editorial

Vážení a milí čtenáři,

deset let je na hudební časopis docela dlouhá doba, tím spíše pak na časopis, který programově nakukuje spíše do postranních uliček a šerých zákoutí hudby, do oblastí nepřehledných. O to se náš redakční tým snažil a je malý zázrak, že se nám to dařilo tak dlouho. A rozhodně nemáme v úmyslu s tím přestávat. Je zajímavé zalistovat staršími čísly a uvědomit si, co z hudby, která tehdy byla převratně nová, se stalo málem hlavním proudem, která tehdy čerstvá jména jsou dnes řazena k zavedeným firmám. Naštěstí i po těch deseti letech zůstává svět „jiné hudby" (ale koneckonců veškeré hudby) nepředvídatelný a plný překvapení.

Protože nechceme, aby náš časopis ustrnul ve vývoji, chystáme pro tento rok několik změn, z nichž některé se budou týkat tištěné verze, jiné budete moci sledovat na našich internetových stránkách. Jednou z novinek na www.hisvoice.cz je série nazvaná mixtape, v níž osobnosti z různých žánrů pro náš časopis míchají proud hudby dle svého vkusu. První z těchto výběrů je dílem Brita Andrewa Lilese a další budou přibývat dvakrát do měsíce.

V tomto čísle zahajujeme volnou sérii textů zaměřených na hudbu Afriky. Ačkoliv velká část současné populární hudby má černé kořeny, samotný černý kontinent skýtá nejedno hudební tajemství a těm se budeme věnovat i v následujících číslech.

Příjemné čtení i poslech

Matěj Kratochvíl

obsah HIS Voice 01 I 2011

Glosář Matěj Kratochvíl 2

Xavier Charles Petr Vrba 4

Jan Bang Matěj Kratochvíl 5

Godspeed You Black Emperor! Petr Ferenc 6

Kalimba v moderní době Thomas William Bailey 8

Skutečná, nebo falešná Afrika? Matěj Kratochvíl 12

Robert Ashley Jozef Cseres 14

Howard Skempton Martin Ledvinka 20

Eastern Daze Karel Veselý 23

Steve Lehman Jan Faix 26

Michael Thieke Petr Vrba 28

No-input Trever Hagen 32

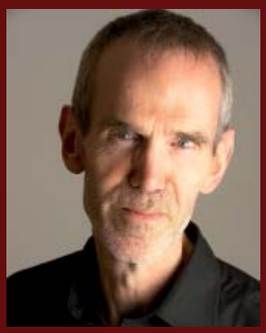
Nonhorse Petr Ferenc 36

Peter Rehberg Jiří Špičák 38

Echtzeitmusik Pavel Klusák 40

Kayhan Kalhor Matěj Kratochvíl 44

Recenze 48



Alessio Ballerini, foto Marco Molinelli

Na konci ledna proběhnou v Čechách dvě výjimečné koncertní události. 27. ledna v brněnském prostoru Skleněná louka a o den později v pražském klubu Chappeau Rouge vystoupí mezinárodní experimentální orchestr ÖNCZkekvist Orchestra.

Ideu velkého improvizačního tělesa rozvíjí v Norsku žijící rakouská vokalistka Agnes Hvizdalek již několik let. V roce 2010 se jí podařilo vytvořit více než třicetičlenný kolektiv mladých hudebníků různého stylového zaměření (soudobá vážná hudba, rocková avantgarda, jazzová i nejazzová improvizace, noise) z Rakouska, Norska a České republiky. Ten po intenzivním zkoušení předvedl kritikou velmi dobře přijaté vystoupení ve vídeňském ORF Radiokulturhausu a na témže místě měl možnost také po několik dnů natáčet pod producentským dozorem Franze Hautzingera.

V současné době probíhají v různých evropských městech koncerty při příležitosti vydání nového alba – kolekce vídeňských studiových nahrávek. V rámci ÖNCZkekvist Orchestra se jedná o polooficiální aktivity, neboť jeho management není schopen zajistit pro všechny koncerty účast všech členů, avšak díky entuziasmu všech hudebníků se jich na každé akci schází většina, a jde tedy už ze své podstaty vždy o neopakovatelné a intenzivní hudební zážitky. Podrobnější informace na www.oncz.org.

Italský univerzální umělec Alessio Ballerini se rozhodl vytvořit audiovizuální dílo upozorňující na nepříjemné prognózy ohledně globálních klimatických změn. Z tohoto konceptu mu nakonec vzešlo EP o pěti kompozicích, cyklus kreseb a několik animací. Vše dohromady shrnuje audiovizuální instalace *Blanc & Noir*, která byla pro veřejnost otevřena 21. listopadu 2010 v galerii Via Magenta 15 v italské Anconě. Hudba a výtvarný doprovod je ale pro ty, kteří jaderský přístav nenavštíví, publikován zároveň na netlabelu Zymogen.

Nahrávka, na níž se Ballerini prezentuje jako hráč na akustickou kytaru, klavír i jako osobitý zvukový režisér meditativních ambientních nálad (čerpajících například z terénních nahrávek zvuků moře), je zajímavá také tím, že se na ní podílel svými elektronickými samply i Christian Fennesz. Najdeme na ní mnohovrstevnaté monumentální plochy jakoby vystihující povrchový klid polárních krajin i dramatické fyzikální děje uvnitř ledovce, ale také osobní impresionistickou zpověď sólového klavíru. Spontánní kresby a z nich vycházející animace variují motivy sněžných krajin i postupného tání. Kdo se chce ponořit do hudby nenabízející únik z melancholie, která je schopna přepadnout současného člověka při environmentalistických úvahách, může stahovat na adrese http://www.zymogen.net/releases/zym026/

V komunikačním prostoru Školská 28 vystoupí 6. února korejský zvukový umělec Ryu Hankil, který patří do první generace korejských experimentujících elektroniků. Ryu Hankil se narodil roku 1975 v Soulu v Jižní Koreji. Hrál na klávesy ve dvou známých korejských indiepopových kapelách, ale brzy ho začala běžná hudba a konvenční vytváření zvuků nudit. Kapely opustil a založil vlastní sólový elektropopový projekt Daytripper, s nímž vydal dvě alba. Zkušenosti s elektronickou tvorbou jej vedou k tomu, že nachází neobvyklé způsoby práce a zajímá se o hledání jiných hudebních struktur. Ty často vycházejí z nalezených předmětů, jako jsou hodiny, psací stroje nebo telefony, a z jejich vibrací. Od roku 2005 Hankil pořádá pravidelně každý měsíc večer zvaný RELAY, založil vlastní vydavatelství Manual zaměřené na improvizovanou hudbu a na časopisy. V současnosti je členem nového projektu Otoma Yoshihideho, který se jmenuje FEN (Far East Network).

Heiner Goebbels:
I went to the house but did not enter,
foto Mario Del Curto

Festival Pražské jaro nepatří zrovna k velkým propagátorům soudobé hudby. V již zveřejněném programu nejbližšího ročníku ovšem můžeme pozorovat příjemnou změnu – hned několik koncertů s hudbou autorů, kteří nejsou mrtví (nebo alespoň ne dlouho). Hlavním lákadlem by mohlo být představení *I went to the house but did not enter* Heinera Goebbelse, které provede Hilliard Ensemble v Národním divadle. Houslistka Hana Kotková bude mít v klášteře sv. Anežky České sólový recitál spojující Bacha, Reichovo *Violin Phase* a *Anthems II* Pierra Bouleze. Z Maďarska dorazí soubor bicích nástrojů Amadinda s Cagem či Reichem (loňský *Mallet Quartet*). Ve skladbě *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* Györgye Ligetiho je doplní mezzosopranistka Katalin Károlyi. Poté, co jsem tento Ligetiho kus slyšel ve stejném obsazení na loňských Ostravských dnech nové hudby, osobně a usilovně doporučuji. Domácí MoEns předvede v Muzeu Kampa realizaci grafických partitur Milana Grygara. Pár dalších kousků hodných pozornosti se najde i v rámci jiných koncertů (třeba *Synchrony* Henryho Cowela, kterou zahraje San Francisco Symphony s Michaelem Tilsonem Thomasem). Prověřte si sami na www.festival.cz.

Kapacitu moderních médií je třeba náležitě vytěžit. To si nejspíš řekl multimediální a transgenderový umělec Terre Thaemlitz, který bude své nadcházející dílo nazvané *Soulnessless* distribuovat na paměťové kartě MicroSD o kapacitě 8GB. Na tuto titěrnou věcičku bude nahuštěno více než třicet hodin hudby, hodina videa a množství textů, jejichž jedním z hlavních témat by měla být kritika náboženství. Termín vydání monstrózního díla zatím není určen, další informace bude možné najít na stránce Thaemlitzova vydavatelství comatonse.com.

Goethe-Institut Bělehrad, ZKM Institute for Music and Acoustics Karlsruhe, Götz Naleppa (producent a mediální umělec), Radio Belgrade – Program 3, EBU Ars Acustica Group a Deutschlandradio Kultur vyzývají ke zkomponování zvukové skladby, která bude tvůrčí formou reflektovat dojmy z nejrůznějších míst Evropy. Skladba by neměla překročit délku pěti minut. Cílem projektu je shromáždit kompozice, které zprostředkují dojmy z rozmanitosti různých částí Evropy. Kompozice by měla splňovat následující kritéria: - Žánr: elektroakustická hudba / radioart - Téma: místa z míst či krajin Evropy - Stopáž: maximálně pět minut - Formát: mp3 - 192 kbit/s - Uzávěrka: 15. února 2011. Porota vybere deset nejlepších děl do dubna 2011 a pozve jejich autory na workshop do Karlsruhe v termínu od 17. do 22. října. Na základě vybraných kompozic a společně s lektorem workshopu Thomasem Könerem všichni účastníci vytvoří jakési zvukové panorama Evropy, které bude celkem, přesto však neztratí rozmanitost jednotlivých aspektů. Všech deset jednotlivých kompozic i společná „celková" budou prezentovány na veřejném koncertě v ZKM in Karlsruhe, a to 22. října 2011, a budou odvysílána zúčastněnými rozhlasovými stanicemi. Zvukové panorama Evropy bude pak výsledkem interkulturní výměny vypovídající o tom, jak je Evropa vnímána, slyšena. Umělci obdrží honorář za premiérové vysílání vybraných kompozic od berlínského Deutschlandradio Kultur. Všechna ostatní vysílání jsou pro členy EBU zdarma. Zasláním kompozice do soutěže autor stvrzuje, že s těmito podmínkami souhlasí. Přihlášky zasílejte on-line na webu www.zkm.de/klangpanorama Každý umělec zašle zip-soubor obsahující vyplněnou přihlášku ve formátu rtf a vlastní kompozici ve formátu mp3, 192 kbit/s. Registrace do soutěže musí být rovněž zaslána písemně s vlastnoručním podpisem na faxové číslo +49 30 8503 940 5585.

Xavier Charles v Čechách a na Moravě

Text: **Petr Vrba**

Tvorba francouzského klarinetisty sahá od elektroakustické improvizace, přes sound poetry až po hlukový rock. Vystupuje na význačných festivalech improvizované hudby a jazzu ve Francii i po celé Evropě, buď jako člen různých uskupení, nebo sólově. Díky Komunikačnímu prostoru Školská 28, Francouzskému institutu v Praze a Radiu 1 budeme mít možnost Xaviera Charlese spatřit na několika místech ČR. Kromě pražského koncertu 27. února bude jeho tvorba ke slyšení i vidění v ostravské Galerii výtvarných umění (1. března), pardubickém Divadle 29 (2. března) a taktéž je plánován koncert a workshop v Brně.

Foto Tyler Olson

Vedle studií na konzervatoři v Lyonu (na klarinet začal hrát v sedmi letech) byl Xavier Charles ovlivňován též jazzem a rockem. Především díky tomu, že během svých dlouholetých explorací poznal hájemství improvizace z různých stran, máme v každém z jeho projektů co dočinění s jiným přístupem. Na jednu stranu např. kapela Don´t dance with us s notnou dávkou humoru interpretuje spíše rockověji laděné kompozice Xaviera Charlese, naopak improvizační trio Contest of Pleasures, které brilantně propojuje „požitkářské“ dechaře, jimiž jsou kromě Charlese trumpetista Axel Dörner a saxofonista John Butcher, si svým usilovným objevováním nových zvuků a přístupů k jejich vytváření vysloužilo nálepku „elektronika vytvářená akustickými nástroji“. Postupem času došel Charles ve svém ohledávání možností hudebního vyjádření i k využívání speciální soustavy reproduktorů, s jejímiž vibracemi dále experimentuje a vytváří tak zvukové vesmíry na hranici improvizované hudby, výtvarného umění a elektroakustiky. Při hraní uplatňuje princip intuitivního užívání proměňujících se frekvencí a jednotlivých objektů, což si ale nesmíme představovat jako chaotické, na náhodě založené vrhání čehokoli a kdykoli na vibrující membrány. Naopak, používá zrnka rýže a špagety nebo třeba fazole vložené do vzdouvajícího se (někdy až poskakujícího) epicentra vznikajícího zvuku jako různé techniky modulace. Rozhodně se vyplatí sednout si při jeho produkci blízko a užít si vizuální zážitek skýtaný rejem rozezvučených objektů. Rozdíl v hraní na soustavu reproduktorů a na klarinet spočívá primárně v rychlosti ovládání a v přístupu k danému nástroji, o čemž se budeme moci přesvědčit na vlastní oči i při koncertech v ČR.

Své bohaté hudební vzdělání i letitou praxi v pozici vyučujícího, stejně jako spolupráce s jinými hudebníky (Martin Tétreault, Otomo Yoshihide, Tim Hodgkinson, Camel Zékri, Michel Doneda, Frédéric Blondy aj.) i vlastní zkoumání hraničních možností hudby zúročuje při lektorování a vedení kurzů věnovaných improvizaci na konzervatořích a hudebních školách v Evropě i obou Amerikách. Xavier Charles povede v Praze třídenní dílnu zaměřenou na improvizaci, bližší informace viz www.skolska28.cz. ■

Jan Bang, Sidsel Endresen, Eivind Aarset

Text: **Matěj Kratochvíl**

Skandinávská hudba na pomezí jazzu a elektroniky se sice za poslední desetiletí proměnila ze zdroje překvapení v rybníček jistot, nicméně nadále její vody stojí za prozkoumání. Jan Bang patří k dlouholetým hráčům v těchto kruzích, i když teprve nedávno o sobě začal dávat vědět pod vlastní značkou. Do Prahy přijede ve společnosti zpěvačky Sidsel Endresen a kytaristy Eivinda Aarseta.

Jan Bang

Bangova hudební kariéra začala v osmdesátých letech, kdy působil především jako producent norských popových skupin a sám hrál v synthpopovém duu, v němž mu byl partnerem Erik Honoré. Do oblasti postjazzové improvizace jej přitáhl klavírista Bugge Wesseltoft, který jej pozval k živému improvizovanému hraní. Nástrojem Jana Banga se stal sampler, s nímž jednak přetváří již existující nahrávky, jednak živě demontuje hru svých spoluhráčů, což mohlo pražské publikum vidět v minulém roce v Divadle Archa, kde se Bang představil v duu s trumpetistou Arvem Henriksenem. S tím spolupracoval již dříve na albu Cartography. Bangových spolupracovníků je dlouhá řada, vedle Henriksena jsou to další trumpetisté, Jon Hassell nebo Nils Petter Molvaer. Teprve loni ovšem vydal Jan Bang své první sólové album nazvané *…And Poppies From Kandahar*, které vyšlo na značce Davida Sylviana SamadhiSound (Sylvian je také autorem názvů všech skladeb). Kromě řady Bangem remixovaných hostů na ní můžeme slyšet útržky symfonické hudby Roberta Schumana a Richarda Wagnera nebo terénní nahrávky.

Bang je, společně s Erikem Honoré, kurátorem festivalu Punkt, který se koná v jihonorském městě Kristiansand a je zaměřen na improvizovanou hudbu. Specialitou festivalu je živé remixování koncertů. Ke každému vystoupení je přizván remixér, výsledek jehož práce si publikum může vyslechnout hned po skončení programu, někdy ještě obohacené o vstupy dalších hudebníků. Během loňského ročníku tak koncerty kromě Banga remixovala třeba Maja Ratkje

Na desce *…And Poppies From Kandahar* spolupracovali také oba hosté, kteří s Janem Bangem vystoupí v Praze. Zpěvačka Sidsel Endresen má za sebou působení v popu i jazzu a disponuje širokou paletou vokálních technik, které navíc ráda kombinuje s elektronikou. Na počátku devadesátých let vydala dvě alba na značce ECM, posléze několik titulů na značce Jazzland. Vedle tradičněji jazzových poloh se věnuje volné improvizaci i projektům na pomezí hudby a divadla či multimediální tvorbě. V poslední době spolupracuje s duem Humcrush (Thomas Strønen a Ståle Storløkken) na slitině jazzových rytmů a hluků analogových syntezátorů. Kytarista Eivind Aarset patří rovněž k všestranným hudebníkům schopným spolupracovat s kdekým. Ve své vlastní tvorbě dokáže být překvapivě energický a hlučný. Právě těmito kvalitami by mohly dobře doplňovat své spoluhráče a zajistit tak, že onen „severský zvuk“ nebude až příliš ledový. ■

Sidsel Endresen, foto cf-wesenber@photo.no

Godspeed You Black Emperor!

Kam patří ten vykřičník?

Text: **Petr Ferenc**

V Praze vystoupí kapela, která přenesla bezmyšlenkovité pidlikání ze zkušebny do vyšších sfér, opepřila je lákavým tajemstvím a založila tak nový žánr – postrock. Jsou z Kanady a jmenují se podle japonského novovlnného filmu z roku 1976 Goddo supiido yuu! Burakku emparaa.

Comeback kanadských Godspeed You Black Emperor! patrně rozezní Palác Akropolis podobně radostnou nostalgií jako nedávné vystoupení obnovených Swans. Po sedmi letech spánku kapela ohlásila návrat a v prosinci byla jednou z hvězd a kurátorů festivalu All Tomorrow's Parties. Nadšené zprávy hovoří o tom, že osm hráčů na pódiu (tři kytary, dvoje bicí, housle, cello a baskytara) předvedlo dvouhodinový set doprovázený zadní projekcí, během kterého se hudebníci ani jednou nepodívali na sebe ani jeden na druhého. Zněly skladby známé z nebohaté diskografie GYBE!, jejichž pestrý zvukový vesmír kapela vcelku přesně reprodukovala na své kytary a neutíkala se k elektronice. Po šesti týdnech od ATP to v Praze asi nebude o moc jiné, a vzhledem k absenci předkapely lze tušit, že Kanaďané rozhodně nemají v plánu odehrát krátký set.

Proměnlivá, zpočátku anonymní sestava vznikla v roce 1994 a debutovala kazetou *All Lights Fucked on the Hairy Amp Drooling* vydanou v nákladu pouhých třiatřiceti kusů. S přibývající popularitou vrcholící v roce 2000 vynikajícím dvojalbem *Lift Your Skinny Fists Like Antennas To Heaven* se své anonymity museli do jisté míry vzdát, částečně i proto, že se v čím dál větší míře věnovali sólovým projektům. Image, jíž se prezentovali, byla ale i nadále poměrně nevstřícná a záměrně neokázalá. Obaly nahrávek GYBE! sestavené z nalezených fotek, podivných kreseb a ujetých antikapitalistických manifestů vcelku přesně ilustrují to, jaký zvuk se v nich ukrývá: nejrůznější ruchy, pomalé rozehrávání, strhující gradace až po mnoha minutách a neustálý pocit, že ti lidé hrají snad jen pro sebe, zkouší si nápady a prodávají nám jakýsi polotovar. Funguje to báječně, GYBE! se vlastně vydávají do skrytých, „spodních pater" rocku a vynášejí z nich na světlo to, co každý, kdo kdy preludoval ve zkušebně, dokonale zná, co ale, je-li to prezentováno jako hotový produkt a tvůrčí záměr, najednou získává zcela jinou kvalitu. GYBE! navíc samozřejmě nejsou naivní, ale řádně poťouchlí. A jednou z jejich strategií je tvořit tak, aby to vypadalo jako levou zadní.

A onen postrock? Je dobrým zvykem všech „zakladatelů žánrů", že se k nálepce přidané většinou ex post novináři nehlásí. „Hrajeme obyčejný rock'n'roll," brání se členové GYBE! A mají pravdu, postrock je sice poněkud vágní, kdysi módní žánr, několik společných rysů bychom v tvorbě jeho představitelů ale našli. Jedním z nich je právě již výše popsané využívání těch nejobyčejnějších rockových základů. Ty poté, při prodloužených stopážích, využití elektroniky a nástrojů, jako jsou smyčce a zvonkohry, získávají onu kýženou příchuť něčeho, co je sice důvěrně známé, ale může se v rámci skladby vyvíjet prakticky jakýmkoli směrem. Tortoise oblibují cinkavé repetice vypůjčené ze zvuku Steva Reicha, Labradford roztahují a tlumí své písně až do téměř ambientní podoby, Gastr Del Sol „podivně písničkaří", GYBE! svým přístupem k míchání avantgardního s tím nejobyčejnějším tak trochu připomenou krautrockové Faust: jejich cesta od volně sypaných ruchů k monumentálním bigbítovým riffům je místy podobně neotesaná; jako by při průchodu dveřmi tu a tam ramenem urazili kus futer a poté porazili nějaký ten stolek. Samozvaný bytový design posluchačovy hlavy je ale v podání GYBE! stejně nekompromisní jako útulný. ■

13 SYROVÝCH

průniků do jiné hudby

RADIO 1 91,9 FM PRAHA

pátek 00:30-02:00 (2 x měsíčně)

uvádí Petr Vrba

www.radio1.cz/13syrovych

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

Čtenáři časopisu **HIS VOICE** mají nárok na **15% slevu** na roční předplatné **A2 kulturního čtrnáctideníku**

Roční předplatné A2 pořídíte namísto 799 Kč jen za 679 Kč = **26 Kč za číslo** (ušetříte 13 Kč na každém čísle).

Ádvojku na rok získáte odesláním sms ve tvaru:
A2 HIS VOICE JMENO PRIJMENI ULICE C.P. MESTO PSC
na číslo: **605 202 115**

Do dvou týdnů vám přijde první Ádvojka s informací o platbě.

Limitovaná nabídka zlevněného předplatného platí pouze při objednávce formou sms.
Cena sms dle tarifu vašeho operátora.
Objednávky přijímá jménem vydavatele firma Send.

www.advojka.cz
A2 kulturní čtrnáctideník

REKOMANDO

Polí 5 & Day After aliance

knihy | fairtrade-bio | tisíce titulů | LP | CD | DVD | trička | doplňky | alternativa
underground | punk | hardcore | metal | indie | CZ scéna
Trojanova 9, Praha 2 | otevírací doba: **pondělí – sobota 10.00–18.00**
tel.: **224 910 041**, e-mail: **info@rekomando.eu**
www.poli5.cz **www.rekomando.eu** www.dayafter.cz

V rekomandu vždy nabídka kompletního katalogu

poli5

Poslední tituly

Polí5 distribuuje:

kultura okraje

Pod palci

Kalimba v moderní době

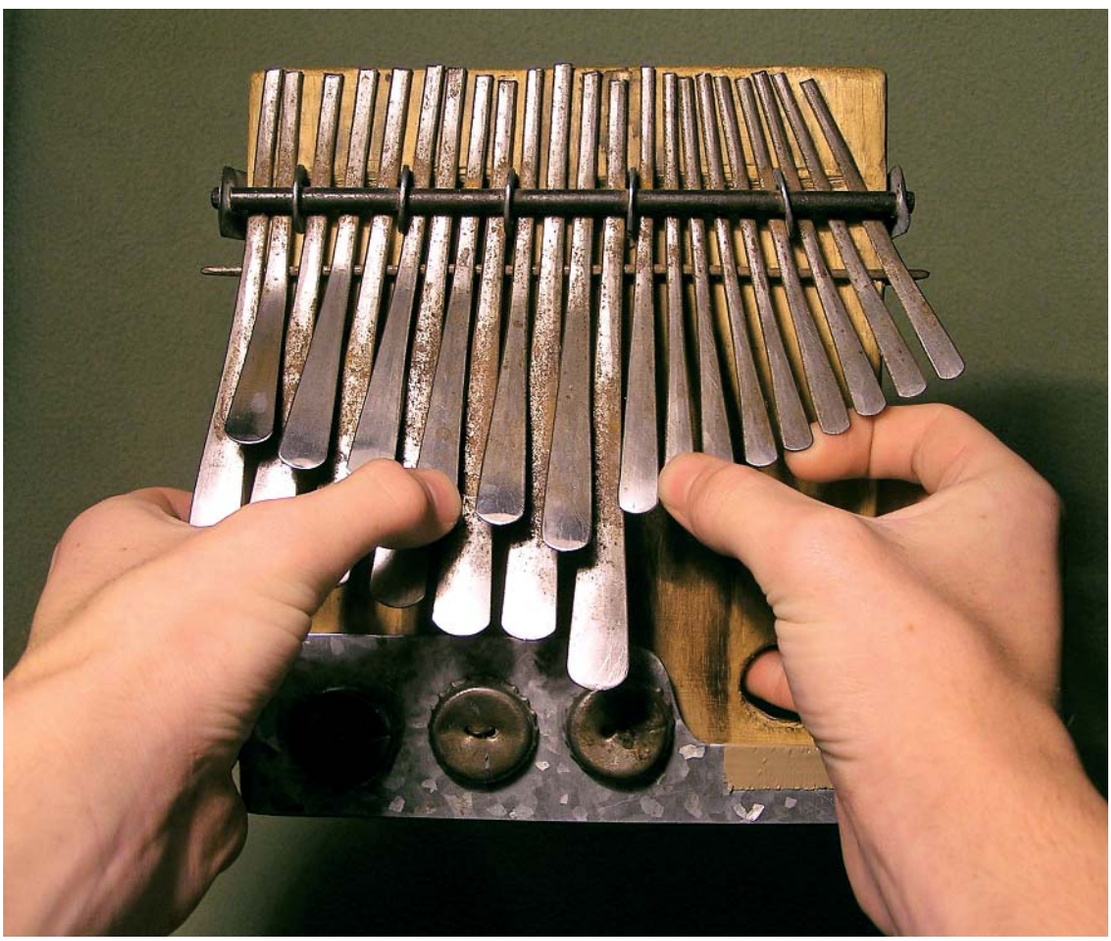
Text: **Thomas Bey William Bailey**, Překlad: **Petr Ferenc**

Kromě bubnů různých druhů a velikostí je to ten nejafričtější nástroj a vlastně je ještě afričtější než bubny. Zatímco ty najdete na každém kontinentu, kalimbu jen v Africe. Sada kovových lamel připevněných na rezonanční desce či krabičce se vyskytuje v nepřeberném množství tvarů i velikostí. Stala se také hudebním symbolem Afriky, který může být vytrháván z původního kontextu a vsazován do nových.

Listopad 2008, Toronto: mí hostitelé se připravují na cestu do práce, popíjejí fairtradeovou kávu z obřích hrnků a vztekají se nad nejnovějším číslem časopisu *New Toronto Weekly* (poněkud předčasným a roztříštěným přehledem „toho nejlepšího z roku 2008"). Mí kanadští přátelé se obvykle takhle nerozčilují, redakční volbu „nejlepšího torontského experimentálního umělce" ale nemohou přenést přes srdce. Jejich vztek nemůže zmírnit ani to, že obchod s designem, jehož jsou spolumajiteli, je pravidelným vítězem své kategorie. Jako experimentální hudebníci ale mají osobní podíl na tom, že si Toronto spojujeme s netradičními zvuky, a nelíbí se jim, že se jejich svaté poslání má spokojit s druhým místem a první příčku uvolnit „indiepopovému fenoménu" pasovanému torontským týdeníkem na vítěze roku 2008.

Trvale udržitelná hudba

Oním „nejlepším experimentálním umělcem" je Laura Barrett, milá a neškodná propagátorka ‚geek chic' módy a – což je pro redakci *New Toronto Weekly* zásadní – „hudební vědkyně" hrající na africkou mbiru známou též pod názvem kalimba či thumb piano, jejíž zvuk je elektronicky manipulován. Výhrady mých přátel pramení z přesvědčení, že Laura Barrett ocenění nezískala za žádnou odvážnou hudební koncepci, ale jen proto, že výběrem nástroje, na který hraje, uspokojuje nekritický obdiv hudebních kritiků ke všemu, co je „trvale udržitelné", „neobjevené" a ručně vyrobené – obzvláště pokud se výsledek nalakuje trochou technologie. Musím s výhradami svých přátel do jisté míry souhlasit, neboť stále jaksi není slušné říkat, že i nahrávky, jejichž existence se řídí takto bohulibými etickými hledisky, mohou být průměrné a někdy i vyloženě strašné. A naopak, že nahrávky založené na sebepitomějším přesvědčení či světonázoru mohou být zvukově úchvatné. Vzhledem k tomu, že jsem s Laurou Barrett nikdy nehovořil, nemohu za upřímnost (nebo neupřímnost) její tvorby dát ruku do ohně, její hudební začátky (první vystoupení odehrála v rámci koncertní pocty satirikovi „Weird Alu" Yankovicovi a předvedla tam coververzi Yankovicova hitu *Smells Like Nirvana*) i současné aktivity svědčí i o něčem jiném než jen o lásce k pomíjivé, sladce bizarní „netradiční" hudbě.



A jak mí kanadští kolegové neopomenou zdůraznit, Laura Barrett zdaleka není první umělkyní jednadvacátého století, která s „elektrifikovanou" kalimbou pracuje, takže by její pokus okouzlit

Laura Barrett

kritiky novou fúzí neměl být tak účinný, jak v případě časopisu *New Toronto Weekly* byl. Kalimba koneckonců hraje stěžejní úlohu v hudbě miláčků kritiky Konono No. 1 (na obalu jejich prvního alba pro belgické vydavatelství Crammed Discs je jich vyfocena celá řada): elektrické zkreslení, jímž je základní zvuk kalimb obohacen, dodává tomuto konžskému souboru jedinečný, zapamatovatelný zvuk vznášející se v mixu nad doprovodnými frázemi zpěvu a perkusí. Členové Konono No. 1 navíc ukazují, jak snadno může změna přístupu změnit vnímání nástroje – v jejich rukou totiž tato drobná rezonanční skříňka není hračkou, která tu a tam udělá plink plonk, ale stroj schopný hnát rytmus tak důrazně a tvrdě jako mnohem složitější elektronické nástroje. Díky tomu, že ke kalimbě přistupují s trochou respektu, z ní Konono No. 1 dokáží vyloudit nekompromisní zvuk ovládající tanečníky na parketu.

Když si toto uvědomíme, dostaneme se ke skryté, podvodní části kulturního ledovce, která zasahuje mnohem hlouběji než výše zmíněné příklady z jednadvacátého století. Největší afričtí hudebníci a teoretici africké hudby – legendární nigerijský hudebník Babatunde Olatunji zrovna tak jako sběratel lidové hudby Joseph J. Howard – kalimbu pravidelně zmiňují jako „kvintesenciální hudební nástroj Afriky". Nejrůznější variace podoby nástroje mají náboženský účel, například mají umožnit kontakt se zesnulými předky – zimbabwská *mbira dzadadzimu* (kalimba umístěná do rezonující duté tykve) je při obřadech používána již tisíce let a vysloužila si status národního nástroje. Moderní zvyk připevňovat na spodní část rezonanční skříně kalimby lahvové uzávěry je nejen jednoduchým a účinným způsobem jak dále upravovat její zvuk, ale i okamžitou pomocí při obřadech kontaktu s duchovním světem. Uvědomíme-li si tohle všechno, je zajímavé podívat se, jak ty nejstereotypněji „západní" nástroje obohacují podobu západoafrického *highlife* i dalších tanečních stylů – King Sunny Ade si za svůj nástroj dokonce zvolil steel-kytaru spojenou spíše s prostředím amerických prérií; roztřesený hořkosladký zvuk jeho nástroje se působivě a trochu strašidelně proplétá disciplinovanými groovy jeho kapely. Využití kalimby v nejrůznějších formách africké hudby je podrobně zdokumentováno na kompaktech Konono No. 1 i na deskách vydavatelství, jako jsou Rounder a Folkways.

Jen správné tóny

Zní tedy kalimba západním uším tak atraktivně kvůli své „kvintesenciální africkosti" nebo z jiných důvodů? Alespoň jeden posluchač – tvůrce rozhraní pro tvorbu elektronické hudby Sergi Jorda – příčinu této atraktivity spatřuje v její fyzické podobě a ve významu této podoby pro její ovládnutí. V časopisu Massachusettského technologického institutu *Computer Music Journal* Jorda píše, že „kalimba má jen několik tónů – a všechny jsou ‚správné.' Její tvar a konstrukce každého přímo vybízí hrát správným způsobem: palci." To je nepochybně pravda. Díky tenkým kovový plíškům kalimby uspořádaným obvykle do tvaru písmene V s nejdelšími plíšky uprostřed a nejkratšími u krajů je téměř nemožné vzít nástroj do ruky nesprávným způsobem. Tónové hodnoty jednotlivých plíšků jsou velice přehledně uspořádané a již brzy s nimi lze pracovat poměrně intuitivně, i když je sedm „kláves" kalimby naladěno do většího rozsahu, než má západní oktáva. Existuje několik druhů kalimb s nenastavitelným laděním, ani to ale není na cestě za ovládnutím nástroje příliš velkou překážkou. Existence těchto různě naladěných kalimb umožnila vznik jedinečných kalimbových souborů využívajících nástroje, které nejsou uniformně naladěné pro export do Evropy a USA.

Burkina Electric, Lukas Ligeti druhý zprava

Ve svém chvalozpěvu na kalimbu Jorda rovněž píše, že „je pravda, že kalimba má malé možnosti ovládání dynamiky, což omezuje její nezávislost, rozhodně by ale neměla být považována za omezený instrument, alespoň ne ve srovnání s běžnými interaktivními zvukovými instalacemi. Je to dobře navržený nástroj pro ‚každý věk'." Tady Jorda na něco kápnul. Kalimbu lze držet způsobem, který nevyžaduje zapojení žádné další části těla. Podobně jako v případě ikonických instrumentů moderní populární hudby – elektrické kytary a saxofonu – může člověk zároveň hrát a být „unesen" výsledkem své hry: může dupat nohama, třást hlavou, kroutit tělem, skákat, jen palce nesmějí opustit plíšky. Všechno tohle počínání pak vlévá energii do publika, které získává důležitý dojem, že se účastní společného psychospirituálního průzkumu *terry incognity*: je ujištěno, že není „pouhým publikem", jehož přítomnost na vývoj a průběh vystoupení nemá žádný vliv.

Toto je samozřejmě jednou z obecných atrakcí subsaharské hudby, která je založena na vzájemné výměně energie mezi účinkujícím a diváky, nikoliv na „jednosměrném" vysílání. Druhou stranu tohoto tvrzení – totiž že západní hudba tuto výměnu energií většinou *neumožňuje* – je ale třeba zpochybnit. Binární myšlení stavící „rytmickou, senzuální" Afriku proti „atmosférické, intelektuální" Evropě je totiž navzdory svému absurdnímu absolutismu bohužel stále živé. Ve své nejpitomější podobě toto přesvědčení vykresluje obraz obrovského izolačního pásu nevýznamných či epigonských kultur existujících mezi soupeřícími a nesmiřitelnými silami „černé" a „bílé". Tyto kultury patrně oběma bojujícím stranám závidí jejich zdánlivě nezpochybnitelné hodnoty. Odsud už je jen malý krůček k určování, který z obou extrémních pólů reprezentuje podobně absolutní hodnoty dobra resp. zla. Za podobně děsivý musíme považovat i svět, ve kterém „smyslovost" a bezstarostná hra nemůže koexistovat s okamžiky střízlivější reflexe a sebereflexe. Není spásnou vlastností vší člověkem vytvořené hudby odjakživa právě to, že umožňuje hlubokou meditaci o věcech posvátných i okamžitou stimulaci smyslů, i když není primárně vytvořena pro rituální či náboženské účely?

Noví grioti

S ohledem na výše napsané jsou alba, jako je *African Machinery* Lukase Ligetiho (Tzadik, 2008, recenze v HV 5/08), hodna pozoru především proto, že ignorují všechny pokusy o vytyčení absolutních hodnot a zvuk nejrůznějších regionálních nástrojů považují za synonyma v rámci společného hudebního jazyka a ne za zvuky, které potřebují „přeložit" do jiné řeči. Fotografie na obalu alba – primitivní hliněná chýše obklopená fotovoltaickými panely – symbolizuje svěží nenucenost, s níž je v rámci dosažení optimálního účinku použito cokoliv, co je k mání, a to bez ustaraného ujišťování se, že technologické i „lidové" prvky jsou použity předepsaným „správným" způsobem. Když Ligeti nechává do subbasového dunění a třepotavých vysokých frekvencí „čistě" elektronické povahy prosakovat zvuk kalimby a nejrůznějších afrických bicích nástrojů, je nám zcela jasné, že se netouží ve velkém stylu vyjadřovat na téma zvuků coby genetické predispozice odlišných kultur (a šířeji konfliktu pramenícího z těch-

Konono No. 1

to predispozic). Implicitním poselstvím podobných alb je naopak to, že kolektivní vlastnictví zvuků je zrovna tak absurdní jako představa básníků „vlastnících" slova. Fúze počítačových kódů se skromnými „malými" nástroji přestává být ojedinělou novotou a stává se čím dál přirozenějším stavem věcí.

Ligetiho oddanost pluralistické hudbě se každopádně projevuje mnohem neortodoxnějšími způsoby, než bychom čekali (je pravděpodobně jediným „západním" hudebníkem, který vydal album určené výhradně pro trh v Burkině Faso, domově balafonu a dalších úžasných ručně vyráběných nástrojů). Jeho svérázná *marimba lumina* postavená syntezátorovým vizionářem Donaldem Buchlou je perkusivní MIDI rozhraní umožňující hráči vytvářet pozoruhodně husté sítě polyrytmů poučených myriádami afrických zdrojů. Ligetiho umělecká historie a rezidenční pobyty na všech „správných" místech přejících tvůrčím kolaboracím (Brooklyn, Vídeň a další) jej mohou stavět do role „serióznějšího" hudebníka, než je jakási Laura Barrett, zmíněná „avantgardní výsledková listina" ale není tím, co činí Ligetiho přístup úspěšným. Jeho úspěch je totiž založen na stejném respektu, jaký nalezneme v hudbě Konono No. 1. Tím, že ke kalimbě a dalším africkým perkusivním nástrojům nepřistupuje jako k hračkám či předpotopním reliktům, na které se má hrát stejným způsobem, jakým současní lidé mluví latinsky (což používají například jako projev „úcty" k dávné a fantomatické civilizaci), Ligeti jednak otevírá nový soubor možností, jednak uniká dobře známému avantgardnímu dilematu, které výstižně pojmenoval André Malraux, když litoval malířů, „kteří chtěli být co nejmodernější, to jest nejoddanější budoucnosti, kteří se ale nejzuřivěli přehrabovali v minulosti." Ligetiho strategií je nesvazovat kalimbu, balafon a další lidové nástroje s minulostí, a pohlížet na něj jako na nástroje, které se i dnes mohou být vyráběny, rozeznívány, technologicky modulovány a které mohou způsobit stejnou radost jako výsledek práce s počítačem či samplerem. Jazyk hudby je i dnes srozumitelný každému, kdo má uši ke slyšení, a není třeba chovat se, jako by nástroje preindustriálních společností nemohly sdělovat nic jiného než zprávy z říše mrtvých.

A tak i když se se svými přáteli shoduji v tom, že slečna Laura Barrett nezaslouží být pasována na „experimentálního" hudebníka nejlépe reprezentujícího tak plodné kulturní centrum, jakým Toronto bezesporu je, nemohu její přístup ke kalimbě kritizovat, aniž by v tom nebyl kus pokrytectví. Stejně jako Ligeti totiž i ona, i když oba působí ve výrazně odlišných kulturních sférách a realizují se na jiných úrovních, směšuje odlišná kulturní cítění způsobem, který jim propůjčuje novou identitu, aniž by zcela popíral či znevažoval vklad jejich „původních, vlastních" kultur. Ligeti do tohoto velkého, kultury přemosťujícího experimentu patrně vložil větší část srdce a duše než Laura Barrett (v článku otištěném v *New York Times* se připodobňuje ke *griotovi* a říká, že „tradicí mého *griotského* klanu [odkaz na Lukasova slavného otce, skladatele Györgye Ligetiho] je dělat něco nového"). Oba jsou ale tvůrci určité tradice: ukáže-li se, že tato tradice má platnost v módních výprodejích Ontaria i v tropických vesnicích Burkiny Faso, zaslouží si kalimba a její příbuzní být nahlíženi ještě pozorněji.

Poznámka překladatele: Pokud byste si zvuk elektrifikované kalimby v „neafrickém" kontextu chtěli poslechnout v Čechách, umožní vám to pán netradičních perkusí a Orloje snivců Jaroslav Kořán či redakční spolupracovník Darrell Jónsson v rámci svého projektu Urban Space Epics. ■

Skutečná, nebo falešná Afrika?

Nahrávky s nejistou identitou

Text: **Matěj Kratochvíl**

Lze v subsaharské Africe narazit na lokální varianty industriální hudby a jiných extrémních žánrů? Běžné informační kanály zůstávají v tomto ohledu hluché a jedním z mála důkazů existence něčeho takového může být kompilace sestavená Williamem Bennettem ze slavné skupiny Whitehouse. Jeho Extreme Music From Africa ovšem budí podezření, že jde o padělek. Ačkoliv Bennett sám byl ochoten odpovědět na naše otázky, mnoho světla do věci nevnesl.

Západní hudba se jako exportní artikl setkává se střídavým úspěchem. Různé žánry jsou v různých oblastech tu více, tu méně nadšeně přijímány, což platí i pro různé formy pracující s hlukem. Zatímco například v Asii našly řadu přívrženců, Afrika, přesněji její část jižně od Sahary, není pro experimenty s hlukem a elektronikou úrodnou krajinou. Severní část kontinentu, která je kulturně spřízněná s arabským světem, je v tomto ohledu jiná a na volnou improvizaci či elektronické experimenty v Egyptě či Alžíru narazíme. Cedrik Fermont, hudebník a provozovatel vydavatelství Syrphe records, na svých stránkách průběžně doplňuje rozcestník věnovaný experimentální a elektronické hudbě v Africe a Asii. Při pohledu na seznam zemí a v nich působících hudebníků nebo vydavatelů je toto rozložení zřejmé na první pohled. S výjimkou Jihoafrické republiky (kde se ovšem v oblasti experimentální hudby pohybují téměř výhradně bílí umělci) se v subsaharské Africe nic takového nevyskytuje. Ačkoliv konžskou skupinu Konono No. 1 někteří publicisté označují za africký industriál, ve skutečnosti jejich hudba vychází z tamních tradic, jen své nástroje elektricky amplifikuje. Nic extrémního či experimentálního na tom není (což není myšleno jako kritika).

Spor o rukopisy

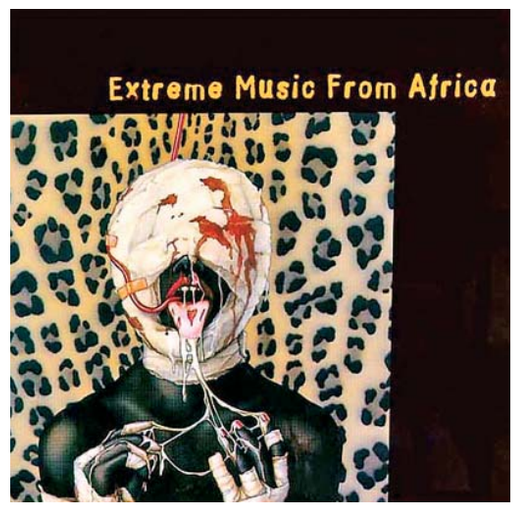
V roce 1997 vyšla na značce Susan Lawly kompilace nazvaná *Extreme Music From Africa*, doprovázená vzletnými slovy: „Afrika – temný kontinent tyranů, krásných dívek, bizarních obřadů, tropického ovoce, Pygmejů, pušek, žoldáků, kmenových válek, neobvyklých nemocí, bídné chudoby, okázalých boháčů, poprav, kolonialistů, exotické divočiny – a hudby."

Kompilaci údajně sestavil William Bennett ve spolupráci s jedním z interpretů, Jonathanem Azandem z Univerzity v Zimbabwe. Bennett sám Afriku nikdy nenavštívil (zmínil se jen, že skupina Whitehouse měla kdysi vystoupit na festivalu v Angole, k čemuž ovšem nakonec nedošlo), a vyhledávání tak prý probíhalo většinou přes internet. Čímž se dostáváme k hlavnímu argumentu o podvrženosti celé kolekce. Při zadání jakéhokoliv jména či názvu skladby z Extreme Music From Africa se dostaneme opět pouze na stránky věnované této kompilaci. Žádný důkaz o tom, že Jonathan Azande, Lucien Monbuttou, Godfrey J Kola nebo The Mbuti Singers vytvořili ještě nějakou jinou hudbu a že vůbec existují. Ačkoliv zmíněný Cedrik Fremont píše na svých stránkách, že jde o stoprocentní podvrh, Bennett si i dnes stojí za svým.

Je zajímavé, že další kompilace v této sérii obsahují skutečně existující hudebníky: Na *Extreme Music From Japan* (1994) najdeme relativně známá jména jako Merzbow či Incapacitants, na *Extreme Music From Women* (2000) je to třeba Mira Calix, *Extreme Music From Russia* (2004) obsahuje sice projekty za hranicemi Ruska málo známé, nicméně skutečně existující. Bennett dodává: „Měli jsme v plánu také Čínu a Israel, ale nakonec se nám nepodařilo dát dohromady tak eklektický výběr skladeb, jaký se objevil na čtyřech výběrech, které byly publikovány." Výběr na všech těchto kompilacích je velice subjektivní a někomu by se mohly mnohé skladby na nich zdát málo extrémní. Bennett sám toto slovo používá docela volně: „Slovo extrémní nemá jako kvantifikátor samo o sobě žádný význam, je nicméně užitečné k označení jevů, které leží na periférii toho, co vnímáme jako kreativitu. Bohužel se toto slovo – podobně jako jiná označení související s hudbou – rychle dostalo do sevření soustavy konformistických pravidel a nyní (podobně jako „noise") označuje prostě hudbu drsnou a hlasitou, což je podle mě škoda."

Šalamounská ukolébavka

Jak tedy podle Williama Bennetta extrémní africká hudba zní (ať již je jen jejím kompilátorem, či autorem)? Ve srovnání s dalšími díly série je to hudba skutečně extrémní (po stránce dynamiky a zvuku) a termín power electronics, který bývá spojován se skupinou Whitehouse, lze použít na většinu zde zastoupených tracků. Intenzivní elektronický hluk se někdy valí jako nestrukturovaná masa, jindy získává rytmičtější kontury (nejrozhýbanější je *No Rada No Rada* podepsaná jménem Petro Loa) nebo se míchá s dalšími



William Bennett, foto Muir Vidler

zvuky. Několik nahrávek využívá africké či aspoň africky znějící prvky, ať už v čisté, či nějak zkreslené podobě. V závěru úvodní skladby *Death Lullaby*, pod níž je podepsán projekt Rorogwela, se z plochy hluku vyloupne hlas zpívající poklidnou melodii jakýmsi exotickým jazykem. Stejná melodie, podložená elektronickými rytmy slavila v roce 1992 úspěchy coby *Sweet Lullaby* belgické dvojice Deep Forest. Ačkoliv se ono duo proslavilo mícháním taneční hudby s africkými samply, tato melodie – motiv jejich největšího hitu – pochází ve skutečnosti ze Šalamounových ostrovů. Je její použití na kompilaci africké hlukové hudby nenápadným mrknutím potvrzujícím, že jde jen o hru na autenticitu?

Lucien Monbuttou ve skladbě *State of Blood* pracuje s nahrávkou ugandské hymny, kterou plynule zrychluje a zpomaluje podobným způsobem, jakým vyráběl některé své „plunderphonics" John Oswald. Název skladby odkazuje nejspíš k ugandskému diktátorovi Idimu Aminovi, jehož režim si toto přízvisko vysloužil. Rytmy a hlasy překryté elektronickým nánosem v některých skladbách skutečně docela dobře vyvolávají iluzi nějakého postmoderního rituálu.

Ať už je *Extreme Music From Africa* podvrh, či ne, africká hudba patří k Bennettovým dlouhodobým zájmům a skrze využití nástrojů se promítá i do jeho vlastní hudby. „Nepředstírám, že hraji africkou hudbu, to by ode mě byla hrozná drzost. Jen používám nástroje ze své osobní sbírky, která pochází z Ghany, a nacházím v nich inspiraci k vytváření původních děl." Kromě toho v posledních letech spustil projekt nazvaný Cut Hands, volnou sérii večerů spojujících elektronické hluky právě s africkými inspiracemi. Sám se na nich představuje především jako DJ.

Pokud je Bennettova kompilace opravdu jeho vlastním dílem, může to být hezká ukázka evropského snění o jakési imaginární Africe (podobně jako si Západ vysnil imaginární Orient). Z pohledu zhýčkaného Evropana může být skutečný život v Africe poměrně extrémní, je tedy pochopitelné, že hudební kreativita se tam realizuje jiným směrem. Až se v Ugandě, Kongu nebo Středoafrické republice objeví skutečná scéna hlukové a experimentální hudby, bude to znamenat, že africké země již dosáhly slušného blahobytu. ■

Robert Ashley

Nostalgií proti komodifikaci hudby?

Text: **Jozef Cseres**

Americký skladatel Robert Ashley svými hudebně divadelními díly zásadně ovlivnil vývoj toho, čemu říkáme současná opera. Od sedmdesátých let spojuje experimentální formy s inspiracemi z oblasti populární kultury a detaily každodenního života s prvky historickými a mytologickými. Jeho jednotlivá díla se přitom navzájem proplétají a vytvářejí dohromady vyšší celek.

Před deseti lety byl Robert Ashley, tehdy ve věku sedmdesáti let, vyzván, aby napsal své poetické krédo. Odpovědí byla dlouhá přednáška *Budoucnost hudby* (stejný názeve jako slavný manifest Johna Cagea z 30. let minulého století), začínající těmito slovy: „*Hudba je komodita, stejně jako hamburgery, automobily, ropa, obilí, měna a podhodnocená práce. Lze ji koupit a prodat. Každý hudebník si dnes přeje, aby se jeho hudba stala hodnotnou komoditou, aby mohl vydělat nějaké peníze na, jak říkáme, živobytí. Nemáme na výběr.*“ Ashleyho příspěvek k dějinám reflexe hudby není tak analytický ani skeptický jako slavný Attaliho traktát o komodifikaci hudby *Hluk: Politická ekonomie hudby* (1977). Spíše reflektuje životní zkušenost obyčejného hudebníka: „*Stal jsem se hudebníkem, jako se jiní stávají vědci, státními úředníky, businessmany, kriminálníky … protože jsem chtěl dělat hudbu, jelikož hudba znamenala, alespoň v době, kdy jsem byl dítě, iracionální smyslové potěšení, kterému jsem nedokázal odolat, a později, když jsem hudbě propadl jako dospělý, iracionální potěšení z dělání hudby s jinými hudebníky. Nikdo, kdo není hudebník, nemůže pochopit toto potěšení.*“ Ashley vůbec nepochybuje o tom, že hudba vždy plnila komerční funkci, nostalgicky se však ohlíží za časy, kdy hudebníkem nebo skladatelem nemohl být kdokoliv, jako je tomu dnes.

Robert Ashley je průkopníkem žánru „televizní opera“; někteří autoři ho z hlediska přínosu opernímu umění řadí k Monteverdimu a Wagnerovi a jeho operní trilogii přirovnávají k *Prstenu* Richarda Wagnera nebo cyklu *Licht* Karlheinza Stockhausena. Práci pro televizi si vyzkoušel již v sedmdesátých letech, kdy režíroval a produkoval seriál *Music with Roots in the Aether* (1976), čtrnáctihodinový videodokument (sám ho označuje jako hudebně-divadelní video kus) o díle a myšlení sedmi amerických skladatelů (Robert Ashley, David Behrman, Philip Glass, Alvin Lucier, Gordon Mumma, Pauline Oliveros, Terry Riley), jenž se posléze dočkal více než stovky televizních vysílání a projekcí na celém světě. Neméně úspěšná byla jeho další opera pro televizi *Perfect Lives* (1983), koncipovaná jako druhá část monumentální operní trilogie. První byla *Atalanta: Acts of God* (1982) a třetí *Now Eleanor´s Idea* (1984–1988), sestávající ze čtyř samostatných devadesátiminutových epizod o „americkém vědomí“: *Improvement: Don Leaves Linda* (1985), *Foreign Experiences* (1994), *eL/Aficionado* (1987) a *Now Eleanor´s Idea* (1993). V každém dílu trilogie autor tematizuje jinou sféru socio-kulturního stavu lidstva – v *Atalantě* architekturu, v *Perfect Lives* zemědělství a v *Now Eleanor´s Idea* genealogii.

Zjevení v bance

Ze sedmi půlhodinových epizod *Dokonalých životů*, díla, jež je považované za předchůdce „hudební televize“, je z hlediska děje klíčová třetí, *Banka*, kde pět pokladních – Jennifer, Kate, Eleanor, Linda a Susie – zažije v průběhu zinscenované bankovní loupeže transcendentální zážitek, který nejenom radikálně změní jejich nudné životy, ale propojí navzájem všechny tři díly trilogie a minulost s budoucností. Ve zbylých šesti epizodách (*Park*, *Supermarket*, *Bar*, *Obývák*, *Kostel* a *Dvůr*) zápletka víceméně absentuje. Bankovní pokladní mají v inkriminované chvíli vidinu. Před očima Kate (její přítel instaloval v pobočce sledovací kamery a po nocích jí přehrává jejich záznamy) se začne odvíjet celá zápletka opery. Eleanor v chaosu přepadení pobočky do té míry upoutá neznámý výstřední mladík Buddy se psy s podivnými jmény Permanence a Impermanence, že se rozhodne zkoumat jeho rodokmen, což vlastně tvoří základní dějovou osnovu třetí části trilogie. Zjevení Susie (operní fanatičky, která jediná si všimla, že psi opustili banku věrně spolu), Lindy a Jennifer nás vracejí do dávné minulosti (resp. dávnou minulost inscenují do přítomnosti). Každá vidí jiného hrdinu (jedno ze zlatých jablek) z předcházející opery *Atalanta* (malíře Maxe Ernsta, šamanského vypravěče příběhů Willarda Reynoldse a klavíristu Buda Powella). Jako postmoderní *deus ex machina* je do děje uvádí létající talíř, přilétající na Zem na svatbu mytické Atalanty, odkud má podle původního plánu odnést tři zlatá jablka, která osudově zasáhly do jejího života. Posádka talíře však poplete časové souřadnice a přistává rovnou v bance, kde před osmi tisíci lety stála vesmírná výzkumná stanice. Eleanor, Lindě, její manželovi Donovi a jejich synovi Juniorovi Juniorovi se posléze v noci po neobyčejné události v bance zdají dobrodružné cestovatelské sny – čtyři epizody posledního dílu trilogie. Jelikož se tyto sny odehrávají sousledně, skladatel doporučuje předvádět dvě a dvě opery závěrečné tetralogie simultánně (*Improvement* s *Foreign Experiences* a *eL/Aficionado* s *Now Eleanor´s Idea*).

Každý ze čtyř snů je vlastně odlišným hlediskem odehrávajících se událostí, a tak i každá z oper *Now Eleanor's Idea* alegoricky reprezentuje odlišné náboženské ideologie, které jsou dnes rozšířené ve Spojených státech amerických: *Improvement* judaismus, *Foreign Experiences* pentekostální evangelismus, *eL/Aficionado* korporační mysticismus a *Now Eleanor's Idea* hispánský katolicismus. Rozdílnost světonázorů se promítla i do volby výrazových prostředků jednotlivých oper. Ashley se při psaní těchto děl inspiroval různými

Robert Ashley, foto Joanne Savio

prameny, kromě jiných též pracemi historičky Frances A. Yatesové a texty Carlose Castanedy. Přidaly se tak k přímému vlivu myšlenek renesančního polyhistora Giordana Bruna, který pomáhá udržovat filozofický náboj *Dokonalých životů*.

Dvaasedmdesát úderů

Každá ze šesti oper trilogie je jiná. Liší se navzájem obsazením, styly jazyka a zpěvu, instrumentací i scénografickým či vizuálním řešením. Kromě hlavních postav a „řeckého chóru" — prastaré dramatické instituce, jejíž funkcí je komentovat děj — a velkoryse pojaté, rozvláčné narace je spájí pouze neobvyklá práce s vokály, která se stala poznávacím znakem skladatelovy kompoziční techniky, a tempo sedmdesáti dvou úderů za minutu, pulzující ve všech epizodách trilogie. Jeho volba měla ryze pragmatický charakter: s číslem sedmdesát dva se snadno aritmeticky manipuluje při synchronizaci slova, obrazu a zvuku a vytrvale uplatňované tempo dvaasedmdesáti úderů za minutu má navíc silnou fyziologickou účinnost. Integrace použitých médií je výsledkem dlouhodobé týmové práce, která si vyžádala zvláštní schéma pro jejich koordinaci. Umělecké představy autora-skladatele bylo nutné pragmaticky přizpůsobit jejich specifikům („elaborativně znovu promyslet") a, naopak, diference v médiích nějakým způsobem (rytmicky) sjednotit. Než se díla dočkala své finální (živé i elektronické) podoby, autor je spolu s „kmenovými" interprety (klavírista "Blue" Gene Tyranny, vokalisté Sam Ashley, Tom Buckner, Jacqueline Humbert, Joan LaBarbara) „prakticky rozpracovával" na mnoha vystoupeních, kde se zrodila jeho unikátní kompozičně-improvizační metoda „spontánního rozpracovávání" i vokálně-interpretační metoda „momentové inspirace" („božského vnuknutí"). Zvláštní je též způsob orchestrace a procesování; nesynchronizuje jenom živé vokální i instrumentální party s nahranými, ale též hudbu s proudem narace a video obrazy. Vizuální obrazy byly většinou nasnímány autenticky v lokalitě samotného děje a geniálně děj podbarvují i bez toho, aby vyprávěly příběh. Narativní, hudební a vizuální obrazy jsou vrstveny velice citlivě a skutečně je za nimi cítit dokonalou souhru, jakou mohla generovat jenom dlouhodobá zkušenost. Zdar multimediální fúze výstižně komentoval sám skladatel: „*Snažili jsme se, aby hra na klavír vypadala jako krajina a krajina jako zpívající osoba.*" Přiléhavě nazval *Dokonalé životy* „komickou operou o reinkarnaci". A skutečně, mezi Ashleyho lyrizovanými „písněmi o kukuřičném lánu" a starořeckou komedií, napájející se z vřídla rituálů plodnosti, bychom nějaké ty paralely možná i našli.

Umění paměti

Robert Ashley ve své operní trilogii recykluje mytologický a historický materiál a míchá ho s vlastní fikcí a reáliemi sou-

Jacqueline Humbert a Sam Ashley

dobé Ameriky. V předmluvě ke knižní verzi *Dokonalých životů* se Melody Sumners ptá, jestli toto jedinečné dílo nelze interpretovat i jako dopis, který skladatel napsal svému „bývalému příteli ze 16. století" – Giordanu Brunovi. Autor se k brunovské inspiraci hrdě hlásí a přiznává též, kdo mu ji zprostředkoval – historička Frances Yates, zejména její vlivná kniha *The Art of Memory*. Orální kulturní tradice nejrozmanitějšího původu a s ní spojené memorizační praktiky jsou již léta vděčným předmětem Ashleyho zájmu – hudebního i mimouměleckého: „*Zrovna tak, jako my máme našeho „Blue" Genea Tyrannyho, oni* (středověcí učenci, pozn. J. C.) *měli svého Svatého Augustina, který měl zřejmě dokonalou eidetickou memorizační schopnost. Jinými slovy, zatímco druzí věci opisovali, on jenom četl knihy a všechno si pamatoval. Stal se jedním z nejznámějších filozofů, protože měl přístup ke* všem *myšlenkám, se kterými kdy přišel do styku*." Mnemotechnika ho zaujala také v *Tibetské knize mrtvých* i v jazzové improvizaci. Také způsob organizace materiálu v jeho operách odkazuje spíše na rané formy operního umění, než na předramatizované a přestylizované hudební divadlo 19. století. Byly totiž, podobně jako později velkoorchestrální jazz, bezprostředněji spjaté s hudební příběhovostí. Alespoň Robert Ashley je o tom přesvědčen: „Perfect Lives *jsou jakousi jazzovou narací. V jazzovém big-bandu byly postavy a lidé se chodili dívat na kapely, aby sledovali postavy. Na tyhle kapely jsem se vždycky díval jako na proto-opery s hodně americkou formou.* Perfect Lives *vycházejí z této tradice*." Skladatel zde ovšem má na mysli spíše zvukové nežli literární příběhy – zapamatovatelné melodické a rytmické vzorce, čili obrazy. „*V tradiční opeře, tj. v evropské opeře 19. století, autor nejdřív vymyslel skupinu postav a až pak akce, kterými tyto postavy definoval. Na akce si najal zpívající herce. Mne však více zajímá udělat scénu, ve které hraje „Blue" Gene na klavír tak, aby jste ho skutečně na ten klavír viděli hrát. Jako když Duke Ellington sestavoval svou kapelu. I to byla sbírka postav a Ellington to i tak chápal. Ellingtonova hudba není napsaná jako symfonie, kterou může zahrát kdokoliv jenom proto, že je napsaná. Když vyhodíte z Ellingtonovho bandu nějakého hráče, musíte přepsat part.* Perfect Lives *jsou založené na tomhle modelu. Nejsou hierarchické, nepostupujete dolů. … Pořadí scén existuje díky paměti. Kráčíte zpět v genealogickém smyslu: Milenci jdou na východ do Indiany. Ohlížíme se zpět za Evropou, odkud jsme přišli. Ale nesestupujeme ve freudovském nebo jungovském smyslu, ani podle Dantova hlediska, jak ho chápu já*."

V přednášce zmiňované na začátku tohoto článku se Robert Ashley nechal slyšet, že dnes je americká hudba ovládána nostalgií. Nerad bych Ashleyho hudbu srovnával s čímkoliv jiným, co dnes v Americe (nebo jinde na světě) vzniká (zřejmě to ani nejde), ale nostalgii z ní cítím. Je tam. Ve všech jeho operách, jakkoliv jsou bizarní. Je v nich přítomna jako poetický princip, jako nástroj artikulace plurality naší (jejich) postmoderní situace, i jako svérázná manifestace fetišizmu. 5. března budou *Foreign Experiences* inscenovány v Brně na festivalu Expozice Nové hudby.

■

S Robertem Ashleym o nové opeře, paměti, improvizaci, nostalgii

Loni v létě producentka Hong-Kai Wang a režisér Yi-Wei Keng inscenovali v avantgardním divadle Guling v Tchaj-pei kus *Watching Dust*. Inspirováni vaší operou *Dust* vzali některé její části, přeložili je do mandarínské čínštiny, nahradili původní západní popové melodie starým tchajwanským elektropopem, přidali nový „soundtrack" a prostředí starých pouličních asociálů konfrontovali s ožehavými reáliemi tchajwanského válečného traumatu. Co říkáte na takovou adaptaci? Hodí se pro specifický způsob, jakým pracujete s jazykem, hlasem a zpěvem ve vašich narativních operách?

Byl jsem šťastný, že Hong-Kai mohla použít *Dust* pro svůj projekt. Než odešla z New Yorku do Tchaj-pei, vyměnili jsme si mnoho emailů a několik rozhovorů. Domnívám se, že idea, která může být v *Dust* z hlediska bezdomovců beznadějí, by mohla být pro ty ženy v Tchaj-pei povzbuzující, kdyby se jí podařilo vysvětlit jim ji. Zdá se to být šlechetný projekt. Myslím si, že skladatel je vždycky šťastný, když je to, co udělal, užitečné i jiným způsobem než jenom jako hudba. O projektu v Tchaj-pei mám hodně dokumentace a zdá se mi, že to udělali moc dobře. V dokumentaci jsem si také všiml, že jste tam byl.

Viděl jsem jenom generální zkoušku; v době premiéry jsem bohužel už byl mimo Tchaj-wan. Bylo to poprvé, co byly vaše narativní kusy zpívány nebo deklamovány v jiném než anglickém jazyce?

Moje opera *Atalanta (Acts of God)* má některé party v italštině, francouzštině, němčině a španělštině. Technika je víceméně stejná jako v angličtině, ale bez rytmů, jež jsou pro angličtinu specifické. Operu *Improvement (Don Leaves Linda)* udělali v australské angličtině což je téměř samostatný jazyk. V současnosti pracuji na opeře *Quicksand* a doufám, že bude prostřednictvím titulků přeložitelná do jakéhokoliv jazyka. Docela se na to těším.

O čem bude? Bude v ní text důležitý, když ho chcete překládat? Souvisí nějak s vaším kusem *Tap Dancing in the Sand* anebo je to zcela odlišný projekt?

Quicksand je mysteriózní příběh, thriller. Starý skladatel jede na turné do nějaké jihoasijské země se skupinou jógy své manželky. V zemi vládne vojenská diktatura. Skupina lidí, která se snaží svrhnout vládu, si poplete jeho identitu i důvod, proč přišel do země, a donutí ho pomáhat jim. Jeho účast je kritická a převrat se podaří. Hlavní postavy jsou dva mladí lidé plánující svrhnutí a starý přítel, který tam žije. Je to taká šťastná fantazie. Z hlediska mé tvorby je tento kus poměrně jedinečný. Zpěv v této opeře bude velice rychlý, takže proto bude překlad důležitý. Libreto vyjde jako román v knižní podobě na jaře 2011 ve vydavatelství Burning Books.

Jaká bude orchestrace nové opery, co se týče vztahu rychlého zpívání a ostatních zvuků?

Zatím nevím. K tomu jsem se ještě nedostal.

Mám tomu rozumět tak, že na počátku vašich oper je příběh a až pak přichází hudební řešení?

Je to příliš komplikované abych to vysvětlil. Příběh i hudební nápad přicházejí současně. Musím však pracovat na jednom dříve než můžu pracovat na druhém.

Princip kontextové remytologizace, který ve svých operách s oblibou využíváte, i váš zájem o umění paměti svědčí o kulturních ambicích, jež přesahují rámec jediného kulturního okruhu či údobí. Jak vnímáte vaše dílo v nynější postmoderní situaci pluralitní a transverzální reinterpretace a rekontextualizace?

Tenhle kritický jazyk mi nedává veliký smysl. Paměť používám, protože je to způsob, jak poznávám věci. Paměť přirozeně souvisí s tím, co poznám. A to, co poznám, je to, co jsem zakusil, což znamená, to, co jsem viděl nebo co mi někdo řekl.

Kontextovou remytologizací jsem mínil používání známých kulturních témat, motivů, archetypů, vzorců a symbolů v nových kontextech současné liberální umělecké poetiky, která kombinuje kulturní dědictví různého původu nehledě na jeho původní významy. A zrovna to je přece typické i pro vaše dílo: třeba když jste spojil mytologické prostředí starověkého Řecka se známými historickými postavami v opeře *Atalanta*, když jste se snažil dát metro-rytmické organizaci hudby a řeči symbolický charakter v opeře *Dokonalé životy*, nebo když ženské postavy v *Dokonalých životech* dosáhly „náboženského zážitku," jež propojil přítomnost s minulostí a budoucností. Dialog takového druhu je samozřejmě možný jenom díky paměti, dnes jsme ale již silně závislí na elektronických způsobech memorování, které zkreslují naše poznání a ochuzují naši žitou zkušenost a percepci. Jste optimista, pokud jde o naše nadměrné spoléhání se na elektronické memorizační zařízení?

Nevěřím, že by jakákoliv externí paměťová zařízení mohla zaujmout místo lidské paměti, která je neodstranitelná. Takovou či onakou externí paměť máme již tisíce let, přesto si však stále pamatujeme všechno, co je pro nás osobní, i všechno, co je pro nás nevyhnutelné, abychom se dostali z jednoho momentu k dalšímu. Pamatujeme si například jak psát email. A také si pamatujeme, jak jsme se zamilovali.

Jednou jste řekl, že nostalgie je dnes nejmocnější sílou v hudbě v Americe. Jak jste to myslel?

Již nevím, v jakém kontextu jsem to řekl, předpokládám však, že jsem odkazoval na skutečnost, že („oficiálně" – ve velkých hudebních institucích) všechno, co nazýváme hudbou, bylo napsáno v minulosti. Můžu samozřejmě mluvit jenom o situaci v Evropě a Americe, ovšem pravděpodobně to – z odlišných důvodů – platí pro většinu hudby na světě. Problém Evropy a Ameriky je v tom, že náš postoj k minulosti prošel obrovskou změnou, ale tuto změnu nevidíme v naší hudbě. V našem moderním postoji očekáváme, že hudba bude „pocházet" z naší zkušenosti se současným světem (například z naší zkušenosti s elektronickými zvuky) – za

všech okolností. V tomto smyslu se Mozart jeví jako staromódní, nechceme si to však připustit. Netroufám si říct, jak je tomu v jiných kulturách světa; ty musí mít své vlastní problémy.

To dozajista mají, avšak, právě díky technologii, jsou dnes konfrontovány s evropskou a americkou hudbou a hrají a poslouchají Mozarta a jiné Euro-Američany místo toho, aby hrály a poslouchaly svou vlastní hudbu, tradiční i moderní, zrovna tak jako se třeba současní čínští či indonézští malíři snaží malovat, jako malovali před desetiletími evropští moderniste nebo američtí avantgardisté. Samozřejmě, v odlišném době a v odlišném kontextu. Anebo, naopak, američtí skladatelé komponují pro gamelan. Co si myslíte o takovém transkulturním dialogu? Není to snad nový postoj v umění?

Nemyslím si, že jsem zrovna oprávněný vyjadřovat se k dějinám umění nebo k „transkulturnímu dialogu". Takže se mi těžko odpovídá na tuto otázku, připadá mi teoretická. Je zřejmé, že kdokoliv na světě může jakkoliv nakládat s čímkoliv, co se mu dostane do rukou. Je to přirozený sklon lidí. Ale cokoliv uděláte z „transkulturního dialogu" nebo ze současných dějin, situace bude pokaždé stejná. Není nic výjimečně chytrého na tom, být Číňanem nebo Indonézanem; můžou být stejně nostalgičtí a blázniví, jako jsme my. A pravděpodobně i jsou. Vtip je v tom, že s výjimkou několika stylů v americké populární hudbě – a s výjimkou mé hudby, doufám, a hudby několika dalších evropských a amerických skladatelů, které bych mohl jmenovat – se naše hudba nemění spolu s dalšími aspekty naší „kultury". Takže hudba důležitým způsobem ztrácí svůj politický význam. Dnes je jenom prostředkem na vydělávání peněz, dělání revoluce nebo získání voličských hlasů. A protože to nepřipouštíme, chováme se – jako skladatelé, hráči, interpreti, obecenstvo – bezmyšlenkovitě a děláme věci, které nemají žádný vážný smysl.

Jak vnímáte vztah kompozice a improvizace ve vašem díle konkrétně a v umění obecně?

Všiml jsem si, že dnes se o improvizaci zajímá mnoho hudebníků a nemám na mysli jazzové hudebníky. Improvizaci jsem nikdy nechápal jako nějakou speciální techniku, kterou bych mohl používat. Zpěváky však samozřejmě žádám, aby dál rozpracovávali jednoduchý materiál, který jim dávám. A někteří lidé, předpokládám, budou nazývat toto „spontánní rozpracovávání" – které se posléze stává „praktickým rozpracováváním" – improvizací.

Jacques Attali ve své knize *Hluk: Politická ekonomie hudby* spojil improvizaci (tj. okamžité komponování v reálném čase) s tím, co nazval „kompozičním networkem". Předpověděl, že hudba v budoucnosti unikne destruktivním repeticím a komodifikaci, jelikož hudebníci zničí převládající kódy a budou vytvářet a hrát svoji vlastní hudbu jenom pro samou rozkoš z produkování diferencí, pro své vlastní potěšení, jako komunikaci se sebou samými. Hudba již víc nebude svázaná s tiskem (partitura), ani s nahráváním (nahrávka), ale bude svázána s nástrojem (technologií), který ji produkuje. Co si myslíte o Attaliho prorockém postoji s ohledem na vaše pojmy „spontánního rozpracovávání" a hudby jako komodity?

Pana Attaliho neznám osobně, takže nevím nic o jeho hudebních zkušenostech. Jeho postřehy o budoucnosti jsou podle mne dosti pravdivé, ale „spontánní rozpracovávání" nepřichází jednoduše jenom s poznáním nástroje (když zredukuji Attaliho postřeh ad absurdum). Pramení ve specializovaném poznání toho, jako se rodí „spontánní rozpracovávání". Jako to děláte. Mluvím o něčem mnohem složitějším, než je vytváření zvuku na čemkoliv, co držíte v ruce. Anebo vytváření zvuku vaším hlasem jenom proto, že máte hlas. Což nás přivádí zpátky k obdivování toho, o čem si myslíme, že je „primitivní" (na Picassovi a jemu podobných), než poznáme, že to, co vidíme nebo slyšíme, není až tak „primitivní", jak jsme si představovali. Například, když poprvé posloucháte kapelu mexických mariachi, možná si myslíte, že hrají falešně. Když si ale poslechnete více mariachi kapel jednu po druhé, poznáte, že všechny hrají „falešně" stejným způsobem. Takže váš dojem „falešného" je jednoduše omyl. Postřeh Attaliho tudíž podle mne opomíná klíčovou roli poznání toho, co děláte, když hrajete hudbu. Vyznívá proto velice zjednodušeně.

Platí to rovněž i o komoditě. Mozartova hudba byla komoditou pro kohokoliv, kdo ji chtěl. Naší úlohou je – což bylo vždy sporné – poznat, jakým způsobem hudba, kterou děláme, vyhovuje definici „komodity" a jakým ne. Domnívám se, že každý hudebník má na to odlišný názor.

Již léta systematicky spolupracujete s těmi samými vokalisty – Samem Ashleyem, Thomasem Bucknerem, Jacqueline

Inscenace Watching Dust v divadle Guling v Tchaj-pei, foto: Chen You-Wei

Humbertovou, Joan LaBarbarou a některými dalšími. Do jaké míry váš nekonvenční způsob práce s hlasy ovlivňuje jejich individuální vokální mistrovství a naopak, v čem ovlivnili oni vás?
Domnívám se, že stejným způsobem, jako vás ovlivňuje jakákoliv hudební zkušenost. Ovlivnili mne samozřejmě v tom, že pro to, abych mohl napsat něco, co jsou schopni zazpívat, musím poznat jejich styl i to, co se svými hlasy dovedou. A když už to dělám několik let, mám sklon psát takovým způsobem pro kohokoli jiného v naději, že to dokáže zazpívat.

Čtyři dějství opery *Foreign Experiences*, která bude v březnu uvedena v Brně, mají názvy po čtyřech mytologických zvířatech – Létající had, Jaguár, Kojot a Orel, vytrhávající srdce z hrudí. Proč?
Protože příběh *Foreign Experiences* je založený na jakési poctě textům Carlose Castanedy, který říkal, že moudrost indiánů Yaqui v Mexiku pochází od starých Aztéků, kteří, jak jsme se učili, připisovali těmto zvířatům speciální moc. Tyto názvy nám připomínají aztécké víry, alespoň doufám.

Jste spokojen se Samovou adaptací *Foreign Experiences* pro dva živé a nahrané „backgroundové" hlasy?
Jsem více než spokojen. Nedokážu slovy vyjádřit své potěšení, protože Sam úplně předělal orchestr z materiálu, který jsme sesbírali – tj. jak z instrumentálního materiálu, tak z vrstev vokálního materiálu, jež jsme nahráli, když jsme se snažili udělat první verzi díla. A spolu s Jacquie naprosto proměnili ponětí o tom, kdo vypráví příběh. Ta práce mu zabrala celé týdny.

První verze byla finančně – tudíž technicky – nad rámec mých prostředků. Myslel jsem si, že tato opera byla „ztracena", zrovna tak, jak se ztrácí mnoho děl, když nemůžou být vhodně realizována. Realizovat potenciál nějakého díla způsobem, jakým bych to já nikdy nedokázal, si rozhodně žádá talent, jaký má jen málo skladatelů. A na rozdíl od původní verze lze se Samovou verzí opery navíc cestovat. Takže on tu operu zachránil vlastně i tímto způsobem.

■

Howard Skempton

Text: **Martin Ledvinka**

Hudba britského skladatele Howarda Skemptona (1947) může svou prostotou leckoho iritovat. Zatímco jiní autoři ovlivnění experimentální scénou šedesátých a sedmdesátých let směřovali k zahušťování a komplikování, Skempton ořezává a zjednodušuje.

Jeho skladby využívající jediné prosté melodie či sledu několika akordů se často vejdou na jeden list notového papíru, mnoho z nich dokonce na jeden či dva řádky – a přesto jde o hudbu, která oslovuje. Pomalé, často statické zvukové plochy, prosté melodie, využívání téměř minimalistického opakování, ovšem mnohdy trvající méně než dvě minuty, práce s prvky tonality a s hudebními klišé – takový je obecně přijímaný obraz tvorby Howarda Skemptona. Jeho kompoziční technika však v sobě zahrnuje mnohem více než jen zpopularizovanou odezvu amerického minimalismu.

Poučení z Velkého učení

Základy svébytného hudebního jazyka Howarda Skemptona musíme hledat v polovině šedesátých let v okruhu experimentálně laděných mladých skladatelů seskupených okolo projektu The Scratch Orchestra. V roce 1967 začal Skempton brát soukromé hodiny u známého skladatele Cornelia Cardewa. Z této doby také pocházejí jeho nejranější klavírní skladby *A Humming Song* (1967), *Snowpiece* a *September Song* (oba 1968). Dva roky na to již tito dva společně se skladatelem Michaelem Parsonsem založili hudebně-experimentální sdružení The Scratch Orchestra, jehož prvotním účelem bylo provedení Cardewova veledíla *The Great Learning* (Velké učení – skladba vychází z původního konfuciánského spisu). Soubor nakonec fungoval až do poloviny sedmdesátých let, než se rozpadl v důsledku příklonu části interpretů k marxistické politice a následným interním neshodám.

Nicméně pro vývoj Skemptonova dalšího skládání mělo působení v The Scratch Orchestra zásadní význam. Jednak zde byl přímo vystaven vlivu experimentujícího Cornelia Cardewa (The Scratch Orchestra provozovala různé druhy experimentů: řízenou improvizaci, provozování grafických partitur, realizaci partitur-návodů apod.), jednak se v souboru setkal s mnoha podobně smýšlejícími skladateli a interprety, se kterými později úzce spolupracoval. Mezi ně patří kromě výše zmíněného Michaela Parsonse také Michael Nyman a především klavírista John Tilbury, kterému Skempton později věnoval mnoho svých klavírních skladeb.

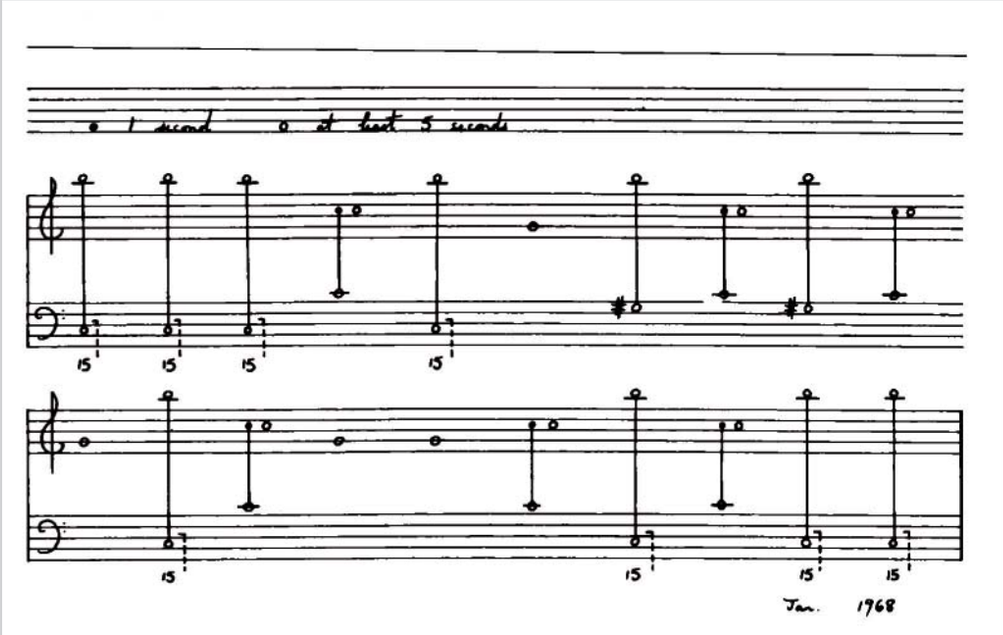
Ke Skemptonovým inspiračním zdrojům se vedle Cornelia Cardewa přidává v šedesátých letech ještě vliv americké experimentální hudby představované především Johnem Cagem, La Monte Youngem a Mortonem Feldmanem. Cageovy myšlenky se odráží ve Skemptonově tvorbě v podobě náhodou řízených operací a otevřeností konečného zápisu skladby (Skempton často neurčuje tempový předpis, dynamiku, artikulaci, někdy ani nástrojové obsazení). S částí Cageovy tvorby jej spojuje také důraz na čistou a přehlednou strukturu díla či zaměření na práci s omezeným výchozím materiálem, které můžeme pozorovat v raných Cageových skladbách.

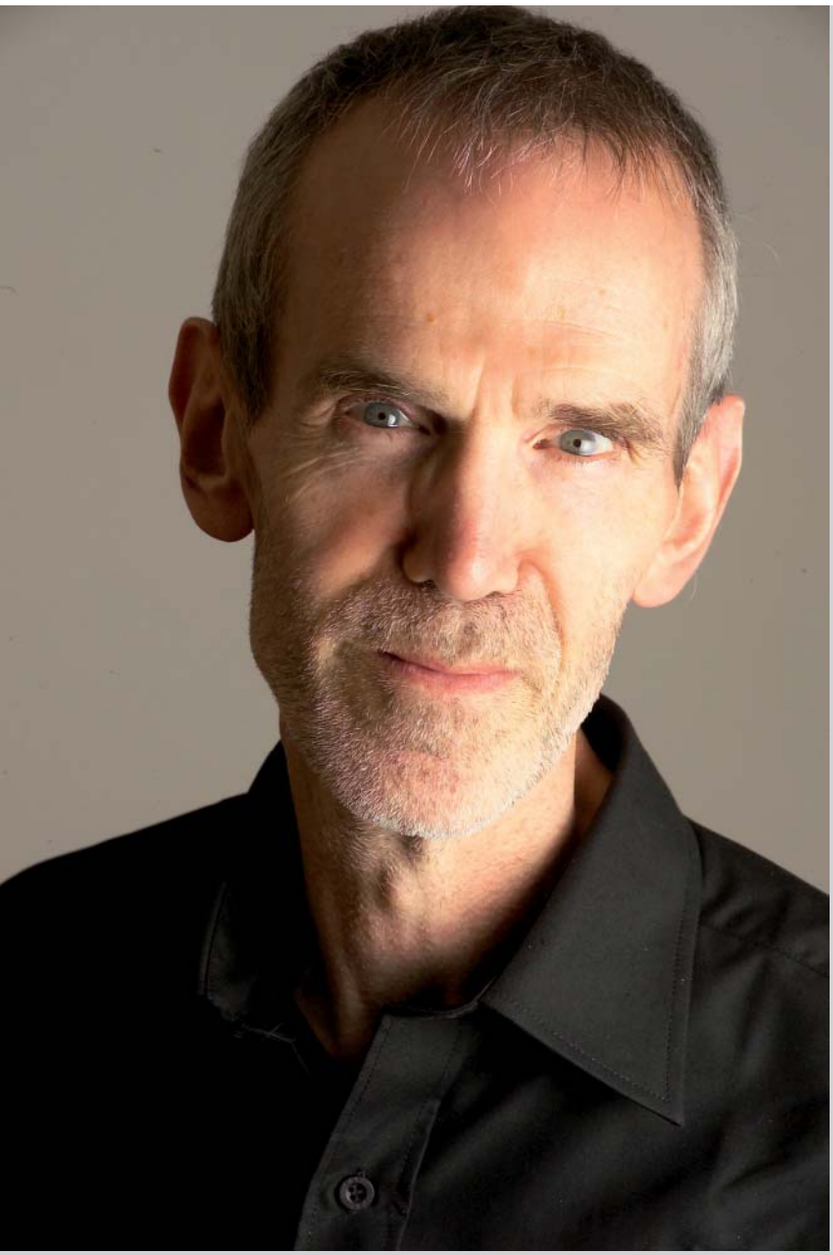
Feldmanův vliv lze vysledovat ve Skemptonově zálibě v opakování omezeného materiálu k dosažení maximálního efektu, jímž je vědomá hra s možnostmi hudebního času a jeho artikulace čistě hudebními prostředky. Skempton se, stejně jako Feldman, snaží z každého zvuku (a souzvuku) vyždímat co nejvíce, a ačkoli výsledky práce obou skladatelů jsou na první pohled velmi rozdílné, při bližším pohledu se ukáže jistá podobnost.

Melodie, chorály, krajiny

V centru pozornosti Howarda Skemptona stojí otázka formy a celkové struktury skladby. Při komponování je Skemptonovou první vizí formální schéma skladby, které je až následně naplněno konkrétní hudební realizací. Pro vytvoření takové kostry Skempton mnohdy užívá kombinatorické či aleatorické postupy. Například skladba *Snowpiece* pracuje pouze se čtyřmi opakujícími se souzvuky, jejichž

Snow piece





pořadí je určeno náhodou, ve skladbě *Eirenicon 2* je hudební materiál uspořádán na základě symetrie, a takových příkladů bychom v tvorbě Howarda Skemptona, především v té rané, našli mnoho.

Skempton sám rozlišuje tři druhy možných kompozičních přístupů: „chorales", „landscapes" a „melodies". V rozhovoru s Michaelem Parsonsem je pak popisuje následovně: Chorales – „Materiál téměř vždy přichází ve formě akordů a „chorale" skýtá možnost prezentovat tento základní materiál bez příkras v jeho nejsilnější formě. [...] vzniká zde pocit pohybu vycházející z harmonického pnutí uvnitř materiálu." Za příklad chorale může sloužit například skladba *Postlude* pro klavír (1978), která je tvořena pouze sledem čtyřiadvaceti akordů ve velmi pomalém tempu (jeden akord je držen čtyři vteřiny).

Landscape (krajina) se oproti chorale vyznačuje absencí harmonického pnutí. „Landscape je jednoduše materiál převedený ve zvuk, bez pohybu." V „landscapes" jako jsou *Eirenicon 3*, *Snowpiece* (1968) či *September Song* (1968) se zvuk nejvíce blíží raným skladbám Johna Cagea (zejména jeho *In A Landscape* z roku 1948). Melodies – „Zatímco v chorales je cílem dosáhnout harmonické přitažlivosti a v landscapes prozkoumat možnosti samotného zvuku, melodies pracují více s pružností a ohebností melodického pohybu." „Melodies chápu jako pěšinu vedoucí „krajinou" (through a landscape)."

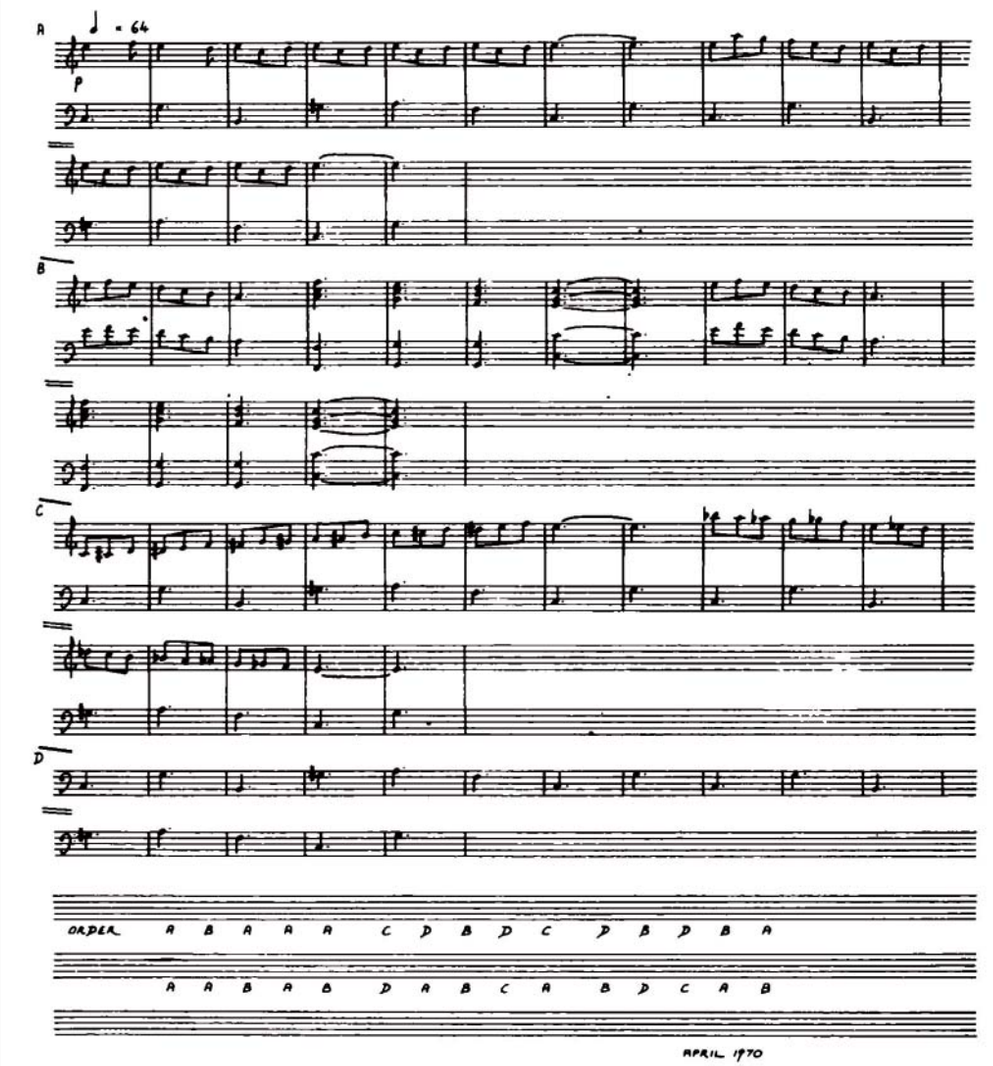
Zajímavým způsobem pracuje Skempton také s tonalitou. V některých dílech (např. *Waltz*, 1970) používá sice prostředků naprosto tonálních, ovšem jejich opakováním, které nepřináší žádný hudební vývoj, vyprazdňuje jejich obsah a neguje napětí, které vyvolává tradiční kadence v hudbě tonální. Harmonická progrese se zde stává neutrálním pozadím či netečným objektem pozorování a nikoli hlavním nositelem emočního poselství, o které se pokouší tonální hudba. V jiných skladbách Skempton přimíchává do durových tónin mollové tercie, sexty či septimy (*One for the Road,* 1976) a někdy vytváří „tonalitu" novou. Tohoto jaksi umělého tonálního cítění dosahuje Skempton vícenásobným uváděním základního souzvuku v postavení, které v tonalitě zaujímá tónika. Opakováním se tento základní prvek ustanoví v mysli recipienta za referenční bod, ke kterému se vztahuje ostatní hudební materiál a kolem kterého pak hudba krouží, vybočuje z něj a opět se k němu vrací, stejně jako k pomyslné tónice.

Výše uvedené techniky a postupy jsou jednotlivě jasně předvedeny v raných Skemptonových dílech. Tato jsou ještě ovlivněna silným avantgardním vlivem Skemptonových vzorů a působí někdy spíše jako experimenty či studie k daným postupům. V pozdějších dílech se však stírá dříve ostrá hranice mezi jednotlivými technikami či „styly" (chorale a melody se mísí v jedné kompozici apod.) a kompozice se stávají komplexnější, hudebně méně vyostřené, ustupující z experimentálních pozic směrem ke konformnějšímu zvuku. Přesto si však stále zachovávají svérázný a osobitý zvuk.

Socha k osahání

Ať už se jedná o omezený výběr intervalů nebo jednotlivých tónů v melodies či úzký výběr souzvuků použitých v chorales, Skempton vždy bere omezení jako výzvu a pobídku k co nejkomplexnějšímu prozkoumání možností daného materiálu. Jeden souzvuk může nabírat mnoho podob v závislosti na kontextu. Takovým obhlížením jednoho ústředního prvku se Skempton snaží vytvořit imaginární zvukový prostor, který posluchači umožňuje prozkoumat zvukový objekt ze všech stran. Tím se Skemptonova poetika blíží výtvarnému umění – zejména sochařství, které nabízí sice nanejvýše statický objekt, ovšem s možností osahávat jej a obhlížet jej ze všech možných úhlů, v různém světle, v různém kontextu.

Jak už bylo řečeno v úvodu, většina kompozic neobsahuje tempové ani dynamické označení, některé nejsou děleny taktovými ča-



Waltz

rami. Skempton spoléhá na odpovědnost a porozumění interpreta. Nechává v jeho rukou každý aspekt hudebního díla, který není možné detailně fixovat notovým zápisem a který není tedy podle jeho mínění možné ovlivnit (obecně řečeno, přesně zaznamenat jdou právě jen tónové výšky a rytmické hodnoty). Tak i přes to, že skladby jsou z velké části poměrně krátké, vyžadují od interpreta maximální nasazení a koncentraci, především pro svou zdánlivou zvukovou jednoduchost. Interpret musí porozumět přísné struktuře díla i jejímu hudebnímu naplnění. Možná právě proto Howard Skempton již od konce šedesátých let úzce spolupracuje s klavíristou Johnem Tilburym, který premiéroval snad všechna jeho klavírní díla, která společně s tvorbou pro akordeon tvoří většinu z jeho dosavadních kompozic.

Skempton se samozřejmě neomezuje pouze na tvorbu klavírní literatury, ale skládá také pro větší obsazení, od komorních děl až po velké orchestrální partitury. Nahrána byla ale zatím jen část z jeho rozsáhlé tvorby, především jsou to opět nahrávky klavírních skladeb v podání Johna Tilburyho (CD *Well, well, Cornelius, Pianoworks* ad.), některá komorní a vokální díla (CD *Ben Somewhen*) a také jeho nejslavnější skladba *Lento* (1990) pro orchestr.

Právě po premiéře skladby *Lento* se kolem Howarda Skemptona zdvihla velká vlna popularity a jeho hudba se začala více vydávat i hrát. V Česku však Howardu Skemptonovi příliš pozornosti věnováno nebylo, jen několik jeho skladeb bylo uvedeno soubory Agon a MoEns. A to i přesto, že lze v jeho hudbě vysledovat jistou afinitu s tvorbou některých českých autorů seskupených kolem raného souboru Agon.

U skladatelů se nesetkáváme často s tak kompaktním hudebním vývojem, jakým prošel Howard Skempton. Jeho hudební řeč si již od raných děl zachovává určité výrazné rysy, díky nimž je specifická a snadno identifikovatelná. Někdy je Skempton označován za skladatele „nové jednoduchosti“, jindy za představitele „post-experimentální“ hudební větve. Ať je to, jak chce, pravdou zůstává, že ačkoli jeho hudba vychází z technicky téměř pedantických struktur, její racionální základ ve znějící podobě nepůsobí rušivě. Popularita Skemptonovy hudby je možná důsledkem právě této její, někdy až naivní, libozvučnosti (ve srovnání s jinými směry současné kompozice libozvučná skutečně je), která však není ústupkem na úkor sofistikovaným kompozičním řešením.

Literatura:
James Henry Byrne Humberstone: The Music of Howard Skempton. (bak.pr., s.l., 1996)
Michael Parsons: The Music of Howard Skempton, JEMS (http://www.users.waitrose.com/~chobbs/ParsonsSkempton1.html)
Michael Parsons: Howard Skempton: Chorales, Landscapes and Melodies, JEMS (http://www.users.waitrose.com/~chobbs/ParsonsSkempton2.html)
Miroslav Pudlák: Nová jednoduchost – Nová složitost, HIS Voice 2 / 2006

■

Na východní frontě neklid

Eastern Daze

Text: **Karel Veselý**

Je nezávislá hudební scéna postkomunistických zemí střední a východní Evropy jen odvarem západních vlivů, nebo zde vznikají originální počiny? Projekt Eastern Daze mapuje mladou hudbu ze zemí bývalého východního bloku.

„Muzikanty a posluchače ve střední Evropě moc nezajímá, co se děje na východ od nich, a ani nemají kde to zjistit," říká novinářka Lucia Udvardyová, která se v roce 2010 pustila společně s Peterem Gondou do nelehkého úkolu prozkoumat zajímavou elektronickou hudbu v šesti středo a východoevropských zemích. Pod hlavičkou projektu Eastern Daze prozkoumali, jak dnes dělají mladí lidé hudbu na Slovensku, v Polsku, Rumunsku, Srbsku, Maďarsku a České republice. Jejich výstupy sahají od webové stránky přes reprezentativní kompilaci na kompaktu až po sérii koncertů představujících nejzajímavější objevy.

Skrytí kutilové

Eastern Daze začal jako rozhlasový projekt pro stanici Resonance FM. „Původní myšlenka byla udělat něco, co je mi geograficky blízké a zároveň neznámé", říká Udvardyová, která s londýnskou uměleckou rozhlasovou stanicí dlouhodobě spolupracuje. Záměr natočit profilové pořady o mladých hudebních scénách v zemích na východ od Prahy se nakonec rozrostl do mnohem širších rozměrů. „Oslovili jsme osobnosti z jednotlivých zemí a sami začali hledali na internetu přes MySpace či Soundcloud. Pak jsme se do zemí vypravili a strávili zde nějaký čas rozhovory s lidmi a chozením na koncerty," vysvětluje protagonistka projektu. Zatímco undergroundové scény sedmdesátých či osmdesátých let napojené na disent jsou zde už poměrně dobře zmapované, současné hudbě vesměs příslušné mediální platformy chybí. „Zajímali nás hlavně muzikanti do třiceti pěti let, kteří vyrůstali za železnou oponou, ale nebyli jí přímo ovlivněni," říká Udvardyová.

I více než dvacet let po pádu železné opony se mladí vyrovnávají s jistými deficity své kultury. „Spousta lidí má pocit, že jejich hudba musí začít od nuly, necítí že jsou součástí nějaké lokální hudební kontinuity, na kterou by mohli navázat. Hodně hudby, kterou produkují, jsou kopie západních trendů, což bylo něco, čemu jsme se chtěli vyhnout. Nás zajímali lidé, kteří mají vlastní zvuk a nepodobají se ničemu, co už existuje," vysvětlují autoři projektu. Jestli mají hudebníci z regionu něco společného, tak je to hlavně nedostatek sebevědomí: „Lidé na západě jsou o sobě přesvědčení, že jsou nejlepší a umí se prodat. Na východě je to přesně naopak." Ve východních zemích, jako je třeba Srbsko, navíc chybí infrastruktura na západě normální – média o experimentální hudbě píšou minimálně, je málo festivalů a klubových večerů, na kterých by se mohla představovat, i labelů, které by ji vydávaly. Země na východě Evropy navíc leží mimo běžnou koncertní trasu západních muzikantů, a jsou tak izolovány od přímého styku s novými trendy. A přesto (nebo možná i proto) zde vzniká pozoruhodná a svérázná hudba.

Je to generace domácích hudebních kutilů, kteří vyrostli na internetových blozích. Globální síť na první pohled smazala rozdíly mezi zeměmi a k prolomení izolace samozřejmě přispěla i svoboda cestování. Pořád jsou ale patrné rozdíly ekonomické: hodně muzikantů z východu vyznává filosofii lo-fi jako z nouze ctnost a kvůli nedostatečnému vybavení nemůžou často vystupovat živě. A co západní romantický obraz temných nálad východoevropanů? V západních hudebních médiích je nejběžnějším žánrem spojovaným s tímto regionem černočerný pohanský dark ambient, není to ale jen stereotyp? „Východ má temnější atmosféru," přiznává Udvardyová. Maďarsko nebo Rumunsko právě prožívají těžkou ekonomickou krizi a v Srbsku jsou ještě pořád vidět na každém kroku stopy války. „Muzikantům ze Srbska zastoupeným na kompilaci bylo v době bombardování země čtrnáct nebo patnáct let a kvůli bombardování nechodili půl roku do školy. Všichni svorně tvrdí, že se to na nich nepodepsalo, ale myslím si, že opak je pravdou." Srbsko navíc nejvíce trpí emigrací mladých lidí na západ. Někteří pendlují po Evropě a využívají získané konexe, jako třeba zvukový umělec Luka Ivanović při organizování bělehradského festivalu improvE, podobným příkladem je i Rejla Bobic, který organizuje festival Dispatch.

Rumunský náskok

Zatímco v Čechách, Slovensku a Maďarsku jsou scény velmi individualizované, v Rumunsku našli Udvardyová a Gonda tepající hudební komunitu, která udržuje čilé styky se západem. „Možná je to tradičním propojením s frankofonními zeměmi ze západu, v Rumunsku je navíc už od sedmdesátých let výrazná tradice experimentální hudby reprezentovaná jmény jako Iancu Dumitrescu. Jenže mladí tvůrci jako třeba Mastino Surfers tvrdí, že s vážnohudební avantgardou necítí žádné propojení a hudbu sledují jen na internetu," říká Udvardyová. Přesto se rumunští muzikanti můžou těšit třeba výjimečné podpoře vlády. Vydavatelství Local Records má peníze od ministerstva kultury na podporu mladé hudby i na její import do světa a úzce spolupracuje s labely v Barceloně nebo v Londýně. Podobně má Koložvarská galerie vlastní pobočku v Berlíně. Rumuni se navíc aktivně zajímají o to, co se děje na západ od jejich hranic a jejich prezentace na webu Eastern Daze je zatím nejhojnější.

V angličtině psaná webová stránka Eastern Daze (www.easterndaze.net) má dát muzikantům i fanouškům ze střední a vý-

Rochite RUM, foto Stanica Záriečie

chodní Evropy žádané médium k prezentaci hudby i získávání informací. Tvůrci zde zveřejňují cestopisy, užitečné profily, rozhovory, pozvánky na koncerty a samozřejmě také hudbu ze zmíněného regionu. Kompilace Eastern Daze, kterou vydalo polské vydavatelství Audiotong (a která je ke stažení i na webu projektu), sahá od abstraktního hip hopu projektu KOT, přes chytré klubové beaty slovenských Polyjoy, šamanský post-dub Grobbing Thistle, duchařské symfonie Zomblaze až k rozvernému noisu Mastino Surfers. O obal kompaktu se postarala slovenská malířka Jarmila Mitríková a svými psychedelickými barvami má prý odrážet náladu východní divočiny. Podle Lucie Udvardyové má specifická atmosféra regionu skvělý potenciál k tomu, aby se zde zrodilo něco hudebně opravdu unikátního. „Za deset nebo možná dvacet let získá region sebevědomí a mladí lidé začnou přemýšlet, proč by měli jezdit všichni do Berlína, když můžou třeba d Bělehradu," říká Lucia. Festivaly jako Rocolectiv v Rumunsku, Interzone v Novom Sade, maďarský Ultrahang nebo slovenský Next se možná stanou místem setkání mladých talentů. Autoři Eastern Daze plánují s projektem pokračovat a nabídnout platformu pro začínající umělce ze střední a východní Evropy.

Eastern Daze Top 4 od Petera Gondy:

1. Piresian Beach (HU)

Zsofia Németh, 23-ročná odborníčka na historické pohľadnice zo začiatku 20. storočia, vedie vo svojom voľnom čase maďarsky blog o českej pivnej kultúre a na internete zadarmo vydáva svoju lo-fi "bedroom" tvorbu. Za krátkosťou a zdanlivou jednoduchosťou jej trackov sa však skrýva citlivý aranžérsky zámer, zručne skladajúci zamatovo teplý hlas, distortované gitarové plochy a sample bubnov do temne romantickej melanže fuzz-surf-punk-rocku. *Parttalan EP* z Novembra 2010 je voľne dostupné na bandcamp profile Piresian Beach.

piresianbeach.bandcamp.com.

2. Sopot / Gdansk / Gdynia (PL)

Najzaujímavejšie kúsky poľskej scény možno nájsť v prístavnom "trojmeste" na severe krajiny. Možno sú to neexistujúca kultúrna infraštruktúra, drsnosť tohto industriálneho miesta, alebo geografická a historická blízkosť ku severu "západnej" Európy, z ktorých lokálni hudobníci čerpajú potrebnú inšpiráciu a originalitu. Introvertný publicista Fight!Suzan je producentom surrealisticky namiešaného zvuku zahŕňajúceho prvky akustických nástrojov, drone, field-recordings a glitchu. Svoj debutový album vydal koncom Novembra na gdanskom vydávateľstve Nasiono records, pod hlavičkou ktorého sa zoskupujú aj ďalšie skvelé hudobné projekty z okolia – Prawatt, Szelest Spadajacych Papierkow, Karol Schwarz All Stars a mnoho iných. Aj umelci stojaci pomimo vydávateľstva Nasiono sú zaujimaví: post-rockový droner No One Wished to Settle Hereafter, jeho spoločný "psychedelic folk-tronica" projekt Enchanted Hunters (s Fight!Suzan), alebo sopotskí pesničkári Kyst. Na severe Poľska to skrátka vrie.

fightsuzan.blogspot.com
www.prawatt.com
www.myspace.com/szelesty
www.myspace.com/karolschwarzallstars
www.myspace.com/nowtsh
www.myspace.com/kystband

Batcha de mental, foto Stanica Záriečie

Ivan Čkonjevic

3. Improstor Novi Sad (SRB)

Východoeuropským špecifikom, ktorému možno ako jediné z regiónu úspešne uniká Poľsko, je centralizácia života krajiny do hlavného mesta. Srbská metropola Belehrad sústreďuje väčšinu alternatívnej hudobnej scény a medzi srbskými hudobníkmi vládne názor, že niečo dosiahnúť možno jedine tam. Bežiaci projekt Ivana Čkonjeviča Improstor je príkladom, že živá scéna môže vzniknúť aj mimo hlavnej metropoly. Čkonjevič je drone-ambientný gitarový improvizátor, ktorého kompozície, často presahujúce dĺžku 15 minút, pripomínajú tvorbu austrálskeho Orena Ambarchiho. V Novom Sade je Čkonjevič stredobodom diania okolo série akcií Improstor, ktoré v malom podzemnom libresse pravidelne predstavujú srbských experimentálnych hudobníkov ochotných improvizovať s často neznámymi proťajškami.

ivanckonjevic.blogspot.com

4. Noize Konspiracy (SK)

Bratislava sa môže chváliť možno najživotaschopnejšou experimentálnou scénou krajín východnej Európy. Môže za to aj dlhoročná aktivita festivalu Next, práca združenia Atrakt Art a s nimi prepojených hudobníkov, skladateľov a kultúrnych operátorov. Novým "gangom" na bratislavskej scéne je skupina producentov voľne zapojených do série kompilácií a koncertov Noize Konspiracy. Aj keď sa tu často jedná o amatérske a začínajúce projekty hľadajúce svoj zvuk, ktoré majú ešte ďaleko ku jeho ideálnej podobe, je už len ich počet presahujúci desiatku prísľubom, že s bratislavskou scénou to v budúcnosti vyzerá aj naďalej veľmi nádejne.

noizekonspiracy.com

■

Steve Lehman

Spektrální jazz

Text: **Jan Faix**

Newyorský saxofonista Steve Lehman hledá styčné body mezi jazzem v jeho starých i nových formách a evropskou moderní komponovanou hudbou. Ať již jde jen o ojedinělý pokus, nebo o počátek trvalejší inspirace, funguje toto spojení dobře.

Přese všechny dosavadní přesahy a fůze, k nimž docházelo zvláště v posledních desetiletích, zůstávají jazz a evropská hudební tradice nadále vnímány jako dvě protikladné oblasti. V současnosti se již tolik neobjevují idealistické snahy o jejich úplnou syntézu, jako byla například v minulosti touha „hudby třetího proudu", na obou stranách ale přibývá umělců, kteří spíše hledají vlastní pozici, z níž lze koncepčně využít hlubší poznatky z protějšího břehu. Takový je i Steve Lehman. Zůstávaje newyorským jazzmanem si vydobyl náležité ocenění též díky studiu směrů soudobé evropské hudby a jeho originálním uplatněním ve vlastní produkci.

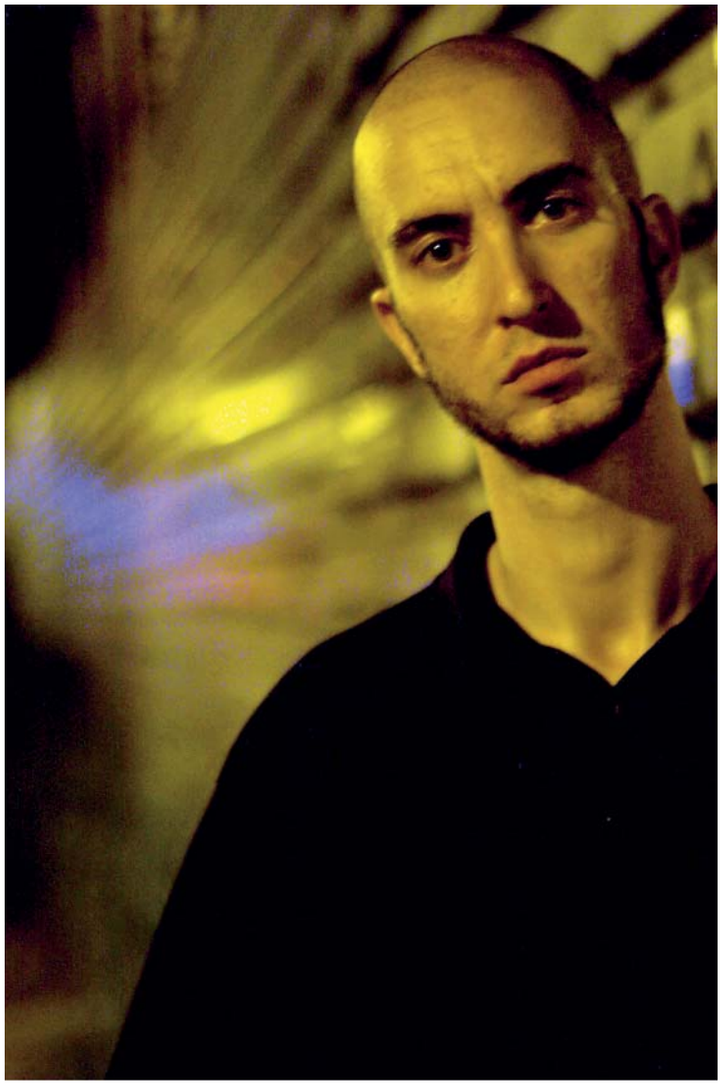
Jako jazzový altsaxofonista se vzdělával ještě u Jackieho McLeana a též u Anthonyho Braxtona, v jehož ansámblech několik let působil (viz Braxtonovy nahrávky *9 Compositions (Iridium)* a *12+1tet Victoriaville (2007)* vydané v letech 2007 a 2008). Studoval ale také kompozici na pařížské Conservatoire National Supérieur de Musique, na níž zároveň přednášel o nových trendech v jazzové improvizaci. V doktorských studiích pak pokračoval na Columbia University v New Yorku. Jeho orchestrální skladby provedla již řada evropských těles (Janáčkova filharmonie, The International Contemporary Ensemble, Kammerensemble Neue Musik Berlin…), věnuje se též elektroakustice a vývoji hudebního softwaru. Na newyorské jazzové scéně se v posledních letech zařadil do progresivní špičky. Za sólovou tvorbu i spoluprací s mnoha hudebníky (Meshell Ndegeocello, Markem Dresserem, nebo s klavíristou Vijayem Iyerem a s bubeníkem Tyshawnem Soreyem ve společné formaci Fieldwork) si několikrát po sobě vysloužil výroční ocenění v časopisu Downbeat.

Široké spektrum

Během svých francouzských studií se Lehman nadchl pro spektrální analýzu a kompozici, kterou v pařížské akustické laboratoři IRCAM rozvinul v osmdesátých letech především tandem skladatelů Gerarda Griseyho a Tristana Muraile (viz HV 5/06). Tento návrat ke zvuku a jeho fyzikálním vlastnostem jako k prvotní inspiraci vedl Lehmana ke zkoumání možností jeho uplatnění i v jazzové improvizaci. Již od jeho první sólové nahrávky *Demian As Posthuman* (Pi Recordings, 2005) můžeme v jeho hře pozorovat jedinečné zvládnutí instrumentu i současných improvizačních teorií, v posledních letech se ale Lehman stále více noří do zkoumání akustických vlastností saxofonu a ze spektrálních analýz odvozuje nové poznatky pro vlastní originální vyjádření. Nad pracovními nahrávkami sólových nástrojů, které mu přitom musely vzniknout, by zřejmě zaplesalo srdce kdejakého fanouška experimentální hudby. Lehman je však alespoň prozatím neodhalil a výsledky své práce se rozhodl prezentovat až ve formě sdělné širšímu jazzovému publiku. Svou vlastní kapelu postupně rozšířil až na okteto (Tim Albright – trombón, Jose Davila – tuba, Chris Dingman – vibrafon, Jonathan Finlayson – trubka, Drew Gress – kontrabas, Mark Shim – tenorsaxofon a Tyshawn Sorey – bicí) a v roce 2009 na albu *Travail, Transformation and Flow* (Pi Recordings) dovedl aplikaci spektrální kompozice do jazzu k výsledku, který způsobil na mezinárodní scéně poměrně velké pozdvižení. Dokonce i zdrženlivá velká média typu New York Times, BBC, Downbeat nebo Wire se o této nahrávce nebála informovat jako o po letech dalším velkém mezníku ve vývoji jazzu.

O co tedy na tomto albu jde. Základní charakter Lehmanovy práce lze odvodit hned z úvodního kusu *Echoes*. Nad perfektní moderní polymetrickou rytmikou tvoří dechy nezvyklé harmonické bloky a pracují synchronně s náročnými dynamickými nuancemi. Některé hlasy občas uniknou k rychlým improvizovaným frázím nebo k polyfonně komponovaným melodickým úryvkům, jindy se připojí k rytmické struktuře. Dechové sekce jsou stavěny například tak, aby vyšší hlasy (saxofony, trubka) zvýrazňovaly určité vyšší harmonické frekvence tuby. Velmi výraznými prvky jsou zde vlnící se vibrafonové harmonie a Lehmanovy virtuózní, expresivní, rychlé sólové vstupy. Snadno si zapamatujeme i kompozice *Rudreshm* či *No Neighborhood Rough* díky hypnotické gradující výstavbě vrcholící extatickým improvizačním sólem některého z dechů, nebo Soreyovu bubenickou exhibici zasazenou opět do osobitých harmonií skladby *Dub*.

Celkový dojem je zkrátka fascinující a jazzový fanoušek nadšený nakažlivě taneční rytmickou smrští si třeba na první poslech ani neuvědo-



mí, že „novost“ celkového soundu je způsobena také chytře využívanou mikrotonalitou logicky vycházející ze spektrální harmonie. Lehman je tak z jedné strany pokračovatelem inovativních jazzových aranžérů z druhé poloviny dvacátého století (např. Don Ellis, George Russell i třeba Joe Zawinul), místy se ale přibližuje také Tristanu Murailovi (třeba v zasněné impresi *Waves*), i když jeho inspirace pocházejí i z jiných oblastí, jak si můžeme odvodit třeba z osobité úpravy skladby *Living In The World Today (GZA Transcription)* z repertoáru hiphoperů Wu-tang Clan, kterou zařadil na závěr desky.

Exaktní, nebo free?

Album *Travail, Transformation and Flow* ale na druhou stranu, jak to u silného díla má nejspíš být, vyvolává i těžko zodpověditelné otázky. I kdybychom se pustili do hlubší analýzy nahrávky, nemáme pravděpodobně žádnou šanci odhalit bez partitury a dalších informací Lehmanovy koncepty a zvukové zdroje, které byly pro genezi spektrální harmonie nutné. Dalším otazníkem je interpretace již zmíněných mikrointervalů. Jedním z důvodů, proč si jich na nahrávce pomyslný jazzový posluchač nemusí alespoň z počátku všimnout, může být jeho připravenost na „falešné saxofony“ ze starší historie jazzové avantgardy. Například freejazzoví hráči v šedesátých letech (Archie Schepp, Pharoah Sanders, Ornette Coleman…) se často vzdálili běžnému ladění z jiných důvodů, ať už šlo o inspirace orientální hudbou nebo o hledání větší exprese. Na rozdíl od evropské tradice tak v jazzu již dlouho neexistuje žádný „purismus“ ohledně přesného ladění a u Steva Lehmana si tak vlastně nemůžeme být stoprocentně jisti, zda navazuje důsledně na exaktnost Tristana Muraile, jak je běžně uváděno v tisku, nebo na provokativnost Ornetta Colemana.

Ať už k nim ale Lehman došel jakoukoliv cestou, jeho výsledky znějí nově a svěže nejen pro akademickou obec a ukazují nám, že komunikace jazzu s evropskými skladatelskými koncepty má ještě velký potenciál k dalšímu vývoji. Zda je ale alespoň inspirace spektrální kompozicí pro jazz životným směrem a zda Lehman nezůstane ojedinělým podivínem, ukáže až budoucnost. Na hře jeho samotného se to rozhodně podepsalo, i když nyní figuruje i v „nespektralistických“ projektech, jako je společné koncertování s Rudreshem Mahanthappou. Jejich letošní společné živě natočené album *Dual Identity* (Clean Feed) je jednoznačně opět obrovským počinem už proto, že se zde sešli dva momentálně nejsledovanější newyorští altsaxofonisté. Lehmanových sedm spolupracovníků z okteta, patřících též k elitě progresivní jazzové scény, muselo pro interpretaci takovéto hudby projít náležitou průpravou, které se zřejmě jen tak nezbaví. Nezbývá než zvědavé očekávání další tvorby nejen Lehmanovy ale i jeho kolegů a případných následovníků. ■

inzerce

BN 1883 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

Michael Thieke

Text: **Petr Vrba**

Rodák z Düsseldorfu, klarinetista a skladatel Michael Thieke (1971) je v poslední době k vidění v Čechách a na Moravě relativně často, povětšinou s klarinetovým duem The International Nothing. Jeho tvůrčí rozsah je však mnohem širší a sahá od vlastních komponovaných skladeb přes kapely spíše písničkového charakteru až po exploraci skrytých koutů v hájemství ticha, a to i filmového. V Berlíně, kde vystudoval Hochschule der Künste a kde od roku 1993 bydlí, je činný v mnoha projektech.

International Nothing

Klarinetové duo Michaela Thiekeho s Kaiem Fagaschinskim jsme mohli vidět v nedávné době v Brně a Praze. Při pražském koncertu v galerii Školská 28 dost výrazně uplatňovali tzv. diferenční tóny, které vznikají záměrným kladením dvojice tónů do těsné blízkosti (čímž vytvářejí iluzi dalšího nástroje). Promyšlená hra s polyfonií a mikrotonalitou nebyla však pro toto duo, které vzniklo již v roce 2000, typická od počátku. Naopak, zprvu se orientovali primárně na volnou improvizaci a až s postupem let se zaměřili výhradně na vlastní skladby, ponechávajíce improvizaci úplně ladem. Thieke k tomu dodává: „Dodnes improvizujeme v jiných projektech a užíváme si to, tudíž naše rozhodnutí nebylo mířeno vůči improvizaci obecně, pouze v kontextu tohoto dua." Po určité fázi experimentování je oslovil Christof Kurzmann, aby vytvořili skladbu pro sampler vydávaný na Kurzmannově značce Charhizma, která představuje scénu svázanou s koncertním prostorem Kule v bývalém berlínském squatu. Tam probíhá pravidelná pondělní koncertní série Labor Sonor, mezi jejíž současné kurátory patří např. Christian Kesten či Andrea Neumann. International Nothing se pro sampler rozhodli vytvořit plně komponovaný kus *einfache freuden*, který najdeme taktéž na jejich debutovém albu z roku 2006 *Mainstream*. „S výsledkem jsme byli nadmíru spokojeni," říká Thieke, „a stimuloval nás k pokračování ve společném komponování našich vlastních skladeb. V tomto duu jsem našel mnoho věcí, které jsou pro mě důležité. To souvisí s významem, jaký pro mě má koncepce stabilně tvořící skupiny (ať už hraje hudbu komponovanou, nebo improvizovanou), protože se v ní vytváří vlastní svébytný jazyk a je možné propracovávat detaily. Práci s detaily se věnujeme čím dál víc, myslím, že skladby na novém albu mají mnohem složitější a propracovanější strukturu a zvukový charakter, ve srovnání s tím, jak jsme hráli v počátcích. Pomalý charakter naší hudby vychází z toho, že specifické zvuky, které vytváříme např. pomocí vedení hlasů a velmi blízkých tónů, si žádají čas a pomalé rozvíjení struktury, aby se mohly náležitě projevit a dosáhnout plného účinku. A pak taky oba máme rádi pomalu plynoucí hudbu."

The Magic I.D.

Přímým následkem práce na debutovém albu The International Nothing byl vznik projektu The Magic I.D. Již po třech společných skladbách se Thieke s Fagaschinskim rozhodli vyzkoušet metodu kolektivní tvorby spolu s dalšími přizvanými hudebníky. Komponovali společně s Margareth Kammerer a materiál pak dali Kurzmannovi na zremixování, přičemž on ho využil k vytvoření nové písně. „Přitom nás napadlo předvést to všechno živě – kusy složené v duu, tyto dva nové kusy, remix, který udělal Christof a Margareth pro její sólové album na Charhizma, plus připsat ještě pár písní v kvartetu. Na prvním koncertě v Berlíně to fungovalo báječně, a tak jsme z toho nakonec udělali samostatný projekt." Myslím, že oba doposud zmiňované projekty vyvíjejí v kontextu scény sahající od elektroakustické improvizace po současnou kompozici velmi specifické a ojedinělé kvality, které Thiekovi a Fagaschinskému také umožňují dva relativně odlišné přístupy k práci s jejich materiálem. Počátkem roku by u Staubgoldu mělo vyjít nové album The Magic I.D.

Filmové projekty

Michael Thieke je též součástí několika projektů pracujících s filmem. Jedním z nich je Porta Chiusa, projekt Paeda Concy, kdy trojice klarinetistů doprovází filmy zaměřené na problematiku imigrantů. Paed Conca žije v Bernu v Reitschule, což býval velmi známý squat. Dodnes je to místo spojené s mnoha politickými aktivitami a zároveň prostor pro koncerty a filmové projekce. Thieke o Paedu Concovi říká: „Poměrně aktivně pomáhá imigrantům ve Švýcarsku, spolupracuje na projektech, které jim zprostředkovávají právní pomoc atd. Ve svých filmově-hudebních projektech vyjadřuje nesouhlas s čím dál restriktivnější imigrační politikou Evropy, která navazuje na čím dál otevřenější rasistické mediální kampaně."

Trio, v němž kromě obou zmiňovaných hraje ještě klarinetista Hans Koch, vystupuje se skladbou založenou na filmu Porta Chiusa, který natočil Paed Conca a Giorgio Andreoli. Film se skládá

ze dvou částí: Nejprve sledujeme performanci italského umělce Giovanniho di Stefana, v níž se pokouší se zavázanýma očima natřít skleněné dveře na černo. Nemožnost načernit je přes veškeré úsilí celé představuje metaforu pro současnou evropskou imigrační politiku. Uprostřed filmu se nacházejí tři básně Heike Fiedler a následuje dokumentární materiál o kurdském uprchlíkovi, kterého se snaží úředníci vrátit zpět do Turecka, on ale odmítá nastoupit do letadla a vrací se do letištního vězení v Curychu. Jelikož měl Giorgio Andreoli zákaz ukazovat tváře uprchlíků i policistů, obraz se soustředí na gesta a další jemné detaily celého procesu. S Porta Chiusa koncertovali nejen ve Švýcarsku, ale podnikli turné i po Japonsku a nyní se chystají do Libanonu, Egypta a některých balkánských zemí.

Jiným Thiekovým „filmovým" projektem, v kterém opět hrál roli Christof Kurzmann, jsou improvizovaná setkání s filmem kanadského tvůrce Guye Maddina, jehož film *The Saddest Music in the World* v něm vyvolal potřebu sehnat si všechny jeho další. Tak se dostal i k filmu *Cowards Bend the Knee*. „Již nějaký čas jsem pátral po němém filmu, který by mi vyhovoval, a *Cowards Bend the Knee* naprosto perfektně ladil s mým filmovým vkusem. Základní koncepce k tomuto projektu mě napadla po zanalyzování strukturní kostry tohoto filmu a po přečtení rozhovoru s Marcem Ribotem, kde se hodně mluvilo o filmové hudbě včetně citace výroku Evana Lurieho: *Pravdou o komponování pro film je, že každou hudbu lze použít ke každému filmu. Ale – a je to významné ale – každá hudba film promění.* Mým záměrem tedy bylo buď promítat film s živou hudbou hranou s různými hudebníky v různých městech, nebo vytvořit hudbu pro tento film bez něj, a tím prověřit tvrzení Evana Lurieho. Film se skládá z deseti kapitol o stejné délce 6 minut 9 vteřin, stejně dlouhé jsou skladby. Divák si pomocí nich může vytvářet vlastní soundtracky."

Rozpětí vkusu a místa

Christof Kurzmann je důležitou postavou na scéně, o které se zde bavíme, a to nejen berlínské či vídeňské. Propojuje tvůrce, má na kontě množství koncertních sérií a festivalů, pomáhá hudebníkům (například zmiňovanému Kaiovi Fagaschinskému zprostředkoval residenční pobyt ve Vídni, díky němuž se dostal k mnoha důležitým spolupracím s vídeňskou scénou). Důležitý vliv měl i na Michaela Thiekeho, který k této otázce říká: „Christof patří do skupiny lidí, kteří na mě mají velký inspirační vliv, a to svou hudbou, energií, otevřeností všemu novému a specifickým vkusem… Obzvlášť si na něm cením toho, jak široký záběr hudby má rád, a nejen hudby, skoro vždycky se mi líbily i filmy a knihy, které doporučoval. Rozhodně stojí za to se s ním bavit o hudbě, což bude asi taky souviset s tím, že v devadesátých letech pořádal hodně koncertů a dlouhá léta byl hudebním publicistou."

Kurzmann je kromě aktivit v Evropě činný i v Argentině, kde tráví většinu zimních měsíců, takže jejich společná kapela The Magic I.D. pravděpodobně brzy podnikne turné po Jižní Americe. Thieke má v podstatě taktéž dva domovy. Tím druhým je Řím, kam pravidelně jezdí od konce devadesátých let. I přestože má v Římě část rodiny a tráví tam poměrně dost času, stálých projektů s tamními

The Magic I.D, foto Gianmarco Bresadola; úprava Marion Gerth

hudebníky moc nemá. Michael své domovské scény vlastně ani nesrovnává: „Římská scéna je poměrně uzavřená a během let se skoro vůbec nemění (naprostý opak Berlína, kde se neustále proměňuje). Výhodou toho je, že hudebníci hodně spolupracují, takže se navzájem dost důvěrně znají a vědí, co ostatní dělají. Mám Řím i jeho scénu rád, ale domovem je pro mě Berlín, kde jsou věci víc v pohybu a kde je možné neustále vytvářet nové kapely s novými lidmi a zároveň udržovat kontakt se stabilními spolupracovníky."

Festina lente

Nemůžeme se zde věnovat všem Thiekeho projektům, ale na závěr zmíním alespoň ještě dva. Kapela Unununium, kterou založil Thieke s Lucou Venituccim (akordeon), Derekem Shirleym (basa) a Ericem Schaeferem (bicí) připravuje v rozšířené sestavě nové album na polovinu roku 2011. Třemi hudebníky, kteří doplňují formát Unununia na septet, jsou kytarista Martin Siewert, basista Christian Weber a bubeník Steve Heather. V tomto složení je dobře slyšet Thiekeho záliba v pomalu plynoucí hudbě, která je znatelně poučená elektroakustickou improvizací, krautrockem, post-jazzem i post-rockem, z níž se nicméně nikdy ani jazz ani rock nestane.

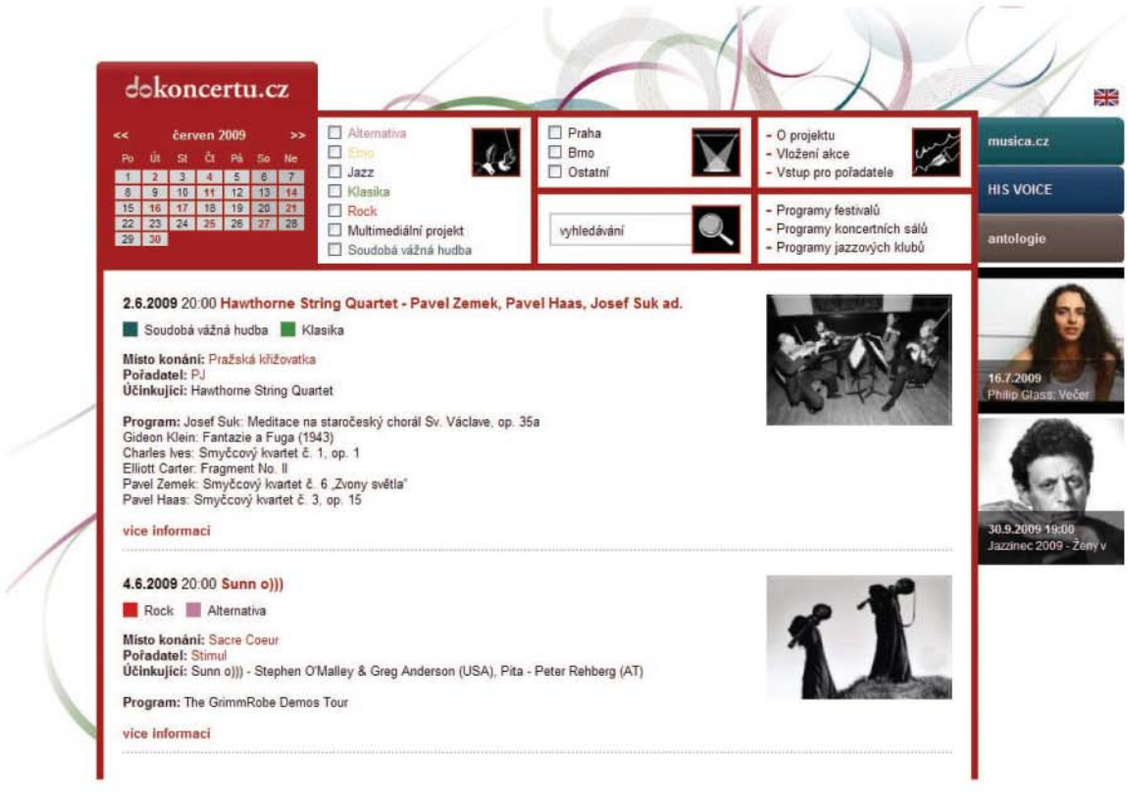
Dalším aktuálním projektem, taktéž ústícím v typ hudby, pro který je typickou charakteristikou pomalu plynoucí tok, avšak s lehce odlišným charakterem než před chvílí zmiňované Unununium, je Thiekeho kvartet The Pitch, který vloni vydal vinyl *Transposition Zero*. Intenzivní práce na omezeném prostoru, tak by se dal The Pitch charakterizovat, a je zřejmé, že tím omezeným prostorem je výška tónů. Thieke o rozdílnosti těchto dvou projektů ve vztahu k jeho zálibě pracovat s „pomalostí" říká: „Znamená to pro mě práci na texturách v delších útvarech, tvořených různými druhy uspořádání hudby, kompozicemi nebo improvizačními strategiemi. Rozdíl spočívá ve stylu, v hudebních materiálech, které vyvolávají různé nálady v té hudbě, těžko se to popisuje... Nechci tolik probírat uspořádání a technické otázky protože v hudbě se vposledku jedná především o poslouchání a svobodu posluchače asociovat své vlastní dojmy a pocity."

http://www.michael-thieke.de
http://nichts.klingt.org ■

Foto Marion Innocenzi

dokoncertu.cz

Kam dnes večer?
Tu nejkvalitnější hudbu dohledáte na www.dokoncertu.cz. Něco na tom je!



Vzkaz pro pořadatele:
Zadávejte své koncerty do internetového kalendáře sami. Nic na tom není!

musica.cz
VÁŠ PRŮVODCE SOUČASNOU ČESKOU HUDBOU

No-Input

Čí jsou emoce v hudbě bez vstupů?

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

Tvarování zpětné vazby není ničím novým pod sluncem. Metody, předměty a záměr no-inputové hudby jsou ale vítaným příspěvkem do arzenálu možností tvarování zvuku. Trvalo patnáct let, než se stala plnoprávnou součástí repertoáru skladatelů a hráčů elektroakustické hudby, nyní je ale považována za důležitý prvek kánonu experimentálních a objevitelských metod zvukové tvorby.

Onkyo

Primárním zdrojem této hudby jsou samplery, mixážní pulty a nejrůznější na koleně vyrobená elektrická zařízení. Značná část příběhu no-input hudby se odehrává v Japonsku a je psána nemnoha vůdčími zvukovými experimentátory.

Pro potřeby trhu, publika a médií vzniklo žánrové označení Onkyo, se kterým se ale mnozí umělci, kteří by do této škatulky mohli spadat, nehodlají identifikovat. Průkopník hry na no-input mixing board (NIMB) Toshimaru Nakamura prohlásil: „Já bych ten termín Onkyo nepoužíval. Je to opravdu šikovné slovo k upoutání pozornosti, ale já bych je nepoužíval. Vplížilo se mi do hudby. Já jsem jen nechtěl nahrávat žádné evidentní melodie a harmonie."

Ať už je coby označení žánrové škatulky namístě nebo ne, hudba Onkyo se zajímá o zvuk jako fyzikální jev a strukturu stojící v opozici vůči významovosti, narativnosti a popisnosti jiných hudebních forem. Onkyo již bylo popsáno mnoha způsoby, například jako tichý noise nové japonské hudby, ve skutečnosti má ale tento žánr, alespoň podle umělců, kteří jej mají reprezentovat, s japonskou kulturní identitou společného jen málo. Objevil se na konci devadesátých let a je kontrastem surového japanoise, který mu předcházel.

Lví podíl na rozvoji stylu má série koncertů, která se na konci devadesátých let uskutečnila v baru Aoyama, který byl ukryt na předměstí Tokya a nebyl označen žádnou cedulí vítající náhodné kolemjdoucí. Pustá atmosféra tohoto místa se každou první středu v měsíci stávala domovem improvizovaných sessions. V říjnu 1998 tam společně začali improvizovat Tetuzi Akiyama, Taku Sugimoto a Toshimaru Nakamura. Prvně jmenovaní většinou hráli na kytary, Nakamura na NIMB. Kromě tohoto tříčlenného jádra do baru přicházeli i další hudebníci – jako například pekusista Jason Kahn. „Vzhledem k velikosti toho prostoru," poznamenal Nakamura, „byl maximální možný počet hudebníků pět."

Nejdůležitějšími hosty na těchto sessions byli hráčka na no-input sampler Sachiko M a kytarista/turntablista Otomo Yoshihide. V té době spolu již několik let hráli ve skupině Ground Zero, později vytvořili vlastní „onkyové" duo Filament.

Sachiko M

Sachiko M

Nástup sampleru mezi běžné nástroje používané při živém i studiovém hraní vyvolal diskuze týkající se především jeho vlivu na tvůrčí proces – sampler totiž vnesl nové pohledy a perspektivy do oblasti plunderfonie. Průkopnice hry na no-input sampler Sachiko M cítila tvůrčí nespokojenost, když musela pracovat se zvuky a hudbou cizích lidí. Někdejší autorka zvuků pro divadelní představení chtěla používat vlastní zvuky, zavrhla tedy samply a zaměřila se výhradně na sinusové tóny, které byly v jejím sampleru nahrány jako základní „testovací tóny".

Její albul *Sine Wave Solos* z roku 1999 je úchvatným sonickým univerzem zrozeným z pouhých dvou sinusových vln bez použití overdubbingu a střihů. Kromě své sólové tvorby je Sachiko M v první dekádě nového milénia součástí mnoha duet s hráči na akustické i elektronické nástroje. Za zmínku stojí především Filament s Otomem hrajícím na desky a cédéčka, Cosmos s „vyjící zpěvačkou" Ami Yoshidou a elektronické duo s Nakamurou.

V poslední době stanula Sachiko M na půdě takzvaného „post-onkya", jak ukazuje album *Salon De Sachiko* (Hittori 2008). Odpoutala se zde od prefabrikovaných testovacích tónů a tvoří pomocí oscilátorů vlastní sinusové vlny. Výsledný zvuk je svým stylem a filozofií nicméně stále velmi onkyovský: uvážlivý, střízlivý a úsporný.

Toshimaru Nakamura

Své místo ve světě současné improvizace si NIMB vydobyl především díky Toshimaru Nakamurovi, který svou hudbu označuje jednoduše jako „no-input." Nakamura, který k NIMB přešel v polovině devadesátých let od kytary, byl ve svých průzkumech sonického potenciálu kontrolované zpětné vazby zčásti inspirován no-input samplerem Sachiko M: propojením výstupů a vstupů mixážního pultu vznikl okruh elektronické zpětné vazby, který je upravován používání delayů, ekvalizéru a podobně. Nakamurův přístup je ve světě manipulátorů zpětné vazby ojedinělý a průlomový z hlediska oddaného průzkumu možností samotného mixážního pultu. Pokud jde o zvuk, který z mixpultu vychází, už to tak jednoznačné není.

Nakamurovým prvotním zájmem je manipulace no-inputové vazby prostřednictvím ovládacích prvků mixážního pultu. Tím se jeho přístup výrazně liší od Sachiko M, která v počátcích spoléhala na testovací tóny již přednahrané v jejím sampleru. Tím, že pracuje s uzavřeným systémem, Nakamura ignoruje primární komponenty tvorby zpětné vazby, jako je mikrofon, reproduktor a akustika místnosti a technické charakteristiky mikrofonu.

„Tvarování zpětné vazby do podoby hudby," říká Nakamura, je velice obtížné, vazba je totiž neovladatelná a nepředvidatelná. Soustředění na drobné pohyby a gesta tak dává zcela novou podobu koncepci „minimalismu". Nakamura ve své hudbě čelí velkému riziku v podobě veleúspornosti a toto riziko je pro něj tím největším lákadlem.

No-input hudba samozřejmě stojí na základech improvizace. Prolínání jeho světa se světem berlínské úspornosti a redukcionismu Nakamurovi otevřelo dveře k mnoha kolaboracím v rámci elit žánru elektroakustické improvizace (EAI). Jeho nejnovější album *Egrets* vyšlo na labelu Davida Sylviana Samadhisounds a počítá tudíž, jak se zdá, s mnohem větším počtem posluchačů než předchozí tituly.

Onkyo a EAI

Onkyo se vyznačuje minimalistickým, atonálním a úsporným zvukem vyluzovaným s neosobním výrazem a s použitím dlouhých úseků ticha, dlouhých držených tónů a krátkých, izolovaných ruchů. Příklad no-inputové hudby výmluvně ilustruje rozdíl mezi EAI a světem jménem Onkyo: síla no-inputové hudby spočívá v jejích ne-lidských vlastnostech a možnostech. Tato hudba zcela eliminuje zvukový vklad založený na lidských preferncích, úsudku a zkušenosti a do centra zájmu staví osobu tvarující/ovládající zvuk. Výrazným a nepřehlédnutelným impulsem jí v tom byla tvorba Karlheinze Stockhausena, určujícího každý parametr čistého zvuku ne-humánními metodami.

A tak ne-inputový přístup v rámci Onkyo scény nabízí nepojmenovatelný zvuk bez emocí a inklinující k nelidské povaze hudby, díky čemuž poskytuje odlišný druh posluchačského zážitku a s ním spojenou kvalitativně odlišnou zvukovou zkušenost. Odstřižení od emocí je odpovědí na základní otázku: Jakým způsobem s těmito zvuky zacházet jako s hudebním materiálem?

Toshimaru Nakamura

Širší možnosti no-inputu: DIY

Ačkoliv no-inputová hudba jednoznačně prokázala svou životaschopnost v rámci scén elektroakustické improvizace a Toshimaru Nakamura a Sachiko M mají své místo v panteonu hudebních inovátorů jednadvacátého století jisté, počet hudebníků, kteří by přijali no-inputový étos a přenesli jej na jiné elektronické nástroje, je překvapivě nízký.

Noise a jeho předchůdci, jako je no-input, jednoznačně mají místo v pomyslné „zprávě o stavu improvizace v roce 2010". Stal se ale no-input idiomatickým? Pokud ano, není to vinou hráčů. No-input je v současné době řazen do škatulky „zvukové struktury", případně „sólového" nebo „vedoucího nástroje" a spousta možností, které skýtá, teprve čeká na důkladný průzkum. Nate Dorward, šéfredaktor časopisu Paris Transatlantic, zabývajícího se do hloubky improvizovanou hudbou, například píše: „Je těžké poznat, co je, abych tak řekl, v této hudbě v sázce. [Elegantní zvuk], který není skutečnou hudbou: není jasné, co všechny ty děje spojuje a proč by to někoho mělo zajímat." Podobné důkazy zastaralalého vnímání improvizované hudby na nás vyskakují i z internetových fór: „Chemie mezi oběma hráči [na no-inputová zařízení] je fantastická. Důvodem, proč poslouchám tolik [no-inputové hudby] je, že opravdu slyšíte, jak jsou oba dva hráči do sebe ponořeni."

Je smutné sedět před krásnou vyhlídkou a vidět jen horizont a hranice a ne to, co se může stát a kam nás to může odnést. No-inputová hudba, jak se alespoň jeví mně, nabízí posluchačům něco navíc co do aktivity a méně co do vzývání samotných improvizátorů. Vynálezy jako no-input nejsou jen techno-sonickými vymoženostmi, vyžadují totiž nový způsob poslechu, vazeb a popisu — který, doufejme, překoná paradigmata typu „chemie mezi hráči", „opravdová hudba" a „hudební spojení."

O něco zřetelněji se tohoto zaměření na posluchače v jednom interview dotkl Toshimaru Nakamura: „Před několika dny za mnou po koncertu v Nantes přišel jeden kluk a řekl mi: ‚Četl jsem, že nechcete ventilovat své emoce, ale podle mého názoru je vaše hudba velice emocionální.' A tak jsem mu řekl: ‚Ale to jste vy, kdo ji shledává emocionální. Jsou to vaše emoce, ne moje. Já se nesnažím tryskat své emoce na publikum.' Dá se tedy říci, že [no-inputová hudba] je emocionální? Prosím, užijte si vlastní emoce." ■

inzerce

his VOICE

časopis o jiné hudbě

Předplatné HIS Voice se vyplatí!

Předplaťte si HIS Voice a ušetříte 84 Kč (studenti 174 Kč)!

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

Předplatné zajišťuje SEND, www.send.cz, predplatne@send.cz

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.

Předplatné HIS Voice jako dárek prostřednictvím eCard:
HIS Voice nabízí novou možnost, jak lze časopis darovat Vašim blízkým, kdykoli během celého roku.
Lze tak učinit prostřednictvím eCard, kterou po objednání zašleme ve Vámi určené datum
na emailovou adresu obdarovaného jako dárek.
Objednáte-li svým blízkým HIS Voice, potěšíte tím také naši redakci!

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)

www.hisvoice.cz

Nonhorse...

...má větší hlavu

Text: **Petr Ferenc**

Když G Lucas Crane alias Nonhorse předskakoval na podzim v pražském klubu Final jakési nudné bigbítové kapele, trval jeho koncert pouhých dvacet minut, během nichž ale tento vířící derviš kazet nespočinul ani na okamžik a obsah jeho kufříku s přednatočeným výchozím matriálem pokryl celé pódium.

Byl to strhující zážitek, zvukem noisová improvizace, přístupem k tvorbě zvuku DJ set – jen místo na gramofony hrál Nonhorse na dva kazeťáky, mixpult, jemuž během vystoupení jen zázrakem nezavařil crossafader, byl DJský, magnetofony s vyrvanými dvířky umožňovaly i ruční manipulaci rychlosti přehrávání. Desítky kazet se v obou mechanikách střídaly po několika vteřinách, výsledný zvuk – v mono – byl neuvěřitelně dynamický a čistý, G Lucas Crane zase očividně v extázi. Po odehrání svého setu a úklidu pódia se z démona stal ukecaný, své věci oddaný muž se sklonem k trochu hronovskému vizionářství a s obšírnou osobní a uměleckou filozofií.

K názvu a logu svého sólového projektu Nonhorse byl v newyorském Queensu žijící G Lucas Crane (jinak mimo jiné člen skupin Woods a Wooden Wand & The Vanishing Voices) inspirován noční můrou, v níž figuroval hranatý bezhlavý nekůň. Craneova rychlá řeč, těkání myšlenek a zběsilost metropole, již citlivě vnímá a nechává na sebe trochu masochisticky působit, se pod hlavičkou hyperaktivního projektu Nonhorse mění ve zvukovou koláž, jíž se Crane snaží sestavovat tak rychle a automaticky, aby byla zcela intuitivní a reprezentovala věrný obraz jeho neklidné mysli. Sampler s sebou pro Cranea nese přílišnou intelektuální zátěž, na gramodeskách mu vadí nemožnost vyrábět si vlastní výchozí zvuky.

Smrt je hraničním projevem smrtelnosti

Kazeta to umožňuje a jakkoli jsou vystoupení Nonhorse živelná a divoká, G Lucas Crane – který mimo jiné navrhl novou klasifikaci jídel a hlásá, že zatímco koncert je hraničním projevem života, „smrt je hraničním projevem smrtelnosti“ – má i zde promyšlený systém. Kazety, které používá, mají většinou pouhé tři minuty, díky čemuž může být jejich stopáž rovným dílem rozdělena na začátek, střed a závěr. Zvuky na těchto kazetách obsažené jsou vybrány z improvizací, často se ale jedná i o ready mades a terénní nahrávky.

„Zvuky jsou uspořádány v sériích čítajících od dvou do šesti kazet a odlišených roztodivnou vizuální úpravou pomocí obrázků, barev, vlasů atd.,“ píše Crane na svém webu. „Zvukové rozdíly v rámci sérií se odrážejí v drobných variantách vizuální úpravy (‚kazeta se žlutými červy obsahuje drsnější a perverznější jekot než kazeta s modrými červy‘). Barva plastikové skořepiny kazet se navíc vztahuje k roku, ve kterém byly nahrány (všechny červené kazety pocházejí z roku 2001, fialové z let 2002 – 2003 atd.). Cílem této úpravy pásků je proměnit je, i zvuky na nich obsažené, v roztomilé předměty, ke kterým si lze vytvořit náklonnost, a tudíž při výběru určité kazety při vystoupení ‚hrát na city‘ (nenávidím zelené kazety). ‚Míra chaosu‘ může být – i když to zní jako oxymóron – řízena puštěním zvuku do sluchátek před zesílením kazety šavlí mixpultu. Tím lze ovlivňovat míru neznáma skrývajícího se na kazetě. Čím víc toho o každé kazetě vím, tím vyšší je

míra jistoty při vystoupení či vzniku kompozice, míra spontaneity a překvapení ale klesá."

Většina nahrávek Nonhorse pochopitelně vyšla na kazetách – jsou jich snad stovky. Hyperaktivní tvůrce evidentně hraje – ať už v soukromí či na veřejnosti – denně a pokaždé svou hru zaznamenává. Craneovy kazety se vyznačují tím, že jsou na hony vzdáleny ošoupané DIY undergroundové estetice. Naopak, vždy se jedná o hezky vypravené produkty s pozoruhodnou výtvarnou úpravou.

Na rozdíl od koncertního dojmu jsou tyto nahrávky po zvukové stránce jaksi „spečené", většina z nich na ploše devadesáti minut (ať si posluchač užije) přináší převážně ve středových frekvencích se odehrávající zvukovou melanž – koláž ne zrovna snadno rozeznatelných ingrediencí a řezavého zvuku, z jehož toku jen tu a tam vykoukne určitelná „kra" v podobě vypůjčené pop music či mluveného slova. Dalo by se říci, že G Lucas Crane není kolážistou lepícím obrázky na papír ani asamblážistou činícím totéž „ve tři dé", ale manipulátorem umělé hmoty spojované v žáru hořáku.

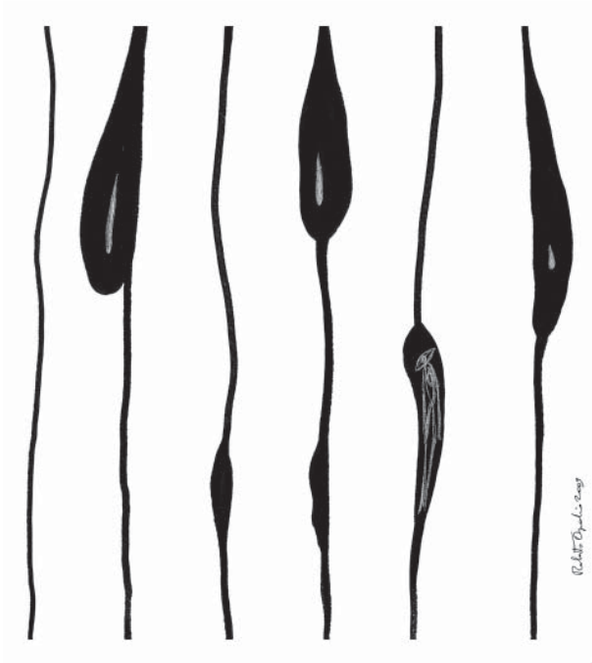
Odnaučte se bát pyramid

Podobně zní i neuvěřitelně rozsáhlý katalog Craneova „vydavatelství" Hypno Tapes, pouze stopáž kazet je jen hodinová. Crane očividně propadl kouzlu motivačních kazet a chrlí je hned v několika sériích. V sérii Jak na to vám mimo jiné pomůže pilotovat, řídit, hrát na housle, DJovat, operovat, hrát šachy i na harfu i surfovat, jiné kazety vám nabízejí pomoc při zvládání strachu z nekonečna, výšek, pekla, nožů, lebek, pyramid, létajících koulí, hadů, Ježíše… S Hypno Tapes lze rovněž procvičit paměť na čísla, hesla, jména i sebe sama, nabídka série Buďte zahrnuje skvělé vlastnosti, jako je spolehlivost, hrdost i vulgarita. Crane nabízí léky pro duši i tělo (nechte si narůst bradu), zvládnutí starobylých sil i pozitivní vibrace. Pročítat katalog Hypno Tapes je zážitek téměř montypythonovský.

Craneův žertík ale získává surreálnou, patafyzickou kvalitu právě tím, že všechny kazety všech sérií znějí úplně stejně jako jeho „volná tvorba", a tudíž jsou si téměř jako vejce vejci podobné i navzájem. Co nám tím Crane chce sdělit? Odpověď, že prostě to, že podobné nahrávky jsou pitomost, neobstojí – sebe sama by do společnosti, jíž pohrdá, přece netahal. Možná jde o záměrnou absurditu bez řešení, možná se pod zdánlivou nabídkou skrývá cosi jako osobní manifest: Mně v tom všem hudba pomohla / pomáhá / pomůže a není důvod, proč by nepomohla i vám.

www.nonhorse.com ■

inzerce



BIRDS BUILD NESTS UNDERGROUND
& MY CAT IS AN ALIEN
GRAMOFONU = voice of the Universe

Společné LP pražských turntablistů a italských psychedeliků
objednávejte na www.bbnu.eu

…hudba sfér ještě nikdy tak útulně nepraskala…

Peter Rehberg

Černý humor v laptopu

Text: **Jiří Špičák**

Pokoušet se uchopit scénu experimentální laptopové hudby v době, kdy už natolik organickým způsobem prorostla prakticky všemi současnými hudebními žánry, se může zdát nesmyslné – na druhou stranu právě teď možná nastává vhodná doba pro katalogizaci a vřazování do kontextu. Oblíbenou floskulí hudebních publicistů, kteří popisují laptopovou hudbu, je názor, že tato experimentální odnož postrádá velké postavy, určující osobnosti, které klíčovým způsobem žánr uchopují a pomáhají definovat.

Umělec se skrývá

Velké postavy a výrazní hudebníci jsou spíše koloritem rockové mytologie – zde suplují roli romantických umělců, kteří obětují osobní štěstí výměnou za schopnost zahrát světu písně, které jsou odrazem jejich vlastního nitra. Naproti tomu je často laptopová scéna pojímána jako (myšlený) prostor, kde se samotný umělec (skladatel, autor, hudebník) schovává za hradbu reproduktorů, netlačí do popředí svoji osobnost a nechává promlouvat čistě zvuk, který pomocí laptopu produkuje. Pokud už se mají návštěvníci koncertů laptopových umělců na něco dívat, jsou to spíše videoprojekce, které běží za zády hudebníka a odvádějí pozornost od jeho osoby. Laptopová hudba jako by vyrovnávala rozdíl mezi autorem a posluchačem – každý se může stát autorem, stačí k tomu pouze počítač – právě z tohoto důvodu pak není běžné, aby se přehnaně mluvilo o samotných autorech, jsou zatlačeni do pozadí už pouhým principem laptopové hudby, který z tvorby vyřazuje požadavek virtuozity nebo hudebního vzdělání.

Přesto má i tato (kdysi) marginální hudební odnož svoje velké osobnosti, které pomáhaly určovat dějiny žánru a během dlouhých let se podílely na samotném tvarování jeho zvukového toku. Jedním z nejvýraznějších pionýrů laptopové hudby (a zároveň člověkem, který zůstal aktivní do dnešních dní a podařilo se mu vyhnout se zrádným žánrovým klišé a lpění na jednom sonickém bodě), je britský zvukový umělec Peter Rehberg, který se narodil v Londýně v roce 1968. Jeho profil je nejenom popisem hudební cesty jednoho člověka, ale zároveň zkratkou, která více než funkčně kopíruje vývoj celého žánru – právě proto, že jej sám Rehberg pomáhal definovat. Můžeme tedy pojmout Rehberga spíše jako archetyp hudebníka přelomu dvacátého a jednadvacátého století a zkusit na něm vypozorovat, jak se proměnila sama role aktivního zvukového umělce.

S laptopovou hudbou a jejím nástupem v polovině devadesátých let se pojí nejenom změna ve vnímání toho, co jsme si zvykli označovat za hudbu, ale i sám způsob, kterým tuto zvukovou matérii (pojmenování hudba se můžeme vyhnout a upozornit tak na fakt, že i v dnešních dnech existuje spousta posluchačů, kteří laptopovou hudbu vůbec za „hudbu" nepovažují) umělci distribuovali mezi společnost.

Jedním z nejčastějších způsobů, jak dát o své hudbě vědět, bylo v té době založení vlastní nahrávací společnosti, labelu (pomiňme teď vlnu zakládání čistě internetových labelů, která byla ještě před několika lety velice aktuální a která se s masivním pirátským stahováním utlumila).

„Chtěl jsem zkrátka jenom vydávat dobrou hudbu od lidí, které mám rád, nikdy v tom nebyl žádný koncept," popisuje založení kultovního labelu Mego Peter Rehberg. Pod jeho křídly pak shromáždil společně s dalšími zakladateli umělce, kteří mu byli blízcí estetikou a především přístupem – z nejzámějších stačí jmenovat Christiana Fennesze, Tima Heckera, Merzbowa nebo Miku Vainia. Celá svita kolem labelu Mego se pak na dlouhé roky stala určující skupinou, kterou kromě společného hudebního vkusu spojovala i touha dělat si věci po svém. Experimentátor Jim O'Rourke nazval program labelu Mego „novým počítačovým punkem". Přestože Mego shromažďoval pestrou přehlídku umělců a jejich hudba byla různorodá, několik styčných bodů přece jenom má – zásadní vnímání laptopu coby klíčového nástroje (i sám Merzbow mu dal později přednost před analogovými instrumenty) a důraz na estetiku hluku – ten ale měl v jejich podání nesčetné množství odstínů.

Hluk s přáteli

Peter Rehberg, který nejvíce nahrávek vydal pod pseudonymem Pita, popisuje svůj přístup ke tvorbě abstraktních zvukových ploch především jako z větší části improvizační. „Improvizace pro mě znamená svobodu a svobodu si tvořím hromaděním samplů v počítači. Čím více předpřipravených nahrávek mám k dispozici, tím svobodnější je potom moje hudba, s velkou databankou smyček můžu tvořit prakticky neomezené kombinace," shrnul Rehberg svůj

Peter Rehberg, foto Magdalena Blaszczuk

KTL

přístup ke tvorbě laptopové hudby a zároveň tím přiblížil jeden ze směrů, kterým umělci s notebookem kráčí nejčastěji – samplování z nekonečně širokých zdrojů. To jej odlišuje od stájových kolegů Mika Vainia nebo Merzbowa a zároveň to jeho hudbě dává široký manévrovací prostor. „Mám začátek, prostředek a konec. Všechno mezi tím je improvizace, podle místa, kde právě hraju."

Přestože je laptopová hudba mnohými považována jen za poněkud popovější formu akademických hudebních experimentů, Rehberg tento názor naprosto odmítá a snaží se ze své hudby sejmout cejch čehokoliv vyššího. Ačkoliv jsou jeho experimenty často náročnější na poslech, Rehberg se je snaží prezentovat především jako zábavu. „Zajímám se i o hudbu, která vychází z akademického prostředí, ale to jenom proto, že se zkrátka zajímám o všechny druhy hudby. Nemám žádné akademické vzdělání, podle obecně platných měřítek vlastně vůbec nejsem hudebník."

S produkcí vlastní hudby začal Rehberg přesně v polovině devadesátých let a ve stejné době kromě své sólové kariéry rozjel i množství bočních projektů a především kolaboraci s jemu blízkými umělci, což je opět rys, který je společný celé scéně. Jednu ze svých nejslavnějších bokovek, projekt FennO'Berg, spoluzaložil v roce 1999 a už samotný název prozrazuje, s kým se dal pro tuto laptopovou skupinu dohromady – kromě Rehberga v ní účinkuje rakouská superstar Christian Fennesz a neúnavný a nevyčerpatelný experimentátor Jim O'Rourke, který kromě hlukové hudby stíhá vydávat album jako poctu Burtu Bacharachovi a v minulosti byl na přechodnou dobu členem Sonic Youth. FennO'Berg je aktivní do dnešních dní a poslední (vynikající) album vyšlo tento rok.

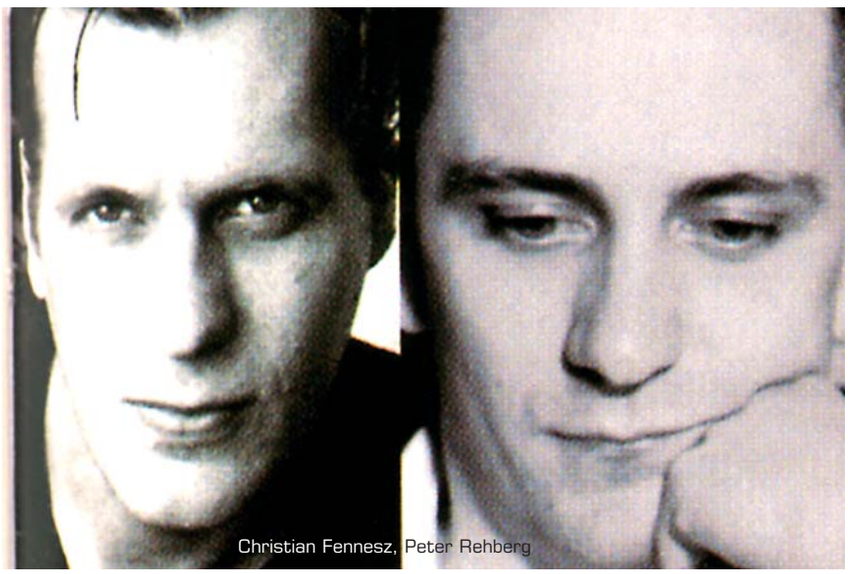
Právě v superskupině FennO'Berg jsou nejčitelnější charakteristické znaky Rehbergovy hudby – sonické pípání a lupání, zaprášené nánosy bílého šumu, přesné dávkovaní audio ataků, ale zároveň i nečekané samply, které upozorňují na jeho zálibu v černém humoru.

Právě černý humor pak pravděpodobně stojí za jeho patrně nejlepším bočním projektem, skupinou KTL. Tu dal dohromady v roce 2007 s kytaristou kultovní kapely Sunn o))) Stephenem O'Malleyem, neúnavným putovatelem po kopcích pomalého drone metalu a člověkem, který stojí za nespočtem vynikajících skupin – kromě jeho domovských Sunn o))) stojí za zmínku třeba Thorr's Hammer nebo Burning Witch. Duo KTL s Peterem Rehbergem původně vzniklo jenom proto, aby hudebním podkresem doprovodilo divadelní hru Kindertotenlieder. Živoucí propojení hluboké elektrické kytary a kombinatorických laptopových výbojů ale zafungovalo natolik dobře, že dvojice vydala ještě další tři alba a dál čile koncertuje pod vlajkou pekelně pomalého doom metalu a sonických hluků. Duo KTL jsme mohli vidět v Praze díky festivalu Stimul.

Kromě stále aktivní spolupráce se Stephenem O'Malleyem Rehberg kooperoval i s „japonskou Björk" Tujiko Noriko, dvojicí Matmos ze San Francisca nebo guruem newyorkského hluku Carlosem Giffonim. Jeho hlukové nájezdy ale fungují i samostatně – mezi jeho nejlepší desky vůbec patří album pojmenované *Get Off*, které v roce 2004 vydal na švédském labelu Häpna. Právě na něm odhaluje svoji hudbu až na kost a předkládá téměř krystalicky čistý, jenom pozvolna se proměňující proud hluku, který z noisové hudby dělá skoro spirituální zážitek.

Rehberg obnovil i label Mego, který vznikl původně ve Vídni v devadesátých letech a pod tímto jménem skončil svoji činnost v roce 2005. Vzkřísil jej hned o rok později pod značkou Editions Mego a kromě laptopové hudby vydává i okrajovější žánry – zmíněnou éterickou Tujiko Noriko nebo apoštola současného vokálního hluku Dominica Fernowa, který vystupuje pod jménem Prurient.

Rehberg tak kromě neutuchající hudební produkce dál provozuje label, což je právě možná ten klíč, který mu umožňuje nezůstávat na jednom místě a neustále se posouvat dál. Zároveň naplňuje archetyp současného hudebníka, který se neomezuje jenom na jednu roli, ale plní jich několik zároveň. Hudebník JE hudebníkem, zároveň ale i vydavatelem (svojí hudby a hudby svých přátel), promotérem, neúnavným propagátorem, hudebním teoretikem. To všechno je ale možné ve fungující formě jenom proto, že je Rehberg především fanouškem. Své hudby, hudby svých přátel, hudby obecně.


Christian Fennesz, Peter Rehberg

Doporučený poslech:

Pita: Seven Tons For Free CD (Mego 1996)
Fennesz/O'Rourke/Rehberg: The Magic Sound Of Fenn O – Berg CD (Mego 1999)
POP (Zbigniew Karkowski and Peter Rehberg): Album LP (Tochnit Aleph 2001)
Pita: Get Off (Häpna 2004)
KTL (Stephen O'Malley & Peter Rehberg): KTL (Editions Mego 2006)
Z'EV vs PITA: Colchester (Editions Mego 2008)
Fenn O'Berg: In Stereo (Editions Mego 2010)

■

Boj pokračuje

Deset let v reálném čase

Text: **Pavel Klusák**

Výprava na berlínské „Dny hudby v reálném čase“, tedy Echtzeitmusiktage, byla průzkumem prakticko-teoretickým. Desátý ročník přehlídky berlínské postimprovizační scény a jejích světových souputníků pojal její hlavní organizátor, muzikant Ignaz Schick, velkoryse a doširoka, na tři týdny, nejednou s osmi čísly programu za den.

Výročí se krylo s otázkou bilanční a časovou, kterou jsem si nepokládal jenom já. Scéna, kde působí noví improvizátoři jako Axel Dörner, Andrea Neumann, Burkhard Beins nebo Annette Krebs, je tu už nějakých deset let. Za tu dobu hráči zjistili, že sólová i skupinová improvizace, zpočátku revolučně nová a omamně neohraničená, má své meze: a hlavně, že jim vlastně šlo víc o průzkum nového materiálu, nového přístupu ke zvuku, času, formě, k novému pojetí hudebního nástroje (nebudu na tomto místě psát o záměrném „zapomínání historie“ klavíru u Neumannové či tuby u Robina Haywarda, čtenáři HV se, myslím, dobře orientují). Scéna došla na rozcestí: autoři a hráči, kteří měli v sobě multistylovost od samého počátku, se začali přichylovat k rozmanitým poetikám, formám a technologiím. Společný „začátek příběhu“, léta převážně improvizační, pokračují u různých hudebníků různě. Někteří rozvíjejí ansámbly, ve kterých se volné hraní „komprovizačně“ kombinuje s konkrétní skladatelskou vizí. Jiní se věnují elektroakustické tvorbě, komponují pro pás (resp. harddisk) a třeba si odskakují k radiofonické tvorbě. Jedni noisují, jiní tichnou, další hledají vztah mezi interpretační superotevřeností free stylu a staršími žánry. A pak jsou tu třeba tací, co tendují ke koncertním akcím, jež mají blízko k happeningu a nejsou „přeložitelné“ do média nahrávky.

Společný je především ten titulní „echtzeit“, akce v reálném čase, spjatá s riskem tvorby a vystoupení teď a tady. A co se v tom Berlíně vlastně všechno dělo?

Ignaz Schick vzpomíná: „Sven-Åke Johansson patřil k hráčům starší generace, kteří nad námi, co jsme začali hrát jinak, úplně neohrnoval nos. To se strašně cení. Zatímco jiní, spojení s – druhdy revolučním – free jazzem, uslyšeli naše zvukové krajiny a řekli, že jsme spadli z višně a navrch jsme snobové a pozéři a fatálně se mýlíme, Sven tu seděl ve svém šedém saku na baru, sklenici před sebou, a vrčel na mě: No, nevím, je to teda divný, ale něco na tom bude, jenom hrajte, hrajte dál, ono to někam dojde. A pak šel a hrál s námi. Trvalo to nějaký čas, ale s naší hrou v reálném čase se propojilo i pár starších hráčů, kteří začínali v jiných stylech, a dalo jim práci rozpoznat změnu paradigmatu. Jejich podpora pro nás hodně znamenala.“ Švédský bubeník Sven-Åke Johansson (ročník 1943), legenda free improvizace usazená v Berlíně od roku 1968, dostal tentokrát podporu nazpátek. Patřil mu úvodní koncert festivalu, kde se kromě jiného realizovala jeho *Kartonsymphonie:* dvaadvacet hráčů (jinými slovy osazenstvo festivalu od redukcionistů přes dámy skladatelky až po členy MoHa!) vyluzovalo smyčcem, rukama i jinak zvuky na papundeklové pláty s výsledkem, který snad všechny přítomné naprosto uzemnil: od šaškovského východiska k Dílu. Festival začal v místě, které je pro berlínský free život jedním z hlavních pilířů: klubu Ausland na prenzlauerberské Lychener Strasse, klubu sice malém, ale schopném pojmout pozoruhodné množství lidí – tím spíš, že zvukař má hnízdo v budce u stropu, kam se leze po žebříku.

Burkhard Beins, foto Ingo Scheffler

Phosphor, foto Chiyoko Szlavnics

Schick uspořádal festival do soustavy programových řad. Orientoval se hodně na sóla a velké ansámbly: komorní konstelace měly místo na odděleném festivalu v listopadu. Zásadní profilový soubor, který vlastně slučuje jádro berlínské scény, je septet . Vystoupení v chrámu Elizabethkirche následovalo nedlouho po vydání alba (teprve druhého, Phosphor se na nahrávky nikdy moc neohlížel). Ve své reakci jsem myslím, nebyl sám: po letech hraní zní kooperace Burkharda Beinse (perkuse), Michaela Renkela (kytara), Axela Dörnera (trubka) a dalších jaksi podivuhodně dospěle a samozřejmě, což na jednu stranu přináší pocit vnitřní synchronicity a společného naladění, na druhou stranu je trochu pryč dřívější feeling velkého dobrodružství a pohybu na hraně propasti. Přesto je pořád výjimečným zážitkem pozorovat a poslouchat to soukolí zvuků a akce, které jsou trochu dialogické, trochu vytvářejí společný hlas a trochu se jen míjejí ve společném čase: sykot a bodové odrazy Haywardovy „prodýchávané" tuby, vyplouvající vteřinové fragmenty z rádia a elektrické kytary, obojího v rukou Annette Krebs, elektronicky přefiltrovaných zvuků zpod preparovaných strun Andrey Neumann či trápené gramofonové přenosky Ignaze Schicka. Muzikanti měli stopky a před úplnou volností (o které mluví jako o zcela nevhodné cestě při hraní v sedmi) je chránil volný bodový scénář.

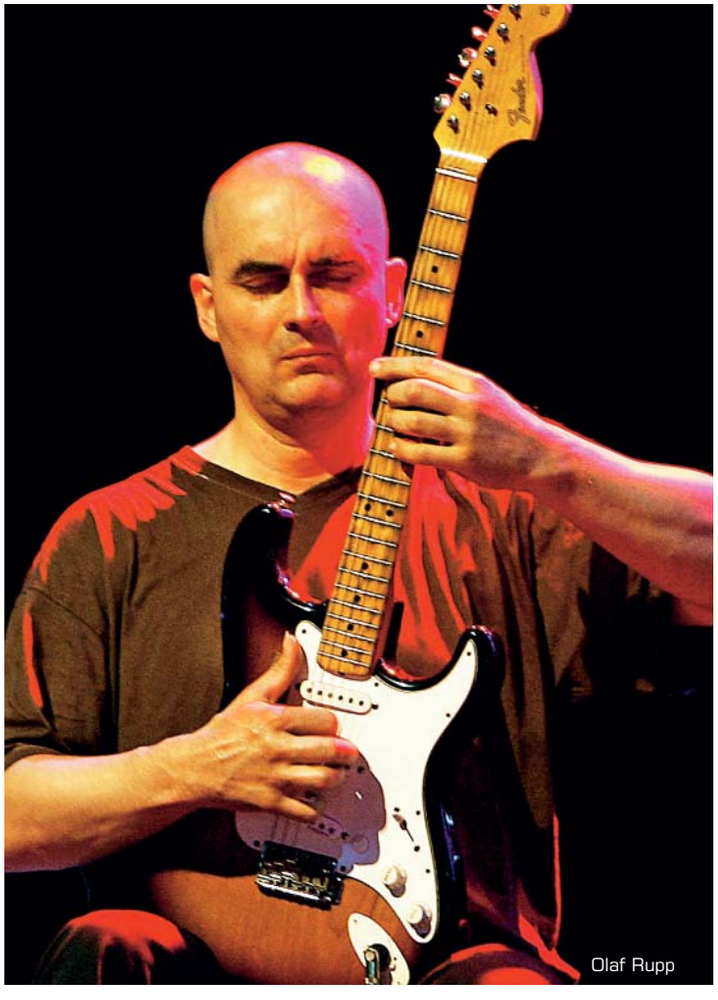
Soubor Hammeriver vede harfistka Clare Cooper a odráží aktuální dlouhodobější „australský výsadek" v Berlíně. Hammeriver se věnuje nové interpretaci hudby Alice Coltrane: tedy skladeb, jež se od jednoduchých melodií odrážejí k free extázi a nechybí jim přihlášení k duchovnímu backgroundu. Nevědět to z programu, nerozšifrovali bychom to. V Hammeriver se spíš potkává echo jazzu s volnou improvizací a komorní lyrikou. Chris Abrahams (člen The Necks) patřil uměřenými lunatickými klavírními party k nejsilnějším inovátorům, jinak třeba Will Guthrie tu jako bubeník hraje vlastně žánrově a bez individuálních experimentů. Do akustické souhry se zařezává lloopp (tedy digitální software) Christofa Kurzmanna. Projekty jako Hammeriver ukazují, jak radikálně daleko jsou Evropané i Australané od svých japonských souputníků, s nimiž konstituovali scénu před deseti lety. Hráči jako Toshimaru Nakamura či Sachiko M měli spolu s novými zvuky i evidentně jiné pojetí formy, které ignoruje západní přístup k času a k „budování napětí". Toho se němečtí a rakouští hráči naprostou většinou nezbavili: a mají tak leckdy blíž k Nové hudbě a akademickým místům než k soundscapes z tokijské galerie Off Site.

Zvláštní konstelací je i kvartet vedený kytaristou Martinem Siewertem Heaven And. Na koncertě se střídaly hutné, vlastně hardrockové bloky (související patrně s oblibou rocku u Siewerta a spol., když byli mladší) s volně budovanými mezihrami — které byly ale příliš krátké a pravidelně umísťované, aby se z nich mohlo vyklubat něco překvapivého. Nic proti jiným žánrům: ale tohle je, zdá se mi, hudba pro publikum, které si chce zavzpomínat na progresivní (případně neprogresivní) rock, a ono hledání nezaručeného, kvůli němuž nás může tak přitahovat „hudba reálného času",

Sven-Ake Johansson, foto Christian Nilsen

je tu redukováno na ozdobu. V kapelách jako Trapist má Siewert za sebou mnohem zásadnější historii. Stejný večer vystupovala i Margareth Kammerer, ze které by nesmlouvaví radikálové mohli lézt po zdi, ale mě to jednak baví a jednak zajímá. Kammerer je písňová spojka: v kvartetu The Magic ID (s Kurzmannem a klarinetisty Fagaschinskim a Thiekem) propojuje redukcionistické a elektroakustické totální free se zpíváním písniček. Konstelace pevniny a otevřeného oceánu (stran tonality i jasného smyslu) se nedá pochopitelně budovat mechanicky, často se tu zdá zajímavý nejen výsledek, ale i sledování procesu. Kammerer, která vyšla z politicky citlivého a výbušného prostředí italských univerzit, má cit pro jakési opodstatněné dráždění a podrývání forem. Na festivalu také zpívala (jako na albu své kapely Ruby Ruby Ruby) normální standardy jako *All Of Me* nebo *Come Rain Or Come Shine*: akustický doprovod dobrých hráčů (Derek Shirley, Steve Heather) odkazoval k vřelosti a direktnosti domácích koncertů. Nechci to zveličovat, ale heslo feministek „soukromé = politické" pro mě tady nabývá jedné z reálných podob.

Jednotlivé programové řady pomáhaly návštěvníkům orientovat se v různosti: od živého předvádění elektroakustických kompozic (Helena Gough) po postjazzovou linii nazvanou „Is there a thing called jazz?", kde se gramofonista Schick chopil altsaxofonu (v zornovském furoru i trochu krotčeji) a výtečně ho doprovázel bubenický klasik Paul Lovens (jeho kombinace gongů a gamelanových zvuků s bděle obsluhovanou soupravou je nečekaný zážitek). Zenové soustředění na svůj pointilistický styl má Olaf Rupp: jde sice o dost neměnnou hru, ale jeho klidné prohmatávání kytary ve stovkách zvuků za sekundu, to je tedy něco. Organizátorům



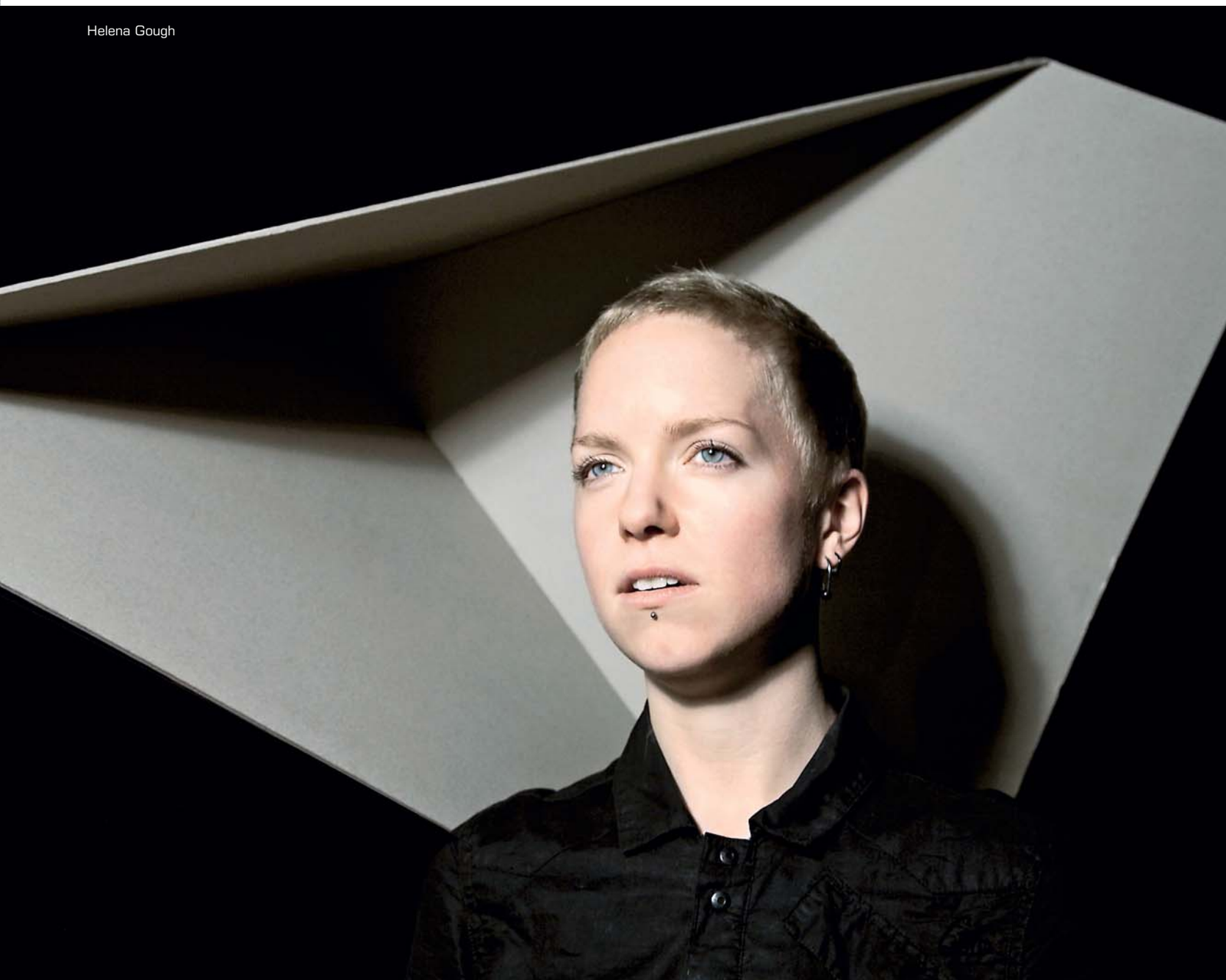
Olaf Rupp

festivalů vřele doporučuji vokalistu jménem Mat Pogo: patrně jediný klaun festivalu, postmintonovský a postmossovský nezpěvák, provedl tak báječnou etudu kolem klišé, pozérství, elegance, sebeobětování a hlubinné psychologie pěvců, že se tím zařadil výš než některé seriózní výkony.

Snad kromě tvrdého postrocku typu Moha!, který se konal v nějakém neoundergroundovém doupěti, se publikum opakovaně ukázalo jako univerzální průzkumníci bez ohledu na stylové odstíny: to je asi hlavní sociální stratifikace téhle hudby. „The Struggle Continues", zněl název jedné programové řady. To se dá jako závěr použít vždycky: podstatné je, že část toho boje se potýká se zásadními zvukovými a estetickými otázkami naší doby, od ekologie smyslu přes problémy hluku a ticha až po oživení situace koncertu. Berlínští si taky v neposlední řadě vytvořili za deset let něco, co si od nich nemůžeme přivézt na festival: societu, zasahující od přátelsko-spoluhráčských vazeb až k respektu médií, institucí a nadací.

Echtzeitmusiktage 2010, 9. – 30. září 2010. Festival vznikl v produkci zangimusic.de, financován je berlínským Hauptstadtkulturfonds, nadací Pro Helvetia a SKE. ■

Helena Gough



Kayhan Kalhor

Za hranice Persie

Text: **Matěj Kratochvíl**, Foto: **Struny podzimu, Petra Hajská**

Na konci minulého roku v Praze vystoupil Kayhan Kalhor, hráč na smyčcový nástroj kemanče. Tento íránský hudebník dokázal během své kariéry vstřebat vedle hudební kultury své země i řadu dalších vlivů, které pak zúročuje ve spolupráci s mnoha dalšími hudebníky. Při setkání v Praze přišla řeč na hudební fůze i na to, jak se žije hudebníkům za současného režimu v Íránu.

Tiché město

Když se s Kayhanem Kalhorem scházíme ke krátkému rozhovoru, má za sebou dlouhé turné a před sebou dlouhou cestu domů do Íránu. Pražskému publiku se představil v rámci festivalu Struny podzimu. Vystoupil ve společnosti smyčcového kvarteta Brooklyn Rider a jádrem jejich společného programu byla kompozice *Silent City*, která vyšla v roce 2008 na stejnojmenném CD. Jde o podobný druh hudební fůze, jakou v posledních letech nabízí o něco slavnější Kronos Quartet. S tím ostatně Kalhor spolupracoval v roce 2000 na albu *Caravan*. Podobné projekty jsou na jedné straně zatracovány jako kýčovité vytěžování „exotické" hudby, na druhé straně se těší oblibě jisté nemalé části publika. Hranice mezi povrchním využíváním orientálních ornamentů a kreativním prolnutím dvou hudebních kultur je těžko definovatelná a každá ze zúčastněných stran musí v nějakém ohledu ustoupit té druhé. Kalhor je ovšem v tomto ohledu optimistou. „Důležitý je výsledek. Neberu to tak, že bych sebe nebo své spoluhráče omezoval. Jde o to dělat něco smysluplného. Žijeme v době nových myšlenek. Západní klasická hudba hledá nové zvuky a nové hudební postupy. To samozřejmě není možné, pokud by nikdo z nás nechtěl vystoupit z omezení daných vlastní kulturou. Nejdůležitější při takovémto způsobu spolupráce je, abyste znal dobře svou vlastní kulturu. Pokud nejste dobře a hluboko zakořeněn ve vlastní kultuře, nemůžete se pouštět do něčeho dalšího. Nejprve je tedy třeba znát a respektovat tradice. Odtud se můžete vydat dál." Skladba Silent City je inspirována zničením kurdské vesnice Halabdža v Iráku, k němuž dal rozkaz Saddám Husajn. Je to téma poměrně osobní, Kalhor totiž sám pochází z kurdské rodiny. Půlhodinová kompozice začíná dlouhými akordy, které se postupně přelévají jeden do druhého a do nichž teprve kolem poloviny celkové délky začnou pronikat rytmizované figury. Ty se na chvíli poskládají do pulzující polyrytmické sítě, trochu připomínající některé skladby Stevea Reicha. Po sólové pasáži Kalhorova nástroje pak ve finále dostávají prostor podstatně komplexnější rytmické a melodické myšlenky.

Důležitou součástí Kalhorovy tradice, tedy perské klasické hudby, je improvizace. V tradiční hudbě Íránu má hudebník melodický základ a řadu pravidel, na jejichž základě teprve vytváří finální hudební tvar. Západní klasičtí hudebníci jsou oproti tomu zvyklí dostat od autora hudby detailně vypracovanou partituru a jejich vlastní vklad je pak skromnější, což zase může být vyváženo větší složitostí zapsané hudby. V Silent City se tyto dva principy potkávají. „Bylo to asi půl na půl. Skladba začíná improvizovanou částí, v níž byly dány jen určité pevné body. Uprostřed skladby je potom pasáž, kde mám dlouhé sólo, a všechno, co následuje potom, je přesně zapsané. Hlavní myšlenkou při vzniku této skladby bylo využití jisté míry improvizace. Mým spoluhráčům se líbila myšlenka zapojit se do improvizace a spojit jejich přístup s kulturou, z níž pocházím já." Kalhor je v tomto případě jak improvizátorem, tak autorem předem vypsaných částí. Se členy kvarteta Brooklyn Rider se seznámil při práci na projektu Silk Road, jehož iniciátorem byl violocellista Yo-Yo Ma.

Zatímco ve své vlastní tvorbě se kvarteto Brooklyn Rider skutečně trochu podobá klonu Kronos Quartetu – v dobrém i v tom horším smyslu –, v Kalhorově kompozici o líbivý orientalismus nejde. Poměrně dlouhou dobu posluchače ani nemusí napadnout, že se jedná

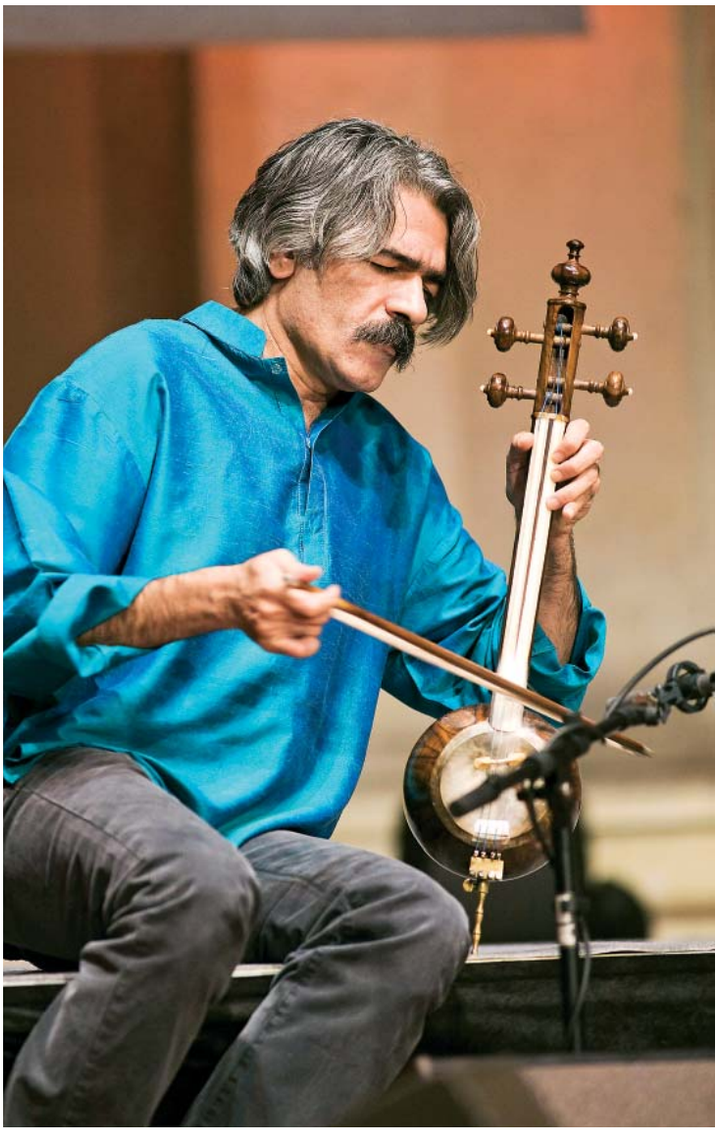
o východo-západní směs, protože například mikrotonální odchylky, které dobarvují plochy akordů v úvodu, již jsou běžnou součástí soudobé hudby.

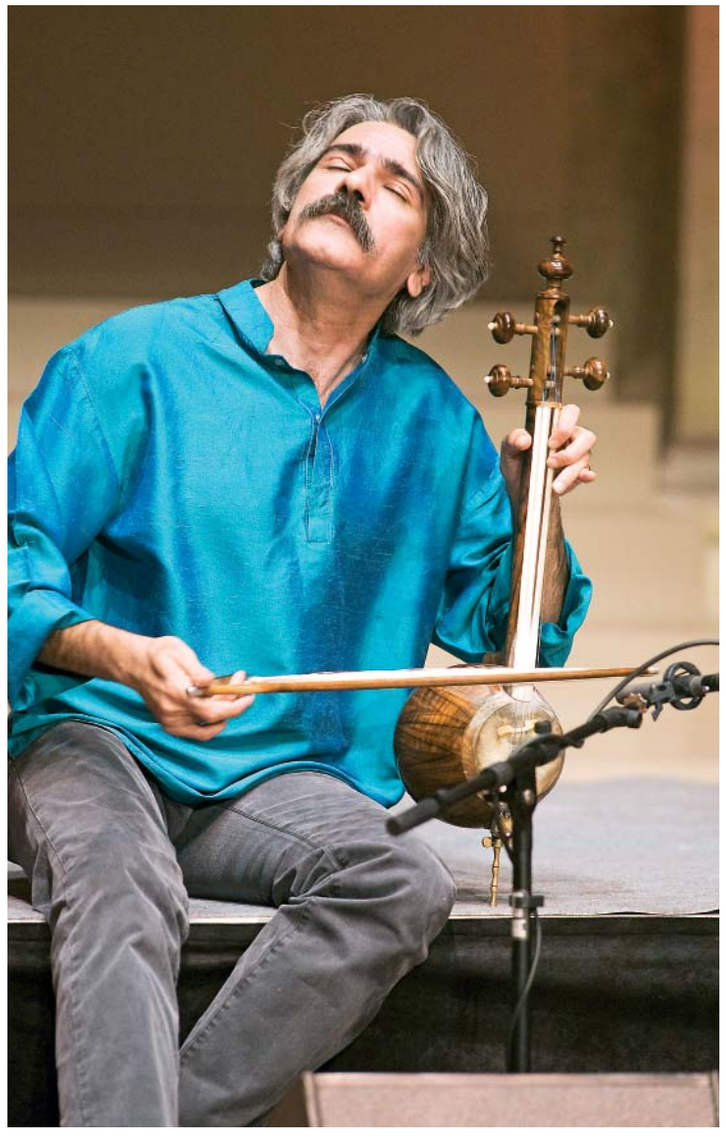
Fůze tu byly vždy

Západní publikum zná Kayhana Kalhora především z podobných eklektických střetů a on sám žil dlouho mimo Írán, především v Kanadě a Spojených státech. „V posledních letech jsem se hodně věnoval různým projektům ve spolupráci s hudebníky z jiných kultur, ale klasickou perskou hudbu hraji stále. Vystupuji sólově, ale mám v Íránu i vlastní soubor. Tuto část své hudební identity nemůžu vypustit a ve své zemi jsem známý především pro tuto hudbu." Ovšem teprve v poslední době se Kalhor odhodlal k intenzivnější koncertní činnosti ve své vlasti. „Teprve v tomto roce jsem v Íránu hrál více koncertů. Rozhodl jsem se uspořádat turné a jen za poslední měsíc jsem odehrál dvacet vystoupení. Byl to docela nový zážitek a byl jsem příjemně překvapen. Dříve tomu stály v cestě problémy, které jsem nechtěl řešit, ale nakonec jsem si to rozmyslel a chci být v Iránu aktivnější."

Ačkoliv na Západě je klasická perská hudba řazena rutinně do škatulky world music, vhodnější by bylo stavět ji vedle naší hudby klasické. K ní má blízko vážností, jíž se těší její interpreti, teoretickým zázemím i nároky, které klade na posluchače. Kemanče, tedy smyčcový nástroj o něco menší než housle, který je při hře držen ve svislé poloze, má také v tamní kultuře významnou pozici. „Cena nástrojů bude asi trochu nižší, než je tomu u evropských houslí," vysvětluje Kalhor. „Kemanče má v perské hudbě podobnou pozici jako housle v té evropské, rozdíl je možná v tom, že v Íránu neexistují staré a drahé nástroje v takové míře, jako je tomu u houslí. Je to dáno materiály, které se používají k výrobě, strukturou nástroje, historickými okolnostmi. Narazit na sto let starý nástroj je tedy velká vzácnost a takové kousky jsou velice ceněny. Existuje ovšem spousta velice dobrých nástrojařů i mezi mladou generací. Můj nástroj je starý devatenáct let a je dílem nejlepšího iránského nástrojaře, kterého znám. Mám ovšem doma i několik starších nástrojů. Kromě kemanče hraji na loutnu setar, ale s ní jen zřídka vylezu na pódium. Použil jsem ji na několika nahrávkách, jinak se ale považuji především za hráče na kemanče."

Kalhor studoval klasickou hudbu od dětství, což mimo jiné obnášelo několikaleté studium *radifu*, souboru melodických formulí spojených s určitými tónovými řadami. Zvládnutí radifu je pro interpreta základním předpokladem, jeho kvality jsou pak posuzovány podle toho, jak je schopen balancovat mezi pravidly pro rozvíjení těchto formulí a vlastní invencí. Od počátku nového tisíciletí se Kalhor věnuje tradiční perské hudbě v souboru Masters of Persian Music.





Perská hudba má blízko ke klasické hudbě Indie, s níž sdílí centrální význam přikládaný improvizaci na základě určitých rytmických i melodických modelů. „Principy jsou velmi podobné, stejně tak nástroje i hudební terminologie. To je dáno historickým vývojem. Indická, stejně jako perská hudba vycházejí z improvizace, proto je taková spolupráce velice snadná. Když pochopíte základní koncepci, můžete snadno tvořit, navzdory jazykovým rozdílům." Lehkost, s níž tyto hudební kultury spolu mohou komunikovat, ilustrují nahrávky tria Ghazal, v němž spolu Kayhanem Kalhorem účinkuje indický hráč na sitár Shujaat Husain Khan a hráč na tabla Swapan Chaudhuri. Jejich CD *Rain*, které vyšlo v roce 2003 na značce ECM (recenzovali jsme v HV 4/03) lze poslouchat jako připomenutí, že spojování různorodých prvků, ukrývající se dnes někdy pod značkou world music, není ničím novým ani umělým a že představa o nějakých čistých, cizorodými prvky nekontaminovaných hudebních tradicích je značně iluzorní.

Hudba a ajatolláhové

Udělat si jasno v tom, jaký je vztah islámu k hudbě, není pro Evropana snadné. Na jedné straně existuje v muslimských zemích dlouhá tradice umělecké hudby, na druhé straně se k nám dostávají zprávy o ničení hudebních nástrojů afghánským Talibánem. Ve zkratce lze říci, že stejně jako neexistuje jedna verze muslimské víry, neexistuje ani jeden závazný návod k hodnocení vhodnosti hudby, duchovní autority na ni však často pohlížejí nevlídně. Loni v srpnu proběhla i českými médii krátká zpráva o prohlášení ajatolláha Alího Chameneího o tom, že hudba není v souladu s islámskými hodnotami. Chameneí tak reagoval na dotaz mladíka, který uvažoval o hudebním vzdělávání (není známo v jakém oboru) a chtěl si ověřit, zda jako dobrý muslim může. Ačkoliv v Íránu vládne konzervativnější výklad islámu, hudba zde nezmlkla. Hudebníci ovšem musejí počítat s byrokratickými překážkami, možnou cenzurou, zakazováním koncertů. Neexistují pravidla, která by ten či onen druh hudby zakazovala, spíše záleží na libovůli úředníků. Právě z těchto důvodů se Kalhor řadu let soustředil na zahraniční aktivity. Nyní se ale odhodlal, a v zemi začal být hudebně aktivnější. Navzdory tomu, že úspěšně propaguje perskou kulturu ve světě, s podporou oficiálních míst počítat nemůže. „V Íránu nikdo hudbu nepodporuje, všechno si musíme udělat sami. Oficiální podporu může hudba získat jedině, když odpovídá představám úřadů, když funguje jako propaganda. V takovém případě jsou oficiální místa ochotna do ní dát peníze. Ale populární hudba má v tomto ohledu lepší postavení než hudba klasická. Na hudební tradice se zapomíná. Přesněji řečeno, lidé na ni nezapomínají, ti ji milují, mluví se o ní, mladí lidé se ji stále učí hrát. V Íránu máme v současnosti spoustu dobrých hudebníků a velmi silnou mladou generaci. Nikdo je ovšem nepodporuje, fungují nezávisle na státu. Vládnoucí ideologie se ale snaží lidi odvádět od jakýchkoliv hlubších témat. V rozhlase a televizi můžete slyšet celkem hodně populární hudby, ale nikoliv hudbu klasickou. Vláda hudbu využívá jako prostředek propagandy. Objednávají si kompozice u skladatelů a tak dále. Ve skutečnosti ovšem nepodporují hudbu jako takovou, ale hudbu, která jim slouží." Situace íránských hudebníků by se možná dala srovnat se situací české hudby za normalizace. Jejich silná hudební tradice jim dodává energii k neustálému boji s byrokracií i k propojování s cizími prvky. Kayhan Kalhor během rozhovoru několikrát zdůrazňoval kvality mladé generace hudebníků. Snad si tedy i jejich hudba najde cestu k posluchačům ve světě.

■

Hluboké kořeny a poutavé liány Hudby ohně
Nad knižním debutem Karla Veselého

Text: **Petr Ferenc**

Karel Veselý: Hudba ohně (BiggBoss, www.biggboss.cz, 424 stran)

Dílo hudebního publicisty Karla Veselého Hudba ohně je počinem, s jakým jsme se na českém knižním trhu dosud nesetkali, totiž poučeným, podloženým, nedojmologickým a co možná nejobjektivnějším pohledem na u nás málo mapovaný hudební segment. Tím segmentem je černošská hudba, to ale pro tuto chvíli není podstatné. Důležité je, že díky Veselému se v Čechách konečně objevila kniha kvalit, o jakých se nám až dosud jen zdálo, kniha z rodu těch, jaké je obvykle třeba si objednávat na Amazonu v angličtině.

Česká hudební publicistika je co do vzniku původních, relevantních děl až na výjimky vcelku impotentní. Spoléhá na dávné bigbítové ikony či bez ladu a skladu navršené seznamy osobních preferencí autorů. To, co se do Čech dostane v překladech, je z velké většiny podobně slabé: zákony trhu nakladatelům velí chrlit další a další životopisy hardrockových titánů, relevantní svazek o – ať už světovém nebo tuzemském – hudebním dění po roce 1990 (když už nebudu tak neskromný a nebudu toužit jen po reflexi nového tisíciletí) nenajdeme v nabídce jediný. Bonmot jednoho nakladatele o tom, že „v Čechách se vydávají hudební knihy jen pro mániačky" je smutně trefný.

Rockistické spiknutí

Ostatně, hlouběji a v globálním měřítku se podobnému problému věnuje i Veselý v oddílu *Rockismus: ideologie bílé hegemonie* první kapitoly své knihy. Rocková publicistika touží uplatňovat svůj kánon i na jiná hudební odvětví a dodnes se jí to daří, je totiž de facto první hudební publicistikou svého druhu. „Funguje," píše Veselý, „v systému protikladů, v němž se rock vymezuje vůči popu bez kterého nemůže existovat," a veškerou populární hudbu poměřuje „s nedostižnou kvalitou nezpochybnitelných hudebních velikánů z šedesátých let. (…) Pravidelné novinářské ankety o nejlepší desky všech dob s The Beatles na prvním místě nemají jiný účel než potvrzování platnosti této ideologie." Asi nás nijak nepřekvapí, že původce tohoto kánonu, časopis *Rolling Stone*, podobné žebříčky a knihy typu 500 nejlepších alb všech dob publikuje poměrně neúnavně.

Hudba ohně je cenná už tím, že se pokouší zmíněný kánon obejít. Navíc se jí to daří a její autor bravurně zvládá i tak velké sousto, jakým je historie černošské (lépe řečeno převážně afroamerické – nejde zde o dudlík korektnosti, ale o převažující geografické vymezení) hudby od otrokářských lodí po nejnovější frustrované modifikace taneční hudby z londýnských sídlišť a brazilských favel.

Zde je namístě trochu odbočit. Veselého postřeh o tom, že „černá hudba má (…) místo v rockistickém kánonu jen pokud otevřeně vyjadřuje vzdor proti nespravedlivému společenskému řádu," ve mně totiž vyvolal pochybnost o své platnosti. Mám dojem, že rockistický kánon je již natolik bezzubý a nasycený sebeadorací, že na nějakou angažovanost dávno rezignoval potažmo jí vymezil místo ve skanzenu. Rocková vzpoura již dávno byla vyhrána: beatlesovské a ještě delší vlasy nikomu nevadí, volná láska je hezkou vzpomínkou (či zbožným snem mládeže v lennonkách), obsah punku zemřel již koncem sedmdesátých let. Nostalgičtí rockisté mají mnohy pocit, že žádný boj již není třeba, obzvláště ne reprezentovaný hudbou, kterou považují za pitomou. „Toleruje [se] Marvin Gaye a jeho angažovaný soul a první rappeři, které rocková kritika skutečně přijala za své, byli Public Enemy vedoucí zuřivý boj proti bílé opresi," píše Veselý. Ano, ale to jsou záležitosti staré několik desetiletí. Domnívám se, že současní vlajkonoši rockistického kánonu obrátili Lennonův výrok „nevěřte nikomu přes třicet" na „nevěřte ničemu pod třicet" a toho se zuby nehty drží. Rock současných kapel, odvozený samozřejmě od autentických počátků žánru, rockisty spíše irituje a své publikum nachází mezi příslušníky své generace, jejichž hudební vkus je žánrově eklektičtější. A o tom, že rockistické prizma není jediné správné˝, svědčí miliony prodaných alb nerockové pop music, jíž rockisté blahosklonně ignorují. To ale jen na okraj.

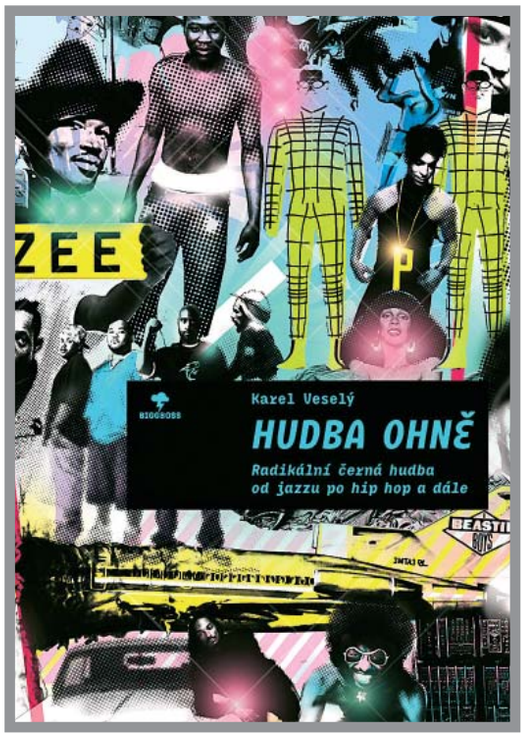
Jen se nedojímat

Tak široké téma, jakým „černošská hudba" bezesporu je, samozřejmě vyžaduje, aby autor, který je zpracovává, měl encyklopedické znalosti. Druhým, stejně důležitým krokem je tyto uplatnit bez pádu do naivně-pozitivistické chronologie a hierarchzování nepodloženého ničím než osobními preferencemi. Z Hudby ohně opravdu nepoznám – a to míním jako obrovské plus – kterého ze stovek zmíněných hudebníků má Karel Veselý nejraději, na přetřes jsou zde totiž mnohem důležitější témata.

Kniha je rozdělena do sedmi delších kapitol. První, *Barva kůže a peněz* hovoří o vzniku segmentu černošské hudby ve světě pop music a o důsledcích komercializace této hudby pro rasové uvědomění a hrdost Afroameričanů i pro finanční obraz celé pop music. Jako ikonické figury zde v protikladu stojí James Brown (*Say It Loud… I'm Black And I'm Proud*) a Michael Jackson, který po dosud nepřekonaném prodejním úspěchu alba *Thriller* zničehonic „zbělel" a to nejen barvou kůže. Zmíněn je i z černé a jamajské hudby těžící britský postpunk (Clash, PiL), fenomén hiphopu i veleúspěšný producent Timbaland.

Následující kapitola *Vesmír je to místo* stojí s první v kontrastu a připomíná, že navzdory všem komerčním úspěchům si černoši v USA připadají jako cizinci, ne-li rovnou mimozemšťané ve vlastní zemi. Odrazem tohoto pocitu je sci-fi estetika hudby „afronauta" Sun Ra, vizionáře funkové nauky George Clintona i podvodní svět projektu Drexciya.

Kapitola *Tajná černá technologie* se pokouší odpovědět na otázku, v čem spočívá přitažlivost černé hudby a popsat aspekty onoho „černého voodoo," které běloši postrádají. Veselý zmiňuje kult voodoo, zombie i slavnou legendu o tom, že král blues Robert Johnson prodal jednou o půlnoci na křižovatce svou duši Ďáblu, který jej na oplátku naučil hrát blues. Zmiňuje zde knihu *The Bluesman* publicisty Julia Finna, podle nějž možná neprodal duši Satanovi ale duchovi jménem Legba, který „hraje důležitou roli v rituálech, v nichž se duchové zmocňují těl vyvolených lidí. (…) Legba je bohem vchodů a strážcem křižovatek." Kromě kontaktů s nadpřirozenem do tohoto „černého voodoo" Veselý řadí i improvizovaný a intuitivní přístup k technice ztělesněný studiovou magií jamajských dubových producentů v čele s Leem „Scratch" Perrym; základní kameny hip-hopu turntablismus a umění MCs, které do New Yorku z Jamajky přinesl DJ Kool Herc, a živočišnou strojovost detroitských počátků technoscény. Končí se pirátskými rádii a grime.



Kapitola *Slova jsou tekuté meče* nehovoří jen o černošské poezii a písňových textech, ale i o změnách jazzového jazyka, jmenovitě o free jazzu a jeho vymezení vůči z něj vycházejícímu bělošskému improvisingu. Zdá se to být podivný obsah pro kapitolu takového názvu, Veselý ale poukazuje na to, že černošská poezie mnohdy vychází z rytmu hudby a klade mnohem větší důraz na orální podání než bělošská. Proto se v kapitole dočteme i o stand-up komicích. Za specifický jazyk černošské hudby Veselý považuje i „řeč" remixů a dubových verzí, neboť tato je podle něj černošské hudbě přirozenější než bílé — neustálé výpůjčky a citace zkrátka posilují a obohacují základní kánon.

Rytmus hraje v černé hudbě mnohem významnější roli než v hudbě bílé, proto je mu věnována celá kapitola číslo pět *Nová rytmověda* zaměřená na nejrůznější styly elektronické taneční hudby (hurá, konečně se v nich vyznám), disco, house, rave, breakbeat, gabba, dubstep…

Šestá kapitola je o tom, co pro Afroameričany znamenají slova *cool* a *hip*. Nemůže nedojít na to, jak se Miles Davis odmítl „usmívat na bělochy", na sexy, funky a zlé muže blaxploitační kinematografie, gangsta rap i Muhammada Aliho. A nezapomeňme na božskou Pam Grierovou.

Závěrečná, nejkratší kapitola *Globální večírek* konečně hovoří o pochybném, umělém konstruktu jménem world music a dotýká se aktuálního hudebního dění především v brazilských slumech, ale nejn v nich. V kontrastu zde stojí brazilský baile funk a obliba hip-hopu v Japonsku. Baile funk je „od poloviny devadesátých let (…) spojen s kulturou favel (…). Producenti a zpěváci se zpovídají přímo gangsterským bossům jednotlivých favel, o jejichž zábavu se starají. To je důvod, proč většina nahrávek s baile funkem není v oficiální distribuci, nejdrsnější podoba žánru, k němuž patří oslavování drogových bossů a texty o análním sexu, má nálepku *funk proibidao* (*zakázaný funk*) a držení CD s touto hudbou dokonce považuje brazilská policie za zločin." Hip-hop zase, jakkoli se nám může zdát uniformní, slouží v Japonsku jako únik před rigidností a uniformitou společnosti, v níž vyrůstá místní mládež. Je zřejmé, že tato kapitola je v porovnání s ostatními jen náčrtkem, bylo by skvělé, kdyby na jejích základech Karel Veselý vystavěl svou potenciální druhou knihu.

Kdo a kdo a kdo to je a kdo je tady redaktor?

Několik témat, kterých se ve své knize dotýká, Karel Veselý zpracoval již v článcích nejen pro HIS Voice. Jako celek Hudba ohně čtivě „rozdmýchává" bohatství pramenů a výchozí literatury sahajících od hudební publicistiky přes filosifii, estetiku a další kulturně-teoretické oblasti až k postmoderní sci-fi esejistice Veselého oblíbence Kodwo Eshuna a mnohy bizarním myšlenkovým světům samozvaných černých vizionářů. V zacházení s prameny je Veselý zcela sebejistý a jeho syntéza neotřelá i čtivá.

Občas jsem měl při čtení problém odhalit, proč to které téma zařazuje právě do určité kapitoly a ne do jiné. Vzhledem k tomu, že neexaktní a ze své podstaty vždy alespoň částečně abstraktní svět hudby nelze patologicky rozškatulkovat, usuzuji, že konečná volba byla podřízena i čtivosti a proporcionální vyváženosti jednotlivých částí. Není nakonec na škodu setkat se na několika místech knihy s tím, co bylo „naťuknuto" již dříve, leckterá osoba nám pak může připadat jako „starý známý." U některých „starých známých" ale není zcela jistá jejich barva pleti: při zmínce o Eminemovi či Beastie Boys to není takový problém, u jmen producentů taneční elektroniky ale člověk leckdy netuší.

Kniha vydaná převážně hiphopovou značkou BiggBoss má sympatickou grafickou úpravu, o kterou se postaral sám „pan BiggBoss" Vladimír 518, slabou stránkou je ale jazyková redakce a korektury. Karel Veselý občas tíhne k anglismům, především pokud jde o skloňování křestních jmen. V textu navíc tu a tam najdeme drobný lapsus a překlep, bizarní je druhý pád slova křest (*křestu* místo *křtu*), neošetřeno je opakované zaměňování spojek *a* a *nebo* („producent XY natočil desku s [umělcem] A nebo B" není totéž jako „s [umělci] A a B"). Nic, co by knihu znehodnocovalo, ale je to škoda. O korektury se staraly hned dvě dámy, těm bych vřele doporučil vrátit honorář a hledat si štěstí v jiném oboru. ■

Lesní hřbitovy viděti...

Text: **Petr Ferenc**

Libor Krejcar & Tamers Of Flowers – DVD Guerilla Records (www.guerilla.cz)

Když před šesti lety u Guerilla Records vyšlo album sochaře Libora Krejcara a skupiny Tamers Of Flowers *Lesní hřbitovy*, bylo to na české undergroundové scéně zjevení. Nyní stejný repertoár na stejném labelu vychází v koncertní verzi na DVD natočeném v roce 2009 v pardubickém Divadle 29.

Libor Krejcar je znám především jako autor neuvěřitelně elegantních skulptur koček a jeho album *Lesní hřbitovy* bylo nemalým překvapením. Krejcar s pomocí Petra Vyšohlída (ex Piráti a jejich následnické kapely) a svých Krotitelů květin, v nichž působil mimo jiné dechař Václav Klecandr, sestavil kolekci písní, které - zejména v textech – těží z dědictví androše, v hudbě je ale obohacují o invenční práci se samply a nalezenými zvuky, trochou industriálních perkusí a energií vlastní hard coru a electronic body music. *DG 307 meets Ministry*, dalo by se nehezky nečesky říci, abychom získali alespoň přibližnou představu o energii Krejcarovy hudební tvorby. *Lesní hřbitovy* ostatně nejsou jeho debutem, na dvě starší nahrávky (na první se údajně do vazby elektrických kytar „mlátí klackem do trubek") snad v guerillovském edičním plánu také dojde.

Krejcar se stal nečekanou hvězdou Guerilla Records a první náklad jeho alba se vyprodal. V roce 2009 následovala reedice, nyní je tu DVD pojmenované pouze názvem kapely a obsahující týž repertoár. Odpověď na oprávněnou otázku po nadbytečnosti takového vydavatelského počinu znají ti, kdo Krejcara v poslední době viděli vystupovat: současní Tamers Of Flowers jsou úplně jiná sestava než ta, která v roce 2004 nahrávala studiové CD a která patrně byla pouze krátkodobá, ne-li vůbec výhradně studiová. Nová kapela sestavená z hudebníků z Heřmanova Městce, kde Krejcar žije a tvoří, je výrazně mladší a méně početná. Tvoří ji Jiří Benda (baskytara, sampler), David Kolovratník (bicí) a Mariana Krejcarová (hlas, perkuse, housle, zvonky), kytarista Radek Losert, i když na DVD, tuším, hraje ve všech písních, je pouze hostem.

Živá podoba současných Tamers Of Flowers je krotší než někdejší studiová. Divoké chuchvalce nalezených zvuků jsou odmeteny ve prospěch jasnějších písňových struktur s dominantní rytmikou. Určující samply, jako melodický úryvek jakési litanie v písni *Anděl*, samozřejmě zůstávají, celkové pojetí se ale blíží k mainstreamovému plus minus rocku. Z „podzemního" instrumentáře zůstaly barely a skřípající housle (smyčec za kobylkou) Mariany Krejcarové, frontmanova intuitivní hra na saxofon a samozřejmě společná, vcelku konejšivá recitace obou jmenovaných (v písni *Samota* mi ten řev známý ze studiové nahrávky docela chybí). Chtěl-li Krejcar hrát živě, bylo zkrátka nutné některé atributy vynikajícího alba odříznout a přizpůsobit kapelu potřebám pódiového vystupování.

Pódiová show, jejímž strůjcem je výtvarník, je samozřejmě pastvou pro oči. Z části doslova: zadní projekci vystoupení Tamers totiž tvoří videozáznam Krejcara procházejícího se stádem pasoucích se ovcí, mezi nimiž v závěru spočine (v závěrečné písni *Dobrou noc* kamery přestanou snímat pódium a my vidíme pouze tuto zadní projekci). Na pódiu stojí několik bílých, zevnitř nasvícených soch koček a torzo anděla – barokně opulentní stojan na texty, za kterým stojí frontman a vytváří tak okřídlenou siluetu. Působivé.

Velkým kladem záznamu je dynamická kamera Michala Kudláčka, Jana Votruby a Víti Mazánka, díky níž koncert ani na okamžik nepůsobí strnule. Pokud by se mělo jednat o pozvánku na živé vystoupení, nemohlo toto DVD dopadnout lépe. Škoda jen krátké stopáže necelých osmatřiceti minut a absence jiného repertoáru, než je na šest let starém albu. Nové písně patrně teprve vznikají. ■

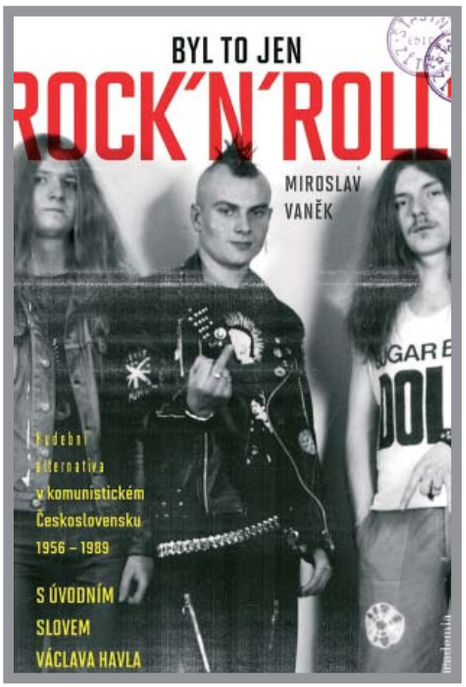
Byt to jenom rock'n'roll? Miroslav Vaněk analyzuje „bigbít za bolševika"

Text: **Petr Ferenc**

Academia, 640 stran

Vypůjčovat si stounovský slogan „it's only rock'n'roll" není nic originálního, ta věta si o všemožné zneužívání vyloženě říká. Historik Miroslav Vaněk ji ovšem, poněkud pozměněnou použil plným právem. Jeho kniha Byl to jenom rock'n'roll? vydaná nakladatelstvím Academia totiž tuto otázku klade v souvislosti s bigbítem v komunistických Čechách.

O bigbítu „za bolševika" ví v Čechách něco každý. Některé kapely hrály, některé nesměly, underground na tom byl nejhůř, byl ale nejhrdinnější. Jistě, na podobných klišé je pořádný kus pravdy, jinak by se z těchto skutečností floskule patrně nestaly, Miroslav Vaněk se ale chce dívat pod jejich povrch a pracuje přitom s pramennými podklady z „obou stran barikády."



Rocková hudba – v Čechách obecně nazývaná bigbít – si libuje v sebeheroizaci a sebemýtizaci, historik, i když se, jako Vaněk, specializuje na historii orální, se informacemi podobného stylu musí prokousat tak, aby z nich vytěžil hodnotný (ve smyslu informační hodnoty) a podložený materiál a nenechal se snivě unášet na vlnách bohatýrských legend a vlastního sentimentu a náklonnosti k rocku. Miroslav Vaněk proto hned na začátku knihy upozorňuje, že sice je rocker, ale ve své knize usiluje o co největší objektivitu. V rámci práce s prameny a jejich vyhodnocováním se mu to daří. Pokud si tu a tam „odkope deku", děje se tak v rámci odlehčených či spojovacích pasáží. Občas mu to nedá a s lehkou jízlivostí komentuje pitoresknost hudebních „stájí" Petra Hanniga, Karla Vágnera, Ladislava Štaidla a Františka Janečka, jinde s naprostou samozřejmostí tvrdí, že rock je rebelský, nekonformní a významuplný například ve srovnání s diskem, které považuje za plytkou, čistě hédonistickou hudbu. Budiž, v Československu před rokem 1989 takové tvrzení obstojí, v celosvětovém kontextu už ale nikoliv – málokterá hudba byla v sedmdesátých letech, pokud jde o společenská hlediska, tak nekonformní jako disco vzešlé z ostrakizovaných komunit – černošské a homosexuální. Pro oblast Vaňkova výzkumu to ale opravdu nehraje roli, do ČSSR se disco dostalo už jako zcela bezzubé.

„Titulní" otázkou, jíž si Vaněk klade, je, „zda rocková hudba obsahovala politický či mobilizační potenciál, který spolu s dalšími impulsy dopomohl k pádu režimu, či zda byla tímto režimem sama zpolitizována, nebo zda tvořila ‚jen' jeden z ostrůvků svobody, který mladým lidem pomohl snadněji přežít autoritativní režim."

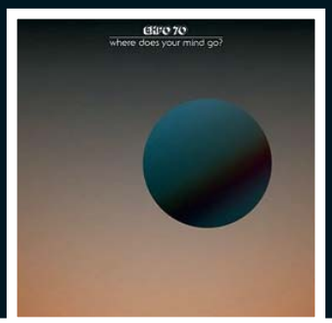
První část tohoto dotazu zodpovídá, jak ostatně bylo lze předpokládat, závěrem, že nikoliv. Domnívat se, že bigbít má potenciál svrhnout politické režimy, je podle Vaňka naivní. K uvolnění poměrů kolem bigbítu ostatně v Československu dochází až poté, co přišel patřičný náznak ze SSSR, kde se Michail Gorbačov mj. sešel s Yoko Ono, s níž pohovořil o „mírovém odkazu" Johna Lennona.

Pokud jde o druhou část otázky, k onomu zpolitizování bigbítu komunistickou mocí nepochybně došlo, rockovým hudebníkům byl ztěžován život už jaksi z principu, byť by jejich tvorba byla sebebezzubější. Komunistický režim, tvrdí Vaněk, se u bigbítu obával jeho schopnosti sdružovat mladé lidi, další část jeho obav byla výsledkem neporozumění. V citacích z dobových dokumentů Vaněk upozorňuje na bizarní myšlenkové kotrmelce, kterými stát perzekuci bigbítu omlouval: i ty nejlevicovější zahraniční spolky, například punkové, byly považovány za „buržoazní." Oblíbeným strašákem byly i „ideodiverzní centrály", které škodlivý virus bigbítu shazovaly na nevinnou mládež podobně jako dříve mandelinku na nevinná pole. (Zajímavé je, píše Vaněk, že komunistická moc nikdy nepovažovala mládež za subjekt „ideologické diverze", ale vždycky za objekt/oběť.) A onen „ostrůvek svobody?" Spíše by se dalo říci, že šlo o pořádný ostrov, rocková hudba v šedesátých, sedmdesátých i osmdesátých letech přitahovala posluchače v takovém počtu, o jakém se současným českým kapelám ani nezdá. Mimochodem, bylo by zajímavé zamyslet se blíže nad tím, do jaké míry je to zásluhou politického náboje bigbítu (ať už „vrozeného" nebo „získaného"), aktuálnosti dnes již spíše unaveného žánru či odrazem celosvětově klesajícího prodeje hudebních nosičů.

Vaněk je historik a proto se v jeho knize setkáme s množstvím faktů z dějin českého bigbítu, které můžeme znát již z jiných knih či z celkem zdařilého seriálu Bigbít. Kromě toho ale přináší spoustu citací z dobových „úředních" dokumentů a vyhlášek oficiálních míst a zamýšlí se i nad rolí hudebních publicistů před rokem 1989 – podobně jako rockoví hudebníci vstupovali i bigbítoví psavci nejednou na tenký led, jejich slova ale byla hltána s mnohem větším nadšením než nyní. Není divu: zprostředkovávali kontakt se zapovězeným a svými veřejně artikulovanými názory leckdy riskovali živobytí, jejich textům tedy byla přikládána mnohem větší váha než současné hudební publicistice.

Je možná škoda, že autor nerozvádí některá zajímavě nastíněná témata, jako jsou například festivaly politické písně, jindy je kniha zase poněkud pragocentrická – Vaněk naznačuje jakýsi rozdíl v toleranci pražských a brněnských „úřadů" a z něj vycházejícího vzestupu brněnské alternativní scény, hlouběji se ale nepouští. Ovšem, opomenutých historických epizod by bylo možné vyjmenovat celou spoustu, o ty ale v knize nejde především. Vaňkova práce je přínosná především svou vzácnou snahou o nezaujatý pohled a přiblížením represivních aktivit a motivací komunistického režimu, tedy témat, jejichž podrobnějšímu zpracování se nadšení historici bigbítu spíše vyhýbají redukujíce je mnohdy na vágní obraz jakéhosi nepřítele.

■



Expo '70: Death Voyage
Expo '70: Paralyzed
Dead Pilot (www.deadpilotrecords.wordpress.com)
Expo '70: The Vanishing World Within
Solid Melts (www.solidmelts.com)
Expo '70: Where Does Your Mind Go?
Immune Recordings (www.immunerecordings.net)

Američan Justin Wright alias Expo '70 ví, jak na to. Chrlí až deset alb ročně a to na kompaktech, kazetách i vinylech, okamžitě je vyprodává a stává se pomalu ale jistě další z plejády největších hvězd současné „neopsychedelie" – po úspěchu My Cat Is An Alien a Emeralds je tu improvizátor Wright a jeho láska ke všemu, co se dá shrnout do škatulek kosmische, psychedelic a drone. Se svými kytarami, efekty a nejrůznějšími analogovými mašinkami zachází neuvěřitelně spontánně a přitom s až hifistickou čístotou a smyslem pro krystalickou průzračnost zvuku.

Na svých stránkách přiznává vlivy krautrockových antipodů Tangerine Dream a Ash Ra Temple, průkopníka ambientu Briana Ena i minimalisty Terryho Rileyho. Když jsem na jeho nahrávky přednedávnem narazil poprvé, nebyl jsem si jistý, jedná-li se o dílo jednotlivce nebo kapely a z jaké doby pocházejí, tak dokonale mě jejich zvuk a výtvarný doprovod mátly. Jde o zapomenutý čtyřicet let starý klenot (i to se občas stane) nebo špičkové „ohlasy písní kosmických"? Odpověď: projekt Expo '70 vznikl před sedmi lety a je dílem jednoho muže, i když na koncertech Wrighta občas doprovází hráč na baskytaru a elektroniku Matt Hill. Mimochodem, na fotografiích živých vystoupení Expa '70 vidíme les kytar, vysoké komíny zesilovačů a reproduktorů a bicí soupravu, jako by přijelo pěkně ostré kvinteto.

Čtveřice zde recenzovaných titulů představuje jen výběr z toho, co Wright v loňském roce připravil. CD Death Voyage jej představuje především jako mága lysergové elektrické kytary, s níž tvoří nekonečná, táhlá sóla na decentním pozadí tlumených syntetických rytmů a bzukotu. Energie rockové kapely bez rytmiky, takhle nějak to dělají Sunn O))), Wright je proti nim ale barevný, dynamický, spontánní a rychlý hráč nečekající s každým „kilem" celou věčnost a nesnažící se vybudovat „kamenný" zvukový monolit; činí tak snad jen v závěrečné, osmnáctiminutové Summoning Recapitulation Upon The Pyramid Temple.

Kazeta Paralyzed přiložená jako bonus k první stovce kopií Death Voyage ukazuje Wrightovu temnější a meditativnější tvář. První z dvojice dvacetiminutových skladeb spočívá na táhlém basové dronu a funerální rytmické repetici, druhá se nese ve znamení neradostného bujení sci-fi zvukových efektů z drnčení strun akustické kytary, jejíž křehký motiv skladbu otvírá. Konec se nese v podstatně vroucnějším duchu. Narozdíl od takových Wolf Eyes (a mnoha dalších), kteří mají svá velká alba a malé kazety a výpalky zde Wright ukazuje, že do světa zvukových nosičů nehodlá vnášet žádnou hierarchii a že se na nízkonákladových kazetách snaží odvést stejně kvalitní práci jako na CD a elpíčkách, což zdaleka není samozřejmost.

Další kazetou, kterou Wright letos vydal, je „samostatně existující" The Vanishing World Within. Rozjíždí se drnčivými drones, poté se rozvine v nefalšovaný space-rockový jam živých kytar a bicích. V druhé části se ke slovu v rámci téměř geniální dramaturgie dostanou bicí automatické, které vytvoří kontrast k první části nahrávky a lehce zpochybní Wrightův kosmický pastiš.

Konečně vinylové dvojalbum Where Does Your Mind Go? se na třech ze svých čtyř stran téměř dokonale vzdává kytar a operuje na poli blízkémnu spíše vzletné kosmische musik Tangerine Dream a Klause Schulze. Okamžitě po svém vydání bylo rozebráno a začátkem roku 2011 nás čeká reedice, což je vynikající úspěch, znepokojivých kvalit kazet The Vanishing World Within a Paralyzed tahle kolekce ale nedosahuje a poněkud sází na jistotu.

Jistě, projekt Expo '70 by bylo možné označit za kýč a bylo by na tom něco pravdy. Na druhou stranu: nevládne současnému světu popu i alternativy právě hudba, která něco připomíná? Ať už jde o plunderfonii, bastard pop, rozborky a sborky starých beatů či jen kopírování zvuku starých rockerů a folkařů, kteří se poté, co splnili svou úlohu průkopníků, stali studnicemi inspirací. (Poslední revoluce v hudbě proběhla těsně před rokem 2000 a šlo o nástup laptopů coby nového prostředku hraní instantní / improvizované hudby a s tím spojeného žánru click'n'cuts. Dnes už jsou samozřejmostí a propůjčily svůj potenciál většině hudebních žánrů.) A tak si zkrátka při poslechu současné hudby - jsem přesvědčen - velice často vybíráme dvojice: aktuálního hudebníka a jeho zdroj inspirace: v Kings Of Leon milujeme to, co máme rádi na The Who, v hauntologii televizní seriály a staré kazety svého dětství, v Expo '70 krautrock. Schopnost kreativního revivalu, to je to, oč tu běží. Asi by tohle slovní spojení stálo za delší úvahu (co takhle rehabilitovat opovrhovaný bigbíťácký povzdech, že všechna hudba už byla natočena a nic nového se neděje?), v rámci rozsahu recenze konstatujme jen to, že Justin Wright tuhle disciplínu zvládá na výbornou.

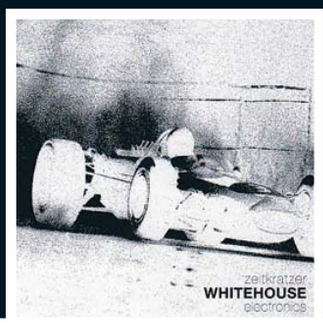
Petr Ferenc

Marsfield: The Towering Sky
Andrew Chalk & Daisuke Suzuki: In Faxfleet Clouds Uplifted Autumn Gave Passage To Kind Nature
Faraway Press (http://www.farawaypress.net/)

Tituly vydavatelství Faraway Press Andrewa Chalka (Ferial Confine, Mirror, Ora) jsou krásným příkladem nosiče-artefaktu, který vás zvláštně zašimrá někde hluboko a odhalí sběratelské či fetišistické choutky, o kterých jste neměli ani tušení. The Towering Sky od projektu Marsfield, v kterém kromě Chalka učinkují Brendan Walls, Vikki Jackman a Robin Barnes, ani spolupráce Chalka s Daisuke Suzukim In Faxfleet Clouds Uplifted Autumn Gave Passage To Kind Nature nejsou výjimkou. Výtvarné zpracování a řemeslně dokonalý obal dávají téměř zapomenout, že jde o CD – spíš máte pocit, že držíte v ruce knihu, bibliofilské vydání, nebo knihu ve starém pojetí, kdy pečlivě zdobená obálka byla považována za vstupní bránu k textu. Jenže v tomto případě mezi vámi a obsahem stojí elektronický přístroj a může se stát, že nejsilnější pocit budete mít ne z poslechu, ale právě z ohmatávání, rozevírání, rozkládání a zavírání obalu.

Obě alba jsou posluchačsky velmi vstřícná. Není tím myšleno, že by byla podbízivá, ale naopak to, že nejsou v žádném ohledu invazivní a poskytují posluchači dostatek prostoru i času ke svobodnému spoluprožívání. První track na The Towering Sky, Marsfield Cathedral, je minimalistický zvonivě drone-ambientní kus, vyvolávající opravdu velebnou atmosféru a představy pohybu po vertikále. Začíná hlubšími frekvencemi, na které se postupně nabalují vyšší táhlé tóny a končí po 20 minutách, aniž by došlo k výraznější změně. Marsfield Common, druhá a poslední skladba na albu, je o něco méně jednotvárná než předchozí track a navzdory značné míře zamlženosti se dají rozeznat minimálně zvuky klávesových nástrojů (harmonium, možná akordeon), vynořující se v dlouhých vlnách z permanentního hlubokého hučení. Po celou dobu se ozývají dopadající kapky vody a skladba končí několika minutovou nahrávkou deště, kterou jen sporadicky prolne zvuk některého z nástrojů.

Kolaborační album Andrewa Chalka a Daisuke Suzukiho In Faxfleet Clouds Uplifted Autumn Gave Passage To Kind Nature obsahuje jeden delší a dva kratší tracky a je-



ho celkové zabarvení je o poznání světlejší než u The Towering Sky. Po celou dobu si udržuje bezstarostnou meditativní polohu, kterou nenarušují ani terénní nahrávky lidských hlasů v poslední skladbě. Jejím klíčovým zvukem je ostatně zvuk připomínají cikády nebo cvrčky: ke znepokojivému okamžiku by mohlo dojít pouze tehdy, kdyby zvuk v průběhu skladby ustal, protože pak by hrozilo, že se vynoří muži v dlouhým pláštích s puškami. K tomu ale nedojde a idylka v tomto případě končí opravdu jako idylka.

k!amm

Zeitkratzer: WHITEHOUSE electronics

Zeitkratzer Records (www.zeitkratzer.de)

Berlínský soubor Zeitkratzer za necelých čtrnáct let své existence prošlapal cestu nejen nové a koncepční dramaturgii, ale také i jinému zvuku neortodoxního ansámblu složeného z jak z hráčů soudobé vážné hudby (např. vedoucí souboru klavírista Reinhold Friedl, cellista Anton Lukoszevieze) tak i vyznavačů volné improvizace nebo jazzu (klarinetista Frank Gratkowski, trumpetista Franz Hautzinger či třeba harfenista Rhodri Davies). Onen neortodoxní přístup je vlastní celému světu Zeitkratzer, a to jak na úrovni volby hráčů a výběru koncertních prostor (častěji jsou to divadla, kostely, kluby než hudební sály), hlavně se ale projevuje v inovativní dramaturgii, která se nebojí narušovat určitou čistotu a izolovanost soudobé hudby i radikálním přepracováním či aranžemi skladeb autorů ze zdánlivě odlehlých končin (noise, death metal, elektronika, pop, současná kompozice, ale i díla Arnolda Schönberga, Johna Cage, Jamese Tenneyho či Iannise Xenakise).

Zeitkratzer si uvykli pracovat v žánrových či tematických řadách a ani poslední alba se tomuto zařazení nevyhýbají. Zatímco aktuální nahrávka kompozic Alvina Luciera patří k cyklu alb a koncertních programů s všeříkajícím, ale i poměrně ironickým názvem old school, aranže skladeb anglických noiseových a industriálních pionýrů s názvem Whitehouse jsou zařazeny do poměrně volně vymezené řady electronics. V rámci této elektronické linie již berlínský soubor vydal nahrávky s tak rozdílnými hudebníky jako je např. Terre Thaemlitz, Carsten Nicolai či Keiji Haino. Setkání s projektem Whitehouse radikálního hlukové tvůrce Williama Bennetta však pro Zeitkratzer není první námluvou s hlukovým uměním či power electronics. Již před několika lety na svá alba i do koncertních programů zařadili brutální zvukové plochy od Lou Reeda, Merbowa, Zbigniewa Karkowského nebo Drora Feilera.

Přestože soubor složený ze samých individualit funguje téměř dvanáct let a nekoncertuje příliš často, byl si schopen vytvořit jak velice osobitý a pro orchestr netypický zvuk, tak také nezaměnitelný způsob, jakým lze původně elektronická díla aranžovat pro pouze amplifikované akustické nástroje. Novinka potvrzuje, že i díky rozmanitým tzv. rozšířeným či neidiomatickým technikám hry na nástroje, jimiž ansámbl obohacuje svůj zvuk, je možné i v rámci akustického kódu vytvořit maximálně násilné a hlučné dílo, které však ctí původní hudební matrice z dílny Whitehouse. Devítičlenný ansámbl v obsazení: klarinet, trubka, trombón, klavír, harfa, bicí, violoncello, housle a kontrabas je schopen v nejvyšší rychlosti a intenzitě produkovat natolik zahuštěné struktury, že se mnohdy zvuk jednotlivých nástrojů integrálně slévá a umně jde vstříc nerozlišitelné hlukové stěně.

Ačkoliv je lze považovat téměř půlhodinovou stopáž alba za kratší, syrovost šesti kompozic jakoby naznačuje, že déle čí více není již potřeba dodávat. Jednotlivé aranže si libují převážně ve vysokém a až tříštivém zvuku smyčců, k nimž především drnčivý kontrabas společně s masivním zvukem trombónu dodává basový podklad za asistence neuroticky chvějivé trubky. Ta ovšem někdy v krátkých sólech simuluje (na nahrávkách Whitehouse neodmyslitelný) hlas Williama Bennetta, ale nikoliv mimeticky, spíše jen ve štěkavé a naštvané dikci. Zbylé nástroje vytvářejí husté předivo tónů vytvářející jakousi nepropustnou síť s tím, že kompozicím vévodí bicí party hrané ve zběsilém, rituálně hypnotickém a až grindcoreovém tempu.

Nová pocta hlukovému umění potvrzuje vrcholnou aranžérskou formu Reinholda Friedla, který nad finální podobou všech kompozic úzce spolupracoval s Bennettem. Je neuvěřitelné, nakolik koncentrovaný, přesný a hlavně intenzivně brutální jazyk je Zeitkratzer schopen představit i na malé ploše noiseových kompozic, které původně vznikaly spíše impulzivně než jako výsledek složitého procesu. I když se ukazuje, že forma souboru je stále velice vysoká a dramaturgie překvapivá (který jiný ansámbl se pouští na tenký led uváděním satanistického death metalu Deicide či radikálním zvukovým i politickým světem Whitehouse?), přeci jen je nové album do značné míry podobné předchozím námluvám s hlukovým světem.

Lukáš Jiřička

Julo Fujak: Konvergencie do vrecka

Hevhetia (www.hevhetia.com)

Tento disk by mohl nést podtitul „Stručný úvod do hudby Jula Fujaka". Muž, který na Slovensku stojí za ledasjakým projektem a zároveň se věnuje teoretické a estetické reflexi hudby, nemá svou jasnou škatulku. Přesněji, typické je pro něj míchání rovin a stylů, ať už to je improvizační seskupení Teória Otrasu, které zabíhá do divadelních poloh nebo vytváří doprovod k němým filmům, spolupráce s americkým souborem specializovaným na soudobou vážnou hudbu California EAR Unit či alternativní rock, který provozoval v devadesátých letech se skupinou Teória Odrazu. CD Konvergencie do vrecka je rozdělené do čtyř bloků, jakýchsi pólů, mezi nimiž se Fujakova kreativita vybíjí. To podtrhuje i grafická koncepce, kdy nahrávku namísto booklétu doprovázejí čtyři samostatné kartičky. První sekce představuje čtyři části Z obskúrne virtuálneho muzikálu Wolandia – předehru a čtyři „árie" inspirované románem Michaila Bulgakova Mistr a Markétka. Hlavním pěvcem je tu Braňo Jobus, člen recesistických alternativců Karpatské chrbáty, a jeho podání má pitvornost, která k tématu docela dobře ladí. Umím si představit, že divadelní podoba této hudby (existuje, nebo jde skutečně jen o muzikál virtuální?) by mohla být o kus zajímavější než prostý poslech. Komprovizácie v sieti, tři duely, v nichž se Fujakův polopreparovaný klavír a blíže neidentifikované zvukové objekty dostávají do dialogů se saxofonem Mikoláše Chadimy a klavírem Veryana Westona. Zvláště duet s Chadimou – decentně podkreslovaný plochami akordeonu Petera Katiny – je vydařený a od úsečných štěků v úvodu se přelévá do lyričtějších poloh. Ovšem i dvojdílné klavírní duo s Westonem je zajímavě zvrásněné.

S abstraktními komprovizacemi kontrastuje blok nazvaný Nepopulárné piesne, který Fujaka představuje jako autora „obyčejných" písní, většinou lehce nostalgických miniatur, z nichž jen jedna dosáhne na tříminutovou hranici. Zhudebněny jsou texty různých slovenských autorů, jako zpěváci se předvedou Zuzana Homolová, herec Robo Roth, Fujakův někdejší spoluhráč z Teórie Odrazu Peter „Šteko" Štekláč a především Fujak osobně. Těch devět písní je z celé kolekce asi tím nejzajímavějším, mimo jiné i díky zvukovým detailům – elektronickému hučení (Ján Boleslav Kladivo) proplétajícímu se nenápadně skrze klavírní doprovod či ochraptělému preludování polnice (Šteko). Zkušenosti z „divné hudby" se tu coby koření filtrují do forem přístupnějších širšímu publiku. Nahrávku uzavírá Pentrofónia, kompozice vzniklá na objednávku Českého rozhlasu 3 – Vltava pro pořad Radiocustica. Nostalgické zvukové přebírání objektů na půdě, improvizační osahávání strun „chodníkového cimbálu", zvuk rádia, fragment písničky hrané kdesi za zdí na akordeon.

Celek se vlastně nikam nevyvíjí, což v tomto případě ovšem není nijak na škodu – atmosféra bloumání po zešeřelém prostoru to nepotřebuje. Už na stránkách HIS Voice opakovaně zazněl názor, že na Slovensku se v oblasti mimožánrové hudby dějí občas záviděníhodné věci. Toto CD potvrzuje, že Julo Fujak je jedním z těch, kdo za to mohou. **Matěj Kratochvíl**

Peter-Anthony Togni: Lamentatio Jeremiae Prohpetae

ECM Records (www.ecmrecords.com)
Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Nářek proroka Jeremiáše s podtitulem „koncert pro basklarinet a sbor na texty z Knihy lamentací" z dílny jednapadesátiletého v anglosaském prostředí dobře známého kanadského skladatele a varhaníka Petera-Anthony Togniho byl nahrán v Halifaxu v katedrále Všech svatých v roce 2008. Od r. 1989, kdy se Togni věnuje kompoziční činnosti, napsal dalších 15 chrámových děl – vedle hudby pro smyčcový orchestr, komorní hudby, koncertů, filmových partitur a sólových skladeb pro varhany a klavír. Z rádiových vln je znám nejen svou hudbou, ale rovněž jako hlasatel na CBC Radio2. Jeho skladba Illuminations pro basklarinet a smyčcový orchestr byla nominována na cenu Juno v kategorii skladatel klasické hudby roku 2006.

Lamentace je rozdělena do pěti částí přesně podle kapitol v biblickém textu. Basklarinet zvolil autor podle mě velmi vhodně, protože jednak umožňuje vyjádřit naříkavost textů, zároveň však i místopis Judey a zničeného Jeruzaléma z r. 587 př. Kr. (Klarinet jako takový si udržel výsadní postavení v židovské hudbě typu klezmer aj.) Nedosti na tom, široký rejstřík basklarinetu umožňuje hráči měnit hluboké i vysoké polohy, čehož autor hojně využívá. Skladatel tedy nástroj využívá hlavně jako nástroj melodický (s uplatněním semitsko-arabských nápěvů, glissand, tremol aj.) ať již v podobě sóla – čímž začíná celá lamentace, dále ke zvýraznění melodické linky smíšeného sboru (sopránové i basové), a konečně také kontrapunkticky jako transparent v protikladu ke sborovému pozadí.

Co se týče samotné postavy proroka Jeremiáše, českému čtenáři jeho postoje mohou připomínat knížete Václava (Jeremiáš prosazuje smír s prosazující se Babylonskou nadvládou krále Nabuchodonozora), ale i Mistra Jana Husa (kritika společenských zlořádů). Na rozdíl od sv. Václava ale toho víme o Jeremiášovi více, neboť jeho myšlenky zaznamenával písař Báruch. Českému posluchači se rovněž vybaví církevní opera Jeremias Petra Ebena uvedená v chrámu sv. Víta, jakož i stejnojmenný román Franze Werfela.

Zánik kdysi vzkvétajícího a civilizačně vyspělého města Jeruzaléma, nad kterým Jeremiáš štká, může být mementem pro celou naši „globální civilizaci". Tato lamentace v podání Togniho by totiž stejně tak dobře mohla zaznít nad rozvráceným starověkým Římem, nad vypálenou Moskvou za napoleonského tažení, nad rozbombardovaným Berlínem na konci druhé světové války, nad Hirošimou srovnanou se zemí atomovou pumou, nad New Yorkem zasaženým útokem teroristů či nad New Orleans postiženým hurikánem Katrina.

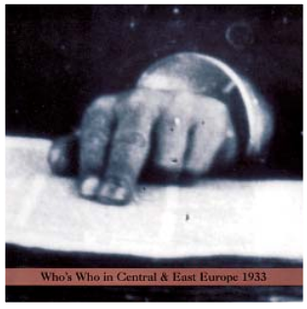
Vzhledem k tomu, že se již točí a vysílají dokumentární filmy o tom, jak bude vypadat život na Zemi po lidech, otázka, kterou klade Jeremiáš Stvořiteli v závěru lamentací, zůstává i pro nás nerozřešena: „Proč se zapomínáš na věky na nás a opouštíš nás za tak dlouhé časy? Obrať nás, ó Hospodine, k sobě, a obráceni budeme; obnov dny naše, jakž byli za starodávna. Nebo zdali všelijak zavržeš nás a hněvati se budeš na nás velice?" (použito překladu Bible podle vydání kralického z r. 1613). **Jiří Beránek**

Lol Coxhill and Roger Turner: Succes with your dog
Garry Todd, Dave Solomon, John Russell, Nigel Coombes, Steve Beresford: Teatime

Emanem (www.emanemdisc.com)

Sopránsaxofonista Lol Coxhill (1932) a bubeník, perkusionista Roger Turner (1946) se prvně setkali zhruba před čtyřiceti lety a od té doby spolu víceméně pravidelně v různých uskupeních hrají. Succes with your dog je však první album zaznamenávající jejich souhru v čistém formátu dua. Že se znají dobře, je slyšitelné od prvního okamžiku a pocit, že spolu pánové hrají celý život, nás neopustí ani po necelé hodině dvou zaznamenaných koncertů, které disk přináší. Z počátku vytváří Turner svou jemnou arytmickou perkusivní hrou dokonalé podloží pro saxofonové mikropříběhy, kterými se, což je pro mě osobně sympatické, Turner nenechá nijak strhnout a až mnohem později se řeč sladí v těžko oddělitelný proud hudby. V takovýchto okamžicích má posluchač pocit, že saxofon ovládá bicí, a naopak. Což platí i v momentech, kdy Coxhill vytváří přímo až lyrické melodie a Turner naopak sleduje jednoduché rytmy. Nemluvě o jejich práci s dynamikou, která se někdy u Coxhilla projevuje intenzivními výškami, které Turner skvěle doprovází činely a občasným „pochodovým" rytmem (slyš A collar counts či Tails that wag). Hodným ocenění je Turner i z jiného hlediska, nikdy se na celém albu „nespustí" jako třeba v případě Konk Pack (trio s Thomasem Lehnem a Timem Hodgkinsonem) či v jiném aktuálním projektu s divokými hráči: Alexandrem Bellengerem na gramofony a Arnaudem Rivièrem destruujícím různou elektroniku. Je potěšující slyšet Turnera v poslední době již v několikátém uskupení a vždy s nečekaně odlišným výsledným zvukem, avšak pokaždé kromobyčejně zajímavým a naprosto adekvátním dané sestavě hráčů. Povedená nahrávka matadorů volné improvizace britské „školy".

Druhým recenzovaným diskem je svým způsobem důležitá archiválie, neboť disk přináší již dávno nedostupné LP (Incus, 1975) a jeden dosud nevydaný záznam z roku 1973. Důležitou nazývám tuto nahrávku proto, že přináší záznamy z tzv. druhé generace britské (primárně londýnské) scény volných improvizátorů. Pro milovníka improvizace z našich luhů a hájů je až mučednické poslouchat, jak vypadala scéna „tam" už před čtyřiceti lety. Nahrávka má kromě jiného i vcelku vysokou dokumentární hodnotu, neboť všech „pět přátel milujících tuto hudbu, jejíž chtěli být součástí" jsou dodnes činní hudebníci (někteří z nich dlouholetí organizátoři koncertů a festivalů) a tak význam této nahrávky je poněkud hlubší. S tím souvisí i fakt, že neúnavný propagátor i archivář britské volné improvizace Martin Davidson byl tím, kdo v sedmdesátých letech nahrávky pořizoval (kromě jedné z nich) a dnes je na svém labelu vydává. Album představuje šest různých sestav poskládaných z pětice hráčů: Garry Todd (tenor saxofon), Nigel Coombes (housle, elektronika), Steve Beresford (klavír, hračky), John Russell (elektrické kytary) a Dave Solomon (perkuse). Solomon a Russell jsou ke slyšení nejčastěji (5x), včetně jejich společného dua, naopak Coombes zde hraje pouze v kvartetu s Beresfordem, Solomonem a Russellem, zato však v nejdelší části, více jak dvacetiminutové European improvised music sho' 'nuff turns me on. Ta je však dosti brutálně „rozstřihaná" na čtyři části, jako kdybyste kontinuitu filmového narativního vyprávění v celkem libovolných místech přerušovali vystřižením několika po sobě jdoucích filmových okének. Radost (a každopádně i humor), která z nahrávky čiší každým coulem (nejslyšitelněji skrze Beresfordovy hračky, kongeniálně např. v dialogu s Coombesem, vyluzujícím na housle jakýsi tradiční popěvek, a do toho po chvíli vpadne Solomon ránou jak z děla, vše se ztiší a (zřejmě) Coombes pustí úryvek primitivní melodie z nějaké podřadné elektronické mašinky. Je příjemné, jak nahrávka i po tolika letech zní osvěžujícím dojmem; jak vnímali hudbu návštěvníci



koncertů v té době, toť otázka. Na jednom z nich byl přítomen i Derek Bailey, který si koncert prý (dle Davidsona) náležitě užil a jeho potlesk byl slyšitelně osamocený (slyš závěr European improvised music sho' 'nuff turns me on). Jiným zaznamenaným „vstupem" posluchače je v závěrečné Low-fi, duo Russell/Salomon, kdy zhruba v polovině při relativně nepříjemném vazbení Russellovy kytary někdo křičí „ruuuheee", což samozřejmě Russella pouze povzbudí k tomu, aby ve vazbení ještě nějakou chvíli pokračoval. **Petr Vrba**

Andy Moor + Yannis Kyriakides: Rebetika
Andy Moor + Yannis Kyriakides: Folia

Unsounds (www.unsounds.com)

Skladatel Yannis Kyriakides a kytarista Andy Moor si na dvou albech pohrávají se starší hudbou, kterou filtrují skrze elektroniku a improvizaci. V prvním případě jde o žánr zvaný rebetika, formu populární hudby řeckých měst na počátku dvacátého století, romanticky spojovanou s tehdejší galerkou, zakouřenými podniky a drsnými muži. Moor s Kyriakidesem si berou většinou kratičké útržky historických nahrávek (všechny jsou na obalu identifikovány včetně interpretů) a na nich budují vlastní struktury. V nich se střetávají rytmicky pokulhávající smyčky, lupance a praskání jak analogového, tak digitálního původu, překvapivé ozvěny, občasné sinusově tóny. To vše se místy slije do agresivnějšího proudu, převládá ovšem tlumenější hladina. Zvuk se také setrvale drží ve středních a vyšších polohách, takže těch několik momentů, kdy Moorova kytara zamíří do hlubších rejstříků, působí jak velký kontrast, kterého by nahrávka snesla i více a bez nějž se slévá do příjemné, ale mírně jednotvárné plochy.

Tato výtka se zdá zpočátku na místě i v případě druhého výletu dvojice za hudební inspirací do minulosti. Melodie zvaná La Folia údajně pochází ze 16. století a snad sloužila jako doprovod k extatickému tanci směřujícímu k vytržení. Moor s Kyriakidesem se jen pomalu probírají melodickými náznaky a pracují s podobnými prvky jako u desky předchozí, včetně kousků uloupnutých ze starých desek (tentokrát neidentifikovaných), ve velmi volném tempu. Teprve ve druhé polovině dostávají větší prostor rytmy a dramatičtější poryvy elektrické kytary. Nahrávka náhle nabírá mnohem zajímavější směr, nesměřuje ale k vytržení a bohužel jen znovu vyšumí do ticha. Slibný materiál v rukou dvou schopných tvůrců tak dvakrát přináší trochu zklamání. **Matěj Kratochvíl**

Arnold Dreyblatt: Who´s Who in Central & East Europe 1933

Tzadik (www.tzadik.com)

Novému albu Arnolda Dreyblatta dala název kniha Who´s Who in Central & East Europe 1933, na kterou narazil v jednom istanbulském antikvariátu ještě v polovině 80. let minulého století. Dreyblatt z tohoto nálezu vytěžil interaktivní multimedium, jež se posléze dočkalo několika scénických předvedení, instalací i knižního vydání. Hypertextová opera Who´s Who in Central & East Europe 1933 měla premiéru roku 1991 na berlínském festivalu Inventionen a v následujících letech byla v modifikovaných verzích uvedena i v dalších evropských městech včetně Prahy. Z 10 000 hesel, tj. 10 000 individuálních biografií, které kniha obsahovala, Dreyblatt vybral 765, přičemž se zaměřil především na jedince, kteří „propadli" sítem dějin, vysmekli se z kolektivní paměti lidstva a upadli do zapomenutí, přesto že ve své době zřejmě něco znamenali. Nezajímala ho ani tak syžetová stránka jednotlivých biografií, spíše možnosti jejich potenciálního propojení, resp. fiktivního rozvinutí a interpretačního dotvoření. Více než kolorit nepokojné doby a lokality ho přitahovala jejich dynamika – deterministická i civilizační. Z tohoto hlediska je Dreyblattův opus velice postmoderní dílo; velkou modernistickou naraci tříští na množství drobných individuálních příběhů, jejichž vzájemná juxtapozice oslabuje hegemonii a teror univerzálního a legimitizuje sféru jedinečného, intimního a „jiného". A neobjektivní kolektivní paměť míchá se subjektivními individuálními vzpomínkami. Je to skutečný hypertext z předinternetové doby, kdy o hypertextu mluvili jenom literární teoretici.

Nová audio verze vznikla na zakázku Johna Zorna, který o toto pozoruhodné dílo projevil zájem již v r. 1993. Narozdíl od původní opery je celá v angličtině a navíc, což je u zvukového média docela překvapující, bez hudebních pasáží. Je proto minimalističtější a meditativnější a svým charakterem spíš připomíná radioartové kreace. Je rozčleněna do patnácti tracků. Vyprávěčských rolí se zhostili Peter Gilbert Cotton, Ilene Winckler, Alexander Krestovski a Tibor Szemző. Zpěvačka Shelly Hirsch, bez jejíchž vokální ekvilibristiky by byla scénická verze opery nemyslitelná, se zde objevuje pouze na jediném tracku (spolu s perkusemi Pierra Bertheta a tubou Jana Schadeho). Sám autor hraje ve dvou částech na klavír, v jedné na kontrabas a v jedné obsluhuje elektroniku. Hostující instrumentalisty doplňují ještě kytarista Joachim Schütz, tubista Robin Hayward a operátor elektronických zařízení Jörg Hiller. O zvukový design původní opery se postaral Hans Peter Kuhn, zde jsou však jeho služby využity pouze částečně – ve třech kusech.

Přes značné omezení, způsobené nemožností přenosu vizuálních, performativních a interaktivních aspektů díla do ryze zvukové podoby, má i tato verze Dreyblattovy opery kompaktní, logicky vystavěný ráz (nakonec, autor ji pro tyto účely přepracovával několik let) a nabízí skvělý posluchačský zážitek. Nevtíravě vás nutí k hloubavější interakci s autentickým materiálem, který její vznik přímo inspiroval. **Jozef Cseres**

Hauschka: Foreign Landscapes

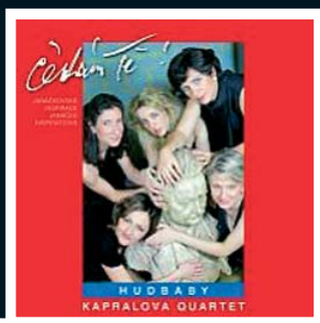
Fat Cat Records (http://fat-cat.co.uk)

Kdo se zaposlouchá do 12 stop nového alba Foreign Landscapes Hauschky, alias Volkera Bertelmanna, německého skladatele a pianisty původem z Düsseldorfu, který se vydal na cestu cageovských experimentů s preparovaným klavírem, neuslyší nic, co by bylo nějakou hudební cestománií. Hudební obrazy Hauschkových krajinek spíše připomínají právní status středověkého cestovatele, který byl vázán na cestující osobu, nikoliv na zemi, do které ona přijela. Tak i Hauschka si bere s sebou svůj status pozorovatele a hudebního malíře vytvářejícího novou realitu.

Koneckonců ne všechny Hauschkovy krajinky jsme schopni někam lokalizovat jako v případě Alexandrplatzu nebo Madeiry. Mezi své krajinky totiž řadí také Snow, Early in the Park, Children nebo Sunny Mission, kteréžto záležitosti mohl skladatel pozorovat i v rodné Germánii.

Hudební krajinky někdo může považovat za poněkud módní záležitost - přijmeme-li axiom, že vysoké umění může dnes vůbec generovat jakoukoliv módu. Z hlediska filmového diváka pak Hauschkova hudba evokuje svět australského Piana či podobně laděných Wuthering Heights. (Mimochodem na webu New Album Releases bylo album zařazeno do stylu experimentální elektronické hudby, ačkoliv se o elektroniku prokazatelně nejedná. Možná měli hráči digitální hodinky.)

První věc, která mě při poslechu alba napadla, byla, že to zní jako Michael Nyman převedený z piana do komorní hudby, kde převažují smyčce (aniž by ovšem zněly nesmyčcově, klavíristicky); zvláště to platí pro č. 3 Mount Hood, kde slyšíme skřípat rovněž onen preparovaný klavír, což vytváří perkusivní žentourovou patinu v pozadí jako „přidanou hodnotu".



Za nejzajímavější stopy z alba považuji ty z prostředku (přičemž zajímavost prostředku jako jeho imanentní vlastnost se týká často i objektů mimohudebních). Ve skladbě Snow skladatel jakoby zvukomalebně vystavěl celou sněhovou katedrálu. Prodlevy ve dřevech exponují ostinátní doprovodnou plochu, k níž se připojují perkusivní šelesty padajícího sněhu, vzestupné kroky žesťů, pak vyčuhují krápníky v podobě piana a zádumčivou atmosféru dotvářejí vznášející se melodie houslí.

V Early in the Park slyšíme sólový preparovaný klavír, přičemž začíná ve vyšší poloze jako klavír klasický. Je to něco mezi Debussyho Plavovláskou alias Nedělní chvilkou poezie a Musorgského Kartinkami, v nichž se ovšem Progulka mezi jednotlivými obrazy sama stává obrazem.

Kompozice Children je zajímavá tím, že vlastně vůbec nevytváří dojem dětí, a pokud ano, tak ne v jejich nejvlastnějším projevu, jakým je hra. Celá skladba se totiž odehrává na základě pulzace v 6/8 metru (což je metrum vhodné spíše pro jezdecký pochod), byť s několika přestávkami. Navíc tuto pulzaci obstarávají hluboké nástroje, k nimž se teprve v kontrapunktu připojují vysoké hlasy zvláště smyčců rytmicky zpestřené a intervalově skákající (což jediné by snad mohlo evokovat jakési neurózou postižené hyperaktivní děti). Připustíme-li ovšem, že jsme na cestách, může tedy hutný zvuk představovat děti obrů, které potkal na svých cestách Gulliver či děti zlobrů z Tolkienova Hobbita.

Album zakončuje skladba Trost, což jsou vlastně kontrapunkticky zpracované stupnice ve smyčcích, rozvíjející se do jakéhosi minimalisticko-vivaldiovského concerta grossa, které opět přenechává prostor stupnicím jako základním stavebním liniím. (Za skladatele, kteří nejlépe využili stupnice – pomineme-li technická cvičení typu Czerného – považuji W. A. Mozarta, C. Saint-Saense a M. Dvořáka.) Celkově je tedy možné shrnout, že album určitě potěší posluchače se smyslem pro melancholii, resp. takové, kteří po vzoru V + W jsou tak rádi smutní, a nemají přitom zrovna po ruce Kikány.

Jiří Beránek

Hudbaby: Čekám tě

Český rozhlas – Brno / Radioservis (www.radioservis-as.cz)

Hudbaby je skladatelská skupina, založená v Brně, kterou tvoří pouze ženy. Daly se dohromady už v roce 1997 původně v poněkud jiném složení (s Barborou Škrlovou). Skupina se průběžně schází při společných koncertních projektech, první CD jim vyšlo v roce 2003 a nyní je v prodeji nové společné album Čekám tě. V názvu je použit titul poslední dokončené skladby Leoše Janáčka - miniatury pro klavír, zřejmě inspirované mistrovým pozdním milostným vzplanutím. Ta je i jednotícím prvkem celého projektu – skladatelky se rozhodly, že napíší pro CD nové skladby, v nichž se budou, každá po svém, inspirovat Janáčkovým tajuplným dílkem. Pro spolupráci na projektu se daly dohromady s jiným dámským seskupením – Kapralova Quartetem – což je smyčcové kvarteto mající v názvu jméno jiné slavné brněnské skladatelky. V některých skladbách se ke kvartetu přidává ještě mezzosoprán Lucie Slepánkové a melodické bicí nástroje, na které hraje Martin Opršál jakožto jediný maskulinní prvek projektu (nepočítáme-li všudypřítomného ducha Leoše Janáčka).

CD otevírá skladba Čekám tě od Markéty Dvořákové, skladatelky známé mj. díky scénickým projektům a týmovým kompozicím s Ivo Medkem. Její hudba je průzračná, nezatížená přebytečným zvukem, tvořená ze zřetelných gest a přehledných formálních prvků. Je zvukově pestrá a vynalézavá, převážně ovšem založena na různých glissandech, což jí dodává jistou jednotu. Je v ní sympatická hravost (tvary písmen z názvu vykreslené zvukovým pohybem), ale zaslechneme i magické spodní proudy a tu a tam prchavé momenty pocitu déjà vu z nějakého povědomého akordu. Inteligentní a moderní hudba.

Kateřina Růžičková se ve skladbě rovněž nazvané Čekám tě více inspirovala Janáčkem, a to přímo melodickou konturou jeho stejnojmenné skladby. Zde ke smyčcovému kvartetu přistupuje mezzosoprán a xylofon. Motorický charakter hudby a Janáčkovské „sčasovky" nás po Dvořákové stylově posouvají někam jinam. Více se to blíží klasické české muzice dvacátého století, založené na gradacích, rozvíjených pomocí motivické práce. Hladký hudební proud prozrazuje, že autorka má zcela jistou ruku ve výběru tónů. Snad vadí jen jistá sentimentalita v závěru a latina v textu (Expecto te) připomínající tradiční zálibu brněnských skladatelů v tomto mrtvém jazyku.

Petra Gavlasová má skladbu Mezi čekáním. Podobně jako Růžičková se inspirovala přímo Janáčkovým notovým textem, a její úvodní takty se zdají navozovat podobný vývoj jako předchozí skladba. Invence instrumentální složky má, pravda, trochu konvenční podobu - janáčkovsky naléhavá expresivita některých míst, folklórní nádech, sčasovky, a některé finesy v duchu Janáčkových kvartetů. K ansámblu se však tentokrát přidává elektronika, což je silná stránka Gavlasové, která má mnoho zkušeností z elektroakustických studií. Zvuková stopa se skvěle pojí s akustickým zvukem kvartetu – tvoří převážně jen diskrétní pozadí, tajemný oblak, který se periodicky vynořuje a hudba smyčců se v něm na chvíli jakoby rozplyne. Tím vzniká velmi pozoruhodná kombinace, která rozhodně zaujme.

Skladba Bařinkové …a já vím, že přijdeš… pro kvarteto a vibrafon je (přes uhozený název), nejzajímavější skladbou CD po stránce stylu. Je vytvořena z několika dvojic akordů, které se minimalisticky střídají v pomalém nepravidelném rytmu. Má to po chvíli až hypnotizující účinek. Kompozičně se zde pracuje jen se změnami v disonantním napětí souzvuků (včetně čtvrttónového rozladění) a s dynamikou, nicméně z těchto jednoduchých stavebních kamenů je vystavěna působivá forma.

Autorka poslední skladby, Lenka Kiliç se opět inspirovala Janáčkovým Čekám tě, zapojuje kromě kvarteta i vokální složku a vibrafon, a i ona přichází se spíše tradičnější hudebním myšlením. Smysl skladby se plně vyjeví teprve, známe-li celý koncept. Skladba se jmenuje Nejpěknější anděl, má 6 vět a je věnována Janáčkově právoplatné manželce Zdeňce Schulzové (první a poslední věta) jakož i dalším ženám, které hrály v jejím a mistrově životě nějakou roli. Vyznění díla přivede naše sympatie na stranu Zdeňky, která si ve své roli manželky vrtošivého umělce užila dobré i zlé.

Z uvedeného je dost patrné, že CD Hudbab není jen albem sebraných opusů skladatelské skupiny, ale tvoří jednolitý tematický projekt vztahující se různými nápaditými způsoby k záhadnému uměleckému epitafu Janáčka. Poslech provázený přečtením brožury, jejíž text osvětluje různé zajímavé souvislosti, je stimulujícím zážitkem, který se zapíše do posluchačské paměti.

Miroslav Pudlák

Anne Sofie von Otter / Brad Mehldau: Love Songs

NAÏVE (www.naive.fr)

Distribuce: Classic (www.classic.cz)

Švédská mezzosopranistka Anne Sofie von Otter patří ke špičkovým interpretům klasické opery a písní skladatelů vážné hudby. Písňové cykly těchto autorů v dobách před nástupem moderní populární hudby nabízely publiku skladby ke zlidovění, což se občas povedlo. Pianista Brad Mehldau se vynořil jako interpretační a skladatelský talent devadesátých let a s jeho silným sklonem k romantismu se o něm dá hovořit jako o pokračovateli Billa Evanse. Mehldau je však oproti němu hlouběji zakořeněný v klasické západní hudbě, nezapírá svůj obdiv k Brahmsovi a německým romantikům, u nichž nachází i podněty ke své improvizaci. Z alb a aktivit jeho posledního období

se zdá, že má ambice tímto směrem nadále posouvat své hraní i kompoziční nápady. Samozřejmě, je to poněkud odklon od hudby, s níž se prezentoval na albu Largo v roce 2001, kde po dekádě klasického tria přišel nejen s dalšími nástroji, ale také s decentně pojímanou elektronikou. Hodně napovídá také předchozí loňské album Highway Rider.

Album Love Songs je dvojdiskem. Na prvním se nachází sedm Mehldauových skladeb na texty Phillipa Larkina, E.E. Cummingse a Sary Teasdale, jejíž milostná lyrika převažuje. Mehldau se samozřejmě nesnaží být autorem písní v duchu klasické hudby, jeho hudba je ryze jeho, jak ji známe – při poslechu mě hned napadlo, jak by si s texty poradila zpěvačka neuzavřená do zavedeností klasického projevu. A při poslechu si dokonce v duchu doplňuji bez problému zbývající nástroje Mehldauova tria, kontrabas a bicí. Hlas Anne Sofie von Otter je krásný v tom pravém slova smyslu, z pohledu vážné hudby minulých století. Sama říká, že z napsaných not neuhýbá ani kousek, nehodlá scatovat, kvílet či vřískat. V souhrnu to znamená, že publikum klasické hudby musí Mehldaův doprovod znervózňovat stejnou měrou, jako jazzového posluchače lahodnost jejího hlasu. Mehldau však není na scéně v obvyklé formě doprovázeče, naopak jeho hra je zajímavá i při „vypnutí" pozornosti na zpěv. Že ve svých skladbách současně drobně improvizuje, není pochyb. Zrovna tak mu není zatěžko využít postupů minimalismu, pravda v čase zahuštěného vzhledem k písňové formě (We Met at the End of the Party, Dreams).

Druhé CD je poctou písním celé svity zajímavých interpretů a skladatelů populární hudby druhé poloviny dvacátého století, jejichž tvorba se už leckdy dostala do kategorie nesmrtelné. Sem patří například Avec le temps Léo Ferrého, Something Good Richarda Rodgerse, Chanson des vieux amants Jacquese Brela, What Are You Doing the Rest of Your Life Michela Legranda či Some Other Time Leonarda Bernsteina. Ale výběr Anne Sofie má své zástupce i v rockové oblasti – Blackbird Johna Lennona a Paula McCartneyho nebo Marcie Joni Mitchell. Za vlastní velký objev považuje šansony Barbary, která jediná má na albu dvě písně (Pierre, Dis, quand reviendras-tu?). Pro úplnost zbývající autoři: Fred E. Ahlert, Lars Färniöf, Bob Telson. V této části alba je Mehldau už opravdovým doprovázečem respektujícím autory – druhý disk je zařaditelný k četným albům, kdy se vynikající klasická zpěvačka rozhodne potěšit své publikum populárnějším repertoárem, aniž by je obtěžovala živočišností jazzových či populárních zpěvaček. Kdysi se pro tuto kategorii užíval pojem vyšší populár.

Vladimír Kouřil

The Bad Plus: Never Stop

Eone Music (www.e1music.us)

Po spolupráci se zpěvačkou Wendy Lewis na albu For All I Care (Heads Up, 2008) plném překvapivých coververzí (viz recenze HV 6/08) přichází chicagské progresivní klavírní trio s novou nahrávkou postavenou pro změnu pouze na vlastních kompozicích.

Jako kdyby si na předešlém titulu kapela připadala příliš svázaná a nyní se rozhodla všechnu tu nakumulovanou energii uvolnit. Při mnohem větší improvizační i expresivní volnosti nového repertoáru to jde úplně samo, jak je ostatně slyšet hned z úvodní kompozice The Radio Tower Has A Beating Heart. The Bad Plus v ní zhodnocují své hlavní devizy: strhující klavírní virtuozitu Ethana Iversona, živelné bubnování Davea Kinga, jedinečné groovové cítění kontrabasisty Reida Andersona a především výjimečnou souhru při kolektivní improvizaci.

Následující titulní skladba je pro změnu přímočařejší a rytmičtější a má originálně vystavěnou melodickou linku. Snadno si lze představit, jak tuto chytlavě pulzující hříčku přinesl Anderson poprvé na zkoušku a kapele se rozjetý jam opravdu nechtělo zastavit.

Následují další skvělé kompozice. Můžeme o nich říci, že ve spojení s autorskou interpretací patří do toho nejlepšího, co nám může současný americký jazz nabídnout. Je v nich slyšet přehled o celé jazzové historii (připomenout je třeba Iversonovo hluboké studium klavírních stylů 30. a 40. let), a schopnost uchopit soudobé stylové přesahy tak, že se stávají jakoby nazpět organickou součástí jazzového idiomu. Nemá už potom smysl přemýšlet nad tím, zda jsme podobné harmonické kadence zahrané v rozkladech slyšeli v nějaké indierockové kreaci, či že podobná rytmická unisona má někde možná Frank Zappa… The Bad Plus dokáží všechny tyto inspirace zpracovat po svém a hlavně s nimi v rámci svých hudebních forem naložit dost atypicky. Například ve freejazzově odvážnějším kusu My Friend Metatron, zazní pročištěná melodická a „libě čtyřdobá" pasáž ne jako kontrast na nějakém zásadním místě, ale je z ní učiněn vlastně téměř nepatřičný apendix. Kdo někdy viděl tyto hudebníky v akci, jistě se mu i zde vybaví jejich lišácké úsměvy při takovéto pasáži, v níž si mohou být jisti, že zkrátka překvapí.

Na konci svých alb The Bad Plus pravidelně popouštějí uzdu svému smyslu pro humor ještě více. Tentokrát ale ne skrze nějakou tu předělávku (v minulosti nahráli třeba Vangelise či Black Sabbath), zde se pod titulem Super America skrývá dvouapůlminutové, dosti neortodoxně zkomponované klavírní boogie s jen přizvukující basou a Kingovým tleskáním. Možných výkladů se každému posluchači nabídne určitě více než dost, ale žádným si nebude jistý, že je ten pravý. Takoví zkrátka The Bad Plus jsou. Ukazují, že soudobý jazz není možné uzavřít mezi klasická knižní stylová vymezení, ale že se z něho stal především specifický přístup k inspiracím všeho druhu.

Jan Faix

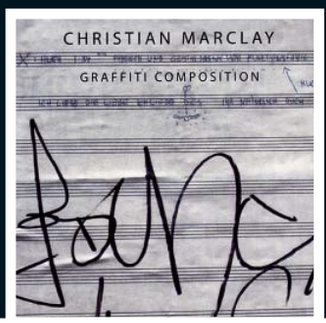
Tilbury/Duch/Davies: Cornelius Cardew: Works 1960-70

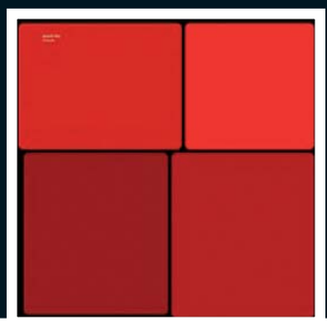
+3db Records (www.plus3db.net)

Nové norské vydavatelství +3db má sice ve svém katalogu zatím pouhých dvanáct titulů, ale bezesporu se už teď jedná o více než o pouhý příslib do budoucna. Minimalistické obaly se střídmým stylem a nahrávky v podobě kvalitního digipacku jakoby upozorňovaly, že zde jde na prvním místě o hudbu a nikoliv nadbytečné exhibice. Profil labelu je věrný dvěma leckdy navzájem propojeným proudům – soudobé hudbě či poválečné tzv. Nové hudbě a volné improvizaci.

Jednou z posledních realizací je album zasvěcené britskému enfant terrible moderní kompozice Corneliu Cardewovi, které obsahuje šest skladeb vzniklých během přelomové dekády 60. let v podání trojice předních improvizátorů, ale zároveň i interpretů soudobé hudby. Nejstarší a nejznámější ze zúčastněných – britský legendární klavírista John Tilbury (*1936) je osobou pro interpretaci Cardewovy hudby z nejpovolanějších, neboť již právě v 60. letech náležel ke skladatelovým blízkým spolupracovníkům, vystupoval s ním v jednom z nejdůležitějších těles pro etablování volné improvizace AMM, a také společně hráli v uskupení Scratch Orchestra, v němž společná záliba v otevřené improvizaci dosáhla svého vrcholu i na úrovni politické – oba umělci se svým étosem řadili ke kritickému levicovému proudu v západní hudbě.

Právě Cardewova hudba 60. let představuje jeho tvůrčí odklon od avantgardních proudů v komponované hudbě, k nimž se předešlou dekádu hrdě hlásil (spolupracoval například s Karlheinzem Stockhausenem či Johnem Cagem), aby se přiklonil k otevřené hudební struktuře, improvizaci a otevřel interpretům možnosti uzpůsobovat si skladby pro různá obsazení. Díky svému politickému přesvědčení dal v některých kompozicích značnou moc samotným interpretům – na albu je zastoupena





část dlouhé a patrně nejvýznamnější skladatelovy kompozice Treatise z tohoto období, která právě přesunem těžiště na samotného vykonavatele potvrzuje mnohé z jeho revolučních postulátů. Touto kompozicí je právě otevřen neskutečně elastický a zároveň dramatický prostor vymezený dvěma zdánlivě protilehlými póly – skladbou s danou strukturou a improvizací.

Album Cornelius Cardew – Works 1960-70 bylo nahráno ve skromném obsazení; skladeb anglického revolucionáře se zhostili pouze tři interpreti, což mnohdy znamenalo si původní díla adaptovat pro toto čistě akustické trio (v případě 4th System dokonce rozšířili původní určení pro sólový klavír pro všechny tři hudebníky). Kromě zmíněného Johna Tilburyho je zde zastoupen významný britský hráč na harfu Rhodri Davies (*1971) a norský čím dál věhlasnější kontrabasista pohybující se na poli interpretace soudobé hudby i volné improvizace, Michael Francis Duch. Album je tiché, plné pauz, pomlk, vzájemného čekání na vklad toho druhého hudebníka a jen drobných náznaků melodií či velmi zpomalených zárodků rytmů nebo akcentovaných momentů. Jedno je však jisté, Tilburyho klavír zde hraje prim a zcela evidentně je schopen v největší míře být ideálním nástrojem Cardewových výtvorů, které sice poskytují mnoho prostoru samotným hudebníkům, ale i tak se vykazují smyslem pro stavbu a nečekané zvraty. Je až s podivem, nakolik současně zní všech šest kompozic, neboť by bylo lze jen bez problému uvádět jako ryze dnešní díla. Mimořádně zdařilé album navíc ukazuje, v jak dobré formě se nachází a s jak přesvědčivou invencí je John Tilbury stále schopen dokazovat, že je jedním z nejdůležitějších klavíristů s nevyčerpatelnou imaginací podloženou bohatými zkušenostmi. **Lukáš Jiřička**

Gen Ken Montgomery: Birds + Machines (1980 – 1989)

Pogus (www.pogus.com)

„Sprchoval jsem se a naslouchal známému zvuku dopadající vody, zatímco sluneční paprsky pronikaly oknem a rozostřovaly se v páře a matném plexiskle dveří koupelny. Myslel jsem na Sparks a Singing In The Shower With You Rity Mitsouko (najděte si na youtube). Pak jsem upustil téměř prázdnou láhev od šampónu na podlahu sprchového koutu a okamžitě jsem se ponořil do zvuku vody narážejícího do ní: dunivé polyrytmy odrážející se od kachliček koupelny. Okamžitě mě napadlo si tuto zvukovou událost nahrát a použít jako zvukový materiál," píše Gen Ken Motgomery na obalu kompilačního alba sestaveného z jeho nahrávek z osmdesátých let. „Bzučení je svým způsobem oblak, něco, co překrývá jiné zvuky jako deka. Snižuje jejich rozlišitelnost, ale zároveň jim dodává teplo," píše tamtéž René von Peer.

Stěží popsat Montgomeryho album lépe. Ptáci a stroje v jeho názvu reprezentují svět terénních nahrávek a elektroniky, tedy ingredience, z nichž je celý výběr sestaven. Tyto ingredience na sebe berou podobu zvukových instalací, spontánních elektronických improvizací i stručných, syrových písní, v nichž jsou ona osmdesátá léta slyšet nejlépe – je v nich cosi z neurvalosti nové vlny a industriálu, i když připnout jim jednoznačnou stylovou nálepku bych se zdráhal.

Hudebník, výtvarník, kurátor a milovník laminovanání Gen Ken Montgomery je spolu s Alem Margolisem spoluzakladatelem vydavatelství Pogus, kde mu výběr s mechanickým ptáčkem na obalu vyšel. Ten ptáček není na klíček, jako v Čechách oblíbené slepičky a žabky, ale na dvě minibaterie, jak se píše pod fotografií, na níž je rozložen vedví a nepůsobí nejživěji. Jakýsi „odstup od života" si udržuje i Montgomeryho hudba plná drobných „sprchovacích" nepravidelných rytmů, přesýpání a úderů na jedné a nejrůznějších druhů bzukotů a oscilací na druhé straně. Zvuky jsou to veskrze příjemné a slouží výsledku, i když Montgomery ve svém textu na obalu zmiňuje inspirace Johnem Cagem, Yoko Ono a Maxem Neuhausem. I když to, co si z nich bere, považuje za důležitý vliv, neutápí se v odkazech a programově nedořečených procesech. Všechna dílka shrnutá na sedmdesáti minutách CD mají jasný začátek i konec a nechtějí být chytřejší než posluchač. Škoda jen dramaturgie alba, bylo by krásné, kdyby byla méně slovníkově zkostnatělá. **Petr Ferenc**

Christian Marclay: Graffiti Composition

Dog W/A Bone (http://home.swipnet.se/sonoloco11/dog/dogframes.html)

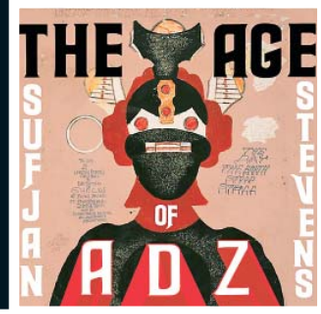
Graffiti kompozice byla vytvořena v r. 1996 pro berlínskou výstavu-festival Sonambiente. Christian Marclay během jejího trvání (měsíc) vylepoval po celém Berlíně plakáty (celkem 5000), na kterých byla prázdná notová stránka, provokující potenciální pouliční „skladatele" ke tvořivému gestu. Výsledky takto iniciovaného „street artu" okamžitě fotograficky dokumentoval. Z několika stovek pořízených fotosnímků posléze vybral 150, přičemž vybíral výlučně podle vizuálních, nikoli hudebních kriterií. Kolekci v r. 2002 publikovala newyorská Paula Cooper Gallery v exkluzivním nízkonákladovém boxu. O čtyři roky později na požádání Marclaye sestavil Elliott Sharp kytarový ansámbl, který pak partituru Graffiti kompozice interpretoval na koncertě v Muzeu moderního umění v New Yorku. Sharp si k ozvučení díla s kuriózní genezí přizval prominenty newyorské kytarové scény: Melvina Gibbse, Mary Halvorsonovou, Lee Ranalda a Vernona Reida. CD Graffiti Composition je needitovaným záznamem z jejich čtyřicetiminutového vystoupení. Jeho šest skladeb představuje vlastně šest možných verzí z nespočetných možností hudební realizace Marclayova liberálního vizuálního opusu. Pět mistrů elektrické kytary a baskytary v nich v součinnosti s elektronikou předvádí vynalézavou improvizační souhru, přičemž si každý z nich zachovává charakteristický zvukový projev a vlastní stylový vokabulář. Není to obligátní improvizování empatických spoluhráčů, spíš zrakem stimulované a sluchem kontrolované komponování v reálném čase. Přesně jak řekl Sharp: „Grafická partitura je krásná i proto, že vytváří kanály z oka k uchu/prstům/zvukům, jaké snad nelze najít ve volné improvizaci." Albem Graffiti Composition hudebně nevzdělaný výtvarník Marclay pokračuje ve své kytarové obsesi – po kytarách s nelidsky prodlouženými krky a radikálním videu Guitar Drag inicioval další kytarový exces s nekonvenčními východisky a nepředvídatelnými výsledky. Jeho svérázný příspěvek do dějin grafické notace je proto taky příspěvkem do dějin kytarové hudby. Že nejde o jednorázovou záležitost, dokazuje fakt, že Graffiti kompozice byla několikrát zařazena i do programu projektu „Festival", který Marclay loni v létě uspořádal ve Whitney Museum of American Art v New Yorku. **Jozef Cseres**

Ultralyd: Inertiadrome
Scorch Trio: Melaza

Rune Grammofon (www.runegrammofon.com)

Podle těchto dvou alb to zatím vypadá, že i od již po nějakou dobu zavedených formací z norské avantgardní scény lze nadále očekávat nové nápady a inspirace. S ideou formace Ultralyd přišel saxofonista Frode Gjerstad již před více než šesti lety, ale team, v němž dále figurují kytarista Anders Hana, bubeník a vibrafonista Morten J. Olsen (tito působí jako explozivní duo MoHa!) a basista Kjetil D. Brandsdal, přežil i jeho odchod a na uvolněné pozici saxofonisty už vlastně zdomácněl Kjetil T. Møster.

Jejich hudba bývala často charakterizována výčtem vlivů od volné improvizace přes experimntální elektroniku, funkové cítění, rockovou avantgardu á la King Crimson až po doom metalovou agresivitu. Mnohé z toho platí i pro aktuální počin, v nových kompozicích však můžeme sledovat mnohem větší zaměření na osobité valivé rytmy



bicích podpořených tvrdě zkreslenou baskytarou. Každá z pěti delších skladeb (okolo sedmi a více minut) se vždy jen s mírnými odbočkami drží jednoho rytmického vzorce a pomocí mírných variací ho ždímá do poslední kapky. Teprve nad tímto základem poletují další zvukové děje od kytary a saxofonu, občas je při množství efektů těžké rozlišit, který pochází z kterého nástroje. Srovnání s hudbou King Crimson z počátku sedmdesátých let už není tak trefné jako u starších nahrávek, společným rysem těchto kapel zůstává sice například určitá rytmická jakoby neosobní strojovost, celkové vyznění je už ale jiné. Na nahrávce se dají dlouze studovat různé zvukové nápady a z nich budované celé struktury, v tomto ohledu zde mohli zvláště Hana a Møster skryti za mohutnou rytmikou libovolně povolit uzdu své kreativitě. V krásně poslouchatelném celku se tak přesně vyvažuje barbarská přímočarost se vzdálenou abstrakcí.

Změny v produkci Scorch Tria přišly zase z jiného důvodu. Opustil ho totiž vytížený hvězdný bubeník Paal Nilssen-Love, a tak kytarista Raoul Björkenheim s basistou Ingebrigtem Håkerem Flatenem přizvali nyní ke spolupráci Američana Franka Rosalyho. S ním kapela mírně ubrala na své dříve vyhlášené expresivitě a možná tedy ztratila i něco ze svého charakteristického živelného soundu, v odlišném složení ale při svých improvizacích nachází i nové barvy a nálady, například v decentnějších kusech Bambalán či Orita, nebo hned v úvodní razantní Relajo přinášející zajímavé kreace s vazbami. Není ale třeba se obávat, že by se posluchačům nedostalo opět nadstandardní porce instrumentální virtuozity a bravurní souhry, z níž vychází i překvapivý a dramtický vývoj jednotlivých improvizací, jen je vše zase o trošku jinak. Převážně živě natočená nahrávka z newyorského studia Billa Laswella je tak dalším příspěvkem ke zkoumání možností klasického obsazení power tria. **Jan Faix**

Avey Tare: Down There

Paw Tracks (www.paw-tracks.com)

Deerhunter: Halcyon Digest

4ad (www.4ad.com)

Dave Portner neboli Avey Tare si poprvé velkoformátově odskočil od domovského souboru Animal Collective. Jelikož však v něm pravděpodobně má největší slovo, Down There je spíše jen menším úkrokem než skokem do neznáma. Hned počáteční manipulované halucinogenní hlasy jakoby vypadly z ještě horkého DVD projektu-alba skupiny, které vyšlo začátkem léta pod názvem Oddsac, a odkazů tam (např. nejkratší Glass Bottom Boat zcela evidentně) i k poslední regulérní sbírce tu najdeme vícero. Album koneckonců produkoval další člen AC Josh Dibb aka Deacon. Poměrně krátká kolekce Down There spoléhá na elektroniku a zároveň se zajímavě válí ve špinavé lo-fi kaši plné field recordings a podivných ozvěn, skutečně však stojí na písničkách a expresivním vokálním projevu autora. Avizovaná potemnělost osobních zpovědí se rozplývá v rozvernosti a přístupných melodiích, kdy se i zasněná skladba s názvem Cemeteries nakonec zatváří překvapivě mile. Deska zpočátku působí poněkud ploše a nevýrazně, věnovaný čas ale odmění. Například úvodní Laughing Hieroglyphic se jeví jako rozplizlý harmonikářský cajdák, po zlomu v polovině se ovšem proměňuje v naléhavý podmanivý kus s nezaměnitelným podpisem. A pozitivně vychází i pokusy s taneční stavbou jako Oliver Twist nebo závěrečný hit Lucky 1.

I Deerhunter své rockové písničkaření obohacují všelijakými zdroji, dělají to však o poznání přímočařeji. Novinka kapely Bradforda Coxe je rozhodně barevnější a přesvědčivá již od prvního poslechu. Klasické pecky od podlahy servírují bez zbytečných okolků, syrové (až si místy člověk přeje trochu více komplikovanosti dejme tomu u bicí soupravy), ale naprosto funkční a chytlavé. Je s podivem, jak se všemi zvukovými možnostmi mazaný Cox v některých skladbách cíleně spokojuje s prostou garážovou úpravou, kdy ani netušíme, v kterém jsme desetiletí (Memory Boy, velvetovská Fountain Stairs). Prostě rock'n'roll… Deerhunter odměřují pečlivě, spoléhají na nosnost jednoduchých nápadů a songy ukončují před hrozbou odrhnutí. Zvukový rejstřík rozšiřují jen zřídka, tam, kde je třeba, a to zejména v závěru desky: špetku elektronického podkladu ve vlajkovém singlu Helicopter, saxofon ve skočné Coronado nebo trochu ambientního lesku v uzavírací baladě He Would Have Laughed. Pro experimenty si Cox zdá se vyhradil sólový projekt Atlas Sound a s Deerhunter jednoduše hrají jako obyčejná kapela, bez jakýchkoli omáček a nabubřelých aranží. A jde jim to skvěle. Halcyon Digest je jejich čtvrtá a dost možná nejlepší deska.

Hynek Dedecius

Sufjan Stevens: The Age of Adz

Asthmatic Kitty (www.asthmatickitty.com)

Jestli existuje slovo, které nejlépe vystihuje detroitského písničkáře a skladatele Sufjana Stevense, je to „ambicióznost". Za svoji desetiletou kariéru si vyzkoušel komponování abstraktních elektroakustických útržků, křesťanské album (jakkoliv tématika víry proplouvá celou jeho diskografií), dvouhodinové vánoční album složené z pěti EP, dvě desky věnované americkým státům (netřeba připomínat, že původně Sufjan slíbil natočit desku pro každý jeden americký stát – a teprve před několika měsíci přiznal, že tento výrok zamýšlel spíše jako chytlavé promo k podpoře své desky Illinoise než jako příslib do budoucna). Na všech těchto nahrávkách si vytříbil poměrně osobitý styl, který se vyznačuje především střídáním nepravidelných temp, bohatými aranžemi a téměř andělským vokálem.

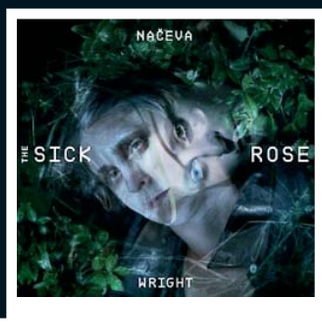
Není tedy divu, že si posluchači zvykli ke Stevensově hudbě přistupovat s nadhledem a byli nuceni naučit se snášet jeho megalomanské výstřelky a jistý nedostatek sebereflexe, která by mu zabraňovala vydávat naprosto všechno, co vyjde z jeho skladatelské kanceláře. Na letošním albu The Age of Adz (kterému, jak jinak, předcházelo EP All Delighted People) ale opět posouvá laťku své sufjanovitosti o něco výš.

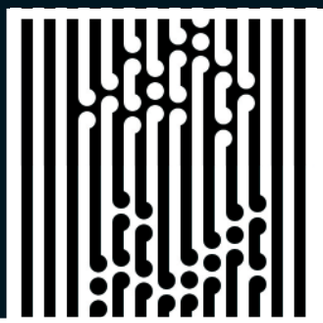
„Jsem unavený ze svého hlasu, jsem unavený z banja a unavený z trumpety", stěžoval si Stevens už v roce 2006, tedy rok po vydání přelomového alba Illinoise. Teprve o čtyři roky později ale ze své frustrace vytěžil desku, na které zásadně obrací svůj postoj k tomu, jak by měla jeho hudba znít. Po záplavě podobně znějících nahrávek (kdo jiný vydá dvojalbum outtaků?) se rozhodl přidat do své hudby elektronické beaty, obtočit svoje písně bzučivými ornamenty syntezátorů a představit tak svoji hudební vizi v jiném světle.

Neznamená to ale, že by Stevens na The Age of Adz nějak ustoupil ze své hudební komplikovanosti. Jako správný „muzikant" (tedy člověk, který si bedlivě střeží formu a neponechává nic neumělé náhodě) se utápí v komplikovaných rytmických změnách, melodie nechává zpočátku plout pod povrchem košatých zvuků a rozhodně posluchači nic neulehčuje. Teprve v kontextu této desky dostávají ten pravý smysl i všechny jeho předchozí nahrávky – jako by byly jenom dlážděním cesty k vrcholu.

Stevens vždy balancoval na hranici snesitelnosti a snad i záměrně si pohrával s přeháněním – rozmáchlé koncepty, nekonečně dlouhé názvy písniček, tuny popkulturních citací, téměř absurdní pódiová prezentace (banjista s motýlími křídly?). Pečlivě vystavěné album The Age of Adz, které končí šestadvacetiminutovou kompozicí Impossible Soul, už ale dost možná přepadlo do propasti, z které není návratu. Opravdu si nedokážu představit, jestli cesta vede ještě někam dál – ta Stevensova pravděpodobně končí u něčeho, co se nedá nazvat jinak, než artrockem pro hipstery.

Rozhodně momentálně neexistuje nikdo, kdo by zněl podobně jako Sufjan Stevens,





pravděpodobně je to ale zásah přírody – zeměkoule by totiž dva podobně rozmáchlé a nekritické hudebníky nemusela unést. **Jiří Špičák**

Monika Načeva & Tim Wright: Sick Rose
The Sick Rose - Christopher Robin s r.o.

Distribuce: Indies Happy Trails Records (www.indiesrec.eu)

Podle jednoho mého redakčního kolegy by Monika Načeva mohla být držitelkou světového rekordu v množství naprosto identického vyslovení slova „stín". Bonmot ne zcela přesný, ale to už ke zkratkám patří. Cituji jej proto, že je v něm ve zkratce shrnut největší problém celé kolekce.

Tím je chtěnost a programovost, která z ní čiší. Album vzniklo coby jedna z doprovodných aktivit výstavy Decadence Now! Za hranice krajnosti a jeho obsah je touto skutečností výrazně ovlivněn. Načeva, která jako autorka a interpretka spoléhá výhradně na intuici a nijak netouží dosáhnout mety desítek vychrlených alb, poprvé ve své nevelké diskografii zní, jako by plnila zadání. Nálada kolekce je díky tomu předvídatelně temná a deska (podpořená s výstavou spojenou mediální kampaní, jíž se nedalo uniknout) si vyloženě říká o to, jak má být vnímána. Prostor pro rozlet posluchačské fantazie, kterým se vyznačovaly předešlé, mnohem nejednoznačnější nahrávky Moniky Načevy, zde nenajdeme.

Zhudebněn je Franz Kafka, William Blake, Antonín Sova, méně známá autorka Irma Geisslová, Karel Hlaváček a dojde i na přepracování legendární „hymny sebevrahů" Gloomy Sunday. Už tento výběr je problematický ze dvou důvodů. Za prvé není ničím současný (kde je v něm decadence NOW?), za druhé je, podobně jako celá výstava, tak nahuštěný, že ztrácí prostor k nadechnutí i působivost: když jsem procházel Rudolfinem přecpaným exponáty – převažují manipulované fotografie – odkazujícími na transgender, bolest, (sebe)destrukci, pokleslost popu a perverzní erotiku, měl jsem toho již v prvním sále dost a přehlídka se mi proměnila v pubertální parodii sebe samé. Podobný pocit jako z Rudolfina mám i z alba The Sick Rose. Daní za punc světovosti je navíc to, že se Monika Načeva musí nutit do nepřirozené, za uši tahající czenglish.

Pokud jde o vklad britského veterána lehce experimentální klubové elektroniky, oslní The Sick Rose prvotřídním, plastickým a čistým zvukem: „každá koruna je slyšet", jak se říká, a tady jich evidentně a ku prospěchu věci nezacinkalo málo. Bohužel si Wright příliš nerozumí s obsahem textů a jen málokdy najde odvahu (bůhvíproč se to stále musí považovat za akt kuráže) vzdát se beatů. Do působivého sonického nečaso-neprostoru, který nahrávce sluší a nejlépe odpovídá atmosféře zvolených textů, se dostane pouze v titulní písni; hezké elektronické hlasy zase zkřehčují Cestu posvátným hájem. Naopak, syntetické smyčce Hlaváčkova Večera teskné nálady působí, obzvláště v kombinaci s autorem, který „svou violu" v jiné básni „naladil co možná nejhlouběji", nepříjemně umakartově. Stejně jako z Moniky Načevy mám i z Tima Wrighta dojem, že zkrátka plnili zadání, které nakonec nemuselo být vůbec nepříjemné.

Je mi líto, ale ideálním albem pro projekt Decadence Now! by bylo Načevino druhé album Nebe je rudý, kongeniální výpověď autorů Moniky a Jáchyma Topola. Slova písně Lijány „prstama zaryta v mechu tisknu stehnem něhu" či titul Miluj mě nebo umři ve zpěvaččině autorském a charismatickém podání probouzejí řetězce div ne halucinačních asociací a promlouvají opravdově, prožitě, nevykalkulovaně. A triphopové rytmy zněly v roce 1996 přece jen svěžeji než o čtrnáct let později. Nahnána do eklektického „projektu" s jasným zadáním, vzdala se Monika Načeva značné části své dráždivosti. A dekadence, která nerajcuje… **Petr Ferenc**

Vložte kočku: Cimelium 1

Landmine Alert (www.landminealert.org – zdarma ke stažení)

Mladá pražská kapela se do svých experimentů pustila v roce 2008. V nezvyklém obsazení (elektrifikované housle, bicí, vokály a elektronika), tvoří na koncertech osobitý mix, který sama poměrně dobře vystihuje „škatulkami" post-coun-tryp-emo-hop, ectoplasmatekk, či trash-emo-noise. V roce 2008 ohlásili poslední vystoupení, aby se pak o chvíli později znovu objevili na programech pražských klubů (kočka má přeci devět životů) dokonce i při spolupráci s šikovnou indierockovou formací Ufajr.

Mezi základní zvukové charakteristiky Vložte Kočku patří rockově razantní rytmy, jimiž bubeník Cyril Kaplan spouští zároveň průrazné elektronické samply, a silně efektované housle Jiřího Konvalinky schopné tvořit jedovaté atmosféry i hardcoreové stěny. Nad tímto křepčením se prohánějí rozličné chemické vokály, samply a smyčky posledního z trojice, Cyrilova bratra Kryštofa. Jejich koncerty bývají skutečně silným zážitkem, podporované projekcí a světelnými efekty získávají až jakýsi temně postkatastrofický nádech.

Dostat energii z koncertů i do audio podoby bývá problém řady kapel. V tomto snažení učinili Vložte kočku mnohé už na své loňské demonahrávce (též volně ke stažení na www.landminealert.org). Na novém EP Cimelium 1 však můžeme sledovat zase další posun především v kompozici a aranžérských finesách. V úvodní hlavní vypalovačce Bože, zlo, bože se kříží temný hiphop s hardocoreovými refrény a s pasážemi, které si svou raveovou tanečnost zachovávají i při nepravidelných metrech. Než posluchač stihne strávit všechny ty šťavnaté zvuky a popřemýšlet, jak to vlastně všechno může dohromady fungovat, má tu hned naservírovanou podivnou experimentující mezihru Ksí a po ní ještě další plnohodnotnou skladbu Kroky, hodiny a roky, která je možná kompozičně o něco méně překvapivá, o to však tanečnější.

Samostatnou kapitolou produkce Vložte kočku jsou texty. Svým obsahem i zvukovým pojetím se podílejí na zmiňovaném postkatastrofickém image sestavy. Posluchač neví, zda v nich má uvěřit zvláštním parodiím drsných hiphopových gest, podivným dadaistickým obrazům babičky doporučující „jíst sladký a smýt hříchy krví bezbožníků" či pokřiveně patetickému volání přímo k Bohu. Rýmováno je to vše občas po vzoru posměšných říkanek z páté třídy, jindy zase až extrémně propracovaným zaumným způsobem. Postupně však ale lze odhalit i podezřelé souvislosti textu a instrumentální složky, a pak už nezbývá než zauvažovat nad tím, zda je práce tohoto tria dobře promyšlená a originální, nebo navíc ještě úžasná a fascinující, nebo jestli s ohledem na jejich duchovního mistra Schroedingera vlastně ničím z toho zároveň není. **Jan Faix**

Keith Fullerton Whitman: Generator

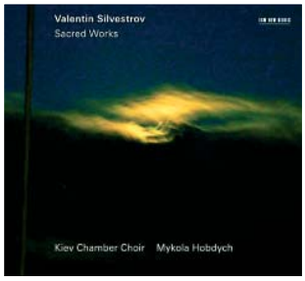
Root Strata (www.rootstrata.com)

Keith Fullerton Whitman: Variations For Oud & Synthesizer

vlastní náklad (www.keithfullertonwhitman.com)

Keith Fullerton Whitman pracuje se zvukem vždy s patřičným odstupem, jeho pokusy a experimenty jsou vždy podobné spíše pečlivé práci vědce, který bedlivě propouští sonické toky přes vlastnoručně sestavené filtry rozmanitých hudebních nástrojů. Na letošní desce Generator svůj přístup ke tvoření hudby zásadním způsobem proměňuje.

Výchozím bodem jeho nahrávky, která vyšla ve formě kazety na labelu Root Strata, je programové gesto odmítnutí počítačové hudby, kterou Whitman považuje za příliš sterilní a nepřekvapivou. Právě touha po momentu překvapení a zapojení skutečného



experimentu do procesu tvorby (experimentu v původním smyslu slova, tedy nejistou podobu finálního zvuku) jej vedla k použití analogových nástrojů – Whitman do svých nástrojů posílá množství signálů, které později variuje a organicky přetáčí do nečekaných momentů.

Výsledkem je pak kosmické bzučení, které může připomenout loňské superstar Oneohtrix Point Never nebo osvěžující audio vlny Emeralds. V kontextu loňských experimentálních nahrávek nejde o nijak zásadní dílo, přesto je Generator funkční dílo a na rozdíl od většiny podobné produkce vykazuje aspoň minimální stopu originality – což je pořád vlastnost, kvůli které se „experimentální" hudba poslouchá.

Z Whitmanových dalších nahrávek vybíráme sedmipalcový singl Variations For Oud & Synthesizer, který si vydal vlastním nákladem. Dvouskladbová nahrávka je oproti albu Generator až překvapivě melodická, přestože způsob, kterým vznikla, je prakticky totožný. Tentokrát ovšem Whitman modifikuje arabský strunný nástroj oud a právě kombinace drnkacího nástroje a syntezátorových ploch ještě více evokuje hudbu Emeralds. Oproti Generator spíše odpočinková nahrávka, o to příjemnější na poslech.

Jiří Špičák

Valentin Silvestrov: Sacred Works

ECM Records (www.ecmrecords.com)
Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Ukrajinský třiasedmdesátiletý skladatel a pianista z Kyjeva Valentin Silvestrov by měl být pro čtenáře HIS Voice již známým pojmem. Aby také ne, jestliže prestižní mnichovský label ECM sledující tvorbu skladatele od r. 2001 v rámci edice New Series vydává jeho již osmé album. Je přitom zajímavé, že Silvestrov se obrátil k duchovní hudbě poměrně pozdě: „Jako individualista jsem si nikdy nepředstavoval, že budu psát partitury duchovních děl," řekl s tím, že za svůj osud považoval klavír. Ke studiu staroruských liturgických zpěvů ho vlastně přiměl sbormistr Mykola Hobdych, který také řídí renomovaný Kyjevský komorní sbor na nahrávce. Přestože někteří kritici jako Hans-Klaus Jungheinrich vidí příklon k duchovní látce jako výraz skladatelova postoje k oficiálnímu uměleckému kurzu bývalého Sovětského svazu, jímž byl socialistický realismus, a zároveň upozorňují na skutečnost, že poměrně málo modernistních západních skladatelů se touto látkou zaobíralo koncem 20. století (jako Olivier Messiaen, Francis Poulenc a Bernd Alois Zimmermann), sám skladatel jednak chápe tuto část své tvorby jako duchovní hudbu v poněkud ekumenickém smyslu (tj. bez sepětí s konkrétní náboženskou konfesí), ale jednak také jako prostředek hledání vlastního estetického výrazu.

Často se cituje Silvestrovova teze „hudba je světem zpívajícím o sobě", přičemž jeho hledání „krásy" se opět může jevit jako určitá opozice vůči modernímu či dokonce postmodernímu trendu, který si všímá spíše „estetiky ošklivého". O své pozici tvrdí: „Musím tvořit to, co mám rád, ne to, co mají rádi jiní lidé, nebo jak se říká, co diktuje doba. Jinak bych podlehl ekonomické aktivitě, která mrzačí ducha." Tak nevím, co by tomuto postoji řekli naši CEVREM odkojení vůdci křesťanských partají, ale v Písmu svatém by toto krédo oporu mělo. (Viz např. Matouš, 6, 31-34.)

Z hlediska kompoziční techniky je možná dobré si uvědomit, že skladatel především zručně zachází s principem dozvuku zpěvů, což je podpořeno akustikou chrámu Nanebevstoupení kyjevského kláštera, a což může vyvolat až vizuální představu vypočítané svatozáře vokálního zvuku. Nenajdeme zde tedy v žádném případě jednolitě pulzující předivo palestrinovského či barokního rytmicky komplementárního kontrapunktu; Silvestrov spíše nechává zaznít melismatickou frázi v sólovém hlase libovolné barvy (nebo ve více hlasech v unisonu) za harmonického bručení sboru, nechá ji v echu doznít a odpovědí je pak sbor bez sóla nebo mužské hlasy odpovídající na ženské a opačně. Vedle toho ale také nalézá novou krásu souzvuků v textech a melodiích, které máme spojeny s romantickou písňovou tradicí (stopa č. 12 a 14 Ave Maria).

Můžeme si položit otázku, proč je vlastně tato hudba – podobně jako v případě estonského Arvo Pärta aj. – pro západní vydavatele a posluchače zajímavá. Domnívám se, že vedle estetické kvality a určitého oživeného postmoderního zájmu o duchovní hudbu (vydávají se i mnohá provedení gregoriánského chorálu), to může být i určitý aspekt exotický zvláště ve vztahu k východní verzi křesťanství jakožto dědictví Byzantské říše. Dokonce i v úvahách západních autorů o dalším vývoji současné ekonomické krize se můžeme dočíst o Východořímské říši, která své ambice přizpůsobila dostupným zdrojům, zatímco Západořímská říše toho nikdy nedosáhla a zcela se rozpadla. Nás k této oblasti poutá přinejmenším cyrilometodějská tradice, proto si poslechněme Silvestrova – a to nejen na Silvestra.

Jiří Beránek

Skrytý půvab byrokracie: Ouředníkovy referáty

polí5 (www.poli5.cz)
Distribuce: polí5 a Happy Trails records

Pro sběratele nahrávek této „soudobé undergroundové" formace byl rok 2010 velmi plodný. V souvislosti s odchodem bubeníka Romana Kollinera vyšlo album 18.20.5.16. .11.8.12.9.12.4 komponované z živých nahrávek, v důsledku těchto změn se však kapela pustila také do tvorby nového materiálu. Dříve čerpala inspirace z textů mnoha myslitelů, básníků i nebásníků a nemyslitelů, nyní se zaměřila pouze na jediné literární dílo, Europeanu Patrika Ouředníka (Paseka 2001). Pod titulem Ouředníkovy referáty se tak skrývá nejen koncertní program (premiérovaný loni v lednu při desátém výročí kapely), ale též nové CD a dvanáctipalcové vynilové EP pohromadě v působivém výtvarném provedení – variaci na Munchův Výkřik.

Ouředník svými čtrnácti referáty Europeany shrnul dějiny nejen dvacátého století v koláži, která staví na roveň banální události s netradičními pohledy na velké historické milníky. To vše vždy s velkým nadhledem a s velkou dávkou autorovi vlastního černého humoru. Dodatečně téměř neupravovaný živý záznam SPB pořízený ve zkušebně po několika koncertních provedeních (ale poté podrobený kvalitním postprodukčním úpravám Ondřeje Ježka ve studiu Jámor) transformuje původní referáty do ještě absurdnější podoby. Bicí zastoupí občas tympány, jindy elektronický beat, oproti dřívější produkci přibylo klávesových barev i riffů. Zvuk kapely na první poslech evokuje svou spontaneitou i nezpěváckým projevem frontmana návaznost na tradici klasického českého undergroundu, v mnoha ohledech však pokračuje dále v rozvíjení vlastní estetiky. Vedle potemnělého soundu zacituje saxofon v zájmu větší působivosti třeba i Bolero či irskou lidovku nad textem o nekrokanibalismu při Hladomoru v SSSR, nebojí se ani hlavní vokál působící jako „odlidštěná hlásná trouba" (jak napsal Karel Kolařík) podbarvit staře znějícím slaďákem s nepatřičným textem, jenž nám připomene stále otevřené filozofické otázky o absenci smyslu dějin. Zpráva o tom, že se v koncentračních táborech děje něco špatného, je podána hospodským popěvkem, refrén Sperma kvalitních mužů se už jen pořvává, ale jak říká poslední kousek na CD, umění se dere ven. Jakoukoliv cestou.

Na jednostranném vinylu pak najdeme vedle alternativních verzí skladeb též dva remixy, za nimiž stojí jednak zmiňovaný Ondřej Ježek a také Bourek známý z formace Sporto. Zkrátka: půl milonu padlých u Verdunu, choroba AIDS i Cyklon B, pád komunismu v Rusku i příchod tohoto alba – v Bibli je všechno zapsané v anagramech a permutacích.

Jan Faix

Michael Francis Duch: Edges

+3db Records (www.plus3db.net)

Norský mladý kontrabasista Michael Francis Duch (*1978), jehož cardewovské album je recenzováno na jiném místě toho to čísla HV, patří bezesporu k největším nadějím v oblasti volné improvizace a interpretace soudobé hudby, což dokládá kromě přibližně dvaceti realizovaných nahrávek také řada spoluprácí s tak rozdílnými osobnostmi jako je např. Otomo Yoshihide, Hild Sofie Tafjord, Peter Brötzmann či Tony Conrad. V rámci svého sólového alba pro kontrabas se rozhodl interpretovat kompozice Christiana Wolffa – Edges, Earle Browna – December 1952, Cornelia Cardewa – Octet '61, Projection 1 Mortona Feldmana a For Strings Howarda Skemptona a skrze ně ukázat, k jak dalekému posunu došlo v interpretaci poválečné hudby a v samotném hudebním jazyce od 50. a 60. let – tedy období, kdy zmíněná díla vznikala. Vzhledem k tomu, že tyto skladby dávají značný prostor hudebníkům a otevírají dveře k improvizaci (byť byly původně psány spíše pro klasicky školené interprety) už jen tím, že opouštějí mantinely tradiční notace a jsou spíše svobodnými sugescemi než striktně formulovanými partiturami, nabízejí i více jak čtyřicet či padesát let po svém vytvoření velkou šanci novým dobyvatelům. Ačkoliv se může zdát album pro sólový kontrabas jako poměrně elitářská nahrávka, Duch ukazuje, že je schopen vytvořit kompilát, který je nejen veskrze poutavý, ale má i jasnou dramaturgickou kostru v řazení jednotlivých titulů. Kontrabasista zde zúročuje všechny své získané dovednosti z jiných oblastí, a proto zde máme šanci slyšet jak ozvuky freejazzového přístupu, sonoristiky, tak i improvizačního redukcionismu s citem pro pomlky a ticho jako partnera zvukového toku, anebo právě náročnou interpretaci poválečné avantgardy. Nejedná se však o exhibici mistrného improvizátora, ale čisté vytěžení širokých možností stylistik, které původní kompozice nabízejí s tím, že Duch dokáže k dnes již legendárním dílům přistupovat ze současných pozic a s ryze aktuálním hudebním jazykem. **LJ**

Hirose Junji: The Elements. Tenor Saxophone Solos

Doubt Music (www.doubtmusic.com)

Nahrát sólové album se saxofonovými improvizacemi po A. Braxtonovi, E. Parkerovi, R. Mitchelovi, P. Brötzmanovi, E. Howardovi nebo J. Zornovi, to chce skutečně nemalou dávku odvahy. Hirose Junji, známý zejména z účinkování s legendárním Ground Zero Otoma Yoshihide, freejazzovým Shibusashirazu Orchestra a z některých projektů s Hoppy Kamiyamu, si na to troufl již podruhé – po třiceti letech od LP Solo Saxophone (Cacoon, 1980). Jako většina jeho generačních kolegů z japonské scény volně improvizované a hlukové hudby 80. a 90. let, je i Hirose samouk, což je cítit především z jeho ničím nezatíženého přístupu k nástroji. Spíše než s uváženým komponováním v reálném čase nebo spontánním improvizováním podle nálady a genia loci tu má posluchač co dočinění s brötzmanovskou estetikou živelnosti. Poté, co se po rozpadu Ground Zero věnoval konstruování hlukových strojů a objektů, se Hirose v sedmnácti krátkých improvizacích, nahraných v rozpětí osmi měsíců, vrací k tenorsaxofonu, který mu kdysi přinesl uznání. Pro všechny je příznačná rezignace na jakoukoliv tradici, včetně postupů ověřených letitou hudebnickou zkušeností. Album je skutečně hodně „free" a jediné, co je na něm kromě zvuku tenorsaxofonu stabilní, jsou proměnlivost – technik i výrazu – a plynoucí čas (koncipování, zvukového média i poslechu), který Hirose bravurně zvládá vtěsnat do forem spontánní „komprovizace" tak, aby nenudil. **JC**

No Pavarotti: Too Late To Care

KlaNGundKRaCH (www.klangundkrach.net)

Na ruinách filiálky skupiny RUiNU nazvané The Ruin Of Ruins a přednedávnem zesnuvšího Kaspara Von Urbach vzniklo duo hrající prý „hudbu pro umírající surfaře". Too Late To Care je jeho druhé album a pánové Domingo a Carreras (nikoliv Pavarotti) na něm pokračují v tvorbě tichých ne-písní oplývajících línou, slunnou pohodou křížených s improvizovanou ruchařinou a noise. Elektrická kytara nikam nespěchá a postpostpostrockově malátně cosi vybrnkává, doprovodné cvakání a zurčení je ponecháváno svému osudu, krátké slogany se ooppaakkuujjíí, textům není rozumět, i když si pánové dali práci i s dvojhlasem, ale pochybuji, že by to komu vadilo. Na obalu se ty názvy taky moc přečíst nedají a občas z nahrávky kdosi jen dýchá na mikrofon. Hezký, vstřícný zvuk, velmi zdařilý obal, ideální soundtrack k tomu, jak být líný. Beztak je příliš pozdě na to, abychom se o něco starali. Postnoiseové dolce far niente. Beach Boys improvizovaných hluků. Pokud tedy koncertují v havajských košilích. **PF**

Supersilent: 11

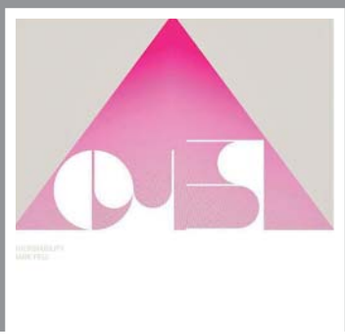
Rune Grammofon (www.runegrammofon.com)

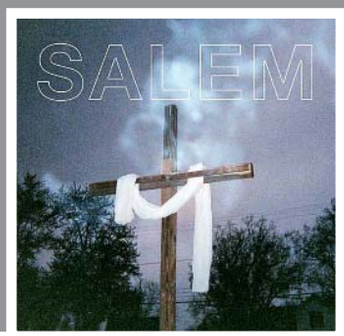
Jako sběratelskou raritu a zároveň jako vzpomínku na dobu, kdy měl ještě věhlasný norský improvizační soubor bubeníka, prezentuje label Rune Grammofon pouze vinylovou edici obsahující nevydané nahrávky z frekvencí, z nichž vzešlo velmi ceněné album označené číslem 8. Nejedná se o žádný odpad a vydání na nesmrtelném vinylu si rozhodně zaslouží. Osmička měla totiž být původně vypuštěna do světa dokonce jako trojalbum, ale až producent Deathprod rozhodl o tehdejším vydání pouze jediného disku a o ponechání zbylého materiálu v záloze. Aktuální šestidílná kolekce tedy zřejmě není ani poslední z výsledků studiové práce Supersilent v roce 2007.
Deska není samozřejmě tak překvapivá, jako bylo například nedávno čerstvě natočené album č.10, nenarušuje zkrátka představy o tehdejším naladění kapely a nepřekračuje hranice, jaké tehdy definoval například razantní track 8.7. Supersilent ale mají právem řadu velmi skalních fanoušků a pro ně byl tento vinyl určitě krásným dárkem pod stromeček. **JF**

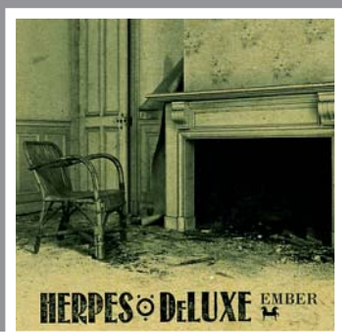
Noah Creshevsky: The Twilight Of The Gods

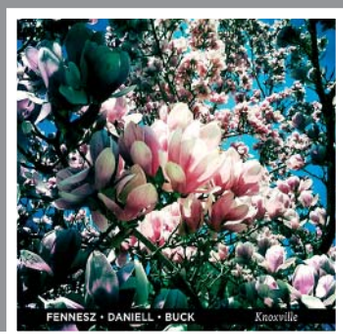
Tzadik (www.tzadik.com)

I na nové kolekci rozvíjí americký skladatel svou metodu hyperrealismu: své kompozice sestavuje z nepřikrášlených samplů běžných hudebních nástrojů. Primární je výsledek, nikoliv proces, takže neuslyšíme žádné lupance, umělé smyčkování, přiznanou elektroniku… Na první poslech Creshevského skladby znějí jako živě hrané, cosi nám začne vrtat hlavou až po chvíli, totiž předpona hyper - ty party jsou z velké části nehratelné nebo přinejmenším, kdyby se









někdo chtěl pokusit, pořádně krkolomné. O akademickou zlomyslnost či pózu se ale v žádném případě nejedná. Vstřícná nálada, krátké motivky, rychlá tempa, nepřeslechnutelný humor pracující se salónní klasikou i židovskými názvuky. Poslední z trojice minutových valčíků je podivně pochroumané disco. **PF**

Mark Fell: Multistability
Raster-Noton (www.raster-noton-net)

Multistability je jednou z nejoriginálněji znějících experimentálních elektronických kolekcí posledních let. Sheffieldský Mark Fell známý především z projektu Snd si tu tvrdošíjně pohrává s chaotickým hypertempem sekaného podkladu a mnohdy zůstane jen u něj, na rozdíl od téměř současně vydané nestravitelné sbírky UL8 u Editions Mego zde ale spíše než nesmysly chrlí zajímavé útvary. Ačkoli nepřekračuje formát miniatur složených z hrstky ostrých zvuků, hlídá délku kompozic a skladby zpestřuje výraznějšími nosnými prvky, jakým je například ospalý klavír ve zběsile roztěkaném retrodigijazzu Multistability 10-A. **HD**

Salem: King Night
IAMSOUND Records (www.iamsoundrecords.com)

Nejnenáviděnější kapela nejnepochopitelnějšího žánru roku 2010 – o witch housu už toho bylo napsáno tolik, že je téměř nemožný fakt, že stále není naprosto přesně definován a zkatalogizován. Kdo v roce 2010 witch house sám neprovozoval, alespoň na něj nadával nebo se o něm snažil fundovaně psát. Pro potřeby částečného uchopení asi zatím nejlepší dlouhohrající desky, která z tohoto podhoubí vzešla, nejspíš postačí konstatovat, že se v tomhle subžánru kombinují odlesky shoegaze, syntezátorové plochy, pomalý zdrogovaný rap a goth estetika.
Chicagská trojice Salem působí na hudební scéně už čtyři roky a první zásek do krajiny fyzických releasů udělala s EP příznačně nazvaným Yes I Smoke Crack. Právě název téhle desky jasně ilustruje estetiku, ve které se kapela homosexuálních prostitutů, narkomanů a neschopných hudebníků pohybuje. Salem jsou proslulí naprostou absencí jakýchkoliv hudebních skills – jejich koncerty jsou přehlídkou dekadence a diletantství a právě oni snad nejlépe ilustrují, že hudbu dnes opravdu může dělat kdokoliv.
O to překvapivější ale je, že jejich debutová deska King Night funguje – a funguje dobře. Synťákové plochy jsou patřičně éterické, rap zastřený, celý zvuk potřebně nedokonalý. Je ale těžké si představit, že by se tenhle subžánr mohl v letošním roce vyvinout někam dál – pokud tedy nezmutuje v něco naprosto odlišného. King Night tak možná nejlepší witch housovou deskou zůstane. Byl by to celkem vhodný adept. **JŠ**

Herpes Ö De Luxe: Ember
Hinterzimmer (www.hinterzimmer-records.com)

Švýcarská čtveřice Herpes Ö De Luxe se loni v říjnu představila na festivalu Stimul, čtenáři His Voice nepochybně znají jednoho z jejích členů, turntablistu Strottera Inst., jehož práce s gramofony bez desek, zato s gumičkami a trsátky, zasahuje do oblasti sound artu, improvizace i výtvarného umění. Jinak je ale půldruhé dekády působící Herpes Ö De Luxe sestavou spíše industriální a temně ambientní. Kazeta zabalená s hinterzimmerovskou pečlivostí a výtvarným citem do úhledného kartonového pouzdra ukazuje, že i tak vyčpělý žánr, jako je postindustriální dark ambient má šanci na důstojný život: těch několik stopových prvků, jiného světa, které do hudby Herpes Ö De Luxe vnáší Strotterův gramofon, je vyloženě osvěžujících. Přičtěme smysl pro správně načasovaný střih, úspornost, čich na libě znějící zvuky a – to především – absenci vzývání všech (temných) sil světa a hle! Závan starých časů zní zcela současně a svěže. Když přesvědčení industrialisté kamarádí s hudebníky odjinud a nechají se trochu zviklat… tahle kapela je zkrátka souborem přátel, jejichž hudební cesty se sice poněkud rozcházejí, ale to jim nijak nebrání pokračovat ve společné tvorbě. **PF**

The Fun Years: God Was Like, No
Barge Recordings http://bargerecordings.com/

Rozemletá abstraktní hluková lázeň do sluchátek. Americké duo The Fun Years, papírově kytara a gramofony, vrství neproniknutelné jemné spleti, kde samply mizí pod záplavou manipulovaných živých strun a tracky se přelévají jeden do druhého. Z pomalých omamných smyček se občas zvláštně vynořují stopy hlasů, které lákají k dalšímu bádání uvnitř, k čemuž sekunduje střízlivá stopáž a relativní pestrost. The Fun Years bývají usazováni do končin, kde operuje Tim Hecker, Ben Frost nebo Aidan Baker (ale také staří Labradford či Mogwai), jejich rozmazané vize ale stojí o samotě. **HD**

Fennesz, Daniell, Buck: Knoxville
Thrill Jockey (www.thrilljockey.com)

Další ukázka toho, jak pestrobarevný svět se skrývá mezi šesti kytarovými strunami. 7. února 2009 se na festivalu Big Ears v Knoxville ve státě Tennessee sešli poprvé na koncertě dva velcí kytaroví experimentátoři Christian Fennesz a David Daniell, jimž na bicí bravurně sekundoval univerzální Australan Tony Buck. A záznam z tohoto vystoupení opravdu stálo za to publikovat.
Jednatřicetiminutový improvizovaný set je na CD rozdělen na čtyři části, v nichž Fenesz tvoří pokaždé jiné zasněné ambientní atmosféry, které pak může Daniell obohacovat tu konkrétnějšími melodickými motivy, tu hlubšími zkreslenými drony či trochu frippovskými vyhrávkami. Na novějších studiových albech vyznívají některé Fenneszovy charakteristické postupy už možná příliš očekávaně, jejich účinek na syrovém živém záznamu je ale mnohem autentičtější. Daniellova větší zvuková neučesanost s Fenneszovými meditacemi krásně kontrastuje.
Tony Buck pak tvůrčí proces strukturuje na kratší úseky. Někdy tvoří konstantní zvukové bloky rozezníváním činelů, jindy přidá na expresivitě virtuozními sledy úderů do většího množství prvků soupravy, cizí mu ale nejsou ani tiché neidiomatické šumy či tlumené oťukávání virblu. Na zvukových plochách se podílí také, například precizním a proměnlivým vířením na předělu druhého a třetího tracku.
Celková kooperace tohoto tria je pak plná dynamických proměn a jedinečných témbrových kombinací. Přestože podobných nahrávek – koncertních dokumentů mají zřejmě tito hudebníci hodně, je po poslechu vcelku jasné, proč zrovna tato nezůstala jen v archivu. **JF**

JC – Jozef Cseres, **HD** – Hynek Dedecius, **JF** – Jan Faix, **PF** – Petr Ferenc, **LJ** – Lukáš Jiřička, **MK** – Matěj Kratochvíl, **JŠ** – Jiří Špičák

his VOICE
časopis o jiné hudbě
1 leden únor
2011
www.hisvoice.cz

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 Jiřička, 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., Štěrboholská 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: KAVKA Print a.s., www.kavka.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, **Knihkupectví FIŠER**, Kaprova 10, Praha 1, **Knihkupectví ACADEMIA**, Václavské nám. 34, Praha 1, **Knihkupectví Seidl**, Štěpánská 26, Praha 1, **CD Bazar Krakovská**, Krakovská 2/4, Praha 1, **CD Bazar Újezd**, Vítězná 18, Praha 1, **Široký dvůr**, Loretánské nám., Praha 1, **Knihkupectví Kosmas**, Perlová 3, Praha 1, **High End Audio Studio**, Belgická 4, Praha 2, **Café na půl cesty**, Centrální park Pankrác, Praha 4, **Kaaba**, Mánesova 20, Praha 2, **Knihkupectví Ostrov**, Ostrovní 17, Praha 1, **knihkupectví / recordstore - REKOMANDO**, (Polí5 & Day After aliance), 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, **Jazz Tibet Club**, Sokolská 48, Olomouc, **Otrokovice: Čajovna Pangea**, Bezručova 1168, Otrokovice, **Pardubice: Divadlo 29**, Sv. Anežky České 29, Pardubice, **Plzeň: Knihkupectví Kosmas**, Klatovská 13, Plzeň, **Hudební nástroje Houdek**, Divadelní 1, Plzeň, **Hradec Králové: VH Gramo**, Hálkova 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, **Mumie**, Velká hradební 50, Ústí nad Labem, **Šumperk: Suteren Lounge**, Komenského 3, Šumperk, **Mělník: Želví doupě**, Ostruhová 58, Mělník, **Zlín: LOFT 577 s.r.o.**, Na Drahách 369, Zlín.

předplatné

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

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

Sponzor štědrý ❑ 2000 Kč, sponzor více než štědrý ❑ 5000 Kč, sponzor nejštědřejší ❑ 10 000 Kč

Titul:_____ Jméno:_____ Příjmení:_____

Organizace:_____

Ulice:_____

PSČ:_____ Město:_____

Tel:_____ Email:_____

Platbu provedu:
❑ složenkou A (na základě údajů ze složenky A, kterou od nás obdržíte, lze platit převodem)
❑ fakturou, v tom případě uveď te IČO _____ DIČ_____.

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

Titul:_____ Jméno:_____ Příjmení:_____

Organizace:_____

Ulice:_____

PSČ:_____ Město:_____

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 HISo 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)