



Hudbu si spojujeme téměř bezvýhradně s pozitivními pocity. Hudba uklidňuje nebo rozveseluje a i v případě, že jde o hudbu smutnou, cítíme smutek jako cosi v zásadě žádoucího a příjemného. Hudba se ovšem může někdy stát i zdrojem nepříjemných pocitů, klavírem, jímž je posluchač bit přes uši. Do jaké míry ale může být agresivita obsažena přímo v hudbě? Není to spíše tak, že hudba sama je nevinná, ale konkrétní kontext ji může změnit v nástroj agrese? V tematickém bloku tohoto čísla zkoumáme právě tyto situace. Hudbu totiž nelze ze společenského kontextu dost dobře vyjmout. Věnujeme se i projevům agresivity, které s hudbou přímo nesouvisí, ale jsou na ní úzce navázány, jako jsou zvláštní deformace vztahu mezi hudebníky a jejich publikem.

Z „neagresivní“ části čísla bych rád vyzdvihl rozsáhlý rozhovor s rakouskou skladatelkou Olgou Neuwirth, profil jihoafrického projektu Kalahari Surfers od našeho nového spolupracovníka Craiga Duncana nebo nový seriál, který se bude věnovat tomu, jak se v posledních letech rozšiřovaly výrazové možnosti některých hudebních nástrojů. Začínáme trubkou.

U tohoto čísla najdete přiložené CD s výběrem aktuální elektronické hudby ze Slovenska, jenž zahrnuje jak akademické skladatele tak improvizátory a experimentátory z klubového prostředí.

Příjemný poslech i čtení

— aktuálně —

— téma —

— současná kompozice —

|                                                                          |    |
|--------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Glosář</b>   Matěj Kratochvíl                                         | 2  |
| <b>Seiijiro Murayama</b>   Petr Vrba                                     | 4  |
| <b>Einstürzende Neubauten</b>   Petr Ferenc                              | 6  |
| <b>Hudba jako násilí na kódech?</b>   Josef Cseres                       | 8  |
| <b>Černější než tma</b>   Karel Veselý                                   | 12 |
| <b>Destrukce kytary</b>   Jiří Špičák                                    | 16 |
| <b>Zab se, ale nejdřív si kup moje desky</b>   Thomas Bey William Bailey | 18 |
| <b>Pozitivní hluk</b>   Kjetil Hanssen                                   | 22 |
| <b>Olga Neuwirth</b>   Lukáš Jiříčka                                     | 24 |
| <b>Jana Vöröšová</b>   Iva Oplištilová                                   | 30 |
| <b>Luca Francesconi</b>   Matěj Kratochvíl                               | 34 |
| <b>Nové možnosti trubky</b>   Trever Hagen                               | 36 |
| <b>Martin Siewert</b>   Petr Vrba                                        | 38 |
| <b>Les Ralizes Dénudés</b>   Petr Ferenc                                 | 40 |
| <b>Kalahari Surfers</b>   Craig Duncan                                   | 42 |
| <b>Uši v kině</b>   Jakub Kudláč                                         | 44 |
| <b>Kemialliset Ystävät a Islaja</b>   Aleš Stuchlý                       | 46 |
| <b>Stefano Pastor</b>   Jan Faix                                         | 48 |
| <b>Recenze</b>                                                           | 49 |



Alva Noto, Foto: Sebastian Mayer Aeiou

**Pražské Quadriennale scénografie a divadelního prostoru hledá interaktivní zvukové instalace.** Kurátor zvukového designu na PQ Steven Brown vyzývá hudební skladatele a zvukové designéry k účasti na projektu Zvuková kuchyně. Zájemci budou mít možnost uvést patnáct až dvacet minut dlouhé ukázky, které mohou být představené živě či ze záznamu za použití počítače nebo dalších mobilních zařízení (například iPod, iPad, mobilní telefon, magnetofon). Vítány jsou především (avšak nejen) projekty, které reflektují níže uvedené zadání: 1) práce, která byla připravena pro performance nebo divadelní představení, 2) práce, na které se jakýmkoli způsobem podíleli autoři po internetu z různých míst na světě, 3) práce, které jsou přímo zkomponované z nahrávek z terénu pořízených během Pražského Quadriennale. Termín pro podání přihlášky je **30. listopadu 2010**. Více informací najdete na <http://www.pq.cz/en/sound-kitchen.html>.

Letošní ročník olomoucké **Přehlídky animovaného filmu (PAF)** zahrnuje také sekci nazvanou Barevná hudba. Její program bude reflektovat současné formy technologického propojení vizuální a zvukové složky, historicky pak bude v rámci projektu zkoumána zejména tvorba od konce 19. století přes první generace akademie Bauhausu až do současnosti reprezentované například matematicky přesnou hudbou s vizuální složkou. V jednáni jsou projekce filmů Oskara Fischingera, Mary Ellen Bute a německého absolutního filmu, prezentace Tomáše Pospiszyla o Zdeňku Pešánkovi nebo živé vystoupení Georgea Bagdasarova. Hlavní hvězdou této sekce bude pravděpodobně Carsten Nicolai, známý pod jménem **Alva Noto**. O jeho aktuální spolupráci s Blixou Bargeldem se dočtete v recenzní rubrice tohoto čísla. V olomouckém kině Metropol, kam už v roce 2008 PAF přivezl třeba Ryojiho Ikeda, vystoupí Alva Noto 10. prosince. ([www.pifpaf.cz](http://www.pifpaf.cz))

Brněnská Skleněná louka chystá na listopad dva zajímavé koncerty. 10. listopadu ve 20 hodin v Místogalerii vystoupí trio nazvané **The Ames Room** ve složení Jean-Luc Guionnet, (altsaxofon), Clayton Thomas (kontrabas) a Will Guthrie (bicí). Členové tria působí na poli improvizované hudby, elektro-akustické kompozice, jazzu, akustických instalací, rocku i noise-projektů. Co je však skutečně spojuje, je vášeň pro free jazz v jeho nejenergetičtější (až brutální) podobě. 20. listopadu ve 20 hodin pak na stejném místě představí seskupení Static Tics živé provedení rozhlasové hry *A Fatalistic Flatworm*, které je propojením surrealistických textů s elektronickou hudbou a improvizacemi. Static Tics – Henk Bakker (basklariet, beats, hlas, elektronika) a Lukas Simonis (preparovaná kytara, hlas, elektronika) – vystoupí na Skleněné louce den před živým provedením stejného díla pro Kunstradio ORF ve Vídni. Jako host (v roli hlavního hlasového projevu) s nimi vystoupí Sascha Roth. Static Ticks začali v roce 2000 jako laptopové duo a byli hlavními zakladateli rotterdamského rádia WORM, pro které vytvářeli rozhlasové hry, dokumenty a další pořady. Koncept spočíval v tom, že využívali cokoli, co bylo na jejich hard discích, v jejich hlavách, na jejich páscích... tak, aby tím docílili stejného zážitku, jaký může přinést živý koncert. Od roku 2007 se znovu vracejí ke svým původním nástrojům, ale stále elektronika hraje v jejich projektech velkou roli. Mimo produkce pro WORM rádio (které přebíraly i národní holandské rozhlasové stanice Rádio 6, VPRO, Café Sonore) Static Tics produkovali i živé rozhlasové hry, se kterými vystupovali i mimo rozhlasová studia.



Liudas Mockunas, Foto: Martynas Aleksa

V říjnu skončil v Benátkách již padesátý čtvrtý ročník **festivalu soudobé hudby při Biennale**, jedna z největších přehlídek svého druhu na světě. Zaznělo během ní dvacet sedm skladeb ve světové premiéře, z čehož osmnáct jich vzniklo na objednávku festivalu. Závěr festivalu obstaral opulentní maratón nazvaný Exit\_03, během něhož se s víceméně standardními koncertními částmi mísily multimediální instalace, performance nebo koncert zpěváků qawwali z Pákistánu. Během festivalu byla také udělena cena Zlatý lev za celoživotní dílo, jejímž nositelem se stal německý skladatel **Wolfgang Rihm** (nar. 1952).

Že norští experimentátoři **Supersilent** podnikli na jaře letošního roku několik společných improvizčních koncertů se svými drsnějšími krajany Motorpsycho, je věc poměrně snadno pochopitelná. V září ale trio Arve Henriksen – Helge Sten – Ståle Storløkken připravilo pro své fanoušky podstatně větší překvapení, když se s nimi na pódiu festivalu Punkt v západonorském Kristiansandu objevil britský hardrockový matador (ale svým způsobem též věčný hledač) **John Paul Jones**. Koho tedy znepokojil meditativní a podstatně akustičtější zvuk nejnovější řadové desky Supersilent označené číslem 10 (viz recenze v tomto čísle), může klidně hodit za hlavu veškeré své obavy, zda se jeho nekompromisní miláckové neusazují v klidnějších vodách. Koncert této raritní sestavy s baskytaristou a klávesistou Led Zeppelin prý byl pečlivě zaznamenán. Třeba se nahrávka spojující dva velké hudební kulty dočká i vydání. Na konci září vyšel na značce Rune Gramofon jiný materiál (a to pouze jako LP); sestřih nevyužitých nahrávek pořízených při natáčení alba 8.

Do pardubického Divadla 29 zavítá 16. listopadu litevský saxofonista **Liudas Mockunas**.

Představí se tentokrát na sólovém koncertě, při kterém kombinuje soprán, tenor a málo obvyklý bassaxofon. Mockunas na jazzové scéně debutoval již v roce 1988 s ansámblem vedeným Vladimírem Čekasinem a od roku 1996 vystupuje coby protagonista různých jazzových seskupení. Jeho žánrové rozpětí sahá od freejazzu a volné improvizace, přes jazz s prvky elektroniky až po klasickou hudbu. Ve výčtu hudebníků a souborů, s nimiž spolupracoval a dosud spolupracuje, najdeme taková jména jako Marc Ducret, Vladimir Tarasov, Mats Gustafsson, David Murray, Oliver Lake, Chris Speed, Andrew Hill, ansámbl Red Planet, Baltic Trio, Artomic, Copenhagen Art Ensemble, New Jungle Orchestra atd. V roce 2004 Mockunas založil Traffic Quartet a o rok později formaci Saga Quartet (již jsme mohli před rokem vidět i v Divadle 29). Kromě jazzu se Mockunas věnuje i interpretaci soudobé vážné hudby, vyučuje na katedře jazzu na Litevské hudební a divadelní akademii. Jeho profil můžete najít v HIS Voice 2/2009.



# Seijiro Murayama

Text a foto: **Petr Vrba**

Japonský perkusionista a bubeník, bývalý spoluhráč Keiji Haina, KK Nulla, Freda Frithe či Toma Cory, se pražským posluchačům představí 21. listopadu v Komunikačním prostoru Školská 28. Kromě sólového vystoupení bude mít několik zájemců možnost účastnit se třídního workshopu zaměřeného na umění improvizace.

Seijiro Murayama (1957), který v osmdesátých letech působil v divokých projektech japonské scény (Absolut Null Punkt s kytaristou KK Nullem či ve Fushitsusha Keiji Haina), se během posledních několika let věnuje především exploraci svého jednoduchého bubínku a hlasovým technikám. Od konce minulého století žije ve Francii, kde spolupracuje, kromě čistě hudebních projektů, nejčastěji se skupinami soudobého tance (především National Choreography Center of Rennes and Brittany pod vedením Catherine Diverres). Při vlastní tvorbě ho zajímá interdisciplinární charakter, často ho tedy najdeme ve spojení nejen s tancem, ale i videoartem, malbou, fotografií, literaturou atd. Z hudebníků, se kterými spolupracuje v poslední době nejčastěji, bychom měli zmínit alespoň některé: Jean-Luc Guionnet, Eric Cordier, Axel Dörner, Klaus Filip, Toshimaru Nakamura aj. Je evidentní, že v centru jeho hudebního zájmu je improvizace. Murayama ke svému vztahu k improvizaci a chystanému workshopu říká: „Zkusme pracovat raději na zvucích samých než se zabývat hudebními idiomy. Vyzkoušejme si zpětnou vazbu mezi posloucháním zvuků a vytvářením zvuků. Zkusme poslouchat i vytvářet zvuky nově, protože hudba má tu úžasnou schopnost měnit uši, naše i těch druhých. Mluvím o improvizaci z hudební perspektivy, ale myslím že to samé se děje i v ostatních uměleckých disciplínách. Problém naslouchání v tom nejširším smyslu slova také nacházíme úplně všude. Pro mě je vždy improvizace hlavním předmětem zájmu, i když není přímo mým uměleckým cílem. Svůj přístup zakládám na pozornosti věnované prostoru a místu, energii publika a kvalitám ticha.“ Proto i třídní workshop (19.–21. listopadu, informace na [www.skolska28.cz](http://www.skolska28.cz)) bude „řízen“ nejen přihlášenými účastníky (kteří mohou, ale nemusí být hudebníci, ať už zkušení či nezkušení), ale i prostorem a atmosférou, která se bude postupně v galerii vytvářet. Zda dojde i na společný koncert v neděli večer, je zatím otázkou, na co se ale můžeme těšit každopádně, je sólový koncert Seijira Murayamy. Během koncertu jistě budeme moci nahlédnout do filigránských technik, díky nimž se daří Murayamovi vyloudit z jednoduchého bubínku (někdy používá i činel) zvuky, které, posloucháme-li pouze CD, zůstávají zahalené mnoha otázkami. (Více viz recenze aktuálního alba v recenzní rubrice.)



## Kam dnes večer?

Tu nejvyšší kvalitu hudby dohledáte na [www.dokoncertu.cz](http://www.dokoncertu.cz). Něco na tom je!

The screenshot displays the dokoncertu.cz website interface. At the top left is the logo and a calendar for June 2009. 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). Further right are links for 'O projektu', 'Vložení akce', and 'Vstup pro pořadatele'. Below these are links for 'Programy festivalů', 'Programy koncertních sálů', and 'Programy jazzových klubů'. On the far right is a sidebar with links to 'musica.cz', 'HIS VOICE', and 'antologie', along with two featured artist portraits.

**2.6.2009 20:00 Hawthorne String Quartet - Pavel Zemek, Pavel Haas, Josef Suk ad.**  
 ■ Soudobá vážná hudba ■ Klasika  
**Místo konání:** Pražská křižovatka  
**Pořadatel:** PJ  
**Účinkující:** Hawthorne String Quartet  
**Program:** Josef Suk: Meditace na staročeský chorál Sv. Václava, op. 35a  
 Gideon Klein: Fantazie a Fuga (1943)  
 Charles Ives: Smyčcový kvartet č. 1, op. 1  
 Elliott Carter: Fragment No. II  
 Pavel Zemek: Smyčcový kvartet č. 6 „Ženy světla“  
 Pavel Haas: Smyčcový kvartet č. 3, op. 15  
**více informací**

**4.6.2009 20:00 Sunn o)))**  
 ■ Rock ■ Alternativa  
**Místo konání:** Sacre Coeur  
**Pořadatel:** Stimul  
**Účinkující:** Sunn o))) - Stephen O'Malley & Greg Anderson (USA), Pita - Peter Rehberg (AT)  
**Program:** The GrimmRobe Demos Tour  
**více informací**

## Vzkaz pro pořadatele:

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



# Dvojitá oslava Einstürzende Neubauten

Text: **Petr Ferenc**

Tricet let existence je pro kapelu výzva k oslavám a výročním turné. Nevyhnulo se to ani ex-Berlíňanům Einstürzende Neubauten, kteří tři dekády své existence oslaví v pražské Arše hned dvěma večery, 11. a 12. listopadu. Každý bude jiný.

Při turné k čtvrtstoletí existence zastihla pražská Lucerna Neubauteny v poněkud rozpačité podobě. Skupina toužila předvést starší, živě nikdy nehrané kusy (například úžasnou ZNS), občas s nimi ale bojovala dosti těžkopádně. Uvidíme, bude-li podobné pokusy – a s jakou úspěšností – činit i nyní. Svá divoká léta už má za sebou a stala se v nejlepším slova smyslu institucí spojující v sobě ikonu popkultury s výzkumným ústavem.

Z rozervaných *geniálních diletantů*, kteří údajně začali používat kovové perkuse proto, že bubeník NU Unruh musel dát svou soupravu do zastavárny, je po třiceti letech společnost distingovaných pánů, kteří ze své nouze učinili tu největší ctnost. Kutilského, přemýšlivého a navzdory jménu patrně klidného NU Unruha již nedoplňuje živelný bušič FM Einheit, ale rovněž spíše méně expresivní Rudolf Moser, „rocker skupiny“ a někdejší kytarista Alexadner Hacke pevně třímá baskytaru, zatímco jeho dřívější role se zhostil poměrně nenápadný, spolehlivý hráč Jochen Arbeit. A frontman Blixa Bargeld se z vychrlého, v kůži oděného „chodícího nervu“ stal blahobytným intelektuálem plným ironického nadhledu.

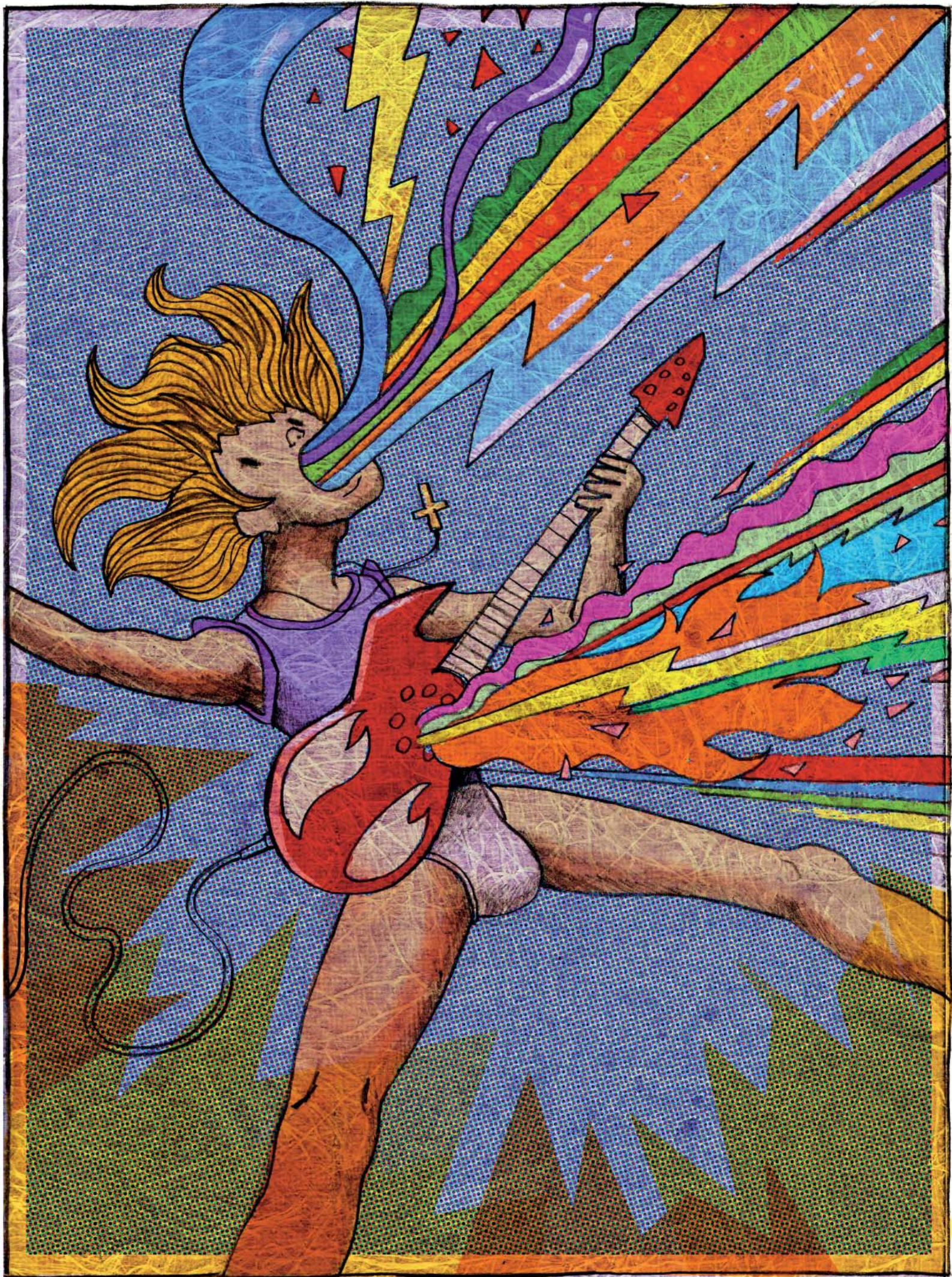
Kdekdo skupinu v roce 2000, kdy vyšlo první album v této sestavě *Silence Is Sexy*, odsuzoval za zaprodání se světu komerce a „vyměknutí“. Tito kritikové si patrně nevšimli, že hudba na albu je tou nejpracovanější a nejchytlavější, s níž Neubauten dosud přišli, a že tvářit se, jako by vám bylo pořád dvacet, je ve světě hudby tou nejodpornější sebestarostí. Einstürzende Neubauten třetího tisíciletí pokračují v písničkové linii, pouze klub svých *supporterů* zásobují o něco zvláštnějšími nahrávkami. Některé z nich znějí jako návrat k divočinám mládí, v jiných spolupracují s orchestrem nebo nahrávají zvuky posezení u dobrých vín. Výběr z těchto specialit doplněný o živé záznamy a další lahůdky zanedlouho vyjde coby čtvrtý díl neubautenovské série „appendix“ *Strategies Against Architecture*.

Poslední „oficiální“ řadové album skupiny se jmenuje *Jewels* a skupina na něm „tahá planety“ – každý člen si z velké kartotéky lístků vylosuje tři názvy, příkazy nebo inspirace a na jejich základě pak vzniká píseň. Při posledním turné si Neubauten kartotéku vzali i na pódium, je možné, že tak učiní i tentokrát.

Mnohem dráždivější otázkou ale je, jak se bude vyvíjet onen druhý, sólový večer. Slibovány jsou filmové projekce a omezená kapacita sálu, který bude zaplněn nejrůznějšími instalacemi. Ve společném setu se představí oba dva bubeníci skupiny, Blixa Bargeld za pomoci echa předvede své Vocal Acrobatics, Alexander Hacke se svou stálou spolupracovnicí Danielle de Picciotto vystoupí v triu s bubeníkem Chrisem Hughesem (Once Upon A Time, Fatal Shore, Hugo Race), sólově se představí i Jochen Arbeit. Na jeden večer toho bude docela dost. Zvrhne se besídka ve večírek? ■









# Hudba jako násilí na kódech?

Text: Jozef Cseres

*Hudba, stejně jako drogy, je intuice, cesta k poznání. Cesta? Ne, bitevní pole.*

Jacques Attali

Slovo „násilí“ může mít kromě negativního, destruktivního významu též význam pozitivní, kreativní. Násilím lze totiž něco zastavit, přerušit, utlumit, ukončit (první význam), ale také zplodit, začít, změnit, zintenzivnit, popohnat (druhý význam). Velký sémiolog (a také milovník hudby) Roland Barthes činí dokonce značný významový rozdíl mezi substantivem „násilí“ (violence) a adjektivem „násilný“ (violent); atribut pozitivního násilí je podle něj obsažen pouze v adjektivu. Násilí v hudbě začíná agresivitou jejího primárního média – zvuku znějícího v čase a prostoru. Naše vnímání je vůči zvukům mnohem bezbrannější než vůči obrazům; zvuk je pronikavější nežli světlo. Je lehčí nevidět, než neslyšet; zavřít oči nebo odvrátit tvář, než si zacpat uši. Můžeme samozřejmě uniknout před zvuky na bezpečnou vzdálenost anebo si ucpat uši, ovšem když tak činíme, zbavujeme se příležitosti poslouchat a zřikáme odpovědnosti za slyšitelná poselství.

Západní myšlení má tendenci chápat hluk negativně – z biologického i sociálního hlediska. Hluk způsobuje bolest, za určitou hranici může dokonce zabít. A zabít (nebo alespoň přerušuje) také sociální komunikaci. Hudebníci se proto odpradávně pečlivě vyhýbali hlukům a tónovým kombinacím, jež by naše slyšení mohly domněle ohrozit. Libozvučnost čili harmonická konsonance byla jednou z nejdůležitějších premis hudební poetiky, která hluky a jiné zvuky vůbec nepřipouštěla, ačkoli jsou mnohem častější a přirozenější než umělé tóny. Tónovou a tonální nadřazenost začaly ohrožovat až v 20. století intonarumori italských futuristů a atonální hudba německých expresionistů a estetiku hluku rozvinuly zejména rané formy elektronické hudby po 2. světové válce. Agresivní však mohly být i „umírněnější“ tóniny a rytmy. Starým Řekům zněly agresivně lydičské tóniny „barbarů“, pařížským měšťákům „pohanské“ rytmy Stravinského Svěcení jara, muzikology rozčlovovala pentatonická a modální harmonicko-melodická řešení v některých Bartókových skladbách, jazzovým puritánům zase nesesedla uvolněná „anarchie“ Colemanova freejazzu. Návštěvníky koncertů dodnes zneklidňuje Cageovo neambiciózní ticho i hlasité rozvláčné drony Philla Niblocka, nemluvě o přeeponované hlasitosti živých produkcí rockerů a noisemakerů. Poslechové konvence zkrátka vždy výrazně ovlivňovaly zvukovou estetiku, která, jakmile je ignorovala, byla označena za agresivní (adjektivum ztratilo svou pozitivní konotaci). Chytré spojení agresivní sonoristiky s drásavým tématem, vyžadujícím expresivní poetické řešení, uplatnil John Zorn v druhé části kusu Kristallnacht (1992), nazvané Never Again. Je vytvořena ze zvuků a hluků extrémních frekvencí, někdy na hranici či dokonce za hranici lidského slyšení, a její poslech může u posluchače způsobit migrénu, nevolnost či zvonění v uších. Extrémní volba média vhodně koresponduje s tragickým poselstvím díla.

Paradoxní však je, že destruktivně působí i neaktivita a ticho, minimalismus výrazu či nepatrnost stylizace; v divácích-posluchačích vyvolávají nesoustředěnost a nudu, stavy, jež obvykle předchází netoleranci, nedisciplinovanosti a agresivitě. Tento princip s oblibou (a zenovou pokorou) využíval ve své filosofii a estetice zejména John Cage.

Agresivita hudby je samozřejmě mnohem účinnější, když se spojí s vizuální – když je posluchačům umožněno kontrolovat zrakem proces vytváření nepříjemných zvuků. Cage uvádí úsměvnou příhodu ze zákulisí svých nekonvenčních koncertů: „Jednou jsem pozval svou matku, aby si nás přišla

poslechnout. Řekla, že co se zvuků týče, jsou podle ní velice zajímavé, ale všechny ty věci, které jsme dělali, abychom jich dosáhli, ji velice rušily, a proto by je raději poslouchala bez toho, aby viděla, jakým způsobem vznikají. Když jsme pak později dělali ty zvuky za oponou, lidi nám říkali, že se jim to sice moc líbilo, byli však zvědaví, jak jsme ty zvuky sakra vyráběli.“ I proslulé „agresivní“ akce hnutí Fluxus v roce 1962 – živé předvedení kusů One for Violin Solo od Nam June Paika a Piano Activities od Philipa Cornera – by byly zřejmě méně skandální jenom ve zvukové podobě. Více než uši diváků drásaly jejich oči. V první performer rozmlátí jedním rázným plesknutím o stůl housle poté, co několik minut udržuje v napětí diváka jejich pomalým zvedáním nad hlavu. Podíl na drastickém finálním efektu má i osvětlení scény, které se poslušně zintenzivňuje s pohybem rukou nahoru. Ve druhé jsou performeři instruováni vyluzovat na klavíru nemelodické zvuky. Její premiéra na prvním mezinárodním festivalu Fluxu v německém Wiesbadenu (v podání Georgea Maciunase, Dicka Higginse, Benjamin Pattersona, Emmetta Williamse, Nam June Paika a Wolffa Vostella) se interpretům „trochu“ vymkla z kontroly (nikoli z rukou), jelikož na pódiu primitivními nástroji (sekerou, klavírem a pilou) rozebrali koncertní klavír, na kterém předtím odezněly skladby od Johna Cage, Philipa Cornera, Terryho Rileyho, La Monte Younga, Alvina Luciera, Dietera Schnebela, Sylvana Bussottiho a dalších avantgardních hudebníků. Části klavíru následně vydražili.

Do jaké míry byla tato událost šokující, je patrné z dobových reakcí na ni. Hlavní organizátor podniku a klíčový iniciátor hnutí Fluxus George Maciunas ji v dopise La Monte Youngovi popsal takto: „Pak jsme na závěr předvedli Cornerovy Klavírní aktivity, nikoli však přesně podle jeho instrukcí, protože klavír, který jsem koupil za 5 dolarů, jsme ničili systematicky a museli jsme ho celý rozřezat, aby se dal vyhodit, jinak bychom museli zaplatit stěhovák. Byla to tudíž velice praktická kompozice, ranila však city Němců k 'Chopinovu' nástroji a ti kvůli ní udělali kravál.“ Přeeponovaná interpretace Cornerova instruktivního kusu ranila též city Maciunasovy matky a přiměla ji posléze opustit syna a odstěhovat se do Jižní Ameriky.

Dva spolupachatelé vydali s odstupem času o akci tato svědectví: Ben Patterson: „Vzpomínám si, že jsme se o tom s Philem před čtyřmi nebo pěti lety bavili a on si vůbec nestěžoval na způsob, jakým jsme jeho kus v r. 1962 předvedli, poznamenal jenom, že to nebyl nutný způsob, jak se jeho kus má anebo měl předvést, ačkoli připustil, že partitura byla do té míry otevřená, že



Provedení Klavírních aktivit členy Fluxu





ho bylo možné předvést i tímhle způsobem. Ve snu by ho však nenapadlo, že to skončí zrovna takhle.“ Cornerův kus ve skutečnosti nic neříká o destrukci, pouze vyzývá interprety, aby na klavíru vyluzovali nemelodické zvuky. Emmett Williams: „Vzpomínám si, jak se korespondent Associated Press Dick O'Regan Georgea zeptal, proč jsme museli zničit klavír, protože to tehdy moc rozvířilo prach, způsobilo televizní skandál i hysterii Georgeovy matky. George mu odpověděl, že to byl starý klavír a velmi praktický způsob, jak se zbavit starého nástroje, který již nemá žádnou hudební hodnotu. Taková byla tedy Georgova omluva.“ Williams však heretickou akci vůbec nepokládal za praktický způsob, jak se zbavit staré neužitečné věci. V hudebním a kulturně-institucionálním kontextu ji vnímal symbolicky – bylo načase smést ze scény pozůstatky přežitého hudebního myšlení.

Duchampovské anti-estetické akce vídeňských akcionistů a Fluxu v 50. a 60. letech minulého století rozvinuly citlivé a důmyslné cowellovsko-cageovské preparace do extrémních poloh a jejich radikální fyzické útoky na klavír završili jeho dehonestaci a detronizaci. Nam June Paik v dopise Wolfgangu Hahnovi podrobně vylíčil dosavadní historii svého slavného Klavier Intégral a jeho proměny z hudebního nástroje na pop-artový objekt, které v důsledku bizarních preparací a adjustací prodělal: „Koupil jsem ho někde na předměstí Kolína na podzim r. 1958. Byl to jeden ze čtyř klavírů, které jsem poté měl. Začal jsem ho preparovat asi v zimě 1958 nebo na jaře 1959. Zjistil jsem, že klavír vyrobil Ibach v době prusko-francouzské války. ... V r. 1961 anebo 1962 použil tento klavír Benjamin Patterson pro svůj první koncert v Galerii Haro Lauhus, později ho Christo zabalil ... bílý lak, který ještě stále vidno, je pozůstatkem Christova Opusu ... byl by o hodně dražší, kdybych neodstranil Christův obal ... ale tehdy jsem se vůbec nedíval na umění skrze peníze ... teď toho však rozhodně lituji. ... V r. 1963 byl tento klavír spolu se svým sesterským klavírem ústředním dílem na mé výstavě Music-Exhibition v Parnassu. Pan Jährling mi řekl, že Ibach je wuppertálský výrobce, a tak jsme zavolali do továrny Ibach a dostali od nich pro výstavu další jejich klavír, který grandiózně zničil Beuys na večerní vernisáži výsta-

vy ... bylo to úžasné... Na víku najdete kousek ohoblované plochy. Je to pozůstatek proslulého koncertu v ateliéru Mary Bauermeisterové v r. 1960, kde jsem klavír hobloval a zatloukal do něj hřebíky, a kde jsem uřízl Johnu Cageovi kravatu... Teď snad pochopíte, kolik lásky a karmy mám pro tento klavír...“ Hahn koupil Klavier Intégral od Paika ještě v r. 1967 a od r. 1978 je tento klavír, jediný s původními preparacemi, ozdobou Muzea moderního umění ve Vídni, kde je umístěna část Hahnovy kolekce. Jakkoliv byly uvedené akce heretické, je třeba v nich vidět především „ztělesnění konceptualizace“ klavíru a zároveň dematerializaci jeho tělesnosti. Klavír v nich už není vhodným symbolem euro-amerického chápání harmonie ani účelovým prostředkem hierarchizovaného hudebního myšlení. Jeho klávesy, struny či kladívka již dávno neznají tonálně či atonálně. A intermedializace a multimedializace umění druhé poloviny 20. století způsobila, že avantgardní klavír bylo víc vidět než slyšet. A když slyšet, tak vskutku razantně a hlučně!

Poněkud drsný přístup k nástroji i způsob hraní na něm už léta praktikuje kytarista Keith Rowe. Jeho přínos spočívá právě v cageovské radikalizaci vokabuláře kytarové hry. Školeným klasikům nebo vášnivým jazzmanům zní Roweova hudba zcela jistě drsně, ale stejně drsně musely kdysi připadat rockerům kytarové excesy Jimiho Hendrixe. Drsná je však především mimoumělecká, „obyčejná“ skutečnost. A právě vše prostupující, většinou neviditelnou drsnost (harshness) tematizuje a odhaluje Rowe na svém albu Harsh, Guitar Solo (Grob, 2000). Nahrál ho v listopadu 1999 ve skutečně drsných podmínkách – v mrazivé garáži v Kolíně nad Rýnem. Jediná sólová improvizace trvá víc než hodinu, má tři části (Celkem, Velice a Extrémně), jejichž drsnost se stupňuje zřejmě zvyšujícím se podchlazením hudebníka, kytar a obecně. Kytarista se v ní snažil propašovat do hudby „drsnost životů většiny lidí tohoto světa, ekonomickou drsnost, politickou drsnost, kulturní drsnost,“ zkrátka drsnost jako rozšířený biologicko-společenský fenomén. Za touto ambicí cítíme umělcův levicový background. Dekonstruovaný sound alba je drsný, nikoli však chaotický; akustická drsnost je organizovaná a distribuovaná střídavě a poslušně. Roweův son brut ▶



Keith Rowe: Harsh



vytrvale proniká do útroby posluchačova vědomí a testuje jeho schopnost adaptovat se na nekonvenční zvukové struktury a ladění. Rafinovaně osciluje na prahu „poslouchatelnosti“, je však ekologicky nezávadný. Je analogií všude přítomné drsnosti, na kterou si musí chtít-nechtít zvykat stále větší část světové populace. S tématem alba koresponduje i jeho obal: Rowe na něm nabízí vlastní komiksově zpracování své kytarové hry.

Ještě drsněji zachází s kytarou Christian Marclay v kusu *Guitar Drag* (Vlečení kytary, 2000). Je to nestylizované čtvrt hodinové video, zaznamenávající sónickou pouť elektrické kytary Fender Stratocaster v závěsu za jedoucím autem, na jehož korbě je kytarové kombo. Auto vládá kytaru, zmítající se ve zvukových stonech, kvíleních a resonancích, amplifikovaných kombem, po vyprázdněné texaské silnici a to snímá z různých pohledů několik kamer. Duchampovsko-cageovská tradice reprezentace je sledována postmoderní optikou v působivém audiovizuálním řešení, v němž lze asociovat další mimoumělecké syžetové vlivy (odpuzející násilí lynčování, divoká kovbojská rodea, apod.). Navzdory drsnému tématu a agresivnímu způsobu ztvárnění vyniká finální efekt kusu vcelku přitažlivě. Jako průkopník uměleckého DJingu a vinyl-artu se však Marclay řadí spíše k tvůrcům, kteří své destruktivní a manipulativní sklony zaměřili na hudební nosiče (Milan Knížák, Yasunao Tone, Philip Jeck, Otomo Yoshihide a mnozí další). I tuto tendenci násilného manipulování s konvenčními prostředky a médii lze vystopovat již u futuristů, dadaistů, Duchampa a Cage. Umělci vždy zacházeli s technologií nekonvenčním způsobem, nakládali s ní zcela odlišně než běžní konzumenti. Yasunao Tone v této souvislosti mluví o deviaci technologie: „Musíte se odchýlovat. Tento druh umění nazývám paramedia. Výrobci nás vždy nutí používat výrobek jejich způsobem. Médium má však vždy nějaký telos, a tak lidé příležitostně objeví způsob, jak se odchýlit od původního záměru média a rozvinout úplně novou oblast. Fotografická technologie má telos dělat důkladný obraz, pracovat důkladně se stínem a světlem, fotografie byla vynalezena s tímto cílem a byla neustále zdokonalována, aby byla co nejpresnější. Ale umělci nechtějí jenom imitovat přírodu. Když Man Ray objevil solarizaci, z hlediska fotografické technologie to byl omyl, ovšem z uměleckého hlediska to bylo samozřejmě mnohem zajímavější. Anebo musique concrète. Jakmile byl vynalezen magnetofon, lidi jako Pierre Schaeffer zjistili, že slepováním pásek a změnou jejich pořadí můžou dosáhnout odlišný zvuk, než byl původně nahrán. Pro umělce jsou proto deviace zcela přirozené.“ Umělci nás zkrátka rádi balamutí díly a texty, k nimž neexistují konvenční kódy, což ale neznamená, že je jednou nebudeme mít anebo že se bez nich neobejdeme. Znasilňují, protože zabíjejí existující kódy.

V mnoha typech společenství je hudba násilí, jelikož je spojena s rituály. O tom není pochyb. Podle kódu, který Jacques Attali nazývá „obětí“, pomáhá organizovat společnost. Hudba jako rituál „vytváří politický řád, protože je menšinovou formou obětování. V prostoru hluku symbolicky označuje spojení násilí a imaginace, ritualizaci vraždy jako náhrady za obecné násilí, potvrzení, že společnost je podmíněna sublimací imaginace jednotlivců.“ Než se hudba proměnila na lukrativní komoditu, byla podle Attaliho „simulakrem obětování obětího beránka“. „Hudba je odpovědí na teror hluku, znovu vytváří difference mezi zvuky a potlačuje tragický rozměr trvající disonance – stejně, jako je obětování oběti odpovědí na teror násilí. Od svých počátků byla hudba simulakrem monopolizace moci zabíjet, simulakrem rituální vraždy.“ Hudebníci zkrátka provokují chaotický hluk, aby ho mohli proměnit v organizované zvuky, čili v hudbu. Ušlechtilé poslání, řekl by mírumilovný Cage.





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**



# Černější než tma

## Hledání jednotné teorie těžkého kovu



Text: **Karel Veselý**

Jak teoretizovat subkulturu extrémního metalu, jejíž ideologie je postavená na fundamentální negaci všeho? Jak prošlapávat cestu rozumu v širých a hlubokých závějích sněhu, které se bortí pod našima nohama? Blackmetalové sympozium *Hideous Gnosis*, články na portálu *anus.com* či esej Dominica Foxe *Cold World* jsou dost možná prvním obhlédnutím tohoto děsivě krásného a krásně děsivého terénu.

Když se Nicola Masciandaro, docent středověké literatury na Brooklyn College, pustil do organizování historicky prvního filozofického sympozia na téma black metal, musel čelit záplavě negativních reakcí. Z většiny nepocházely překvapivě z akademických kruhů – tam si už nejspíše i ti nejzarytější konzervativci zvykli, že bádát se dnes dá nad čímkoliv – nýbrž z pozic ortodoxních fanoušků metalu, kterým přišlo nepatřičné či snad urážlivé podrobovat jejich zamilovaný žánr intelektualizaci. Sborník *Hideous Gnosis* ze stejnojmenné konference, která se uskutečnila v brooklynském Williamsburgu v prosinci 2009, nakonec kromě přednesených statí obsahuje jako vtipnou doušku i výběr z jednoho internetového diskusního fóra, kde se organizátoři snažili bránit svůj nápad před uraženými metalisty. „Nedokážu si představit, jak může jakákoliv teorie přispět black metalu, jenž je v základě romantickou a anti-či před-teoretickou činností. Teorizovaná Černota? To je vážně nepředstavitelné!“ shrnul slušně formulované výtky jeden uživatel.

Ortodoxní metalisté si libují v negaci. Ukažte jim vaši sbírku oblíbených desek a s odrůnutím je ohodnotí nálepkami falešné či hipsterské.

Úzkostlivé lpění na definování toho správného a skutečného Metalu (v tomto významu výhradně s velkým počátečním písmenem!) je výrazem přecitlivělosti proti těm, kteří by ho chtěli zneuctít. „Je celkem jasné, že skutečným nepřítelem black metalu není náboženství (...), ale odsvěcené chodby postmoderního populismu s jeho ontologickým a kulturním pluralismem,“ poznamenal vtipně v recenzi na *Odpudivou gnosi* v časopise *Wire* publicista Mark Fisher. V zemi obývané vlky jsou filozofové či kulturní teoretici nevídanými hosty, stejně jako přelétaví fandové, kteří se dočasně přimkli k metalu jako k poslední oáze rockové authenticity. V době, kdy blackmetalovou estetiku oslavují dokumentární filmy (*Until The Light Takes Us*), fotografické knihy a výstavy (Peter Beste – *True Norwegian Black Metal*) a její elementy si vypůjčuje hudební avantgarda, to už není stav „metalisté proti zbytku světa“, ale „metalisté proti těm, kteří předstírají, že jsou metalisty“. Blackmetalová subkultura (přesněji její tzv. druhá vlna), jež se zrodila na začátku devadesátých let v Norsku, vzešla právě z takto vyhraněné reakce na komodifikaci žánru. Ve stejné době, kdy na čele amerického žebříčku trůní Metallica, zakládá v Oslu Øystein Aarseth, později známý jako Euronymous, hudební



obchod Helvete (Peklo), kolem nějž se vytvoří komunita spiklenců extrémního metalu, z níž vzejdou projekty Mayhem, Burzum nebo Emperor. Právě sverepý severský black metal, jenž svoji autenticitu utvrdil v polovině devadesátých let extrémními činy, jako byly vraždy, sebevraždy či zapalování kostelů, se stal klíčovým při formování svěbytného metalového světónázoru. Jeho součástí jsou kromě pohanství také individualismus, misantropie či civilizační nihilismus.

„Když padne noc, pokryje celý svět neprostupnou tmou.  
Ze země stoupá chlad, zamořuje vzduch  
a život má náhle jiný význam.“  
**Burzum – Burzum, 1996**

„Když hraješ black metal, nehraješ ho jako člověk... hraješ ho jako válečník,“ zní často citovaný výrok jednoho izraelského metalisty (objeví se i ve zmíněném sborníku). Válečnický duch je základem kamenem filozofie metalu, jak ji na svém webu anus.com prezentuje publicista Spinoza Ray Prozac. V jeho interpretaci vychází metal z romantických ideálů vzpoury proti světu, z něhož technická civilizace a náboženství společnými silami vymazaly všechny pozůstatky kreativní síly přírody, kterou Prozac definuje slovním kořenem *vir* převzatým ze sanskrtu. Spíše než v anglickém *virtue* se tento princip odráží v jiném slově – *virility* (= mužnost v pozitivním významu), jež se vyjevuje jako „barbarská povaha odmítající společenskou morálku a standardy chování na úkor individuálně determinovaného světónázoru.“ (Prozac) Metalista se zde ocitá v pozici romantického nadčlověka, který nahlédl falešnost našeho světa a vstoupil do vlastní sféry, v níž je absolutně svobodný. V tomto světě neexistuje dobro a zlo a smrtelnost je součástí spravedlivého přírodního cyklu. V úvodní přednášce blackmetalového symposia nazvané *The Light that Illuminates Itself, the Dark that Soils Itself: Blackened Notes from Schelling's Underground* spojuje Steven Shakespeare texty (a názory) současných eko-orientovaných kapel jako Wolves In Throne Room s identitní filozofií romantického filozofa Friedricha Schellinga, která odhaluje metalem oslavované projevy disonance našeho světa jako neoddělitelnou součást dynamického procesu, v němž příroda a duch spějí k identitě.

Metal a romantika k sobě mají vůbec velmi blízko. Ne snad, že by metalisté museli nutně studovat Schellinga či Novalise, ale jejich přemýšlení o „odkouzleném světě“ a osudu individua v něm sledují podobné cestičky. Břetislav Horyna v *Dějínách rané romantiky* připomíná, že nadčlověk filozofického romantismu (od Novalisova *Astralise* až po Nietzscheho *Übermensch*) je myšlen jako „obsáhlejší člověk, jako člověk tvořivě vlády a formování jiného světa. (...) Budoucí vývoj lidského domova pod hvězdami závisí na schopnosti člověka uvolňovat své další a další potence, překonávat nadčlověka novým nadčlověkem.“ Metalista, stejně jako romantický básník, nahlédl svět osvícenského optimismu pokroku jako děsivé místo, v němž je jediným možným modelem života beznaděje a zoufalství. Jenže stejně jako do důsledků promyšlený romantismus ani metalová ideologie nekončí v absolutním nihilismu, nýbrž je v pozitivním aktu vztažena k ideálu nového světa, který je třeba aktivně budovat. Zde tkví nejproblema-

tičtější moment metalové ideologie a sice angažovanost některých klíčových představitelů žánru v neonacistickém hnutí. Podžánr NSBM (nacionálně-socialistický black metal), který v jisté době zastupoval například člen skupiny Mayhem – Varg Vikernes (později jako Burzum) dovádí do krajnosti některé tendence skryté v metalové filozofii jako je například přitakání vládě silných nad slabými.

Z angažovanosti pro nový svět ale existuje i druhá cesta, v níž se nihilismus a nenávisť vůči všemu lidskému investuje do niterného vzepětí. V eseji *Transcendental Metal* rozpitvává publicista Hunter Hunt-Hendrix dějiny black metalu právě jako překonání nacistických tendencí „hyperborejského“ směru severských kapel první poloviny devadesátých let k ideím blízkým filozofii amerického transcendentálního (W. Emerson, H. D. Thoreau), jež nachází v tvorbě současné americké větve black metalu, u interpretů, jako jsou Wolves in Throne Room nebo Xasthur. Svoji tezi uvozuje Hunt-Hendrix poutavým obrazem horolezce, který vystoupil na vrchol a zažívá absolutní intenzitu smyslů. Zde mu ale dojde, že „totalita světa je nerozlišitelná od nicoty a je nemožné překonat horizont. Zažije zde hlubokou apostázi a upadne do nihilismu.“ Potud hyperborejský metal, jehož následná transcendentální fáze překonává nihilismus „dvojím nihilismem, v němž přichází negace celého systému negací. Toto konečné NE přichází

Glossator (glossator.org) and Show No Mercy (myspace.com/shownomercynyc) present:

# Hideous Gnosis

Black Metal Theory Symposium

December 12, 2009, 1-7 pm  
Public Assembly, 70 North 6th St, Brooklyn, NY  
\$10



Erik Butler, *The Counter-Reformation in Stone and Metal: Spiritual Substances*—Hunter Hunt-Hendrix, *Transcendental Black Metal*—Nicola Masciandaro, *African Cosmology: Black Mahapralaya*—Lionel Maunz—Benjamin Noys, *Remain true to the earth! Remarks on the Politics of Black Metal (in absentia)*—Murray Resinski, *Red in a World of Black: A Discussion of Blood in Black Metal*—Joseph Russo, *Perpetual Rot: Obsessive Cycles of Deterioration*—Nader Sadek, *Baptism in Black (Phase II)*—Anthony Sciscione, *Goatsteps behind my steps: Black Metal and Ritual Renewal*—Niall Scott, *Black Confessions and Absolution*—Steven Shakespeare, *The Light that Illuminates Itself, the Dark that Soils Itself: Blackened Notes from Schelling's Underground*—Aspasia Stephanou, *Black Metal and Evil*—Brandon Slosky, *Meaningful Learning Mass*—Evan Calder Williams, *The Headless Horsemen of the Apocalypse*—Scott Wilson, *Basileus philosophorum METALICUM*

“I have been thinking / And I have been thinking things that no one should see / And I know who leads light from cables with / No one breath / Who's on the side of the angels / Who's on the side of Satan / God's not here anymore / I know who birds fly / No one's here anymore” (Saint, *Hideous Gnosis*, *Blasphemy*, *Protaphase Lore Records*). “It is not a return to the past, but a recognition of the corruption of the ‘present day man’ and a return to the place within him from the devastation which it causes... The memory of Plato, of Christianity and above all – the most liberal – the memory of modern ideas, extend behind him like fields of ashes. And between the unknown and him has been placed the thinking of ideas, and it is through this that he is similar to ‘ancient man’ of the universe he is no longer the original, the first master, and the present” (Georges Sorel, *Enfer*).

HTTP://BLACKMETALTHEORY.BLOGSPOT.COM

metal      Ritual Blackening      Theory





Wolves In The Throne Room

jako druh závratně opojného přitakání, přitakání jež je hrdé, děsivé, prosté sentimentu a odvážné. (...) Naše přitakání je odmítnutí něco popřít (refusal to deny).“ Americký transcendentální metal je podle Hendrixe nikdy neexistující „Amerikou apokalyptického humanismu Williama Blakea či hudbou z desky *Skies Of America* od Ornette Coleman. (...) Tato Amerika je metaforou čiré neomezené kreativity, odvážného příkladu radostné kontinuální existence.“

*„Ti, kteří nenávidí život, mají telepatické spojení se zesnulými. Fragmenty úpadku někteří nazývají uměním, neboť má význam, jen když je všechn život zničen.“*

**Xasthur – *Telepathic with the Deceased*, 2004**

V textu *The Headless Horsemen of the Apocalypse* připomíná Evan Calder Williams ještě jednou válečnického ducha metalu, který se odráží v sveřeposti jeho fanoušků. Metal je podle něho permanentní válka, vedená ve jménu „negativní neústupnosti: žádná transcendentace, žádná spása a žádné zjevení“. Militantní rozměr metalu namířený dovnitř zdůrazňuje i Dominic Fox v esejí *Cold War* s poutavým podtitulem *Estetika splínu a politika militantní mrzutosti* (vydané vloni v nakladatelství Zero Books), jež je věnovaná možnostem revoluční politiky v rámci kultury plné apatie. Fox nachází semínka rezistence skrze odmítnutí v textech romantických básníků, až se dostává k současnému black metalu, jmenovitě americkému projektu Xasthur (za kterým stojí producent jménem Malefic). V jeho introvertních textech

a hudbě se odráží vědomí nevládného světa, z něhož je třeba vystoupit, abychom se v něm mohli ocitnout ještě hlouběji. Terapeutická funkce nahrávek jako *Telepathic with the Deceased* nebo *Subliminal Genocide* spočívá v střetnutí s poznáním, že život a smrt jsou vlastně totožné, jen při tom prvním se více trpí. Fox píše: „disonantní Maleficův svět je stvořen proto, aby posluchače konfrontoval s děsivostí lidské existence a zbytečností lidského snažení. Efekt, který se snaží navodit, je převládající zoufalství. Posluchač, který ustojí tyto ‚misantropické projekce‘ negativity a neuchýlí se k sebepoškozování, prokázal jistou odolnost, třebaš to byla jen odolnost k sebeklamu.“ Radikální misantropie (vztahená nakonec i k sobě samému, k té části naší osobnosti, jež je utvářena modernitou) nemá být zakončením této myšlenkové cesty, ale naopak jejím počátečním bodem. V další esejí symposia *Black Confession and Absu-lution* interpretuje Niall Scott intenzitu blackmetalové koncertu jako obdobu křesťanské zpovědi, která ale neústí v rozhrěšení, nýbrž k přitakání prázdnotě existence. Tato myšlenka je pochopitelnější v angličtině, kde rozhrěšení – *absolution* Scott nahrazuje slovem *absu-lution* (slovní základ *absu* odkazuje k sumerskému božstvu Apsû spojenému s hloubkou oceánu). „Černá zpověď blackmetalového koncertu je kolektivním požíváním hříchů modernity, přijímání jeho odporných zvrhlostí, moralismu a materialismu. (...) Je to návrat do prázdnoty,“ píše Scott o obrazoboreckém potenciálu metalu.

Ještě jednou se vraťme k romantikům, kteří na konci osmnáctého století narazili na podobné myšlenkové problémy jako metalisté o dvě



století později. Nedílnou součástí jejich filozofie byl i koncept romantické ironie rozpracovaný při samotném zrodu filozofie romantismu Friedrichem Schlegelem. V jeho pojetí je ironie „jasné vědomí věčné agilnosti, nekonečně plného chaosu“ (*Ideje*) neboli „možností přijmout rozporuplnost, chaotičnost, nepoddajnost nekonečného světa a přenést se přes ni potenciálně nikdy neuzavřenou reflexí pramenící z transcendentálního sebevědomí a dovolující individuu kompenzovat zřetelné a nepominulé vědomí své pomíjivosti.“ (Horyna – *Dějiny rané romantiky*) Přijetí omezenosti svého vědomí o světě není nutné kapitulací, ani koncem radikality, spíše vytváří radikality nového druhu, v níž nad uzavřeným systémem (náboženstvím) vítězí věčná myšlenková válka, ta výsada filosofů, kteří nikdy nepřestali hledat. V podobné pozici nekapitulujících ironiků se nachází představitelé transcendentálního, či chceme-li militantního metalu, jak ho popisuje Fox nebo Hunt-Hendrix.

Když náboženství nahradí ironii, tak – cituje Horyna Schlegela – „...není už, milý příteli, žádný špás, ale jen nejtvrďší vážnost“. Ironie – prostá sverepost metalu, jež nemá žádné pochybnosti, je možná velkou devízou žánru ve věku cynismu, na druhou stranu je to myšlení,

které se zastavilo těsně před svým vrcholem a narozdíl od výše popsaného horolezce zůstalo u nihilismu. Je to dost možná právě oscilace mezi dualitami, jako jsou radikální misantropie a hledání nového člověka či „náboženská“ ortodoxie antináboženství a zároveň inherentní ironie, co dělá z přemýšlení nad metalem tak zajímavou disciplínu. Jak ukazují knihy *Hideous Gnosis* či *Cold World*, toto „psaní o nepopsatelném“ se pohybuje spíše v oblastech bližších literární teorii než socio-kulturologických analýz, které známe z bádání o jiných hudebních subkulturách. Rozhodně ale není o nic méně zajímavé. Nechme se překvapit, co s sebou přinese pokračování black metalového symposia, jež se pod názvem Melancology chystá na leden do Londýna.

#### Literatura:

*Různí – Hideous Gnosis: Black Metal Theory Symposium I, CreateSpace, 2010*

*Dominic Fox - Cold World: The Aesthetics of Dejection and the Politics of Militant Dysphoria, Zero Books, 2009.*

*Břetislav Horyna – Dějiny rané romantiky, Vyšehrad, 2005.*

inzerce



## Kdo si čte, zlobí.

Každou druhou středu na stáncích  
a ve všech dobrých knihkupectvích.

[www.advojka.cz](http://www.advojka.cz)



# Destrukce kytary

## Obětuju to, co nejvíc miluju

Text: **Jiří Špičák**

Rocková hudba a souhrnně celý životní styl rockového hudebníka a posluchače je více než cokoliv jiného svého druhu mytologie – tedy se vším, co k mytologii patří, včetně artefaktů a rituálů. Jedním z nejikoničtějších obrazů této rockové mytologie je pak kytarista, který v šíleném afektu rozbíjí svůj nástroj. V tomto na první pohled prostém gestu nacházíme v centru dění samotný hojně glorifikovaný artefakt – tedy kytaru – který je zapojený do rituálu. Ten má pak mnoho interpretací, které se v průběhu let měnily přesně tak, jak se měnila podoba hudby doprovázející ničení kytar, v méně častých případech i jiných nástrojů.

### **Požáry a exploze**

Jeden z nejstarších zaznamenaných případů dobrovolného ničení vlastního nástroje přichází logicky s nástupem první vlny dávelské hudby, tedy rock'n'rollu. Ten ovšem v krocích směrem k celosvětové popularitě doprovázelo nejprve spíše piano než kytara a tak se cílem destruktivních choutek muzikantů stával právě tento nástroj. Americký country a rock'n'rollový zpěvák Jerry Lee Lewis agresivním přístupem k nástroji proslul – odhazoval stoličku, do kláves teatrálně mlátil nebo hrával nohama. Podle dobových svědectví dokonce svoje piano na jevišti zapaloval – legenda praví, že to tak dělal především během skladby *Great Balls Of Fire* a na piano hrál tak dlouho, dokud mu to postupující plameny dovolovaly. Prvotní motivace k tomuto činu nebyla, jak by se mohlo zdát, touha pobavit diváky, ale především vyprovokovat svého soka – údajně polil piano benzínem, který měl připravený v láhvi od Coca Coly, odplížil se z jeviště a nechal Chucka Berryho, který s ním v té době několikrát vystupoval, osamoceno tvář v tvář hořícímu nástroji, aby ho zesměšnil.

Hudební skupinou, která si na rozbíjení nástrojů vtepala prakticky celou svoji image, byli angličtí revolucionáři The Who – podle časopisu *The Rolling Stone* byl kytarista Pete Townshend prvním člověkem, který na pódiu zničil svoji kytaru a nastartoval tak vlnu, která dojíždí dodnes. Svého Rickenbakera poprvé roztřískal v roce 1964 (tedy v době, kdy The Beatles teprve poprvé opatrně nasávali marihuanový odér) a přestože se celý akt zničení nástroje v případě Townshenda vykládá jako výraz autodestrukce, k nápadu rozbít kytaru přišel prakticky náhodou. V klubu *Marquee*, který byl v roce 1964 pro The Who jakýmsi základním táborem, byly nízké stropy. „Začal jsem se s kytarou ohánět okolo sebe, protože jsem se z ní snažil vymáčkout co nejvíc hluků a vazbení – pak jsem jí ale omylem škrtnul o strop a krk se zlomil, protože Rickenbakery se tenkrát vyráběly z lepenky. Všichni se najednou začali smát a mně nezbylo nic jiného, než se tvářit jakože jsem to celé udělal schválně. Začal jsem tedy s kytarou mlátit o zem a dorazil ji úplně.“ Takhle později vzpomínal Pete Townshend na moment, který definitivně oddělil The Who od Beatles a získal jim svébytnou a originální image. Té ale přesto ještě něco chybělo.

Jak se Townshendovo bésnění s kytarou stávalo tradicí, postupně se přidával i bubeník Keith Moon, který si později u rockové obce vysloužil pověst jednoho z největších šílců historie populární hudby. Samozřejmě nechtěl zůstat za Townshendem pozadu a v destruktivním finále koncertů začal ničit i svoji bicí soupravu. Primitivní úder do bubnů mu ale později přestaly stačit, a tak svoji ničivou show posunul na další úroveň způsobem, který mu zajistil doživotní místo v přehledu nejzásadnějších rockových momentů.

V roce 1967 The Who debutovali v americkém televizním vysílání, konkrétně v pořadu *Smothers Brothers Comedy Hour*, který byl vysílán celonárodně. Stejně jako Beatles o tři roky dříve i The Who si jasně uvědomovali dopad televizní masáže a vystoupení si pečlivě připravili. Nikdo z členů kapely (a tím méně z pracovníků televize) ovšem netušil, jak vážně vzal přípravu na show právě bubeník Keith Moon. Moon si napěchoval kopák výbušninou, která měla detonovat při finále kultovní skladby *My Generation* – jako pyrotechnik amatér ovšem nemohl tušit, jak mocný výbuch bude. Zatímco si tedy Townshend v závěru skladby víceméně rutinně ničil svoji kytaru a moderátor se chystal oznámit reklamní přestávku, ozvala se exploze, která na pár sekund vyhodila televizní vysílání, zapálila Townshendovy vlasy, odpálila činel, který Moonovi pořežal paži, doprovodila přihlížející herečku Bette Davis do mdlob a způsobila Townshendovi doživotní hluchotu na jedno



Pete Townshend





Paul Simonon

ucho. Televize VH1  
poté tuto performan-  
ci ocenila umístěním

v desítku Nejlepších rock'n'rollových momentů v televizním vysílání.

## Oběť bohům

V polovině šedesátých let dosáhla popularita ničení nástrojů takové úrovně, že si našla cestu i do filmu – a zrovna do snímku, jehož vizuální estetika pomáhala definovat celou dekádu. Italský režisér Michelangelo Antonioni při natáčení *Zvětšeniny* v roce 1966 nakázal kytaristovi Jeffu Beckovi, aby při scéně, ve které kompletní The Yardbirds koncertují v klubu, „napodobili The Who“ a rozbili svoje nástroje.

Na rozdíl od The Who, pro které bylo ničení nástrojů rutina a společně se saky z motivů britské vlajky a charakteristickým způsobem máchání rukou nad kytarou prostou součástí image, Jimi Hendrix k ničení kytary přistupoval z jiného úhlu. Kromě obligátního roztrískání ji na pódiu i zapaloval a nezapomněl samotné hoření nástroje doprovodit rituálními gesty, kterými doprovázel kytaru na onen svět – spíše než pro diváky prováděl tuto akci pro neznámé hudební bohy, kterým kytaru obětoval a vyvolával tak estetiku předkřesťanských náboženství. Jak sám Hendrix přiblížil, „zapalování kytar pro mě bylo něco jako obětování, protože člověk nejčastěji obětuje to, co miluje. Já nejvíc miloval svoji kytaru“.

Jedno z nejslavnějších Hendrixových zapálení pamatuje hudební festival v Monterey, který Hendrix navštívil v roce 1967 – v zákulisí se dokonce potkal s The Who a vyvolal drobnou hádku, protože jak Hendrix tak Townshend už měli ničení kytary jako pevný bod ve svém programu a ani jeden z nich pochopitelně nechtěl vystupovat jako druhý.

Hendrixova kytara, kterou v témže roce zapálil v Londýně, se později stala předmětem fetišistického pronásledování. Jeho kompletně propálený Fender Stratocaster Sunburst si z pódia odnesl Frank Zappa, rekonstruoval jej a nahrál na něj svoje album *Zoot Allures* z roku 1976. Poté na kytaru zapomněl a zahodil ji pod schody svého studia, kde ji později našel jeho syn Dweezil, několik let se jí chlubil a začátkem devadesátých let Hendrixovu kytaru prodal v aukci za téměř půl milionu liber.

## Úpadek rozbíjení

V sedmdesátých letech se z ničení kytary stala akce, která už přestala být novinkou a poslušně se zařadila do repertoáru spolehlivých pomůcek pro rozvášnění rockového davu – svoji kytaru s oblibou ničil třeba i tak konzervativní hráč, jako kytarista Deep Purple Ritchie Blackmore. Velké renaissance se ničení kytary dočkalo s nástupem punk rocku v druhé polovině sedmdesátých let – fotografie baskytaristy The Clash Paula Simonona, který v širokém rozkročení máchá svoji basou jako dvouručním mečem (notoricky známý snímek posloužil jako obal dvojalba *London Calling*), se stala jedním z nejklasičtějších obrazů rockové historie vůbec. V následující dekádě z gesta ničení kytary prakticky úplně vyprchal poslední zbytek autenticity a sloužilo jako divadelní pohyb dokreslující nablýskané poprockové show – s velkou pojmou svoje kytary rozbíjeli dokonce i členové pseudo-glamrockového uskupení Kiss.

Druhá vlna renaissance přesně kopíruje sinusoidu kytarové hudby – po hluchých osmdesátých letech se dostává do popředí zájmu grunge a s ním i depresivním životem na americkém severu zdeptaní hudebníci, kteří celou svoji frustraci pečlivě vkládali do co nejdokonalejšího rozmáčení svých nástrojů – a to nejenom kytar, ale i kompletních bicích souprav, stojanů na mikrofony a všeho ostatního. Nekorunovaným králem v této disciplíně se na začátku devadesátých let nestal nikdo menší, než popkulturní hrdina Kurt Cobain. S jeho manickými záchvaty nespoutané destrukce se do celého gesta znovu vrátil odlesk upřímnosti a „autenticity“, což jsou přesně ty hodnoty, které k celému žánru grunge přitáhly miliony teenagerů. Není třeba dodávat, že Cobain svoji destruktivní performanci dotáhl až do samotného konce.

Po jeho smrti (a po obligátním dražení zničených kytar, kterému se nevyhnul ani on) zažívala kultura ničení nástrojů opět svoje dno – v současnosti kytary zapalují absurdní kapely jako Green Day, a když se americký emo folkový zpěvák Conor Oberst rozhodne doprovodit svoje srdceryvné skladby demontáží kytary v televizní show, dostane se mu od moderátora jenom shovívavých úsměvů a starostlivých otázek, jestli „je v pořádku“. Tenhle přístup se zdá logický – roztržitá současnost není přizpůsobená velkým gestům a snaha většiny hudebníků je jasná – hlavně se nezesměšnit.

# Zab se (ale nejdřív si kup moje desky)

## aneb Umění nenávidět vlastní publikum

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

Za normálních okolností mají hudebníci ke svému publiku pozitivní vztah nebo to alespoň předstírají. Jsou ovšem oblasti, kde mezi oběma stranami vládne upřímná nebo také předstíraná nenávisť. Ta se může stát i promyšlenou součástí hudebního marketingu.

Na začátku šedesátých let, kdy zuřila móda nafukovacích panenek, komentoval redaktor časopisu *Down Beat* asociální pódiovou prezentaci bebopového génia Milese Davise následujícím vtipem: „Co udělá nafukovací Miles Davis, když ho nafouknete? (Odpověď: Otočí se k vám zády.)“ Nebylo to poprvé, kdy se naprostý nedostatek pódiových mravů slavného trumpetisty stal hlavním tématem diskusí obecnosti, a nebylo to ani naposledy (Davisovo otáčení zády k publiku se během jeho „elektrického“ období v sedmdesátých letech, kdy mu bezdrátové mikrofony umožnily ještě víc se soustředit na roli „šéfa kapely“, jen zintenzivnilo). Během Davisova turné po Británii se v roce 1960 časopis *Melody Maker* po vystoupení v hammersmithském sále Gaumont chmurně ptal: „To nás opravdu tak nenávidí?“ Při zpětném pohledu z doby bezeslovných laptopových koncertů se to zdá být opravdu vzdálenou minulostí, byly

ale doby, kdy se předpokládalo, že živé jazzové sety, obzvláště v nočních klubech a kabaretech, budou „okořehnuty“ monology, vtipkováním a dalšími verbálními vložkami. Davis tyto tendence kysele označoval za „šáškování“: na rozdíl od mnoha jeho současníků se mu dostalo klasického hudebního vzdělání na newyorské umělecké škole Julliard School a byl si vědom toho, že od klasických hráčů nikdo neočekává, že naruší kontinuitu svého hudebního programu mluvenými odbočkami ani jinou doplňkovou zábavou. Naneště stí jen velmi malá část jeho publika v té době byla schopna postavit vedle sebe vážnost konzervatoře a střiknutou dekadenci kabaretu. A tak byla Davisova absence děkovaček považována za aroganci nebo rovnou zlou vůli.

Ne každý ale byl tak nevšímavý. Beatnici (pánové Kerouac, Burroughs a další) rozvíjeli estetiku „žádný blbosti“ (no bullshit), která byla posedlá sloupáváním vrstev iluzorních konvencí a falešné příjemnosti a v Davisových živých vystoupeních bez jakékoli vaty nalezla perfektní ztělesnění. Beatnici samozřejmě neměli co ztratit. Díky organizované americké levici ostouzející je za nedostatek politické angažovanosti a pravici eisenhowerovské éry, která v nich viděla rovnou velekněze nemorálnosti, byli téměř dokonale izolováni od jakékoli podpory „establishmentu“. Znamenalo to nutnost pracně si budovat publikum prostřednictvím distribuce „malých časopisů“ a veřejných vystoupení pro malé obecnost, díky čemuž mohli beatnici přistupovat k obecnosti tak, jak se jim samotným zachtělo: žádné „šáškování“ ani podbízení zde nebylo nutné. Listopadové číslo časopisu *Life* se této tendenci v roce 1959 vysmálo coby lacinému gestu odporu a nazvalo beat generation „jedinými vzbouřenci ve městě“ (což je prohlášení, které ignoruje všechny stylové změny, které se toho roku odehrály v jazzu: Davisovo album *Kind Of Blue* tehdy bylo součástí rekordní sklizně, z níž vzešlo i album Charlese Minguse *Mingus Ah Um*, *Giant Steps* Johna Coltranea a *Time Out* Davea Brubecka).

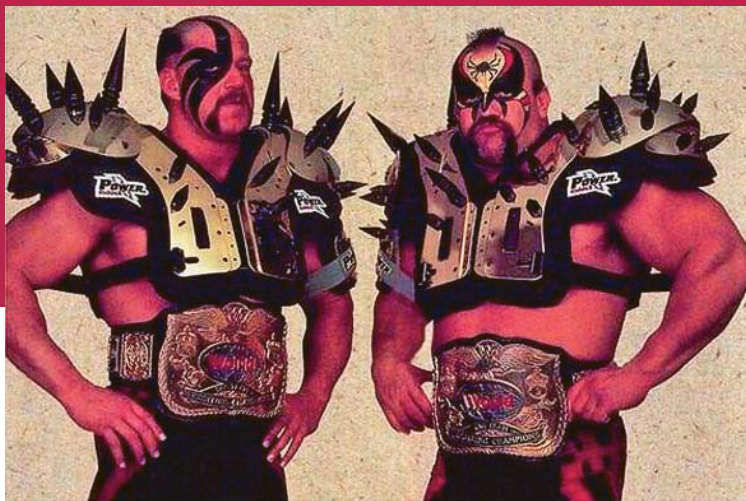
### VZPOURA PUBLIKA

Ať už byla ovlivněna beatnickou estetikou přímo nebo nepřímo, nesla vlna garážových kapel, které se objevily v šedesátých a sedmdesátých letech, pochodeň konfrontace s publikem dál a přizivila její plamen, aby hořel ještě jasněji. Když Charles Manson v roce 1968 rozpoutal Léto nenávisti (které vyvrcholilo až za rok neště stím na festivalu v Altamontu), byl optimismus předchozího léta zastíněn mrakem eschatologické nálady. Tato nálada dodala odvahy všem konfliktním divošským spolkům, jako byli například motorkáři, černošští nacionalisté a pozůstatky hippies. Každá z těchto skupin měla touhu definovat diskurz nové postapokalyptické Ameriky, jen co se popel usadí, a sehnat je všechny pod jednu střechu na rockový koncert byl spolehlivý recept na okamžitou mrzutost. V roce 1974 vyšel mistrovský kus vzájemné



Miles Davis





Road Warriors

negativity mezi vystupujícím a publikem, koncertní LP skupiny Iggy And The Stooges *Metallic KO*. Velká část viny za to, že se jednalo o labutí píseň kapely, budiž přičtena Iggyho sebevražedným provokacím publika: z nahrávky je slyšet, jak si doslova koleduje o násilí ze strany motorkářů, kteří jsou snad třikrát větší než on, tím, že kritizuje neschopnost publika vrhat po něm odpadky. Kritik Lester Bangs, který byl přítomen na obou detroitských koncertech, z nichž byly vybrány snímky na *Metallic KO*, o tomto koncertním albu píše: „Je to jediné rockové album, co znám, na kterém můžete slyšet, jak se letící pивní láhve rozbíjejí o kytarové struny.“ I když řazení skladeb na *Metallic KO* to nijak zvlášť nenaznačuje (dvojalbová reedice z roku 1988 *Metallic 2x KO* je v tom poněkud sdílnější), vysloužil si Iggy svým popichováním motorkářů po prvním ze dvou vystoupení hospitalizaci. Na druhý koncert byl ale zpět i přes to, že motorkářský gang známý pod jménem Scorpions telefonoval do místního rockového rádia (WABX-FM) a hrozil mu zabitím. Překvapivé je, že i když samotné Iggyho objevení se na scéně mohlo být za těchto okolností považováno za slušnou provokaci, násilností bylo méně než při prvním koncertu. Sklon hrát v autodestruktivním rozpoložení kapele vysloužil chválu od samotného Milese Davise. (Legenda praví, že když je Davis slyšel hrát repertoár jejich druhého alba *Fun House*, označil je za „fakt hustý“.)

Od nablblého Dionýsa Iggyho Popa je už jen krůček k potenciálně mnohem vražednějším performerům z líhně „nové vlny“... a když už jsme u sebevražd, zmírně se o skupině Suicide, jejíž šestialbum (!) *Live 1977 – 1978* (Blast First, 1999) názorně ukazuje, jak by dnes možná zněla elektronická taneční hudba, kdyby ji tvořili lidé, kteří donekonečna pendlují mezi zavšivenými motely a putykami, nahodilým násilím a nespíitelnými sny. Zatímco část luxusního setu kapelu zachycuje před vcelku vstřícným newyorským publikem, záznamy evropských štací (kde Suicide předskakovali miláčkům kritiky Elvisi Costellovi a Clash) spíše než jako normální koncertní nahrávky znějí jako vzpoura továrních dělníků v nějakém dystopickém sci-fi. Své Waterloo si Suicide zažijí před nepřátelskými bruselskými diváky, kteří při jejich vystoupení zpívají vlastní písničky, ve kterých chtějí utopit tehdy bezprecedentní mix krutě odměřené elektroniky a vokálů ve stylu „Elvis z mokré čtvrti“. Zpěvák Alan Vega odmítne odejít v klidu a alespoň si rýpne do citlivého místa publika. („Nemá někdo cigáro? A jo, vy nesmíte kouřit, pravda! To je ale na hovno, že nemůžete kouřit!“) Poté chvíli oplácí urážky urážkami a nakonec učiní (patrně sarkastický) pokus o smíření („všichni jsme jedničky, kámo!“). Nakonec mu rozdrážděný a pořádně zuřící dav sebere mikrofon.

## ČERNÉ LEGIE

Jak je na tomto příkladu vidět, uvádět dílo znepokojivé a radikální povahy je mnohy jedinou roznětkou potřebnou k tomu, aby nepřátelství publika náležitě vzplálo: premiéra Stravinského *Svěcení jara*, která se odehrála v roce 1913 v pařížském Théâtre des Champs-Élysées,

způsobila výtržnosti už jen díky samotné Nižinského choreografii (trhavé pohyby tanečníků naznačující pohanské obrazy skythské Rusi byly vším jiným než gravitaci popírajícím pohybem, který od baletu očekáváme). Jasně definovaná *nenávisť k publiku* je v historii hudby ovšem něčím mnohem novějším. Novinkou je i fenomén záměrné kultivace této nenávisť prostřednictvím „preventivních“ útoků v hudebních médiích spíše než při samotných vystoupeních, která se mohou z nejrůznějších důvodů pokazit. Průkopnickým hnutím je v tomto ohledu antihumanistický black metal, v němž se to jen hemží výroky podobnými prorockým slovům kytaristy skupiny Mayhem Øysteina „Euronyma“ Aarsetha zavražděného v roce 1993 paranoidním spoluhráčem. („Nechci, aby lidi viděli jiné lidi, kteří mě respektují... chci, aby NENÁVIDĚLI a BÁLI SE.“)

I když byl Aarseth klíčovou postavou při šíření blackmetalového viru napříč Evropou, znamenala jeho smrt pro žánr jen drobnou nepřijemnost: nové kapely v Evropě, Asii i obou Amerikách jen znásobily svou snahu hlásat do světa ty nejkultnější ideály a nejdivočejší zvuky v historii hudby. Pózovaly se středověkými zbraněmi, flirtovaly s totalitními ideologiemi, s vážnými tvářemi se prohlašovaly za „aristokratické vampýry“: žádná póza se nezdála pitomá ani přehnaná, pokud tu kterou skupinu dostala o krůček blíže k ledové koruně „nejchmurnější kapely black metalu“. I když je tento titul předmětem diskusí, neortodoxní strategie „přitáhnout dav tím, že ho budeme zatracovat“ některým skupinám pomohla vyšplhat v hierarchii přelidněné metalové scény o pár stupňů výš, zatímco bezpočet kapel, které se vydaly cestou „správného PR“ zůstalo ignorováno a nedoceno. V doprovodné poznámce k doprovodné poznámce k albu skupiny Mutilation (reedice na LP na značce Drakkar Productions) prohlašuje zarytá osoba jménem „Meyhna'ch“, že „tohle je kapitalistický vydání pro americký zmrdy... kteří si tu desku nebyli schopni sehnat v devadesátém pátém. [...] Tohle je poslední dotisk a vaše poslední šance, abyste si ji pořídili... ale co, stejně si myslím, že si ji zaslouží jen málokdo z vás, protože nejste schopni dosáhnout mého světa Noci a Smutku. No co, potkáme se v pekle... zničte si životy pro Satana.“

Willy „Meyhna'ch“ Roussel si coby bývalá klíčová postava obskurní francouzské blackmetalové scény známé jako Les légions noires vybudoval vášnivě oddanou fanouškovskou obec, aniž by se musel uchýlovat k běžným PR strategiím. Provokativními prohlášeními, jako je to, které cituji výše, dokázal vrazit ostrý klín mezi běžného konzumenta a dlouhodobého obhajce víry. Díky katalogu sestávajícímu převážně z demokazet, troše kryptického zlořečení v sympatizujících fanzinech a koncertům, jejichž počet by se dal vyjádřit jedinou cifrou, si Roussel a ostatní takzvaní „Legionáři“ podmanili představivost publika lačnického po přímé (i když převážně negativní) komunikaci a vysáli bankovní konta fanatických sběratelů ochotných utratit za jejich hyperlimitované nahrávky tisíce dolarů. Novátorský australský kytarista Oren Ambarchi, který svou tvorbou není spojen s žádným pevně daným hudebním žánrem, údajně vlastní největší blackmetalovou sbírku na celém kontinentu a za názorný příklad podivného kouzla Černých legií uvádí kapelu Belketre: „Mou nejoblíbenější nahrávkou francouzských Legií bude demo skupiny Belketre *Ambre Zuetki Vuordrevarthre*. Ta nahrávka je naprosto šílená a nepodobá se ničemu jinému. Její části mi občas připomínají [album ►

My Bloody Valentine] Loveless kombinované s Mauthausen Orchestra a free jazzem.“

Pokud jde o hodnocení podobných kapel čistě na bázi hudebních charakteristik, je Ambarchi v menšině. Nadšené recenze nejrůznějších projektů z okruhu LLN, které lze najít na stránce Encyclopedia Metallum ([www.metal-archives.com](http://www.metal-archives.com)) i jinde, tyto kapely neúnavně velebí za jejich odpor k přímé komunikaci s publikem a za ničím nekontaminovanou „čistotu“ jejich negativistických vizí. Mystický status, kterému se Legie v undergroundu stále těší, je spoluvytvářen nejrůznějšími komunikačními triky, jako je ohraničování slov „svět“ a „lidstvo“ posměšnými uvozovkami a nazývání skladeb záměrně nevyslovitelnými slovy umělého jazyka. Tato nakažlivě šílená scéna byla pozoruhodná tím, že nahrávala beznadějně limitované kazety a vinyly s neuvěřitelně (a často záměrně) mizernou zvukovou kvalitou, které možná měly znít jako to, co snad při archeologických vykopávkách najde nějaká mimozemská civilizace poté, co Zemi pohltí Legionáři prorokovaný Černý holocaust. Tato nedůvěra v jasnost a srozumitelnost existovala celá staletí před nástupem éry komerční hudby: islandská skaldská poezie například pohrdala básněmi, které svůj pravý význam neskrývaly v komplexním alegorickém kódu. Člověk má nicméně pocit, že pro některé příznivce LLN je nesrozumitelnost doprovázená explicitně nenávislným elitářstvím důležitější než samotná hudba. Jinými slovy: to, jak moc tyto kapely nesnášejí své posluchače, je sine qua non jejich atraktivnosti. Ať už vám to připadá přijatelné nebo zvrácené, mluvčímu LLN „Wladovi“ (ze skupiny Vlad Tepes) je to jedno: „Nikdo nás nemůže soudit, protože nepatříme k ‚lidstvu‘. Jsme od něj tak vzdáleni, že ani nemůže pochopit, co jsme, může se nás pouze BÁT, protože jsme tváří jeho vlastní smrti, po níž se vrátí do prachu a prázdnoty, z níž pochází [...] i kdybychom měli problémy s policií, nic nás nezastaví – nic nás nemůže zastavit.“

## METAL JAKO WRESTLING

Nejbližší paralelu těchto groteskních vyjádření nenajdeme v oblasti hudby, ale ve skrznastrž americkém světě profesionálního wrestlingu. Tento ojedinělý hybrid sportu a divadla je pečlivě napsanou a nacvičenou zábavou ve stylu chléb a hry, v níž nadživotní postavy ztělesňují absolutní hodnoty dobra a zla (říká se jim také „tváře“ a „paty“) a předstírají boj o nejvyšší z nejvyšších odměn. I když dospělé publikum ví, že boje v profesionálním wrestlingu jsou podvod, dychtivě přijímá možnost být napadeno šablonovitým padouchem a možnost reagovat ve stejném duchu: když je dobrosrdečná „tvář“ pořádně zbloulována prohnílou „patou“, publikum nachází podivnou útěchu ve skutečnosti, že „pata“ na nehostinné žíněnce nakonec dojde spravedlivé odplaty. V době, kdy se politická reprezentace téměř beze zbytku rekrutuje z řad chameleonů „průměrných“, kteří svým nekonzistentním jednáním pouze frustrují a znepřátelují si své voliče, je toto fantastické divadlo násilí učiněným balzámem na duši: paralelní vesmír, kde se zlo ohlašuje jako zlo a maluje si toto jméno na štít a nikdy se nesnaží odůvodňovat své činy coby dočasnou nepříjemnost pro budoucí „větší dobro“. „Paty“ v profesionálním wrestlingu verbálně napadají malé děti, vyžívají se v narcistických provokacích a kritizují dělnické obecenstvo za jeho patriotismus, puritánskou skromnost a praktičnost. Mnohé extrémní black-

metalové kapely se uchylují k mnoha podobným taktikám a někdy mají dokonce stejný vizuální styl jako „paty“: obskurní tým profesionálního wrestlingu známý pod jménem Road Warriors s křiklavě pomalovanými tvářemi a špičatými kostýmy si co do vzhledu nijak nezadají s nejdělničtějším blackmetalovým kombem – i nepřírozený chropot této dvojice připomíná hlasový projev blackmetalistů. Je možné, že nepomíjející nenávisť blackmetalových kapel je pro problémové děti jednadvacátého století ve skutečnosti bezpečným přístavem v rozbouřeném moři efemérních ideologií?

Paradoxem extrémního black metalu (a dalších hudebních stylů, které se zviditelňují prostřednictvím misantropické „antipropagace“) je, že navrácí vztah účinkující-divák do situace, proti které tak vášnivě bojoval Miles Davis: do situace, v níž hudba nemůže hovořit sama za sebe a je nucena spoléhat na „šáškování“, které „udělá“ koncert nebo desku. I když se přístup k obecenstvu proměnil z kamarádského v záštiplný, stále jde o přehnané a nepravděpodobné zvýraznění hudebníkovy přirozenosti – a právě toto přehánění dělá hudebníka klaunem. Naště stí pro tyto hudebníky většina jejich obecenstva upřímně touží věřit v podobně nepravděpodobné postavy i v mýtus o suverénní osobnosti, která dokáže být „extrémní“ v každém okamžiku (kdyby tato situace nastala, vyústila by v to, že se z „extrémnosti“ stane nová normativní zásada a „extrémnost“ tudíž přestane být radikální).

Jiný slavný misantrop, finský hlubinný ekolog Pentti Linkola, řekl, že „lidstvo je možná spíše hloupé než zlé“ a jeho výrok se zdá být platný, je-li aplikován na podivné lidské druhy v tomto článku. Hudebníci v extrémním undergroundu, kteří vědomě rozvíjejí tvůrčí strategie s cílem, aby je ostatní nenáviděli, by si zasloužili jinou reakci než tu, po níž tak pasou. Přesněji řečeno, nezaslouží si být nenáviděni, ale litováni. ■



Belketre a Vlad Tepes: March to the Black Holocaust



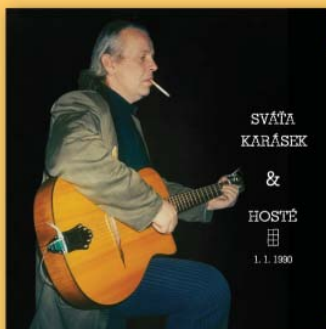


**TRUHLÁŘSKÁ 12**  
www.blackpointmusic.cz



### EXTEMPORE

Ebonitový samotář /  
Dům č. p. 112/34 - Radimovka - 2CD

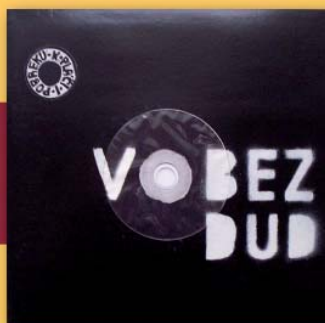


### SVĚTA KARÁSEK a hosté 1. 1. 1990

Jirous, Vodrážková, Hutka, Benýšek, Čert, Karásek,  
The Hever and Vazelína Band - 2CD



**DAVID FIKRLE** - Možnosti stonků  
V ryčném rockerovi dřímá duch Briana Ena.



**VOBEZDUD** - K pláči i pobreku  
Mládí Dybbuku je opět tady - i když trochu jinak.

## SKRYTÝ PŮVAB BYROKRACIE přichází se svou verzí EUROPEANY PATRIKA OUŘEDNÍKA

Konceptní album bez ohledu na posluchače.  
Vychází jako CD s bonusovým 12" EP v jednom  
obalu a na hrdé značce POLÍ5.

záilková služba (e-shop): www.poli5.cz

poli5

Polí5 provozuje spolu s Day After prodejnou

**REKOMANDO**

(Trojanova 9, Praha 2, www.rekomando.eu).

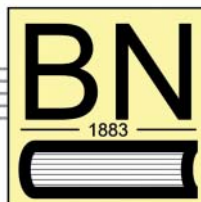
Nejbližší akce přímo v Rekomandu:

**02.11. 18:00 Komiksfest - SdCh / Varlén**  
autorské uvedení totálního komiksu / zdarma

**23.11. 18:00 Songs From Utopia (CH)**  
vstupné dobrovolné

**22.12. 18:00 Des Ark**  
Silver Rocket uvádí americkou písničkářku / vstupné mírné

inzerce



**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

**CINEPUR 71**  
2010

Cinepur No.71\_09-10 2010\_cena 65,- Kč\_časopis pro moderní cinefily

předplaťte si Cinepur online  
se slevou na [www.cinepur.cz](http://www.cinepur.cz)  
roční předplatné jen za 360,- Kč

novinky na [www.cinepur.cz](http://www.cinepur.cz)  
- nové hodnocení filmů a článků  
- kritiky aktuálních filmů a publikací  
- přehled filmů, o kterých píšeme  
v pražských kinech světozor & aero & bio oko  
- odkazy na naše kritiky  
na stránkách kin světozor & aero

téma **queer film** report karlovy vary, benátky  
horizont bienale mladého umění, the path, singularity, stalinova žena  
profil i. f. céline rozhovor lee chang-dong zoom chloe, služebná  
kritiky seriózní muž, počátek, sama v africe, strýček bůnmí, unavení sluncem 2,  
kajíněk, marijka nevěrnice, uprise, harry brown, mučedník smrti...



# Pozitivní hluk

Text: **Kjetil Hanssen**, Překlad: **Matěj Kratochvíl**

Noise, hudba pracující především s hlukem, má na stránkách HIS Voice své stálé místo. A je to také typický kandidát pokud přijde řeč na agresivitu v hudbě. Již dříve jsme psali o tom, že ve skutečnosti tato hudba může být vnímána stejně dobře jako hédonistické pohrávání si se zvuky. Zde nabízíme komentář k tomuto tématu od jednoho z mladších zástupců žánru.

## ŠTASTNÝ HLUK, NEPŘÍJEMNÝ POP

Nemám rád snahy některých lidí o nalezení všeobjímající definice pro hluk. Vybavuje se mi citát, který byl již nejspíš použit mnohokrát, ale pro tuto příležitost se mi zdá nejlepší. Jeho autorem je Masami Akita, známější pod pseudonymem Merzbow. Ten prohlásil: „Pokud pod pojmem hluk chápete *nepříjemný* zvuk, pak je pro mě hlukem popová hudba.“ Tímto výrokem lze podle mě reagovat na časté otázky, proč noise poslouchám a co má znamenat, které nejčastěji kladou lidé, kteří se o noise vůbec nezajímají. Někdy je těžké vysvětlit, že většina fanoušků této hudby ji poslouchá prostě proto, že ji považují za příjemnou. Také je třeba mít na paměti rozdíl mezi hlukovou hudbou a hlukem, jak je definován ve slovnících. Přitažlivost hudby lze

najít v nejrůznějších jejích aspektech a pro mě leží v intenzivní energii a v tom, že nikdy netušíte, co se stane. Noise je často produktem improvizace a mnoho hudebníků nachází zalíbení ve snaze kontrolovat procesy, které jsou z podstaty nekontrolovatelné, díky čemuž je provádění takové hudby napínavé stejně pro publikum jako pro interprety. Někteří lidé tvrdí, že mají rádi noise v koncertní podobě a ne na deskách. Že je nebaví poslouchat něco takového doma. Jsem fanoušek hlukové hudby a zároveň vášnivý sběratel desek, snažil jsem se proto přijít na rozdíl mezi vnímáním hluku na koncertě a doma, ale zatím jsem na nic nepřišel.

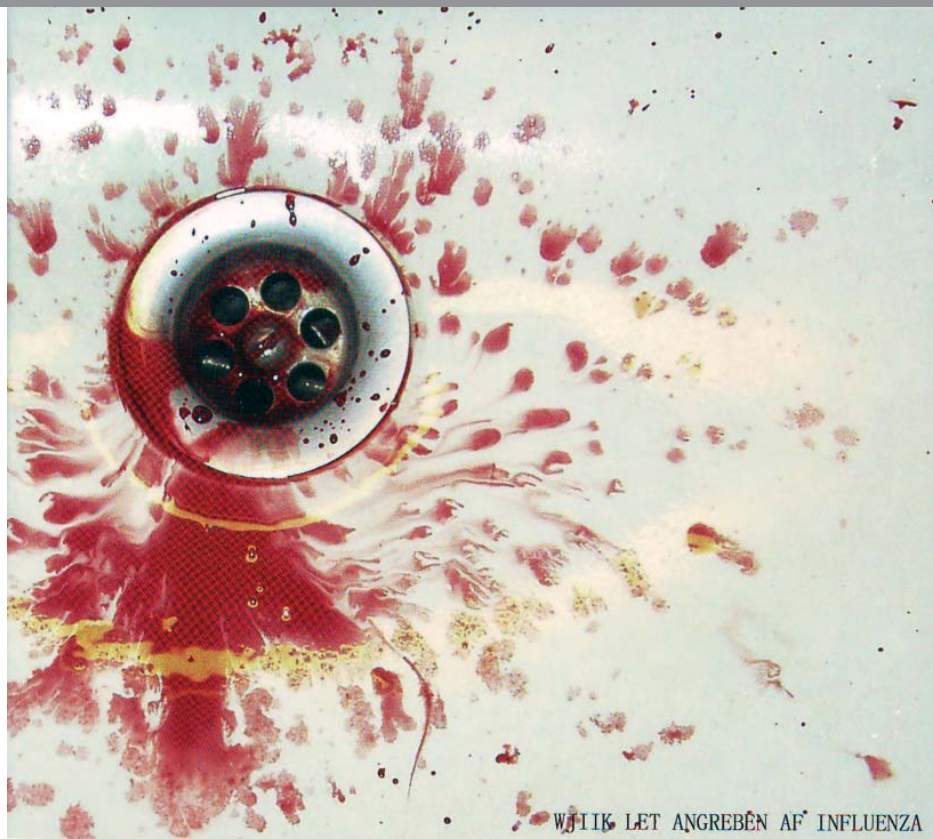
Jedním z nejčastějších omylů lidí, kteří se snaží pochopit přitažlivost noise, je pocit, že jde o způsob, jímž umělci dávají průchod své agresivitě. Vnímání toho, co je a co není agresivní hudba, je samozřejmě velice individuální. Co mně připadá zábavné a směšné se bude někomu jinému jevit jako nepříjemné či nudné. Myslím si, že pro mnoho lidí splývá fyzický aspekt této hudby s onou údajnou agresivitou. Jsem ale přesvědčen, že je třeba mezi tím rozlišovat. Intenzita a agresivita nemusí být totéž. V polovině devadesátých let přišli norští hlučníci Tore H. Bøe a Lasse Marhaug s termínem *Happy Noise*, který by si zasloužil častějšího používání. Právě důraz na fyzickou stránku je pro mě osobně na hlukové hudbě vzrušující. Může jít o jednoduchou stěnu zvuku, nebo o složitější a dynamičtější struktury. Některý noise zaplní okamžitě celou místnost, v níž posloucháte, jiný se mísí se zvuky prostředí. Při poslechu noise jsem schopen odpočívat, pracovat, ale nejzajímavější je pro mě ten, který je možné poslouchat soustředěně i jako kulisu na pozadí. Moje tělo při poslechu produkuje endorfiny, což by nebylo možné, kdybych byl naštvaný a negativně naladěný.

## KRVAVÝ HUMOR

Souhlasím s tím, že noise může obsahovat násilné a agresivní prvky, stejně tak je ale možné najít v něm humor a ironii, byť jsou schované pod povrchem, a pozitivní energii. Podobně je podle mě možné vnímat black metal. Prostě si poslech užívat. Mnoho hudebníků by v tom se mnou nejspíš nesouhlasilo, ale vnímání hudby (i té hlukové) je velice individuální a posluchač si v ní může najít co chce, bez ohledu na to, co měl umělec při tvorbě na mysli. Vyzkoušel jsem si to i na vlastní kůži. Letos







jsem vydal své debutové CD, album, které vzniklo poskládáním velice různorodých skladeb, z nichž jsem se pokusil vytvořit organický celek. Na obalu alba je obrázek zkrvaveného umyvadla, jeho název, stejně jako tituly některých skladeb odkazují k nemocem a tu a tam v nich zazní zvuky, které by u slabších povah mohly vyvolat nevolnost. Téma alba se vynořilo bez nějakého předchozího plánování během produkce a já sám jsem v něm viděl především humor, byť humor černý. Reakce na album byly různé, ale překvapila mě řada komentářů popisujících album jako temné a agresivní. Nemůžu samozřejmě nikomu brát jeho interpretaci, ale jelikož jsem se do oněch zvuků pokoušel otisknout něco ze sebe a nepovažuji se za temnou a agresivní osobnost, asi jsem tak příliš neuspěl.

V podstatě se tedy stále točím kolem toho jak individuální je vnímání hluku a jeho využití v hudbě. Možná je to vše způsobeno přílišnou snahou hluk racionálně pochopit a vysvětlit. Lidé si hluk automaticky spojují s agresivitou, protože u něj postrádají přehledné struktury, na jaké jsou zvyklí z popu nebo jiných žánrů. Někdy může být lepší nesnažit se při poslechu chápat, ale jen mít uši otevřené. Lidé, kteří slyší noise poprvé, se často dožadují vysvětlení, snaží se pochopit motivaci tvůrců. Snaha o přehnané rozebírání společně s přílišným zobecňováním pak vede k tomu, že noise je chápán jako agresivní hudba, ačkoliv pro řadu tvůrců její produkování představuje pozitivní a radostnou tvůrčí činnost.



**Kjetil Hanssen se narodil v norském Oslo v roce 1988. V roce 2005 začal experimentovat se zvuky v rámci sólového projektu Torstein Wjiiik. Od té doby se účastnil řady dalších projektů a vydal své nahrávky v různých formátech. Je moderátorem jediného norského čistě noiseového pořadu na studentské stanici Radio Nova.**

[www.ambolthue.com/kjetilhanssen](http://www.ambolthue.com/kjetilhanssen) ■

# Olga Neuwirth

## Ráda vytvářím zvuková monstra

Text: **Lukáš Jiříčka**

Rakouská skladatelka Olga Neuwirth (1968) patří k nejvýraznějším představitelům současné rakouské hudby. Její nebývale expresivní díla, lhotejno, zda určená pro rozhlas, orchestry nebo film a hudební divadlo, se vždy vyznačují velmi zahuštěnou strukturou, která prochází permanentní proměnou a brání posluchači v rychlém zapamatování. Kromě skladatelské práce se věnuje volné improvizaci na těremin v duu s kytaristou Burkhardem Stanglem. Olga Neuwirth na většině svých rozhlasových či divadelních děl spolupracuje se spisovatelkou Elfriede Jelinek anebo používá texty současných autorů.

### **Začněme biograficky. Co vás přivedlo k hudbě?**

Můj otec je jazzový hudebník, který sice vyšel z prostředí klasické hudby, již se jako pianista věnoval, ale později se zaměřil hlavně na jazz. Ačkoliv jsem vyrostla na venkově, bylo úplně normální, že půjdu na hudební školu.

Moji rodiče byli aktivní v rámci umělecké scény ve Štýrském Hradci, která byla v 70. letech velice silná. Od dětství byla hudba všude okolo mě, otec s přáteli doma často jamoval. Mým strýcem je navíc muzikolog a skladatel Gösta Neuwirth. Nechtěla jsem hrát na klavír, a tak jsem se jako dítě rozhodla pro trubku.

Když mi bylo čtrnáct či patnáct, automobílová nehoda, při níž jsem přišla o kus spodní čelisti, rozhodla o tom, že se stanu skladatelkou. Už nikdy jsem nemohla hrát na trubku. To byl konec. Byl mi odepřen přímý kontakt s hudbou ve smyslu provozování. Naštěstí mi jeden z pedagogů na konzervatoři řekl, že jsem sice přišla o svůj nástroj, ale mohu se začít věnovat skladbě, abych hudbu neztratila úplně. Také jsem v patnácti již byla příliš stará na to, abych se začala učit hrát třeba na klavír.

### **Takže narozdíl od většiny jiných skladatelů nejste pianistkou?**

Ne, hraji špatně a pomalu. Asi je to ostuda, že nehraji na žádný nástroj, pomínu-li live electronics a těremin. Ke skládání nepotřebuji klavír, protože vše zapisuji rovnou na papír. Díky tomu, že se skladbě věnuji od patnácti let, poměrně záhy jsem zjistila, jak je mi blízké abstraktní uvažování. Proto jsem se také vždy zajímala o fyziku a matematiku.

Kombinace elektronických a živých nástrojů mě zajímá od šestnácti let, ovlivnil

mě Luigi Nono, Pierre Boulez nebo Karlheinz Stockhausen, tedy lidé, kteří v podstatě elektronickou hudbu objevili. Bylo logické, že jsem chtěla studovat hlavně elektronickou hudbu, a tak jsem v osmnácti letech odjela do San Franciska. Chtěla jsem zmizet z Rakouska pryč a splnit si sen o životě ve městě u moře. Ředitelem konzervatoře, na které jsem studovala, byl tenkrát John Adams. Po návratu jsem studovala ve Vídni a později ještě v Paříži v IRCAM.

### **Měl tehdy na vás a vaše komponování vliv John Adams? Ovlivnil vás v něčem americký minimalismus?**

Ne. Mám ráda, jak říkal Ligeti, maximalismus. Každý student se tam chtěl stát novým Johnem Adamsem nebo Philem Glassem a mně byla cizí touha být se epigonem těchto skladatelů. Mám pocit, že myslím komplexněji, zajímá mě heterogenita hudebních jazyků. Ale studium se mi líbilo, protože mi ukázalo jiné světy, které byly pro mě ve Vídni nedostupné.

### **Tedy vám byl bližší IRCAM, kde jste se setkala s Tristanem Muraiem?**

Ano, IRCAM byl klíčová zkušenost. V roce 1992 jsem byla na hudebních kurzech v Maďarsku, kde jsem se setkala se spektrální hudbou a s Tristanem Muraiem. Po této zkušenosti mi bylo jasné, že chci jet do Paříže, kde ovšem byla stejná situace jako v Americe – všichni mladí studenti chtěli být druhým Muraiem. Jedním z mých dalších učitelů byla skladatelka narozená v Rumunsku a žijící v Německu, Adriana Hölszky, která mi řekla: „Musíš být jako mraveneček, který se ponoří do všech možných vod, ale vždy se vynoří nad hladinu a hledá si vlastní cestu.“ Proto jsem se učila pracovat s různými styly

a technikami, ale jen abych v nich našla kus svého jazyka.

Musím říct, že při tvorbě elektronické hudby je nutné snažit se držet vlastního světa, protože vývoj všech nových nástrojů a programů je natolik závatný, že kdybych se měla zabývat učením novinek, nedostala bych se k vlastní práci. Proto jsem se v roce 1999 či 2000 rozhodla, že jsem v první řadě skladatelkou a musím si vystačit s těmi programy, které umím, a pokud budu potřebovat novinky, spolehnu se na zvukové inženýry.

### **Zájem o radioart, hörspiel (rozhlasová zvukově-dramatická kompozice) a hudební divadlo jste měla už od dětství?**

Můj otec skládal hudbu pro divadlo Graz Schauspielhaus. Od dětství jsem měla ráda všechny ty boje, výkřiky, vývoj situací, ale i různé podoby divadelního jazyka.

Vždy jsem se velmi zajímala o to, jak skloubit architekturu, hudbu a vědu, jak „režirovat“ prostor či pracovat s jeho proporcemi, jak kombinovat klasické a elektronické nástroje, jak elektronikou zpracovávat živé hraní hudebníků, jak pracovat se zpěváky a herci. Možná to ovlivnilo můj přístup ke kombinování různých forem při tvorbě hudebního divadla. Ve svých dílech ale nerada pracuji se zpěváky, raději nechávám zpívat herce. Školený či operní zpěv mě téměř nezajímá. Hlasy musejí být „zlomené“, nedokonalé. Jediné médium, které podle mě tyto všechny kombinace v současnosti umožňuje, je hudební divadlo.

O žánru hörspiel jsem se z počátku zajímala hlavně kvůli literatuře. V mládí jsem tolik nečetla Goetha nebo Schillera jako spíše současnou rakouskou literaturu. V momentě, kdy jsem pochopila, že středem mého zájmu je hudba, jsem si zároveň uvědomila, že všechny reference k dalším podobám umění,



HIS Voice 06 / 2010 **25**

text Heinera Müllera nebo někoho jiného... Mluvila jako o překot, hrála si s hlasem a postupně se skrze práci se svým selháním navracela ke své roli. Navíc byla její přítomnost na scéně strhující, že jsem téměř přestala vnímat text. V hudebním divadle hrála celou osobností. Byla to velmi aktivní žena s divokým životem, hodně kouřila a její hlas to vše zrcadlil. Neodolala jsem a napsala jí dopis, zda by se chtěla podílet na jednom rozhlasovém díle.

#### **Takže vás příliš nezajímá životní příběh herců, které si vybíráte?**

Samozřejmě, že pokud měl herec zajímavý či dramatický život, tyto zkušenosti se zrcadlí i v jeho jedinečném hlasu. Pokud hovořím o Marianne Hoppe, každý věděl o tom, co dělala během nacismu, ale také věděl, jakým způsobem se s tím vyrovnala a co dělala později, nakolik upřímně tím trpěla a byla schopna sebereflexe.

Sama jsem u herců velmi zvědavá na to, jaký ještě další pohled vnesou na celek a naučí mě vnímat text ze zcela jiné perspektivy. Zajímá mě, co si myslí o umění, politice a životě, protože i to vše je ukryto v lidském hlasu.

Víte, Heiner Goebbels to jistě má snazší, protože nikdy nebyl úplně součástí hudebního světa. Nikdy nemusel tak jako já válčit o dobré herce či dobré herce se zpěváky zároveň, protože je silně propojen se světem divadla. V mém případě mají operní domy problém s tím, že si místo školených zpěváků najímám herce, a obvykle se tomu snaží nějak zamezit.

#### **Slavná herečka Hanna Schygulla známá z filmů Fassbindera či Wenderse, s níž jste pracovala na *Der Tod und das Mädchen II*, vás také zaujala hlavně svým hlasem?**

Ano. Bylo zajímavé, jak s Anne Bennent, která na nahrávce také vystupuje, přistupovaly k textu zcela rozdílně, ale oběma bylo vlastní jedním slovem vyvolávat velmi rozdílné emoce.

Hlas sám o sobě mě vždy zajímal, lze jím i velmi dobře manipulovat, pokud s ním umíte dobře pracovat. Když dnes posloucháme způsob, jakým promlouval Hitler, musíme



se smát, ale v tehdejší historické situaci fungoval. Abychom se uchránili před touto manipulací například u politiků, musíme se zaměřit jak na obsah sdělení, tak i na formu. Myslím, že zpěv může manipulovat méně, neboť je artificální.

#### **Myslíte, že hudební divadlo má s *hörspielen* cosi společného – například jistou úroveň inscenování, práci s textem atp.? Ptám se z prostého důvodu, neboť jste se, podobně jako Heiner Goebbels či Helmut Oehring, na své cestě dostala od kompozice a tvorby radioartových děl k hudebnímu divadlu.**

Nevím, zda funguje srovnání s Goebbelsem a Oehringem, protože já vycházím z jiného hudebního světa než oni. Oni vzešli ze světa pop music, rocku, radikálního jazzu, tedy primárně ze světa písňové formy, která je ve své podstatě vždy malým divadelním dílem. Píseň je dramaturgickou stavbou s jasnou strukturou ve vymezeném čase. Je možné ji snadno převést na scénu, čemuž se třeba věnuje Laurie Anderson.

K hudebnímu divadlu jsem se dostala primárně ze strany spektrální hudby a zvuku jako takového. Píseňová forma mě tolik nezajímala jako abstraktní zvuk, kterým jsem chtěla rozeznít architekturu prostoru. Hudbu vnímám za každých okolností velmi prostorově. Jedná se spíše o vize, zvukové vize, s nimiž jde text ruku v ruce. V první řadě mě

rozhodně nezajímá sdělení či obsah textu, a tak ráda využívám surrealistické hry, které se nedrží narativní linie. Je možné je umístit do jakéhokoli prostoru.

Pokud se ještě vrátím k Heineru Goebbelsovi, musím konstatovat, že on svým dílem chce něco sdělit, a to mnohdy spíše skrze text než hudbu, která text sice umocňuje, ale není úplně dominantní. To bylo patrné ze všeho, co jsem od něj viděla a slyšela, a možná i to je důvodem, proč se v jeho dílech čím dál tím více objevuje text. Když Goebbels začínal, bývalo to naopak. Hudba měla silnější roli než text. Nyní text získává navrch.

Myslím, že hudební divadlo stavím primárně na hudbě samotné, na jejím komplikovaném strukturování. Rozdíl mezi mnou a Goebbelsem je, že on je zároveň skladatelem a režisérem, preferuje divadelní formu a vše jí podřizuje. Oba užíváme stejný materiál, ale každý z nás se zaměřuje na něco jiného. Já ráda vytvářím silné hudební vize, zvuková monstra.

#### **Ovlivnil vás v něčem Goebbels či například Kagel?**

Nepochybně, také jsem se v první části své disertace věnovala Kagelovi. Zajímal mě v jeho díle aspekt heterogenity a eklektismu, způsob, jakým ironizoval hudební divadlo jako takové.



Kdykoliv mám možnost, jdu se podívat na nové dílo Heinera Goebbelse. Vždy mě překvapí, jak spojuje hlas, hudbu a formu hörspieli aplikovanou na hudební divadlo. Sice v tomto spojení není první, protože zde byl průkopníkem John Cage, ale to není tak důležité jako fakt, že zde vzniká nový typ hudebního divadla. Stejně převratnou věc v rámci hudebního divadla ale také vytvořil Luigi Nono svým *Al gran sole carico d'amore*, kde však definoval jazyk hudebního divadla úplně odlišným způsobem.

Goebbels ve zvláštně hybridním tvaru kombinuje zpěv a mluvené slovo a je jasné, že vychází ze svých hudebních zkušeností. Umí použít tyto rozlámané hlasy v divadelně adekvátních situacích, což je obdivuhodné, protože je těžké předem odhadnout proporce a vhodnost mluveného slova nebo zpěvu. Goebbels se ale nedotýká samotných hranic lidských možností, k nimž se dostává například režisér zajímavě pracující s lidským hlasem Dimiter Gotscheff.

### Proč svá díla nerezírujete?

Myslím, že to je otázka sebedůvěry. Skládat umím lépe než režirovat. Ráda komunikuji s dalšími lidmi a sázím na spolupráci s tím, že navzájem budeme respektovat své odlišné disciplíny, přestože je jasné, že někdy se budeme o nějaké věci hádat. Je lepší, když lidé spojují své talenty a potenciál dohromady. Nemá smysl vždy spoléhat jen na sebe.

Pokud chcete režirovat, musíte být poměrně razantní a stále válčit. Já jsem spíše drobné postavy a silná se cítím v jiné oblasti. Teď ale zkouším režirovat filmy. To je možný krok k něčemu novému, ale možná také krok ke ztroskotání. Rizik je příliš mnoho.

### Přeci jen také ve svých hörspielech režírujete herce.

Ano, ale nemluví s nimi jako režisér. Spíše říkám: navrhují toto anebo ráda bych, aby... Ale samozřejmě, že mám jako správná režisérka poslední slovo.

**Takže v případě hudebních inscenací nemáte silnou scénickou vizi, jak by měla vaše díla vypadat?**

Naopak. Mám příliš silnou vizi, a to je ten problém. Víím, která a jak barevná světla mají osvětlovat scénu, kdy herci přicházejí nebo odcházejí, zda má být užita projekce. Jsem velice precizní a někdy se mě sám režisér ptá, co má v jisté chvíli dělat. Ale tuto svou vizi mu raději nepředstavuji, protože chci, aby měl co nejvíce volného prostoru. Někdy navrhu nějaké detaily, ale raději ho jen postrčím k vlastní práci.

### Proč primárně nepracujete s dramatickou literaturou, ale spíše s prózou? Mám na mysli díla Kafky, Austera či Carrington a nyní Melvilla.

Ale přeci pracuji i s dramaty, ačkoliv to je v případě textů Elfriede Jelinek poměrně silné tvrzení. Její texty se klasickým dramatickým formám vymykají a daleko spíše skutečně připomínají prózu. Když si vezmete například Sportstück, vymyká se snad vším. Její dramata většinou nemají rozdělené role, bývají neúnosně dlouhá, jsou přesycena tématy a v podstatě se obtížně zpracovávají.

V první řadě mě zajímá dramaturgie času v hudebním divadle, protože s tímto typem hudby se můžete velmi snadno a rychle nudit. V podstatě se jedná o dramaturgii napětí a vydechnutí. Ráda udržuji diváky v nejistotě, pracuji s jistou bezvýchodnou situací, ale nejedná se o manipulaci. Pokud hovoříme o próze, vybírám si primárně estetická a nepříliš tezovitá díla. Ve chvíli, kdy pracujete s dlouhým prozaickým textem, hudba se stává pouhým doplňkem, vedlejším proudem. Dlouhá próza primárně upoutává pozornost a posluchač nebo divák se snaží dobrat jakéhosi cíle nebo smyslu. Zaměřuji se na to, co je řečeno, a nezajímá je hudební tok v pozadí. V radioartových kompozicích se delších textů nebojím, nemusím až tolik pracovat s dramaturgií. V hörspieli si lze hrát s virtuálním prostorem a jazykem, pracovat s mnoha asociacemi, jejichž zdroj nemusí být jen opřený o text. Hörspiel se od trojrozměrného divadla liší tím, že může spouštět proud něčí imaginace elementy, které v reálném světě nejsou zjevné nebo vůbec neexistují. V hudebním divadle, ale i viditelném světě obecně, jasně převládá vizuální složka nad

zvukovou, dokonce je i rychleji zpracovávána mozkiem. Žijeme ve světě zraku a nikoliv sluchu.

Hörspiel může být v lecčems vizionářštější než divadlo, protože nechává prostor divákově představivosti. Navíc také unese delší text, protože se posluchač soustředí pouze na slovo a hudbu a není atakován dominantními obrazy. V divadle se můžete opájet třeba kostýmem a zvukovou složkou a hudební struktury téměř nevnímat.

### Není také důvodem, že vám klasičtější dramatická literatura v podstatě již vnucuje jakousi formu, nese v sobě možné scénické nebo zvukové řešení?

Ano. Mám pocit, že se dokonce nyní spousta lidí k tradičnějším či existujícím formám navrácí, protože se v nich dokážou orientovat. Zdá se mi, že nejen v hudebním, ale i činoherním divadle je vše podřizováno srozumitelnosti a čistotě. Divák je obecně podceňován. S oblibou pracuji s nestandardními formami a situacemi, což je také důvod, proč spolupracuji s Elfriede Jelinek. Svět je velmi pestrý, a tak nemohu přijmout fakt, že divákům a posluchačům je často vše rovnou vysvětleno v samotném díle, co si o něm mají myslet. Jsou jim podsouvány asociace takovým způsobem, aby byly jimi přijaty za vlastní.

Možná se v mých dílech někdy ztratíte, možná jim úplně nerozumíte, ale právě tyto otázky a nejistoty jsou podle mě zajímavé. Proto jsem vždy měla ráda surrealismus, dada a koláže, protože ty představují silně rozbitý systém. Koláž vám vlastně umožňuje pracovat s klasičtějšími malými formami, s čímsi standardizovaným a tyto malé formy dát do vzájemných souvislostí. Nechat je do sebe narazit. Výsledek může být i vtipný anebo vyvolat reakce typu: co to sakra je? Podobně pracuje i Jelinek.

Mícháte formy, struktury, obsahy, příběhy, textury. Obohacujete, zmnožujete svět. A jsme zpátky u zmíněného maximalismu.

**Pracujete nad svými díly v rámci „osobní dramaturgie“ anebo si literární předlohy vybíráte například podle aktuální situace či svých snů?**



Inszenace opery Lost Highway



Ano, mám svou osobní dramaturgii, ale hlavní, co rozhoduje, je čas a prostor hudebních a hudebně-divadelních děl.

**Měl jsem na mysli dramaturgii titulů. Pracovala jste s texty Franze Kafky, Paula Austera, Elfriede Jelinek, Leonory Carrington, Julese Micheleta. Nakolik budete dramaturgii na úrovni témat či motivů zmíněných autorů?**

Samozřejmě, že pracuji s autory, kteří mě fascinují. K některým se navíc ráda vrátím. Například když nyní připravuji operu podle textů Hermana Melvilla, zjišťuji, že má v lecčems mnoho společného s Elfriede Jelinek – zájem o člověka, politiku, kritický životní postoj, ale hlavně onen zájem o jazyk, který funguje sám o sobě. To je mi velmi blízké, jelikož pracuji podobně s hudbou. Ptám se po samotné podstatě psaní hudby. Hudba mě zajímá jako proces, který se v některých svých multimediálních instalacích snažím zobrazit tím, že zobrazuji samo psaní not a možný průběh komponování.

**Máte na mysli instalaci, která byla představena na přehlídce Documenta v Kaselu?**

Ano, ale to nebylo jediné dílo tohoto druhu. To samé jsem dělala i v představeních, v nichž jsem mikrofonem přichyceným k ruce zaznamenávala zvuk psaní not na papír, což se stávalo součástí hudební struktury. Přepisovala jsem a vlastně pouze naživo kopírovala kus Mozartovy předehry k Donu Giovanni-mu, abych ukázala, jak dlouho trvá samotný přepis not. I když jsem to přepisovala podepsáté, musela jsem uznat, jak ztraceně rychlý skladatel Mozart byl. Myslím, že moje díla jsou daleko více hermetická než díla Heinera Goebbelse a málokdy odkazují k jiným dílům či již existujícím podobám umění.

**Co je pro vás prvotním impulsem pro práci – je jím nalezení dobré literární předlohy?**

Těžko říct. Spíš je to tak, že čtete, sbíráte materiály, chodíte na výstavy a až s jistým odstupem si říkáte, že se k nějaké konkrétní záležitosti musíte vrátit, protože se skvěle shoduje s hudební vizí a rozvíjí ji. Spousta

skvělých textů mému zvukovému světu vůbec neodpovídá.

Moje melvillovská opera bude pojednávat o silné přitažlivosti moře, protože moře u Hermana Melvilla znamená lidstvo. To je samozřejmě velice obecné hlavní téma stejně jako např. nekonečnost, neprobádanost a hloubka moře. Moře je mým velice osobním tématem a inscenace založená na textech Hermana Melvilla mě napadla jednou ve vaně během četby novin, kdy jsem pochopila, že jeho knihy Billy Budd a Moby Dick mohou korespondovat s mými kompozičními postupy. Konečně, kvůli moři jsem také jela kdysi studovat do San Franciska.

Tento nový projekt bude celý v angličtině a tvořím jej na zakázku opery v Mannheimu. Přizvala jsem ke spolupráci scénáristu Davida Lynche a bude se jednat o operu pro jednoho herce a jeho monology, které se budou mísit se vzpomínkami a osobní rovinou, přesně takovým způsobem, jak v podstatě biograficky psal Melville. Bude se jednat o současný pohled na látku z 19. století. Naště stí mám herce, kterému lze důvěřovat, že vydrží být na scéně sám. Bude představovat kazatele pro velrybáře z knihy Moby Dick, který se snaží manipulovat věřící během svého kázání, aby se nebáli jít na moře.

**Tak proto leží na vašem pracovním stole plastová velryba.**

Podobně jako Elfriede Jelinek ráda ironizuje tato velká témata, ironizují nejen sebe, ale i své umění.

**A co ten plyšový papoušek?**

Chtěla jsem napsat ptačí operu, ale nakonec jsem to nechala být.

**Když už jsme se letmo dotknuli Davida Lynche, proč jste se rozhodla hudebně a divadelně zpracovat jeho Lost Highway, když toto dílo má kromě své filmové podoby i velice výrazný soundtrack? V čem vás scénář k tomuto dílu zaujal, že jste se rozhodla jej nechat adaptovat?**

Lynch mě svým způsobem provázel od mých osmi let, kdy jsem poprvé viděla film Sloní muž. Byla jsem vždy fascinována

jeho smyslem a citem pro nepopsatelnou temnotu a neznámé. Zkrátka, chtěla jsem vytvořit operu o temných stránkách člověka a světa a najednou mě napadlo, že bych mohla přeci použít nějaký Lynchův filmový scénář. Jelinek s mou nabídkou upravit Lynchův scénář ráda souhlasila, ale chtěla vědět, o jaký se bude jednat. Váhala jsem mezi Blue Velvet, Mulholland Drive a Lost Highway. Původně jsem se přikláněla k Mulholland Drive, což je velký ironický a kritický obraz filmového průmyslu, ale také je teatrální a motiv divadla je v něm výrazný. Lynch se zde zabývá přísně vymezeným a relativně malým prostorem divadla, film zasazuje do menších prostor, než jsou nějaké velké plenéry nebo haly atp. To je pro divadelní práci snazší.

Když jsem začala shánět scénáře, kdosi mi dal na Lynche kontakt. On totiž scénáře k filmům nevydává. David Lynch mi řekl, že pokud chci scénáře k filmům, musím se prohrabat věcmi v jeho garáži, protože se tam někde vají. Probírala jsem se různými podobami textů, ale hlavní práci při výběru udělala Jelinek. Společně jsme se rozhodly, že otázka času a prolínání či rozlamování časových rovin, matení diváků i postav je pro naše dílo zcela klíčová. Ve chvíli pojmenování našeho tématu bylo jasné, že budeme pracovat na Lost Highway. Elfriede mi později nabídla svébytnou divadelní verzi, v níž je kruhovitě propletena řada smyček paměti a vzpomínek, které přestávají být vzpomínkami a stávají se vizí atp. Minulost se prolamuje v přítomnost a ta zase do budoucnosti. Lynch se vším bez problémů souhlasil, možná i proto, že má velmi rád hudbu.

Abychom byly schopny pracovat na něčem novém, musely jsme úplně zapomenout na film a jeho hudební a zvukovou stopu. To není snadné. Známe film záběr po záběru, viděla jsem jej mnohokrát a vše se mi v něm zdálo důležité. Navíc je v něm skvělá a šťavnatá Badalimentiho hudba, která obsahuje jak pro něj typickou filmovou hudbu, zvuky smyčců, hluboké tóny, tak i čistý hluk. Kvůli omezenému rozpočtu musel Badalimenti nahrát hudbu skromně v levném studiu. Proto má film tak neobvyklý zvuk, který unikátně



propojuje strukturované hudební stopy s hlukem.

Rozdíl mezi filmem a divadlem samozřejmě není jen v dvojrozměrnosti a trojrozměrnosti obrazu. I hudba, která tento prostor vytváří, funguje zcela jinak, stejně jako reálný divadelní čas, který má velmi omezené možnosti střihu. Než někdo zaklepe na dveře a vejde do místnosti, trvá to jinou dobu, než ve filmu, kde střih vše zrychlí. Ve filmu se během vteřiny ocitnete z pokoje na dálnici nebo v Los Angeles.

V divadelní práci jsme se musely zaměřit na jiné složky Lynchova scénáře, daleko více zacílit na psychické procesy, proměny času v podvědomí a vědomí, než na pohyb po různých místech. Realita divadla je jiná. Bohužel to nepochopil režisér scénické verze, přestože jej Elfriede Jelinek varovala textem na scénáři: „Nemůžeš pracovat s obrazovou složkou Lynchova filmu a ani se jí neinspirovat. Vždy tě zavede na scestí a uděláš chybu. Vytvoř něco jiného. Zde máš proces, postavy, prostor, různé časy. Představ je jiným způsobem.“ To doplnila třemi vykřičníky. Režisér je ale při práci v divadle ten nejdůležitější, scénické dílo se stává jeho majetkem, tudíž se práce libretistky a skladatelky musí podřídit jeho vizi. A někdy se režisér bohužel mylí a udělá chybu, když se nespolehlá jen na vlastní imaginaci a imaginaci libretistky a skladatelky. Výsledek nebyl příliš šťastný. Přesto mě ale potěšil tím, když řekl, že celá ta hrůza *Lost Highway* je obsažena v mé hudbě. Hudba se stala *Lost Highway*.

#### **Nyní ještě pracujete na filmu s Michaelem Hanekem.**

Ano, spolupracuji s ním na jednom televizním filmu. Jsme s Michaelem Hanekem sousedé, tak se často setkáváme, i když se spíše než o umění bavíme o životě, jídle, Benátkách atp. I pro něj to asi bude nová spolupráce, protože zatím vždy pracoval s již vytvořenou hudbou.

**Jste v první řadě skladatelka, ale také improvizujete a při práci na svých skladbách spolupracujete s osobami ze scény volné improvizace, například s kytaristou**

#### **Burkhardem Stanglem nebo trumpetistou Franzem Hautzingerem. Co vás na improvizaci zajímá?**

Jak jsem již říkala, původně jsem chtěla být trumpetistkou, ona touha hrát nikdy nezmizela. Možná i proto chci mít kontakt s touto scénou. Vždy jsem se o hudbu improvizátorů zajímala, oni o moji práci nikdy zájem nejevili, až na výjimky jako například právě Burkhard nebo Franz, kteří respektují druhého a jsou otevření spolupráci.

O tvorbu Burkharda, Franze a dalších jsem se zajímala už v době, kdy mi bylo po dvacítce a chodila jsem na jejich koncerty. Zajímalo mě způsob, jak vytváří zvuk a jak s ním pracují. Oba jsou z minima schopni vytěžit maximum. Kdysi jsem se například ptala Burkharda, jak vytváří zvuk za pomoci všech těch kytarových efektů a jak bych to mohla využít ve svých kompozicích, anebo jak vytvořit podobný zvuk jinými prostředky. Pomohl mi. Jejich tvorbu chápu jako velmi inspirativní laboratoř.

Zde neexistuje prostor pro využití už získaných zkušeností. Jde o to, získat nové přístupy k hudbě, objevit nové zvuky. Tím byla Vídeň v 90. letech přímo nasycena. Navíc byly probořeny hranice mezi jednotlivými oblastmi, které do té doby byly odděleny a snobové se je vždy snažili držet od sebe. Jedni ve Vídni podporovali Novou hudbu a pohrdali jazzem, jiní odmítali elektroakustiku, a pokud jste nebyl v té správné škatulce, neměl jste šanci na úspěch. Po zkušenostech z USA, kde všichni rádi spolupracují a nemají potřebu se vymezovat či něco selektovat, jsem byla nepříjemně překvapena a neměla jsem ve škole koho poprosit o pomoc, když jsem byla bezradná. Prostředí na hudební akademii bylo velmi konzervativní.

#### **Ale ona otevřenost a chuť společně hrát je základní podmínkou volné improvizace. Svět kompozice je přeci jinak nastaven, je solitérský.**

Jistě, improvizátoři, kterých je ve Vídni skutečně mnoho, se všichni znají, hrají jeden koncert za druhým a hlavně – efekt jejich práce je okamžitě vidět. Od prvního nápadu

k zaznění hotové skladby proběhne v mém případě velmi dlouhý čas. Tito lidé vám pomohou více než většina pedagogů, rádi vás v hledání vlastního jazyka nebo hudební myšlenky podpoří.

#### **S Burkhardem Stanglem jste dokonce vystupovala jako improvizátorka na třeřmin.**

Hráli jsme společně mnohokrát přibližně od roku 2002 do roku 2007. Teď například na pozvání Johna Zorna budeme hrát ještě s Robinem Schulkowskim v New Yorku v klubu The Stone, ale už na taková hraní nemám tolik času. Hodiny, dny a týdny trávím skládáním. To je můj svět. Ale do New Yorku pojedou, nejen, že to je romantické, ale hlavně získám zkušenosti, co mi možná dají nový impuls.

#### **Co vás dovedlo ke spolupráci s ICI Ensemble v rámci projektu Composers in Dialogue, která vyšla nedávno na značce NEOS?**

Věděli, že dlouhá léta spolupracuji s elektroniky, jazzmany a improvizátory a oslovili mě ke spolupráci. Na jejich nabídku jsem kývla, protože slibovala něco nového. Navíc se živím skládáním a nemohu si dovolit nemít práci.

Nabídka přišla v momentě, kdy nám, tedy Elfriede Jelinek a mně, všechny operní domy a festivaly kvůli své staromódnosti odřekly uvedení naší opery o pedofilii. To, co by v divadle vůbec nebyl problém, se v konzervativním hudebním světě ukázalo jako tabu. Jelinek tomu nemohla uvěřit a řekla, že i soudobí skladatelé musí tvořit v podmínkách z 19. století. Je to škoda, protože její libreto je skvělé. Když slyšela samé ne, zařekla se, že pro operu a hudební festivaly do smrti nic nenapiše. Navíc to bylo v době, kdy dostala Nobelovu cenu, takže se divila, že ani to našemu dílu nepomůže. Divila se, jak si nějakí idioti z hudebního světa mohou nárokovat právo rozhodovat o tom, jaké může být téma literatury a libreta. Škoda, zničili tak navždy moji možnou spolupráci s ní v divadle. Můžeme spolupracovat na filmech a radioartových skladbách, ale nikdy už ne v opeře. ■

# Jana Vöröšová:

## Beru všechno, co se mi líbí

Text: Iva Oplištilová, Foto: Karel Šuster

*Sutě a písky* pro symfonický orchestr, smyčcový kvartet *Pet Wet*, *Turum durum* pro housle, elektroniku a dva hráče na bicí, *Jednooká ryba* – komorní kantáta pro sbor a orchestr na vlastní text... To je namátkou několik titulů dynamické skladatelky Jany Vöröšové. Její skladby jsou cokoli, jen ne nudné. Jak přichází ke svým překvapivým asociacím, co ctí a co ne, jak pracuje s interprety – o tom v následujícím rozhovoru.

### Co bývá impulsem pro to, abys začala psát?

Mojí největší inspirací jsou zážitky, pocity, nálady, které mohou být navozeny v podstatě čímkoli. Letící orel nad horským údolím, kterým jsem šla půl dne, rachotící vagón vlaku v zatáčce, svist čerstvě napadaného sněhu, příběh, báseň, pocit...

### Psala jsi hudbu k filmu, k taneční choreografii, k textu. Jak takové projekty vznikají? Máš nápad a hledáš, s kým ho uskutečnit, nebo jsou to spíš důsledky náhodných podnětných setkání?

Ta první varianta bývá obtížnější a také stojí více času. Je daleko jednodušší a možná i inspirativnější vytěžit ze setkání, spolupracovat se známými a přáteli.

### V soutěži NUBERG zvítězila tvoje skladba *Havran a moře* inspirovaná eskymáckým příběhem. Ale obsazení je velice neeskymácké – akordeon, cembalo a smyčce. Jak jsi došla k této kombinaci?

Co je to eskymácké obsazení? Příběh jsem četla ve sbírce Ivana Wernische – Hlava na stole. Eskymácká je na něm strohost a přímost vyprávění. Od začátku je v něm cítit ponurá předtucha špatného konce. Mě zaujala nejvíce chvíle, kdy do havranovy smrti zbývá ještě poměrně dost času – než voda přílivu stoupne do patřičné výše – ale vše je ztraceno, smrt je jistá, bojovat nemá smysl, hladina se zavře, vlny smažou stopy v písku, jako by se nic nestalo. Jistě každý zažil chvíli, kdy vám zatrne, stalo se něco, co se nedá odestát. Tento pocit jsem chtěla převést do hudby. Skladba má dvě verze: orchestrální a pro tři trubky. Komorní obsazení bylo psáno pro zahájení vernisáže obrazů mého kamaráda Vladimíra Větrovského, která byla instalována v ohromném proskleném atriu banky. Hráči měli být rozmístěni po kancelářích a hrát z oken vedoucích do prostoru atria, dole mezi obrazy se mělo tančit. Z původního plánu sešlo, ale skladba již byla napsána, zahráli jsme ji a zatančili tedy na Pražských premiérách ve dvoraně Rudolfiny. Námět příběhu, atmosféra se mně však neustále vracela, a když mě oslovil

Peter Vrábel (dirigent orchestru Berg) s nabídkou na novou premiéru, rozhodla jsem se vrátit se k Eskymákům. Barva akordeonu mě napadla okamžitě a s cembalem přišel Peter. Souhlasila jsem, protože zvukově myslím dobře koresponduje s další postavou v příběhu – hroznem maličkých krabů. Smyčce jsou standardní obsazení Bergu.

### Když jsme u premiér – na letošní ročník si u tebe objednali novou skladbu organizátoři festivalu CONTEMPULS. Co to bude?

Skladba byla objednána pro koncert německého Ensemble Adapter, který má velmi netradiční obsazení – flétna, klarinet, harfa, klavír a bicí. Chvilí jsem váhala, lákala mě zvuková představa harfy, klavíru a vibrafonu/marimby, ale nakonec jsem využila všechny nástroje. Těším se na spolupráci s hráči ansámblu, nabídli mi možnost účastnit se zkoušek po celý týden. Je nesmírnou výhodou, vezmou-li interprety za své to, co hrají, pochopí-li a naladí-li se na stejnou vlnu. Sami pak hledají svá řešení, vymýšlejí, jak nejlépe docílit požadovaného zvuku, charakteru. Jednou jsem ve skladbě pro šest bicistů napsala v závěru sirénu s představou jakéhosi odeznívání, jenže nástroj tak docela neodpovídal mé představě. Aniž bych jakkoli upozorňovala na zvukově špatnou kvalitu nástroje, hráči sami přišli s náhradním řešením a hukot sirény zcela autenticky „odzpívali“.

### Když víš, kdo bude skladbu hrát, píšeš hráčům na tělo?

Ano, samozřejmě, např. když jsem psala houslový koncert, vše jsem konzultovala s interpretkou, Annou Veverkovou. Když jsme potřebovaly vyřešit problematické místo v úvodu, kde měla znít dlouhá glissandovaná pizzicata, sama přišla s návrhem umělohmotného nástavce na prst levé ruky, čímž se zabránilo okamžitému utlumení strun a zvuk pak měl větší dolet.

### V čem dáváš interpretům volnost a kde si držíš kontrolu?

Osvědčilo se mi vypisovat i plochy, které jsou spíše aleatorního charakteru. Představa každého

z nás je jiná a podrobné slovní vysvětlení bývá někdy zbytečně složité a zdlouhavé.

### Jaké máš zkušenosti s improvizací? Proč je u našich profesionálních hráčů tak neoblíbená? Nebo není?

Improvizace je složitá záležitost a předpokládá několik věcí najednou: technickou zdatnost, pohotovost, fantazii a určitý nadhled. Je jednodušší odehrát zapsané, než se emocionálně angažovat a jít s vlastní kůží na trh.

### Nakolik rozumíš interpreti tomu, co píšeš?

To je člověk od člověka různý. S někým si rozumíte okamžitě, někde hledáte cestu dlouhou a s někým se vůbec nepotkáte, i když jste třeba v každodenním kontaktu. Samozřejmě je skvělé psát pro přátele a známé, ale není tomu tak vždy. Já jsem například díky dvacetiminutovému cyklu písní pro harfu a zpěv potkala vynikající harfenistku Kateřinu Englichovou (poté co několik hráček skladbu po shlédnutí not odmítlo hrát), se kterou bych se třeba nikdy nepoznala, a vím, že budu-li psát pro harfu, opět ji oslovím a bude to opět radostná spolupráce. Nejhorší zkušenost jsem měla s jedním nejmenovaným českým orchestrem, který hrál orchestrální koncert katedry skladby, a naše práce byly titulovány velmi nevybíravými výrazy. Dokonce jsem musela předvést, jak problematické místo zahrát, našťá stí to bylo na vibrafon, na housle bych to nezvládla. Kdyby byla v Čechách u všech hudebníků, kteří se živí coby výkonní umělci, samozřejmostí profesionalita nejen hráčská, ale i v přístupu k věci, bylo by dobře.

### Musí být skladatel originální?

Myslím, že je nutné, aby nejen skladatel, ale jakýkoliv tvůrce, vlastně snad každý člověk byl originální, ve smyslu původní. Ta původnost se odráží v upřímnosti a pravdivosti toho, co říkám a co žiju. Skvěle o tom píše A. A. Tarkovskij ve své knize *Krásy je symbolem pravdy*. Ovšem to jsou velice osobní záležitosti každého z nás a nikdo jiný, než my sami, nemůže posoudit, do jaké míry se od té své cesty odchylujeme, nebo sami sebe nacházíme.



### Kterého skladatele si hodně vážíš? A co nejčastěji posloucháš?

Vážím si přístupu Ch. Ivese. Co poslouchám? Toho je hrozně moc. Mám velkou slabost pro vokální polyfonii, D. Scarlattiho, A. Dvořáka, R. Wagnera, L. Janáčka, A. Weberna, G. Ligetiho, všechny skladby pro bicí Iannise Xenakise, oblíbený mám balet *Maa* a *Six Japanese Gardens* K. Saariaho, *Zvěrokruh* a *Stimmung* Stockhausena, Dusapinovo *Requiem*, Manouryho *Le Livre des Claviers*. Mimo klasiku jsou mými největšími favority Yat-kha, veškeré nahrávky z kolekcí Alana Lomaxe atd. Když jedeme s mužem v autě, přijde na řadu kdeco, Frank Zappa, Download, Fourtet, Manu Chao, John Zorn a Naked City, Dunaj...

### Co parodie, odkazy na hudbu, která už existuje? Kdy ano a kdy ne?

Parodie je skvělá, ale musí být dělaná s láskou k parodovanému, jinak je to pouhopouhý výsměch. A pokud v hudbě odkazují na již napsané, většinou tím chci docílit určité atmosféry. Hudba ve své abstrakci je daleko bohatší na různé asociace, než jiná umění.

### Jsou nějaké barvy, nástroje, kterým dáváš přednost?

Od dětství jsem zpívala ve sboru, a tak mě nejvíc oslovuje barva lidského hlasu – ať sólo, s doprovodem, nebo ve sborové faktuře. V poslední době jsem si oblíbila komorní obsazení, kdy je barva jednoho nástroje násobena. Vznikla tak hudba pro tři trubky, tři violoncella, troje housle. A jen samotným zvukem mě okouznil cimbál, do té míry, že jsem se na něj rozhodla naučit hrát. K stálícím mého zvukového nebe patří akordeon a harfa. Nesnáším banjo, ale Stockhausen mě přesvědčil, že i to se dá použít neslýchaným způsobem. Jinak ovšem беру všechno, co se mi líbí. Když jsem byla na skladatelsko-bicistickém workshopu v Trstěnicích, z přehršle nástrojů, kterými stodoла Tomáše Ondruška disponovala, jsem si nakonec pro miniaturu na závěrečnou hudební seanci vybrala nákupní vozík a odpadkový koš...

### Své skladby pro sbor jsi psala pro nějaké konkrétní těleso?

Když jsem studovala na konzervatoři, vymyslely jsme si spolu se spolužačkou Radkou Vrankovou hlavičku PĚSDUM (Pěvecké Sdružení Dobrovolných UMělců) – spolek kamarádů, přátel, muzikan-

tů, spolužáků, všech, kdo měli chuť si zazpívat a zahrát. Koncerty, vánoční besídky, absolventská představení – přípravě byla věnována velká péče – měli jsme až dvacet šest zkoušek na jeden koncert. Posledním počinem s PĚSDUMEM bylo nacvičení sborové části v mé bakalářské práci *Jednooká ryba*. Tehdy jsem se poprvé potkala s dirigentem Peterem Vrábelem a orchestrem Berg.

### Kdo tě kdy posunul a kdo brzdil?

Spiš než lidé to byla nejrůznější hudební setkání, která mě v určitou chvíli oslovila. Například *Tři malé liturgie Boží přítomnosti* Oliviera Messiaena, které jsem si mohla zazpívat, živé vystoupení muzikantů z Tuvy Huun-Huur-Tu, koncert Berlínských filharmoniků s dirigentem Seijim Ozawou, *Letter from Cathy* Louise Andriessena na festivalu Pražské premiéry, sólové vystoupení frontmana kapely Einstürzende Neubauten Blixy Bargelda na festivalu Présences, a mnoho, mnoho dalších. Velký posun v uvažování nejen hudebním pro mne měly všechny výjezdy do zahraničí, ať už to byla stáž v Bruselu, tvůrčí pobyt v Paříži, prázdniny ve španělských Pyreneích nebo týden v Tatrách.

### Můžeš povědět trochu víc o tom, cos objevila na svých stážích, a porovnat se svými studií doma?

Největší rozdíl v Bruselu byl v přístupu profesorů právě k soudobé hudbě. Bylo naprostou samozřejmostí, že pokud škola pořádala nějaký koncert, zlatým hřebem bylo vystoupení někoho z pedagogů s obtížnou soudobou skladbou. Vzpomínám si například na skvělé provedení Beriovy houslové *Sekvence*. V hodinách analýzy dostali všichni studenti kopii rozebírané skladby, ať to bylo, co bylo, Mozart nebo Xenakis. Pro studijní účely mám od té doby doma v knihovně např. Xenakisovu *Metastasis*, Ligetiho houslový koncert aj. Všechny úkoly se děly na pozadí běžného koncertního provozu. Když jsme se učili nahrávat v Pro Tools, šli jsme rovnou nahrát absolventský koncert. Na začátku roku jsme dostali rozpis různých akcí, které jsme si mezi sebou rozdělili, a potom za ně zodpovídali. Dostala jsem se tak například na filmování a přípravu tanečního představení na hudbu E. Satieho a J. Cage. Co se samotné skladby týká, musím ovšem říct, že servis na pražské HAMU, se kterým se připravují koncerty, a hlavně jejich počet, je nadstandardní. Na Bruselské konzervatoři mají jeden





komorní koncert za rok. A pak obehnaná písnička o nevybavenosti našich knihoven v porovnání s těmi v metropolích jako jsou Paříž, Londýn, Berlín.

### V čem vidíš smysl studia skladby?

V krátkém časovém období je člověk konfrontován s velkým množstvím názorů a informací. Potkává spousty zajímavých lidí, odborníků. Také času na práci, i když to tak v tu dobu nevypadá, je dost. Pro skladatele je obrovským přínosem možnost slyšet téměř okamžitě vše, co mu vyjde zpod ruky. Zejména u věci pro větší obsazení je to skvělý servis, který později není samozřejmostí. Podnětů, jak psát, je možná až příliš, ale myslím si, že nejdůležitější je mít o čem psát, a to stejně žádná škola nenaučí.

### Máš nějakou skladbu, která je podle tebe stejně dobrá jako třeba oceněný *Havran a moře*, jen nedostala takovou šanci?

Ano, třeba verze pro tři trubky... Největší přínos bergovské soutěže je v tom, že je každý rok dán prostor pro vznik sedmi osmi nových skladeb a že je dána možnost, být ne všem, ale alespoň dvěma z nich, aby zazněly v repríze. Nové skladby vznikají, ale to, že zazní pouze jednou, je velká škoda nejen pro samotná díla, ale i pro posluchače. Vstřebat současnou novinku na jeden jediný poslech je nadlidský výkon. Také pro skladbu samotnou je dobré, když si ji hráči zažijí a předvedou na pódiu několikrát. Měla jsem možnost slyšet například svůj kousek *Turum durum* třikrát, vždy v trochu odlišné verzi. Ohlas byl přesto pokaždé pozitivní a lidé, kteří to slyšeli podruhé či potřetí upozorňovali na detaily, kterých si napoprve neměli čas všimnout.

### Soudobá hudba je věcí velmi úzkého okruhu lidí – co s tím? Co už se podle tebe děje dobré a co by se mohlo nebo mělo dít?

Když jsou napsány skladby na míru nějakému místu, má to skvělou odezvu, a i ten uzavřený okruh lidí se o něco málo rozroste. Jsem vždycky překvapená, jak spontánně reagují lidé, kteří se současnou hudbou nemají co do činění, jak jejich hodnocení okamžitě odhalí slabá místa. Když jsme s Tomášem Pálkou připravovali večer ve dvoraně Rudolfiny, jeho skladba pro sbor a orchestr naprosto nadchla tanečníky z mé skladby, pozvali své přátele a ještě dlouho se v tanečních kruzích na ten hudební zážitek vzpomínalo. Stejně

tak, když přišli moji studenti na koncert orchestru Berg do Světozoru, kde se hrálo k filmu, byli překvapeni, jak je ta živá hudba silná. Já jsem zase ve Francii slyšela *Different Trains* Stevea Reicha v muzeu – starém depu lokomotiv. Kolem byly vystaveny exponáty z přelomu století, publikum bylo různorodé a skvěle reagovalo.

### Podle čeho se ty sama rozhoduješ, na co jít?

Dříve jsem hleděla hlavně na to, co se hraje, dnes spíš kdo hraje. Dramaturgie běžné koncertní produkce pokulhává, není v ní kouska vtípu a inspirace, většinou se čerstvává novinka „přílepi“ k osvědčenému programu. Skladby se k sobě přirazují. Proč, když je např. Chopinovo výročí, se nehraje více jeho komorní hudby? Dokázala bych si představit uctění památky poety klavíru i jinou hudbou, než jsou jeho klavírní koncerty a nokturna. Třeba koncert klavírních etud od Liszta po Ligetiho. Spousta krásné hudby napsané po roce padesát minulého století u nás ještě stále nezdolala.

### Jako třeba?

Např. Beriovy *Folk songs* – ve světě klasika repertoáru, orchestrální díla Stockhausena, Xenakise, Ligetiho, pánové W. Rihm, H. Lachenmann, J. Harvey, B. Ferneyhough, L. Nono. Když chcete slyšet Bouleze, musí přijet sám s Intercontemporainem.

### Jak z této situace ven?

Vychovat si publikum, které bude chtít slyšet novou hudbu, které bude zvědavé a lačné po novinkách. Proč by se žáci už na základní škole neměli dozvědět o skladbách, kde hrají tři orchestry najednou, nebo kde se v jeden okamžik rozeběhne 100 metronomů? To ovšem předpokládá, že sám pedagog bude těmto novým světům nakloněn, a to zatím bohužel není samozřejmostí, mnohdy ani na školách vysokých...

### Kam bys tedy poslala studenta nebo i pedagoga instituce produkující interprety vážné hudby, aby změnil postoj k soudobé hudbě?

Ven, pryč z české kotliny, do Paříže, Berlína, Londýna, přičichnout k jinému ovzduší.

### Nějakou dobu jsi učila. Měla jsi možnost prosazovat soudobou hudbu?

Hrála jsem a učila na Konzervatoři Duncan Centre v době, kdy tam byl skvělý pedagogický sbor a skvělé vedení otevřené a vstřícné nápadům

a tvůrčí iniciativě jak ze strany pedagogů, tak studentů. Brávala jsem studenty na workshopy na HAMU, na veřejné generálky do Rudolfiny, nikdo mi nikdy nemluvil do toho, co a jak mám dělat, co poslouchat a co ne. V rámci každoroční taneční soutěže Jarmily Jeřábkové je vždy vybrána hudba jednoho ze současných autorů, na kterou vznikají soutěžní choreografie. Tímto způsobem se tanečníci seznámili s hudbou Marka Kopelenty, Martina Smolky, Kryštofa Mařatky. Studenti vyšších ročníků měli mezi volitelnými předměty i přednášky o soudobé hudbě, které vedli mladí skladatelé. Na tanečních hodinách hráli skvělí muzikanti, například perkusionisté Ganesh Ananda nebo Jaroslav Kořán. Já jsem měla na korepetování nejraději hodiny improvizace, kdy máte hudbou možnost ovlivňovat náladu toho, co v sále fyzicky vzniká, a ještě můžete porovnávat, pozorovat reakce, co funguje, co je nepřenositelné atd. V teorii jsme hlavně zpívali a muzicírovali, hodně poslouchali všechno od renesančních madrigalů přes elektronickou hudbu až po Joy Division. Zpívali jsme lidovky (nejen české a slovenské, ale i anglické, skotské, turecké a maďarské), zkoušeli hrát na didgeridoo, vymýšleli různé rytmicko-taneční etudky.

### Jsi teď v nové roli maminky – mění se tím nějak tvoje skladatelské já?

Priority jsou opravdu jiné, skladatelské já je pořád stejné, možná o něco skromnější. A album ukolébavek už je na cestě.

### Jana Vörösová

(1980) Hudební vzdělání získala nejprve na Pražské konzervatoři. Poté pokračovala ve studiu skladby na HAMU v Praze. V roce 2006 absolvovala roční stáž na Koninklijk Conservatorium Brussel, kde se seznámila nejen s nejmodernějšími technologiemi elektronicky zpracovávaného zvuku, ale i nejrušnějšími metodami zvukové analýzy. Zúčastnila se workshopů známých soudobých skladatelů a pravidelně navštěvovala hodiny předních belgických pedagogů. Absolvovala také tříměsíční tvůrčí pobyt v Paříži. Od dětství se věnuje sborovému zpěvu, nyní je členkou Pražského katedrálního sboru, který se soustřeďuje na provádění hudby baroka a renesance. Její skladby byly hrány na festivalech Orfeo (SR), Pražské premiéry (ČR), Festival Delle nazioni Citta di Castello (IT), Festival Calliopé (FR). ■





DIVADLO ARCHA

# Meredith Monk & Vocal Ensemble

čtvrtek 18. listopadu 2010,  
20.00, Divadlo Archa

Koncert americké avantgardní skladatelky,  
zpěvačky a choreografky.

Koncert je realizován za podpory Amerického velvyslanectví v Praze.



DIVADLO ARCHA / Na Poříčí 26, Praha 1,  
pokladna – tel. 221 716 333 / e-mail: [ticket@archatheatre.cz](mailto:ticket@archatheatre.cz) /  
[www.archatheatre.cz](http://www.archatheatre.cz)

Divadlo Archa, o. p. s. je podporováno grantem hlavního města Prahy



Mediální partneři:



Partneři divadla:



# Luca Francesconi

Text: **Matěj Kratochvíl**

Italský skladatel Luca Francesconi hledá cesty, jak psát současnou hudbu, která dokáže komunikovat s posluchačem, a přitom se mu nepodbízet. Nedělá revoluci, nevymýšlí vlastně nic nového, syntetizuje. A vychází mu to.

Jsou skladatelé, na jejichž hudbu lze nalepit nějakou stručnou etiketu vysvětlující, co posluchač může očekávat: od Mortona Feldmana hudbu pomalou a tichou, od Helmuta Lachenmana nepřirozené zvuky vyluzované z akustických nástrojů, od Luciana Beria postmoderní koláže, od Iannise Xenakise glissanda atd. Takovéto nálepky mohou být užitečné při psaní tiskových zpráv, jinak ale bývají spíše zavádějící a zakrývají pestrost tvorby jednotlivých autorů. Vedle toho jsou skladatelé, u nichž se k takovému shrnutí stylu jen těžko propracujeme. Tvzení, že někdo píše „normální“ hudbu zní v případě soudobé kompozice trochu divně, takže se věc odbude poznámkou o stylové syntéze a pokračuje se k výčtu ocenění a čestných doktorátů. Což je také případ mnoha textů o Lucovi Francesconim. Právě u jeho tvorby ale stojí za to pozastavit se nad onou syntetičností. Táhne se skrze ni snaha vyřešit dilema, které se v evropské vážné hudbě řeší nejpозději od poloviny 20. století: Má po posluchači chtít, aby byl analytikem a vnímal struktury skryté v kompozici, nebo mu má poskytovat materiál pro potěchu smyslů?

## KOŘENY

Milánský rodák Luca Francesconi (1956) je na jedné straně pokračovatelem linie evropské hudební moderny, nesnaží se od této tradice odstříhnout. Studoval u Karlheinz Stockhausena a Luciana Beria, kterému pak ještě několik let dělal asistenta. Zároveň ovšem získával pocit, že evropská moderní hudba, u jejichž vrcholných zástupců se učil, se dostává do slepé uličky. Jak řekl pro italský denník *Corriere della serra*: „Serialismus představoval ve své době silnou myšlenku se silnými výsledky. Hudební jazyk tak skvělých lidí, jako byli Boulez a Nono, se ovšem proměnil v klišé v podání jejich tragických následovníků.“ Příliš pochopení ale nemá ani pro snahy o takzvaně přístupnou soudobou hudbu, kterou odepisuje jako „falešnou klasiku, jako dělá [Ludovico] Einaudi, který jen aranžuje povědomý materiál, aby se dal dobře prodat.“ Současná generace podle něj stojí před úkolem provést syntézu toho, s čím přišly generace předchozí, a nikoliv to jednostranně zavrhnout, či naopak bránit před změnami. Je přesvědčen, že je třeba navrátit hudbě „schopnost vyprávět příběhy“, nikoliv ve smyslu popisné programní hudby devatenáctého století, ale ve smyslu dramatického vývoje a směřování.

Ačkoliv umí být k establishmentu soudobé vážné hudby kritický, sám nemá problém být součástí zaběhnutých institucí. Kromě toho, že vyučuje na různých místech světa, stal se v roce 2008 uměleckým šéfem hudebního festivalu při Bienále moderního umění v Benátkách, jehož první ročník se konal v roce 1930 a který patří k největším podnikům svého druhu. V roce 2011, kdy mu funkční období v Be-

nátkách končí, se stane uměleckým ředitelem mladšího, ale velice podnětného festivalu Ultima v norském Oslo.

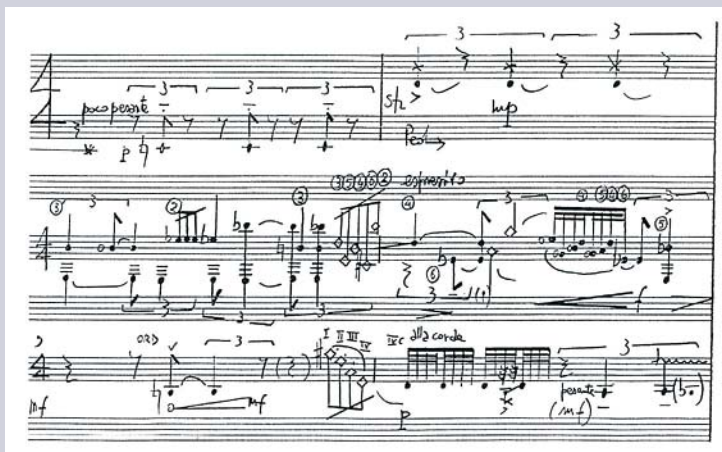
## SLÉVÁNÍ JAZYKŮ

Několikaleté studium a spolupráce s Lucianem Beriem Francesconiho bezpochyby ovlivnilo, především v tom, že pro něj žádný zdroj inspirace není nevhodný, ať už jde o hudbu historickou, lidovou nebo třeba rock. Například ve skladbě *Suite 1984* (1984) pracuje s myšlenkou hudební plurality a spojuje klasický orchestr, skupinu afrických bubeníků a jazzové kvarteto. V pozdějších dílech ale směřuje k tomu, že různorodé prvky důkladněji rozebírá a ukrývá, takže na povrchu působí hudba jako homogenní celek.

Vedle studia klasické hudby se věnoval i jazzu a rocku, v sedmdesátých letech spolupracoval například s Luigim Venegonim v jazzrockové formaci Venegoni & Co., s níž natočil album *Rumore Rosso*. Na postu hráče na elektrické piano se tam s ním mimochodem střídal výše kriticky zmíněný Ludovico Einaudi.

Ačkoliv je vliv jazzu nebo populární hudby pro Francesconiho důležitý a za své vzory vedle Beria, Stockhausena nebo Stravinského označuje Milese Davise, Jimiho Hendrixu či Briana Enu, jen těžko bychom hledali projevy těchto vlivů v podobě nějakých jasných stylových odkazů ve Francesconiho vlastních kompozicích. V partu zpěvačky ve skladbě *Lips, Eyes, Bang* (1998) můžeme vystopovat poučenost jazzovým frázováním, explicitnější ukázkou bychom ale hledali v novějších skladbách těžko.

Podobně je to s odkazy k hudbě historické. V opeře *Gesualdo considered as a murderer* (2004), jejímž titulním hrdinou je Carlo



A fuoco (1995)





Gesualdo, kníže z Venosy, pozdně renesanční šlechtic, skladatel a několikanásobný vrah, slyšíme fragmenty jeho madrigalů (na svou dobu byl Gesualdo dosti avantgardní), jiné odkazy bez nápovědy ovšem neodhalíme. Skladba *Memoria* (1990), která vznikla při příležitosti dvoustého výročí smrti Wolfganga Amadea Mozarta, vychází z jeho *Koncertantní symfonie pro housle, violu a orchestr Es dur*. Z té si ovšem Francesconi bere jen několik taktů, ty rozebírá na základní prvky, z nichž staví vlastní kompozici, a teprve v závěru se dopracuje k identifikovatelné podobě svého inspiračního zdroje. U skladby *Riti neurali* (1991) pro housle a osm nástrojů zase leží kdesi v základech oktet Franze Schuberta, opět bez toho, že by výsledek působil jakkoliv historizujícím dojmem. Z historických vzorů Francesconi extrahuje spíše určité parametry, které pak využívá při výstavbě hudební struktury.

## VŠE JE DRAMA

Francesconio skladby nenesou nějakou sjednocující pečť v podobě jasně definované kompoziční techniky nebo charakteristického zvuku. Může to být plynulý proud neustále graduujícího zvuku jako v orchestrálním *Cobalt Scarlet* (2000) nebo střídání nervózního rytmizovaných akordů a jednotlivých tichých tónů v *A fuoco* (1995) pro kytaru a komorní soubor. Pokud hledáme společný jmenovatel, je jím především práce s více hlasy či vrstvami, které mohou být někdy propletené v husté polyfonii, jindy jdou jakoby nezávisle na sobě. Často jde o sítě hlasů propojené komplikovanějšími vztahy – příznačně stojí za některými kompozicemi autorův zájem o matematiku, teorii informací a neurologii jako v případě *Riti neurali*.

Francesconi ve svých kompozicích příliš nevyužívá netradičních technik hry na nástroje (byť se mnohé z nich již staly docela tradičními), což neznamená, že by na své interprety nekladal vysoké nároky. Party, které jim předepisuje jsou často virtuózní a „plné not“, což souvisí i s onou zálibou ve splétání polyfonních sítí. Kladný vztah má k novým technologiím a řada jeho skladeb pracuje s elektronikou buď znějící v podobě záznamu doprovázejícího živé nástroje nebo upravující zvuk (někdy i obraz)

v reálném čase. Svůj zájem o zapojení technologií do umění zhmotnil v podobě centra AGON – acustica informatica musica, jež založil v Miláně a v němž probíhá výzkum v oblasti hudby a technologií.

Francesconi je tradicionalistou v tom smyslu, že rozhodně nemá chuť zbavovat hudbu stop svého vlastního ega či, podle představ Johna Cage, „nechat zvuky, ať jsou samy sebou“. Chce svou hudbou něco sdělovat, budovat dramata. To jej logicky dovedlo i k různým formám hudebního divadla. Vedle zmíněné opery o Gesualdovi má Francesconi prozatím na kontě několik dalších oper: *Buffa opera* (2002), *Ballata* (1996–1999) a zatím poslední z již uvedených, *A Matter of the Soul*, která měla premiéru v létě 2009 na divadelním festivalu ve francouzském Aix-en-Provence. Toto monodrama na text nerealizovaného scénáře Ingmara Bergmanna napsal Francesconi pro českou mezzosopranistku známou jinak spíše interpretacemi starší hudby, Magdalenu Koženou. Na jaře 2011 bude mít v milánské La Scale premiéru nový operní kus, *Quartett* podle stejnojmenné hry Heinera Müllera. Kromě toho Francesconi vytvořil dvě opery pro rozhlas a jednu videooperu.

Jako drama ale chápe v podstatě každou svou skladbu, a právě v tom je jeho nejsilnější stránka. Dokáže balancovat s kontrastními prvky a pohrát si s posluchačovou pamětí, když vrací do hry různě pozměněné kousky, které odezněly o několik minut dříve. Neposkytuje přitom berličky v podobě přehledných harmonií, melodických linek nebo pravidelných rytmů. Hlavním dojmem z poslechu jeho hudby je plynulost, pocit, že hudba je linie, která nás vede odněkud někam. ■

inzerce



**VLADIMIR 518** – rozhovor / **VELÍČKOVIČ** – portrét / **TÝC** – Ateliéry  
**NOVÉ PRÁCE** / **PRÓZA** – Vlasáková / **POEZIE** – Andjelkovski  
**BOLF, PINKAVA** – interview / **ZSCHOKKE** – divadelní hra  
**POLICEJNÍ SPIS** – Diviš, Kopř, Hoffmeister, Reinerová, Pelc ad.  
**KUBA** – Laube / **BENÁTKY** – Kalina / **DOKUMENTARISTÉ**  
**COULEUR** – Šlajchrt, Tuckerová, Glanc, Kyzourová, Kosáková ad.  
**Vít Kremlička** – **JEDNA VĚTA** – zvláštní příloha





K dostání v knihkupectvích, s výraznou slevou v redakci RR (Jindřišská 5, Praha 1) nebo poštou. Objednávejte na webu: [www.revolverrevue.cz](http://www.revolverrevue.cz)  
 email: [sekretariat@revolverrevue.cz](mailto:sekretariat@revolverrevue.cz) nebo telefonicky: 222 245 801.

# Nové možnosti trubky

Text: **Trever Hagen**, Překlad: **Petr Ferenc**

Koncerty a nahrávky sólové trubky mohou být neobvyklým zážitkem. Jedná se o velmi privátní průzkum hráčovy psychiky skrz zacházení s dechem, dutinou nástroje, klapkami a rty. V tomto článku se podíváme na některé výjimečné současné hráče, kteří sólovou hru na trubku rozvíjejí, ať už s pomocí elektroniky nebo bez, a na jejich alba.

Vývoj zvuku trubky je v posledních deseti až patnácti letech částečně důsledkem rozšíření již tak širokého technického slovníku, do kterého přibýly přefuky, mikrotonální hraní na polozmáčknuté klapky, zpívání / chrčení / broukání, rozebírání trubice, použití dusítek, cirkulační dýchání, pedálové tóny, extrémní změny rozsahu a další. Kápo trumpetistů z Lower East Side Dave Douglas o sólovém koncertu na trubku říká: „Požadavky jsou podobné jako na akcích typu Železný muž – dvě míle plavání, sto dvacet mil na kole, šestadvacet mil běhu. Vyžaduje to spoustu nejrůznějších dovedností, enormní zásobu energie a víru v to, že zvítězíte. Příprava nikdy nekončí. Vytvalost je nezbytná, stejně jako kompulzivní touha vydržet. Je to závazek.“

Zatímco některé výše zmíněné techniky vedly k oslnivým ukázkám virtuozity, jiné se uchytily v redukcionistické a méně okázalé improvizaci, i když mnoho hráčů, kteří se oprostili od diskurzů, idiomů a škatulek, toto rozdělení odmítá. Berlínský Axel Dörner říká, že nejednoznačným zvukem, který na trubku vytváří, hledá jádro tónu za použití pouhé vzduchové vibrace. Jeho hraní mimo struktury není nijak závratně sugestivní a vyznačuje se absencí hudebních frází – zlé dvojče Cheta Bakera, píše se o Dörnerově přístupu v jedné tiskové zprávě. Život v jednom z center redukcionistické improvizace (vedle Tokia, Londýna a Vídně) Dörnerovi umožňuje předvádět všechny nekonvenční zvuky a témbry, které často zamlžují a prostupují hranice mezi hudbou a hlukem. Dörner je vedle Radu Malfattiho, Robina Haywarda, Burkharda Beinse, Annette Krebs a Andrey Neumann jedním z klíčových hráčů rozvíjejících redukcionistickou estetiku. Pro jeho hru typická absence tónu, fráze, melodie a harmonie je rozpoznatelná na první poslech – jímž je často jen šum v reproduktorech.

V roce 2001 odehrál Dörner, Andrea Neumann a v Bostonu žijící improvizátoři Bhub Rainey a Greg Kelley (z dua Nmperign) americké turné, z jehož záznamů bylo sestaveno album *Thanks, Cash*. Díky této šňůře se Dörner spojil s dalším trumpetistou, Kelleyem, jehož vlastní sólová alba *Trumpet* (Meniscus Records, 2000) a novější *Self-Hate Index* (Sematat Productions, 2008) znějí tím, co by se zdálo být protikladem Dörnerova dechu a pianissimo dynamiky. Kelley na albu *Trumpet* radikálně využívá cirkulační dýchání a kovový plát, který přibližuje a oddaluje od ústí trubky jako dusítko. Z Kelleyho trubky vycházejí pozoruhodné nové vibrace a frekvence. Album *Self-Hate Index* zahrnuje veškeré rozpoznatelné zvuky trumpetu a pracuje se silovým, kvičivým dechem hnaným přes efektové pedály, zblízka snímanými cvaknutími a „řháním“, zesilovači a ambientním zvukem místnosti, v níž se v reálném čase nahrávalo. Výsledkem je animalistická, vysoce fyzická a specifická hra – která Kelleyho spojila s lidmi jako Anthony Braxton (*Six Compositions*, 2001 GTM). V Kelleyho zvukovém repertoáru se kromě trubky najde místo i pro stříhy a smyčkování pásků nebo noise, jak ukazuje album z roku 2008 *Religious Electronics*.

## VENKOVSKÉ INSPIRACE

Nate Wooley a Peter Evans, další dva Kelleyho američtí současníci, kteří nacházejí nové cesty a zvuky pro trubku, hrávají v duu i sólově. Wooley, mág „rozšířených technik“ typu zajíkání, šeptání, prskání a dalších neuhudebních gest za svůj zdroj inspirace často označuje dětství v malé rybářské vesnici ve státu Oregon. Často tam slyšel broukání své babičky a nyní se do tohoto klidného zvukového prostředí hudebně vrací. Klid a ticho venkovského života spolu s babiččím hlasem mohou vést k domněnce, že Wooley ve své hudbě rozvíjí estetiku křehkosti a jemnosti, tyto ingredience jsou ale často vyvažovány nervozitou a nenápadným improvisingem. Strana A jeho nejnovějšího LP *Trumpet / Amplifier* (Smeraldina-Rima, 2010) obsahuje nahrávku sólové hry na trubku zachycenou na minidisk a bez jakéhokoli vrstvení a elektronické manipulace – mnohdy nás ale napadne, že takové zvuky přece nemohou pocházet od jediného trumpetisty. Na straně B slyšíme v podobě dvou sestříhaných záznamů živých vystoupení Wooleyho práci s amplifikovanou trubkou. Názvem *Trumpet / Amplifier* Wooley přispěl do série alb s trumpetou v titulu, s níž v jednadvacátém století přišli Kelley a Dörner.

Wooley na sebe prozrazuje nedostatek erudice v oblasti elektronické manipulace a naznačuje, že ji považuje téměř za podvod. Rád se drží stranou manipulace základního zvuku prostřednictvím postprodukce a laptopů a dává přednost tomu stanout před posluchačem pouze s trubkou. Drobná dávka elektronické manipulace je natolik záhadná, že posluchač začne zkoumat, jak bylo toho kterého zvuku dosaženo, a dostane se do bodu, v němž se nemožnost analýzy promění v prostý soustředěný poslech. Wooleyho upřednostňování sólové, nepřikrášlené hry má kořeny



Franz Hautzinger; Foto: Daniel Cemborek





Arve Henriksen

v důležitosti, kterou přikládá technice zvládnutí nástroje: tónu, ohebnosti, trvání, kontroly dechu a podobně. Tyto pilíře, prohlašuje, jsou základem i pro jiné experimentující trumpetisty, jako jsou Dörner a Kelley, kteří vycházejí ze stejné techniky, ale nacházejí v ní širokou škálu směrů a možností vyjádření.

Kromě sólového a ansámblového hraní vystupuje Wooley i v duu s etablovaným newyorským improvizátorem Peterem Evansem. Evansova hra, co se techniky týče, je oslnivým kaleidoskopem hudebních myšlenek založených na mikrotonalitě a cirkulačním dýchání a Evans se díky ní ve studiu a na scéně setkal s Evanem Parkerem, Johnem Zornem i Christianem Marclayem. Jeho sólový debut *More Is More* vydaný na Parkerově značce Psi i následující *Nature / Culture* ukazují maximalistický přístup k trubce a k piccolo trubce, přístup, který posílá na odpočinek Wooleyho neidentifikovatelná glissanda, Dörnerovo dýchání i Kelleyho noise. Evansovo rozšiřování možností zvuku trubky je díky jeho odhodlanosti a oddanosti sólovému hraní téměř coltraneovské – jak daleko má k redukcionistické estetice jiných improvizujících trumpetistů. Evansův zájem o drony do sebe často pojme rychlou, krkolomnou hru prsty kombinovanou s cirkulačním dýcháním. Výsledkem je fyzický výkon, který asi nejlépe odpovídá Douglasovu výroku srovnávajícím sólovou hru na trubku se závodem o titul Železného muže.

## VÍDEŇ A DALŠÍ

Vrátíme-li se na naší cestě za těmi, kdo redefinují zvuk trubky, od Kelleyho, Evanse a Wooleyho na naši stranu Atlantiku, nemůžeme minout Vídeň a Franze Hautzingera. Neustálé zkoumání možností jeho nástroje jej přivedlo k jazzu i k sólovému hraní – k tomu především na albech *Gomberg* (GROB, 2000) a *Gomberg II* (Löwenhertz, 2007). *Gomberg* dokumentuje Hautzingerovy první kroky na cestě za „rozšířenými technikami“ hry, které byly tak přesvědčivé, že jej okamžitě přivedly k Dörnerovi a dalším redukcionistickým improvizátorům – slyš album trojice Keith Rowe, Axel Dörner

a Franz Hautzinger *A View From The Window* vydané v roce 2004 značkou Erstwhile. Na *Gomberg II* Hautzinger využívá multitracking a delay a dosahuje díky nim úplně jiného zvuku, než měl jeho první výlet do hájemství sólové trubky. Aby na *Gomberg II* dosáhl patřičného zvuku, umístil Hautzinger mikrofony co nejbližší nástroji a svým rtům. Hvízdání a sténání jeho úst se spojilo s nově osvojenými dechovými technikami. Hautzingerova filozofie sólové trubky není výsledkem diskurzivního studia idiomu, ale zkoumání slepých uliček, autoetnografie a hraní spíše v jednorázových seskupeních než v stabilních ansámblech. Předělem v jeho zkoumání byl rok 1997, kdy si koupil – pro sebe nyní typickou – čtvrttónovou trubku a dal jí o tři roky později vyniknout na *Gomberg*.

Zmínění hráči sice mezi současnými trumpetisty používajícími „rozšířené techniky“ a nové koncepce improvizace, frázování a sólové hry vynikají, rozhodně ale nejsou sami. Jasně identifikovatelný a imaginativní zvuk neúnavného Arveho Henriksena – jaksí vzdušný a připomínající flétnu – často vzniká díky hře bez náustku, při níž z nástroje vychází méně zvuku a více šumu. Z mnoha Henriksenových projektů jmenujme album *Sakuteki* (Rune Grammofon, 2001), krásný artefakt setkávání zpomaleného zvuku, mikrotonality a dojmavých melodií. Zmínku si zaslouží i v Chicagu žijící Rob Mazurek, který kromě mnoha jiných projektů pravidelně vydává i fascinující nahrávky sólové trubky, a Leo Smith, který neustává v hledání duše prostřednictvím hry.

Všechna zmíněná alba, která vznikla v posledních deseti letech, se zaměřují na nitro trubky, potenciál jejího zvuku, fyzikální stránky dechu a jeho držení a dokumentují odvahu, kterou musí hráč pro podobný výkon mít, stojí na ramenech mnoha hráčů, kteří tu byli dřív. Další generace redefinující zvuk trubky, která zase bude stát na ramenou těchto našich současníků, bude mít ve vínku obrovský objem znalostí, které bude muset pečlivě prozkoumat, aby našla svůj vlastní, nový jazyk. ■

# Martin Siewert

## Staré country nerezaví

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

Hudební vývoj ve Vídni usazeného kytaristy Martina Siewerta (1972) je vcelku pestrý. Po raných lekcích klasické kytary brzy přešel k hraní písniček, které sám zpíval i doprovázel. Zhruba ve dvanácti dostal elektrickou kytaru a začal hrát v různých rockových kapelách. V šestnácti se začal zajímat o jazz a pustil se do studia, nejprve na vídeňské konzervatoři a později na jazzové katedře univerzity ve Štýrském Hradci. Tam získal především zkušenost s učitelem Harrym Peplem – „byl jediným učitelem, který na mě kdy skutečně zapůsobil, uměl neomylně klást ty správné otázky“. V poslední době jsem na pódiu spatřil Siewerta minimálně třikrát a po jednom z těchto koncertů (Heaven And) jsme se bavili nejen o jeho projektech, ale i o country či o jeho studiu Motone Sound Services.

### Co vás přivedlo k hudbě, kterou hrajete?

U hraní jazzu jsem nějakou dobu vydržel, ale brzo jsem začal inklinovat k volnější hudbě a ke spolupráci s videoartisty, takže se mi začala místní jazzová scéna zdát poněkud omezená a uzavřená „vnějším“ vlivům. Tehdy jsem začal hrát hlavně s elektroniky a volnými improvizátory, konkrétně s lidmi jako Werner Dafeldecker, Franz Hautzinger, Burkhard Stangl, Dieb13, Pure, Christian Fennesz. Mezi lety 1998 a 2004 jsem se věnoval abstraktní, minimalistické nebo spíš redukcionistické improvizaci s kapelami jako Efzeg nebo v projektu Die Instabilität der Symmetrie. Začátkem roku 2000 vzniklo trio Trapist, což pro mě znamenalo možnost spojit svůj zájem o harmonii a rytmiku s otevřeným přístupem ke zvukům a strukturám.

### Zmínil jste Efzeg, ještě fungujete? Mohl byste ve stručnosti vypíchnout specifika Efzeg ve srovnání s Trapist?

Efzeg patří mezi ty důležitější z mých starších kapel a projektů. Začínali jsme jako redukováná improvizáční kapela, v níž ale vždycky fungovala zvláštní alchymie, až jsme nakonec vstřebávali a dávali dohromady všechno od úplného noiseu po chřastivý folk. Teď už bohužel moc nehrajeme, zbrzdilo se to, když se před pěti lety Boris Hauf přestěhoval do Berlína, ale v zásadě ta kapela nadále existuje. Trapist je pro mě asi nejdůležitější kapelou kromě Heaven And. Její zvláštností je ta úžasná rytmická souhra mezi Martinem Brandlmayerem a Joem Williamsonem a neustálé proměňování a střídání tradičních „funkcí“ nástrojů v obsazení tria. Zanedlouho dokončíme třetí album, teď už je hotová asi půlka.

### Také hodně spolupracujete s performery a tanečníky. V čem vás interdisciplinarita tolik oslovuje?

Je vždycky ohromně osvěžující pohybovat se v širších souvislostech, které nabízejí mnoho prostoru k reflexím, diskusím a teoretizování, přičemž po hudební stránce je všechno otevřenější. Tak například při takových spolupracích často kombinuji úplně abstraktní elektronické zvuky s písňovým materiálem způsobem, který by nebyl možný v „čistě hudebním“ projektu. A taky moc rád pracuji s textem a lidským hlasem. Navíc to umožňuje hodně improvizace a nečekaných příležitostí – jako s holandským duem performerů Frans Poelstra a Robert Steijn, kteří vystupují také pod jménem United Sorry a s nimiž jsme uskutečnili například třídní akci na výstavě Matta Mullicana, hraní sedm hodin denně – to byl možná nejextrémnější a nejzajímavější umělecký zážitek, jaký jsem kdy měl.

### Kromě výše zmíněných spoluprací a projektů se též hodně věnujete skládání hudby pro film a spolupráci s filmovými tvůrci, vnímáte zde určitou obdobnost s postupy mezi improvizujícími hudebníky?

Rozhodně ano, hudbu k filmům nebo videím nedělám tak, že by nejdřív vznikl celý snímek a pak bych složil hudbu, je to spíš obousměrný proces. Když jsem pracoval s Gustavem Deutschem, mnoho materiálu jsem vytvořil poté, co jsem viděl jeho hrubý střih, hodně z toho vzniklo improvizací. On si pak sám vybral, který kus hudby spojí s jakým obrazem, a často stříhal podle hudby. Práce s videoartistkou Michaelou Grill zase představuje hodně úvodních diskusí a potom vzájemné vyměňování materiálů. A improvizace bývá často výchozím bodem.

### Můžete trochu osvětlit svůj přístup k audiovizuální spolupráci?

V mém způsobu práce zůstávají vizuální a hudební stránka do značné míry nezávislé, musí fungovat každá zvlášť, i když by se tím oddělením snad změnil jejich charakter. Nenásleduji a nechci stále jenom sledovat obraz, to by byla pouhá ilustrace. Někdy se dokonce záměrně po několik minut vyhýbám obrazu, a tehdy zároveň nastávají ty nejzajímavější interakce. Připomíná to trochu volnou improvizaci, kdy taky vědomě nesleduji každou notu, kterou basista zahraje. Musím uvažovat ve větších celcích, strukturách, dynamice v zájmu společné atmosféry. A spíš než „uvažovat“ bych měl použít slovo „zakoušet“ nebo „procítit“. Na jevišti by se nemělo přemýšlet, to je spíš přípravná fáze. Když hrajete, veškeré akce a reakce by měly vycházet tak nějak nevědomě bezprostředně zevnitř, jako když s někým diskutujete: své názory jste si ujasnili už předtím, teď je vyjádříte a snažíte se živě reagovat na myšlenky a argumenty toho druhého, nicméně přemýšlení a mluvení neprobíhá ve stejný okamžik.

### Co pro vás znamená improvizace? Proč sólovou hru nepovažujete za improvizaci?

To je velmi osobní otázka. Pro mě osobně sólové hraní nepředstavuje v pravém slova smyslu improvizaci. Tu si definuji jako způsob komunikace, způsob nacházení nápadů / myšlenek / zvuků, čehokoli, na co bych sám od sebe nepřišel já ani ostatní přítomní hráči. Je v ní přítomen prvek překvapení, neočekávatelnosti, již jste vystaveni a zároveň ji spoluvytváříte, a toho nelze dosáhnout, když člověk hraje sám. Z toho důvodu taky moje vlastní sólová vystoupení obvykle zacházejí do divokých rovin až fyzicky intenzivní hlučnosti, protože se tímto způsobem pokouším vnést





**improvizátorům příliš nesoustředíte na budování při prvním poslechu rozpoznatelného zvuku, který by si posluchač okamžitě spojil s kytarou Martina Siewerta.**

Jeden vždy rozpoznatelný „zvuk“ mě příliš nezajímá, jde mi spíše o osobní přístup, který se víc soustředí na struktury, vývoj, harmonický a melodický obsah... narodil od některých hráčů, kteří svůj způsob vyjadřování definují na mikro-rovině (tím myslím vlastní zvuk nástroje nebo hudební materiál, který hraji), já se snažím uvažovat v makro-pojmech, obzvlášť při práci ve studiu, kdy se s oblibou motám od jednoho nástroje k druhému. Často mám nápad, který vznikl na kytarě, ale pak se rozhodnu jej realizovat na elektronice, varhanách, syntezátoru apod. V analogii s používáním jazyka (literatury, poezie) by se dalo říct, že buď svůj „zvuk“ definujete slovy, která použijete, nebo významem vět, které vytváříte – a tady bývá často víc než jeden způsob výkladu, což je přesně to, co mě na tom doopravdy zajímá.

**V posledních letech jste se svým studiem podepsán pod výsledným zvukem poměrně velkého množství alb, pod některými i jako producent. Jak a kdy jste se rozhodl založit si studio?**

Nikdy jsem neplánoval pořídit si studio. Prostě jsem před dvanácti lety nahrával, mixoval a masteroval vlastní hudbu a kapely, v nichž jsem hrál. Mám dost specifický vkus co do vybavení a vzhledu studia. Vybudoval jsem si vše z analogových procesorů, samé postarší kousky. Podle mě analogové přístroje znějí lépe a spousta ostatních lidí si to zjevně myslí taky. Nikdy jsem neinzeroval, pověsti se šíří ústně. Když jde o mastering, není potřeba zas až tolik uměleckého vkladu jako spíš představy, jak by ta hudba měla znít, a to se mi daří docela snadno, asi proto, že celý život neustále poslouchám nějakou hudbu, hudbu mnoha různých stylů, takže vím, jak by co mělo znít (z technického i estetického hlediska), a obvykle taky vím, jak toho dosáhnout, protože své vybavení velmi dobře znám. Nicméně to platí pouze o hudbě a žánrech, které mám rád a s kterými jsem ve styku. Pokud jde o produkování (které dělám spíš pro různé divné písničkáře a rockové kapely, než pro improvizovanou či elektronickou hudbu), vyžaduje to spoustu času a ponoru do té hudby, do jejích autorů a hráčů, abych pochopil, jaké jsou jejich preference a silné stránky. Nechci, aby jejich nahrávka nakonec zněla jako moje, snažím se o to, aby z ní zazněli oni sami. Je to prostě velmi jemný a náročný proces, takže to nedělám příliš často, hlavně kvůli nedostatku času a aby netrpěla moje vlastní hudba. Ale velmi mě to baví.

do sólového koncertu parametr „neovladatelnosti“ – ke slovu se dostává akustika místnosti, interakce určitých frekvencí a jejich hromadění v daném prostoru. Nicméně ještě musím dodat, že mám rád mnoho sólových hudebníků, včetně sólových improvizátorů, kterých si nesmírně vážím a rád je poslouchám, takže to berte jako osobní náhled, a ne nějaký celkový koncept.

**Z některých alb, především z alb Heaven And, je cítit, že je pro vás velkou inspirací country. Mohl byste přiblížit v čem?**

To je též velice osobní věc a souvisí s tím, že mám moc rád jednak kytaru, jednak dobré písničky. Country hudba, především ta stará, je téměř nevyčerpatelným zdrojem inspirace pro hru na kytaru, hlavně elektrickou a lap steel. Lidé jako Jimmy Bryant, Speedy West, Merle Travis nebo Roy Nichols hodně promýšleli silné i slabé stránky tohoto nástroje a využívali jej nesmírně rafinovaně a působivě co se týče zvuku i herních technik. Nebo Richard Thompson, možná můj nejoblíbenější kytarista a písničkář, který silně ovlivnil způsob, jak hrají a jak uvažují o hudbě, přestože se pohybují v naprosto odlišném estetickém kontextu. Jsem přesvědčen o tom, že je důležité nejen se vystavovat různým hudebním stylům, ale také je studovat – styly, které na první pohled nijak nesouvisí s oblastí, v níž se pohybujete. Každopádně sám poslouchám mnohem víc lidovou hudbu (celého světa), písničkáře, rock'n'roll atd., než improvizovanou nebo elektronickou hudbu.

**Vzhledem k tomu, že se vyskytujete v mnoha různých projektech, kdy vaše hra zní leckdy dost odlišně, přijde mi, že se oproti některým jiným**

Další informace o projektu Heaven And jsou k dohledání v rozsáhlé recenzi na aktuální album *Bye and Bye I'm Going to See the King* (viz předchozí číslo HV nebo [www.hisvoice.cz](http://www.hisvoice.cz))

<http://siewert.klingt.org>  
<http://trapist.klingt.org>  
<http://www.myspace.com/heavenand>  
<http://efzeg.klingt.org>  
<http://lullaby.klingt.org>



# Sametoví japonští renegáti

## Les Rallizes Dénudés

Text: **Petr Ferenc**

Na značce Phoenix letos vyšly reedice dvou alb „nejkultovnější z kultovních“ – jakkoli to zní pitomě – japonských kapel Les Rallizes Dénudés, souboru tak kultovního, jako by snad ani neexistoval. Je to snad první příležitost slyšet jejich hudbu skrze nějaký oficiálnější kanál a ne jen prostřednictvím nejrůznějších bootlegů, na jejichž vydání se občas posílí i frontman skupiny Takashi Mizutani. Rovněž jde o téměř první příležitost koupit si nějakou nahrávku Les Rallizes Dénudés i na vinylu.

Zní to zvláštně? U hudebníka, který se rozhodl nevzkročit do studia a skrýval se tak dlouho, dokud si ho svět nenašel sám, není zvláštního nic. Ostatně, hudebník a spisovatel Julian Cope, jemuž za seznámení s Les Rallizes Dénudés zdaleka nevďčím jenom já, ve své knize *Japrocksampler* uvádí kapitolu o Mizutaniho sestavě popisem v podobě několika „pravidel“:

- 1) Nikdy nenahrávej ve studiu.
- 2) Hraj pouze s muzikanty, pro něž bude sebemenší odbočka od riffu pravděpodobně znamenat katastrofu.
- 3) Nikdy nevydávej desky (opravdu nikdy).
- 4) Vydrž třicet let, dokud se okolní svět nechytí.

Co se týče prvního pravidla, Les Rallizes Dénudés byli na konci šedesátých let svým prvním studiovým pokusem tak otráveni, že se Mizutani zkrátka zařekl... ale do studia, alespoň podle názvů některých bootlegů, svou kapelu občas vzal. Hráli tam patrně ale stejným způsobem, jako na koncertech. A pokud jde o nevydávání, v sedmdesátých a osmdesátých letech jeho kapele opravdu nevyšlo zhora nic. V devadesátých letech se naopak objevilo tolik bootlegů, že Mizutani seznal, že by byl hloupý, kdyby nechal všechnu vydavatelskou práci jen na pirátech, a sám také přispěl několika CD box sety. Vyznat se v takové diskografii je opravdu práce jen pro ty nejoddanější, jak jsem při výzkumu zjistil, pokud ale chcete smysluplný úvod, jsou Phoenixem vydané desky *Blind Baby Has Its Mother's Eyes* (na obalu původního neoficiálního vydání chybí v názvu apostrof; kdo najde, má poklad) a *Heavier Than A Death In The Family* ideální. Těžko říci, kdy byly nahrány, patrně v osmdesátých letech. Na záhadě obklopující vše kolem Mizutaniho nehodlají nic měnit.

Svůj poslední koncert odehráli Les Rallizes Dénudés v roce 1996, téměř třicet let po tom prvním. Totožný repertoár, neustálé změny sestavy doprovázející zpívajícího kytaristu Mizutaniho... jako by čas zůstal stát kdesi na začátku slibně rozjeté, nejabsurdnějšími okolnostmi deformované kariéry. Les Rallizes Dénudés začínali jako slavná kapela.

### MODRÝ ŽÁR

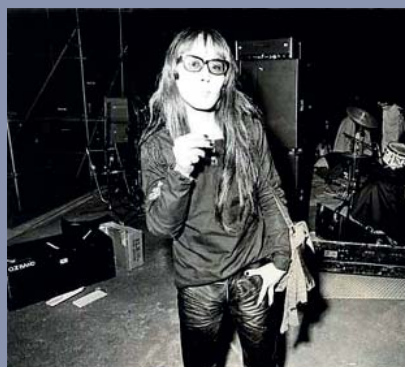
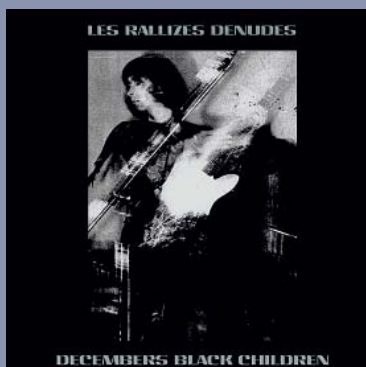
V říjnu 1967 začal Mizutani studovat sociologii a francouzskou literaturu na liberální kjótské univerzitě Doshisha. Japonskem

se právě přehnaly dvě rockové vlny, *eleki sound* a *group sound*. První z nich, jejichž název je typicky japonskou zkomoleninou slova electric (myslí se kytara) reagovala na britské a americké instrumentální skupiny typu Shadows, Ventures a Del-Tones, druhá na tzv. britskou invazi: nástup Beatles a stovek dalších britských zpívajících mladických sestav.

Mizutani, stejně jako jeho další spolužáci, pohrdal imperialistickou americkou kulturou a obdivně vzhlížel k Francii, obzvláště k jazzovému a existencialistickému kvasu na Levém břehu. Své kapele dal záhadný název Les Rallizes Dénudés (neexistující slovo rallizes je zlomyslně „japonsky“ přepsaným podstatným jménem valises. Valise dénudé – prázdný kufr – byl v Mizutaniho pseudo-francouzském slangu termín označující hloupou osobu), spojil se s undergroundovou divadelní skupinou Gendai Gekijo (Společnost pro moderní umění) a podnikl onen neúspěšný pokus o studiovou nahrávku. Pak jej ale Amerika přece jen přesvědčila.







Mohly za to dvě desky, debut trojice Blue Cheer *Vincebus Eruptum*, první ukázka toho, jak může znít pořádně zesílené, zkreslené a nemilosrdné rockové *power trio*, a především druhé album Velvet Underground *White Light / White Heat*, jehož druhá strana je patrně tím, co bylo z velvetovské estetiky kopírováno nejvíc. Jsou na ní dvě poměrně extrémní skladby *I Heard Her Call My Name* a *Sister Ray*. První z nich je prošpikována bolestivě vazbicím, freejazzově rychlým kytarovým sólem, druhá na ploše sedmnácti minut udržuje stejný, neuspěchaný rytmus, nad nímž probíhají improvizované souboje kytar a varhan, které jsou tak intenzivní, že jediné, co nakonec není moc slyšet, jsou bicí.

Velvet Underground tuhle desku nahrávali „živě ve studiu“ a chtěli při práci mít stejnou atmosféru jako na koncertech. Proto se vůbec nestarali o zvukařovo varování, že už „to jde do červenějších“. Výsledek je čtyřicet minut přebuzeného rachotu, první a možná nejdůležitější manifestace noise rocku a lo-fi. Navíc ve strohé, nepřístupné černé obálce.

## MĚ ZEBE I NEBE

Mizutani se zamiloval a začal se spolu s divadelníky pokoušet o podobné multimediální představení, jakým byla Exploding Plastic Inevitable Andyho Warhola, jejíž součástí byli v letech 1966 a 1967 právě Velveti. Divadelníkům ale vadil neuvěřitelný hluk, který kapela poté, co našla svou cestu, začala vyluzovat, cesty se tedy rozdělily.

Mizutani a spol. byli na přelomu šedesátých a sedmdesátých let headlinery několika velkých japonských festivalů a jejich zvuk byl v Zemi vycházejícího slunce něčím neslýchaným. Tři ze čtveřice mužů v černém a s černými slunečními brýlemi hráli nekonečný doprovod, nad nímž Mizutani hrál dlouhá kytarová sóla, vazbil a zkresloval zvuk své kytary až na samou hranici únosnosti a zpíval vysokým hlasem podivně tklivé melodie. Veškeré živé záznamy Les Rallizes Dénudés jsou přidušené bahnem vazby a echa, za nímž teprve tušíme zpěv a ostatní nástroje – Mizutani si „své *White Light*“ zkrátka toužil užívat i na pódiu, toužil jít do krajnosti a proměnit zvuk v ohnivou kouli, která ožehne vše, co se ocitne v dráze jejího letu.

Ano, chcete-li začít poslouchat Les Rallizes Dénudés, připravte se nejen na bizarní shánění jejich hudby, ale i na mnohdy bolestivý zvukový zážitek. K chytlavosti, která se za tím vším duněním a pís-káním skrývá, je zkrátka třeba se propracovat. Zábavné překvapení se skrývá třeba v písni *Night Of the Assassins*, jejíž donekonečna se opakující riff je vypůjčen z písně *I Will Follow Him*, česky *Malý vůz: Mě zebe / i nebe / a studí / mě tvoje oči...*

## STOUPÁ K NEBI LETADLO

Slibnou kariéru Les Rallizes Dénudés přerвала událost známá jako *yodo-go incident*. 31. března 1970 unesla skupina devíti čle-

nů japonské Frakce Rudé armády letadlo letící z Tokia do Fuku-oky. Poté, co jim pilot vysvětlil, že pro let na Kubu opravdu nemá dost paliva, rozhodli se únosci poté, co ve Fukuoce a v Soulu propustili rukojmí, přistát v Severní Koreji, kde požádali o azyl. Čtyři z devíti únosců jsou snad ještě naživu, poslední zprávy, které to potvrzují, ale pocházejí z roku 2004. Jeden byl patrně zabit při pokusu o útěk ze země, osud ostatních je nejistý. Jedním ze čtyř údajně žijících únosců je bývalý baskytarista Les Rallizes Dénudés Moriaki Wakabayashi, který v roce 2004 v rozhovoru pro *Kyodo News* prohlásil, že je ochoten předstoupit v Japonsku před soud a odpykat si trest, jen když se ze socialistického ráje proboha dostane...

Bizarní příběh o únosu letadla zkrátka nepatří jen do historie českého bigbitu. Jen nevím, inspirovala-li událost v Japonsku někoho k tak ryzím uměleckým dílům, jako je píseň *Olympicu Únos* a jeden z nejslavnějších případů majora Zemana – *Mimikry*.

## TĚŽŠÍ NEŽ SMRT V RODINĚ

Wakabayashiho účast na únosu měla na kariéru Les Rallizes Dénudés zdrcující dopad. Salónně skalní levičák Mizutani, kterému prý byla účast na únosu rovněž nabízena, se stal terčem opravdu nepříjemné pozornosti policie, která vyšroubovala jeho už tak bující paranoii do neuvěřitelných otáček. Po celý rok 1971 až na noční nákupy potravin téměř nevycházel ze svého tokijského bytu, později se přestěhoval do kamenné chýše, kterou mu jeho oddaní postavili na úpatí hory Osorezan, a žil zde z krádeží a milodarů.

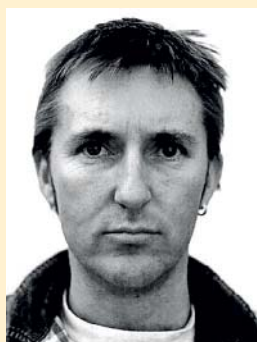
Koncem sedmdesátých let jej jeho příznivci vytáhli z izolace a Mizutani začal sporadicky vystupovat s nejrůznějšími sestavami Les Rallizes Dénudés, v nichž se hráci sice střídali jako na běžícím pásu, všichni ale vypadali jako klon svého vůdce. Mimo to Mizutani na nějaký čas zmizel do Francie, kde hrál s freejazzovým saxofonistou Arthurem Doylem. Poslední koncert Les Rallizes Dénudés odehráli snad v roce 1996, vzhledem k existenci neoficiálního boxu *1993 – 1997 Live* to ale není zcela jisté. A kdo ví, jestli nevyzpytatelný Mizutani jen neodpočívá před dalším návratem.

Příběh Les Rallizes Dénudés může být považován za pitoreskní marginální historku, pro japonský rock byla ale Mizutaniho role k nezaplacení. Jako svůj vzor jej uvádí stejně se oblékající Keiji Haino i divoký leader psychedelických Acid Mothers Temple Kawabata Makoto, velvetovští epigoni Up-Tight by bez vlivu Les Rallizes Dénudés snad ani nemohli vzniknout, jejich kombinace reedovského suchého zvuku a libých vokálních linek má v Mizutaniho tvorbě přímého předchůdce. Les Rallizes Dénudés byli první, kdo v Japonsku představil ze řetězu utrženou elektrickou divokost a noise rock. Podobně jako třeba u Plastiků je i u nich pozoruhodný příběh vyvážen silnou, neopakovatelnou hudbou.

# Kalahari Surfers

Text: **Craig Duncan**, Překlad: **Petr Ferenc**

Jihoafriický multiinstrumentalista a producent Warrick Sony známý jako Kalahari Surfers už více než třicet let posouvá hudební i politické hranice. V roce 2010 se vrací s novým albem *One Party State*, na němž našťvaným zklamaným okem pohlíží na moderní Jihoafrickou republiku.



Warrick Sony se narodil v roce 1958 v jihoafrickém Durbanu: byl jedním z mála bělochů ve městě, které je díky rozmarům koloniální éry demograficky napůl zulujské a napůl indické. Vyrůstal na dietě sestavené z rock'n'rollu, free jazzu, zulujského popu, tradiční indické hudby a rostoucí nechuti vůči nespravedlnostem apartheidu. Na začátku osmdesátých let měl krátce po skončení povinné vojenské služby, kde mu prohlášení, že je pacifistickým konvertitou k hinduismu, vynes-

lo dva roky v roli trombónisty armádní hudby. Poté, co vystřídal role reggae bubeníka, basisty punkové kapely i avantgardního multiinstrumentalisty, se stal firemním producentem Shifty Records, legendárního undergroundového vydavatelství sídlícího v karavanu zařízeném jako nahrávací studio.

Sony, který měl toto studio kdykoliv k dispozici, začal rozvíjet osobitý přístup k protestní hudbě, v němž fúzoval punk a dub s art rockem počátku sedmdesátých let: Faust, Tangerine Dream a především s anglickými experimentátory Henry Cow, kteří, jak nadšeně říká, „byli neuvěřitelní – jako směs Stockhausena, Schoenbergova a Sun Ra.“ Pro debutovou kazetu Kalahari Surfers *Gross National Product* vytvořil zvuk, v němž se všechny tyto elementy setkávaly s domácími vlivy a protosamplingovou manipulací s magnetofonovým pásem.

V osmdesátých letech vedl Kalahari Surfers sonickou propagandistickou válku proti apartheidu. Coby raný propagátor remixování „páskem a žiletkou“ získal do role „hostujících vokalistů“ na svých nahrávkách vedoucí politiky své země a dával jejich projevům opačné významy. V jiných skladbách zase zesměšňoval sexuální a morální tenze pod povrchem hluboce nábožensky orientované společnosti bílých Jihoafričanů. Jeho raná alba *Own Affairs*, *Sleep Armed* a *Living In The Heart Of The Beast* vršila provokaci na provokaci a každé z nich si rychle vysloužilo zákaz od jihoafrického státu. Vydavatelství Shifty Records se brzy ocitlo v situaci, kdy nemohlo lisovat vinylové desky, obrátilo se proto na anglického avantgardního hudebníka Chrise Cutlera, bývalého člena Sonyho hrdinů Henry Cow. Cutler, který v té době již vedl vlastní label Recommended Records, souhlasil, že bude coby vedlejší činnost vyrábět zakázané desky v Londýně a posílat je do Jižní Afriky.

## VĚTŠÍ NEŽ JEŽÍŠ

Navíc podepsal s Kalahari Surfers smlouvu, takže Warrick Sony získal evropského vydavatele i publikum. Přesídlil na několik let do Londýna a podnikal odtamtud šňůry po Západní Evropě i Sovětském svazu. Brzy ho to ale začalo táhnout zpět do Afriky. V roce 1989 už zase žil v srdci šelmy a vydal svou dosud nejprovokativnější desku *Bigger Than Jesus*, koktejl

blasfemie a propagandy, který byl – jako obvykle – rychle zakázán. Sony tehdy ale našel způsob, jak obrátit státní cenzurní mašinerii proti ní samé. Jihoafrická republika byla, alespoň na papíře, demokracií, jejíž (bílí) občané měli nárok na řádný soudní proces, a stát věnoval značné úsilí tomu, aby si udržel obraz normálního právního systému s právem odvolat se. Sony se rozhodl žalovat stát a zpochybnit podle svého názoru neuvážený a nepatřičný zákaz.

Během následujícího procesu obhajovali členové cenzurní komise a zástupci africké církve před soudem své analýzy *Bigger Than Jesus*. „Bylo to poprvé, kdy tu desku někdo poslouchal tak pozorně!“, směje se Sony. Případ vytáhl tajný svět cenzury na oči veřejnosti. Výsledek procesu nakonec závisel na údajném rouhání v Sonyho textu *Gutted With The Glory*: burroughsovském cut-upu modliteb a zprávy o vražedném vpádu jihoafrické armády do sousedního Lesotha, který si vyžádal život jednoho ze Sonyových přátel v exilu.

„Náš otec zahynul, když vojáci, kteří odstřelili domy umění, vtrhli dovnitř a šířili posvátnou hrůzu, staň se tvé jméno popelem,“ recituje a vysvětluje: „Měl jsem pocit, že zaniká náboženský stát a přichází válka. A tohle byla má obrana: nebylo v tom nic protikřesťanského ani protináboženského, byl to protiválečný text.“

Cenzoři ustoupili: Sony může album legálně vydat, pokud změní jeho název. Sony radostně souhlasil a deska s novým názvem *Beach Bomb* vyšla v oficiální reedici. Nejviditelnější disidentské album všech dob bylo legálně k mání. V rámci ironické autocenzury Sony poté ohlásil, že na svém následujícím albu nebude zpívat hlavní vokální party. Své slovo dodržel a na *End Beginnings* (1989) téměř zcela mlčel. Za mikrofonem se místo něj ocitl sowetský (Soweto – předměstí Johannesburgu – pozn. překl.) básník Lesego Rampolokeng.

Realisticky vzato byla šance, že cenzoři povolí vydání alba písní kritizujících apartheid, na němž spolupracoval bílý a černý autor, nulová. To ale vůbec nevadilo: samizdatové vydání *End Beginnings* bylo prvním albem Kalahari Surfers, které zabodovalo u černého posluchačstva. Navíc znamenalo zrod moderního zvuku Kalahari Surfers: Sony téměř zcela zavrhl punkrockové základy, zatímco avantgardní prvky jeho tvorby našly nový smysl v posouvání hranic digitální dubové produkce.

Warrick Sony zdůrazňuje, že v tomto období nebyl nijak zvlášť pronásledován: „Kromě zákazu jsem neměl žádné [zásadní problémy],“ říká. „Myslím, že jim došlo, že při širším pohledu okupujeme opravdu malý prostor. Byl jsem jen malý hráč, ne jako [kolega z Shifty Records] Mzwakhe Mbuli v čele čtyř set tisíc zpívajících černých mládežníků – hrál jsem v malých klubech hrstce pravidelných návštěvníků, většinou studentů. Policie mě mnohem víc otravovala kvůli práci v mezinárodním zpravodajství, protože jako novináři jsme představovali mnohem větší hrozbu.“

Sony je pevně přesvědčen o tom, že média při pádu apartheidu sehrála stěžejní roli: „Věřím tomu, že se apartheid zhroutil především díky práci





zahraničních médií a hnutí proti apartheidu, protože lidé v jiných zemích viděli, co se tu děje – všechny ty příšerné věci, na kterých se stát podílel. Bylo to jako válka ve Vientnamu: prohra amerického státu v první mediální válce, kdy všichni viděli, co se děje, v televizi... Všechny ty ozbrojené boje vlastně nedokázaly nic, jihoafrická armáda byla mnohem silnější. Apartheid padl díky hnutí proti apartheidu, práci, kterou Thabo [Mbeki] odvedl v Anglii, a mediální kampani. Tyhle věci měly skutečnou sílu.“

#### DEZILUZE PO APARTHEIDU

Po vzniku nové demokratické Jihoafrické republiky v roce 1995 se Warrick Sony stal hlavním producentem a zakladatelem komplexu Milestone Studios v Kapském městě. Předal zvuk Kalahari Surfers další generaci, když produkoval album kwaito (kombinace house a místních vlivů, která vznikla v devadesátých letech v Johannesburgu – pozn. překl.) hudebníka Ghetto Muffina a sám začal vydávat u průkopnického mladého labelu African Dope Records specializujícího se na breakbeat a dub. Sony v té době naprosto nepotřeboval cizí vydavatelství, mladý rasově smíšený kolektiv umělců okolo African Dope ale v mnoha ohledech reprezentoval novou vlnu toho, co Sony v rámci Kalahari Surfers dělal již půldruhé dekády: taneční zvukové experimenty stírající rasové a žánrové škatulky. Tato zkušenost vlila Kalahari Surfers do žil novou krev; dokladem budiž futuristicky dubová alba, jako *Akasic Record* a *Multi Media*, vydaná již v jednadvacátém století.

Nové album *One Party State* je po hudební i textové stránce temnější. Dílo Kalahari Surfers bylo v post-apartheidovém období prosto zuřivého vzteku a znechucení, které prostupovaly jeho alba z osmdesátých let. Část těchto emocí se ale vrací na novém albu, na němž Sony a Lesego Rampolokeng malují chmurný obraz deziluze a strachu z vlády, již chybí relevantní demokratická opozice.

Je současná Jihoafrická republika opravdu *Státem jedné strany*? V učícím smyslu ano: Africký národní kongres (ANC), strana, již původně vedl Nelson Mandela, získala ve všech dosud uskutečněných demokratických volbách 65% hlasů a podle všech předpovědí se může tato „Mandelova strana“ díky historickým důvodům na většinové volební vítězství spolehnout ještě přinejmenším u příští generace, ať už je u jejího kormidla kdokoliv.

„O žádné opozici nic *nevíme*: životaschopná opozice je uvnitř ANC,“ vysvětluje Sony současnou politickou rovnováhu.“ Po nástupu [prezidenta Thaba] Mbekiho [zastávajícího úřad v letech 1999 – 2008] proběhl takový menší palácový převrat a silný vliv na stát získali skuteční komunisté. Zemi řídí tripartitní aliance ANC, COASTU – což je Konfederace jihoafrických odborových svazů – a Jihoafrická komunistická strana.“

Je třeba poznamenat, že komunismus má v Africe zcela odlišnou historii než v Evropě. V době, kdy Spojené státy a Británie otevřeně podporovaly apartheid, a tradiční kmenová politika byla čímsi, co státní režim zneužíval ve shodě s poučkou *rozděl a panuj*, byl komunismus jedinou z hlavních politických filozofií, která nebyla zcela zdiskreditována, a stala se tudíž standardní politickou platformou disentu.

Sony vzpomíná: „Nepoznali jsme, řekl bych, což je děsivé, jaká byl komunismus zrůda. S touto zrůdou jsme v osmdesátých letech flirtovali, mnoho z nás. Zásadoví lidé měli pocit, že socialismus, komunismus a podobné ideologie jsou důležité pro chudé a pro pozvednutí utiskovaných... Mandela nebyl komunist a Oliver Tambo taky ne, ale ostatní byli. Myslím, že snad jen dva členové ANC nebyli komunisti. Mandela byl vůbec úžasná osobnost, hlavně díky svému úsilí o sjednocení země. Ale je člen strany a strana chtěla Thaba [Mbekiho do role jeho nástupce v úřadu prezidenta]. Když Mbeki úřad převzal, opravdu jsme nepoznali, že je stalinista. První, co udělal, bylo, že odstranil opozici. Nepozabíjel ji, ale zneutralizoval: všichni skončili v byznysu a neuvěřitelně zbohatli. Přijal ale neměnné principy stalinistické vlády: paranoii, strach a machinace. Klíčovými prostředky bylo neuvěřitelné udavačství a vnitřní boje. Vnitřní boje v ANC začaly s jeho nástupem a ANC se až dodnes není schopna soustředit na řízení země, protože má moc práce s vnitřními boji.“

V roce 2009 Mbekiho vystřídal Jacob Zuma, vůdce frakce ANC, jehož předchozích pět let v politice se vyznačovalo hlavně četnými sexuálními a korupčními skandály, soudním procesem kvůli znásilnění a tvrzením, že sprchování po sexu je prevencí před AIDS. „Je to jako mít za prezidenta Snoop Dogga!“, šklebí se Sony a pak suše vypálí další hudební metaforu: „Volit dnes ANC je jako jít na koncert Deep Purple. Jasné, zpívají pořád tu samou písničku, ale nikdo z nich nebyl v původní sestavě.“

#### Pět zásadních alb Kalahari Surfers

##### ► The 80s Vol 1 (2004)

Perfektní úvod do první fáze Kalahari Surfers: najdete zde většinu z toho nejlepšího z fúze postpunku, dubu a experimentálního samplingu včetně klasických čísel *Bigger Than Jesus*, *Don't Dance* a *The Last Kick*.

##### ► End Beginnings (Kalahari Surfers & Lesego Rampolokeng, 1989)

Počátek moderního zvuku Kalahari Surfers: těžký dub v nezaměnitelném producerském stylu. Warrick Sony zde poprvé spolupracuje se svým občasným tvůrčím partnerem, básníkem Lesegem Rampolokengem.

##### ► Akasic Record (1999)

I když s vydáváním svých desek neměl žádné problémy, upsal se Sony průkopnickému breakbeatovému a dubovému labelu African Dope Records. Album obsahuje kultovní singl *Gangsta* s rapperem Mzi.

##### ► Turntabla (Kalahari Surfers & Greg Hunter, 2009)

Spolupráce Warricka Sonyho s bývalým zvukařem Orb Gregem Hunterem v duchu ambientního dubu silně ovlivněného durbanskou indickou hudbou byla nahrána již před deseti lety, vyšla ale teprve nedávno.

##### ► One Party State (2010)

Warrick Sony opět spolupracuje s Lesegem Rampolokengem, výsledkem je mrazivá experimentálně dubová cesta do hlubin vzteku a deziluze současné Jihoafrické republiky. ■

# Easy Rider

Text: **Jakub Kudláč**

Bezstarostná jízda je snad nejslavnějším filmem šedesátých let, viděli jej nejen filmový nadšenci, ale i ti, kteří kina prakticky nechodí. Je slavný nenásilnou inteligentní tematizací pojmu svobody, humorem či suverénním výkonem mladičkého Jacka Nicholsona. Přes samu kultovnost a zdánlivou samozřejmou jednoduchost snímku však mnohdy uniká pozornosti, že Bezstarostná jízda je i po stránce formální svěžím dílem plným zdravého vzdoru proti kultuře otců. V rovině zvukové a hudební dramaturgie je originalita Bezstarostné jízdy nesporná, avšak nikoli toliko volbou samotné hudební materie, ale i způsobem jejího vztahu k filmovému vyprávění.

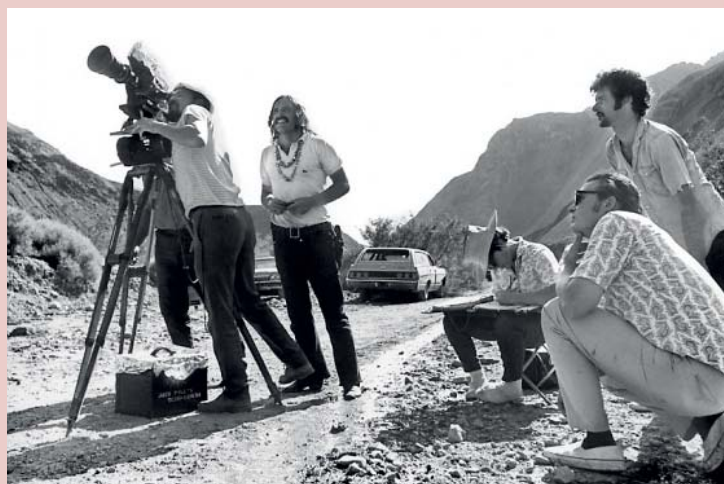
V předcházejících dvou dílech našeho seriálu o filmové hudbě jsme se extenzivně zabývali stylem klasického hollywoodu, který nejen z estetických důvodů dosáhl pozice globálního mainstreamu. Estetické důvody (tj. zejména bežešnost a efektivita vyprávění) jsme snad již dostatečně vyložili v předchozích textech. Tomuto však pomohla do značné míry dravá distribuční politika hollywoodských studií na světových trzích, významné poškození zázemí evropského filmového průmyslu vlivem dvou světových válek a mnohdy i předluženost či špatný podnikatelský odhad mnoha evropských produkcí. (Například italská kinematografie není po první světové válce na ústupu proto, že by nedokázala překonat problémy s následky války, nýbrž vinou přecenění schopnosti splácet úvěry u většiny italských produkcí, které pak nezvládly finančně náročný přechod na zvukový film koncem dvacátých let a samy tak uvolnily místo v italských kinech americkým distributorům.)

Od padesátých let můžeme sledovat postupně sílící proud autorů-filmařů, pracujících zcela mimo studiový systém, kteří se nějak vymezují vůči hegemonii globálního hollywoodu. Tento proud není jednosměrný, nýbrž prezentuje mnohost perspektiv a způsobů tvorby, autoři jako Rossellini, Bergman, Antonioni či Godard představují sice každý za sebe zvláštní přístup k filmu, nicméně sumárně tvoří fascinující kvas šedesátých let plných boje za svobodu uměleckého a politického projevu, kde starý studiový systém byl pro mladou generaci ztělesněním kapitalismu v krizi.

Situaci velkých studií ještě dále komplikovalo masové rozšíření televize, které u amerických distributorů vyvolávalo záchvaty paniky. Televize totiž zdánlivě uspokojovala potřebu, kvůli níž se dříve chodilo do kina. Producenti proto hledali nové zdroje atraktivity ve snaze zachránit rentabilitu svých produktů. Pozdější vývoj sice ukázal, že tyto obavy byly z valné většiny liché, nicméně atmosféra mezi velkými producenty byla s ohledem na uvedené faktory nervózní. Zejména pomalu nastupující generace hippies byla pro studiové produkce nečitelná. Toto neporozumění mladému publiku dokládá i případ filmu *Easy Rider*, který byl původně nízkorozpočtovým filmem někde na okraji zájmu velké společnosti, který se však stal filmovým symbolem šedesátých let a jehož úspěch byl pro americké filmové profesionály překvapením.

Podívejme se nyní blíže na způsob, kterým *Easy Rider* nakládá s filmovou hudbou. V čem spočívá jeho originalita? Stručně řečeno – v odmítnutí originální partitury a použití již existujících písní. Tento rozdíl však skrývá několik ohledů hodných zamyšlení. Primární rozdíl mezi typickou romantickou partiturou klasického hollywoodu a písní

spočívá v akcentaci mimohudebního významu. Sémantika hudby, tj. to, co hudba popisuje, je obecně problematická. Přísně vzato hudba vypovídá jen sama o sobě, nicméně každé volnější pojetí poukazuje alespoň na rezidua označování něčeho mimo ni. Tak může hudba zprostředkovat specifické emoce a zpřesňovat výklad předkládaného vyprávění. Nicméně o většině filmů klasického hollywoodu platí, že jeden konkrétní motiv nebo díl by mohl být celkem dobře zaměněný za jinou hudbu podobného charakteru, aniž by se významně narušila výsledná výpověď filmu. Tento jev můžeme snad zdůvodnit příbuzností většiny těchto mainstreamových filmových hudeb k romantickému hudebnímu světu. Oproti tomu jsou populární písně entity s konkrétní historií. K populární písni se totiž váže kromě významové roviny textu i konkrétní zkušenost velkého množství posluchačů. Tato zkušenost, která není nijak svázaná s vlastním příběhem filmu, působí celkem přirozeně proti uhlazenosti obvyklé pro filmovou hudbu. Ve vyprávění, jehož obvyklou strategií je nepoukazovat na nic mimo sebe, se náhle objevuje něco, co většina publika nějak již zná, k čemu váže nějaké tvůrce nekontrolovatelné emoce, vzpomínky atp., a co tedy nevyhnutelně vypaluje do hladké bělostné pleti vyprávění zvláštní díry; zvláštní pak zejména tím, že nelze odhadnout ani naplánovat, kam vedou. Tak například Steinerova partitura k filmu *Gone with the Wind* si podržuje jistou míru abstrakce, a z hlediska efektu je její emoční dopad předvídatelný, nikdo z diváků si ji k ničemu specifickému neváže a právě proto může fungovat jako hudba k tomuto druhu produkce. Naopak *Bezstarostná jízda* svěhlavě nutí své publikum







vstoupit do králičí nory konotací, jež sebou nezbytně nese zvuk Jimiho Hendrixe nebo píseň skupiny Steppenwolf *Born to Be Wild*.

Druhý důležitý moment vzpoury proti tradici představuje syntaktický aspekt filmové hudby. Ohlédneme-li se po mainstreamu předcházejících let, vidíme, že hudba tu představovala jakési zpřesňující gesto, nabádala k určitému čtení původně mnohoznačného obrazu, zahlazovala tak případné nerovnosti narativu. A měla-li hudba doplňovat a podporovat vyprávěný příběh, můžeme snadno nahlédnout, že jejími nejdůležitějšími místy byly právě dramatické (melodramatické) momenty. Právě tu totiž může teprve rozvinout svou podstatu v rámci filmového *gesamtkunstwerku*. Hudba tu působí jako ilustrativní, osvětlující, usnadňující prostředník a rovněž tu lze mluvit o jisté ustálené syntaxi, v rámci které lze popsat přípravu dramatického vrcholu, zvratu, či jiných standardních postupů.

Porovnáme-li tento postup s použitím hudby v *Bezstarostné jízdě*, nacházíme propastný rozdíl. Nelze tu totiž mluvit o vůbec žádné ilustraci dramatu. Srovnáme-li jenom místa, kde se hudba nachází s tím, co bychom do té doby v klasickém filmu mohli očekávat, musíme konstatovat, že smyslem písní není rozjasňovat vyprávění, nýbrž mu poskytnout jen jakýsi rámec. Hudba se v *Bezstarostné jízdě* důsledně vyhýbá jakýmkoli dějovým zápletkám a své místo má rezervováno v nedramatických momentech cesty westernovou krajinou. Naproti tomu systematicky nechává bokem všechny skutečně dramatické momenty příběhu, včetně klíčového okamžiku vraždy. V obvyklém melodramatickém stylu by tuto scénu nebylo možné ponechat bez hudby, stejně jako celý předcházející Nicholsonův projev o svobodě, který je vlastně přípravou pro tragickou smrt podivného apologety svobody.

Pojmenovali jsme tedy dva ohledy hudební dramaturgie, ve kterých se film *Bezstarostná jízda* radikálně rozchází s hollywoodskou tradicí.

Rozdíl v syntaktickém užití hudby, totiž jak a na kterých místech se hudební doprovod objevuje či spíše neobjevuje, je sám o sobě zjevným rozchodem s tradicí. Nicméně je to teprve v narušení obvyklé sémantické roviny, kdy se *Bezstarostná jízda* dostává zcela mimo konvence klasického hollywoodu tak, jak jsme jej vykládali v předchozích textech.

Pouhá absence hudby v místech, kde bychom ji normálně předpokládali totiž neříká víc, než že nejdeme podporovat obsah vyprávění. To pak může mít různé důvody, například že sama narace nic takového nevyžaduje. Absence v tomto případě představuje jenom neochotu učinit krok s konvencí, neznačí však vyhlášení otevřeného konfliktu.

Až narušení konvenční sémantiky hudebního doprovodu je otevřeným gestem namířeným proti tradici mainstreamové kinematografie. Jak jsme výše objasnili, populární píseň předpokládá zcela jinou sémantickou strukturu než jakákoli „generická“ filmová hudba. Potíž není ani v samotném mimohudebním obsahu, který se k ní váže, s tím mnohdy počítá i běžná filmová hudba, nýbrž v tom, že tento mimohudební obsah je zcela mimo kontrolu autora. Bereme-li za smysl a podstatu klasické formy jakousi jednotu dramatického celku, jehož hudba je jenom součástí, tak právě tímto postupem *Bezstarostná jízda* otevírá brány anarchické náhodě. Tolik žádaná a ceněná jednotu filmové narace jako celku, ideál *gesamtkunstwerku*, je tu totiž výsledkem nekontrolovatelné konvergence filmového vyprávění a konotací spojených s hity šedesátých let.

Závěrem učiňme jenom poznámku k historii filmové hudby. Díky explozi experimentálních přístupů v kombinaci se stále rostoucím vlivem autorů stojících mimo studiový systém (což bylo určitě podpořeno celkovým revolučním naladěním doby) mohli mít diváci i producenti filmů od konce padesátých let minimálně do poloviny sedmdesátých let oprávněný dojem, že technika *underscoring* hollywoodského mainstreamu je na ústupu a směřuje k úplnému vymizení z rejstříku modení kinematografie. Tato metoda se však později s několika modifikacemi vrátí k plné síle.



# Kemialliset Ystävät a Islaja

## Keramické hlavy na rajčatových ramenech

Text: Aleš Stuchlý

...peloton prasklých duší,  
mířící tam, kde v temném orchestřišti  
myš přeběhla po tympánech  
a bouře sevřela v tajné kapse  
finskou duhu.

*Jan Kohout (Pohádka o Ničem; Edice Analogonu 2004)*

Tři roky a tři kontinenty potřebovala finská písničkářka Merja Kokkonen aka **Islaja** na to, aby opustila model lo-fi improvizace a zařadila se po bok jeskynních žen budoucnosti typu Bat For Lashes nebo Fever Ray – novodobých divoženek z velkoměst, jejichž elektrifikovaná hudba umí budit mohutné, průzračné, a přece netriviální emoce. Islajina záhadná, temnou glazurou přelítá muzika na nové desce *Keraminen Pää (Keramická hlava)* podivuhodně slučuje evropské vlivy Berlína a Helsinek, exotické nálady Hong Kongu i specifickou atmosféru Beninu – domova vůdů a sídla finsko-afrického kulturního centra. Žádná z těchto oblastí se tu ale neprosazuje očekávatelně: střídme exotické vlivy jako by prošly nevzpytatelným filtrem osobnosti, která vrhá do světa chladné nože vět a tvrdí: „Čekám na explozi, která konečně vytapetuje tenhle dům“.

Akustické kytary, varhany, terénní nahrávky, – to všechno je skoro pryč. Ke slovu se dostává abstraktní elektronika, klávesy, saxofon a až nečekaně zřetelný, pečlivě vyladěný vokál. Aktuální deska zachycuje Islaju ve fázi, která čeká na každého nezařaditelného, progresivního autora: najednou je třeba vymyslet, jak se pohnout z místa, kudy pokračovat dál. Její hudba tu zůstává záhadná, osobní, zapouzdřenost jejích skladeb je i nadále tak hermeticky krásná (za všechny jmenujme alespoň nedobrovolnou výpravu do tmy světa v singlu *Pimeyttä Kohti*). Islajina kouzla možná chvílemi začínají působit krapet mechanicky, ale pocit povědomosti je vykoupěn snahou

o sloučení obtížně propojitelných prvků: profesionálního soundu a tajuplného intimního jádra, popových ambicí a ryzího autorství, technologických ornamentů a prehistorických materiálů. Povedlo se: keramická hlava drží na dřevěných ramenou překvapivě dobře.

V případě tvorby avantgardního kolektivu **Kemialliset Ystävät** (Chemičtí přátelé) už o tradičním slučování nelze mluvit: na jejich nové desce *Ullakkopalo* se pod rouškou čtrnácti strukturovaných kompozic skrývají precizní sonické muchláže. Kapela funguje coby autorský projekt Jana Anderzéna, který se průběžně obklopuje kamarády sdílejícími jeho zaujetí pro dráždivé elektroakustické experimenty. Jejich starší opusy zpravidla sestávají z mnoha krátkých, poloimprovizovaných mikrodramat, která kladou poměrně vysoké nároky na orientaci posluchače. Podobně je tomu i v případě aktuálního alba – s tím rozdílem, že jejich dadaistické hudební hry se tu proměnily v orgiastický a přitom zcela koherentní proud silných podnětů. *Ullakkopalo* jsou zvukové bakchanálie, jejichž hlavní předností zůstává fakt, že za vším tím zdánlivě nekoordinovaným jančením se skrývá až architektonická preciznost. Na povrchu absurdita a chaos, pod nimi fascinující metodologie.

*Ullakkopalo* by klidně mohlo být múzickou obdobou Manifestu surrealismu: je to nahrávka vzpouzející se běžné logice i normám, postavená na radostném šílenství, na rozbíjení tvarů a jejich asociativním skládání. Tomu

Jan Anderzén





odpovídá i bláznivý booklet, v němž přírodní a popkulturní koláže sousedí s bizarním výběrem textů – od spekulací o indickém císaři Ašókově a jeho společnosti Devíti neznámých až po informace o dvaasedmdesátileté ženě, která si ve zdravotnickém středisku města Nokia spletla svého devětaosmdesátiletého spolubydlícího s dýmajícím koněm a ubila ho židlí.

Skladby o délce popového hitu jako by podléhaly plynulé transformaci: při vši jednotnosti písně neustále mění svou trajektorii i tvar, nutí nás ke stále zvědavějším pátracím akcím a průzkumům v hrbolatém terénu. Do elektronických bzuků a syntezátorových pulsací vpádávají úlomky melodií bendža, klavíru či kytar, na pestrobarevnou zvukovou hmotu se slétávají dravá free-jazzová sóla i střepy modulovaných vokálů a slévají se spolu s perkusemi a štěrchadly v jeden organický celek. Hudba kultivovaná v Petriho miskách. Intenzita a lehkost zároveň. Petr Nárožný by řekl: Bazén s inteligencí. Nevěříte, že takové album může být strhující a zábavné? Věřte: v oslepujícím světle komplexního soundu Kemialliset Ystävät blednou i leckteré elity současné avantgardní scény.

Ne nadarmo někteří recenzenti přirovnávají existenci téhle kapely k přírodnímu úkazu: jejich hudba se umí koukat nejen dopředu, ale hlavně někam do míst, jež nikdy pořádně nepoznáme, a která dost možná ani



neexistují. Finští chemičtí přátelé působí v našem hudebním světě jako návštěvníci z cizí planety, jež nám jen tak mimochodem servírují své ozvučené amarouny. Vaří muziku vedle sauny u jezera, ale ingredience nakupují na prstenci Saturnu. Jinak to nejde. Zkuste tady kamkoli přijít a říct: *dejte mi půl kila kláves a něco proti rajčatům...*

**Islaja: Keraaminen Pää (Fonal, 2010)**

**Kemialliset Ystävät: Ullakkopalo (Fonal, 2010)**

inzerce

O  
OSTRAVSKÉ CENTRUM NOVÉ HUDBY  
Ostrava Center for New Music

**Ostravské centrum nové hudby vyhlašuje Institut Ostravské dny 2011**

## Lektoři

Carola Bauckholt | Petr Kotík | Bernhard Lang  
Larry Polansky | Rolf Riehm | Frederic Rzewski  
Martin Smolka | John Tilbury | Christian Wolff

OD/11

**OSTRAVSKÉ DNY 2011**

Doba konání:  
**15. srpna – 4. září 2011**

Počet přijatých rezidentů:  
35 skladatelů ve věku do 35 let

Pracovní jazyk: angličtina

Uzávěrka přihlášek: **15. 3. 2011**

Rozhodnutí o přijetí: 30. 4. 2011

Hlavní zaměření: orchestrální kompozice

Podmínky přijetí na:  
**www.newmusicostrava.cz**

## Rezidenční orchestry a ansámbl

Janáčkova filharmonie Ostrava  
Ostravská banda  
Canticum Ostrava  
Ascolta Ensemble  
Quasars Ensemble  
JACK Quartet  
O.B.SQ

## Dirigenti

Johannes Kalitzke  
Roland Kluttig  
Petr Kotík  
Gergely Madaras  
Ondřej Vrabec

Generální partner Ostravského centra nové hudby:

**NWR** NEW WORLD RESOURCES

Za finanční spolupráci statutárního města Ostravy:

**OSTRAVA!!!**

Pořádá:  
Ostravské centrum nové hudby – Dr. Šmerala 2, 702 00 Ostrava  
Tel: +420 596 203 426 / E-mail: info@newmusicostrava.cz

# Stefano Pastor

## Housle s kytarovými strunami

Text: Jan Faix, Foto: up2studio.com by JazzBoo

Z italské avantgardně jazzové scény vešlo do mezinárodního povědomí již velké množství hudebníků. Dalším, kdo především v posledních letech svou popularitou přesáhl Apeninský poloostrov, je houslista Stefano Pastor.

Pastor se narodil a žije v Janově. Jak bývá u houslistů v Evropě dosti běžné, svou kariéru začal jako interpret klasického repertoáru v rámci orchestrů, komorních těles (např. smyčcové kvarteto Leon Battista Alberti) a též coby sólista. Po krátké rockové epizodě (najdeme ho na albech artrockové kapely Piccio dal Pozzo) se však postupně přes moderní jazzový mainstream dostal až k volným improvizacním koncepcím a k elektrifikaci houslí. S debutovou nahrávkou pod vlastním jménem nijak nespíchal, titul *Una Notte in Italia* (Videoradio, 2004) vydal až ve svých jednačtyřiceti letech. Šlo ještě o dosti tradiční jazzové album (přestože v něm najdeme do improvizací rozvedené i melodie Bohuslava Martinů), Pastor se zde však ukazuje i s mnoha dalšími nástroji (perkuse, kytara, křídlovka, vokály).

Klíčovými momenty v jeho kariéře coby improvizátora bylo však až jeho následující album *Transmutations* z roku 2006 a v témže roce také setkání s věhlasným hráčem na barytonsaxofon a tárogató Georgem Haslamem, ze kterého ihned vzešly nahrávky *Holywell Sessions* a *Helios Suite* (Slam, 2007, spolu s trumpetistou Harrym Beckettem, kontrabasistou Stevem Kershawem a s klavíristou Richardem Leighem Harrisem). S Haslamem vystupuje Pastor přiležitostně dodnes, na jeho labelu Slam Productions od té doby často vydává a pravděpodobně skrze něj se mu otevřely cesty k účinkování s dalšími významnými freejazzovými hudebníky. V Evropě i v USA je velmi oceňované jeho album duetů s klavíristou Borahem Bergmanem (*Live At Tortona*, Mutable Music, 2009), spolupracoval ale také například s Dominicem Duvaem, Satoshi Takeishim či s Paulem Hessionem.

Stefano Pastor v současné době stále více experimentuje se svým nástrojem a s elektronickým vybavením. Nyní má například na houslích natažené kytarové struny a při sólových kreačích pracuje i s tvrdým zkreslením či vazbami. Blíží se tak občas k některým polohám třeba raného Michala Urbaniaka, jindy jde až do kytarových zvuků blízkých například Fredu Frithovi. Nabízí se tady snadné zařazení jeho stylu do kontextu jazzové a jazzrockové houslové tradice od Stéphana Grappelliho přes Jeana-Luca Pontyho a Didiera Lockwooda, sám Pastor se tomu ale brání. Přiznává pouze mírný vliv jazzových houslistů Stuffa Smithe a Zbigniewa Seiferta, mnohem více ho prý ale inspirují hráči na dechové nástroje jako John Coltrane, Ornette Coleman či třeba jeho krajan pozounista Gianluca Petrella. Patří mezi ty hudebníky, kteří se nemohou věnovat radikálnější avantgardě bez neustálého kontaktu s tradičnější produkcí. Vedle



účinkování na italské jazzové scéně je tak nutno zmínit jeho loňské čisté sólové album *Chants* (Slam, 2009) obsahující komorně laděné osobité interpretace jazzových standardů typu *Naima* či *Caravan*, italských písní a vlastních kompozic v podobném duchu. Ve studiu své housle sám doprovodil kytarou, mandolínou, a perkusemi, křehký zvuk i charakteristický „mlžný“ obal odkazuje k inspiraci stylem vydavatelství ECM.

V letošním roce vydal Pastor na Slam Productions hned dvě nahrávky. *Bows* je kolekce duetů s Kashem Killionem, američanem indického původu, který se se svou hrou na violoncello a indický smyčcový nástroj sarangi proslavil po boku Cecila Taylora, Pharoaha Sanderse, Sun Ra ale třeba i B. B. Kinga. Společná improvizace se zde odvíjí buď od lehce etnických rytmických vzorců, nebo od jednoduchých repetitivních melodických úryvků připomínajících mantry, do abstraktních dále jsou ale hráči schopni doputovat i od klasických témat Thelonia Monka. Zvláště spojení tónů elektrifikovaných houslí a sarangi přináší mnoho frekvenčně a barevně originálních poloh.

Na natáčení dalšího Pastorova alba *Freedom* dorazil do Janova též věčný cestovatel George Haslam, a spolu se soprán saxofonistou Claudiem Lujem a kontrabasistou Giorgiem Dinim vytvořili freejazzovou sestavu opět s pozoruhodným kolektivním zvukem. Čisté improvizované kusy jsou zde střídány Pastorovými kompozicemi. Právě z této desky je velmi snadné pochopit zmiňovanou spřízněnost, kterou Pastor cítí s dechovými nástroji v jazzu. Housle zůstávají bez přehnaných efektů u „klasického“ syrového zvuku, jen jednoduše elektricky zesíleného, a nádherně se spojují v trojhlasu se dvěma saxofony, z čehož dohromady s kongeniální souhrou hudebníků vzniká ojedinělý poslechový zážitek.

V současné době se Stefano Pastor pouští také do multimediálních projektů, spolupracuje s výtvarníky a básníky, literatura je mu zvláště blízká, i některá svá CD konečkonců doplňuje o vlastní poetické texty. Při své pedagogické činnosti na konzervatoři v Miláně však vydal též odbornou publikaci *ViolinJazz*. Českou republiku letos navštívil na začátku září při příležitosti pražského miniturné Georgea Haslama, při němž jeho radikální houslové psychedelii vedle klubového publika neunikli třeba ani rekreanti na cyklostezce v pražské Tróji. ■



# Július Fujak (ed.): Otáz(n)iky hudobnej semiotiky a estetiky

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre

Text: **Matěj Kratochvíl**

Hudební literatury v našich krajích nevychází mnoho – tedy té přesahující latku muzikantských memoárů. Na Slovensku se situace zdá být o něco lepší. Vycházejí tam překlady důležitých cizojazyčných titulů i původní produkce. Novou položkou je sborník zaměřený na hudební sémiotiku a estetiku.

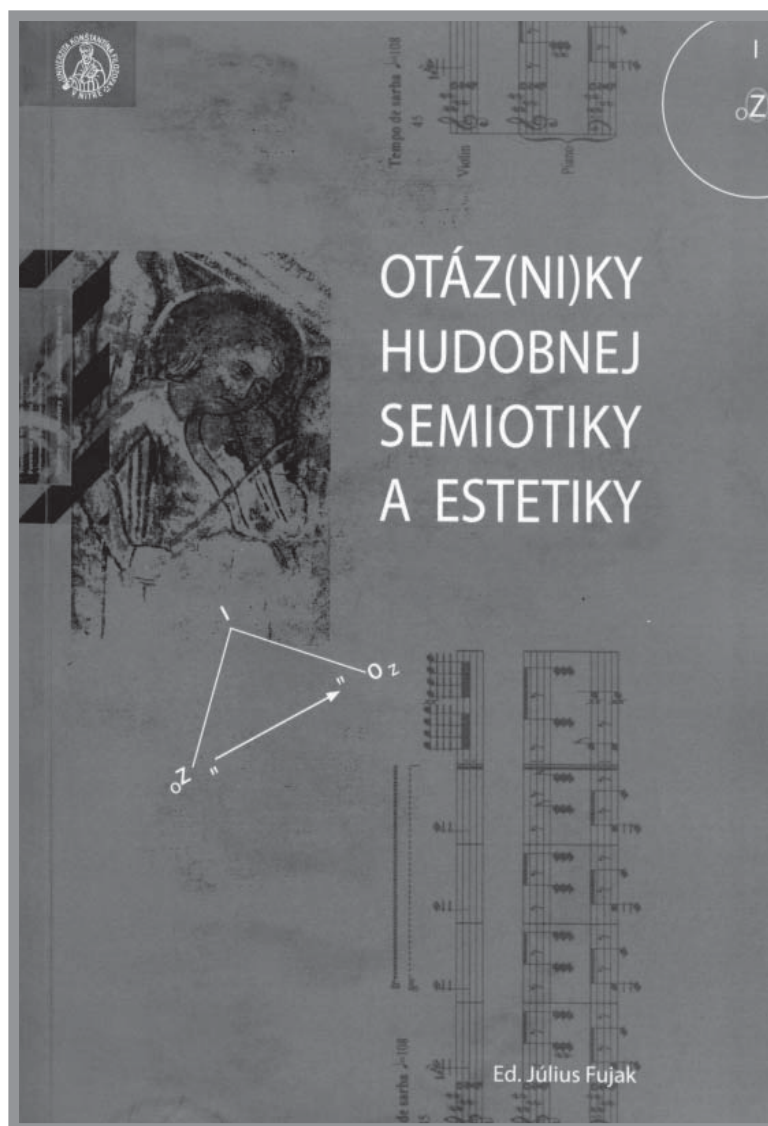
Projekt, jehož je kniha součástí, je zaměřen primárně na výuku sémiotiky a estetiky na vysokých školách, nicméně míří dále než jen k funkci pedagogické literatury a v jednotlivých kapitolách se tu řeší poměrně abstraktní otázky. Hudební sémiotika jako obor zkoumající hudbu coby znakový systém se zabývá tím, co a jak vlastně může hudba sdělovat, můžeme-li hudbu považovat za určitý druh jazyka, jakých podob může nabývat vztah mezi autorem hudby a jejím posluchačem.

Autorský tým je složen z českých a slovenských odborníků přicházejících z různých institucí a s různým teoretickým zázemím, čemuž odpovídá i rozptýl jejich textů. Několik z kapitol spojuje osobnost muzikologa Petr Faltina (1939–1981), jehož snahy o nové chápání hudební sémiotiky se odrazily v mnoha oblastech bádání o hudbě. Jeho přínosem se zabývá editor publikace, skladatel a teoretik, Július Fujak i česká hudební semiotička Jarmila Doubravová. Dílo francouzského sémiotika Jean-Jacquesa Nattieze představuje Vladimír Fulka. Další studie se nezaměřují na osobnosti, ale na vybrané teoretické problémy. Vladimír Franta jde na věc ze široka a krizi sémiotiky, která se podle něj „stala spíše náboženstvím či uměním“ propojuje s problematikou humanitních věd obecně a jejich hledáním místa ve společnosti. Několik textů dokazuje, že postmoderna ještě není mrtvým konceptem. Zuzana Martínková ve studii *Postmoderna v hudbe a jej aktuálnosť v súčas-*

*nosti* podává přehled toho, jak byl pojem postmoderna chápán v hudbě i umění obecně, a jaké jsou jeho projevy. Končí poněkud agitační pasáží, v níž mimo jiné píše: „Umění by se mělo vyvíjet ve prospěch společné věci. Důležitá a naléhavá je potřeba překonat egocentrický postoj a hledat způsoby, jak člověku

navrátit duchovní rozměr.“ Kapitoulou přispěl i stálý spolupracovník našeho časopisu Jozef Cseres, který srovnává pohledy na hudbu z různých perspektiv a zaměřuje se na myšlenky Claude Levi-Strausse, Jacquesa Attaliho, Rolanda Barthesa, Gillesa Deleuze a Félix Guattariho. Tento text je ve srovnání s ostatními osvěžením, protože vybočuje z akademické strohosti a ze zmíněných osobností dělá aktéry fiktivního a abstraktního příběhu – Etnologa, Ekonomu, Semiotologa a Pojmotvůrce. Na Cseresovu kapitolu navazují texty filozofa Klementa Mitterpacha a skladatele i teoretika Valéra Mika. Skladatel a rozhlasový producent Michal Rataj rozvíjí úvahy nad praktickými aspekty přemýšlení o zvuku, přičemž vychází jednak ze svého působení v Českém rozhlasu, jednak z pedagogické činnosti na Akademii múzických umění. Jeho úvahy se nesou v poměrně skeptickém tónu, ale naznačují také, že se situace v těchto dvou institucích pomalu proměňuje.

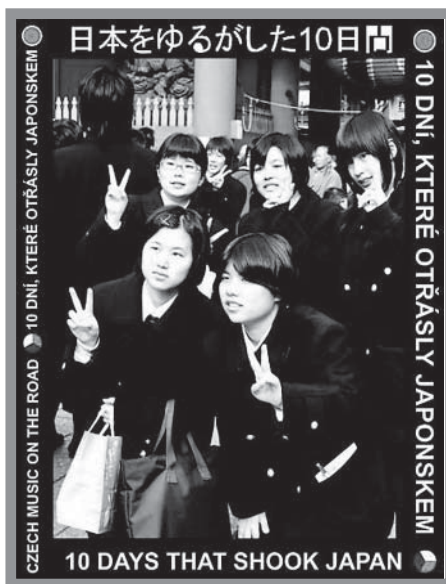
Jak tomu u sborníků tohoto druhu bývá, sebrané příspěvky sondují problematiku z různých stran a nechávají řadu otázek otevřených. I tak jde ovšem o podnětné čtení a důkaz, že jsou lidé, kteří dokáží o hudbě uvažovat na složitější úrovni.



# Česko-japonské projekty Alternative Music Production

Text: **Petr Slabý**

Romek Hanzlík a jeho agentura AMP stáli u zrodu dvou významných projektů, které zařadily českou alternativní hudební scénu do mezinárodního kontextu. V rámci Czech Music On The Road vyváží přední kapely daného „žánru“ průběžně do nejružnějších koutů světa a Slet bubeníků pod kuratelou Pavla Fajta zase nabízí od své premiéry v roce 2002 nevšední mezinárodní hudební setkání v našich luzích a hájích. Rok 2008 byl ve znamení země vycházejícího slunce a dokumentují ho dvě DVD – *10 dní, které otřásl Japonskem* a *The Gathering Of Drummers / Slet bubeníků 08*. Na finální podobě obou snímků se podepsal renomovaný režisér Václav Kučera, který byl mimo jiné spolupracovníkem televizních pořadů Bago, Trip nebo Šedesátka.



Slet bubeníků je unikátní událostí, která prošla od svého zrodu celou řadou mutací. V roce 2008 se v sestavě objevili vedle českých bubeníků a perkusistů Pavla Fajta, Miloše Vacíka, Pavla Koudelky a Petra Zemana (ten obsluhoval také klávesy) také japonští umělci – zpěvačka Yumiko Ishijima, hráč na barely a další perkuse Steve Eto a vibrafonistka a hráčka na virbl Yunko Honda – a v neposlední řadě americký bubeník Jim Meneses, známý u nás například i ze spolupráce s holandským souborem Palinx. Záznam koncertu z Divadla Archa je natočen velice profesionálně, kamery kromě celkové atmosféry zachycují i výrazné detaily. Dynamický střih pak podporuje základní esprit celého vystoupení.

Po hudební stránce je to amalgam nejrůznějších stylů, které zde fungují v dokonalém kompozitu. Netěží z módní vlny world music, ale vytváří fúzi v tom nejlepším slova smyslu. Není to rozhodně nějaké náhodné jam session, ale koncipovaný program, kde mají ovšem jednotliví muzikanti prostor pro sebevyjádření. Divoká smršť se zde střídá s něžnějšími pasážemi, kde hraje prim zejména vibrafon a nechybí zde ani hudební hříčky, jako je skladba *Boxers*, v níž Meneses a Eto excelují na papírové krabice. Podstatné je, že na všech zúčastněných

je jasné vidět spontánní radost ze hry a vzájemné komunikace.

Škoda jen, že zde třeba jako bonusy nejsou natočeny výpovědi jednotlivých muzikantů, což by celému DVD dodalo další dimenzi.

*10 dní, které otřásl Japonskem* je de facto road movie či dokonce cestopis, nikoliv čistě hudební film. Je to niterná zpověď hudebníků samotných, už díky tomu, že na turné nebyl přítomen profesionální štáb, ale veškeré záznamy pořizovali zúčastněné kapely a producent, který namluvil také skvělý doplňující komentář. Kromě sondy do japonských klubů a jejich zákulisí se zde tudíž můžeme podívat na rybí trh, do chrámů či do metra. Nejsou to ovšem žádné samoučelné „vypávky“ nebo přehlídka atrakcí, ale organické zobrazení života hudebníků na cestě. Nechybí ani ukázky z vystoupení spřízněných japonských skupin,

kteř by si zasloužily i delší stopáž, ale přece jen je potřeba uznat, že smyslem dokumentu bylo zaznamenat „výlet“ českých kapel do země, která je k alternativní hudbě do značné míry vstřícná, nikoliv podrobně mapovat tamější scénu. Nicméně i tyto filigránské spoty hrají v celkovém kontextu svou důležitou roli. Také pražské dotáčky, kdy jednotliví protagonisté bilancují celou akci, mají svou jednoznačnou výpovědní hodnotu v čele s dojemným prohlášením Miroslava Wanka ohledně jeho „odklonu“ od ateismu na základě přání o početí.

Přínosné jsou i dvouhodinové bonusy v podobě delších záznamů koncertů jednotlivých českých souborů – tedy Už jsme doma, Psích vojáků, MCH Bandu a Pavla Fajta – v nezvyklém prostředí, byť v omezené zvukové i obrazové kvalitě, což bylo dáno technickými prostředky. Kéž by u všech zúčastněných bylo možno mít na DVD alespoň takovéto záznamy i z domácích pódíí.

www.sletbubeniku.cz  
www.musicontheroad.cz

inzerce

# AlvaNoto®

## *Koncert*

PAF 2010  
9. Přehlídka anim.  
Kino Metropol

PAF 2010  
9. Přehlídka animovaného filmu  
Kino Metropol, Olomouc ( )  
10.12.2010, 21:00

Živá animace: Barevná hudba

[www.pifpaf.cz](http://www.pifpaf.cz)





# Paolo Angeli / Nanni Angeli: *Tibi*

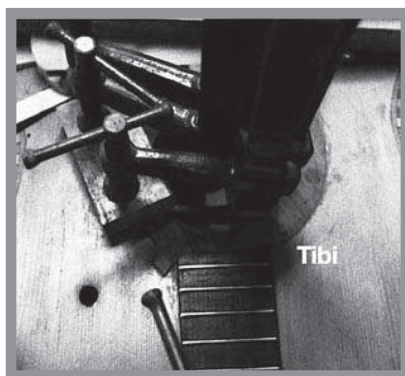
ReR Megacorp (www.rermegacorp.com)

Text: **Vítězslav Mikeš**

***Tibi* je hudebně-vizuální projekt, který vytvořilo italské sourozenecké duo: kytarista Paolo Angeli a jeho bratr – fotograf – Nanni. Firma ReR Megacorp ho vydala v podobě oboustranného disku coby kombinaci CD a DVD.**

Paolo Angeli si v polovině devadesátých let nechal zkonstruovat nástroj, jehož základ leží v sardinské kytarě, ale notnými úpravami, předem důkladně promyšlenými, z něj vznikl jakýsi hybrid na pomezí kytary, violoncella a bicích. Je elektrifikovaný, má hned několik sad strun, natažených na různých místech (Angeli na ně hraje prsty, smyčcem nebo speciálními předměty), kladívka rozeznávající struny s pomocí pedálu, řadu dalších komponent, které jsou využívány k rytmickému doprovodu atd. Zkrátka – jeden hudebník s jedním nástrojem obstará celý ansámbl, a to při hře v reálném čase, bez toho, aniž by si musel vypomáhat smyčkami apod. Zvukových možností skýtá tento nástroj opravdu spoustu. Připojme-li k tomu přirozenou muzikalnost Angeliho (hrával v různých souborech i na tubu nebo bicí, provozoval tradiční sardinské zpěvy atd.) a dokonalé osvojení si nástroje, vyjde z toho nadmíru zajímavý počín, kterým *Tibi* nepochybně je.

Není to jen atypičnost nástroje a Angeliho virtuoza, co k sobě poutá pozornost. Angeli je zdatný tvůrce a improvizátor, otevřený mnoha vlivům. Jeho skladby znějí místy postrockově (*Linee*), jindy jazzově (*Ritagli di Tempo*), čerpají ze sardinského folklóru, jemuž se Angeli věnuje i na vědecké bázi. V jeho hudbě lze rozpoznat působení Freda Frithe, jehož skladby ve svém aranžmá mimochodem nahrál pro ReR před třemi lety. Vedle šesti autorských skladeb (a dvou bonusů) na *Tibi* najdeme i úpravu písně *Desired Constellation* od Björk.

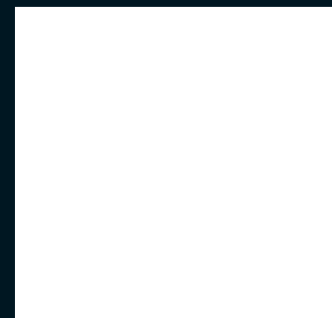
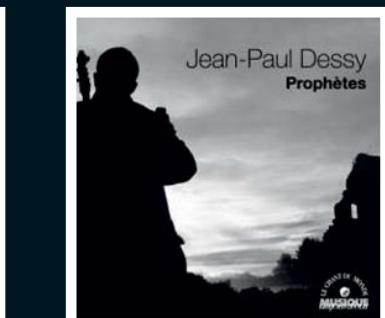


Vizuální složka projektu kombinuje fotografie a filmové záběry Angeliho hrajícího v decentně nasvíceném komorním prostředí Teatro San Leonardo Bologna (střídání záběrů na statické snímky a živých klipů vytváří dodávající celému DVD působivý rytmus).

Nanni Angeli, autor snímků, se pohybuje na hranici dokumentární a umělecké fotografie a tímto způsobem často zaznamenává hudební a divadelní vystoupení včetně jejich přípravných fází. Podobně přistoupil i ke svému bratrovi a jeho exkluzivnímu nástroji. Černobílé snímky na *Tibi* pocházejí z let 1996–2003; dokumentují už samotnou výrobu nástroje ve všech jejích stádiích, zaměřují se na vizuálně zajímavé detaily kytary, které se střídají s portréty hudebníka v akci. A jejich slideshow rozhodně nenudí.

Požitek nabízí i sledování klipů z živé performance, které jednak potvrzují, že celé to zvukové spektrum skutečně vzniká „tady a teď“, jednak fascinují lehkostí, s jakou Paolo Angeli koordinuje při hře celé své tělo. Člověk si tu uvědomuje, že hudba je vlastně i vizuální umění, a v tomto případě to platí dvojnásob. I proto upřednostňují audiovizuální podobu *Tibi* před audionahrávkou.

www.paoloangeli.com  
www.nanniangeli.com



### Martin Schüttler: Pelze & Restposten

Wergo ([www.wergo.de](http://www.wergo.de))

Kasselský rodák a současný berlínský rezident Martin Schüttler patří k mladší generaci skladatelů, album *Pelze & Restposten* je jeho prvním profilovým nosičem. Název by se dal přeložit jako „Kožichy & zboží z výprodeje“, protiklad luxusu a laciné masové produkce, a jeho hudba se snaží pohrát si s podobnými protiklady. Potkávají se v ní dvě hlavní vrstvy: akustické nástroje, respektive lidský hlas, a elektronika. Akustická složka je často vedena v elegantních liniích, kdyby stála o samotě, připomínala by díla z přelomu devatenáctého a dvacátého století, kdy se romantická estetika hroutila pod vlastní vahou, ale moderní hudba ještě nevystříčila tak docela růžky. Jindy zase sklouzává do ukolébavkové jednoduchosti na hranici banality. Elektronická složka ovšem estétství i sentiment shazuje (nebo povyšuje, podle úhlu pohledu) na jinou rovinu. Digitální zkreslení, šumy a lupance vytvářejí clonu, skrz kterou se díváme a musíme si někdy více někdy méně domýšlet původní tvary akustických partů. Místy se obě vrstvy protknou, jako když skrz padající vodu vykukne ruka kohosi schovaného za ní. To když začnou hráči ze svých nástrojů loudit dechy a ruchy podobné těm digitálním nebo když kontratenorista zpívá jakoby z poškrábaného CD. Jsou tu citáty existující hudby i repetice jednoduchého materiálu, vše je však zkombinováno tak, že na první poslech repetice ani citáty neregistrujeme.

Je to hudba, která by se dobře vyjímala jako doprovod k právě probíhající výstavě dekadentního umění. Krásu hledá skrze úpadek, v tomto případě skrze pokles bitové hloubky a samplovací frekvence, a má ospalou atmosféru opiového doupěte, v němž ale hraje na klavír Arnold Schönberg. Nebo naopak. K úpadkové kultuře stejně dobře ladí i skladba s názvem „*Souc it je metla lidstva, šerife*“, jejímž základem je poškozený záznam hudby k počítačové hře z osmdesátých let přehrávaný skrze „boombox“, tedy přenosný přehrávač. I takovému přizemnímu materiálu ovšem dokázal autor dát ve výsledku velmi poetickou podobu.

Martin Schüttler dramaturgií disku popírá dnes oblíbenou tezi, že posluchače zajímají jen jednotlivé skladby. Ačkoliv jednotlivé položky na disku vznikly v rozmezí více než deseti let (1998–2009), působí jako jednodolitá suita, k čemuž napomáhají i miniaturní mezihry, čistě elektronické plošky, bzikající a pulzující. V nich se skladatel představuje jako interpret, přesněji jako polovina laptopového dua taste, v němž jej doplňuje Mark Lorenz Kysela. Akustické nástroje obsluhují členové souboru musikFabrik, vokální party sopránistka Donatienne Michel-Dansac a kontratenorista Daniel Gloger. S touto deskou se pro mě Martin Schüttler dostává na pozici nejzajímavějšího objevu posledních dob.

**Matěj Kratochvíl**

### Jean-Paul Dessy: Prophètes

Le Chant du Monde ([www.chantdumonde.com](http://www.chantdumonde.com))

Belgičan Jean-Paul Dessy (\*1963) je současně interpret i skladatel; v této dvojroli se představil i letos v červnu v pražské Arše, kde spolu s Ostravskou bandou uvedl svou skladbu *Orée-Oraison-Hors-Raison*. Působí jako violoncellista, dirigent a umělecký šéf renomovaného ansámblu Musiques Nouvelles a právě interpretační činnost a bohatá zkušenost s prováděním děl jiných současných skladatelů mu pomohla najít cestu na poli kompozice.

Dessy sice psával hudbu pro film, divadlo a tanec, s ambicióznější tvorbou ale začal později: „*Zlomilo se to se skladbou Baruch: následovala další díla pro sólové violoncello, pro dvě violoncella, pak kvartet, hudba pro ansámbly a nyní opera a symfonická hudba. Ale vyšlo to od violoncella a odkud jinud. To je základ, od něhož se odvíjel*

*můj posun v komponování*“, můžeme si přečíst v rozhovoru se skladatelem, který je náplní bookletu k Dessyho profilovému albu *Prophètes* (Proroci) namísto obvyklých autorských komentářů.

CD *Prophètes* zahrnuje pět skladeb pro sólové violoncello z let 1997–2007 v provedení autora. Čtyři z nich svými názvy prozrazují starozákonní inspiraci (*Baruch*, *Sophonie*, *Amos*, *Exodus*), pátá je nadepsána latinskou frází *Non multa sed multum* (Ne mnohé, ale mnoho). Názvy nevnímám jako programní, spíš jako emblematické.

Povaha hudby je ve všech pěti skladbách obdobná – nekomplikovaná, kontemplativní. Vždy jde o quasi improvizované variační rozvíjení jedné myšlenky figurativního charakteru; vlivy renesanční a barokní hudby jsou tu více než markantní.

Dessy neexperimentuje, (znovu)objevuje polohy, v nichž je zvuk violoncella – řečeno s dávkou patosu – nejpůvabnější, nejznělejší, a to bez zbytečných virtuózních gest, což bývá častým neduhem skladeb, které si instrumentalisté píšou sobě „na tělo“.

Mám za to, že čistě koncertnímu provedení se tato hudba vzpouzí. Představuji si ji v sakrálním prostoru za účasti náhodně příchodích návštěvníků, kteří se na delší či kratší dobu ponoří do hudebního toku a pak zase odejdou – ne zklamáni, ale naopak nasyceni silou prožitého okamžiku. Nicméně i z kompaktního disku se Dessyho skladby poslouchají velice dobře.

**Vítězslav Mikeš**

### Supersilent: 10

Rune Grammofon ([www.runegrammofon.com](http://www.runegrammofon.com))

Supersilent se během třinácti let své existence stali vlastně již synonymem pro norskou radikální improvizaci a svou číslovanou albovou produkcí nyní dovedli už ke kulaté desítce. Inspirace jim neubyla ani po odchodu bubeníka Jarleho Vespestada. Nynější sestava (Arve Henriksen, Ståle Storløkken a Helge Sten) po loňské devítce pojaté jako hammondové trio přichází opět s novou koncepcí.

V materiálu natočeném v Oslu ve věhlasných Rainbow Studios, se protínají dosavadní zkušenosti Supersilent v exploraci temných až strašidelných elektronických struktur s nynější čerstvou touhou po výletech do akustických krajin. To osvětluje hned kratičká úvodní impres postavená na průzračném sólu prodýchávané trubky doprovázené jemným ambientem a také (poprvé v historii kapely!) Storløkkenovou hrou na akustické píáno. Po následující utlumeně nervózní elektronické ploše se v dalších kusech vrací zase klavír aby spolu s trubkou vytvořili tu podklad pro abstraktní melodie analogového syntezátoru, tu křehké duety, do nichž Helge Sten pouze ševlí jakoby z velké dálky.

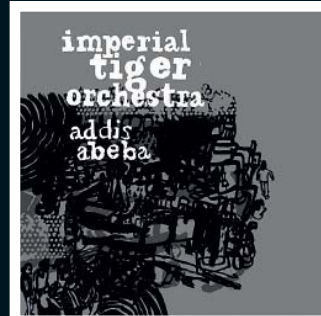
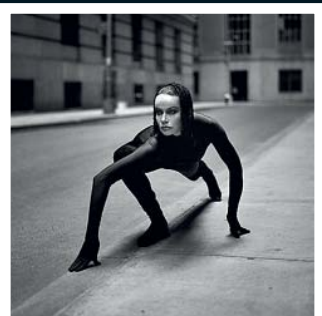
Klasičtější elektronické zaklínání se vrací až s číslem *10.5*. Ve vrčivě basovém dronu se místy mihne syntezátor, občas zarachotí pružinový delay, nejodvážněji na moment vystoupí do popředí melodické úryvky velmi tvrdě zkreslených hammondek.

V dalším čísle vzal Sten do ruky překvapivě „normálně“ znějící kytaru, aby spolu s klavírem a trubkou vytvořili křehkou melancholickou náladu zvukově i stylově blízkou některým polohám například Mathiase Eicka (a jeho opěvovanému debutu *The Door*). Některý fanoušek se ale může už i zarazit a přemýšlet, že by se do té romantiky nemuseli tito umělci pouštět stejně radikálně jako do svých divokých experimentálních kreačí. Ve zbytku alba se sice kapela nadále snaží o větší libozvučnost než dříve, ale neidentifikovatelných ruchů, dunění, chrastění i zlověstného ticha je zde také dost. Závěrečná improvizace je pak především pro všechny ty zvědavce, které zajímá, jak zní Storløkken skutečně rozvášněný nad klavírem a syntezátory.

Příběh Supersilent zkrátka logicky pokračuje, neustále se dramaticky vyvíjí a snad bude pokračovat takhle pěkně ještě dlouho.

**Jan Faix**





#### ANBB: Ret Marut Handshake

#### ANBB: Mimikry

Raster-Noton ([www.raster-noton.net](http://www.raster-noton.net))

Jak praví klišé, Blixa Bargeld a Alva Noto jako by si byli navzájem předurčení osudem. Alva Noto (vlastním jménem Carsten Nicolai) proslul přísně precizní prací s elektronickou zvukovou matérií a výsledky svých sonických bádání už léta vydává v kultovních laboratořích německého labelu Raster-Noton. Spíše než cokoliv jiného připomíná jeho hudba na nejvyšší možnou míru odosobněné pípání, škrtání a pomalé vibrování zvukových protonů a elektronů – je snadné propadnout představě Alva Noto jako ledově chladného solitéra, který od mikroskopu / laptopu zvedá oči jenom s velkou nechuť.

Na druhé straně hřiště si pak stačí představit Blixa Bargelda, frontmana a zpěváka kultovních industriálních průkopníků Einstürzende Neubauten, kteří letos oslavují třicáté výročí založení. Bargeld se většinu své kariéry obklopoval množstvím spolupracovníků a na rozdíl od Carstena Nicolaie vyznává hluk spíše v jeho animálnější podobě – divočejší, ne tak precizní, dává větší průchod improvizaci.

Dlouholetí přátelé se před třemi roky dali dohromady i hudebně a jako ANBB začali koncertovat – v létě tohoto roku pak na zmíněné značce Raster-Noton vydali EP *Ret Marut Handshake*, které o několik měsíců později následovalo dlouhohrající album *Mimikry*. Obě nahrávky (EP funguje spíše jako ukázka možností dvojice, některé skladby se v delších verzích objevují i na albu *Mimikry*) jsou postavené na vzájemné spolupráci Bargeldova hlasu a chladné elektroniky Carstena Nicolaie. Přesto si ale oba hudebníci navzájem pomáhají prolomit svoje limity a album se tak poměrně snadno vyvléká z kategorie „kratochvilná odbočka dvou stárnoucích avantgardistů“.

Dominuje Bargeldův hlas – ten organicky osciluje mezi němčinou a angličtinou, nelidským vřiskáním i poměrně ironickým odříkáváním dadaistických hříček. Bargeldův projev táhne celou podstatu alba kupředu a Alva Noto prakticky jenom sekunduje – o to vzácnější jsou ale momenty, kdy nechá naplno rozeznít svůj laptop v sonických explozích a přebije Bargeldův zpěv.

Pokud album vzniklo především proto, že se oba hudebníci nechtěli nechat uzavřít v hranicích, které si svojí hudbou sami vytýčili v minulých letech, můžeme bez rozpaků říct, že se záměr vydařil. Výsledkem je nejenom nová energie a inspirace v myšlenkách obou umělců, ale především jedno z nejpodařenějších alb roku.

**Jiří Špičák**

#### Richard Pinhas / Merzbow / Wolf Eyes: Metal / Crystal

Cuneiform ([www.cuneiformrecords.com](http://www.cuneiformrecords.com))

Francouz Richard Pinhas byl v sedmdesátých letech duší de facto jedinou „kapelu“ Heldon, v níž spojoval svůj kytarový um s jednoduchými motivy syntezátorů a libou elektronikou. Dalo by se říci, že jeho tvorba v souladu s dobou mísila rock s chytlavostí Kraftwerk – ano, šlo možná o svébytně šarmantní *francouzský krautrock* (oxymóron) či předchůdce cold wave, chcete-li. Je zážrak, že Heldon nebyl vyzvednut na piedestal coby předchůdce electroclasse a jiných *futuretro* zábav, věřím, že za jeho hudební invenci by leckterý midi člověk bez váhání dal pravou ruku.

Pinhas ovšem zůstává v mnohem nižších patrech hudebního byznysu a, jak je vidět ze jmen na obalu jeho aktuálního 2CD, má v oblíbě i mnohem extrémnější hudební projevy než ty, které obvykle tvoří. S Merzbowem již jedno 2CD vytvořil, nyní

do party přibírá i Wolf Eyes, kteří se v šestici dlouhých instrumentálních skladeb a jednom krátkém ambientním bonusu (tohle album má dobré dvě hodiny) ochotně přizpůsobují Pinhasově estetice a doprovázejí jeho jásavou hudbu decentními elektronickými manipulacemi – takhle přistupují fanoušci ke svému idolu, jsou-li jim vyzvání ke spolupráci.

Znamená to, že albu dominují repetitivní chytlavé struktury, zvuk kytary, analogových syntezátorů a elektronických rytů (zazní ovšem i jazzové bicí a dlouhé kytarové sólo), role hvězdných jmen uvedených na obalu je vedlejší. Jako by se Heldon po téměř čtyřiceti letech stali superskupinou.

**Petr Ferenc**

#### The Machine: RedHead

Rekids ([www.rekids.com](http://www.rekids.com))

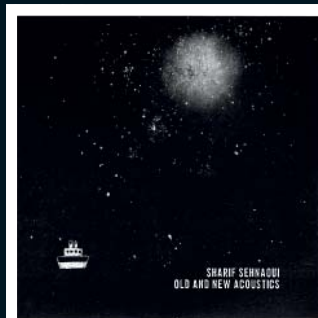
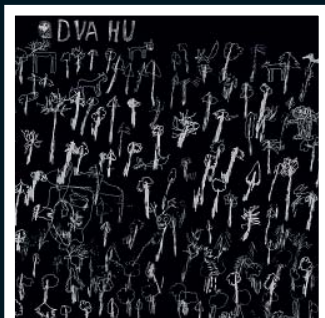
Matt Edwards alias Radio Slave sám sebe popisuje jako lovce zvuků. Na svých cestách světem sbírá neobvyklé ruchy, z nichž pak komponuje atmosférickou hudbu na hranici techna a ambientu. Zatímco jeho dřívější projekt Quiet Village zkoumal historickou vertikálu žánru exotica, jeho aktuální reinkarnace The Machine se soustředí na prostorovou horizontálu. Svůj debut si odbyl loni v létě na singlu *Fuse* vydaném na značce Innervisions, kdy projekt trochu netradičně představily jen remixové verze skladby. Její majestátní originál se objevuje až na aktuální desce *RedHead* jako patnáctiminutový šamanistický obřad *Opening Ceremony (Fuse)*, v němž se prolínají rituální nápěvy různých náboženství na pozadí minimal techno beatu. Ve svých kolážích The Machine záměrně rozmlzuje zdroje sample, čímž uniká pastí čisté fascinace exotikem. Je to zvláštní druh taneční hudby čerpající z hlubokých kořenů před-elektronických rytů. Desetiminutová *Spell Bound* je křížencem futuristického jazzu a děsivých přírodních ozvěn z kaňonů a jeskyní, zatímco závěrečná *Root People* nechá roztancovat národy celého světa v extatickém rauši. Šest skladeb alba *RedHead* - vesměs se stopáží sahající k deseti minutám - operuje ve stejném prostoru jako tracky chilského kouzelníka Richarda Villalobose a více než klasické písně to jsou minimalistické magické mantry, jejichž účinek se stupňuje repeticí. Použití neobvyklých zvuků jim ovšem dodává náboj něčeho dosud neslyšeného. *RedHead* je ale hlavně více než jen album, Matt Edwards s ním otevírá svůj multimediální projekt, jehož součástí budou galerijní instalace, série maleb designérky Mishy Hohenbach a také experimentální film undergroundových filmařů Jigoku. I bez konceptuálních berliček ale deska funguje jako inovativní nahrávka osahávající nové prostory fúze techna a „world music“.

**Karel Veselý**

#### Imperial Tiger Orchestra: Addis Abeba

Mental Groove Records / Absinthe Records ([www.mentalgroove.ch](http://www.mentalgroove.ch) / [www.myspace.com/absintherecords](http://www.myspace.com/absintherecords))

Ve Švýcarsku usazená mezinárodní formace vychází z fascinace klasickou érou etiopské jazzové fúze na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. V duchu těchto hypnotických grooveů tvoří vlastní kompozice či aktualizuje díla etiopských klasiků (Mulatu Astatque, Mahmoud Ahmed...) strhujícím současným způsobem. Domíchláno je to správné malé procento afrorocku či acidjazzového přístupu k elektronickému soundu. Z jinak poměrně klasického instrumentáře (Raphael Anker – trubka, John Menoud – barytonsaxofon, Cyril Moulas – baskytara, Julien Israelian – bicí, Luc Detraz – perkuse) vybočuje pouze elektrifikovaný phin (etiopskou variantu oudu obsluhuje též basista) a poněkud staromilské (tedy nyní zase moderní) vybavení klávesisty Alexandra Rodrigueze, efektované Rhodes piano a Roland



Juno. Dlouhohrající album *Addis Abeba* navazuje na též letos vydané stejnojmenné dvanáctipalcové EP.

Hned v úvodu nás překvapí jednoduchá ale skvěle účinná kombinace bublavého analogového basu a chřestidel. Z elektronického podkladu pak ale vystoupí dechová sekce a šlapající bicí. Meditativní hra na phin v úvodu dalšího kusu může připomenout třeba slavné saharské Tinariwen. Valivý třídobý rytmus je základní konstantou, která je v osmidílné kolekci porušena pouze ve zlobivě taneční interpretaci Astatqueho hitu *Emnete*. Všude bez výjimky se tu ale potkáme se šťavnatými sóly barytonsaxofonu a trubky, s nekompromisně tvrdým Rhodes piánem, či s podivně levně ale autenticky znějícími varhanními zvuky, které právě třeba ve zmiňované *Emnete* ve spolupráci s baskytarou vytvořily příjemnou filmově tajemnou náladu. Některé kompozice byly natočeny při živém koncertu, což při skvěle hutném zvuku posluchači většinou dojde až se závěrečným potleskem. Tradiční etiopská píseň *Bati* je zastoupena dokonce dvakrát, v živé i ve studiové podobě, při velmi podobné formě a téměř shodné časové délce je důvod pro toto zdvojení ale poněkud nejasný. Více se však této desce vytknout nedá.

Jan Faix

#### Dva: Hu

Indies Scope ([www.indies.eu](http://www.indies.eu), [www.2dva.cz](http://www.2dva.cz))

„I fáhr só faar / i fáhr, so tanc tanc tanc“ už druhá skladba alba *Hu* východočeské muzikantské dvojice Dva ukazuje, že se bude tančit. A říká to i text v jazyce, který si Dva vytvořili. Ale nebude to tanec pod stroboskopem, i když z reproduktoru tučá techno rytmus. Spíš půjde o tanec pod žárovkou podomácku strakatě zdobenou žáruvzdornými barvami. Někde se nátěr loupe, občas v síti klesne napětí, lupne to, žárovka zabliká a zachrčí. Lo-fi a home made, jsou základní materiály, ze kterých Dva staví svoji hudbu, a to i na novém albu. Jenomže to lo-fi pak spolu s berlínským producentem Jayropem opečují citlivým čistým a příjemným zvukem. Dívčí zpěv, kytara, bendžo, saxofon, klarinet, basklarinet a spousta a spousta harmpádí. To vše nalité do smyčkovacích mašiniek nebo počítače. Takoví jsou Jen a Jena. Na své předchozí toutéž firmou vydané desce *Fonók*, ale i dříve na vlastních počinech, představili Dva svůj způsob vytváření rytmů jako kuchyňský beatbox. Ten uměl pobavit, ale také v sobě skrýval úskalí: kdy ta da ta ta ta a uca uca přestane fungovat a začne posluchače rozčilovat. Ale obavy stranou. Na albu *Hu* udělali Jen a Jena další krok. Rytmičké a doprovodné zvuky už jsou rafinovanější. I když jsou stále home made. Ale o to lépe - u skladeb jako *Uhuh* můžeme zažívat dobrodružství při zkoumání jejich původu.

K chytlavým a výrazným písním patří třeba šestka *Tihop*. Co to je? Hip hop, u kterého skutečně potěší servis bookletu alba: překlady textů do angličtiny a češtiny. Dozvíte se tady, že hrdinkou písně s rytmičným deklamováním „*Sen letrol sis V. Atar*“ je doktorka V. Atar, která se vrací z vesmíru a stává se kovbojkou. „*Ale na raně přilétá vetřelec, který brčkem nafukuje zvířatům hlavy...*“ vypráví český překlad. A přes bazukoidy a multidimenzionální bránu se dostává k pointě.

Hitem (v komunitě menšinových posluchačů samozřejmě, i když příznivci dua Dva už obývají území nejméně od Dunaje k Atlantiku) se určitě stane osmička *Hap Hej*. S minimem prostředků její refrén „*Hop te trů! Hop te livr up!*“ roztančuje už od začátku, kdy je ale skoro úplně prázdným hudebním prostorem. Vypracovaný rytmus je tak jemně zvukově pojatý, že jej vnímáme spíš podvědomě. Dva vystavěli refrén jako prázdnou vázu, kterou do konce písně postupně naplňují a naplňují. Podle překladu je to píseň o psu, který se chová jako kocour v botách. Není snad *Hap*

*Hej* verze dětské *Skákal pes* vytvořená nějakou kosmickou komunitou Čechů? Ti s dědictvím společných kořenů žili odtrženi od národa na vzdálené hvězdě a my teď zjišťujeme, kam jejich folklór došel.

Na albu je vedle roztančených skladeb nemálo pomalých zamyšlených a smutných písní. Třeba noční klidná *Numie*, kde tušíme velmi vzdálenou zkreslenou kytaru i cikády. Poslední v bookletu jmenovaná *Valibela* vypráví, že už přišla zima. Dokola opakovaný motiv brnkání na bendžo-kytaru se nakonec ztratí ve svém echu, jako by zapadal sněhem. Asi opravu přišla zima. Dva na samém konci alba skryli ambientní skladbu, která se táhne od ticha k hluku jak otevřená tajga od obzoru k obzoru a docela z ní mrazí. Pěkné dobrodružství, tohle *Hu*.

Martin Filip

#### Ghédalia Tazartès: Ante-Mortem

Hinterzimmer ([www.hinterzimmer-records.com](http://www.hinterzimmer-records.com))

Představte si kombinaci muezina, Toma Waitse a Jeana Dubuffeta – a Ghédalia Tazartès to stejně nebude. Tento pařížský syn tureckých rodičů je především scénografem a za jednáctilet let hudební „kariéry“ se moc velkou diskografií pyšnit nemůže: vydal všehovšudy snad jen deset titulů, v sedmdesátých a osmdesátých letech vždy po jednom, v posledních třech letech je díkybohu mnohonásobně plodnější.

Novinka *Ante-Mortem* je v lecčems podobná rok starému cédéčku *Repas Froid* (Tanzpoces, recenze viz HV 4/10). I zde se jedná o kolekci přibližně dvaceti krátkých skladeb-fragmentů, v nichž Tazartès s poetickým humorem ukazuje, že rád překvapuje a odmítá uznávat hranice mezi vysokým a nízkým, čistým tvarem a nepodarkem... Sampluje „nůžkama na plech“, jeho pohyby směrem k a od hi-fi jsou sci-fi, všemu vévodí jeho hlas schopný indolentního kvákání, invokací v neexistujících jazycích, blackmetalového mumuru i pištění harémového kastráta. Eklekticismus je společným znakem většiny hudebníků, o nichž se v *HIS Voice* píše, Tazartès je ale z těch nejneohroženějších. Strach má asi z jediného – být žánrově zařazen a být prvoplánově chytlavý. To vám radši předvede směs naschválů, zaklínání a demence: modrou knížku, kdyby musel, by si určitě vyšvejkoval.

*Ante-Mortem* obsahuje pětadvacet skladeb, obal jich ale uvádí o dvě méně. Jmenují se francouzsky *Jedna až Dvacet tři* a kromě toho neuvěřitelného hlasového projevu se skládají z útržků nejrůznějších rozpoznatelných hudebních žánrů: je tu valčík, bigbít, metal... a spousta rychle se ztrácejících, nedefinovatelných zvuků a šumů. Několik skladeb má společné motivy a zvukové fragmenty, které by se daly považovat za páteř (nebo refrény) alba. Třiadvacátý kus *Vingt-trois* se postupně ztrácí v mlze připomínající šum řádně ohrané kazety, pak následuje minuta ticha... a dvě variace na modlitbu Ave Maria. Ale tady bych potenciálnímu posluchači nerad kazil překvapení. Nemůže ho nepotkat...

Petr Ferenc

#### Sharif Sehnaoui: Old and New Acoustics

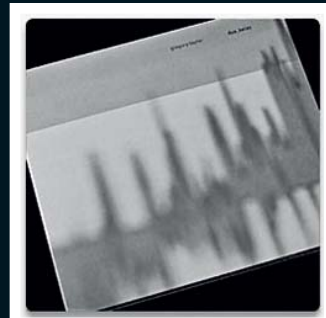
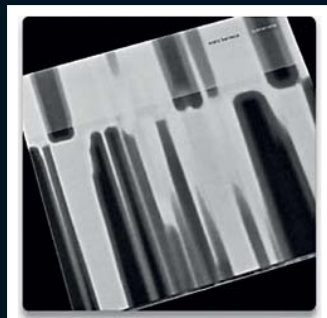
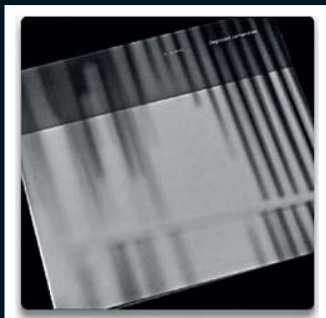
Al Maslakh ([www.almaslakh.org](http://www.almaslakh.org))

#### Scrambled Eggs and „A“ Trio: Beach Party at Mirna el Chalouhi

Johnny Kafta's Kids Menu ([www.johnnykafta.com](http://www.johnnykafta.com))

Kytarista Sharif Sehnaoui patří mezi nejdůležitější hybatele libanonské experimentální a impro scény. Nejenže je sám aktivním hudebníkem koncertujícím kromě arabské části světa často po Evropě a USA, ale je duší jedinečného a zřejmě jedi-





ného na improvizaci zaměřeného arabského festivalu Irtijal (koná se každoročně na jaře v Bejrútu) i vydavatelství, jež „publikuje to nepublikovatelné na libanonské umělecké scéně“. Jedenáctou položkou od založení labelu Al Maslakh („Jatka“) v roce 2005 je sólové album Sharifa Sehnaoui. Sehnaoui používá akustickou kytaru spíše jako perkusivní nástroj než jako klasický drnkací strunný nástroj. Kytaru má položenou na klíně a někdy ke hře užívá různé paličky (některé navíc vpreparované mezi struny), jindy kovové ladičky, kterými různě rozvibrovává části kytary. Běžné je pro něj též užívání kovových válečků, jimiž přes struny na různých místech kytary přejíždí. Tak ostatně začíná i album *Old and New Acoustics*. V počátku první části *To Boldly Go Where No Man Has Gone Before* (odkazující ke klasické úvodní větě každého dílu původního seriálu Star Trek) pracuje Sehnaoui i s tichem, v kterém nechává dlouze zanikat naléhavosti preparované kytary. Později se přes zvonivě kovové zvuky promění proud hudby v pro Sharifa Sehnaoui typickou rytmickou, perkusivní hru. Tempo zrychluje a soustředěnost „bubnujícího“ hráče je až hmatatelná. Střed zhruba třiatřicetiminutové skladby se po chvilkovém ztišení i zklidnění nese v duchu divoce znějícího cimbálu. V tuto chvíli se však herní prostor již přirozeně rozšiřuje i na tělo kytary, kde se v rychlém tempu střídají úderý paličkami do strun a dřevěné desky, a tvoří tak iluzi dvou nástrojů. Precizně tvořený tok hudby po opětovném ztišení dosáhne druhého kulminačního bodu, který je však již konečný. Druhá, výrazně kratší skladba začíná oproti předchozí okamžitě svižně a odehrává se spíše v nižších tónových polohách (kde dojde i na „klasické“ drnkání). Celá nahrávka byla pořízena v obývacím pokoji Sharifa Sehnaoui a pod zvukem je podepsán Fadi Tabbal.

Druhé recenzované album obsahuje tři části improvizujícího tria Sharif Sehnaoui/Mazen Kerbaï/Read Yassin a kapely Scrambled Eggs, která funguje v klasické rockové sestavě kytara, baskytara, bicí. Studiová nahrávka *Beach Party at Mirna el Chalouhi* vyšla u čerstvě založeného sublabelu Johnny Kafta's Kids Menu, jehož afinitu k labelu Al Maslakh poznáme mimo jiné i podle řeznického sekáčku (logo vydavatelství Al Maslakh), jímž (zřejmě) Johnny ořezává döner na logu JKKM. Kafta je tradiční oblíbený pokrm z mletého masa. A posluchač téhle desky musí být z kulinářského počínu potěšen, neboť hodinová porce servírované hudby je řezaná s takovou grácií, že vám (resp. mně) nezbyvá než se dožadovat neustálých přídavků. Zvláštní, ani po nevímkolikátém nášupu jsem se Kafty nepřejedl. Album tvoří dva téměř půlhodinové improvizované sety, které si atmosférou nezadají s dlouze tvořenými strukturami projektů jako Regenorchester XII a svým způsobem i třeba s loňskou deskou australských The Necks. Umně skládané a rozkládané zvukové vrstvy s velkým důrazem jak na detaily (ať už probublávání trumpetů či perkusivní hra na akustickou kytaru), tak i gradující rytmiku basa/bicí jsou v „pravidelných“ obměnách nabourávány kytarou (chvillemi boosterující, jindy vazbíci). Na albu jsou zaznamenány běžné postupy zde přítomných improvizátorů, jako např. v případě kontrabasisty Yassina, který má nástroj položený na boku a smyčcem na něm rozeznívá například kovové mísy, či Kerbaïe, jenž má na tělo trubky naraženou hadici se saxofonovým náustkem, trubku pak drží v klíně a na její korpus klade různé plochy (kovové, plastové), jež vzduchem rozvibrovává, tudíž výsledný zvuk si s trumpetou mnohdy jen těžko spojíme bez vizuální nápovědy (o způsobu hry Sehnaoui jsem se již zmiňoval).

Avšak po celou dobu právě uvedených některých způsobů hry typických pro „A“ Trio je sónická struktura protkaná uchu snadno rozpoznatelnými rytmickými linkami a občas dobarvována hutně znějícími kytarovými drones. Obě tyto části mají podobnou stavbu (spíše akustické jemnější zvuky na počátku, do kterých se

po různě vystupňovaných exploracích jiných sfér zase vrací). Nicméně jediným komponovaným kusem je pětiminutová prostřední část, která dva zmiňované improvizované kusy odděluje. Skladba *Koji Kabuto (Ya Akruto)* je takový lehce ztřeštěný rockový nářez, v kterém dokonce oba autoři skladby (Yassin, Kerbaï) nejen zpívají, ale i povykují, kvílejí a řvou. Humor z této skladby kape stejně jak masnota z grilujícího se masa při výrobě döner kebabu.

Pro mě osobně velký objev na libanonské scéně a vřele doporučené album.

**Petr Vrbá**

**K. Leimer: Degraded Certainties**

**Marc Barreca: Subterrane**

**Gregory Taylor: dua\_belas**

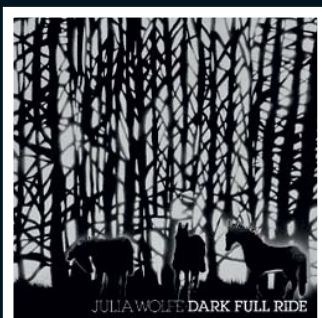
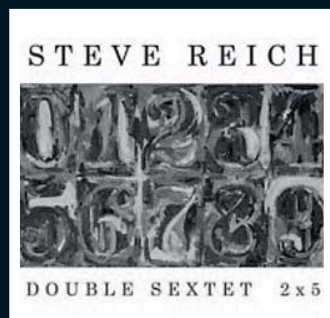
Palace of Lights ([www.palaceoflights.com](http://www.palaceoflights.com))

Tichý havajský hudebník K. Leimer přináší už třicet let v pravidelných intervalech posluchačům výsledky své práce na vlastním labelu Palace of Lights a ani na albu *Degraded Certainties* svůj rukopis nikam neposunul. Tím bychom popis letošní novinky mohli uzavřít, protože to jsou nejzásadnější informace, které se dají o desce sdělit. Kerry miluje ambientní ticho a dokáže ho vytvářet několika technikami. Buď se drží statických linek, které průběžně lehce moduluje, nebo nechává atmosféru očekávání prořezávat jemnými melodickými vpády, případně přichází s kousky oplývající filmovou rozmáchlostí, ovšem ve značně zpomalené podobě. Téměř každý autor rozjímavých nerytmických kompozic se během své kariéry otře o temnější, odvrácenější stránku ambientu. Ne tak Leimer. Ať už za to může cokoliv, poměrně vzácný jev svědčí o vyhraněném přístupu autora. Letošní album se po odskoku v podobě shuffle desky *Lesser Epitomes* vrací ke kolekci desetiminutových kompozic. Pod zmiňovanou základní atmosférickou vrstvou probíhá čilý boj mnoha výrazně procesovaných a na sebe vrstvených elementů. Léty vybroušený rukopis pak dokázal na novince dobře vyvážit experimenty s hladce meditativní melodikou.

Jsou to také tři dekády, co u Palace Of Lights vydal svoji debutovou nahrávku *Twilight* i Marc Barreca. Kulaté výročí přináší šanci porovnat, kam se jeho hudební cesta, která během let nepřinesla mnoho dalších plodů, nakonec dostala. A ruku na srdce, ani u Marca žádný posun z původních pozic nenastal. Signálem je už skladba *Twilight Reprise*, která je seskládaná pouze z hudební hmoty třicet let starého debutu. Základní elektroakustické hledání navíc zůstalo zachováno i na zbytku desky. Terénní úlovky, které Marc na desce použil (samplery projíždějících vlaků, ambient podchodů, cinkání lahví atd.), jsou zaneseny do mozaiky zvuků vylouděných na akustické nástroje. Veškerý materiál je tak důkladně prohněten, že výsledný prudce atmosférický ambient připomíná nejvíce noční hlukové aktivity blízké megalopole. Není náhodou, že v polovině osmdesátých let, byl Barrecovým partákem Jeff Greinke, který především v devadesátých letech oplýval podobným rukopisem.

I třetí letošní nahrávka Palace Of Lights se vyznačuje tichem obřadně obcujícím s elektroakustickými elementy. Ty jsou v případě novinky Gregoryho Taylora znovu hlavními nositeli nálad. Taylor na rozdíl od Barrecy nemá potřebu veškeré základní zdroje skladeb tak důsledně maskovat. Deska *dua\_belas* stojí na spontánní studiové improvizaci, které dává autor evidentně přednost před tvorbou nahrávek postupným vrstvením hluků v teple domácího studia. Navíc ani zde nemíneme Indonésii, Taylorovu oblíbenou destinaci, kterou nejvíce připomene kousek *Filipus Yang Jujur*.

**Pavel Zelinka**



### Steve Reich: Double Sextet, 2x5

Nonesuch ([www.nonesuch.com](http://www.nonesuch.com))

### Julia Wolfe: Dark Full Ride

Canteloupe Music ([www.canteloupemusic.com](http://www.canteloupemusic.com))

Mezi skladateli první vlny amerického minimalismu si Steve Reich dlouhá léta udržoval renomé tvůrce šikovně vyvažujícího experimentování a přístupnosti. Nebyl tak populistický jako Philip Glass ani ezoterický jako LaMonte Young, ale dokázal přicházet se zajímavými útvary – nejsilnější jsou ty s přesahem k divadelním formám a podílem jeho manželky Beryl Korot. Po čistě hudební stránce se jeho hudební slovník stabilizoval: do sebe zapadající rytmické konstrukce, charakteristická instrumentace (klavíry a vibrafony jako základ) i symetrická forma skladeb (variace na schéma rychle-pomalou-rychle), to všechno tu je, jen již nic netrvá tak dlouho a nemění se tak pomalu jako na začátku sedmdesátých let. V aktuálních dvou skladbách sáhl Reich po dalším svém oblíbeném prostředku – zmnožování nástrojů či celých ansámbľů pomocí předtočené stopy. V případě *Sextetu* jde o akustické nástroje, ve *2x5* se dubluje rocková kapela. Bohužel, vlastní repetice nakonec Reicha dohonily a v jeho nové hudbě se těžko hledá něco, co by ji oproti té starší někam posouvalo. Zní to hezky – ale až příliš učesaně a předvídatelně. *2x5* navzdory „elektrickému“ obsazení postrádá jakoukoliv energii a i když trochu připomíná Reichovu starší a slavnější skladbu *Electric Counterpoint* pro navrstvené elektrické kytary, je to jen odvar.

Že podobnými metodami může vzniknout hudba mnohem zajímavější, dokazuje Julia Wolfe, členka newyorského skladatelsko-interpretačního sdružení Bang on a Can (které je interpretačně podepsáno také pod nahrávkou Reichova *2x5*). Tito skladatelé jsou o generaci mladší než Steve Reich a často jím byli významně ovlivněni, zároveň ale nasávají z jiných zdrojů. Někdy se v souvislosti s nimi mluví o postminimalismu. Julia Wolfe svému albu dala podtitul „*Music in Multiples*“ a čtyři skladby na něm jsou postaveny na reichovském principu zmnožování. Tentokrát ale jde vždy o jeden nástroj: devatero dud, čtyři bicí soupravy, šest klavírů a osm kontrabasů. Každá ze skladeb je tedy jakousi studií jednoho nástroje a po každé je výsledek zajímavý. Úvodní dudácká skladba *LAD* vytváří z navrstveného mečení zneklidňující zvuk sirén varujících před náletem, *Dark Full Ride* pro bicí rozostřuje šlapající rytmus, *My lips from speaking* svými vykloubenými rytmy trochu připomínají některé klavírní kompozice Györgye Ligetiho. Finální *Stronghold* je nejsilnějším kouskem na disku. Naklonovaný kontrabas se od rozložených akordů ve stylu Philipa Glasse přesune k téměř romanticky klenutým melodickým linkám, tremolu včelího roje a ke konci pomalu sklouzává do nejhlubších poloh. Můžeme k tomu přistupovat optimisticky: Minimalismus v hudbě zasel podnětná semena, která dávají úrodu, i když původním autorů tvůrčí síly slábnou.

Matěj Kratochvíl

### Jonathan Harvey: Speakings

æon ([www.aeon.fr](http://www.aeon.fr))

V letech 2005–2008 působil Brit Jonathan Harvey (\*1939) jako rezidenční skladatel u BBC Scottish Symphony Orchestra a z úzkého tvůrčího kontaktu s tímto tělesem a jeho šéfdirigentem Ilanem Volkovem vytěžil pozoruhodnou symfonickou trilogii, která se tematicky vztahuje k očistě v buddhistické tradici: ...*towards a Pure Land* (2005) odkazuje k očistě mysli, *Body Mandala* (2006) k očistě těla, konečně *Speakings* (2007–2008) k očistě řeči. První dvě skladby vydala předloni britská

firma NMC na CD nazvaném *Body Mandala* (jehož recenzi si můžete nalistovat v HV 3/09). *Speakings* jsou dominantou stejnojmenného disku, který vyšel na francouzské značce æon, a představují v pravém slova smyslu vyvrcholení Harveyovy spolupráce s uvedeným orchestrem, v jehož skvělém provedení znějí i na recenzovaném titulu.

Půlhodinové třívěté dílo *Speakings* je nejrozsáhlejší částí trilogie, zároveň i nejnáročnější, a to ve vztahu k orchestru i k posluchačům. Harvey pracuje s velkým obsazením orchestru, k němuž připojil jedenáctičlenný ansámbl a elektroniku. Výsledkem ale není zvuková předimenzovanost. Naopak, skladba zní poměrně asketicky, stojí na jemných témbrových nuancích jednotlivých nástrojů, vytvářených různými technikami hry, jak je ostatně u Harveye zvykem. Je to i v souladu s jeho myšlenkou přenesení zvukové stránky toku řeči, vyvázané z významových vztahů, do instrumentální podoby. S tímto záměrem jsou do skladby zakomponovány také konkrétní elektronicky transformované fragmenty: dětský hlas, mantry, čtený úryvek z *Waste Land* T. S. Eliota atd. Složitě strukturovaná partitura dospěje v závěrečné větě k hymnickému vyústění.

*Speakings* doplňují na albu dvě komorní skladby staršího data: *Scena* pro housle a devítičlenný ansámbl (1992) a *Jubilis* pro violu a osmičlenný ansámbl (2002). Pro obě kompozice – stejně jako pro *Speakings* – je příznačná spojitost s lidským hlasem zprostředkovaným instrumentálně, což vypovídá o důvtipnosti dramaturgie CD.

*Scena* je nápaditým quasi operním výjevem, v němž sólové housle plní roli operní pěvkyně.

*Jubilis* je rozšířenou a upravenou verzí Harveyovy skladby *Chant* pro sólovou violu (*Chant* i *Jubilis* byly ke slyšení na Pražských premiérách v roce 2009 v podání Prague Modern) a Harvey tu kombinuje prvky středověkého křesťanského zpěvu s prvky zpěvu buddhistického.

I komorním dílům se na CD dostalo výborné interpretace, o níž se vedle doprovázejících členů BBC Scottish Symphony Orchestra postarali houslistka Elizabeth Layton resp. violista Scott Dickinson. Vydavatelství æon tak po loňském vynikajícím dvojalbumu *Complete String Quartets & Trio* (recenze v HV 1/10) navázalo další významnou položkou v Harveyově diskografii.

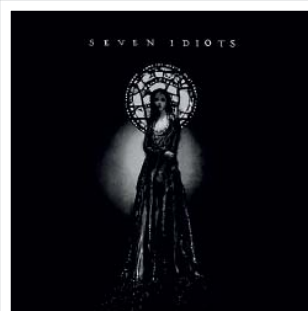
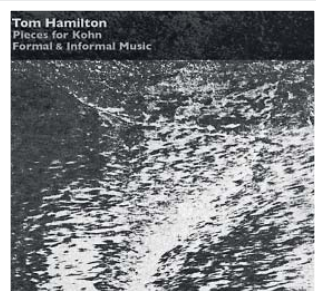
Vítězslav Mikeš

### Donauerschinger Musiktage 2008

NEOS Music ([www.neos-music.com](http://www.neos-music.com))

Německé vydavatelství NEOS se v posledních letech převážně zaměřuje na vydávání soudobé hudby, avantgardního jazzu a hudby na pomezí různých disciplín. Během krátké doby si NEOS vybudoval takovou pozici, jaké se těší například labely Col Legno anebo Kairos. Zásahu na uvádění soudobé hudby v oběh nemá pouze činnost vydavatelská či publikační, ale také festivalová a koncertní. Pokud se jedná o festival formátu Donauerschinger, který se vykazuje nejen výtečnou dramaturgií, ale i provedením (v případě tří cd Donauerschinger Musiktage 2008 se jedná například o interpretace Ensemble Modern, Klangforum Wien či SWR Sinfonie Orchestra pod taktovkami Franka Ollu, Piera Bouleze či Sylvaina Cambrelinga aj.), má smysl z něj pořizovat průřezové nahrávky. Výkony všech zúčastněných, jejich míra oddanosti a ponoru do hudebního materiálu potvrzuje na nahrávkách jejich dlouhodobě vysoký standart. NEOS výběr skladeb zaznamenává ve vysoké kvalitě pro všechny audiofilů (jedná se o pětikanálový zvuk), který doprovází bohatým bookletem. Stejně pečlivě toto mnichovské vydavatelství dokumentuje mimo jiné festivaly Salzburg Biennale





nebo Musica Viva. Předloňský výběr nepřináší pouze nové orchestrální kompozice zavedených autorů formátu Drora Feilera či Georgese Aperghise, či díla mladší generace zastoupené Eduardem Moguillanským, Saedem Haddadem či Enno Poppem, ale také skladbu Bena Johnstona *Quintet for Groups* z let 1965/1966, jež v kontextu současných výbojů působí neobyčejně aktuálně a inspirativně. Pro ty, kteří nemohou každý rok vážit cestu na podobně dramaturgicky vytříbené festivaly, jsou podobné záznamy více než důstojným vzhledem do atmosféry skvělého živého provedení a zároveň díky svému charakteru kompilace slouží jako jeden z možných orientačních bodů v soudobé hudbě. Podobný průvodce mezi mladými autory a novými díly starších pokolení je vždy potřebný.

**Lukáš Jiříčka**

**Tom Hamilton: Pieces For Kohn / Formal & Informal Music**  
Kvist Records ([www.kvistrecords.com](http://www.kvistrecords.com))

DvojCD vydavatelství Kvist Records přináší reedice dvojice alb, které v sedmdesátých letech nahrál a sám si vydal skladatel elektroakustické hudby Tom Hamilton – kvůli jménu shodnému s tím, jaké bylo dáno i baskytaristovi Aerosmith, se tento autor poměrně špatně googluje, o to lépe ale poslouchá.

Dvaatřicetiminutový disk *Pieces For Kohn* obsahuje čtyři skladby inspirované plátny saintlouiského malíře Billa Kohna, autora úžasným světlem prostoupených, ale přece jen značně kýčovitých, v podstatě turistických výjevů: Florentský dóm, egyptské chrámy, Notre Dame, ale i mnohem pozoruhodnější chicagské mrakodrapy podané coby kombinace kubismu a geometrické abstrakce... Menší část Kohnovy tvorby je opravdu abstraktní, možná se Hamilton inspiroval i tam. Když se to vezme kolem a kolem, jsou i jeho *Pieces For Kohn* dosti kýčovité: splašené drobení a pípání v nepravidelných, ale chytavých poryvech přesně odpovídají představě, jakou má novic o tom, jak ta elektronická vážná hudba vypadá (má vypadat). Hamilton je zde vlastně naivním archetypem skladatele, stejně jako Kohn naivním archetypem malíře: muž se stojanem v plenéru atd... Oba tvůrci mají společné dokonale řemeslné provedení, lehkost a vstřícnost a... překvapivý šmrnc. Radostně poslouchám důvěrně známé aranžmá zvuků, procházím si Kohnovy obrazy tisíckrát viděných míst a nacházím v těchto poněkud omšelých kulisách nový půvab. Napadá mě parafráze slavné otázky: Why people get Kohn and don't get Hamilton...

Druhý disk, album *Formal & Informal Music*, už tolik pelu nevinnosti nemá. Hamilton zde svou hudbu spojuje s víceméně jazzovými dechy (JD Parran – flétna, klarinet, altsaxofon, nagaswaram) a perkusemi (Rich O'Donnell hrající na části bicí soupravy, gamelanu, tympány, čínský gong, tabla a další) a místo čířkajících a cvrlikajících frekvencí přichází s nenápadnějšími, táhlejšími zvukovými „koberci“ hranými na pásky a syntezátory. Opět se jedná o velice svěží poslech, tentokrát ale nikoliv ve „zpátečnickém“, ale spíše ve „vizionářském“ duchu: kdyby mi někdo řekl, že se jedná o zbrusu nové spojení hráče na laptop s free improvizátory, neměl bych důvod nevěřit. A vida, Hamilton to NAPSAL před téměř čtyřiceti lety.

**Petr Ferenc**

**Catherine Christer Hennix: The Electric Harpsichord**  
Die Schachtel ([www.dieschachtel.com](http://www.dieschachtel.com))

Jsou hudebníci, kteří jako by ani nestáli o pozornost okolního světa. Chvilí je o nich slyšet a pak náhle zmizí ze záběru. To je i případ Catherine Christer Hennix. Ta se narodila jako Christer Hennix (Catherine si ke jménu připojila až později v souvis-

losti se změnou pohlaví) v roce 1948 ve Švédsku, kde se od dětství seznamovala s moderním jazzem. Později experimentovala s elektronikou a především se ve Spojených státech dostala do okruhu hudebníků, jako byli LaMonte Young, Terry Riley nebo Henry Flynt, s nimiž objevovala principy klasické indické hudby a snažila se je využít ve vlastní tvorbě. Jednou z mála možností slyšet ji, byly donedávna právě nahrávky Henryho Flynta, na nichž se podílela. To se nyní mění díky italské značce Die Schachtel, která se odkrývá takových ztracených hudebních pokladů věnuje docela systematicky. *The Electric Harpsichord* je asi nejznámějším dílem Catherine Christer Hennix, zároveň však až donedávna šlo o skladbu, o níž více lidí mluvilo, než již slyšelo. C. C. Hennix v ní využívá princip smyček, s nímž přišel Terry Riley, a ten „krmí“ zvukem elektrického cembala v takzvaném čistém ladění. Materiálem je improvizace na základě indické rágy jménem *Miltani* a stejně jako v indické hudbě i zde tvoří podklad drone – v tomto případě elektronicky generované sinusové tóny. Zatímco Rileyho skladby ze šedesátých let dosahují skrze pravidelně ubíhající proudy not zdání klidu, *The Electric Harpsichord* je mnohem dynamičtější. Zvuk připomíná hladinu moře, která se neustále vlní, někdy více, někdy méně a při větších a hlasitějších vlnách se nad ní rozeznávají alikvótní tóny. Vydaná nahrávka představuje pouze necelou půlhodinu trvající výsek z provedení v roce 1976, i tak má ovšem velkou sílu. Rozvlněnost hudby nedovolí poslouchat ji jako zvukové pozadí, což by se u jiných minimalistických děl stát mohlo. A ona ta hudba vlastně není ani moc minimalistická.

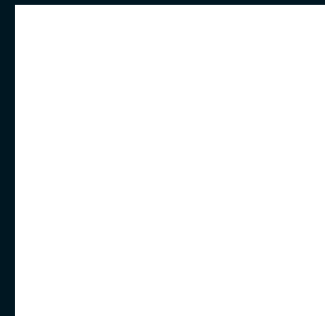
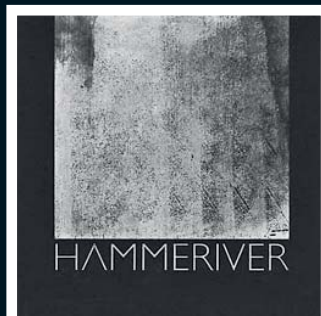
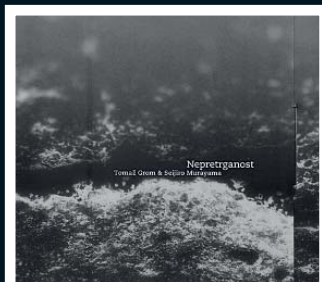
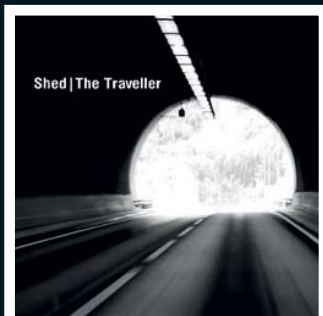
**Matěj Kratochvíl**

**World's End Girlfriend: Seven Idiots**

Virgin Babylon Records ([www.virgin-babylon-records.com](http://www.virgin-babylon-records.com))

V Tokyu usazený rodák z Nagasaki, multiinstrumentalista Katsuhiko Maeda, vydal od roku 2000 pod hlavičkou svého sólového projektu World's End Girlfriend již deset alb. Vždy na nich dokázal zhodnotit jak své instrumentální schopnosti (hraje na kytary, klávesy, housle, saxofon, obsluhuje a programuje elektroniku), tak i své zkušenosti z poznávání mnoha hudebních oblastí. V mládí se seznámil se světem klasické i soudobé vážné hudby, silně ho poznamenala ale i rocková a elektronická devadesátá léta. Na jeho novém albu však můžeme sledovat opět velký posun ve zpracování této široké škály inspirací. Autor zkrátka zraje, získává stále větší nadhled a neustále se zdokonaluje ve svém studiovém kouzelnictví. O změně svědčí i to, že *Seven Idiots* vydal Maeda jako svou první položku na vlastním labelu.

Množství eklektických umělců, kteří chrlí nahrávky různé kvality ze svých domácích „laboratorií šíleného vědce“, nám samozřejmě s dostupností vybavení stále narůstá, málokdo však ale dokáže sám vytvořit tak kompaktní celek s přesvědčivým autorským rukopisem jako Maeda, jehož originální přístup a smysl pro humor zhodnotili při spolupráci třeba i věhlasní Mono. Mnohé pochopíme ihned z úvodu alba. V kratičkém intru *The Divine Comedy Reverse* se na půdorysu necelé minuty a půl stihnou pohádat akustické i elektronické pazvuky se staccatovou rockovou kytarou, slapovanou baskytarou a romanticky vyklenutou smyčcovou filmovkou podpořenou chroupavým beatem. Po této vtipné zappovsko-zornovské kreaci nastoupí jedna ze stěžejních skladeb *Les Enfants Du Paradis*. Energický postrockový základ umožňuje aranžérsky vtipné vsuvky a přítomnost romantických smyčcových či klavírních pasáží skvěle paroduje britpopová klišé. Z tohoto celku je také možné vysledovat genezi alba. Maeda měl totiž původně v plánu vytvořit klasičtější pojatou poprockovou písňovou kolekci, ale postupná práce na aranžérských detailech a vrstvení dalších netradičních instrumentálních partů ho dovedla až ke smazání vokálních stop. Tento fakt je občas možné pozorovat pouze na formální výstavbě



kompozic, o nějakém „polovičatém“ vyznění pasáží původně určených pro zpěv nemůže být ani řeči. Skladby jsou to naprosto skvělé, příběh o každé z nich bychom vypravovali dlouho a dlouho. Stačí si poslechnout virtuozní koláž *Ulysses Gazer* s dominantními kytarami, které chvilku znějí jako velmi odvážný Prince, ale vzápětí jako Radiohead či Prodigy, Fred Frith a nebo i jako Mike Oldfield, v nápaditých aranžích se tu ozvou ale i elektronické chyby, přeskakující CD, levné syntezátory, chrčivý saxofon a hlavně strhující beaty a harmonické kadence.

Jinou polohou nahrávky je například trojdielná suite *Bohemian Purgatory*, v níž se kromě všeho dříve zmíněného objevují i abstraktnější elektronické plochy střídané provokativními žánrovými citacemi v neobvyklém rytmickém kontextu, nebo surrealistická MIDI karikatura *Der Spiegel im Spiegel im Spiegel*. Toto fascinující dílo, nabízející výjimečně hluboký vhled do současné popkultury s velkou dávkou úcty i hlubokého sarkasmu, je zkrátka potřeba slyšet a u jediného poslechu pak zůstane jen málokdo.

Jan Faix

#### Shed: The Traveller

OstGut ([www.ostgut.de](http://www.ostgut.de))

Na své průlomové desce *Shedding The Past* se René Pawlowitz alias Shed pustil do rekonstruování odkazu současného techna. Svoje „vysvlékání z minulosti“ ovšem myslel Shed nejspíše ironicky, jakkoliv se možná snaží zbavit elektronickou taneční hudbu některých nepříjemných konotací, svoji kreativitu vlastně pořád čerpá z minulosti žánru. I jeho aktuální album *The Traveller* je prošípováno odkazy na slavnější časy taneční hudby od detroitských pionýrů techna (*Keep Time*) až po 'ardcore jungle (*Leave Things*). Není to ale nostalgické ohledávání, jako spíše pokus o zapojování staré gramatiky do nových souvislostí. Slast techno repetice je stejně jako na *Shedding The Past* infikována aktuální politikou basové dominance a skladby jako *HDRTM* nebo *Hello Bleep!* jsou půvabnými experimenty s průnikem techna a dubstepu. Druhou tvář *The Traveller* jsou hojné ambientní pasáže, které ale místo uklidnění nabízí jen opak - ještě stupňují napětí z nervních beatů. Shed umí mistrně pracovat s emocemi, ostatně některé recenze na tuto desku operují s trochu žertovnou škatulkou emo-techno. Je to trochu roztěkaná kolekce, která jako kdyby neví kam se vydat, což nejspíše Shed sám přiznává v názvu desky. Po revolučních dubových ozvěnách *Shedding The Past* může být pro někoho *The Traveller* mírným zklamáním, Shed skutečně nenatočil další přelomovou desku - přesto se dokázal neopakovat. A to se cení.

Karel Veselý

#### Tomáš Grom & Seiji Murayama: Nepretržanost

L'Innomable / Zavod Sploh ([www.sploh.si](http://www.sploh.si))

Perkusionista Seiji Murayama (1957), který v osmdesátých letech působil v divokých projektech japonské scény (Absolut Null Punkt s kytaristou KK Nullem či ve Fushitsusha Keiji Haina) se během posledních několika let věnuje především exploraci svého jednoduchého bubínku. A výsledky jeho až zenového zkoumání máme možnost slyšet čím dál častěji, ať už na mnoha místech Evropy či v katalogích různých vydavatelství. Jen za poslední dva roky: *4 pieces with a snare drum* (RéR Megacorp, viz recenze v HV 4/10), *Idiom and Idiots* (w.m.o/r), *347* (Non Visual Objects), *Solos* (Zerojardins), *Moriendo Renascor* (Xing-Wu Records), *Space and Place* (Ftari), *Supersedure* (Hibari Music). *Nepretržanost* je pro mě osobně zatím posledním dostupným počinem, který přináší slovinský label L'Inno-

mable ve spolupráci s kulturní neziskovou organizací Zavod Sploh. Aktuální album je studiovou nahrávkou z loňského prosince. Kontrabasista Tomáš Grom zde užívá kontrabas standardním způsobem jen málokdy a o Murayamovi a jeho bubínku ani nemluvě. Přitom je skvělé poslouchat, jak se hráči svými osobitými technikami vzájemně doplňují, případně v jiných místech plně respektují a ponechávají dostatečný prostor pro vyjádření. Pomalé praskání blány bubnu se mísí se škrábáním na struny kontrabasu, jindy zas Murayama vytváří svůj momentálně asi nejtypičtější zvuk a Grom ho nechá znít povětšinou o samotě, případně ho doplňuje jemnými zvuky perkusivního charakteru (onen Murayamův specifický zvuk by se dal přirovnat k neustálému přejíždění paličkou přes jemně vroubkované dno nějakého dnev vzhůru otočenému kýblu s proměnlivou intenzitou a rychlostí; na výše zmiňovaných albech se vyskytuje dost často). Třiačtyřicet minut volné improvizace je na albu pro potřeby posluchače rozdělených do pěti částí. Přestože jde o nahrávku tvořenou pouze akustickými nástroji, jsou zde momenty (např. v průběhu celé třetí části), kdy je posluchač chtěl nechtě nucen k přemítání, zda přeci jen nebylo užito elektroniky, alespoň nějaké primitivní (obzvláště vezmeme-li v potaz, že předchozí album Groma na L'Innomable s T. G. V. Sambolcem z roku 2006 je elektroniky plné). Ve čtvrté části Grom na chvíli využije méně známý dechový nástroj (zvukem připomínající melodiku) a v závěrečné pak ještě Murayama přidá ke zvukově již tak dost pestrému albu i svůj hlas. Hlas, který na albu *Idiom and Idiots* zní občas dost bizarně, na *Nepretržanosti* sedne dokonale. Pro mě osobně je recenzované album z výše zmíněných tím nejzajímavějším.

Petr Vrba

#### Clare Cooper: Hammeriver

Mikroton ([www.mikroton.net](http://www.mikroton.net))

V oblasti volné improvizací scény se harfa objevuje jen sporadicky a u většiny fanoušků evokuje pouze jména Zeeny Parkins a Alice Coltrane. K inspiraci duchovní i hudební dráhou druhé jmenované se hlásí mladá Australanka žijící již od roku 2007 v Berlíně, Clare Cooper, která coby hráčka na tento aristokratický nástroj a též na tradiční čínský guženg v posledních letech intenzivně účinkuje po boku řady kapacit v mnoha formacích (John Butcher's Octet, Kapital Band 1, Trondheim Jazz Orchestra...).

Hammeriver je sestava, kterou založila ještě v Austrálii v roce 2003, a v různých érách jí prošlo mnoho tamějších významných hráčů (například Tony Buck, Matt Earle nebo Jim Denley). S vydáním studiového debutu prokázala Clare Cooper neobvyklou trpělivost a teprve letos vychází materiál, pro jehož natočení si do starého nahrávacího studia bývalého východoberlínského rozhlasu pozvala pianistu Chrise Abrahamse, bubeníka Tonyho Bucka, na kontrabasy Clayтона Thomase a Wernera Däfeldeckera, na tenorsaxofon a klarinet Tobiase Deliusa a též Christofa Kurzmana, který zde improvizuje pomocí softwaru Iloopp. Sama doplňuje: „V současné době vychází příliš mnoho alb velmi rychle a možná trochu bez rozmyslu. Já preferuji počkat a poslouchat nahrávky i s delším časovým odstupem, zda je v jejich zvuku opravdu něco životního, přesahujícího den kdy byly zahrány či natočeny...“ Prostředí kulturně rozmanitého Berlína Clare Cooper zjevně bohatě inspirovalo, na jejím hudebním myšlení, původně čerpajícím především z meditací Alice Coltrane, se podepsal redukcionismus, rockově chápaná psychedelie i musique concrète, takže není potřeba se obávat například patetických arpeggií.

V úvodní kusu *Second Stabbing (Ohnedaruth)* čerpali improvizátoři z grafické partitury též z dílny Clare Cooper, pro níž je grafika a design dalším oborem (je





## ARVO PÄRT SYMPHONY NO. 4

ECM

autorkou i obalu CD). Vycházela zde ze skladby *Ohnedaruth* z alba Alice Coltrane *A Monastic Trio* (Impulse, 1968). V prvních minutách vedou dialog pouze opatrně rozeznávané hlubší struny harfy a jemně zrnící elektronické bzukoty. Teprve později se připojují kovové perkuse, saxofonové tóny, fráze i klapot jeho mechaniky a basová struktura klavíru a kontrabasů. S původní verzí *Ohnedaruth* má tato kompozice shodnou pouze tóninu a určitou pro Alice Coltrane typickou „modální mohutnost“ v dynamických vrcholech, podání Hammeriver je jinak zvukově podstatně sofistikovanější.

Další celky jsou již čistě improvizované a mírně v nich ubývá kolektivně tvořených táhlých průběhů ve prospěch konkrétnějšího perkusivnějšího dění. Celé obsazení se vyznačuje barevně bohatým a sympaticky neučesaným projevem a neustálou překvapivostí. Úroveň hráčů a jejich široké výrazové možnosti ukazuje i fakt, že předešlá charakteristika platí i pro třináctiminutovou skladbu *E*, v níž celý soubor pracuje s jedním základním tónem a jen občas si některý nástroj odskočí do harmonicky nebo mikrointervalově blízkého okolí. Na silném účinku této improvizací etudy má ale též svůj podíl tóny nespávaný Tony Buck, který ji uchopil jako prostor pro extatickou gradaci. Další hezká pozvánka na letošní festival Alternativa a Buckův projekt Transmit.

Hammeriver je jako debut velmi silný a vyvráhlý. Doufejme, že v tomto případě nebude potřeba za pár let použít časté novinářské klišé, že „na úroveň první nahrávky již umělec nedovedl navázat“, to by byla škoda.

Jan Faix

### Eivind Aarset & The Sonic Codex Orchestra: Live Extracts

Jazzland Recordings ([www.jazzlandrec.com](http://www.jazzlandrec.com))

Když jsem loni obdivoval unikátní akustiku oprýskaného sálu UT Connewitz v Lipsku, říkal jsem si, že takhle dobře nazvučený koncert už jsem dlouho neslyšel. Až při následném rozhovoru s Eivindem Aarsetem jsem se dopátral příčiny. Koncert v rámci festivalu Leipziger Jazztage si norský kytarový experimentátor vybral jako jedno ze šesti míst, na kterých se nahrával materiál na budoucí „živou desku“. Složení jeho Sonic Codex Orchestra se na jednotlivých vystoupeních lišilo – v sestavě jsou například uvedeni tři bubeníci, přičemž někdy vystupovali i dva zároveň. Naopak chybí Jan Bang se svým samplerem, který byl až donedávna šedou eminencí za Aarsetovou tvorbou. Bang společně s Bugge Wesseltoftem (duchovním otcem norské nu-jazzové scény) inspirovali kromě Aarseta i takové veličiny jako Nilse Pettera Molværa či Jona Hassela. Přivedli je na cestu, která míří k vnímání hudby jako širé plochy, na níž je možné klasickou kompozicí stavět rozmanité instrumentální a vokální konstrukce, nebo je možné vrátit se k elementární podstatě hudby – nechat nástroje znít, vyprávět. Nechat se unášet přímočarým rytmem a prostými melodickými emblémy dokreslovat celý příběh.

Aarset má pověst puntičkáře coby muzikant, ale i jako producent. Při natáčení svých předchozích alb vždy odsloužil mnoho „přesčasů“ ve studiu, při nichž vybrušoval i ty nejneopatrnější detaily. Tentokrát zvolil jinou cestu: „*Rád hraju na kytaru naživo a občas na ni hraju mnohem lépe, než ve studiu. Interakce mezi muzikanty a improvizace před živým publikem je velmi odlišná a může být mnohem intenzivnější než v kontrolovaném prostředí studia. Nicméně produkování živého alba je také náročný proces – musel jsem obětovat určitou úroveň kontroly a smířit se všemi úniky a prosakováním zvuku mezi jednotlivými nástroji. Ale tato ztráta dokonalosti také dává vzniknout určitému druhu dynamiky. Abych uschoval živou energii, rozhodl jsem se omezit editování na minimum, vyhnout se overdubbingu a nezkracovat délku skladeb.*“

A skutečně, pustíte-li si po sobě jakékoliv studiové album a *Live Extracts*, na první poslech poznáte výrazný rozdíl a určitý paradox. Nahrávka je řidší, co se použitých vrstev týče (především ubylo syntetických a samplovaných partů), avšak výsledný zvuk je mnohem hutnější, jelikož není nikterak ořezaný, zbroušený a vydestilovaný do naprosté čistoty. Jednotlivé nástroje nejsou tak svázané, jako ve studiu, díky čemuž vyniká brilantní souhra celé skupiny, která však naště stí nikdy neskouzne do exhibice hudebnických dovedností. Stále všemu vládne to, co Aarsetovu tvorbu zdobí – cit pro detail, experiment, střídmost a pokora.

Intro a outro jsou ukázkou čiré spontaneity Aarsetova orchestru. Úvodní atmosférická skladba *Electromoers* jakoby ladila vaši mysl na patřičnou vysílací frekvenci a poté plynule vyústí v *Electromagnetic* – baladu z futuristického, technologiemi protkaného světa, který usíná a probouzí se v tichém kytarovém nářku, jenž postupně sílí a spěje k nezadržitelnému výbuchu emocí. Následující *Still Changing* je jakýmsi probuzením do postapokalyptického ticha, v němž se jako první zvěští přeživší existence objevují saxofon Håkona Kornstada a trumpetá Gunnara Halleho. Po nepřetržitě tenzi z předchozí skladby přichází moment uvolnění, kvapící bicí Torsteina Lofthuse startují únik mimo temnou realitu, při němž se jen občas klopýtne o hlasité výčitky svědomí. *Drobak Saray* se vynořuje ze tmy, jakoby omámen procitl z noční můry, kterou protíná orientální melodie Aarsetovy kytary, v tu chvíli však znějící spíše jako oud. Výrazný podíl na dynamičnosti a proměnlivosti zvuku má i Bjorn Charles Deyer, který se svou pedal steel kytarou dokáže během několika vteřin vyčistit hudební horizont před další sonickou bouří. Intermezzo *Murky Seven* je další improvizací oázou při pouti k žlučovitě *Sign of Seven*, stavějící na rockovém groove evokujícím elektrickou éru Milese Davise ze 70. let minulého století. Skladba pomalým a těžkopádným krokem, při němž se otřásá zem, pochoduje až na vrchol alba, z něž se jen poklidně rozhlíží a kontempluje v závěrečné *Blå Meis*. Nástroje jakoby v řídkém vzduchu pouze zhluboka oddechovaly, šetřily slovy a spíše si jen šeptaly cosi samy pro sebe, přičemž poslední slovo má éterický, tiše sténající hlas Deyerovy kytary.

*Live Extracts* není album, které by posouvalo Aarsetovu tvorbu výrazně jiným směrem, je spíše optikou, která nabízí jiný pohled na stejné skladby a přibližuje unikátní alchymii, již disponuje jejich živá interpretace stejně jako improvizací schopnosti Sonic Codex Orchestra.

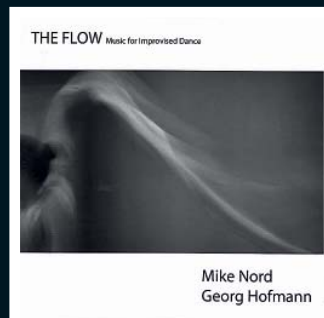
Petr Hanzel

### Arvo Pärt: Symphony No. 4

ECM New Series ([www.ecmrecords.com](http://www.ecmrecords.com))

Distribuce: 2 HP ([www.arta.cz](http://www.arta.cz))

Estonský skladatel Arvo Pärt se po bezmála čtyřech dekáдах vrátil k formě symfonie. Jeho první tři symfonie vznikly ještě před emigrací ze Sovětského svazu a šlo o díla docela divoká, disonantní, spojující kontrastní hudební materiály. Od sedmdesátých let si Pärt vybudoval jednak široký okruh věrných posluchačů, jednak především dobře identifikovatelný (a imitovatelný) styl. S tím se kolem něj vytvořila také aura klišovitě duchovnosti a pocit, že jde o hudbu duchovní, meditační, andělskou. Když v posledních několika letech začaly jeho skladby vykazovat zvrásněnější dynamiku, mohl vzniknout dojem, že na stará kolena hledá nové cesty. Když si ale s odstupem poslechneme Pärtova starší díla, ukáže se, že ani ta nebyla zcela zbavena dramatických prvků, jen je obsahovala v menší míře a v posledních letech prostě došlo k přesunu důrazu. I v nové symfonii je Pärt věrný své kompoziční metodě zvané tintinabuli, která ovlivňuje harmonickou složku a díky níž hudba



působí zároveň tonálně i atonálně. Ve srovnání se staršími díly ovšem pracuje ve více vrstvách. Tři věty symfonie trvají třicet pět minut, orchestr je složen ze smyčců doplněných o harfu a bicí, především marimbu, zvony a tympany, a ačkoliv jde o kompozici čistě instrumentální je jejím podkladem – podobně jako v jiných Pärtových dílech – text, zde text modlitby k andělu strážnému. V úvodních minutách první věty se hudba vyvíjí velmi pozvolna, jednotlivé hlasy smyčců se proplétají, postupně se však dění začíná zahušťovat. Druhá věta představuje kulminaci, v níž se objevuje výraznější rytmické bloky a harmonie se komplikuje, ve třetí větě nepřichází zklidnění, ale pokračování, v němž se disonantní harmonie střídají s lyričtějšími úseky, aby v závěru nastoupil rytmus pochodu, během nějž se zvuk postupně přesouvá od nižších rejstříků k vyšším a kdesi v imaginárních výšinách zmizí. Stopáž CD vyplňuje čtvrt hodinový výňatek z Pärtovy o deset let starší sborové skladby *Kanon Pokajenen*. Ta připomíná, jakým stylem si tento Estonec získal široké publikum – struktura hudby je mnohem průhlednější, dynamické vlny jen mírné, fráze vyklenuté tak, aby dobře zněly kostelním prostorem. Srovnání dvou skladeb na nahrávce ukazuje, jak se Pärt dokázal posunout, aniž by se radikálně rozešel s vlastní minulostí. Pokud něco na symfonii představuje nový prvek, je to dedikace Michailu Chodorkovskému, ruskému podnikateli a „Putinovu vězni“, který si na Sibiři odpykává trest za údajné podvody. Poustevník Pärt jako by se náhle rozhodl svou hudbu spojit s pozemskými záležitostmi a coby pamětník sovětských časů se vyjádřit k současnému režimu. Vybral si k tomu skvělé dílo.

**Matěj Kratochvíl**

#### Klaus Huber: Complete Cello Works (Alexis Descharmes – cello)

æon ([www.aeon.fr](http://www.aeon.fr))

„Alexis Descharmes není jen brilantní violoncellista; patří k těm, kdo důkladně zkoumá všechny hudební roviny partitury,“ vyjádřil se Klaus Huber (\*1924), jeden z nejvýznamnějších švýcarských skladatelů své generace, o interpretovi nahrávky jeho kompletní komorní tvorby pro violoncello. Po poslechu alba je třeba dát Huberovi za pravdu. Ačkoli nejde o prvoplánově efektní díla, v podání o třiapadesát let mladšího francouzského violoncellisty působí magicky.

Šest skladeb obsažených na albu vznikalo v letech 1954–1992, nahrávka tak v jistém ohledu dokumentuje i Huberovu tvůrčí evoluci. Nejranější kompozicí je neobarokně laděná šestivětá *Partita* pro cello a cembalo (1954), kterou spolu s Descharmesem interpretuje Sébastien Vichard. Tři skladby pocházejí ze sedmdesátých let. *Ein Hauch von Unzeit* (Dech nekonečnosti) Huber původně napsal v roce 1972 pro flétnistu Aurèla Nicoleta a dílo opatřil podtitulem *Lamentace nad ztrátou hudebního myšlení – několik madrigalů pro sólovou flétnu nebo flétnu a libovolné nástroje*. Postupně autor vytvořil několik dalších verzí, z nichž osmá je pro čtyři violoncella (Descharmes nahrál všechny čtyři party). Tento strhující kánon považuji za nejlepší kus alba. *Lazarus* pro cello a klavír (1978) sestává ze dvou krátkých vět, inspirovaných verši nikaragujského básníka Ernesta Cardenala. V *Transpositio ad infinitum* pro cello (1976) si Huber pohrává na bázi transpozic s kryptogramem jména legendárního švýcarského dirigenta Paula Sachera – Es-A-C-H-E-R(e). Také další dvě díla vzdávají hold osobnostem hudby dvacátého století: Skladbu *Rauhe Pinselspitze* Huber zkomponoval v roce 1992 k pětasedmdesátým narozeninám nejvýznamnějšího korejského skladatele Isanga Yuna. Není divu, že k violoncellu tu přidal tradiční korejské nástroje – citeru kayageum a perkusivní nástroj buk. Na recenzovaném albu zní ovšem verze pouze pro cello a buk (na ten hraje Jean-Baptiste Leclère). Ze stejného roku pochází i skladba zasvěcená Johnu Cageovi in memoriam: *...ruhe sanft...* pro čtyři violoncella a hlas, kde Descharmes opět nahrál všechny party.

CD s Huberovou kompletní tvorbou pro violoncello je ukázkovým případem dobré služby výborného interpreta zajímavému skladateli.

**Vítězslav Mikeš**

#### Mike Nord – Georg Hofmann: The Flow (music for improvised dance)

Leo Records ([www.leorecords.com](http://www.leorecords.com))

Kytarista Mike Nord je velice aktivním hudebníkem i pedagogem. Na oregonské Willamette University vyučuje jak jazzovou improvizaci tak i práci s hudebními technologiemi. Je pro to člověkem nanejvýš povoláním, zkušeností s množstvím elektroniky vybavenou kytarou i s multimediálními projekty má více než dost. S bubeníkem Georgem Hofmannem účinkují v improvizacním duu i ve větších obsazeních společně již pětadvacet let. Nejnovější CD této dvojice (a již třetí na značce Leo Records) obsahuje záznam z jejich vystoupení na švýcarské konzervatoři Winterthur. Jako je již pro Nordovy projekty tradiční, i zde improvizovanou hudbu doplnily spontánní taneční kreace, zde se o ně postaraly tanečnice Hideto Heshiki a Nurya Egger.

Název alba je zvolen skutečně trefně. Přestože je na CD přes padesát minut dlouhý improvizací proud rozdělen na osm „epizod“, všechen vývoj zde probíhá naprosto plynule a nenásilně. V úvodních třech částech klasický kytarový zvuk nezaslechneme, Nord pomocí MIDI ovládá pouze dosti tradiční syntezátorové zvuky. Jen málokdo s nimi ale umí dosáhnout tak citlivých výrazových nuancí. Živé podhoubí pak tvoří nenápadné perkusivní zvuky. Vše se děje jaksi pod pokličkou, ze vzniklé tajemné atmosféry žádná větší exprese nevyplyne. Tradiční jazzově jemný kytarový zvuk v následující pasáži *Dialogue* Nord využívá k ještě tišší a filigránštější produkci. Teprve další kus *The Storm* začíná znít o něco mohutněji díky spojení kytarových i syntezátorových zvuků i díky konečně o něco výraznějším bicím. Ambientní charakter ale i ještě o něco dynamičtější *La Danza de las Nueces* opustí pouze při bicím sólu a následných vícehlasých syntezátorových frázích chvíli i v pravidelném metru.

Předposlední část postavenou na metličkových eskapádách ozvláštní i Hofmanovy samplovací hrátky s větou *I hear the voices*, která posloužila samozřejmě i jako název. Přes lyrický kytarový recitál se pak přesuneme do závěru označeném logicky jako *Arrival*. Ten konečně uspokojí případnou posluchačovu touhu po výraznějším grooveu i většímu kytarovému experimentování, ale jen na chvilku před tím, než se tato citlivá kolaborace definitivně rozplyne do ticha.

Samozřejmě, že zaznamenaná hudba tvoří možná i pouze poloviční složku švýcarského vystoupení, pro doplnění představy o celkové podobě Nordových performancí s tanečnicí snadno poslouží i videozáznamy na internetu. Kdo se však do poslechu této hudby řádně ponoří, objeví mnoho jedinečných momentů, které by u jiných improvizátorů našel jen stěží.

**Jan Faix**

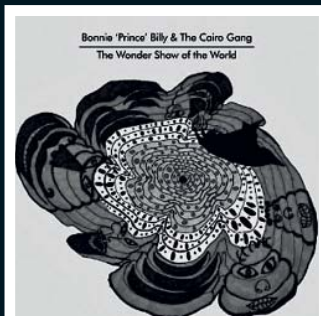
#### Giuseppe Ielasi: Aix

Minority Records ([www.minorityrecords.com](http://www.minorityrecords.com))

Šestatřicetiletý Miláňan Giuseppe Ielasi, který u české značky Minority Records vydává své první vinylové album, začínal na scéně improvizované hudby, na níž se setkával s Thomasem Ankersmitem, Michele Donedou, Jeromem Noetingerem, Brandonem LaBellem, Phillem Niblockem, Orenem Ambarchim i Gert-Janem Prinsem... Sólově i nadále improvizuje, jeho „nástrojem“ jsou krátké samplý – kromě zajímavě zbarvených elektronických zvuků jde o útržky hry klavíru, kytary, dechů, brumle i dalších „opravdových instrumentů“.

Ielasiho silou je uměřenost. Devět bezejmenných (improvizovaných?) skladeb jeho vinylu zabere jen něco málo přes půl hodiny, všechny si vystačí s několika málo





stavebními kameny – samplu, které lelasi řadí do jednoduchých, neuspěchaných pravidelných struktur plných vzdušného prostoru. Barva zvuků by mnohdy mohla odkazovat i k IDM, jejich nekomplikované rytmické řazení taktéž. Tam, kde bychom už už očekávali nástup pravidelného beatu, se ale lelasi opanuje a zůstává ve svém světě tichých náznaků. Rozhodnutí téměř geniální.

Minority Records je jednou z mála značek, které v Čechách vydávají alternativní hudbu zahraničních autorů – zmiňme nedávne zdařilé vinyly kytaristy a bendisty Thomase Bonvaleta, působícího pod pseudonymem L'Ocelle Mare, a dvoalbum švédských Tape. lelasiho Aix je přinejmenším stejně dobré, ne-li ještě lepší. Přehlédnout je by byl hřích.

Petr Ferenc

#### Swans: My Father Will Guide Me Up A Rope To The Sky

Young God rec. ([www.younggodrecords.com](http://www.younggodrecords.com))

Měl to prý být návrat k prapůvodním kořenům Swans. Zdálo se to jako logický krok, zvlášť když do kapely znovu nenastoupila druhá nejdůležitější persona, enigmatická zpěvačka Jarboe. S nápady, které byly faktickou kostrou návratové desky, se mohli fanoušci kapely seznámit na albu *I Am Not Insane*, kam Michael Gira umístil připravené písničky v unplugged podobě. Už skrze něj bylo jasné, že tak revoluční návrat ke kořenům to rozhodně nebude. Rozchod s doprovodnými muzikanty z Akron/Family a hromadění hrubšího materiálu, který se pro tento sólový projekt nehodil, to byly spíše hlavní důvody k návratu Swans na scénu. Pokud ale čekáte, že šestice, ve které narozdíl od Jarboe nechybí věrný kytarista Norman Westberg, se vrátí k protopunkovému náladám prvních dvou či tří alb, v nichž se mísil no wave primitivismus, hlukové obsese a čistý principálův vztek, tak budete po spuštění desky *My Father Will Guide Me Up A Rope To The Sky* rozčarováni. Ano, úvodní *No Words/No Thoughts* ještě funguje jako možné houstnutí atmosféry před bouřkou, ale hned následující *Reeling The Liars In*, ve svém křehkém podání vzpomíná spíše než na rozvraně hlukové šílenství na delikátní semiakustické nálady The Angels Of Light. Následující valivě minimalistická skladba *Jim* pak přichází jako ozvěna výborné desky *The Great Annihilator*, k níž má celková nálada novinky asi nejblíže. Spíše než masivní zvukový balvan funguje nová deska Swans jako katalog nálad, které Michael Gira a spol. rozprostřeli během své kariéry na jednotlivá alba. Recyklace? Spíše vybraný rukopis, který má své originální výsostné znaky. *My Father Will Guide Me Up A Rope To The Sky* je příjemná deska. Má klady ve své barevnosti a určitě potěší všechny fanoušky kapely. Na druhou stranu se po jejím vydání půda zásadním způsobem nezachvěje. Mnohem zajímavěji se jeví setkání s legendou na koncertě, který je už za dveřmi. Pokud mělo album zafungovat jako pozvánka na nadcházející turné, pak splnilo svou roli znamenitě.

Pavel Zelinka

#### Bonnie „Prince“ Billy & The Cairo Gang: The Wonder Show of the World

Drag City ([www.dragcity.com](http://www.dragcity.com))

Americký písničkář Will Oldham, kterého hudební veřejnost zná pod pseudonymem Bonnie „Prince“ Billy přitahuje všechna možná klišé – solipsista alternativního folku, nenapravitelný punker, samorost, který se neohlíží na reakce publika ani na kritiky. Chrlí alba jako na běžícím pásu, mění názvy svých projektů, nebojí se nazpívat coververzi písničky od Mariah Carey a zároveň vystoupit v Hollywood Bowl jako předskokan Björk. Především je ale mistr písničky, formátu, který během dlouhých desetiletí

vývoje populární hudby dosáhl nespočtu změn. Oldham k ní přistupuje klasickým způsobem, straní se jakýchkoliv formálních experimentů a přesto dokáže na každém svém dalším albu upoutat zaslouženou pozornost.

Psaní o hudbě Willa Oldhama je vždy především zamyšlením se nad konceptem samotné písně – můžeme se ptát, nakolik je v dnešní době funkční psát ničím nezatižené, prosté skladby a jestli má vůbec cenu pokládat tak velký důraz na texty, když jim většina posluchačů už dávno nevěnuje pozornost. Jak ale bylo řečeno, Oldham na fanoušky moc nehlídá a vždy si dělá především to, co zajímá jeho.

Na svém aktuálním albu (opravdu nemá cenu počítat, jaké pořadové číslo v jeho diskografii zaujímá) nazvaném *The Wonder Show of the World*, které tentokrát natočil ve spolupráci s kytaristou Emmettem Kellym (vystupuje pod jménem The Cairo Gang), tedy znovu recykluje přístup, který už jsme zažili nespočetněkrát. Skladby jsou postavené na instrumentálně jednoduchém doprovodu, ve kterém rezonuje staré americké country i současná folková scéna – dominuje ovšem Oldhamův hlas, respektive jeho charisma. Právě originální projev a pořádná dávka osobitosti totiž Oldhama odlišují od zástupu jemu podobných zpěváků s kytarou. Na folkovou hudbu je totiž potřeba především osobnost – a pokud ji člověk má, může klidně vydávat desítky na první poslech podobných alb a stejně to bude mít význam.

Jiří Špičák

#### Balam Acab: See Birds

oOoOO: oOoOO

Tri Angle ([www.tri-anglerecords.com](http://www.tri-anglerecords.com))

Když začnou hudební novináři šermovat s novou hudební škatulkou, je na místě obezřetnost a despekt. Platí to i pro čerstvý *etymologický* přírůstek „witch house“, který má shrnovat fascinaci temnými náladami goth scény, dekadenci synthpopu, excentricnost regionálních hiphopových mutací chopped & screwed a nekompromisnost noise. Že to zní trochu fantasticky? Opravdu si nevymýšlím, čarodějnický house (nebo ještě dříve *drag*) skutečně pracuje s touto bláznivou kombinatorikou, kterou nejspíše umožnila éra rychlého stahování z internetu a obří úložiště typu Rapidshare. Tak či onak, nahrávky zařazované do této kategorie zatím přinášejí závan originality. Dá se to vysvětlit i zvláštním ideologickým posunem: po hauntologii lebedící si v nostalgickém objevování zapomenutých záhybů paměti se jala nová hudební generace masakrovat sentiment a bez milosti vsazovat fragmenty minulosti do bizarně vypadajících žánrových spleťenců. Asi není náhoda že, jeden z klíčových labelů scény Tri Angle založil Robin Carolan, který léta vede proslavený MP3 blog *20 Jazz Funk Greats*, na kterém objevuje zapomenuté klenoty hudebního undergroundu. Tomu říkám odplata internetových nerdů!

Po výtečném albovém debutu Salem nazvaném *King Night* se o slovo hlásí novými EPčky další dva výrazní představitelé hudebního okultismu vydávající právě na Tri Angle – jednočlenný newyorský projekt Balam Acab a debutující oOoOO ze San Francisca. Narozdíl od vyložené zlomyslných temných ploch Salem se oba projekty pohybují spíše na hraně spektrálního zasněného popu, který melodie balí do nánosů lo-fi špíny. Dvě části titulní skladby *See Birds*, které pětispisňové EP Balam Acab lemují, stojí na kombinaci éterické harfy a hypnotických zpomalených beatech. Bezejmenný debut oOoOO začíná andělskými harmoniemi *NoSummer4u*, nicméně další skladby už evokují temné podtóny drogového rauše. Je tedy witch house umělý konstrukt znuděných novinářů nebo realita? Pokud přiznáme existenci nějaké specifické „scény“, pak je soudě podle těchto EPček, stále ještě ve svém kreativním procesu.

Karel Veselý

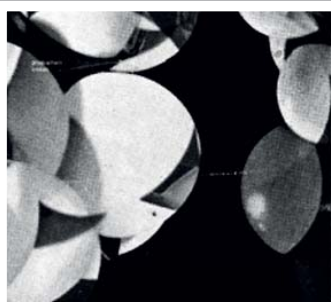


**Philip Jeck: An Ark For The Listener**  
Touch ([www.touchmusic.org.uk](http://www.touchmusic.org.uk))

Liverpoolský hráč na gramofony Philip Jeck je společně s Fenneszem, Chrisem Watsonem nebo BJ Nilsenem stálíci kultovního britského labelu Touch Records. A pokud mluvíme o stálíci, je to především stálíci ve smyslu hudebníka, který žádnou svojí náhravkou nemůže zklamat. Na aktuálním album *An Ark For The Listener* používá Jeck opět metody, díky kterým se zapsal do povědomí posluchačů experimentální hudby. Preparuje staré vinylové desky, pracuje s různými způsoby jejich použití, vrství zvuky přes sebe, kumuluje praskání a vytváří tak unikátní atmosféru na pomezí mezi ambientem a noisem. Přesto je jeho nejnovější nahrávka něčím výjimečná – kromě svých zaběhnutých postupů se totiž Jeck rozhodl samplovat i sám sebe, respektive záznamy svých koncertů. Recykluje tak nejenom dávno zapomenuté vinylové desky, ale i koncerty, na kterých recykluje dávno zapomenuté vinylové desky. Výsledkem je opět hutná a konzistentní zvuková hmota, která fanoušky (jako vždy) nezklame. **JŠ**

**Cristal: Swedish Child/Trial & Homegoing**  
Vydavatel: Flingco Sound System ([www.flingcosound.com](http://www.flingcosound.com))

Kup si sedmipalcový vinyl a dostaneš k němu digitální album navíc. Tak hluboko už v marketingových představách amerického labelu Flingco Sound System klesla obliba CD nosiče. Tímto způsobem před posluchače předstoupí nová nahrávka richmondské trojice Cristal, která staví svou hlukově meditativní hudbu na dvou pilířích – cellu hostujícího Taylora Burtona a drone manévrech samotného tria. Zkušené manipulace Bobbyho Donneha (jinak též Labradford nebo Aix Em Klemm) a spol. neodmítají ani lyrickou podobu kytarově hlukových stěn, ani hrubější texturu industriálnější pojetých pasáží. Cristal přináší na své novince pokračování linie Labradford, tedy pokud by pánové souhlasili s pokračováním v čím dál zasněnější cestě, kterou si se vydali na posledních dvou deskách. Pro mě osobně dosavadní ambientní vrchol letošního roku. **PZ**

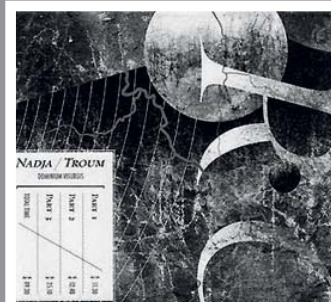
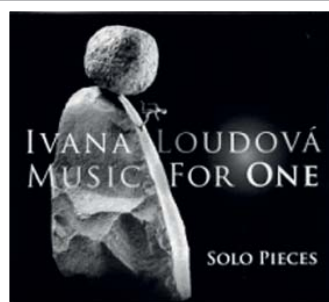


**Phonophani: Krecken**  
Rune Grammofon ([www.runegrammofon.com](http://www.runegrammofon.com))

Sólový projekt Phonophani multi-instrumentalisty, výrobce nástrojů, programátora a elektronika v jedné osobě Espena Sommera Eide patří k těm z elektroničtějších projektů labelu Rune Grammofon. Album *Krecken* je i přes veškeré nánosy čistě elektronických elementů bytostně spojeno s tradicemi (nejen severské) lidové hudby či je možná do značné míry úspěšně simuluje. Písním nechybí melancholická snivost, baladichnost i sklony k pozorii. Ačkoliv podobná spojení obvykle působí poněkud nepatříčně, zde vše funguje velmi přirozeně a soudržně a snesou srovnání s výboji ukrajinské laptopové královny Zavoloky. Eide rozbíjí nasamplované či elektronikou simulované folklórní melodické linky na ryze soudobou a místy až arytmičkou, vychýlenou a po ne zcela přímých osách se pohybující drť, která v sobě obsahuje ozvěny beatů z klubové scény či pulsujícího ambientu. Výsadou projektu Phonophani je neskutečně plastická práce se zvukem, jeho barvou a texturou, která činí z poměrně labyrintických písní plných vedlejších melodických odboček a ponorných řek rytmů, přínosný počín na poli současné elektroniky. Možným důvodem kvalit tohoto živoucího a až jemně sochařsky zpracovaného zvuku je jeho mnohdy akustický a technikou pouze zpracovaný zvuk, který doplňuje několik hostujících vokalistů, jimž vévodí japonská zpěvačka Haco známá například ze skupiny After Dinner. Phonophani sice nepředstavuje nejsilnější či nejinspirativnější počín ze stáje Rune Grammofon, ale velice solidní snívá album stírající hranice mezi oddělenými světy tradiční a ryze současné hudby. **LJ**

**Ivana Loudová: Music For One / Music For Two**  
JK XXI Prague ([www.musica.cz](http://www.musica.cz))

Ivana Loudová, jedna z nejvýznamnějších českých skladatelských osobností novější české hudby shromáždila na dva disky průřez svými skladbami pro sólové nástroje, respektive dua. Výběr sahá od v podstatě studentských skladeb (*Suita pro flétnu sólo*, 1959) po díla z konce minulého století (*Ztracený Orfeus*, 1999) a je tak možné sledovat na něm stylový vývoj autorky, která byla studentkou Oliviera Messiaena i Miloslava Kabeláče. Doporučený poslech: *Echoes* pro lesní roh a bicí v podání Petra Cíglera a Tomáše Ondrůška. **MK**



**Nadja / Troum: Dominum Visurgis**  
Transgredient Records ([www.dronerecords.de](http://www.dronerecords.de))

Společné album německého ambientního projektu Troum a kanadské dvojice Nadja oscilující mezi experimentálním metalem, shoegaze a ambientem a uvádějící první jmenovanou dvojici jako svou inspiraci. Společné CD je plodem studiových improvizací za použití kytar, akordeonu, bicího automatu a hlasů. Výsledek nemůže nebýt táhlý, bzučivý zasněný a rozprostraněný, oba projekty se ale vzájemně dobře doplňují a zní jim to spolu mnohdy lépe a méně předvídatelně než každému zvlášť. **PF**

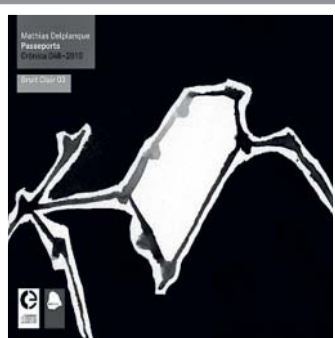
**Taylor Deupree: Shoals**  
12k ([www.12k.com](http://www.12k.com))

Je to až paradoxní situace. V době, kdy se ambientní veřejnost se svými protagonisty téměř odvrátila od své etnické větve směrem k elektroakustickým improvizacím a postmoderním manipulacím, odrážejícím především atmosféru urbanizovaného prostředí, Taylor Deupree se pomalu ubírá opačným směrem. Odvrhl syntezátory, obklopil se netradičními instrumenty z Indonésie a do zbraně povolal smyčkový program Kyma. Organický výsledek čtyř dlouhých kompozic připomene třeba italského horského muže Alio Die, který podobným způsobem žasne nad vizuálními i sonickými mikrozářkami přírody. Nahrávka vznikla primárně jako výsledek residentury na Univesity Of York v rámci projektu New Aesthetics In Computer Music a hodí se do současné reality sychravého konce roku. **PZ**

**Colin Potter & Michael Begg: Fragile Pitches**  
ICR Distribution ([www.icrdistribution.com](http://www.icrdistribution.com))

Předsilvestrovský dvoudiskový záznam společného vystoupení člena Nurse With Wound Colina Pottera s Michaellem Beggem (Fovea Hex, Human Greed) v edinburském kostele Sv. Jiljí osvětleném, jak ukazuje obal 2CD, lampami z nafukovacích ráminěk a bílých nátláček, se nese v příjemně ambientním a obřadním duchu. Potterova sólová tvorba je obvykle přes veškerou zvukovou dokonalost poměrně odtažitá a chladná, zde je ale zlidštěvána (patrně Beggovými) ruchy a prvky konkrétní hudby. Celý zvukový monolit je sestaven z množství stop, rozvázným ubíráním vrstev vyplouvají na povrch zajímavé detaily, tiché tóny a subtilní smyčky. Otevřený program Fragile Pitches od své loňské premiéry navštívil již několik festivalů. **PF**





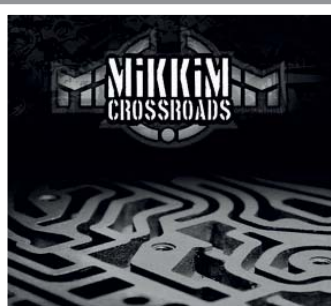
**The International Nothing: Less Action, Less Excitement, Less Everything**  
Ftarri ([www.ftarri.com](http://www.ftarri.com))

Berlínské klarinetové duo (Kai Fagaschinski, Michael Thieke) vydává po čtyřech letech své druhé album. Oproti *Mainstreamu* (Ftarri, 2006) na nahrávce nenalezneme žádného hosta a celkově je album z tohoto úhlu věrné svému titulu. Nicméně milovníci dlouhých klarinetových tónů, které často tím, že jsou kladeny těsně vedle sebe, vytvářejí aluzi dalšího nástroje (efekt tzv. diferenčních tónů, což bylo skvěle slyšet při nedávném živém vystoupení v galerii Školská 28), budou minimálně zpochybňovat prostřední část titulu, neboť emotivní a chvílemi přímo vzrušující toto album je. Řekl bych, že bez použití hostů či remixu Christofa Kurzmana (jako tomu bylo na albu *Mainstream*) dosahují na aktuální nahrávce ještě silnějšího pocitu napětí. Jistý purismus tomuto berlínskému duu sedí dokonale. Minimalistické (ne ve smyslu à la Glass či Reich, nýbrž využitím minima not) kompozice s precizní koncentrací na detail byly ve výsledné podobě na albu navíc pod dohledem vídeňského mistra zvuku Martina Siwertera.

PV

**Mathias Delplanque: Passeports**  
Crónica Electronica ([www.cronicaelectronica.org](http://www.cronicaelectronica.org))

Jízda vlakem je pro mnoho cestujících příjemné turistické povyražení, pro jiné spoluobčany zase denní šedivá rutina. Specifické zvukové prostředí, se kterým jsou lidé konfrontováni během jízdy i nutných přestávek v nádražních prostorách, si vzal na paškál na své poslední desce francouzský hudebník Mathias Delplanque. Ten ještě před třemi roky své environmentální samplý obaloval horou akustické instrumentace, v letošním roce ale už v atmosférických kolážích nechává promlouvat pouze nasnímané nálady objektů zájmu. Už v půlhodinové koláži *Call Center*, kterou nechal na začátku letošního roku volně ke stažení na stránkách současného vydavatele, Mathias jasně naznačil, co od něj v současné době můžeme očekávat. Hory samplů jsou konfrontovány s hlukovým backgroundem, se kterým Delplanque kreativně pracuje jako s nástrojem nesoucím základní melodickou kostru. Prostředí kolejové dopravy se skrze letošní novinku jeví jako ideální cíl, který ve své rozmanitosti nabízí nepřeborné



množství „základních“ nálad. Album *Passeports* dokázalo tuto možnost chytout řádně na pačesy a nabízí tak vzrušující projížďku vlakem v oddechově víkendovém, spiklenecky minimalistickém duchu.

PZ

**Mikkim: Crossroads**  
IO lab ([www.iolab.eu](http://www.iolab.eu))

Producent a zvukař Mikkim je již řadu let spjatý s pražským klubem Cross a na svém albu tak kromě vlastních stylových preferencí (jungle, dub, reggae) mapuje kulturní komunitu okolo klubu a též jeho historii. Řadu rozličných osobností vystupujících v Crossu v posledních čtyřech letech zároveň pozval (často možná i hned po jejich show) ke spolupráci do svého studia. Vkusný digipack designově odpovídající image klubu známého svou recyklací všeho elektrotechnického materiálu tak obsahuje CD s dvanácti tanečními tracky. Domácí i zahraniční hosté pocházejí z tak širokého žánrového spektra, jaké nabízí i program Crossu: např. MC Tribuman, MC Krike, Mr.Cocoman, ale také instrumentalisté z kapel Jet 8 a především Segundo, jehož saxofonista Šimon Ornest hostuje na několika skladbách, Mikkimovi ale při mixáži „segundoval“ i Thom Herian. Tato sonda do jedné slavné pražské subkultury stojí za prostudování.

JF

**Lugano Fell: Slice Repair**  
Baskaru ([www.baskaru.com](http://www.baskaru.com))

Před pár roky se konečně James Stephen Taylor (též polovina tanečního dua Swayzak) rozhodl odhalit experimentálnější stránku své muzikantské osobnosti a v letošním roce přichystal už svoji druhou sólovou desku jako Lugano Fell. Úvod alba vysloveně přetéká nápady v atmosférickém click'n'cut duchu. Jakoby se James obával, že je to na dlouho poslední šance, jak procat své avantgardní nápady k posluchačům. Výsledkem je chaotická přeplácánost, která jde naprosto proti duchu muziky, o kterou se Taylor snažil. Urputnost, se kterou Lugano Fell nastoupil v první polovině desky, naště stí střídá druhá část alba už v uvolněnějším duchu. Ta sice nepřináší nic zásadně světoborného, Jan Jelinek nebo Jon Sheffield v této oblasti odvedli mnohem zajímavější práci, zde ale už můžeme mluvit o příjemném, hlukově meditativním materiálu, který nemůže nikoho urazit.

PZ



**BJ Nilsen & Stilluppsteypa: Space Finale**  
Editions Mego ([www.editionsmego.com](http://www.editionsmego.com))

BJ Nilsen ve své tvorbě nezapře severský původ, jeho elektronické zvukové krajiny v lecčems připomenou ledové obrázky na oknech a je v nich jaksi přítomný monumentální klid polárních dálav. Trojice Islandanů Stilluppsteypa začínala v klasické rockové sestavě kytara, baskytara a bicí v postpunkovém duchu, za téměř dvacet let existence se ale proměnila ve svrchovaně enigmatický, elektronický projekt s poetikou blízkou například Hafler Triu, s nímž ostatně vydala společné album.

*Space Finale* vyšlo nejdříve na devadesátiminutové kazetě, nyní se vrací v podobě vinylového dvojalba. Jde o čistě analogovou nahrávku, při jejímž vzniku hrál, coby nástroj i záznamové médium, hlavní roli páskový magnetofon Revox. Čtveřice dlouhých skladeb – stran – je svou poetikou bližší Islandanům a jejich touze mást. To, co by na první poslech mohlo znít vyložené idyllicky, je podivně natahováno a omíláno, tlumeno, nedořečeno. Na ambient je to každopádně příliš znepokojivé, chtělo by se mluvit o experimentálním přístupu, ale v čem tento vězí? Vzpomínáte si na animovaný seriál Naschválničci?

PF

**Michal Vích: Povísně**  
Black Point ([www.blackpointmusic.cz](http://www.blackpointmusic.cz))

Skladatel Michal Vích (autor hudby třeba k filmům Kouř nebo Pražská 5) se rozhodl k odvážnému kroku a vytvořil sérii dvanácti písní podle povídek. Naroubování prozaických textů na písňovou formu je ošemetný úkol, nicméně zde dopadl dobře. Texty jsou rozebírány, fráze se zacyklují a v průběhu toho se z prózy nenápadně stává poezie. Texty Ludvíka Aškenazyho, Lumíra Tučka, Ivana Werische, Jaroslava Pízl, Josefa Kroutvora a Mariána Pally zpívají herci divadla Sklep David Vávra, Jiří Macháček a Lenka Vychodilová, k nimž se přidává Pavel Liška i sám Vích. David Vávra doprovodil album také sérií koláží. Hudební složka je příjemná, ale nijak zvlášť nevyčnívá, protože hlavní slovo tu mají slova.

MK

JF – Jan Faix, PF – Petr Ferenc, LJ – Lukáš Jiříčka, MK – Matěj Kratochvíl, JS – Jiří Špičák, PV – Petr Vrba, PZ – Pavel Zelinka

# his VOICE

časopis o jiné hudbě

6 listopad  
prosincec

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**, Truhlářská 12, Praha 1, **Divadlo Archa** (pokladna), Na poříčí 26, Praha 1, **Galerie Školská 28**, Praha 1, **Roxy**, **Universal NoD**, Dlouhá 33, 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, **Knihkupectví Ostrov**, Ostrovní 17, Praha 1, **knihkupectví / recordstore - REKOMANDO**, (Políř & Day After alliance), Trojanova 9, 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, Praha 3, **Meetfactory**, Ke Sklárně 3213/15 **Brno:** **Indies**, Poštovská 2, Brno, **Knihkupectví Academia**, nám. Svobody 13, Brno, **Knihkupectví Barvič-Novotný**, Česká 13, Brno, **Knihkupectví M. Ženíška**, Alfa Pasáž, Poštovská 4, Brno, **WOLF Music**, Dvořákova 3, Brno, **Ostrava:** **Knihkupectví Artforum**, Puchmajerova 8, Ostrava, **Olomouc:** **Knihkupectví Velehrad**, Wurmova 6, Olomouc, **Knihkupectví STUDENTCENTRUM**, Křížkovského 14, Olomouc, **Otrokovice:** **Čajovna Pangea**, Bezručova 1168, Otrokovice, **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, Ústí nad Labem, **Zlín:** **LOFT 577 s.r.o.**, Na Drahách 369, 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 nejštedřejší ☐ 10 000 Kč

Titul: \_\_\_\_\_ Jméno: \_\_\_\_\_ Příjmení: \_\_\_\_\_

Organizace: \_\_\_\_\_

Ulice: \_\_\_\_\_

PSČ: \_\_\_\_\_ Město: \_\_\_\_\_

Tel: \_\_\_\_\_ Email: \_\_\_\_\_

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

Titul: \_\_\_\_\_ Jméno: \_\_\_\_\_ Příjmení: \_\_\_\_\_

Organizace: \_\_\_\_\_

Ulice: \_\_\_\_\_

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)