmě v uzavřených kvalitních sluchátkách nebo v noci dostatečně nahlas. V takovém případě se vám může stát, že se vám začne pohybovat lednice či šuplíky s příbory a náhle se vám, se skřipavým vrzáním, otevrou všechna okna. A představovat si, jak v části nazvané *estocades & coulées* noří Abdelnour saxofon do vody (nebo nalévá vodu do saxofonu), a jak k tomu Battus jemně roztáčí své DIY nástroje, je prostě zážitek. Je jasné cítit, že tyto dva spolu v různých uskupeních hrají již delší dobu (deset let) a Jacques Oger (šéf Potlatche) moc dobře věděl, co vydává. Jedno z nejsilnějších alb neidiomatické improvizace posledních let!

Petr Vrba

Napalmed: Generatesteron

Vlastní náklad (www.napalmed.cz)

k-lxm: Circle Of Pain

Vlastní náklad

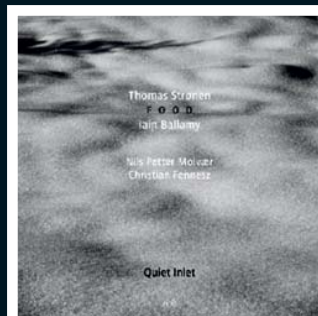
Sklo & k-lxm

Vlastní náklad

(www.myspace.com/skloexperimentalnoise)

(www.myspace.com/klxmnoise)

Divoká trojka novinek českého noise, projektů stojících svou estetikou mezi ranými industriálními východisky a současným příklonem žánru k volné improvizaci. V opulentní diskografii mosteckých Napalmed možná vzniká nová podskupina. Tvoří ji zatím dvě CDR s neotřepe vypravenými obaly využívajícími černobílou kopírku,lobal a nejružnější průhledné i neprůhledné plastové fólie. Hlavní změna je ale ve zvuku, předchozí CDR *S.Y.N. The Size R* (recenze v HV 05/2009) nahrál vůdce skupiny RadeK.K. sólově na syntezátor, na novince, dvoudiskovém *Generatesteron*, zase používá počítač – Napalmed se tedy otevírají zdrojům zvuku, které až dosud spíše ignorovali. Samozřejmě tak činí zcela po svém a tak si můžeme vychutnat něco přes dvě hodiny RadeK.K.ovy improvizace s počítačovou myší a programem Studio.Factory 0.44. Výsledek, ač několikrát zakotví ve zploděném zvukové mase, většinu času nepostrádá napětí a dynamiku. Bzučení nejnižších použitých frekvencí je vyloženě libé. Příklad: laptopový Merzbaw meets (vždycky analogové) Pan Sonic. Obal je fetišistickou noční můrou: kdo chce poslouchat, musí přestříhnout drátek u kondenzátoru, který celé



papírovo-plastové dílko uzavírá. Ale hudba na discích obsažená za to rozhodně stojí. Jednočlenný plzeňský projekt k-lxm jako by svou estetikou navazoval na Napalmed i (bohužel již neaktivní) VO.I.D. Od prvních si půjčuje lásku k továrnám a šrotu, od druhých použití manipulovaného řevu, tlak a neochotu být jen na chvíli hrát tišeji. Třípalcové CDR *Circle Of Pain* disponuje nápaditou výpravou (tak dobře zabalený DIY produkt se jen tak nevidí) a posluchače zavalí devatenáctiminutovou skrumáží zkreslení, kovových úderů a převalování a řevu. Ostrým střihem se začíná, ostrým střihem se končí, mezitím se *kruh bolesti* otáčí jako výkonný mixér.

Na společném, částečně (obal není moc sdělný) koncertním CDR s ostravským industriálním projektem Sklo je k-lxm poněkud hodnější a své valivé zvuky a výkřiky dává v o krátké poznání delších intervalech. Album alespoň zčásti vzniklo v ostravském antikvariátu / galerii / klubu Fiducia (kde všechny ceny knížek končí trojkou) a obsahuje tři sety: každý zvlášť a pak společně. Pořadí těchto setů na obalu a inlayi se poněkud liší, autoři nám dávají hádanku ve stylu „Malvína seděla na kraji a měla zelený svetr, zatímco Ernest nepletl ponožky“, v níž je navíc chyba a nemůže to vyjít. Podle zvuku alba samotného ale nejprve hraje Sklo, poté k-lxm a nakonec dohromady. Zvuky Skla jsou jiného původu než ty, které vyluzuje železár k-lxm: slyším zamlžené náznaky zkreslených kytar i rozmazaných samplů – je to rádio, kazeta, gramofon, laptop? Smysl pro budování napětí mají obě značky stejně vyvinuté, společný set (vznikl živě nebo ve studiu?) tedy bezvadně funguje.

Petr Ferenc

M. Ostermeier: Percolate

Neve: Centigrade

Parvo Art (www.parvoart.org)

Mikrovydavatelství Parvo Art se drží drobného formátu třípalcových CDček nabízejících posluchačům hudební zážitek o maximální délce 24 minut. Desátý výlet si vzal pod svá křídla Američan Marc Ostermeier, který do krátkého života labelu vnesl lehký závan post rocku. Není divu, Marc na přelomu milénia působil v kapele Should, jež měla kytarově rozmazanou melancholii v primárním popisu práce. Melancholie v hudbě zůstala, vše ostatní si ale zahrálo razantní „škatulata hejbejte se“. Základem sedmi kratších a pomalu tepajících skic je statická elektronika, k níž se kytara přidává pouze jako nástroj pozvolné gradace v mezích zákona. Ostermeier se z rockového hájemství přesunuje do oblasti elektro ambeintu, není mu cizí ani minimalistická melodie, ani staticky držená atmosféra na jednom místě. Harold Budd si podává ruku s A Produce, progresivní přátelské nálady se konfrontují s chladně odosobněným odstupem. A protože šla autorovi v loňském roce práce pěkně od ruky, připravil pro další mikrolabel Hibernata sesterské EP *Lakefront*.

My se ale přesuneme do francouzského předhůří Alp za Yannem Delmasem, který na Parvo Art debutuje se svým projektem Neve. Zatímco jeho zavedenější pseudonym Sink vesele skotačí v IDM duchu, Neve je ambient vycházející ze zimní reality území nikoho. Jak jinak nazvat vrchovinu se slabou hustotou 50 obyvatel na kilometr čtvereční (na střední část Evropy neobvyklý úkaz), která z turistického ani z jiného hlediska ničím nezaujme. A pokud se zima zadaří, sněhu si rodáci užijí hned několik měsíců v roce. Do hlubokých závějů se vydává svou mrazivou atmosférou i EP *Centigrade*. V osmi krátkých skicách rozehraje letný nástřel reality, kde pes chcipl tak, že umrzl ve své boudě. Nejsme daleko od nálad, které na své desky sází norský horolezec Biosphere nebo Necrophorus, boční projekt Petera Andersena z Raison d'Etre. Jak sám autor poznamenává, „hudbu Neve tvoří pomalu se vlnící sinusové vlny a mlhavé zvukové chuchvalce“. Přesná charakteristika hudby, která může spolehlivě ochladit případné horké letní okamžiky.

Pavel Zelinka

Food: Quiet Inlet

ECM Records (www.ecmrecords.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Ať už se tato elektroakustická formace okolo saxofonisty Iaina Ballamyho a bubeníka Thomase Strøneny objevovala během uplynulých dvanácti let její existence s jakýmkoliv dalšími spolupracovníky na jakémkoliv labelu (zdomácněla především na Rune Grammofon), byla její produkce vždy exkluzivní a lákavou záležitostí. Nynější spojení Food s producentem Manfredem Eicherem a s jeho zvukovými představami se ale podle aktuálního alba jako nejšťastnější zrovna neukazuje, přestože se do něho zapojily takové veličiny, jakými jsou bezpochyby trumpetista Nils Petter Molvaer a „módní“ kytarový experimentátor Christian Fenesz.

Na nahrávce rozhodně nechybí většina atributů „foodovské“ přímocaré a zároveň velmi sofistikované improvizace. Strønenovým živelným bicím i osobitým saxofonovým kreacím však „ECM sound“ značně ubral na naléhavosti. Oproti třeba předešlému titulu *Molecular Gastronomy* (Rune Grammofon, 2007) zde přibývalo také více jemnějších až ambientnějších kusů (*Chimaera*, *Dweller*), při jejichž poslechu se znalejší posluchač neubrání pocitu, že se z velké části jedná pouze o nepřekvapivou rutinní práci těchto hudebníků, nebo zkrátka o žánrové klišé.

Mezi skvělé momenty alba patří barevný a proměnlivý úvodní opus *Tobiko* nebo především díky Strønenovým opravdu jedinečným groovům šlapající kompozice *Mictyris*. Celek však vede spíše k úvahám, zda věhlasné vydavatelství nereaguje na některé trendy s přílišným zpožděním a zda je potom navíc nekonfrontuje se svou zavedenou estetikou příliš násilně.

Jan Faix

Jac Berrocal + Andrew Liles: Rock'n'Roll Station

Vultures Musick / Metamkine (www.vulturesmusick@free.fr)

Andrew Liles: Monster Munch EP

Tourette (www.touretterecords.com)

Rock'n'Roll Station je píseň s tím nejsušším beatem všech dob a recitovaným textem o nahrávání rock'n'rollu v roce 1959. Napsal ji svérázný francouzský trumpetista Jac Berrocal, takový jazzový Gainsbourg, a v roce 1977 nahrál na své album *Parallèles*. O sedmnáct let později píseň uhranula Stevena Stapletona natolik, že z ní udělal titulní píseň jednoho z alb *Nurse With Wound* (v Praze jí končili svůj koncertní set). Bílý singl ukazuje, jak se kusu přednádávnm zmocnil jeho autor ve spolupráci s členem NWW Andrewem Lilesem: jde o živý záznam několika málo frekvencí a zpomaleného původního beatu s divokými trylky Berrocalovy trumpetety, několika náznaky textu a rock'n'rollovým jucháním v závěru. Aplaus publika ukazuje, že vystoupení to bylo nadmíru zábavné, ve formě bílé gramodesky vyznívá spíš rozpačitě.

To Lilesovo sedmipalcové *Monster Munch EP* vydané mladou americkou značkou Tourette je jiná káva. Obal mísící estetiku hororu a pornografie skrývá průhledný červený kotouč se čtyřmi prolínajícími se skladbami (spíš náladami) na každé straně. Ty na straně A lze přehrát rychlostí 33 i 45 a mají číselné názvy, strana B je pětáččičítková. Obě ukazují, že Lilesovy posluchačsky vstřícné experimenty s nemalou dávkou ironie mohou fungovat i v kulisách easy-listeningového mash-upu. První strana je éteričtější, druhá, s názvy *Suck It*, *Fuck You*, *You Suck a Fuck It*, přece jen dobrodružnější a chlapáctější. Celek působí dojmem hezké, dobře odvyprávěné, šarmantní a lehce košilaté anekdoty.

Petr Ferenc



Jana Winderen: Energy Field Touch (www.touchmusic.org.uk)

Na posledním lisovaném albu se Jana Winderen věnovala delfínům. I teď neopustí studené prostředí Severního ledového oceánu, ale posune se blíže k území, kde se setkávají pomalu tající ledové kry s doznívající silou golfského proudu. Ve třech rozměrnějších skladbách se ponoříme do hlubin moře a místo vodní fauny se budeme primárně věnovat mechanickému procesu střetávání různých skupenství vody a odpovídajícímu hlukovému „doprovodu“. Sama autorka u příležitosti vydání alba přiznává, že ji fascinují zvuky přicházející z neviditelných zdrojů. Proto si oblíbila moře, tedy i po zvukové stránce nepřiliš zmapované území. „Miluji práci se zvuky, které nejsou zjevně rozpoznatelné, protože otevírají prostor pro širší představivost.“ Nová deska je věru rozsáhlá sónická „tabula rasa“. **PZ**

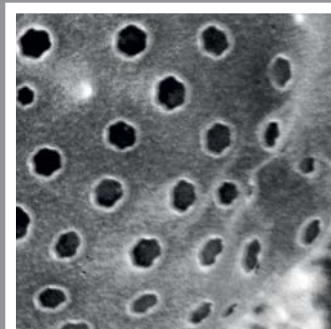
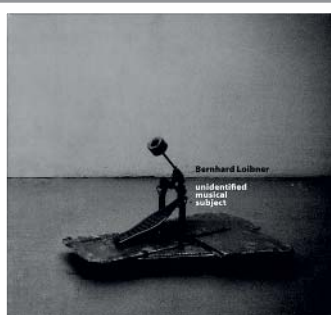
Bernhard Loibner: unidentified musical subject

Moozak (www.moozak.org)

Pro mě dosud neznámý vídeňský label Moozak vydal v květnu vpravdě vídeňské album. Nejen že si skladatel a hudebník Bernhard Loibner pozval na album lokální hosty, ale pod výsledkem je podepsán i mistr zvuku Martin Siewert, další Vídeňák. Loibnerovy kompozice se vyznačují užíváním live elektroniky a vlastního softwaru, na tomto albu mají však velký prostor i „klasické“ instrumenty, mimo jiné i hostující čtvrtónová trubka Franze Hautzingera či kytara Berni Hammera. Třetím hostem je vokalistka z Metalycée, Melita Jurisic, jež recituje ve skladbě poem milostnou píseň z 11. století lam dulcis amica. Posledně zmiňovaná, spolu se scratch (tam hostuje Hautzinger), podle mě patří k tomu nejlepšímu na této desce. Experimentální elektronika umně skloubená s postrockem, doporučeno. **PV**

Ghédalia Tazartés: Repas Froid
Tanz Procesz (<http://tanzprocesz.free.fr>)

Francouzský mistr bizarních záhad, brutální kolážista schopný vygenerovat ryk muezzina křížového s turem přináší další enigmatickou položku své rozházené diskografie. Černý obal, žádné údaje, těch dvacet krátkých prolínajících se miniatur ale prý pochází „z archívů“. Tazartésova



enigmatičnost tkví v jeho naprostém ignorování pravidel kompozice, zdánlivé nahodilosti v rámci skladeb i jejich vydávání, mlčení o tom, co má být humor a co ne, nerozlišování vysokého a nízkého a rozdílů mezi hi-fi a lo-fi. Myslím, že by si rozuměl rovným dílem s Aranosem i Jamesem Ferrarem. Westernové výpůjčky, záznam dětského telefonátu, opakování zvuku jakéhosi padání (nebo zaklapování), který se zjevuje na nejrůznějších místech desky... ta orientální kočička je parodie nebo autentický záznam alžírského folklóru? (Dědictví francouzského kolonialismu, to je to jediné, co lze na Tazartésovi spolehlivě rozeznat.) S Repas Froid je to jako se zbytkem Tazartésovy diskografie: žádné odpovědi. Důsledně. **PF**

Do While: Do While
Wigflip (www.wigfliprecords.com)

Baltimorský projekt Do While se svou debutovou eponymní deskou vydává na cestu, kterou není lehké ujít se ctí. Na albu osciluje mezi poměrně standardním přístupem k ambientní hudbě a zároveň se opírá o zeď s názvem shoegaze, kterou na začátku devadesátých let pomáhali stavět kapely jako My Bloody Valentine nebo Slowdive. Výsledkem je osm vzájemně propojených skladeb, které Do While nekompromisně zakopala pod tlustou vrstvu těžko identifikovatelných zvukových forem.

Hlas pohřbený pod sónickou masou často posluchač spíše cítí než slyší, když se ale zrovna vynoří na povrch, dává připomenout i projekty jako je Grouper nebo Khonnor. Není to nijak velká deska, spíše ji člověk může snadnou minout, právě svojí skromností je ale projekt sympatický – žádná prohlášení, komplikované názvy skladeb ani vypracovaná image – jenom hudba, kterou se Do While jasně uklání svým vzorům, zároveň ale fungující samostatně. **JŠ**

RM74: Reflex
Utech rec. (www.utechrecords.com)

Švýcarský hudebník Reto Mäder funguje na hudební scéně už téměř patnáct let. Již od začátku se soustředil na kombinaci akustických i elektronických zdrojů, přičemž vždy nakonec převažovaly ty elektronické. Jeho nové album vycházející po třech letech ticha, je temnou procházkou, kterou už naznačuje elegantní papírový digipack

s netopýrem na obalu. Hutný hlukový a především temný ambient vychází z mnoha zdrojů (kytara, klavír, perkuse, kalimba, harmonium či dokonce pěvecký sbor), a tudíž ani nevádí, že na takto různorodý materiál Reto uplatňuje podobný způsob manipulace. Tohle je nečekaná pas-tva pro milovníky hudby Briana Lustmorda nebo dark ambientních spolků z impéria Cold Meat Industry, kterou zčeří pouze bizarní expresivní avantgarda Slowly Up And Digital Down.... **PZ**

Rene Hell: Porcelain Opera
Type Records (www.typerecords.com)

Po sérii psychedelických kytarovek a divokého noise rocku vydává kultovní manchesterský label Type Records zase jednou prakticky čistě elektronické album. Syntezátorové atmosferické hrátky Rene Hella, které připomínají Daniela Lopatina a jeho skvělý projekt Oneohtrix Point Never, ilustrují zajímavou tendenci jedné větve současné elektronické hudby – hudebníci se už vši silou necpou do budoucnosti a nesnaží se znít co nejfuturističtější, ale svým zvukem se obracejí do minulosti – elektronická hudba už má totiž tak dlouhou historii, že to začíná být možné.

Rene Hell tak spíše než cokoliv jiného připomíná elektronické experimentátory padesátých let, kteří metodou pokus – omyl tvořili atmosferické kousky s pomocí předpotopních počítačů. Zní to ale skvěle, tepání syntezátorů protínají elektronicky modulované hlasy a bzující drones přelétávají celé zvukové spektrum. Ideální ke čtení brakové sci-fi literatury. **JŠ**

Greie Gut Fraction: Baustelle
Monika Enterprise (www.monika-enterprise.de)

Industriální současnost sloučeného Berlína byla zásadní inspirací Antye Greie alias AGF a Gudrun Gut, šéfové labelu Monika Enterprise a ženské osobnosti elektronické avantgardy číslo jedna už od začátku osmdesátých let. Obě dámy si vzaly nahrávací zařízení, holinky a vyrazily na stavby, které jsou každodenní realitou německé metropole. Zvuky běžící míchačky, pneumatického kladiva, vrtačky a dalších každodenních hluků na stavebních parcelách jsou základem kompozic, věrně odrážejících náladu, kterou vždy po návštěvě obřích rozestavěných skeletů mám i já sám. A šed', tentokrát záměrná, vládne i společnému



albu. Beton, bahno, štěrka a voda kapající na hliníkové lešení je rytmickým základem elektro-nických skladeb v převažujícím středním tempu. Uvnitř kompozic je pak vytvořen prostor pro tradiční recitaci AGF, tentokrát více sloganovitého charakteru. Úkrokem stranou je příspěvek China Memories, jenž reflektuje multikulturnost dnešního Berlína. Berlína, který od dob depresivního mládí Einstürzende Neubauten přijal podobu pro život přijatelnější industriální reality. **PZ**

Peter Brötzmann/Michiyo Yagi/Paal Nilssen-Love: Volda

Idiolect (www.japanimprov.com/indies/idiolect)

Po dvou letech vydává trio Paal/Michiyo/Broe druhé album. Opět na značce Idiolect, opět záznam z koncertu. Oproti německému Head on (recenze viz HV 5/2008) přináší aktuální album záznam z dvanáctidenního turné po Norsku, kde mimo jiné navštívili i Kongsberg, kde před čtyřmi lety trio hrálo poprvé. Nahrávka pochází z posledního koncertu v městečku Volda. A opět jde o velmi silné a velmi energetické album. Erup-tivní free jazz (škatulka naprosto nepostačující) v podání legendy power free jazzu, saxofonisty Petera Brötzmanna, neméně divoké hráčky na sedmnácti či jednadvacetistrunné koto Michiyo Yagi a již i u nás čím dál známějšího kromobyčejně talentovaného bubeníka Paala Nilssen-Lovea. A stejně (ne-li více) jako tomu bylo u jejich prvního alba, nejde o umně prolínaná sóla, typičtější to jev pro free jazz ve své klasičtější podobě, ale o jednotlivý společný zvuk, na mnoha místech navíc velmi jemný. Typickou ukázkou toho je závěrečná část alba, osmnáctiminutová Volda III, kde se přímo hodinářsky přesně přikládají a doplňují jednotlivé zvuky nástrojů od velmi jemných a skromných na počátku skladby, posléze velmi pomalu sílí a jsou přetvářeny v hutný proud, jenž vrcholí až neskutečně dlouho. **PV**

Bushman's Revenge: Jitterbug

Rune Grammofoon (www.runegrammofoon.com)

Úderné norské trio kytaristy Evena Helte Hermansena, baskytaristy Runeho Nergaarda a bubeníka Gaarda Nilssena důstojně navázalo na loňský oceňovaný titul You Lost Me At Hello čis-tě analogovou nahrávkou. Opustilo jemnější plo-

chy a o to více pokračuje v energických psyc-hedelických kusech, přidalo naopak na moderních fusion vypalovačkách, ve dvou z nich vypomohl také univerzální varhaník Ståle Storløkken. Historické rockové styly od hendrixovské exprese po různé punkové riffy zvládá kapela s nadhledem improvizátorů i s úctou soudobých umělců přetvářet do osobitého hudebního jazyka. V určitých momentech by bylo vhodné přirovnání k „tvrdšímu“ Scorch Triu, některé pomalejší im-prese jsou možná zdoluhavé, invenční a virtuoz-ní coververze songu Damage Case od Motörhe-ad ale rozhodně uvízne v paměti. **JF**

People Like Us & Wobbly – Music For The Fire

Illegal Art (www.illegal-art.net)

Po veselém kolážistovi Okapim, přichází vydavatelství Illegal Art s ještě většími hvězdami této skladatelské techniky. Jsou jimi Vicki Bennett alias People Like Us, která připravila desku s kole-gou z oboru a teoretikem hudební koláže Jo-nem Leideckerem, jenž si nechává říkat Wobbly. Už před dekádu si oba vyzkoušeli spolupráci ještě dohromady s Peterem Conheimem z Ne-gativland a v letošním roce se k přerušené práci vrátili znovu, už jenom ve dvojici. Především u People Like Us byly desky vždy velmi svérázným výletem k seriálovým Homolkům, kteří zbaveni socialistických mantinelů začali vyšilovat v Pythonovském duchu. Na novém albu sice už tak řachavý humor na první poslech nenajdete, o to déle ho postupným poslechem budete od-krývat. Na pomoc tentokrát přísvisťtí rozsekaný Elvis, Lionel Ritchie, buddhističtí mnichové, ba-vorská dechovka a nakonec dojde i na srdnaté jódlování, tentokrát zasazené do velmi jímavé orchestrální omáčky. Nejsilnější okamžiky des-ky ale najdeme v pomalejších skladbách, které nejsou protkané nekonečným zástupem samplů, v nichž se ale velmi povedeně snaží oba pro-tagonisté prolnout předtočené se živým. **PZ**

Vijay Iyer: Historycity

Act Music + Vision (www.actmusic.com)

České publikum si možná ještě vzpomene na só-lové vystoupení tohoto pozoruhodného pianisty indického původu na pražském festivalu United islands v roce 2006. Nyní již Iyer patří k zá-kladním pilířům progresivní newyorské jazzové

scény, podobně jako jeho častý spolupracovník (naposledy na albu Tragicomic - Sunny Side Records 2008) a krajan, saxofonista Rudresh Mahanthappa. Zatím poslední nahrávka z jeho čínorodé produkce nám ukazuje, že nejen on, ale i jeho trio, v němž účinkují také kontrabasista Stephan Crump a bubeník Marcus Gilmore, pro-chází neustálým vývojem. Tento drobnější mužik ve svém stylu osobitě spojil nejrůznější jazzo-vé vlivy od Monka po Mehldaua s evropskými i asijskými inspiracemi a je schopen je uplatnit v kontextu téměř volné expresivní, ale stále šla-pající rytmiky stejně dobře jako nad hodně lá-maným breakbeatem v „singlové“ Galang (Trio Riot Version) shlédnutelné i na videozáznamu ze studia na youtube.com. Agresi, lyriku i osobité harmonické myšlení umí tento studovaný ma-tematik a fyzik správně načasovat, k jádru věci ale směřuje co nejdříve. Radikál zkrátka dlouhé meditace ve svém uměleckém výrazu nepotře-buje. Málokdy zní současný newyorský jazz tak autenticky jako v „indickém podání“ a na podzim bychom se o tom měli přesvědčit znovu i v Pra-ze. **JF**

James Ferraro: Last American Hero

Olde English Spelling Bee (www.oesbee.blogspot.com)

Neoficiální mluvčí americké generace hypna-gogického popu (snad proto, že má nejvíc alias a jedno z nich se nebál nazvat Nirvana) James Ferraro je hyperplodným Mičurinem démonů osmdesátých let (synťáčky, kazety s new age, bohyně posiloven), rozmazané budoucnosti, jak jsme ji chtěli vidět, když jsme byli malí, která se postupem času roztekla a spekla v plastický škvarek nejasných obrysů a podivné zrnitosti. Poslední americký hrdina je ale v limitované vi-nylové reedici již dávno vyprodané kazety (patří k pravidlům hry) překvapivě čistý a bez bázně a hany, i když tu a tam koktá. Mantry vzniklé neúnavným smyčkováním jakéhosi samohraj-kového motivku nejsou zahlceny dalšími zvuky a zajímavě se u nich sní: asi jako když televize předstírá, že ti lidé ve studiu opravdu meditují. Kdo si položí otázku, proč ten svár ironie s bl-bostí zní tak příjemným, uklidňujícím dojmem, je s autorem na jedné lodi. **PF**

JF – Jan Faix, **PF** – Petr Ferenc, **JŠ** – Jiří Špičák, **PV** – Petr Vrba, **PZ** – Pavel Zelinka

his VOICE

časopis o jiné hudbě

4 červenec
srpen

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**, Česká 13, Brno, **Knihkupectví M. Ženíška**, Alfa Pasáž, Poštovská 4, 602 00 Brno, **WOLF Music**, Dvořákova 3, 602 00 Brno, **Ostrava:** **Knihkupectví 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, Pardubice, **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)